

CALIGRAMA

REVISTA INSULAR de FILOLOGÍA



VOL 2, tomo 2
1987



Universitat de les
Illes Balears
Servei de Biblioteca i
Documentació



52
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS



5101535263

CALIGRAMA



CALIGRAMA
revista insular de filología

Volumen II
núm. 4

Tomo 2º



CALIGRAMA

revista insular de filología

REDACCION- ADMINISTRACION:

Depto. de Filología Española y Moderna
Facultad de Filosofía y Letras
Carretera de Valldemossa, Km. 7'5
Telef. (971) 207111 (ext. 215)
07071 PALMA DE MALLORCA
España

SECRETARIO DE REDACCION:

Perfecto E. Cuadrado Fernández

CONSEJO DE REDACCION:

Antonio Bernat Vistarini - Carme Bosch - Perfecto E. Cuadrado Fernández - Francisco J. Díaz de Castro - Gérard Dufour - Josep A. Grimalt gomila - Eutímio Martín - Maria Payeras Grau - Sebastià Roig - José Servera Baño - A. Patricia Trapero Llobera .

Colaboración gráfica (portada e ilustraciones interiores) de Pau Lluís Fornés.

Correspondencia, colaboraciones, intercambios y publicidad:

Perfecto E. Cuadrado Fernández
Departamento de Filología Española y Moderna
Facultad de Filosofía y Letras
Carretera de Valldemosa, Km. 7'5
07071 PALMA DE MALLORCA

Suscripciones:

Servei de Publicacions de la Universitat de les Illes Balears
Campus Universitari
Carretera de Valldemossa, Km. 7'5
07071 PALMA DE MALLORCA

Suscripción anual 3.000 ptas.

Número suelto: 1.700 ptas.

Precio para el extranjero de la suscripción: 24\$

Existe un número limitado de Separatas de cada artículo, al precio unitario de 200 ptas. / separata.

Realización i impresión: PRENSA UNIVERSITARIA.

C. Francesc Suau, 14, baixos

Ap. Correus 10126

Tfno. 754476

07010 Palma de Mallorca. Balears.

INDICE

- Borges y el lector atento
D. L. Shaw
7
- El saber callar a tiempo en Ernesto Cardenal y en la
poesía campesina de Solentiname
Robert Pring-Mill
17
- Sobre una edición reciente de Anton de
Montoro, poeta converso del siglo XV
Julio Rodríguez Puertolas
43
- El buscón: Una polémica interpretativa
J. M. García-Varela
49
- La poesía de D. Francisco Manuel Melo
Las lágrimas de Dido
Antonio Bernat Vistarini
57
- Andanzas y muerte de Luís Gutiérrez, autor de la
novela *Cornelia Bororquia*
Vera Colín
111
- La expresión sensorial en la obra de Manuel Altoaguirre
Antonio A. Gómez Yebra
123
- Hacia una antología razonada de Federico García Lorca
Eutimio Martín
147
- El tema de la poesía en Final de Jorge Guillén
Francisco J. Díaz de Castro
167

J. M. Caballero Bonald: Una poetica
del 'malevolismo'
M. Payeras Grau
235

Juan Sureda Bimet: Una cultura centrífuga
Carme Bosch i Perfecto-E Cuadrado
247

La teoría del lenguaje de Hobbes
Francisco Torres
277

Pau Lluís Fornés, un manierista del siglo XX
María Manuela Alcover
289

Entrevista con Pau Lluís Fornés
Carme Bosch i Juan
297

Curriculum Pau Lluís Fornés
305

BORGES Y EL LECTOR ATENTO

D.L. SHAW
UNIVERSITY OF EDINBURGH



“Tu que me lees”, escribe Borges al final de ‘La Biblioteca de Babel’, “¿Estás seguro de entender mi lenguaje?”. Hay sobrados motivos para hacer la pregunta. Fijémonos en el problema del lenguaje mismo: ¿cómo es posible que lo que Borges llama en *Otras inquisiciones* “un mecanismo arbitrario de gruñidos y chillidos” no ofrezca en relación a lo real —si es que la realidad existe— sino indicios ilusorios que quizá sólo reflejen la naturaleza del lenguaje mismo? Y aunque no fuera así, queda el hecho de que el lenguaje de Borges es a veces doblemente simbólico. Por una parte —lo olvidamos demasiado fácilmente— “cada palabra [es] un símbolo compartido”.¹ Por la otra, las palabras, ya de por sí simbólicas, pueden formar símbolos de segundo orden, es decir, los símbolos que tradicionalmente reconocemos como tales. Y esos abundan en la obra de Borges, quien se ha definido precisamente como “a user of symbols”² (“un usuario de símbolos”). La ambigüedad inherente a toda simbología necesariamente aumenta nuestra perplejidad ante algunos de los mejores cuentos borgeanos. Pero otro problema, que pasamos a explorar brevemente en lo que sigue, surge de la tendencia de Borges de estructurar sus cuentos de modo que el lector poco alerta, o bien no advierte un significado oculto en el relato, o bien saca una conclusión errónea que el autor, no sin cierta malicia, le ha insinuado.

La técnica de orientar en cierta dirección el interés del lector para luego cambiar de rumbo sin que se note, funciona al nivel de la receptividad del lector de una manera muy eficaz. Una de las características de la narrativa contemporánea, apuntada por Siebenmann,³ es que actualmente el público acepta que la dilucidación de las dificultades ofrecidas por un texto concebido como una especie de rompecabezas forma parte del placer de la lectura. Borges no sólo se ha dado cuenta de eso, sino que lo aprovecha a menudo en sus cuentos. Al cambiar sutilmente la naturaleza del rompecabezas durante la evolución del cuento, permite a ciertos lectores gozar de la sensación de haber comprendido algo que otros ignorarán. Valga como ejemplo ‘El milagro secreto’. A primera vista parece ser que el relato trate la victoria secreta que logra Hladík contra el tiempo. Se diría que la originalidad de la técnica en este caso estriba en la manera en que Borges, tras situar al lector en la Praga de 1939 bajo el dominio de los nazis, poco a poco lo va trasladando a un escenario de pura fantasía. Desempeña un papel importante en el mecanismo del cuento la descripción del drama escrito por Hladík, *Los enemigos*. En esta obra el tiempo se ha parado, con lo que

(1) Jorge Luis Borges, *El informe de Brodie*, prólogo.

(2) Jorge Luis Borges, prólogo a Ronald Christ, *The Narrow Act: Borges' Art of Illusion*. Universidad de Nueva York, 1969.

(3) Gustav Siebenmann, “Técnica narrativa y éxito literario”, *Iberoromania*, Munich, 7, 1978, 50-66.

se anticipa la conclusión del cuento mismo. Es decir, Borges nos invita a sacar la conclusión de que el tema de 'El milagro secreto' es la idea unamuniana de que un individuo puede lograr la salvación eterna mediante un "momento metahistórico" asociado con la creación artística. El lector poco alerta, sobre todo si recuerda el postulado esclarecedor de Alazraki según el cual los cuentos de Borges suelen encerrar un principio de simetría de modo que la segunda mitad refleja la primera,⁴ podría contentarse con haber reconocido que de hecho tenemos aquí semejante simetría.

Sabemos, sin embargo, que no se ha interpretado bien un cuento borgesiano hasta que encajen todos los componentes. En este caso al lector más cauto le llama la atención la extraña partida de ajedrez soñada por Hladik en el primer párrafo. No hay que olvidar que los exordios de los cuentos de Borges casi siempre tienen particular importancia. Al principio el sueño de Hladik posiblemente tiene que ver con la hostilidad secular entre cristianos y judíos. Pero luego asoma el tema de la lucha contra el tiempo. La frase-clave de todo el cuento reza: "procuraba afirmarse de algún modo en la substancia fugitiva del tiempo". Pero tal esfuerzo está condenado de antemano al fracaso. En el sueño Hladik juega sin conocer las reglas, una de las cuales es que todo lo vence el tiempo. De modo que la función primordial del sueño en el primer párrafo es la de poner en duda irónicamente el éxito aparente del protagonista a la otra extremidad del cuento.

'El milagro secreto' nos ofrece un ejemplo especialmente interesante de la técnica borgesiana, puesto que en este caso el lector inteligente posiblemente recoge un indicio que no sólo modifica, sino más bien transforma radicalmente la interpretación del cuento. En 'La Casa de Asterión', en cambio, se trata de algo diferente. El modelo del cuento es efectivamente un rompecabezas; lo cual es ya significativo porque simboliza el que para Borges la realidad es ante todo enigmática. En 'Asterión' se trata de descubrir quién es el narrador. Cuanto más alerta sea el lector, tanto más rápidamente comprende que la respuesta es: el Minotauro. A los que no recogen los indicios diseminados por el texto, se les da la solución al final. Pero hay un truco. Cabe conjeturar que muchos lectores se quedarán perfectamente satisfechos al ver confirmada su sospecha de la identidad del protagonista, o en otros casos, simplemente con la solución del rompecabezas, que parece —y tal es precisamente su función— dar por terminado el esfuerzo por comprender el argumento. A estos lectores lo que les interesará en la estructura del cuento es la técnica de postergación, mediante la que un dato escondido al principio se descubre al final. Pero el lector a quien Borges realmente se dirige habrá notado ya que la identidad del narrador no es más que uno de los enigmas del cuento. De nuevo el párrafo inicial resulta decisivo. En él, bien mirado, el cuento se bifurca. Además de la pregunta: ¿quién es el narrador?, existe la pregunta: ¿qué significa su "casa"? Reparemos que el cuento se llama 'La Casa de Asterión' y no, por ejemplo, 'Asterión en su casa'. ¿Por qué la "casa" es un laberinto? ¿Por qué se dice que es infinita? Si es de veras infinita, ¿cómo es que a veces Asterión sale de ella? ¿Por qué se encuentra solo en la "casa"? Es decir, el enigma que capta el lector

(4) Jaime Alazraki, *Versiones, Inversiones. Reversiones*. Madrid, Gredos, 1977, p. 41.

superficial es sólo el primero de una serie de enigmas que se le presenta al lector más alerta.

El uso de esa técnica es habitual en Borges. La encontramos de nuevo en 'La muerte y la brújula'. El método de generar el "suspense" y la curiosidad para luego postergar el descubrimiento final funciona mejor aún en ese cuento que en 'Asterión', puesto que no se puede intuir el desenlace antes de los últimos párrafos. Pero al terminar de leerlos, y al darnos cuenta de que Scharlach ha urdido la trama, nos vemos obligados a volver al principio del cuento para buscar la respuesta a ciertas preguntas no formuladas antes. ¿Por qué tuvo razón el pedestre Treviranus en lo que se refiere a la muerte de Yarmolinski, mientras Lönnrot se dejó engañar (e incluso asesinar) a causa de su impaciencia y de su rechazo caprichoso de conclusiones en sí evidentes? ¿Por qué se relacionan etimológicamente los nombres de Lönnrot y Scharlach? ¿Cuál es la trama real del cuento? Tanto en 'La muerte y la brújula' como en 'La Casa de Asterión' encontramos no sólo un enigma sino un enigma dentro de otro.

En 'Asterión' los indicios que permiten descifrar el primer enigma son, como la solución, totalmente sin ambigüedad. Es como si leyésemos un relato confortante del siglo pasado en el que los episodios se siguen unos a otros en orden cronológico y se nos explica las motivaciones de los personajes desde un punto de vista omnisciente. Queda implícito, en tal caso, que tanto el relato mismo como el mundo que refleja y las reacciones del lector al texto son todos perfectamente comprensibles. En cambio los indicios relacionados con el segundo enigma, el significado de la "casa", resultan extremadamente ambiguos e incluso contradictorios. O sea: tras reforzar la confianza del lector en su capacidad de comprender la realidad, Borges en seguida la va minando. ¿Qué significa eso? Sin lugar a dudas, significa que lo que nos resulta comprensible (o aparentemente comprensible) no es más que el nivel superficial de la realidad. Lo que existe por debajo de ese nivel queda profundamente misterioso.

Sin previo aviso y —típicamente— en medio de un párrafo, Borges cambia rumbo de nuevo. 'La Casa de Asterión' consta de sólo seis párrafos. Cabe dividirlos en cuatro más dos. Los cuatro primeros forman una unidad narrativa algo estática en la que predomina la descripción. Luego al principio del quinto párrafo se nota un cambio: ahora penetran en el laberinto otros personajes. Es más; se introduce un elemento totalmente nuevo: la idea de un "redentor". Se trata de algo que no tiene nada en absoluto que ver con el mito clásico del Minotauro. Otra vez Borges nos ha engañado. Nos parecía que habíamos comprendido el cuento al descubrir la identidad de Asterión. Luego nos parecía haberlo comprendido al decidimos acerca del significado simbólico de su "casa" (¿el universo? o más bien ¿el modo en que Asterión se construye una realidad aceptable?). Pero ahora tenemos que solucionar un nuevo problema: ¿por qué Teseo, quien va a matar a Asterión, le parece a éste un redentor? Es claro que la palabra "redentor" tiene que ver con el dogma cristiano y no con el mito clásico. Sabemos que Borges de vez en cuando tiende a burlarse elegantemente de la religión. Sugerimos por tanto la posibilidad de que se trate aquí de una parodia levemente irónica de la fe en la liberación del pecado y el don de la vida eterna. Teseo "redime" matando, en vez de sacrificarse a sí mismo como Cristo. Nos encontramos ante otro

ejemplo de la inversión de los valores religiosos que aparece con cierta frecuencia en la narrativa hispanoamericana posterior ⁵.

Con todo, importa menos buscar el significado de Teseo como redentor, que comprender la estrategia narrativa empleada por Borges en 'La Casa de Asterión'. El cuento funciona como una caja china: un enigma lleva a otro y luego a un tercero, cada uno más oscuro que el anterior. Cada fase del cuento enmarca la próxima y se nos conduce de una a otra sin que nos demos plena cuenta del proceso. Al final descubrimos que la técnica misma del cuento constituye una metáfora de la visión intelectual de Borges: la realidad es un enigma dentro de un enigma dentro de un enigma.

Hemos notado que la transición de los dos enigmas primeros de 'La Casa de Asterión' al tercero (¿por qué Teseo es un redentor?) ocurre en medio de un párrafo, como si Borges invitase al lector poco alerta a pasarla por alto. Se trata de un truco predilecto de nuestro autor. Muchos de sus cuentos mejores tienen más de una dirección temática y hay una tendencia a pasar de una a otra sin avisar. A Borges le encanta la técnica y el lector inteligente debe precaverse. Típico es 'La lotería en Babilonia'. La primera parte del cuento está dedicada a desarrollar la idea de la lotería como una metáfora de la realidad. Ya que no se dan los últimos detalles del funcionamiento sistemático de la lotería hasta finales del cuento, resulta fácil concluir que el tema único es el de la realidad interpretada como una lotería. Pero eso vale sólo para el lector menos atento. Que la vida parece una lotería y que todo lo rige el azar son ideas viejas como la humanidad. Aquí lo que de veras importa es la pregunta ¿cómo se pueden conciliar tales ideas con el concepto de la Providencia divina? Hay que distinguir entre la lotería y la "Compañía" que la dirige. A los que quizá creen que exageramos al hablar de lectores poco alertas de Borges, nos permitimos señalar que al menos un crítico de 'La lotería en Babilonia' ha dejado de reconocer el tema subyacente y afirma que la "Compañía" simboliza "el gobierno" ⁶.

De nuevo, importa menos lo que simboliza la "Compañía" que la habilidad técnica con la que Borges cambia el énfasis casi imperceptiblemente de las varias etapas por las que pasa la organización de la lotería antes de identificarse con la realidad, a la existencia de un ente organizador. La primera alusión a la "Compañía" está introducida, sin llamar la atención, en medio de un párrafo, entre la descripción de la primera etapa de la evolución de la lotería y la de la segunda. Indican vagamente un posible significado las palabras "todopoder", "eclesiástico" y "metafísico". La transición de un tema a otro, otra vez en medio de un párrafo, ocurre entre la tercera etapa de la organización de la lotería y la última. Se hace hincapié de nuevo en lo todopoderosa que es la "Compañía" y en sus maniobras secretas, misteriosas y arbitrarias. El lector alerta nota las referencias a "escrituras sagradas" y a "una pieza doctrinal". Ahora bien, al examinar con cuidado la técnica de la última parte del cuento recono-

(5) Véase mi *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 55, 74, 134, 136...

(6) Alberto C. Pérez, *Realidad y suprarrealidad en los cuentos fantásticos de Jorge Luis Borges*, Miami, Universal, 1971, p. 51.

remos que sólo el darnos cuenta del nuevo énfasis temático (es decir, en la "Compañía" y no ya en la lotería) nos permite comprender la estrategia de Borges a este punto. La cuarta y última etapa por la que pasa la lotería (la "considerable reforma" que finalmente completa su identificación total con la vida cotidiana) ha sido postergada hasta ahora precisamente para que funcione irónicamente el contraste entre la lotería, ya plenamente desarrollada, y la idea de una mano directora providencial. El último párrafo del cuento, según observa el lector alerta, empieza, sí, con una referencia a la "Compañía", con lo cual queda confirmado el cambio de énfasis. Pero termina con el concepto opuesto, el predominio de los "azares".

En realidad, el último párrafo de 'La lotería en Babilonia' va vaciando progresivamente de significado la idea de la Providencia divina. Primero asocia su funcionamiento con el absurdo y con la violencia; luego propone cinco "conjeturas", en ninguna de las cuales la Providencia está tomada en serio. Dos de ellas ("hace ya siglos que no existe la Compañía" y "la Compañía es omnipotente, pero [que] sólo influye en cosas minúsculas") indican posiciones no comprometidas. Dos otras "conjeturas" (que la "Compañía" es "eterna" y "perdurará hasta la última noche, cuando el último dios anonade el mundo", y que "no ha existido nunca y no existirá") se anulan mutuamente. La última "conjetura", al negar significado a las demás, en realidad se identifica con la cuarta, ya que la Providencia no podría existir sin diferenciarse radicalmente del azar. En suma: 'La lotería en Babilonia' parece tratar la naturaleza de la realidad, pero en efecto trata la existencia de Dios, al menos como una fuerza operante en la vida humana. Lejos de constituir el asunto central del cuento, como el título induciría a creer al lector superficial, la metáfora de la lotería forma sólo la introducción a la cuestión medular.

Casi lo mismo ocurre en 'El Sur'. Gertel ⁷ mejor que nadie ha aclarado los varios niveles de significado de este cuento predilecto de Borges. Cabe interpretarlo como relacionado con el tema del descubrimiento de sí mismo por parte del protagonista. Por otra parte, lo que Dahlmann descubre específicamente es que está dispuesto a morir de la manera tradicional argentina, peleando con la navaja, así que podríamos conectar el tema del cuento con la argentinidad. También podría ilustrar la idea que Borges tomó prestada de Schopenhauer, de que todos, de alguna manera, consciente o inconscientemente, elegimos nuestro destino. Pero sobre todo, como han notado casi todos los críticos, el cuento explora la ambigüedad de lo real. No sabemos si los acontecimientos de la última parte deben aceptarse como "reales" o como parte de un sueño de Dahlmann en la clínica o incluso en el tren.

Pero aquí de nuevo se trata menos de la interpretación que de la técnica narrativa. Si volvemos a leer el párrafo inicial de 'El Sur', comparándolo con el de 'Deutsches Requiem' por ejemplo, vemos que Borges se esfuerza de idéntico modo por inducir al lector a creer que contiene algo que preanuncia el desenlace. Como Zur Linde, Dahlmann está presentado al lector a través de referencias a sus antepasados.

(7) Zunilda Gertel, "El Sur de Borges; búsqueda de identidad en el laberinto", *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, 1, n.º. 2, 1971, 35-55.

dos: uno, evangelista alemán; otro, valeroso soldado del ejército argentino. El lector impaciente se fijará probablemente en la frase que indica que Dahlmann *escogió* el lado argentino de su familia. Verá en la conclusión del cuento, cuando el bibliotecario toma el cuchillo que le ofrece el gaucho viejo y sale a pelear, el resultado lógico de tal apego a la argentinidad. Pero cabe sugerir que el lector dispuesto a bucear más hondo intuirá que el aspecto medular de 'El Sur' tiene que ver con algo totalmente diverso; eso que señaló Miguel Angel Asturias en la famosa observación del capítulo 26 de *El Señor Presidente*: "Entre la realidad y el sueño la diferencia es puramente mecánica". En otras palabras, se trata de la estratagema predilecta de nuestro autor. La frase que nos llama la atención a la elección de la argentinidad por parte de Dahlmann tiene la función de fijar cierta interpretación del cuento en la mente del lector. Borges, siguiendo su procedimiento habitual, primero refuerza tal interpretación con otros detalles, luego imperceptiblemente va cambiando rumbo. En efecto, lo que al principio parece constituir una decisión consciente por parte de Dahlmann, que le lleva a aceptar el desafío del compadrito, quizá no ilustre sino la manera en que el destino rige irónicamente nuestras acciones, según una de las convicciones más arraigadas en la mente de Borges. Pero lo fundamental es que no sabemos si la elección de Dahlmann (o su inevitable destino) no sean más que elementos de un sueño. Al principio del cuento se nos ofrece algo que tiende a condicionar nuestro modo de leer el resto, si bien el lector alerta probablemente abrigará ya algunas dudas acerca de un dato tan explícito. Sucesivamente descubrimos otro tema en 'El Sur' que pone en tela de juicio, o incluso contradice, nuestra primera impresión. Puede ser, en suma, que lo explícito está presente, no para darnos la explicación del episodio final, sino para dar a Borges la oportunidad de ir poco a poco minando su impacto, al subrayar cada vez más la ambigüedad que rodea la historia de Dahlmann. Si es de veras así, cabe postular de nuevo un vínculo estrecho entre la técnica del cuento y la visión de la realidad característica de Borges: lo que al principio nos parece claro y explícito es solo lo superficial; detrás se esconde siempre el misterio.

Como último ejemplo de la técnica de Borges que vamos comentando, citemos 'La busca de Averroes'. Barrenechea,⁸ por ejemplo, sigue a varios críticos anteriores al indicar que el cuento tiene dos temas estrechamente relacionados uno con otro. El primero es "el fracaso del protagonista que intenta en vano explicarse la *Poética* de Aristoteles". El segundo es el fracaso idéntico del narrador del cuento, quien intenta (igualmente en vano) comprender la mentalidad del sabio musulmán después de siglos de transformaciones culturales y sin disponer de datos fidedignos. Ambos temas ilustran lo que Rest⁹ ha llamado "el escepticismo casi normativo [de Borges], sustentado en una óptica que cuestiona de manera radical la competencia del hombre para penetrar en los enigmas últimos de la realidad". Lo que es fácil pasar por alto es que el último párrafo del cuento, que incluye referencias retrospectivas a los dos temas, no se divide en dos, como sería lógico, sino en tres. Las frases últimas, es decir el clímax, poco o nada tienen que ver con el fracaso intelectual, sea el de Averroes o

(8) Ana María Barrenechea, *Textos hispanoamericanos*, Caracas, Monte Avila, 1978, pp. 131-3.

(9) Jaime Rest, *El laberinto del mundo*, Buenos Aires, Fausto, 1976, p. 32.

el del narrador/"Borges". Traen a colación algo totalmente diverso: no ya la seguridad epistemológica sino la ontológica. Ahora no se trata de comprender la realidad sino de confiar en la substancialidad del propio yo.

Una vez más Borges nos ha estimulado a pensar que hemos comprendido el cuento una vez que hayamos percibido la conexión entre Averroes y el narrador (e, implícitamente, entre ellos y nosotros). Cabe preguntarse, empero, cuántos lectores advierten que de una frase a otra, el último párrafo desemboca, con un viraje inesperado, en un nuevo tema que explica retrospectivamente la desaparición anterior de Averroes al mirarse en un espejo y la sensación de irrealidad que experimenta al contemplar lo infinito. Averroes hasta cierto punto lee a Aristóteles con anteojos platónicos, por haber ya escrito un comentario a *La República*. Al seguir aceptando la idea platónica de los arquetipos, el filósofo árabe se cierra el camino hacia la comprensión de la comedia y la tragedia. En todo caso, tal comprensión estaba fuera de su alcance, encerrado como está "en el ámbito del Islam" que no tenía el concepto de teatro. Pero, peor aún, su platonismo le impide comprender por qué corre el riesgo de no comprender a Aristóteles.

El objeto del cambio repentino de rumbo al final de 'La busca de Averroes' es rematar con una ironía inesperada el argumento que hemos intentado sintetizar. Averroes se equivoca al creer que la obra de Aristóteles explica toda la realidad. Igualmente está convencido de que el Islam lo abraza todo. Las dos totalidades, la obra de Aristóteles y el Islam no coinciden. Cada una, por compleja que fuera, es, según Aristóteles, una entidad individual. Averroes, al descontar esa posibilidad, revela que "nació platónico" y por tanto fracasa al intentar comprender al Estagirita. Pero está condenado a la aniquilación instantánea (como personaje de Borges) a la base del idealismo de Berkeley: la doctrina que enseña que existir es ser percibido, doctrina que deriva en última instancia del platonismo. Ninguno de los dos "eternos antagonistas" (como denomina Borges a Platón y Aristóteles en 'Deutsches Requiem') logra garantizar ni la existencia del yo ni la fidelidad a la realidad de nuestras ideas. Unas palabras al parecer insignificantes al final del cuento extienden enormemente su significado y, como en otros casos, incluso modifican la interpretación del texto mismo.

Para concluir: poco después de empezar a leer los cuentos de Borges nos damos cuenta de que funcionan a dos niveles distintos. Uno es el nivel del interés intrínseco: Borges domina la técnica de crear la tensión, de suscitar la curiosidad, de introducir lo inesperado, de organizar un clímax magistral. El otro nivel es el del significado. Lo vamos descifrando, y si no queremos correr el riesgo de equivocarnos, volvemos al principio y controlamos el cuento frase por frase a ver si todo encaja. A veces, durante este proceso, Borges nos recompensa con un "inlaid detail", un dato semi-escondido que de pronto descubrimos con sorpresa, o bien con un recurso narrativo que encierra un indicio importante que hemos pasado por alto. Nos felicitamos por haber identificado tales datos o indicios, que posiblemente nos ayudan a percibir un nuevo nivel de significado. Pero también Borges se aprovecha de nuestra ilusión de meticulosidad. Apenas creemos haberlo comprendido todo, nuestra atención se relaja y se nos escapa otro detalle. No hay nada más erróneo que la idea de que los cuentos de Borges encierran un solo significado y que basta encontrarlo. Todo lo con-

trario; es precisamente cuando empezamos a creer que hemos comprendido un cuento de Borges que hay que desconfiar. A Borges le encanta persuadirnos mañosamente a sacar una conclusión falsa o sólo parcialmente correcta. Para "entender su lenguaje" hay que estar atentísimo.

¿Y la crítica? Felizmente hemos superado hace tiempo la fase inicial de la crítica de Borges, en la que se trataba de identificar "el significado" de tal o cual cuento. McMurray,¹⁰ por ejemplo, empieza su clasificación de los cuentos reconociendo lo arduo de la tarea precisamente porque en general contienen más de un tema. Pero incluso él se limita a compilar como un catálogo descriptivo de los temas que descubre. Sólo Alazraki, en el libro mencionado, intenta explicar sistemáticamente cómo se desarrollan en los cuentos individuales, y sobre todo cómo "tienden a organizarse en una estructura semejante, que recuerda el *modus operandi* de un espejo"¹¹. El error de Alazraki, si cabe llamarlo así, es su afán de sacrificarlo todo a un concepto de simetría. Hemos intentado sugerir en estas páginas que no basta reconocer una pluralidad de temas en muchos cuentos borgesianos, ni convence siempre explicar su funcionamiento en términos de reflejos en un espejo. Conviene más bien fijarse en las transiciones de un tema a otro en el curso de cada cuento, analizando cómo se efectúan y que tipo de interacción se crea entre los temas mismos. No siempre se refuerzan, ni se reflejan simplemente. Hay casos en que se establecen entre ellos relaciones irónicas y desconcertantes. Son estos casos los que revelan al lector atento las más íntimas perplejidades de Borges.

(10) George R. McMurray, *Jorge Luis Borges*, Nueva York, F. Ungar, 1980, p. 6.

(11) Jaime Alazraki, *op. cit.*, p. 127.

**EL SABER CALLAR A TIEMPO
EN ERNESTO CARDENAL Y EN LA
POESIA CAMPESINA SOLENTINAME**

**ROBERT PRING-MILL
ST. CATHERINE'S COLLEGE, OXFORD UNIVERSITY**



Mi interés por la poesía del P. Ernesto Cardenal —actualmente Ministro de Cultura en el Gobierno de Reconstrucción Nacional nicaragüense— nació cuando compré mis primeros ejemplares clandestinos de algunas de sus obras durante mi primera visita a Nicaragua en 1967. En 1972 pasé casi dos meses en su pequeña comunidad de Nuestra Señora de Solentiname (situada en la isla de Mancarrón en el Gran Lago de Nicaragua) trabajando con él y sobre su poesía. Al año siguiente vino a Inglaterra para verme e hicimos una grabación para la BBC y en noviembre de 1977 —pocas semanas después de la destrucción de Solentiname por la Guardia Nacional de Somoza— nos reunimos brevemente en Barcelona, cuando yo estaba asistiendo a la Cloenda del Congr s de Cultura Catalana y el P. Ernesto viajaba como representante del FSLN. Quince días antes del triunfo de la Revolución Sandinista llegué a San José de Costa Rica ex profeso para verle y fue suya la llamada telefónica que me despertó en mi hotel muy temprano —aquel inolvidable día 17 de julio de 1979— para decirme “Se fue, Somoza ya se fue...” Durante todos estos años, cuanto más trabajaba sobre su poesía y cuanto más la traducía, tanto más se fue intensificando mi admiración por los modos muy precisos y eficaces en que había sabido transmutar en poesía tantos aspectos de la realidad latinoamericana ¹: sus bellezas y sus fealdades, sus atrocidades y sus heroísmos, ya que —como nos lo dijo en su “Managua 6.30 PM”— “si he de dar un testimonio sobre mi época/ es éste: Fue bárbara y primitiva /pero poética” ²

Su poesía me interesa, desde luego, no sólo por lo que nos comunica sino también —y quizás más todavía— por sus modos de comunic rnoslo. De ahí la orientación del presente trabajo, en que se estudia la naturaleza de la *implicación* y la *explicitación* en su poesía.  Por qué adentrarse en el examen de sus *modos de comunicación* desde este ángulo preciso? Para contestar esta pregunta tendrá que permitirme el lujo de una breve digresión acerca de la *poesía de compromiso*, cuyas manifestaciones hispanoamericanas me vienen interesando a partir de 1960: aquel primer encuentro

* Este artículo es una versión ligeramente modificada (para un público europeo) de un trabajo más extenso presentado durante el simposio de homenaje al poeta Ernesto Cardenal que se celebró en Managua a fines de enero de 1985, con motivo de su 60  cumpleaños el día 20 de aquel mes.

- (1) Véase Pring-Mill, “The Redemption of Reality through Documentary Poetry”, en Ernesto Cardenal, *Zero Hour and Other Documentary Poems*, ed. Donald D. Walsh (Nueva York, 1980), págs. ix-xxi. (Se citar  como “Redemption” en lo sucesivo).
- (2) Poema de la colección *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (Medellín, 1965). Para la bibliografía de Cardenal v. Janet Lynne Smith, *An annotated bibliography of and about Ernesto Cardenal* (Special Studies No. 21, Center for Latin American Studies, Arizona State University, Tempe, 1979), 61 págs., y Jorge Eduardo Arellano, “Bibliografía de Ernesto Cardenal”, en *Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación*, núm. 31 (Septiembre-Octubre 1979) págs. 63-73.

mío con la poesía de Ernesto Cardenal se había dado durante un largo viaje de orientación por quince países de Hispanoamérica realizado con el doble fin de contextualizar el *Canto general* de Pablo Neruda y de iniciar un estudio detenido del desarrollo posterior de aquel género³. Pues bien: de todos los poetas de la próxima generación cuyas obras pude reunir no me cupo duda alguna que quien más pesaba en ella era la figura del P. Ernesto; pero si sobresale tanto lo hace, en gran parte, por una razón algo paradójica, destacándose tanto o más *por lo que no dice que por lo que dice* de modo abierto y declarado.

Veamos algunas de las condiciones del género, el cual me parece prestarse demasiado fácilmente a una *explicitación* excesiva tanto cuando es “de propuesta” como cuando es “de protesta” (para emplear dos términos que forman apta pareja, acuñada por el *cantautor* Daniel Viglietti cuando lo entrevistara Mario Benedetti en 1973)⁴. Esencialmente una poesía de *comunicación* y de *concientización*, dirigida muchas veces a un público menos letrado y destinada muchas veces a propagarse de viva voz desde una tribuna —o desde el tablado de un teatro y hasta, a veces, desde un púlpito— este género se expresa muchas veces con cierta estridencia demagógica, la cual es fácil de comprender dadas las circunstancias de su difusión a un gran público pero que puede tener la consecuencia de quitarle fuerza poética cuando sus textos se leen interiormente o se analizan en la tranquilidad de algún recinto académico distanciado del ambiente de origen en el cual los problemas que motivaron los poemas eran tan urgentes que había que ir gritándolos a voces por las calles. En el caso de Ernesto Cardenal esto no sucede, o si sucede —en algunos de sus poemas de carácter más oral— lo hace sólo en forma mitigada, de modo que la mayoría de sus poemas rinden más cuanto más calladamente se lean, se estudien y se saboreen.

Casi toda su poesía —por lo menos a partir de su época neoyorquina (1947-49) y comenzando con el poema “Raleigh”⁵— muestra un claro sentido de compromiso sociopolítico, pero suele exhibirlo de modo algo indirecto: mucho más indirecto,

-
- (3) Véase Pring-Mill, “The Scope of Spanish-American Committed Poetry”, en *Homenaje a Rodolfo Grossmann* (Frankfurt etc. 1977) págs. 259-333 (reimpreso como folleto, Oxford, 1980); *ibid.*, “The nature and the functions of Spanish American *poesía de compromiso*”, *Bulletin of the Society for Latin American Studies*, núm. 31 (octubre 1979), págs. 4-21.
 - (4) M. Benedetti, *Daniel Viglietti* (Colección “Los Juglares”, Madrid, 1974) p. 78, cit. en Pring-Mill, “*Cantos - Canto - Cantemos*: Las canciones de lucha y esperanza como signos de reunión e identidad”, *Romanistisches Jahrbuch*, 34 (1983), págs. 318-354, v. p. 320.
 - (5) “Raleigh” fue el primero de los poemas escritos en Nueva York durante el período en que Cardenal estudiaba en Columbia University (1947-1949), y el poeta ha dicho que es “el primer poema que tomo en cuenta”: o sea el primero escrito después de encontrar su nuevo estilo bajo la influencia de los poemas de Pound, lo cual le hizo desechar toda su poesía anterior. Durante mi estancia en Solentiname, dedicamos la mayor parte de seis largas entrevistas grabadas a un intento de establecer una cronología estricta de su producción poética, discutiéndose aquella de su época neoyorquina mayormente en nuestra *3ª Entrevista: 4-viii-72*. El establecimiento de tal cronología es de suma importancia en el caso de Cardenal, ya que el orden de publicación de sus obras dista muchísimo de coincidir con aquel de su composición.

p. e., que aquel de Pablo Neruda en *España en el corazón* o en los 'capítulos' más violentos de su *Canto general* ⁶. Hasta cuando el *mensaje sociopolítico* queda bien claro para cualquier lector Ernesto Cardenal parece preferir dejarlo sin explicitar —sin sacarlo a flor de agua— para que se transparente por sí solo. O sea que su poesía suele tener la gran virtud del antiguo romancero castellano: el del "saber callar a tiempo". Pero lo hace de otro modo: mientras los *romances viejos* callaban lo inesencial de su historia para concentrar sobre lo esencial de un episodio (realzando los detalles más llamativos e impresionantes) Ernesto Cardenal tiene numerosos modos de callar hasta lo esencial sin dejar de sugerírnoslo —de modo inescapable— por vías de pura *implicación*, dándonos pequeñas claves o indicios para que no podamos dejar de intuir lo callado. En un trabajo anterior comencé por citar a un personaje de *El Criticón* del jesuita Baltasar Gracián: un personaje llamado El Prudente, el cual aconsejaba "Advierte que lo que no se puede ver cara a cara, se procura por indirecta" ⁷. Pues bien: la mayor fuerza de la poesía sociopolítica de Ernesto Cardenal siempre me ha parecido residir en su capacidad para *procurar "por indirecta"*, empleando varios *modos de indirección*.

Aquel trabajo mío se refería tan sólo a dos poemas de *Homenaje a los indios americanos*: "Las ciudades perdidas" (compuesto en Cuernavaca en 1960 o 1961) y "Katún 11 Ahau" (compuesto en Solentiname en 1967). Hoy quiero ampliar el panorama, hablando (aunque tenga que ser tan sólo brevemente) de algunos de los *modos de indirección* empleados por nuestro poeta ya a partir de los *Epigramas y Hora O*, aludiendo de nuevo a *Homenaje a los indios americanos* —pero sólo de paso— e igualmente de paso a su poesía bíblica, reflexionando luego sobre un determinado aspecto del *Oráculo sobre Managua*, antes de terminar sugiriendo que algunas de las virtudes poéticas de los textos producidos en los Talleres de Poesía de la nueva Nicaragua —ejemplificados ya en lo que se compuso en el primer taller (iniciado por Mayra Jiménez en Solentiname en el mes de enero de 1977)— se deben precisamente a este aspecto de la obra de su guía y mentor. De ahí la segunda parte de mi título, en que el estudio del tema de la *implicación y explicitación* se extiende a un examen del "saber callar a tiempo" que encontramos en la *Poesía campesina de Solentiname* reunida por Mayra Jiménez en agosto de 1980, un año después del triunfo de la Revolución Sandinista ⁸.

Empecemos con uno de los ejemplos más notables de los *Epigramas* (escritos

 (6) P.e. los poemas satíricos de "La arena traicionada", el quinto de sus 'capítulos' (el término es el que empleara Neruda mismo, v. Pring-Mill, "Neruda y el original de *Los Libertadores*", *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto, 1980, págs. 587-589).

(7) Pring-Mill, "Comunicación explícita e implícita en dos poemas de Ernesto Cardenal". *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Hispanistas*. Roma, 1980, págs. 825-835. (Se citará como "Comunicación").

(8) No. 4 Colección Popular de Literatura Nicaragüense, Ministerio de Cultura, Managua 1980, 187 págs.; el prólogo de Mayra Jiménez está fechado en agosto y el libro "se terminó de imprimir... el día 6 de octubre de 1980".

en los años previos a su entrada en la Trapa aunque sólo se publicasen reunidos en 1961, cuando ya se había trasladado de Gethsemani a Cuernavaca). El texto es el siguiente:

*En Costa Rica cantan los carreteros.
Caminan con mandolinas en los caminos.
Y las carretas van pintadas como lapas,
y los bueyes van con cintas de colores
y campanitas y flores en los cuernos.
Cuando es el corte del café en Costa Rica,
y las carretas van cargadas de café.
Y hay bandas en las plazas de los pueblos,
y en San José los balcones y ventanas
están llenos de muchachas y de flores.
Y las muchachas dan vueltas en el parque.
Y el presidente camina a pie en San José ⁹.*

Este poema aparentemente sobre Costa Rica era más bien una indirecta dirigida contra Anastasio Somoza García —el 'Tacho' de entonces— y se dice que éste lo tomó tan mal que el poeta tuvo que ausentarse para evitar las atenciones de la Guardia Nacional, ya que todo el mundo sabía a qué iba el verso final y las sonrisas del pueblo le enfadaron mucho al dictador ¹⁰. Pero el texto no dice nada contra Tacho abiertamente, ni siquiera en aquel último verso: si lo lee un inglés, p.e., que no sabe nada de la situación nicaragüense de entonces, este poemita le habrá de parecer un mero dibujito costumbrista con dejos de promoción turístico-comercial costarricense porque no hay nada explicitado que se refiera a la situación de Nicaragua.

El segundo epigrama que quiero considerar funciona de un modo un poco distinto. También es archiconocido:

*De pronto suena en la noche una sirena
de alarma, larga, larga,
el aullido lúgubre de la sirena
de incendio o de la ambulancia blanca de la muerte,
como el grito de la ciega en la noche,
que se acerca y se acerca sobre las calles
y las casas y sube, sube, y baja
y crece, crece, baja y se aleja
creciendo y bajando. No es incendio ni muerte:
Es Somoza que pasa. ¹¹*

(9) Cardenal, *Epigramas* (UNAM, México, 1961), p. 42.

(10) V. prólogo de Pablo Antonio Cuadra, en Cardenal, *Antología* (Buenos Aires - México 1971) p. 13.

(11) *Epigramas*, ed. cit., p. 32.

Aquí se nos presenta primero un pequeño enigma, seguido por su resolución en el desenlace de aquel aguijón final (como en cola de alacrán): primero viene la señal de alarma que nos hace pensar en algún desastre, manteniéndonos en suspensión durante nueve versos hasta que (pasado ya el vehículo con la sirena) se nos descifra el enigma explicándonos que no es sino "Somoza que pasa". Hasta cierto punto el sentido es obvio, pero esta misma explicación sigue callando la *indirecta* del mensaje verdadero, o sea el hecho que en la Managua de Tacho el paso del dictador es motivo para alarmarse tanto o más como lo fuera un incendio, o una muerte, o aquel grito sobrenatural de "la cegua en la noche". Mas es bien fácil leerse dicho epigrama sin darse plena cuenta de todo lo que se esconde en el aguijón.

Un último ejemplo tomado de los *Epigramas*, más breve y conocidísimo:

*Uno se despierta con cañonazos
en la mañana llena de aviones.
Pareciera que fuera revolución:
pero es el cumpleaños del tirano*¹².

Otra vez hay un pequeño enigma —en este caso el del malentendido original— junto con su resolución; otra vez también —pero quizás más sutil por ser doble en este caso— el mensaje implícito: 1º ¡ojalá que lo fuera (v. g. la revolución)! pues (2º) ¡esto es lo que el tirano más mereciera recibir de regalo para aguarle bien la fiesta en este día!

Otros *modos de indirección* se emplean en *Hora 0*, publicada en 1960 pero que remonta (como los *Epigramas*) a los años anteriores a la conversión religiosa del poeta¹³. En otro artículo anterior he hablado del más característico de dichos modos: el recurso casi cinematográfico del *montaje dialéctico* de dos imágenes, de cuya contraposición se desprende una conclusión que el poeta no necesita explicitar¹⁴. Consideremos el 'introito' del poema:

*Noches Tropicales de Centroamérica,
con lagunas y volcanes bajo la luna
y luces de palacios presidenciales,
4 cuarteles y tristes toques de queda.
"Muchas veces fumando un cigarrillo
he decidido la muerte de un hombre",
dice Ubico fumando un cigarrillo...
8 En su palacio como un queque rosado
Ubico está resfriado. Afuera el pueblo*

(12) *Ibid.*, p. 55.

(13) Salíó primero en dos partes en la *Revista Mexicana de Literatura*, enero-abril de 1957 (núms. 9-10) y abril-junio de 1959 (núm. 2); pero la primera "edición conjunta" sólo se publicó en 1960, el 21 de febrero, como homenaje a Sandino "en el XXVI aniversario de su muerte" (Gráfica Panamericana, México). Este folleto estuvo al cuidado de Ernesto Mejía Sánchez, y su colofón todavía se refiere a "Estos poemas" en el plural.

(14) Pring-Mill, "Acciones paralelas y montaje acelerado en el segundo episodio de *Hora 0*", *Revista Iberoamericana*, núms. 118-119 (enero-junio 1982) págs. 217-240. (Se citará como "Acciones").

- fue dispersado con bombas de fósforo.
 San Salvador bajo la noche y el espionaje
 12 con cuchicheos en los hogares y pensiones
 y gritos en las estaciones de policía.
 El palacio de Carías apedreado por el pueblo.
 Una ventana de su despacho ha sido quebrada,
 16 y la policía ha disparado contra el pueblo.
 Y Managua apuntada por las ametralladoras
 desde el palacio de bizcocho de chocolate
 y los cascos de acero patrullando las calles.
- 20 ¡Centinela! ¿Qué hora es de la noche?
 ¡Centinela! ¿Qué hora es de la noche?¹⁵.

Veamos primero el caso de los versos 5-7 (“ ‘Muchas veces fumando un cigarrillo / he decidido la muerte de un hombre’, /dice Ubico fumando un cigarrillo...”): aquí, yo diría que la implicación consiste en el pequeño escalofrío del lector que se esconde en aquellos puntos suspensivos. Algo más obvio es la implicación de los tres versos que vienen a continuación (“En su palacio como un queque rosado / Ubico está resfriado. Afuera el pueblo / fue dispersado con bombas de fósforo”, vv. 8-10): dos oraciones distintas pero colocadas en aposición directa, contrastándolas, de modo que nos tiene que chocar la evidente desproporción entre el mero resfriado de Ubico y la inflamación más desagradable que su pueblo experimenta. Unos versos más abajo vemos una desproporción parecida entre una sola ventana quebrada en el despacho de Carías (v. 15) y el hecho que la policía haya “disparado contra el pueblo” (v. 16) a modo de respuesta.

Más complejo es el caso del estribillo repetido: “*¡Centinela! ¿Qué hora es de la noche ?*” (vv. 20-21). Aquí la indirecta depende de lo que hoy día se llamaría un recurso *intertextual*: hay que haber reconocido el “*Custos, quid de nocte?*” del *Libro de Isaías* (xxi-11) para reconocer que esta llamada lleva implícita la profecía de la destrucción de Babilonia, y por lo tanto la doble advertencia que Centroamérica es una Babilonia y que —como Babilonia— sus tiranías también habrán de caer. Pero ¿cuándo? “*¿Qué hora es de la noche?*” ¿Cuánto tiempo tendremos que esperar hasta que la profecía se cumpla? La contestación ya se nos declara en el título del poema: *Hora 0*. Ya estamos en la hora cero del asalto, listos para comenzar el contrataque del pueblo, para desencadenar la guerra, para lanzar el primer golpe de la futura lucha armada: efectivamente, la composición del poema se inició en 1954 (el año de la Conspiración de Abril) y esta especie de introito —la última sección en componerse y escrita ex profeso para prologarlo— se compuso no mucho después del ‘ajusticiamiento’ de Tacho (el 21 de septiembre de 1956), cuando Cardenal ya estaba en vísperas de

(15) En el folleto descrito en la n. 13 falta el espacio interlineal entre los vv. 19 y 20 que siempre consta en ediciones posteriores.

marcharse a la Trapa ¹⁶. El texto de este introito se enriquece enormemente cuando pescamos las implicaciones de la alusión bíblica la cual sirve para dotar al poema entero de un aire profético, ya que es dentro del *marco contextualizante* creado en este texto inicial que hay que enfocar los tres grandes 'episodios' de la obra: el de los campesinos hondureños, el del asesinato de Sandino y el de la Conspiración de Abril.

Un último ejemplo, algo distinto, de este poema ya clásico: el final bilingüe del episodio de la muerte de Sandino. Esta sección termina con cuatro versos:

"I did it", dijo después Somoza.

"I did it, for the good of Nicaragua".

Y William Walker dijo cuando lo iban a matar:

"El Presidente de Nicaragua es nicaragüense". (vv. 390-393)

Esta cita de las últimas palabras del filibustero norteamericano, el cual se había hecho 'elegir' presidente en 1856 —cien años justos antes de la muerte de Tacho—, viene muy bien a cuenta, ya que su yuxtaposición a las palabras de Somoza después del asesinato de Sandino implica (con suma economía verbal) una triple ironía indirecta en el remate de este episodio central: 1º parece insinuar que Somoza era tan filibustero y mentiroso como Walker; 2º que su 'elección' a la presidencia (unos años más tarde) iba a ser tan fraudulenta como la de éste; y 3º que Somoza García era en cierto sentido tan poco nicaragüense como Walker, ¡o quizás cupiera mejor decir tan norteamericano como él! Esta última implicación queda subrayada por un recurso adicional: la ironía lingüística —o 'interlingüística'— de que Walker nos habla en español, mientras Somoza había hablado en inglés. Ambos emplean una lengua extranjera aprendida para ponerla al servicio de sus maquinaciones y mentiras ¹⁷.

Las tres ironías me parecen innegables, aunque el sentido más profundo del pasaje se haya de buscar en la compleja red de asociaciones histórico-literarias *no explicitadas*, las cuales no nos saltan a la vista de la mera yuxtaposición de las citas textuales de los dos personajes nombrados; pero no podemos evadir la búsqueda, ya que dicha yuxtaposición no transparenta ninguna razón de ser más obvia y hay que preguntarse por lo tanto cómo resolver el carácter enigmático del aparejamiento de las citas.

(16) Según el colofón del folleto cit., "Estos poemas de Ernesto Cardenal, *Hora 0*, fueron escritos en Nicaragua, entre la rebelión de Abril de 1954, en la que tomó parte el autor, y el ajusticiamiento del dictador Anastasio Somoza, 21 de septiembre de 1956". En nuestra *3ª Entrevista: 4-viii-72* el poeta me dijo que el episodio hondureño fue el primero en escribirse, y aunque aquel de la Conspiración de Abril se basara sobre notas hechas inmediatamente después sólo se redactó posteriormente, al mismo tiempo en que se elaboraba el episodio de la muerte de Sandino; el 'introito' fue lo último en escribirse, cuando ya había que terminar la obra porque estaba por marcharse a la Abadía de Gethsemani (a la cual llegó en mayo de 1957). En vista de estas declaraciones me parece poco probable que la obra ya se hubiera terminado definitivamente cuando tuviera lugar "el ajusticiamiento del dictador" unos siete meses antes, aunque quizás ya no quedara más que el 'introito' por escribir. Véase Pring-Mill, "Redemption", págs. xvii-xix.

(17) Véase Pring-Mill, "Acciones", págs. 235-236.

Mi próximo ejemplo viene de "Las ciudades perdidas". En el artículo citado sobre *Homenaje a los indios americanos* yo sugerí que este poema no se había de interpretar como "una sencilla evocación de un mundo desvanecido" sino más bien como "un comentario implícito sobre el mundo actual" en que cada detalle evocado constituiría una observación crítica —pero jamás explicitada— acerca de la Centroamérica de nuestros tiempos, implicando *un contraste que el poeta no se sentía obligado a formular abiertamente*. No hay para qué repetir mi argumento aquí: baste el ejemplo de un solo verso, el que reza "No hay nombres de militares en las estelas" (v. 30) ¹⁸. Según yo lo veo esto no es tanto una observación acerca de las estelas de las ciudades perdidas sino una observación acerca de las 'estelas' del Managua de entonces y de las otras capitales centroamericanas. Todo el texto está explicitando la presencia o (como en este caso) la ausencia de determinadas cosas en la cultura maya clásica, pero siempre con la insinuación de que nosotros estamos en un mundo en que las prioridades son distintas —y casi siempre al revés—. El otro poema comentado en aquel artículo fue "Katún 11 Ahau", una descripción de nuestro propio mundo pero hecha en términos tomados de la mitología y la historia mayas (recuerdo muy bien una frase del poeta en una de las conversaciones que grabamos en Solentiname, cuando me habló de "retratar el presente con términos del pasado") ¹⁹. Esta descripción queda dividida en dos secciones distintas: la primera *denunciando* las condiciones actuales (vv. 1-47), la segunda *anunciando* un porvenir de paz y de justicia social (vv. 48-84) en que ya pasamos de lo histórico a lo profético. Baste citar el contraste entre el verso inicial —"Katún de muchas flechas y deshonorosos gobernantes"— y los versos 53-54:

*El Katún Unión-con-una-Causa,
el Katún "Buenas condiciones de vida"*

(18) Véase Pring-Mill, "Comunicación", págs. 827-828. La edición más autorizada de *Homenaje a los indios americanos* sigue siendo la de Cuadernos Latinoamericanos (Ediciones Carlos Lohé, Buenos Aires - México, 1972) en que se agregaron "Marcha pawnees" y "Oráculo de Tikal (de un Ah Kin de Ku)" a los quince poemas de la edición original (UNAN, León, 1969); otros dos poemas, "Sierra Nevada" y "Grabaciones de la pipa sagrada", se agregaron en la edición de la Editorial Laia (Barcelona, 1979) y tengo entendido que varios poemas más se habrán de agregar en una edición futura. El orden de los poemas en dichas ediciones dista mucho de coincidir con aquel de su composición, el cual se expone a grandes rasgos en la introducción de Pring-Mill, *Ernesto Cardenal: Marilyn Monroe and other poems* (Londres, 1975), v. especialmente págs. 22-29 (estudio basado en *1ª Entrevista: 21-vii-72*, *2ª Entrevista: 27-vii-72*; para lo que atañe a "Las ciudades perdidas" *4ª Entrevista: 5-viii-72*; para los poemas de la época colombiana *5ª Entrevista: 10-viii-72*; y para los poemas de *Homenaje* escritos en Solentiname hasta 1970 *6ª Entrevista: 14-viii-72*). "Las ciudades perdidas" se compuso en Cuernavaca, siendo el único poema de la colección anterior a la ida del poeta al seminario de La Ceja en 1961.

(19) Pero conviene subrayar que "retratar el presente con términos del pasado" no era su único propósito en recurrir a tales fuentes, sino que también había querido "desentrañar" el pasado mismo (*2ª Entrevista: 27-vii-72*).

cuando "Ya no hablaremos más en voz baja" (v. 55)²⁰.

Al comentar este poema, hablé —en lo ideológico— de cómo Ernesto Cardenal se veía asumiendo ya en su propia persona la serie de tareas asignadas al *chilán* maya, las cuales incluían la doble obligación de *denunciar* y *anunciar* que es propia de todos los profetas. En verdad nuestro poeta ya había asumido este doble cargo en los *Salmos* y en su "Apocalipsis", ambos publicados algunos años antes durante su período de seminarista en Medellín y ambos empleando redes de relaciones intertextuales netamente bíblicas cuyo funcionamiento no hay tiempo para comentar aquí²¹. Antes de dejar "Katún 11 Ahau", sin embargo, hay que subrayar un detalle más: un detalle rico en significaciones, pero cuyo sentido yo creo que debe de haber escapado a la mayoría de sus lectores originales. ¿Por qué se trata precisamente del katún titular: el katún "11 Ahau"? Cada katún tenía su nombre y éste volvería a salir pasados unos 256 años, en la visión cíclica del tiempo que está al fondo de tantos aspectos de la civilización de los mayas, y para captar todas las implicaciones del título de este poema hay que saber que según *El Libro de los Libros de Chilán Balam* uno de los varios katunes nombrados "11 Ahau" era precisamente el katún que vio la llegada de los españoles: "En este katún" —como se nos dice en el v. 17— "siempre hay invasores". Ahora bien: cuando sabemos esto podemos apreciar el doble sentido de muchísimas referencias en el poema, como aquel de los "libros quemados" (v. 6) que son a la vez los códices mayas destruidos por los eclesiásticos de aquellos días y los libros destruidos como subversivos por censores más recientes²². Pero yo me pregunto si el poeta no pudiera haber estado escondiendo sus implicaciones demasiado bien en este caso: para comprender una significación implícita de este tipo hay que saber la clave. En el caso de las citas de Walker y Somoza García también había que saberla, pero por lo menos todo nicaragüense estaría al tanto de la información necesaria para extraer las múltiples implicaciones de aquellos versos (lo cual no quiere decir, desde luego, que todo lector nicaragüense se detendría lo suficiente para bucearlos hasta el fondo). En el caso de "Katún 11 Ahau", en cambio, serían quizás bien pocos los lectores que captarían todo lo que estaba significado en su título: he hablado con muchos nicaragüenses cultos que desconocían por completo el sentido de esta referencia. Resulta, por lo tanto, un texto plurivalente: con diferentes sentidos sobre diferentes niveles, según el grado de 'erudición' del lector.

Habría mucho más que decir acerca de estos y otros fenómenos del funcionamiento de la significación poética en los poemas de Ernesto Cardenal, y sobre todo de cómo reaccionan entre sí la comunicación implícita y lo explicitado en textos mucho más largos, como lo son el *Canto nacional* (1972) o *Viaje a Nueva York* (1973) o las dos epístolas: la *Epístola a Monseñor Casaldáliga* de 1974 y la *Epístola a José*

(20) Edición cit., págs. 47-48.

(21) Véase Pring-Mill, introducción a *Marilyn* (v. n. 18), especialmente págs. 24-26.

(22) Para otros detalles parecidos, v. "Comunicación", págs. 830-834.

Coronel Urtecho de 1975²³. El caso más complejo de todos me parece ser aquel del *Oráculo sobre Managua* de 1973, el cual no puede quedar sin comentario aunque no haya tiempo para desarrollar ningún análisis detenido de su sutil tejido de ideas. ¿‘Tejido’, dije? En cierto sentido todo poema es un ‘tejido’ —con trama y urdimbre propias— y en este caso quizás sería más apta la metáfora de una ‘trenza’, porque la estructura esencial de *Oráculo sobre Managua* consiste en la interacción constante de tres ‘hilos’ distintos a lo largo del poema: tres líneas de referencia sólo parcialmente explicitadas cuyas yuxtaposiciones congruas e incongruas sugieren implicaciones más profundas. Los tres hilos que se van entretrenzando son otras tantas *historias*: la *historia geológica* de la zona de Managua (ya a partir de las Huellas de Acahualinca) cuyas fuerzas subterráneas acababan de desencadenarse en el terremoto del 23 de diciembre de 1972, la *historia sociopolítica* de Nicaragua bajo el “sismo permanente” (v. 68) de los Somoza y, por último, una *historia guerrillera* ya mucho más concreta y particularizada: la de la vida y muerte del ex-seminarista y poeta-mártir sandinista Leonel Rugama, junto con su conversión a una ‘teología de la liberación’ (ya basada plenamente en la lucha armada) que condujo inexorablemente a su muerte a los veinte años acribillado por la Guardia Nacional —con dos compañeros más— el día 15 de enero de 1970.

Recuerdo haber estado hablando un día de este poema con el poeta Ernesto Gutiérrez —actualmente embajador de Nicaragua en el Brasil— quien me dijo muy agudamente que era casi como si Cardenal hubiera escrito tres poemas distintos para luego irlos entrecortando: hasta cierto punto, quizás, así sería, ya que Ernesto Cardenal sí que emplea de hecho una técnica de ir barajando las piezas de una composición (sobre todo si es larga) hasta lograr una estructuración ideal a base de las yuxtaposiciones más fructíferas y acertadas²⁴. Pero el conjunto de *Oráculo sobre Managua* es más complejo todavía, por tres razones: 1º en cuanto cada uno de los hilos ya es de sí una hebra compleja, construida a base de toda una variedad de fibras retorcidas juntas; 2º en cuanto los tres hilos no se entretrezen sólo en la mente del poeta sino que éste se aprovecha de varias correspondencias objetivamente presentes entre sus respectivas áreas de referencia; y 3º en cuanto su interacción se desarrolla dentro de un contexto geográfico-político-temporal sutilmente matizado, el cual contribuye sus propias implicaciones a lo que el lector atento va coligiendo. Cada uno de estos tres aspectos ofrece nuevos tipos de interacción entre lo explicitado y lo sugerido no comentados hasta aquí (lo cual no quiere decir que Cardenal no los hubiera empleado antes, como p.e. en las *Coplas a la muerte de Merton* compuestas en 1969 y publicadas en 1970).

(23) Véase Pring-Mill, “Redemption”, x, xiv, xvi-xvii, xx-xxi.

(24) Para el proceso de cortar y barajar sus propios textos poéticos, v. “Comunicación” p. 834. Pablo Antonio Cuadra me contó (1972) cómo había hallado a Ernesto arrodillado en el suelo un día de 1969, rodeado de trocitos de papel y ocupado en el montaje definitivo de las “Coplas a la muerte de Merton”.

Veamos unos cuantos ejemplos, comenzando por aquellas 'correspondencias' objetivas entre los diversos niveles de la realidad poetizada. En la *historia geológica* el terremoto de 1972 es tan sólo la última etapa de un largo proceso volcanosísmico cuya vinculación con la vida de los hombres remonta hasta la erupción en que las huellas de los hombres que la huían se mezclaron con aquellas de los animales para quedar grabadas "en la corriente de lodo volcánico / que iba hacia el lago" (vv. 11-12), solidificándose luego "bajo la ceniza" (v. 12), pero este lugar llamado Acahualinca también tiene su significado en la *historia sociopolítica* en cuanto era uno de los barrios más pobres e inmundos cuando el terremoto: barrio de "las casas de cartón y latas / donde desembocan las cloacas..." (vv. 36-37) en las cuales estaban viviendo los "Damnificados" del "sismo permanente" (v. 68) del sistema social bajo los Somoza; y las dos etapas de referencia temporal quedan entretreídas físicamente, además, por la coincidencia geográfica entre aquella "corriente de lodo volcánico / que iba hacia el lago" (vv. 11-12) y la corriente de las aguas negras de las cloacas que "desembocan" (v. 37) en el "cauce de desagüe / cerca del lago" (vv. 2-3). Pero las coincidencias objetivas van más allá, desembocando en lo incongruo de que este barrio inmundo era —por razón de la presencia de las famosas Huellas— un lugar de interés turístico, con lo cual las dos *historias* precedentes (la *geológica* y la *sociopolítica*) se vienen a entretrejer con la tercera —la *historia guerrillera*— en cuanto "Los seminaristas iban de paseo a Acahualinca a ver las huellas" (v. 141): entre ellos Rugama, el cual —fijándose no en las huellas sino en la gente pobre— se convirtió en guerrillero sandinista. El enlace entre las tres *historias* tiene, pues, su fundamento en una coincidencia geográfico-temporal de incongruidades dentro de la realidad misma. Pero cuando viene el momento de establecer el último término de este enlace, con la visita a Acahualinca del seminarista Leonel, Cardenal se aprovecha de una de las técnicas ya estudiadas: aquella de la simple yuxtaposición cuyo sentido profundo se calla por completo. De hecho, ni siquiera se le nombra a Rugama, ni se nos dice tampoco que fuera seminarista, cuando al verso

Los seminaristas iban de paseo a Acahualinca a ver las huellas (v. 141)

le siguen (después de un espacio interlinear) los versos

*Sucedió que te metiste a la clandestinidad
y moriste en la guerrilla urbana* (vv. 142-143).

La primera razón que yo cité para explicar la complicación del conjunto poético fue el hecho de que cada uno de los tres 'hilos' principales ya era de sí una hebra de muchas fibras: ahora bien, en su *retorcimiento* Cardenal se aprovecha de otro procedimiento 'cinematográfico' en que las implicaciones no explicitadas de cierto 'motivo' se van insinuando no de golpe sino lentamente, a través de diversas 'reprises' (galicismo firmemente implantado en el lenguaje técnico de los cineastas). De los muchos ejemplos posibles voy a concentrarme en uno: el 'motivo' metafórico de la metamorfosis de los insectos empleado en diversas *reprises* en la exposición de una idea compartida por el poeta y Leonel Rugama según la cual la 'Revolución' no es sino la próxima etapa de la 'Evolución', proceso que empezara en las estrellas hace muchos mile-

nios y cuya transformación de la sociedad habrá de requerir algunas metamorfosis tan chocantes como aquellas que terminan produciendo la belleza de la mariposa.

La primera introducción del motivo es enigmático. Viene unos versos después del primer nombramiento de Leonel (v. 199), con quien el poeta se ha dedicado a “Hacer concreto el Reino de Dios” (v. 201), cuando se nos dice:

*La economía del futuro será hacer la vida más hermosa
— ¡Si no se supiera nada de la metamorfosis de los insectos!
Una nueva sociedad
un nuevo cielo y una nueva tierra (vv. 205-208).*

Quince versos más abajo viene el siguiente pasaje:

*La evolución es por saltos dijo Mao
la evolución es la revolución
la revolución no es ilusión
la oruga teje a su alrededor una nueva morada
de la que sale con alas de colores
con las cuales vuela hacia el cielo
Vos Leonel Rugama acribillado y llevado a la morgue (vv. 223-229).*

Aquí, no sólo se desarrolla más el motivo de la metamorfosis entomológica sino que se empieza a entretejerla con la idea de Mao, para luego —ya al final— sugerir un modo de glosarla en términos de la resurrección (en lugar de explicitar la aplicación social de la imagen). Quiero decir que de la yuxtaposición entre el último verso y los dos que lo preceden no podemos dejar de colegir que desde el cadáver de Rugama “acribillado y llevado a la morgue” algo —lo esencial de él— se va “volando hacia el cielo” (v. 288) “con alas de colores” (v. 227), con lo cual entra en juego todo un nuevo nexo de resonancias asociadas con la iconografía medieval, en que el alma del difunto le sale de la boca para alzarse alado “hacia el cielo”. Pero la metáfora de la metamorfosis no acaba en esto. Sesenta y seis versos más abajo leemos:

*“... un nuevo cielo y una nueva tierra...” (¿nada menos?)
(¿Y diréis entonces que el marxismo es “utópico”?)
la transformación del gusano en crisálida y la
crisálida
en mariposa (vv. 296-300),*

en cuyo primer verso ya se cita textualmente y entre comillas el verso del *Apocalipsis* (xxi-1) al cual se había tan sólo aludido en el v. 208. Otros treinta y ocho versos más abajo “Entramos a la Pascua de la Revolución” (v. 338) —en que el juego verbal entre ‘Revolución’ y ‘Resurrección’ hace salir a flor de agua una asociación antes tan sólo sugerida— al comienzo de una tirada de catorce versos que termina con la última de nuestras *reprises* en la cual se conjugan no sólo la Resurrección y la Revolución con la idea del progreso de la evolución natural sino todas éstas con la idea de un ‘renacimiento’ terrenal de los seres humanos, proceso equiparable a la salida de la mariposa ya en su forma definitiva:

(este es el misterio pascual de la revolución)
renaceremos juntos como hombres y como mujeres.
Se vuelve crisálida y a la
crisálida le salen alas (vv. 348-351).

Dije que el tercer modo en que se iba complicando el conjunto poético de *Oráculo sobre Managua* dependía del modo en que el poeta lo iba situando dentro de un amplio y sutil contexto geográfico-político-temporal. En la siguiente cita —la última que quiero aportar del *Oráculo sobre Managua* en esta ocasión— varios de los elementos que hemos visto se conjugan temprano en el poema (mucho antes de introducir ni la figura de Rugama ni el motivo de la metamorfosis revolucionaria) dentro del contexto del desembarco de los astronautas norteamericanos en la luna el día 20 de julio de 1969, junto con la visión de la tierra desde la luna que pudimos contemplar en la pantalla de todo televisor entonces. Veamos cómo los distintos niveles temáticos se entrecruzan en este último fragmento:

Una luna sobre Acahualinca
con astronautas cantando en ella canciones de Frank Sinatra
Lentamente la corriente en dirección al lago
la corriente de mierda de Managua
y en ella huellas de pies desnudos
como los de aquellos que por allí fueron huyendo
a 10 mts. de profundidad como si fuera ahora en lodo fresco
Apolo 11, éste es Houston... Cambio
cielo negro como de media noche y suelo brillante
y las sombras de los cráteres negras como el cielo
y la hermosa tierra, azul y rosa, en el cielo negro
como un oasis de vida y color en la vastedad vacía
(‘la más bella de las joyas’)
pero para los pobres como los cráteres y mares lunares
“Bienaventurados los pobres porque de ellos será la luna” (vv. 82-96).

Todo lector nicaragüense se daría cuenta de una serie de *resonancias intertextuales* que le escaparían totalmente a cualquier extranjero que desconociera lo que Cardenal llamaría la *Poesía nueva de Nicaragua*²⁵: v.g. las resonancias de las relaciones entre nuestro texto y uno de los poemas más conocidos de Rugama, “La tierra es un satélite de la luna”, en que el contraste irónico entre el costo de las misiones Apolo y las condiciones de la gente de Acahualinca —cuyos hijos “tienen hambre de nacer, para morir de hambre” (v. 25)— termina (v. 26) precisamente con el último verso de

(25) Título de una famosa antología recopilada y prologada por nuestro poeta (Lohlé, Buenos Aires - México, 1974); habíase publicado anteriormente en Cuba como *Poesía nicaragüense* (Casa de las Américas, 1973) y bajo este mismo título tuvo su primera edición nicaragüense en 1975 (Ediciones el Pez y la Serpiente, Managua). La introducción (llámase “Presentación” en la edición de Lohlé, “Prólogo” en las otras dos) es un ensayo-clave sobre el Exteriorismo, fechado en Solentiname el 3 de abril de 1972.

nuestra cita, “Bienaventurados los pobres porque de ellos será la luna” (v. 96). Aquel verso ya era de por sí una referencia bíblica transformada: parodia de la segunda de las nueve ‘Bienaventuranzas’, “Beati mites quoniam ipsi possidebunt terram” (*Lucas* v-4). Citado aquí en la versión de Rugama ya tenemos *dos niveles de relaciones intertextuales superpuestos*, pero hay más, ya que —para quien reconozca la fuente de la versión intermedia— esta cita luego se le revelará como la primera introducción de una referencia clara (aunque anónima) al héroe de la *historia guerrillera*. Hay muchos ecos en estos quince versos: toda aquella red de relaciones intertextuales (con la Biblia, con la poesía de Rugama, con el reportaje de los astronautas en la luna), la evocación de las imágenes visuales que todos contemplamos en 1969, por no decir nada del paralelo ahora plenamente explicitado —y ya recargado de sus propias resonancias— entre las huellas de hoy en “la corriente de mierda de Managua” (v. 85) y las “de aquellos que por allí fueron huyendo / a 10 mts. de profundidad como si fuera ahora en lodo fresco” (vv. 87-88) hace miles de años. Hay más, pues (al glosar aquel verso de Rugama) Cardenal va mucho más allá que el poeta original con su *inversión visual* de luna y tierra, de modo que ésta —tan bella— se muestra a los pobres tan estéril como “los cráteres y mares” de aquélla. Pero la mayoría de estas referencias quedan sólo medio explicitadas, mientras sus interacciones quedan totalmente sin explicitar: es a nosotros que nos toca descubrir todo lo que se esconde en el entrechoque repetido de sus ecos.

Supongo que todos estaríamos de acuerdo en que esta vasta red asociacional no puede apreciarse sin una lectura muy atenta del poema. Esto no quiere decir que no se captaría nada al escucharlo pues es un poema que tiene un fuerte impacto auditivo, cuyas imágenes yuxtapuestas despertarían mil efectos visuales en los ojos de nuestra imaginación. Sin embargo, no cabe duda que todos los poemas considerados anteriormente comunicarían sus mensajes esenciales a quienes los escucharan en un recital (aunque el título del “Katún 11 Ahau” permanecería opaco sin una nota aclaratoria) mientras *Oráculo sobre Managua* quedaría seriamente empobrecido. Fue en parte por esa razón que al leer esta ponencia en el congreso mismo no hice más que referirme a la interacción de las tres historias (la geológica, la sociopolítica, la guerrillera) al mencionar este poema, descartando toda discusión detenida de los ejemplos examinados en los últimos cinco párrafos de este texto impreso: hubieran sido difíciles de seguir si no se tuvieran todos los pasajes a la vista (máxime para quienes estaban escuchando las ponencias y discusiones por la radio en transmisión directa). Hubo, asimismo, otra razón: queriendo hablar de la influencia de la poesía de Ernesto Cardenal sobre la poesía de los Talleres —y concretamente de la interacción entre lo explicitado y lo implícito en la *Poesía campesina de Solentiname*— lo pertinente no era el tipo de poesía del *Oráculo* o de las *Coplas* sino los procedimientos poéticos que vimos en los *Epigramas* y *Hora 0* y que se pudieran haber estudiado igualmente en los largos poemas ‘públicos’ como el *Canto nacional*, o el *Viaje a Nueva York*, o las dos *Epístolas*. Si pensamos en los poemas publicados por Cardenal entre el triunfo de la revolución y la celebración de este congreso en honor de su 60º cumpleaños, veremos que él mismo se ha dedicado al cultivo de la poesía pública en una serie ya larga de poemas mayormente breves (de evocación o reportaje) que tienen un estrecho parentesco con mu-

chos 'episodios' o subsecciones del *Canto nacional*: poemas cuya brevedad responderá en parte a las circunstancias de su vida como Ministro de Cultura (tan distinta de la tranquilidad de Solentiname, en donde se podía trabajar ininterrumpidamente sobre un mismo poema durante meses enteros) pero que quizás también responda a un deseo de estimular la producción de los Talleres proporcionándolos posibles modelos. Estoy pensando en poemas como los seis que se publicaron en el primer número de *Nicaráuac* (mayo-junio 1980): "Muchachos de *La Prensa*", "Otra llegada", "En la tumba del guerrillero", "Ofensiva final", "Waslala" y "Barricada". Pero aquí yo no quiero pasar a un análisis de esta nueva etapa de su productividad poética, sino mirar unos cuantos ejemplos de la *Poesía campesina de Solentiname* para sugerir que (por sencilla que ésta nos pudiera parecer) su eficacia poética depende de pequeños procedimientos técnicos tan sutiles como lo fueron aquellos de los *Epigramas y Hora 0* con que empezamos, ¡por lejos que pudieran parecer de las sutilezas mucho más complejas que hemos visto en los múltiples niveles del *Oráculo sobre Managua!*

No es ésta la ocasión para examinar la historia del primer taller de poesía, iniciado por Mayra Jiménez en Solentiname en enero de 1977, cuya producción en la isla durante los meses antes del asalto al cuartel de San Carlos y luego en Costa Rica durante el exilio fue editada por ella en el cuarto tomo de la "Colección Popular de Literatura Nicaragüense" del Ministerio de Cultura (v. n. 8), ni tampoco para estudiar la historia posterior del movimiento 'tallerista' cuyo auge se coronó con la antología *Talleres de poesía* (1983) ²⁶. Sobre el taller de Solentiname pueden consultarse varios escritos de Mayra Jiménez ²⁷, yo tengo publicados dos artículos que tratan tanto del movimiento posterior como de la producción solentinameña ²⁸, y conozco un bellissimo estudio de *Talleres de poesía* por Fina Marruz que se ha de publicar pronto en *Nicaráuac*. Lo que quiero examinar aquí es tan sólo el aspecto de la implicación y la explicitación en determinados ejemplos de la poesía isleña.

Para mí uno de los aspectos más encantadores de esta poesía es su falta de es-

- (26) Introducción de Ernesto Cardenal (discurso pronunciado en la clausura del Primer Encuentro Nacional de Talleres de Poesía, 20 de diciembre de 1981) págs. 7-14, selección y prólogo (págs. 15-32) de Mayra Jiménez, publicada por el Ministerio de Cultura en Managua.
- (27) Sobre sus propios antecedentes consúltese su ensayo "A propósito de" en Mayra Jiménez, *Cuando poeta* (Editorial de la Universidad Nacional de Costa Rica, Heredia, 1979) págs. 105-110; sobre el taller solentinameño, "Poesía de Solentiname", *Casa de las Américas*, XIX, núm. 112 (enero-febrero 1979), págs. 110-122, y el poema "Carta al esposo", *ibid.*, XX, núm. 115 (enero-agosto 1979) págs. 114-119; sobre los talleres posteriores, "Talleres de Poesía en Nicaragua", *ibid.*, XXII, núm. 129 (noviembre-diciembre 1981) págs. 108-122.
- (28) "The 'Workshop Poetry' of Sandinista Nicaragua", *Antilia* (St. Augustine, Trinidad) I, núm. 2 (1984) págs. 7-38; "Mayra Jiménez and the rise of Nicaraguan *poesía de taller*", en prensa en *Conference Papers of the Sixth Conference on Spanish Caribbean Literature* (St. Augustine, Trinidad, anunciado para mayo 1984 pero la publicación parece haberse demorado). Ambos artículos fueron escritos antes de que me llegara la antología *Talleres de poesía*. Hay unas primeras reacciones mías en "Poesía de la Nueva Nicaragua", *Nicaráuac*, núm. 6 (diciembre 1981) págs. 150-155.

tridencia política, aún cuando ya se nos muestra plenamente inmersa en la lucha armada después de octubre de 1977. Hasta los poemas que contienen un mensaje sociopolítico lo suelen dejar entrever muy suavemente, deslizándolo por entre los versos con una ironía bien fina, como en este poema de Esperanza Guevara:

Ayer pasé por este ranchito

*El ranchito estaba sucio
porque es muy temprano;
los niños estaban sucios
porque es muy temprano
y en el forrito viejo y destartado
estaba una foto de Somoza
porque es muy temprano.*²⁹

Aquí jamás se explicita la conexión implícita entre la suciedad del ranchito y de los niños y las condiciones de vida del pueblo bajo los Somoza, ni entre esta suciedad física y la 'suciedad moral' de la foto del tirano, ni tampoco la resonancia adicional que adquiere aquel 'estribillo' reiterado "porque es muy temprano" cuando sale por tercera vez y nos obliga a repensar su sentido en los versos anteriores: a la primera lectura la suciedad del rancho y de los niños pudiera haberse debido tan sólo a que fuera "tan temprano" en el día cuando Esperanza pasara pero luego resulta que la "foto de Somoza" está ahí porque no ha llegado todavía la Revolución y —por lo tanto— que la suciedad de los niños y del ranchito también está ahí por no haber llegado aún la Revolución. El procedimiento sugestivo recuerda aquellos de los *Epigramas*, cayendo a medio camino entre la *indirecta* totalmente callada de aquel "Y el presidente camina a pie en San José" y la ironía a medias explicitada del cuarteto sobre "el cumpleaños del tirano".

Pasemos a considerar "Las garzas", de Alejandro Guevara (uno de los hermanos de la Esperanza y también de Myriam, cuyos versos "Después del combate" se han de considerar abajo, y también el futuro marido de Nubia Arcia, autora de mi cuarto ejemplo solentinameño). Este poema de Alejandro parece un poemita tan sencillo, nada más que una instantánea del Archipiélago:

Las garzas

*Las garzas grandes
blancas y elegantes
pescando todo el día.
Protestan y hasta pelean cuando otra
pesca en su costa favorita.
Cada sardina es un viaje al nido
porque en su estrecho estómago
caben dos*

(29) *Poesía campesina de Solentiname*, p. 116.

una de su alimento y otra para
un pichón.

Una garza de largo
se puede confundir con una virgen ³⁰.

A primera vista, casi no hay nada: unas observaciones sobre la vida de las garzas en el Gran Lago y una pequeña comparación 'poética' al final, distanciada de las observaciones ornitológicas por un espacio interlinear; pero esta sencillez tan manifiesta no es todo, ni es tampoco el resultado de ninguna falta de poder inventivo. Representa más bien el resultado de una austera depuración del lenguaje, tal como siempre se exige en las sesiones de taller. Esta depuración, aconsejada por Mayra, reproduce la extremada economía verbal tan característica de Ernesto Cardenal, pero no es ninguna reproducción servil.

Pues bien —volviendo ahora a "Las garzas"— me parece que tanto en este poema de Alejandro Guevara como en la poesía del sacerdote-poeta las cosas verbalmente representadas no son tan sólo cosas sino imágenes: fotografiadas con todo el cuidado y la precisión exterioristas y colocadas ante el lector para que él trabaje un poco y vea lo que éstas esconden. En otros lugares he hablado de la ascendencia imaginista de estos procedimientos en la obra de Cardenal ³¹: lo que quiero sugerir aquí es que cuando encontramos fenómenos parecidos en los textos de la poesía tallerista tampoco debemos pasar sus posibles sentidos ulteriores por alto. Es fácil dejarlos pasar inadvertidos por culpa de nuestra propia inatención. Consideremos "Las garzas" algo más detenidamente: a primera vista nada más que el puro fruto de la observación. Para mí —gracias a la temporada que yo pasé en Solentiname hace ya casi trece años— este poema me recuerda con suma nitidez las elegantes garzas que se erguían cada cincuenta o sesenta metros a lo largo de la costa de Mancarrón; pero reconozco que la nitidez de la imagen visual depende de la experiencia compartida (v.g. del hecho que Alejandro y yo hemos contemplado las mismas cosas) y que estos versos 'dirán' mucho menos al lector que jamás haya visto garzas ni vivido largas y tranquilas semanas en aquel ambiente. Luego vienen aquellos dos versos finales: "Una garza de largo / se puede confundir con una virgen". Contienen —evidentemente— una pequeña sugerencia de la vida semireligiosa de la comunidad solentinameña. Bien recuerdo a Alejandro (el cual luego se destacaría como guerrillero intrépido e imperturbable) sentado al lado del lago tan tranquilo como yo, a unos cien metros de distancia, los ojos puestos en sus aguas igualmente tranquilas: y él meditabundo, alerta, observando, pensando. Y para mí su observación final —la cual es una observación 'exteriorista' bien exacta que no tiene nada de 'símil poético' inventado— me hace pensar no sólo en las garzas y en Nuestra Señora sino también en las blancas y elegantes estatuas que Ernesto hacía no sólo de la Virgen sino también de las garzas. No dudo que Alejandro estuviera pensando —por lo menos inconscientemente— en todas estas cosas: en las

(30) *Ibid.*, p. 101.

(31) Introducción a *Marilyn* (v. n. 18) págs. 12-14; "Acciones", págs. 218-219.

estatuas de la Virgen y de las garzas y las realidades en ellas representadas, y simultáneamente en el parentesco establecido entre garzas y Virgen por el escultor.

Una vez establecida, tal conexión puede provocar más meditación. Es lo que hacen las imágenes igualmente sencillas de los apuntes poéticos de *Gethsemani. Ky.* (1960) en que Cardenal recuerda sus días en el noviciado trapense, bajo la dirección espiritual de Thomas Merton, p.e.

Tú nos envuelves como la niebla
de esta mañana de invierno.
Yo te oigo en el grito del grajo,
los gruñidos de los cerdos comiendo,
y en el claxon de un auto en la carretera ³².

Merton ha descrito estos apuntes como

una serie de sketches con toda la pureza y el refinamiento que encontramos en los maestros chinos... (Ernesto) calla, como debía, los aspectos más íntimos y personales de su experiencia contemplativa, y sin embargo ésta se revela más claramente en la absoluta sencillez y objetividad con que anota los detalles exteriores y ordinarios de esta vida. Ninguna retórica del misticismo, por muy abundante que fuera, podría haber jamás presentado tan exactamente la espiritualidad sin pretensiones (sic) de esta existencia monástica tan sumamente llana ³³.

Esto mismo es —más o menos— lo que el poema “Las garzas” de Alejandro Guevara significa para mí. Pero tal como Merton agregara que no sabía cuánto significarían estos poemas de *Gethsemani, Ky.* “para aquellos que nunca han escuchado el silencio de la noche de Kentucky extendida en torno a los muros de este monasterio”, yo me sigo preguntando hasta qué punto lo que yo hallo en este poemita “Las garzas” pudiera depender tan sólo de la experiencia compartida.

Este problema de la importancia de la *experiencia compartida* como fundamento de buena parte de la *comunicación no explicitada* es el último tema de importancia que quiero tratar aquí. Tal como yo dudaba de si un poema tan complejo y tan alusivo como “Katún 11 Ahau” pudiera apreciarse a fondo sin la *experiencia compartida* de ciertos conocimientos histórico-mitológicos algo especializados, me pregunto si la desnudez o austeridad de gran parte de la poesía tallerista no hace que su *eficacia comunicativa* haya de depender demasiado sobre la *experiencia compartida*

(32) No he visto la primera edición de *Gethsemani. Ky.* (Ediciones Ecuador, México, 1960, 31 págs. - núm. II.15 en *Annotated Bibliography*, v. n. 2 *supra*); en la 2ª edición (Ediciones La Tertulia, Medellín, 1965, 38 págs. - núm. II.16 en dicha bibliografía) “Tú nos envuelves como la niebla” está en la p. 33.

(33) *Ibid.*, págs. 5-6. El texto inglés original está en Thomas Merton, *Emblems of a Season of Fury* (Nueva York, 1961) págs. 114-116, donde precede sus traducciones de quince poemas de Cardenal, once de ellos de *Gethsemani. Ky.*

de la vida nicaragüense, o de la lucha armada, o de la Revolución para que lo que en ella se haya querido expresar pueda llegar plenamente a lectores que no pertenecen al pueblo para el cual se escribió. Quiero escoger un ejemplo quizás extremo: un poema muy breve y que calla mucho (incluso, quizás, todos los aspectos más significativos para quien lo escribiera).

Se trata del poemita de nueve versos que Myriam Guevara escribió después del asalto a San Carlos (su primera experiencia directa de la lucha armada) cuando ya se encontraba en la seguridad de Costa Rica:

Después del combate
Son las seis de la tarde.
Me siento con fiebre.
Comienza a llover en
gotas grandes y seguidas.
Corto dos hojas
verdes y redondas
las pongo en mi cabeza.
Cerca de nosotros
se ven las luces de Los Chiles ³⁴.

Los detalles escogidos son muy precisos y también —al parecer deliberadamente— muy prosaicos. Quien no sepa que “las luces de Los Chiles” que se podían ver estaban al otro lado de la frontera no podrá saber a base de sólo el texto lo que significaba el verlos, ni adivinar por consiguiente las emociones que su vista —ya cercana— despertaría en la joven guerrillera neófita. Su hermano Iván escribió un poema mucho más pormenorizado —de sesenta versos— que se llama “Cuatro días en la montaña y el exilio” ³⁵ el cual nos proporciona todos los datos necesarios para evocar en nuestra mente alguna escena (o serie de escenas) que hemos visto en películas cinematográficas o noticieros, pero Myriam ha concentrado sobre una mínima viñeta de un modo que sí que recordaría el episodio circunstancial y violentamente *a quienes estuvieron allí* y que también les recordaría, por lo tanto, la violencia de sus propias emociones cuando finalmente pudieron distinguir “las luces de Los Chiles”. También resulta bastante evocador —*per analogiam*— para quienquiera haya hecho alguna vez la guerra en una selva tropical (como lo hice yo, hace ya tantos años, en Birmania). Pero me parece indudable que lo extremado de su economía (no sólo verbal sino también en la selección de los detalles exteriores escogidos para recordar la experiencia interior) tiende a hacer que este poema ‘no diga casi nada’ a gente distanciada —en casi todo— de la vida de los guerrilleros enmontañados: pienso, p.e., en los niños de alguna escuela

(34) *Poesía campesina de Solentiname*, p. 121.

(35) *Ibid.*, págs. 81-82. Alejandro, el hermano mayor, publicó un ‘testimonio’ en prosa (“El asalto al cuartel de San Carlos”) en *Casa de las Américas*, XX, núm. 117 (noviembre-diciembre 1979) págs. 173-178.

la española que quizás leyera el poema en clase, o en los habitantes de Londres o París (o Nueva York).

Mi último ejemplo es igualmente económico, pero esta vez cobra mayor eficacia —mayor fuerza comunicativa— gracias al ‘montaje dialéctico’ de sus dos instantáneas. Refiérese al mismo episodio de la guerra revolucionaria, aunque a otro instante:

Recuerdo aquella madrugada

*Recuerdo aquella madrugada de octubre
cuando huíamos de la Guardia Nacional
después del asalto al cuartel de San Carlos
cuando me ahogaba al cruzar el río Frío
y grité: —Me ahogo Iván.*

*Pero no fue Iván el primero en llegar
sino que fuiste vos Alejandro* ³⁶.

Girando en torno a la palabra “Pero” —su palabra-eje— ¡cuántos sentimientos no explicitados nos llegan en este texto de Nubia Arcia a través de aquella sencillísima yuxtaposición de dos imágenes visuales, debidamente contextualizados en los tres primeros versos que la sitúan, con la precisión de un cronista, en sus coordenadas de tiempo y de lugar! Después de la lentitud —y el prosaísmo— de aquellos versos circunstanciales, el evento se nos impone de repente en aquel doble *trac-trac* de la cámara, para dejarnos saboreando en silencio el amor no explicitado de aquel “sino que fuiste vos Alejandro”. El ejemplo es muy sencillo (en otro artículo he comentado un poema bastante más largo de la Nubia, en que las técnicas de la implicación poética se manejan con destreza para establecer un conjunto bastante más complejo) ³⁷ pero espero que éste y los tres poemas campesinos anteriormente comentados basten para hacer que nos detengamos lo suficiente como para buscar lo no explicitado —lo sólo entredicho— la próxima vez que leamos otros poemas talleristas. (Recuerdo lo dicho una vez por Mario Benedetti, hablando de las canciones sociopolíticas hispano-americanas, cuando escribió que el autor “ponía las líneas” y la realidad “las entrelíneas” ³⁸: pues bien, en muchos de estos poemas hay que esperar para que la realidad ponga “las entrelíneas”, sobre todo cuando éstas no reposan en una *experiencia compartida* y hay que hacer un esfuerzo intuitivo para reconstruir las realidades de fondo).

Ya sé que esta poesía no es la *poesía popular* tradicional, bien rica en Nicaragua (basta hojear el *Muestrario del folklore nicaragüense* ³⁹ para darse cuenta de su valor y su sabor), y sé también que la poesía tallerista parece haber abandonado casi todos los recursos y preceptos. Los preceptos talleristas se hallan en un do-

(36) *Ibid.*, p. 105.

(37) Art. en *Antilia* (v. n. 28) págs. 21-23.

(38) Benedetti, op. cit., p. 50.

(39) Ed. Pablo Antonio Cuadra y Francisco Pérez Estrada, Managua, 1978.

cumento titulado "Unas reglas para escribir poesía", escrito y distribuido por Ernesto Cardenal como guía para la red de Talleres de Poesía, el cual no deja de tener cierto carácter de *boutade* heredado del ensayo "A Few Don'ts" de Ezra Pound (traducido como "Varios 'No' " por Cardenal y Coronel Urtecho para que sirviese a manera de manifiesto exteriorista) ⁴⁰. No creo que Cardenal lo pueda haber escrito sin cierto deseo de *épater les bourgeois* (lo cual se consiguió en cuanto no dejaron de escandalizarse varios poetas consagrados) pero, bien mirado, es un documento sumamente positivo: por un lado, *lo desaconsejado* era precisamente aquello que un poeta novato pudiera haber creído que debiera de buscar: la rima, las abstracciones, ideas vagas en lugar de cosas y hechos, las frases altisonantes y gastadas, la palabrería vana.

Del otro lado está *lo aconsejado*, todo lo cual se refiere —siempre, pero siempre— a recursos que Cardenal podía recomendar por experiencia propia, ya que le habían servido bien en su propia poesía: en aquella poesía suya tan *exteriorista* cuyos elementos subjetivos — ¡y está claro que los hay!— sólo se dejan entrever por vías de implicación entre las series de imágenes observadas que es lo único que él se permitiría el lujo de explicitar (el hecho de que un texto sea todo exteriorista no implica que le falte interioridad). Recordemos algunas frases de aquellas "Reglas": (1) "... La rima suele ser buena en las canciones, y es muy apropiada para las consignas... pero no es buena para la poesía moderna..."; (2) "Hay que preferir lo más concreto a lo más vago... La buena poesía se suele hacer con cosas bien concretas"; (3) "A la poesía le da mucha gracia la inclusión de nombres propios..."; (4) "La poesía más que a base de ideas, debe ser a base de cosas que entran por los sentidos: que se sienten con el tacto, que se gustan con el paladar, que se oyen, que se ven, que se huelen... Las más importantes de las imágenes son las visuales; la mayor parte de las cosas nos entran por la vista"; (5) "Hay que escribir como se habla. Con la naturalidad y llaneza del lenguaje hablado, no del lenguaje escrito..."; (6) "Evitar lo que se llama lugares comunes, o frases hechas, o expresiones gastadas. O sea: lo que se ha venido repitiendo de esa misma manera desde hace tiempo..."; (7) "Tratar de condensar lo más posible el lenguaje... Uno debe economizar las palabras como si estuviera escribiendo un telegrama; o como las frases de los cartelones de las carreteras, que se hacen lo más breve posible..." ⁴¹ No son malos tales consejos, y adquieren las glosas necesarias en las sesiones de taller: aunque Cardenal haya prologado sus reglas con las frases "Es fácil escribir buena poesía, y las reglas para hacerlo son pocas y sencillas" no es una cosa —por así decirlo— 'fácil-fácil' y el poeta 'novato-novato' (como lo suelen ser los miembros de taller, los cuales quizás jamás hubieran escrito ni un solo verso sin la existencia de los talleres) requiere el comentario compañeril para aprender a hacerse la debida

(40) En el primer número de *El Pez y la Serpiente* (enero 1961) págs. 129-135.

(41) Las "Reglas" salieron primero en *Barricada* (10 marzo 1980) y luego en una hoja mimeografiada para distribuirse en los Talleres. El texto español saldrá en Pring-Mill, "Mayra Jiménez and the rise of Nicaraguan *poesía de taller*" (v. n. 28) y sale una traducción mía al inglés en "The 'Workshop Poetry' of Sandinista Nicaragua" (v. n. 28).

autocrítica literaria. Ni son malos, pues, los consejos: ¡ni tampoco van a salir necesariamente como mini-Cardenales todos los poetas que hayan pasado por un taller!

Ya sé que los Talleres de Poesía creados y fomentados por el Ministerio de Cultura han sido motivo de controversia pero espero que mis comentarios acerca de aquellos ejemplos de la poesía campesina de Solentiname (en donde yo pasé una de las temporadas más bellas y felices de mi vida) hayan podido servir para indicar la necesidad de escuchar atentamente no sólo “las líneas” sino “las entrelíneas”: no sólo las palabras sino también los silencios de esta nueva poesía de actualidad en que se ha renovado el “saber callar a tiempo” del pueblo castellano medieval. Me parece que algunos de los aspectos más positivos de la poesía tallerista se dejan comprender mejor, además, si se la considera a la luz de los respectivos papeles de la *implicación* y de la *explicitación* en la poesía del propio Ernesto Cardenal.

Mi ponencia bien pudiera haber terminado ahí, pero la experiencia de varias conversaciones —dentro y fuera de Nicaragua— me sugiere la propiedad (por no decir ‘la necesidad’) de agregar un par de reflexiones más acerca de los Talleres de Poesía y su producción poética: reflexiones personales, desde luego, pero que espero no hayan de ser consideradas ‘impertinentes’ en ninguno de los dos sentidos principales de dicho adjetivo (vale decir ni descaradas ni tampoco inoportunas). Se me ha preguntado frecuentemente “¿Y qué tal es la poesía producida?” Como en todo *movimiento literario* —y la *poesía tallerista* lo es— hay poemas muy buenos y otros menos buenos (aunque siempre se tienen que haber mejorado bastante al pasar por la *mesa redonda* de la discusión en un taller) y yo agregaría que no hay ninguno de ellos que no me haya permitido vislumbrar algún nuevo detalle de esta realidad nicaragüense la cual el mundo exterior debiera de aprender a conocer y a apreciar por lo que es. O sea que la poesía tallerista también cumple —quizás inconscientemente— una de las funciones más especializadas del antiguo romancero: la del *romance noticiero*, divulgador de los hechos. A veces dependen demasiado de la *experiencia compartida* para ser comprendidas a fondo en culturas ajenas sin el comentario que no necesitarían para el lector nicaragüense pero cabe recordar que no fueron compuestos como ‘artículos de exportación’. Otras veces callan no ya las *experiencias* mismas sino más bien los *conocimientos contextuales* sin los cuales aquéllas no se pueden justipreciar (un poco como lo hiciera el propio Ernesto Cardenal en “Katún 11 Ahau”) y el profesor extranjero tiene que proporcionar la debida glosa a sus alumnos. Pero a través de esta poesía tallerista aquellos alumnos pueden compenetrarse con lo que se está haciendo y viviendo en un mundo que antes les era totalmente desconocido.

“El árbol”, como siempre, “se conoce por su fruto” (*Mateo* xii-33). Pero ¿cuál es su verdadero fruto en este caso? Yo me pregunto si el fruto más significativo de los talleres —su producto más importante (tanto en sí como para la nueva Nicaragua)— consiste de verdad en *los poemas* (los textos escritos e impresos) o más bien en *los poetas*: las personas —hombres y mujeres— que descubrieron sus capacidades para la creatividad en el contexto del taller. Para mí son estas personas que salen del taller a la calle —que salen de nuevo a la ‘realidad’ renovados por la experiencia compartida de haberla sabido representar en sus poemas— las que constituyen los más auténticos productos de los Talleres de Poesía ideados por Mayra Jiménez y Ernesto

Cardenal: productos no *literarios*, sino más bien *sociales*. Al decir esto no creo estar diciendo nada nuevo sino tan sólo 'explicitando' algo que me parece implícito en toda la actuación político-cultural del P. Ernesto Cardenal, ministro de Dios y ministro del pueblo. Decirlo no es, tampoco, desvalorar ninguno de los 'artefactos' que se producen a consecuencia de dicha política cultural (en este caso concreto: los poemas) sino verlos en función de su papel en el desarrollo de un pueblo antes subdesarrollado. Empecé esta ponencia hablando de la *poesía de compromiso* y la terminé hablando del *compromiso de la poesía*: la labor de los talleres es esencialmente una labor de *concientización* en que se forman 'hombres nuevos' —y mujeres nuevas— en la misma medida en que se van formando nuevos poetas escribiendo nuevos poemas, o sea que es una actividad socio-cultural de naturaleza esencialmente sociopolítica.

**SOBRE UNA EDICION RECIENTE DE
ANTON DE MONTORO, POETA CONVERSO
DEL SIGLO XV**

**JULIO RODRIGUEZ PUERTOLAS
UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID**



Recientemente se ha publicado un *Cancionero* del poeta cordobés y judeoconverso del siglo XV, Antón de Montoro (Madrid, 1984; Editora Nacional), al cuidado de Carlos Carrete Parrondo (CP), catedrático de la Universidad Pontificia de Salamanca, y, como se dice en la nota preliminar, sobre la base de anotaciones dejadas por el desaparecido hebraísta Francisco Cantera Burgos. No existía edición de los poemas de Montoro desde la muy anticuada e insatisfactoria de Emilio Cotarelo (Madrid, 1900; imprenta de José Perales y Martínez); por ello la de CP parecía venir a llenar el proverbial hueco. Sin embargo, no es ello así, como demuestra un examen medianamente atento del libro aquí comentado.

Atendamos, en primer lugar, a la introducción, donde se hacen una serie de afirmaciones entre aventuradas y peregrinas. Así por ejemplo lo que se dice sobre un cierto aspecto del testamento de Montoro (cf. R. Ramírez de Arellano, "Antón de Montoro y su testamento"; *RABM*, IV, 1900; 484-489). Consta ahí que Montoro era hijo de "Fernando Alonso de Baena Ventura"; CP lo transforma en *Buena Ventura*, pero al mismo tiempo; inexplicablemente, se hace eco de la lectura *Baena* y del hecho de que ella haya servido para que algunos estudiosos emparenten a Montoro con el compilador del *Cancionero de Baena* (pp. 13, 18). Por otro lado, CP intenta "limpiar" de judaísmo y de conversismo a la ciudad de Montoro —donde acaso nació nuestro poeta— y aún a la de Córdoba, donde vivió y murió, y ello sin argumentos suficientes y frente a toda una corriente crítica que no es preciso mencionar aquí (pp. 14-16). Otras cosas llaman la atención del lector. Al aludir al poema de Montoro dedicado al duque de Medinasidonia, "memorando la perdición de Urdiales, quando era dubdosa" (núm. 1), se limita CP (pp. 22 y 45), siguiendo a Cotarelo, a decir que Urdiales —desaparecido en una acción contra los musulmanes— sería un pariente del duque o acaso alcaide de alguna de sus fortalezas. El editor ignora que Urdiales aparece como muerto en combate en el famoso romance de *Río Verde*, e ignora también los comentarios hechos al respecto por Ramón Menéndez Pidal (*Estudios sobre el Romancero*; Madrid 1973; Espasa-Calpe; pp. 155-163, 194, 465-468); el encuentro en cuestión tuvo lugar en marzo de 1448.

Otros asuntos. Los veinte reales que un hijo de Montoro pide, en verso, a su padre (núm. 101), se transforman inexplicablemente en la considerable suma de veinte mil (p. 19). Un poema dedicado al condestable Miguel Lucas de Iranzo (núm. 112) es comentado así en la introducción (p. 22); "a quien elogió extensamente en la poesía dedicada a Enrique IV". Claro es que aquí confunde CP este poema, que tiene nueve versos y en el que Montoro se queja de que el condestable sólo le ofrece "sardinas, no ál", con otro, en efecto extensísimo, dedicado a Enrique IV y en loor del condestable Lucas de Iranzo, pero que no consta en esta edición, como volveré a indicar a poco. El poema en que Montoro alude al *pogrom* de Carmona, ocurrido en 1474, tuvo lugar en vida de Enrique IV (muerto en diciembre de dicho año); CP, siguiendo el encabezamiento de cierto manuscrito, considera que el poema está dirigido a Fernando *el Católico* (pp. 25 y 121; núm. 32). En fin, y dejando aparte cuestiones menores, si bien CP rechaza la fantástica atribución que alguna vez se ha hecho de las *Coplas del Provincial* a Montoro, no parece conocer lo que no hace mucho tiempo se ha dicho sobre tal autoría (cf. Celestino López Alvarez y Francisco Torrecilla del Olmo, "El autor, sus pretensiones y otros aspectos de las *Coplas del Provincial*", en *Poesía. Narración. Ensayo*; Madrid, 1980; Universidad Autónoma; p. 77-103. También, Julio Rodríguez Puértolas, *Poesía crítica y satírica del siglo XV*; Madrid, 1981; Castalia; pp. 232-262).

Hago caso omiso de lo que CP dice sobre manuscritos y ediciones de los poemas de Montoro, donde también pueden hallarse tanto confusiones como omisiones. Mencionaré que CP califica de "simpático librito" la citada edición de Cotarelo, ejemplo extraordinario de lo que *no* es un estudio crítico: baste recordar que Cotarelo, llevado de un puritanismo exacerbado, elimina palabras que considera obscenas, las sustituye por puntos suspensivos e incluso las cambia por otras de su propia cosecha. Mucho más grave es que al tratar del habitualmente llamado *Cancionero de Oñate Castañeda*, CP mencione en su bibliografía sólo una parte del estudio de Michel Garcia dedicado a dicho códice ("Le chansonnier d'Oñate y Castañeda", *Mélanges de la Casa de Velázquez*; XVI, 1978, 141-149), pero no las otras dos aparecidas previamente (XIV, 1978, 107-142; XV, 1979, 207-239). Dice además CP que este manuscrito "se halla en poder de los herederos de R. Uhagón" (p. 33), lo cual es manifiesto error: tras correr varias vicisitudes, figura desde hace algunos años entre los fondos de la Biblioteca de la Universidad de Harvard (cf., por ejemplo, Michel Garcia). Otro detalle bibliográfico curioso. La monumental *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo XV...*, de Jacqueline Steunou y Lothar Knapp (dos volúmenes; París, 1975 y 1978), aparece entre interrogaciones datada así: "¿1976-1980?" (p. 42).

En cuanto a los poemas, en la edición de CP faltan, con toda notoriedad, dos muy extensos y fundamentales dedicados por Montoro a Enrique IV, uno en elogio del ya citado condestable Lucas de Iranzo y otro a Fernando de Villafañe, ambos publicados por Michel Garcia en su estudio citado y ambos incluidos en *Oñate-Castañeda*. Por el contrario, figura en esta edición algún poema que, según todas las evidencias, no pertenece a Montoro (núm. 41 y 42). Llama poderosamente la atención la ausencia casi total de comentarios histórico-sociales a los poemas; cuando aparecen, son mínimos, y CP sigue a Cotarelo, mas no sin errores, como cuando

afirma que el condestable Lucas de Iranzo fue asesinado nada menos que en 1573 (p. 263). También brillan por su ausencia los comentarios de tipo cultural y literario, así como las ilustraciones paremiológicas, en un poeta y en unos poemas en que la presencia del refranero es abundantísima (cf. como ejemplo máximo el núm. 250, compuesto por ocho versos en que cada uno de ellos es la primera parte de un refrán). Ciertamente CP declara paladinamente en numerosas ocasiones que desconoce el significado de ciertas voces o expresiones, pero no lo es menos que con una ojeada a ciertas obras de consulta (el *Diccionario de Autoridades*, sin ir más lejos) hubiera podido resolver la mayor parte de los casos; en otros, se trata de lecturas equivocadas o de falta de necesaria compulsión de manuscritos diferentes; en otros, en fin, de interpretaciones simplemente erróneas. Anoto a renglón seguido algunos ejemplos.

Desconocimiento de significados:

— “con el vuestro mencionar / pollenero” (núm. 27b). En el ms. 4114 de la BN de Madrid, “por el vuestro mencionar / por llenero”, esto es, con palabras altas, generosas y claras.

— “canças de cañutos” (núm. 31). “Canzas de canutos”, ms. 617 del Palacio Real de Madrid: canzas o *granzas*; cf. *Autoridades*.

— “vos pensáis que dais somostas” (núm. 133): “tal vez esté relacionado con el mosto”, dice CP. No así, sino con *soma*, “salvado fino”: cf. *Autoridades*.

— “nunca de rabo de puerco...” (núm. 135): declara CP desconocer la continuación del refrán. Completo, dice: “De rabo de puerco, nunca buen virote” (cf. Eleanor S. Kane, *Refranes y frases proverbiales de la Edad Media*; Madrid, 1959; RAE, p. 200).

Lecturas erróneas:

— “diana” (núm. 79): “la lectura es hipotética”, dice CP. Tan hipotética que la lectura correcta es *aduana*, como indica tanto el texto como algún otro manuscrito, por ejemplo Egerton 939, del Museo Británico.

— “lastras” (núm. 136f). No lo comenta CP, pero es *letras* (se refiere a un poema previo escrito por el comendador Román): cf. *Cancionero General*.

— “vnas coplas sin brahones” (núm. 139a). Dice CP: “doblez que ceñía la parte superior del brazo en los vestidos, pero este sentido no parece convenir al contexto”. Sin duda que no; se trata de un ataque de Montoro contra Juan de Valladolid; en Palacio 617 y en BN de Madrid 4114 se lee, con toda propiedad, “unas coplas y borrones”.

Interpretaciones erróneas: (para las correcciones por mí señaladas, he utilizado el *Diccionario de Autoridades*, el de la Real Academia y el *Vocabulario Medieval Castellano* de Julio Cejador y Frauca, entre otros):

— “aguatochos” (núm. 13): “balsas, charcos”. No, sino aguaceros.

— “vajarisco” (núm. 75): “¿viejo arisco?”. Basilisco.

— “cubrichel” (núm. 84): “tal vez especie de pechero”. Se trata de un pago parcial, lo que hoy suele decirse “entrada” previa de un pago.

— “y no darvos ahito” (núm. 85): “quieto, permanente”. En realidad, “y por no cansaros”.

— “a beber de lo de buque” (núm. 86): “en gran cantidad”. Vino dulce, *embocado* o *abocado*.

— “chivar” (núm. 88): “¿Hato de chivas? ¿sinónimo de chivetero o corral donde se encierra a los cabritos?”. Es, desde luego, rocín, y además flaco, como indica el propio contexto; cf. Ferrán Manuel de Lando, “Cuando la reina doña Catalina mandó fazer en Valladolid un torneo...”, donde aparece como *chibal* (v. 192; edición Julio Rodríguez Puértolas, *Poesía crítica*, p. 90).

— “quedaron mis fijas arrechas, calientes” (núm. 117): para CP, *arrechas* significa “erguidas”, lo que no hace sentido alguno. Las hijas de Montoro quedaron, en efecto, excitadas sexualmente; cf. *Carajicomedia, passim* (ed. Carlos Varo; Madrid, 1981; Playor).

— “decidores” (núm. 118) no es, claro está, “trovadores”, sino chocarreros, chistosos, graciosos; bastaría atender al título del poema.

— “don langosta” (núm. 131): “¿con el sentido de estafador?”. No, sino que se trata de un gran bebedor, comparado con el insecto que devora campos y cosechas, aquí viñedos y vinos.

— “xixa” (núm. 136d): “¿o jisca, planta gramínea?”. No, sino *gigote*, guiso morisco.

— “establo muy festinado” (núm. 136d): para CP este *festinado* es “apresurado”, que no hace sentido alguno. Es vil, sucio.

— “faraute” (núm. 138): “farandulero, recitante de comedias”. Se trata de rey de armas, o de heraldo.

Mucho más podría decirse sobre esta edición del *Cancionero* de Antón de Montoro, como que no está exenta de alguna falta de ortografía (*extrictamente*, p. 138, nota), pero creo que basta con lo anotado. Se trata de un trabajo que parece obra de aficionado, y en el cual lo único —o casi— que se sostiene en pie es buena parte de los comentarios y explicaciones de Cantera Burgos, utilizados por CP. Por lo demás, es claro: continúa siendo necesaria una edición crítica de Antón de Montoro, y ahora de modo más acuciente.

EL BUSCON:
UNA POLEMICA INTERPRETATIVA

J.M. GARCIA-VARELA
INDIANA UNIVERSITY, BLOOMINGTON



Es ya relativamente abundante la bibliografía existente sobre *El Buscón*, sobre todo a partir de la edición crítica del texto que realizó en 1965 Fernando Lázaro Carreter. Los críticos han ido acumulando nuevos datos en su análisis, en dos tendencias principales: los que señalan una intención didáctica del texto y los que lo consideran más bien como un puro ejercicio de estilo por parte del autor.

Semejante complejidad crítica se explica porque las posibles lecturas de un texto complejo y ambiguo como *El Buscón* son indefinidas y, en cierto modo, complementarias, como veremos a lo largo del presente estudio.

Karl Vossler, en su conferencia dada en 1926 en la Academia de Munich sobre el realismo en la literatura española del Siglo de Oro, señaló la coexistencia en *El Buscón* de "una fantasía picaresca" y un "ascetismo negador del mundo"¹. Vossler añadía una nota trascendente a lo que había sido la constante en la crítica de la obra de Quevedo durante el siglo XIX: el carácter satírico y, por tanto, didáctico del texto.

Leo Spitzer en su famoso artículo "Sobre el Arte de Quevedo en *El Buscón*" (1927) negó el didactismo pero subrayó el "desengaño barroco" como proyección del espíritu del autor. La interpretación de Spitzer marca el inicio de la crítica moderna del texto y, en cierto sentido, la ha condicionado. Los rasgos principales de su crítica precisan la asimilación entre autor y personaje, la "independencia" del lenguaje utilizado y la concepción de la narración como "yuxtaposición de episodios" dentro de un marco picaresco (183).

Para entender el posterior desarrollo de la crítica conviene destacar una de las características principales de la novela picaresca: "la destacada habilidad del narrador", en palabras del profesor Carrillo:

No olvidemos que estamos ante el narrador más astuto, calculador y consciente, que pretende una agresividad contra la sociedad a la que desprecia, con las mismas armas que la sociedad aprecia (78).

Ello nos conduce a uno de los puntos más controvertidos por los críticos: el problema del lenguaje utilizado en *El Buscón*. Si, como subraya Claudio Guillén, "la novela picaresca es, sencillamente, la confesión de un mentiroso" (92), ¿no será el lenguaje utilizado un nuevo medio de engaño, coherente con la actitud del narrador-protagonista?.

Américo Castro consideraba el lenguaje de Pablos como:

(1) Citado por Leo Spitzer en su artículo sobre el *Buscón* (p. 123 de la edición de Sobejano sobre Quevedo).

un descomunal retruécano, que no acaba en la palabra sino que invade el fondo de la acción. A la insinceridad de las palabras se une la de las personas... (xi).

El lenguaje lo ve Francisco Ayala como atribuible al autor, que prescinde de la coherencia de la obra con tal de mostrar su ingenio. "Se advierte bien —comenta Ayala— que a Quevedo no le importa tanto su criatura como el juego de ingenio y el centelleo de las palabras" (162).

Pero ha sido Lázaro Carreter quien ha señalado más claramente el carácter de "novela estetizante" (141) de la obra:

El perfil novelasco del libro es sólo el marco dentro del cual el ingenio de Quevedo... alumbra una densa red de conceptos (140).

El estilo del libro se ve de este modo unido íntimamente al ingenio quevedesco, a un impulso gratuito del autor, sin que tenga que ver con una coherencia textual o del personaje-narrador.

Una superación de esta perspectiva se encuentra en el estudio de Gonzalo Díaz Migoyo, quien ha proporcionado, siguiendo el texto, toda una serie de datos para ver la función que el lenguaje desempeña en la novela. En este sentido Migoyo acude al juicio de Raimundo Lida:

Lo que a Pablos parece tenerle obsedido es el engaño, y el lenguaje como su instrumento favorito... Es que el lenguaje —este lenguaje— sirve de continuo a la acción (290).

Díaz Migoyo, tras dedicar todo un capítulo al tema, concluye diciendo:

Esta peculiar falacia lingüística es rasgo conscientemente atribuido por el autor a su narrador y no exclusivamente una característica del estilo autorial sin función en el complejo narrativo, cuyo valor ornamental fuera estructuralmente prescindible (129) ².

Con Migoyo coincide Carrillo —"la pragmática del *Buscón* está precisamente en la conciencia, habilidad y falacia discursiva de Pablos" (91)— y Molho: "La escritura chistosa del libro es más que un alarde estético: es una imperativa necesidad de la catársis" (131).

La discusión crítica sobre la función del lenguaje en *El Buscón* está ligada de forma directa con la interpretación del fin de la obra: su posible carácter didáctico.

Lázaro Carreter niega el didactismo, coincidiendo con Spitzer, y, como hemos

(2) Migoyo aplica en su análisis la distinción entre autor real, autor implícito, narrador y personajes, establecida por W. C. Booth (74-75).

visto, entiende el juego conceptista del lenguaje usado en el texto como la impronta del genio del autor. Sin embargo, Edmond Cross entiende que *El Buscón* constituye

una vasta parábola destinada a ilustrar la imposibilidad de ciertos individuos de alcanzar un orden social superior (108).

Esta es también la postura de Yndurain en su prólogo a la edición del *Buscón*. Ayala ve, además del juego de ingenio, "una desvalorización incondicional y definitiva de la realidad de la existencia... el sin sentido grotesco del mundo (163).

Migoyo, por su parte, cree en una coexistencia orgánica de todas las anteriores interpretaciones, pues

hay criminalización: la del actor; hay ascetismo y cesarismo político: el de la visión del autor implícito en la obra; hay estetismo: el del narrador (172).

No creemos adecuado formular interpretaciones cerradas desde el punto de vista crítico sino sólo suministrar posibles claves o, preferiríamos decir, lecturas simultáneas, como lo permite el estudio de Migoyo.

En este sentido el interesante trabajo de Carrillo, ya citado, sobre *Semiolingüística de la Novela Picaresca* aplica los criterios de la *teoría del texto* y la *pragmática literaria*. Ambas disciplinas quieren servir de base a una orientación crítica que sea síntesis de anteriores posiciones enfocadas o en el análisis del texto por sí solo —formalismo ruso, *new criticism* norteamericano y el primer estructuralismo francés— o en los condicionantes biográficos, históricos, sociales y económicos de la obra literaria. La *pragmática* intenta asumir tanto la lectura del *texto* como del *contexto*, al influir ambos en cualquier posible interpretación crítica.

A este respecto existen algunos datos de tipo contextual que pueden clarificar sucesivas lecturas del texto.

En *El Buscón* hay *parábola* y, diríamos también, *parábola carnavalesca*, en el aspecto que Cross ha estudiado en sus trabajos sobre la novela de Quevedo, siguiendo los modelos de Bakhtin.

Esta técnica desfiguradora de la realidad constituye un antecedente del esperpentismo de Valle-Inclán, caricaturizando personajes y situaciones para subrayar, de modo alegórico, la deformación de la sociedad española de la época por un lado y, por otro, la manía de la hipócrita pretensión de ascensión social en el mundo de los siglos XVI y XVII.

No hay en ello tanto la posición aristocrática del autor, que ve desde arriba a los personajes, como diría el mismo Valle-Inclán, sino más bien la consecuencia de una actitud humanista renacentista (Ver el estudio de A. Vilanova), como recuerda también Carrillo:

El humanismo dice que ni Dios, ni la herencia, ni la fortuna, sino la "virtud" y el esfuerzo personal fijan el puesto a cada uno (129).

Pablos-personaje, Pablos-narrador, su amo Don Diego y el hidalgo Don Toribio convergen en la ausencia de virtud. El único atributo de honra de Don Diego es la riqueza, y ello, en un personaje de ascendencia judía, trae consigo todo un juego de connotaciones evidentes en la España de aquella época (Ver A. Redondo y A. Rey Hazas³).

La corrupción del concepto de *honra*, entendida como estimación exterior en lugar de virtud, ha sido repetidamente señalada, entre otros, por Américo Castro, Sánchez Albornoz, Reglá y Maravall. Su influjo dentro del contexto ideológico y social lo ve reflejado Dfáz Migoyo en el personaje de Pablos:

Es el deseo de aparentar honra el que prima en el carácter de Pablos y que no siente vergüenza como bochorno instintivo causado por una conducta inmoral, sino como una irritación ante un hecho que retrasa y obstaculiza su deseo de señorío... Su vergüenza no es moral sino social y utilitaria (53).

El deseo de estima social es fundamental para Pablos y no la consecución de vida virtuosa. "*Pablos sólo pretende ser un farsante más de la honra*" (Carrillo, 99).

Esta caracterización del protagonista, que se puede hacer extensiva al resto de los personajes de la obra, coincide, por otra parte, con los propios comentarios y opiniones de Quevedo sobre el tema, como lo ha precisado Vilanova, y constituye, por ello, un importante dato contextual a propósito del reflejo de la ideología del autor en el texto.

Veamos algunos ejemplos:

Idem. Habiendo visto las vanas presunciones de los medio hidalgos y de atrevidos hombrecillos que con poco temor se atreven a hurtar las ceremonias de los caballeros, hablando recio por la calle, haciendo mala letra en lo que escriben, tratando siempre de armas y caballos... mandamos que a los tales... los llamen caballeros chañfones, motilones y donados de la nobleza y hacia caballeros (Premáticas. Obras. 5b-6a).

Acabaos de desengañar —dice un diablo—, que el que descende del Cid, de Bernardo y de Gofredo, y no es como ellos, sino vicioso como vos, ese tal más destruye el linaje que lo hereda. Toda la sangre, hidalguillo, es colorada. Parecedlo en las costumbres, y entonces

(3) La interpretación de Rey Hazas, en su reciente edición del *Buscón*, parte del trabajo de Redondo, que demostró que Diego Coronel, el amo del *Buscón*, era un converso. Quevedo, para Hazas, "ridiculiza tanto a Pablos, pícaro que simula para medrar, como a Diego, otro simulador que ya había llegado a la nobleza. Todo es, así una cuestión de honra, virtud y nobleza tratada entre cristianos nuevos, desarrollada conflictivamente entre ellos y, finalmente, zanjada sólo por ellos". (74, citado por la reseña aparecida en *Insula* de J. Marín Martínez, número 444-445, nov. dic. 1983).

creeré que descendéis del docto, cuando lo fueredes, o procurades serlo, y si no, vuestra nobleza será mentira breve en cuanto dure la vida;... y, el que en el mundo es virtuoso, ese es el hidalgo, y la virtud es la ejecutoria que acá respetamos, pues aunque descendá de hombres viles y bajos, como él con divinas costumbres se haga digno de imitación, se hace noble a si y hace linaje para otros. (*Sueño del Infierno*, 123).

Ambos textos se fijan publicados con anterioridad al *Buscón*, el primero hacia 1600 y el segundo en 1608, teniendo en cuenta que el primer manuscrito de la novela de Quevedo aparece en Zaragoza en 1626 y que todavía no se ha podido precisar con exactitud la fecha de composición del texto. (Ynduráin hace un buen resumen de los aspectos cronológicos en el prólogo a su edición del *Buscón*).

Pero, en todo caso, estas citas demuestran la coherencia del pensamiento del autor con los presupuestos de un *humanismo renacentista* y, en particular, *erasmista*, como subraya Vilanova, recogiendo una opinión de Bataillon:

Como puede verse, en opinión de Marcel Bataillon, la más significativa coincidencia entre Quevedo y Erasmo, se encuentra, en la obra satírica quevedesca, en la mezcla constante de un íntimo sentimiento cristiano con un humor burlón, muy característico del erasmismo (140).

En conclusión, creemos que de todo este proceso crítico interpretativo del *Buscón*, sucintamente reseñado, se deduce una *intención crítica* del texto, expresada en modo *esperpéntico*, que toma como blanco un sentimiento de hipocresía social —el conocido tropos entre *ser y parecer*—, por medio de unos personajes caricaturescos en los que todo es engaño, inclusive su *manera de hablar*.

BIBLIOGRAFIA

- AYALA, Francisco. *Experiencia e Invención*. Madrid: Ed. Taurus, 1958.
- BOOTH, W.C. *The Rethoric of Fiction*. Chicago: U de Chicago, 1961.
- CARRILLO, Francisco. *Semiolingüística de la Novela Picaresca*. Madrid: Cátedra, 1982.
- CASTRO, Américo. Prólogo a la *Historia de la Vida del Buscón*. Paris: Thomas Nelson & Sons, 1915.
- . *De la Edad Conflictiva. I. El Drama de la Honra en España y en la Literatura*. Madrid: Ed. Taurus, 1961.
- CROSS, Edmond. *L'Aristocrate et le Carnaval des Gueux. Etude sur Le Buscon de Quevedo*. Montpellier: Etudes Sociocritiques, 1975.
- . *Ideología y Genética Textual. El Caso del Buscón*. Madrid: Cupsa, 1980.
- DIAZ MIGOYO, Gonzalo. *Estructura de la Novela. Anatomía del Buscón*. Madrid: Fundamentos, 1978.
- GUILLEN, Claudio. "Toward a Definition of the Picaresque" en *Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History*. Princeton: U de Princeton, 1971.
- LAZARO CARRETER, Fernando. *Estilo Barroco y Personalidad Creadora*. Madrid: Ed. Anaya, 1966.
- LIDA, Raimundo. "Pablos de Segovia y su Agudeza: Notas sobre la lengua del Buscón" en *Homenaje a Joaquín Casaldueiro*. Madrid: Gredos, 1972.
- MARAVALL, J. A. *Poder, Honor y Elites en el Siglo XVII*. Madrid: Siglo XXI, 1979.
- MARIN MARTINEZ, Juan. "El Buscón, algo más que una Novela de Ingenio". *Reseña Crítica. Insula* 444-445. Nov. Dic. 1983.
- MOLHO, Maurice. *Semántica y Poesía (Góngora y Quevedo)*. Barcelona: Crítica, 1977.
- QUEVEDO, Francisco de. *Premáticas y Aranceles Generales. Obras Completas*. Segunda ed. Luis Astrana Marín ed. Madrid: Ed. Aguilar, 1941.
- . *Sueño del Infierno en Sueños y Discursos*. Felipe C.R. Maldonado ed. Madrid: Ed. Castalia, 1972.
- REDONDO, A. "Del Personaje de Don Diego Coronel a una Nueva Interpretación del Buscón", en *Actas del V Congreso de Hispanistas*. Burdeos: 1974.
- REGLA, J. "La Epoca de los Tres Primeros Austrias" en *Historia de España y América*. Barcelona: Ed. Vicens Vives, 1971.
- REY HAZAS, Antonio. *Historia de la Vida del Buscón*. Introducción y notas. Versión de Lázaro Carreter. Madrid: SGEL, Clásicos Universales, 1983.
- SANCHEZ ALBORNOZ, Claudio. *España, un Enigma Histórico*. Buenos Aires: Sudamericana, 1956.
- SPITZER, Leo. "Sobre el Arte ue Quevedo en *El Buscón*" en *Francisco de Quevedo*. Gonzalo Sobejano ed. Madrid: Ed. Taurus, 1978.
- VILANOVA, Antonio. "Quevedo y Erasmo en el Buscón" en *Quevedo in Perspective*. James Iffland ed. Newark: Juan de la Cuesta, 1982.
- YNDURAIN, Domingo. Prólogo a su edición de *La Vida del Buscón Llamado Don Pablos*. Madrid: Ed. Cátedra, 1981.

LA POESIA DE D. FRANCISCO MANUEL MELO

LAS LAGRIMAS DE DIDO

**ANTONIO BERNAT VISTARINI
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS**



I. En las páginas que siguen me he de limitar a proponerle al desocupado lector un ejemplo de la poesía en castellano de Francisco Manuel de Melo (Lisboa, 1608-1666) ¹. Con el texto seleccionado, *Lágrimas de Dido*, empieza la tercera de las nueve musas bajo cuya advocación el propio autor distribuyera el conjunto de sus Obras Métricas (Lyon, 1655) ². *Las Lágrimas de Dido*, sin embargo, vieron por primera vez la imprenta en la Lisboa de 1649 dentro de *Las Tres Musas del Melodino* ³ y es uno de los pocos poemas en castellano del autor que, aunque sea fragmentariamente, ha sido objeto de publicación posterior ⁴.

José M^a. de Cossío habla de él en los siguientes términos: "El poema en octavas reales *Lágrimas de Dido*, de don Francisco Manuel de Melo, sale por su tema del ciclo ovidiano a que hemos limitado nuestro estudio (...). Pero no puede decirse que sea ajeno del todo a la influencia ovidiana, pues al empezar, nos describe el palacio de Dido, apuntado sobriamente por Virgilio en el primer libro de su Eneida, con tal fastuosidad de arquitectura y tal profusión de detalles que no puede negar su procedencia de la descripción del palacio del Sol en el segundo libro de las *Metamorfosis*" ⁵.

No resulta extraño que aluda a Virgilio, puesto que es prácticamente el origen literario del tema, pero sí que limite la influencia ovidiana al pasaje de las *Metamorfosis* que describe el palacio del Sol y se olvide del Ovidio de las *Heroidas*, cuya Epístola VII es, a mi modo de ver, la fuente clásica más próxima a las intenciones artísticas de Melo.

 (1) Vid. mi artículo en el anterior número de esta misma revista, cuyo título debía haber sido: "La poesía en castellano de don Francisco Manuel de Melo. I. Aspectos biográficos".

(2) OBRAS / METRICAS / DE / DON FRANCISCO / MANVEL, / AL SERENÍSIMO / SEÑOR INFANTE / DON PEDRO. // EN LEON DE FRANCIA. / por HORACIO BOESSAT, Y GEORGE REMEVS // M. DC. LXV.

El poema ocupa las páginas 136-152.

(3) OBRAS / METRICAS / DEL / MELODINO. / Halladas por / DON FRANCISCO MANVEL. / QUE POR SU INDVSTRIA RECOGIO / y publica, Henrique Valente de Olivera // AL SEÑOR IVAN RODRIGVES DE / Vasconcelos y Sosa conde de Castellmellor... // EN LISBOA / con todas las licencias. / En la Oficina Craesbeeckiana: Por Henrique / Valente de Olivera y a su costa. Año 1649.

En las páginas 69-76 (están sólo numeradas las de la derecha y correlativamente).

Las dos ediciones del poema son virtualmente idénticas. Sólo es resaltable que la edición de Lisboa presenta menos erratas que la de Lyon.

(4) En José M^a. de Cossío: *Fábulas mitológicas en España*, ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1952, págs. 466-470. Y en Angel Pariente: *Antología de la poesía culterana*, ed. Júcar, Madrid, 1981, págs. 171-176.

(5) *Op. cit.*, págs. 466-467.

M^a. Rosa Lida de Malkiel, en su documentadísimo libro *Dido en la Literatura española (su retrato y su defensa)*, no pudo estudiar el poema de nuestro autor ⁶; y valga el dato como un rasgo más de la alarmante mala suerte histórica de Melo. Mala suerte doble en este caso porque, a lo que sabemos, se trata de la única que podemos llamar fábula mitológica seria sobre el tema en la literatura española.

Es, sobre todo, reivindicando esta originalidad, como lo publicamos aquí lamentando no poder extendernos, por razones obvias, en el análisis detenido que merece.

II. En cuanto a los criterios de edición, he modernizado la ortografía según la R.A.E.; he modificado la puntuación, que es absurda y desorientadora en la mayoría de casos; y he corregido o sustituido algún vocablo, señalándolo convenientemente en las notas.

Las notas pretenden ser, por encima de todo, explicativas y aclaratorias del texto, no desdeñando la indicación de los préstamos que, con bastante libertad, toma Melo de otros autores, y muy especialmente de los poemas mayores de Góngora.

(6) Támesis Books, Madrid, 1974. Vid. lo que dice Yakov Malkiel en pág. 151.

LAGRIMAS DE DIDO

A un Príncipe.

ESTANCIAS.

- I
1. *Estos versos que Musa lagrimosa,
Estos rasgos que pluma enternecida,
Una dicta, otra forma afectuosa,
Víctima son a tu Deidad debida.*
5. *Si en gracia de la cítara armoniosa,
O en premio de la mano agradecida,
Dejas que una te inculque, otra te nombre.
Trompas serán entrambas de tu Nombre.*
- II.
10. *Príncipe excelso, a quien Naturaleza
Maravillas tan pródiga reparte,
Que armaste la Fortuna de firmeza
Y de benignidad vestiste el arte:
Tú que guardaste la mayor nobleza
En aquella inmortal divina parte*
15. *Del alma, y en vez de célebres regiones
Señoreas los sabios corazones.*
- III.
20. *Si lágrimas de amor, si dulces quejas,
Tiernos afectos de un famoso llanto,
Son digna ocupación de tus orejas,
Entre quejas de amor, lágrimas canto.
Si los discursos cortesanos dejas
En ocio, no en desprecio, admite, en tanto,
La poca ofrenda que el mayor milagro
Devoto ofrezco y cándido consagro.*
- IV.
25. *Las eminentes cumbres de Cartago
Bañaba de confusos replandores
La blanca Aurora, que con dulce halago,
Muerte a las sombras da, vida a las flores;
Cuerdas las hojas, toca el aire vago,*
30. *A que entonan los dulces riseñores
Letras de amor, requiebros de armonía,
Que en albricias del Sol cantan al día.*
- V.
35. *Sobre la crespa roca, el seco nido
Marítimo Alción caliente, cuando
Todo el mar en espejo convertido,
Con otro cielo, el Cielo está emulando.*

- Entre los verdes márgenes dormido
 Del ya sañudo arroyo, ahora blando,
 La atenta vista, en la corriente clara,
 40. No sabe cuando corre o cuando para.
- VI. Austro, con agradable vuelo, alado,
 (De una nube de nácar procedido)
 No bien de sus celajes desatado
 Se esparce al aire, en auras dividido;
 45. Pisa la arena y al mar precipitado,
 Más hermoso lo deja que ofendido.
 Tal porque el brío de su soplo muestre,
 Llama al pino naval, como al campestre.
- VII. En tanto pues, el Dárdano famoso
 50. Que contra el cetro del amor porfía,
 A preceptos del sueño religioso,
 La ingrata inspiración obedecía;
 Romper intenta el nudo que, amoroso,
 La obligación atado al alma había.
 55. ¡Oh cuánta tiranía, oh cuánta pena
 En una sola ingratitud ordena!
- VIII. Hierre los aires el clarín agudo
 Que el secreto, en metáforas, publica;
 Pérfida seña, que al concurso rudo
 60. Del náutico rumor, al vulgo aplica:
 Tal cuando en medio del silencio mudo
 Duro trueno que al orbe mortifica
 Llega, si no del rayo prevenido,
 Al corazón, primero que al oído.
- IX. 65. Levántase en el mar contra el poniente
 De Cartago en la cóncava marina,
 Un verde monte, que al azul Tridente
 Con grave pie le huella, y le domina;
 Engastándole en círculo luciente,
 70. Tetis para su joya lo destina,
 O lo venera, porque en tiempo alguno
 Fué tálamo a las bodas de Neptuno.
- X. Casi corona del famoso lago
 Fenece el monte y nace el edificio,

75. *No como aquél que por confuso estrago
Fábrica fue, milagro y precipicio:
Cuantas el aire le respeta vago
Piedras, que al Sol usurpan el oficio,
Vuelven al día en luces y reflejos,*
80. *Cerca mil soles, mil estrellas lejos.*
- XI.
- Del mármol griego de Corintio o Paro
(Ya tesoro de Paro y de Corinto
O por lo matizado o por lo raro)
Ciñe relieves de labor su cinto.*
85. *Artifice gentil, Dédalo claro,
La injuria perdonó del laberinto;
La injuria perdonó, mas no el modelo:
El arte tomó de él la luz del cielo.*
- XII.
90. *Tan excelsa su fábrica se admira
Y del Olimpo tan igual, que en vano
Medroso a su atalaya se retira,
Nieblas vestido, el seno gaditano;
Si a los Triones siete, o cuenta o mira,
La arena ve donde el Eral lozano,*
95. *Entre la femenil fenicia tropa
Bebió las perlas que lloraba Europa.*
- XIII.
100. *Sobre columnas ciento adonde el arte
Las corintias, las dóricas medidas
Frustradas deja, el ámbito reparte
Por iguales porciones divididas.
La cornisa guarnece, el friso parte
Cuantas de almenas cúpulas ceñidas
Dan al Sol en dorados capiteles
espejos, más que esféricos fieles.*
- XIV.
105. *El pórtico gentil soberbiamente
Mira la cuna del infante día
Cuya estructura, o cándida o luciente
De gémino cincel se presumía.
En uno y otro pedestal valiente*
- 110 *Un gigante de mármol se veía
Tan vivo, que temiendo sus insidias
Más desvelo dio a Júpiter que a Fidias.*

- XV. No de antiguo blasón graba el escudo
 Que otra más alta empresa le ocupaba;
 115. Alta empresa, que tanto estimar pudo,
 Que del divino origen se olvidaba:
 Un tierno brazo ofrece que, desnudo,
 Dos corazones a un cabello ataba.
 Dice la letra (con soberbia alguna):
 120. "Apriete el tiempo, o tire la fortuna".
- XVI. Poco después de la pomposa entrada,
 Fácil cuadro, mas célebre, se ofrece,
 Donde la historia vive eternizada
 Que a Troya tantas lágrimas merece;
 125. Descifra la memoria, aun lastimada,
 Escarmientos que aprende y que aborrece:
 La tinta es sangre que en la fe penetra,
 La fe papel de la amorosa letra.
- XVII. En distintos festones de relieve,
 130. Docto trabajo de escultor más grave,
 Sedienta el alma, por los ojos bebe
 Cultas tragedias, que de amor no sabe.
 A tanto afecto la escultura mueve,
 Que juzgándola viva, aún aquél ave
 135. Se engañara, que al sol rayos conquista
 Con el agudo campo de su vista.
- XVIII. El Joven de esta parte se mostraba
 Que desde el trono montaraz del Ida
 La Trágica sentencia promulgaba,
 140. No menos a la fama que a la vida.
 El segundo festón representaba
 La griega armada que navega unida:
 Celos del mar, envidia de la arena,
 Dicha de Paris, lágrimas de Elena.
- XIX. 145. En otra parte Troya se afigura
 Toda de negras llamas circundada;
 No hay piedra en su lugar que esté segura
 Ni torre en sus cimientos confiada.
 De una caliginosa sombra oscura
 150. Parece en humo y fuego supultada;
 Y entre tanta ruina y tanto amago,
 Medio ceniza es ya y toda estrago.

- XX. De la paterna carga fatigado
Eneas pisa el ambicioso fuego
155. En vano de las llamas contrastado
A la clemencia ingratas más que al ruego.
Segunda vez parece fulminado
De rayo, aunque fatal no menos ciego,
Que amenazando con severa herida
160. Cortó dos almas y llevó una vida.
- XXI. Ya penetrando el líquido diamante
Pasa sus fondos íntimos abriendo,
Cuando el Euro, bramando, va arrogante
Los montes con los montes combatiendo.
165. Ya confuso el ejército nadante
(Oscuro rumbo cada cual siguiendo)
Halló su fin y, en fin, de sus entenas
levantaron padrones las arenas.
- XXII. Ya favorablemente conducido
170. La aguda prora el Pío encomendaba
Y al puerto, ni esperado ni creído
Con el próspero céfiro llegaba.
Pródiga más que no obligada, Dido
En las aras de Amor sacrificaba
175. Ideas mil, dudosas, donde emplea
Cuántas del ocio fáciles desea.
- XXIII. Todo en fin de pasión, cuanto de exceso
Sirvió a su pena o ministró a su gloria
Aquí lo hallaba la memoria expreso
180. Sin haber menester a la memoria.
Mudos los ojos, el discurso preso,
Los extremos observan de la historia
Ya alegres, tristes ya, como lo ordena
La suerte de la gloria o de la pena.
- XXIV. 185. Este del arte singular desvelo,
Epiciclo, de Elisa era habitado,
Porque no le faltase para cielo
Del lucero mayor ser ilustrado:
Fábrica fue de amor, si no modelo,

190. *Ardiente voto a Venus dedicado.
 ¡Oh, cómo yerra, oh cómo, el pensamiento
 Que en el viento fabrica para el viento!*
- XXV. *Tal pues dentro en su esfera luminosa
 (Bien cual la llama que en la cera ardía
 Solicita la incauta mariposa)
 Averigua el incendio en la osadía,
 En uno y otro giro presurosa
 Al corazón comete la porfía.
 Creció el dolor y en manos de la injuria*
200. *La paciencia quemó sobre la furia.*
- XXVI. *Ya ve cómo despliega al sesgo viento
 Las blancas alas del ingrato pino
 Que, ingrata en el designio y movimiento,
 Por imposibles rompe, infiel camino,
 Sus alas la ambición; el ardimiento
 Dio la Fortuna, el aire dio el Destino.
 La vista pierde y su carrera infama
 Cuando a voces de lágrimas lo llama.*
- 205.
- XXVII. *No de otra suerte que la oculta mina
 En los arcanos de la tierra, oculta,
 Como el tácito fuego se avecina
 En diluvios intrépidos resulta,
 Dido que las venganzas se fulmina
 cuanto las esperanzas dificulta,
 Ciega dos veces del amor y el ira
 Tales quereillas el dolor le inspira:*
- 210.
- 215.
- XXVIII. *¿A dónde vas, diré, hombre o tirano?
 Mas ¿es hombre quien causa esta partida?
 ¿Qué cerastes aleve o aspid gitano*
220. *Desde mi halago amenazó tu vida?
 Si deshumano a trato tan humano,
 Si ingrato a tanta seña agradecida
 Eres, ¿qué hiciera, oh pérfido, qué hiciera,
 Si cuanto fue verdad engaño fuera?*
- XXIX. 225. *No la deidad que tu soberbia anima
 Henchir tus venas de su sangre pudo;
 Parto serás de alguna horrenda cima*

- Que del Cáucaso agrava el hombro rudo.
No los volantes que Acidalia estima
230. Por regalo del siempre hijo desnudo
Tu niñez envolvieron, porque exenta
Ya pagaba el abrigo como afrenta.
- XXX. 225. Cuantas de Hircania la aspereza cría
Hórridas fieras, de tu nacimiento,
235. Sin falta que políticas, el día,
Una te dio vestido, otra alimento;
Bebiste de su horror la tiranía
Humano el vulto y fiero el ardimiento.
;Ay, cuánto se escusara a ser (ya en vano)
240. El vulto fiero, el corazón humano!
- XXXI. Sañudo el mar, el viento enfurecido,
Sorda la tierra, el cielo descuidado
Y aun más que el cielo descuidada Dido,
Llegaste a sus orillas contrastado
245. Cuando en globos de espuma sumergido,
O en pirámides de agua levantado
Te miró mi piedad, y a tus enojos
Llegaron los remedios con los ojos.
- XXXII. Llegado, aún con lagrimosas señas,
250. De la muerte el temor indicios daba,
Cuando del alma y trono que hoy desdeñas
La llave y pabellón te consagraba.
Lisonjas y lisonjas no pequeñas
Fueron, con que el Amor te conquistaba;
255. Dios en fin, que antevió de un pecho duro
Batir las piedras sin romper el muro.
- XXXIII. ¿Qué corona o qué imperio te asegura
Esa que te llevó vana esperanza
Si es fuerza ir a buscar por senda oscura
260. La cólera del agua o la templanza?
¿Segunda vez luchar con la ventura?
¿Segunda vez rogar a la bonanza?
¿Otro nuevo esperar astros serenos?
¿Tal es una verdad que vale menos?
- XXXIV. 265. Vete pérfido en fin, que el mar te espera
De Italia a la ribera encomendada;

- Que antes, creo, que beses su ribera,
Serás tú arrepentido y yo vengada;
Pues si en el cielo habita aun la severa
270. Igual Astrea, siempre venerada,
Injuria fuera yo del cielo amigo,
Dudando mi verdad o tu castigo.
- XXXV. ;Oh, de Júpiter baje fulminado
Rayo, que hunda el alto firmamento,
275. Que ardiente tueste todo el mar y airado
Cenizas vuelva el polvo de su asiento;
Ardor le preste el Sol ensangrentado,
Giros el aire, nueva llama el viento;
Tome su furia de mi furia y luego
280. Temple también su fuego de mi fuego!
- XXXVI. Mas, ay, qué vanamente querellosa
Mi soledad acuso y tu partida
Debiendo tanto hoy menos ser quejosa
Cuando de no engañada va a ofendida.
285. Siga pues la que llevas lastimosa
Parte del alma, toda ya perdida,
Aunque del corazón lleve partido
Cada memoria su pedazo asido.
- XXXVII. ¿Qué exento monte crece levantado
290. Sobre los hombros de la tierra dura
Sin temblar a mi queja y cetro airado,
Cual del Austro la selva mal segura?
¿Qué mucho si mi llanto venerado
Del largo mar en la estación oscura
295. Fue tantas veces cuantas hoy mi afrenta
Por tus agravios mis desprecios cuenta?
- XXXVIII. ¿Cuál de los mares, cuál de la campaña,
Sabroso nadador, animal tierno
La pompa de mis mesas no acompaña
mai redimido de la escama o el cuerno?
300. La fruta peregrina, el ave extraña
Halló mi industria contra el seco invierno;
¿Qué amor, si es grande, cuando a extremo aspira
Del temor de imposibles se retira?

- XXXIX. 305. *Pues si de vanagloria codicioso
Partes solo a buscar gloria más alta,
Aquí puedes mostrarte generoso,
Que no la empresa, el emprenderla falta;*
310. *¿Qué enemigo mayor que el poderoso
Rigor que el fuerte de mi pecho asalta?
Laurel es que a tus sienes se apresura;
Vuélvete, vencerás mi desventura.*
- XL. *En fin, obediéndole al destino
Fácil te usurpa el Aura lisonjera ;*
315. *Mas si con la presencia no, el camino
Seguirte el alma con el alma espera.
Al hondo surco del infame pino
Noble sucederá veloz carrera
Ambos dejando al mar encomendado*
320. *Su engaño aquél, aquélla su cuidado.*
- XLI. *Rabiosa así fantástica apariencia
Constante he de seguir tu movimiento
Y logrando, aunque en sombras, tu presencia,
Tú mi alivio serás, yo tu tormento.*
325. *Más injuria le haré que competencia
Al Tracio amante, al músico portento.
¿Qué hará menos mi lloro que su canto?
Y mi fe (si es mayor) ¿qué no hará tanto?*
- XLII. *¡Ay, cómo el mar, de mi querella ufano,*
330. *Mueve tus pasos sin oír mi pena!
Pero si el cielo cielo no es en vano,
Cuando se calla entonces te condena
Y por el que aspiraste soberano
Trono, tumba te guarda en el arena*
335. *Donde después, con lagrimoso miedo,
Del navegante la demuestre el dedo.*
- XLIII. *Siempre de la Fortuna regalada,
De inestimables púrpuras lucientes
La primer maravilla celebrada*
340. *Di al aire, en maravillas diferentes;
No la tebana lira venerada
Tantos escollos convocó valientes
Cuantos yo los que espero hoy precipicios.
En vez de piedras conducí edificios.*

- XLIV. 345. *Cartago levanté, y de la arena
Tiria, entonces infausta, como ahora
La de Cartago, religiosa entena
Fatal me arrebató, mas vencedora.
Amiga playa de esperanzas llena,*
350. *Conchas no, es nido al ave nadadora
Cual otro no vio el orbe en sus remates
De nùmenes, de Genios, de Penates.*
- XLV. *Dichosa fuera yo y fortunado
Paréntesis llamara a lo vivido*
355. *Si entonces el vital hilo delgado
Cloto dejase o roto o destorcido;
O ya que fuese estambre devanado,
Laquesis lo olvidase aun no tejido;
O ya que se tejiese, Atropos fuera*
360. *Quien del telar lo diese a la tijera.*
- XLVI. *Pluquiera a Dios, ingrato fugitivo,
Que a la barbaridad del furor griego
Fueras leña animada y blanco vivo
De penetrante arpón y hambriento fuego,*
365. *Porque excusaras de escuchar altivo
Mi ruego humilde sin medir el ruego
De aquel poder que hace en su decoro
Bramar un dios y suspirar un toro.*
- XLVII. *¡Oh, quién lo hiciera! que de espumas cano*
370. *(Cual áspid entre flores escondido)
Encontraras, intrépido tirano,
Escollo de las aguas desmentido;
Antes que al dulce margen africano
El áspid fueras, cauto y prevenido,*
375. *Que paciendo entre lástimas y halagos
las flores, excediste en los estragos.*
- XLVIII. *Mas si el dolor ni a la venganza para
Pues no para la injuria en la venganza,
¡Oh, quién tus precipicios dilatara*
380. *Por hacer más infame tu mudanza!
Vive mudable, vivirá más clara
Cuanto el horror de tu perfidia alcanza;
Vive, ya que el vivir siempre infamado
más pena es que morir de castigado.*

- XLIX. 385. *Si de Troya las trágicas arenas
Robles no fatigaron africanos,
Ni el aire desplegó de sus entenas
Mis divisas en sus pendones vanos,
Ni las tan de cenizas urnas llenas,*
390. *Infausto robo de traidoras manos,
Hice profanizar como enemigas,
Dí, ¿cuál agravio es este que castigas?*
- L. *Vuelva cortés, no vuelva enternecida;
Que si tu vista mi dolor advierte,*
395. *Si no dulce milagro de mi vida,
Testigo será amargo de mi muerte.
Tanto el verme hoy dejada, ayer querida
Contra mí propia mi elección convierte
Que ni a pensar me atrevo en los placeres*
400. *Sólo por no querer lo que no quieres.*
- LI. *No pido que revoques, no, la airada
Fatal ya para mí sentencia dura;
Treguas sí, a mi pasión desesperada
Si treguas me consiente mi ventura.*
405. *Mientras, puede enseñarme a desdichada
en las escuelas de la desventura
Amor, que entre su pérfidas verdades
Tantas ya me enseñó prosperidades.*
- LII. *De cuantas llovió perlas el Aurora
Copa la rosa fue suave, el día
Que en los fragantes talamos de Flora
La aurora despertó de mi alegría.
Esta pues flor alegre, triste ahora,
Las que guardó de la ventura mía*
415. *Señas ledas, en lástimas convierte;
Tanto pierden las flores en perderte.*
- LIII. *De su roca natal precipitado
A servirte de espejo verdadero
Entre las frescas bóvedas del prado*
420. *Estanque fue el arroyo lisonjero;
Mas hoy que vio desierto, inhabitado
El bosque, ya retrógrado y severo
Al monte, al soto, al prado, a la campaña
Airado pisa, no curioso baña.*

- LIV. 425. *Entre las ramas del frondoso aliso
Triste se queja y tierno se enamora
De las aves dulcísimo Narciso,
Pompa, la Filomela, de la Aurora.
De mis querellas condolida quiso*
430. *Hoy las tragedias olvidar, que llora;
Dictamen es su voz de mi deseo:
Quejas de Eneas son, no de Tereo.*
- LIV. *Todo te llama ingrato y todo infama:
El término, la fuga y la partida;*
435. *Tan ensañada por los valles brama
Eco, contra la peña ensordecida
Que si las quejas con que Amor te llama
Voces son en socorro de mi vida,
No tanto podrá ser prodigio grande*
440. *Que el aire mueva y el peñasco ablande.*
- LVI. *Sí a Cartago tan mísera memoria
A desempeños bárbaros no incita
Dejándole a los séculos mi historia
De sangre con caracteres escrita;*
445. *Sí a los dioses la justa vangloria
De mi venganza el término limita
Fatal rigor de la severa estrella
Que sobre el cetro de la muerte huella,*
- LVII. *Del mar espero, de la tierra fío
Mayor ostentación de sentimiento,
Porque en socorro del agravio mío
Ejército será cada elemento.
Monte a monte la tierra y río a río
el mar, conducirán de su elemento,*
455. *De regiones llamando diferentes
Hondos Eufrates, Tauros eminentes.*
- LVIII. *Matar es el partir: partes y muero.
Muero sin ti, y por morir, vengada.
Vete pues, que a tus propios pasos quiero*
460. *Dejarles mi venganza encomendada.
Fiero verdugo, tribunal severo,
Verdad en mi favor calificada
Llevas contigo, a hallar siempre contigo
Tu crimen, mi inocencia y tu castigo.*

- LIX. 465. *Venganza, amor, verdad. Mas cuando llega
al amor y verdad, de un doloroso
diluvio en tristes lágrimas anega
Ceñudo el cielo de su rostro hermoso.
A la mudez de su desmayo entrega*
470. *Su ejercicio la lengua, afectuoso,
Pues lo que en vano lamentar procura
Mejor lo lloró muda la hermosura.*
- LX. Tal no salió la roja Primavera
De entre los lutos del invierno airado
475. *Cuando del tierno Abril la alba primera
De aljófares salpica el fresco prado;
Nunca a los ojos fue tan lisonjera,
Blancas hojas o el verde pie bañado
En nácar y esmeralda, virgen rosa,*
480. *Cual Dido es bella, cual Dido es llorosa.*
- LXI. *En esto ya las fugitivas naves
Por el zafir undoso voladoras
(Bien como turba de ligeras aves
Se esparce al aire en las purpúreas horas)*
480. *Unas ágiles más, otras más graves,
Daban al agua las agudas proras
Dejando las desiertas playas llenas
De saudades más que no de arenas.*
- LXII. *Confusamente lejos se veía*
490. *Cortando el horizonte remontado
La nave que de Eneas parecía
Más que en lo grande, mucho en lo apartado.
Mal el bajel la vista distinguía
Que Febo, del cenit precipitado,*
495. *De Etón segunda vez cedió a la furia
Por gran venganza de su grande injuria.*
- LXIII. *Dido entonces, el llanto ya pendiente,
Caminado a su fin por sus dolores,
Entre ardiente sentir y amar ardiente*
500. *De amor y de furor, toda es furoros
Donde desesperada, amigamente,
Los filos busca y busca los ardores
Ministros de su muerte, en que perdida
Compró la fama y infamó la vida.*

- I. Las tres primeras estrofas son la presentación, introducción y dedicatoria del poema. *La Eneida* (y su ascendencia homérica) sirvió de modelo a la poesía épica renacentista para elaborar el "ritual introductorio" que aquí se sigue. (El término "ritual introductorio" es analizado y utilizado por Antonio PRIETO: "Del ritual introductorio en la épica culta", *Estudios de Literatura Europea*, Ed. Narcea, col. Bitácora, Madrid, 1975, pp. 15-75). Vid., también, para precisar el concepto y sus diversas valoraciones críticas: LOPEZ PINCIANO: *Philosophía Antigua Poética*, ed. de A. CARBALLO PICAZO, C.S.I.C., M, 1953, vol 3, pp. 182 y 187 (en esta última p., nos sorprende el Pinciano con la cruda afirmación: "Digo, pues, que esta parte que es dicha dedicación de obra, fue, antiguamente, usada en muchos poemas, y fue invención de la hambre, a mal hazer persuasidora; y, en suma, ella es encubierta adulación"). También, F. de CASCALES: *Tablas Poéticas*, ed. de Benito Brancafore, Espasa Calpe, col. Clásicos Castellanos, M. 1975, pp. 139-142; y A. GARCIA BERRIO: *Introducción a la poética clasicista Cascales*, ed. Planeta, B., 1975, pp. 259-267. Para el origen del tópico de la falsa modestia, E. R. CURTIUS: *Literatura Europea y Edad Media Latina*, F.C.E., México, 1955, p. 130 y para la resistencia de los poetas a prescindir de la invocación a las musas, *ibid.*, p. 342 y ss.
- BARAHONA DE SOTO, autor de aquel famoso poema de título semejante al de Melo, *Las Lágrimas de Angélica* (al que el cura de Quijote salva de la hoguera con elogios), defiende en los *Diálogos de la Montería* la importancia de las introducciones por medio de la pintoresca comparación ya usada por el Pinciano: "Porque no parecería bien entrarse luego de rondón a tratar lo que se pretende sin hacer algún prohemio o preámbulo, que tanto más principales parecen las casas, cuanto mayores y más varios azaguanes tienen antes de entrar en ellas". Vid., al respecto, Esther LACADENA: *Nacionalismo y alegoría en la épica española del XVI: La "Angélica" de Barahona de Soto*. Depto. de Literatura de la Univ. de Zaragoza, 1980, pp. 56-64.
- Igualmente tres serán las octavas que destine a estos menesteres Góngora en el *Polifemo*; y, de ellas, hay en Melo evidentes resonancias. También iguala Melo el número total de octavas de su poema, 63, con el del *Polifemo* gongorino...
- El "príncipe" a que va dedicado el poema es don Francisco de Borja, príncipe de Esquilache (1581-1658) (vid. *Hospital das Letras*, ed. de Jean Colomès, fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1970, p. 232).
1. No explicita Melo cuál es la musa que le "dicta" los versos. Toda esta parte de su producción se sitúa bajo el amparo de Polimnia ("La tiorba de Polimnia"); sin embargo, como vemos en el verso 5, esta musa tañe una cítara y otra de las partes de la *Obras Métricas* es "la cítara de Erato". A Polimnia se le acabó arribuyendo la pantomima (González de Salas adscribe, no obstante, a Polimnia las poesías morales de Quevedo); a Erato se le atribuyó la poesía lírica, sobre todo la amorosa (y González de Salas así bien le subordina los versos amorosos del *Parnaso* de Quevedo). Y Calíope es la musa invocada por Homero y por Virgilio, quedando desde entonces generalmente vinculada a la poesía épica. La duda estaría por tanto entre estas tres musas. En cualquier caso, la función de las musas fue bastante variada a capricho de los autores y no parece que su invocación aquí por parte de Melo pase de la mera convención e imitación, desprovistas de mayor significado.
4. Califica Melo de *deidad* al príncipe a quien toma por mecenas y destinatario del poema. En *Soledades*, Dedic., v. 25 encontramos la locución idéntica "a tu deidad debido". Covarrubias registra la palabra en una frase de sentido peyorativo: "Algunas veces, por condenar el demasiado fausto de algún señor entonado, dezimos que tiene deidad, por su mucha gravedad y el cuidado que tiene de hazerse reverenciar, cosa bien escusada que tiene más de locura que de grandeza".
7. *Inculcar* es un verbo muy usado por Melo (vid. p. e. el *soneto prohemial* de las *Obras Métricas* o la *Epístola a los lectores del Tercer Coro de las Musas*). No obstante no lo emplea en ninguna de las acepciones que registra el *D.R.A.E.* (1984); sino, más bien, en el sentido de informar, enseñar o adoctrinar.
8. *Trompas* en el sentido de voceras, pregoneras de la Fama. Parte la imagen clásica del Libro IV de la *Eneida*, vv. 173-192; aunque, desde Píndaro, se han considerado los poetas garantes de la fama de quienes sus versos mencionen.

La misma idea que asocia Fama, clarín (por trompa) y nombre, en *Polifemo*, vv. 22-24. Y en la dedicatoria de las *Soledades*, vv. 36-37, aparece "trompa" en idéntico sentido. Señalemos por otra parte la incongruencia que supone la promesa de los dos últimos versos ante el hecho de que Melo no nos dé explícito el nombre del destinatario.

- II. Es ocioso insistir en lo obsesivo del tema de la Fortuna durante el período barroco. Su esencia es "Trocar, deber, mentir, volver semblante/ y en sola su inconstancia ser constante" (*Las lágrimas de Angélica*, Canto X, oct. VI, vv. 7-8), señalemos, por tanto, que dirigirle a alguien una frase como "armaste la Fortuna de firmeza" sería uno de los mayores elogios posibles.

Para entender la complementariedad de Fortuna y Naturaleza, aquí presente, valga el siguiente diálogo:

CELIA: Sentémonos y nos burlaremos de la comadre Fortuna para que se aleje de su rueda y reparta, desde ahora, sus dones con más equidad.

ROSALIND: ¡Fuera eso posible! Pues muy mal distribuye sus valores. En lo que más equivocada va esa ciega generosa es en aquellos que otorga a las mujeres.

CELIA: ¡Cierto! Pues no hace honestas a las que hace bellas y da fealdad a las honestas.

ROSALIND: Confundes ahora el oficio de Fortuna con el de Naturaleza. La Fortuna gobierna los dones del mundo y no los dones naturales.

(Shakespeare, *Como gustéis*, ed. del Instituto Shakespeare, Cátedra, M., 1984, p. 184)

Desde el renacimiento *Naturaleza* es considerado sinónimo del principio activo e inmanente. "El poder de Dios se confunde con el de la Naturaleza cuya apoteosis constituye la religión de muchas gentes del renacimiento", (Américo CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, R.F.E., M., 1925, p. 159).

12. ¿Qué es vestir el arte de "benignidad"? Los versos 11 y 12 son oraciones sintácticamente paralelas; por tanto, si "armaste" la Fortuna de algo que le es por completo ajeno ("firmeza"), parecería que "vestir" el arte de "benignidad" es también otorgarle un atributo que no suele corresponderle. Si recordamos los juicios negativos de Melo sobre el estado de la poesía en su tiempo, se nos hace algo más plausible esta explicación. (Y recordemos, asimismo, que "artero", derivado de "arte", tiene un claro significado negativo).

- III. 17. "Lagrimosas de amor dulces querellas"; *Soledades*, I, 10.

De estas tres estrofas se deduce una reflexión sobre el propio arte:

a) medio para lograr la vida de la Fama (I, 7-8) + b) trabajo con la forma (I,1-3; II, 12) + c) distracción cortesana (III, 21-22).

La visión barroca de la poesía, como señala Emilio OROZCO, "lleva, conforme al gusto de la época por el contraste, a la contraposición inmediata de la presente imagen que contempla el poeta y la bella y grandiosa de la realidad pasada. De aquí también —y volvemos a pensar en la poesía medieval— que en el estilo reaparezca a veces la fórmula del *Ubi sunt...*" (*Temas del barroco*, Univ. de Granada, 1947, p. 134). La fábula mitológica barroca es un continuado *Ubi sunt*. Con lo que dice Emilio Orozco situamos en su justo lugar, como de aparición inevitable en el exordio de la fábula de Melo, la indicación de que es una "digna ocupación" de los oídos cultos escuchar las historias de antiguos esplendores, los "tiernos afectos de un famoso llanto". Es la única, bien que velada y ciertamente secundaria, mención de Melo al posible *prodesse* de su canto. Ya no estamos en el Renacimiento.

- IV. Tópico del amanecer mitológico. Vid. M^a. Rosa LIDA DE MALKIEL: "El amanecer mitológico en la poesía narrativa española", en *La tradición clásica en España*, Ariel, B., 1975, pp. 120-164.

Se esfuerza el autor en introducirnos en un mundo sereno, agradable, tópico y estático para presentar, bastante rápidamente, el núcleo trágico que constituye la mayor parte del poema.

29. *Aire vago* es lo mismo que fluido, inconstante, movedizo, juguetón. QUICHERAT, en su *Dictionaire* latino-francés, traduce "vagus aer" por "l'air fluide".

30. Para las variantes de aparición del ruiseñor en el amanecer mitológico, vid. M^a. ROSA LIDA: "Arpadas lenguas" y "El ruiseñor de la Geórgicas" en *op. cit.* pp. 207-240 y 100-108 respectivamente.

32. *Albricias*. Regalo que se da por alguna buena nueva a la persona que trae la primera noticia de aquella. Aquí, los ruiseñores regalan su canto al sol por ser el portador de la buena nueva del día. Luego, el día se revelará trágico.

V. 34. *Alción*. En las *Metamorfosis* de Ovidio, Alción se transforma en el alción. Según Covarrubias "es una avecilla que hace su nido en la arena junto al mar, y esto en medio del invierno, como dice San Basilio y San Ambrosio; en siete días calienta y empolla los huevos, y en otros siete los saca y cría hasta que pueden bolar. Y en estos catorce días milagrosamente jamás se levanta la mar ni se alteran las olas como lo tienen notado los marineros y llaman estos días alciónicos, estando ciertos que no ha de haber tormenta en estos catorce días".

En *Polifemo*, 417-420: "Marítimo alción, roca eminente / sobre sus huevos coronaba, el día / que espejo de zafiro fue luciente / la playa azul..." Alexander A. Parker, en su ed. del *Polifemo* (Cátedra, M. 1983, p. 182), aclara que el alción no podía anidar sobre una roca y que el error de Góngora se justifica por su lectura de *Metamorfosis* XI, 746.

39. *Soledades*, I, 350: "el ya sañudo arroyo, ahora manso".

VI. Continúa y se completa la visión amable. Aparece una nota oscura, "una nube", pero enseguida es reinsertada en el color dominante de estas estrofas que es el blanco ("de nácar"). La sintaxis, sin forzamientos acusados ni en hipérbatos ni en encabalgamientos, está a tono con la sensación de claridad y quietud que se quiere expresar.

41. *Austro*. "Viento que sopla del mediodía y es nebuloso y húmedo" (Covarrubias). Es el viento que se va a llevar inmediatamente a Eneas a Italia.

47-48. El *Austro* muestra su firmeza y decisión de llevarse a Eneas con un "brío" que tanto mueve a los barcos ("pino naval") como las copas de los árboles.

VII. En la *Eneida*, Eneas es despertado por Mercurio (en este caso mensajero de Venus) que le insta a zarpar cuanto antes aprovechando el sueño de Cartago (y de Dido) y las favorables condiciones climatológicas.

Es una octava que condensa enorme cantidad de información.

49. *Dárdano*. Es toda la presentación que nos ofrece Melo de Eneas. Se le designaba así por ser descendiente de este héroe. Según la leyenda, Dárdano, procedente de Etruria, emigró a Frigia, creando así lazos de unión entre Troade e Italia. Es precisamente en memoria de estos orígenes que Eneas regresa a Italia tras la destrucción de Troya. Melo pretende que el lector, sólo con llamar al protagonista "Dárdano famoso", recuerde toda la historia.

El narrador, antes del parlamento de Dido, manifiesta en esta exclamación su opinión y sus sentimientos, a la vez que avanza información de lo que será el grueso de la obra.

VIII. 57. Este verso nos hace pensar que se habría prefijado una melodía de conocimiento exclusivo de los troyanos para señalar la partida. En la *Eneida* no ocurre así.

58. *Pérfida*. Volvemos a ver una calificación moral que define la postura del narrador frente a los hechos.

En los últimos tres versos de la octava se incide en lo inesperado del aviso de partida. Es evidente que esta traslación del sobresalto al "orbe" entero es prelude de lo que sucede en el corazón de Dido, que —aunque todavía no ha aparecido— el lector empieza así a visualizar; y con estas generalizaciones consigue el autor la complicitad del lector en el clima emocional de la protagonista y una actitud positiva hacia ella que haga más verosímil su comportamiento posterior.

IX. Vuelve a cortarse el avance de la narración una vez que se ha apuntado muy elípticamente el desencadenante del drama. La descripción de Cartago que aquí empieza se desarrollará en movimiento centrípeto para acabar en la oct. 24 tras habernos explicado la historia de

Eneas tal y como se ve en los frisos del palacio.

67. *Azul Tridente*. Metonimia con la que se sustituye a Neptuno... Y Neptuno, a su vez, sería metonimia de mar.

Los dioses marinos son azules: "Las aguas tienen sus azules dioses, al musical Tritón, al mudable Proteo, a Egeón que con sus gigantescos brazos oprime los dorsos de las ballenas" (*Metamorfosis*, ed. De Ruiz de Elvira, Alma Mater, B. 1964, p. 19)

70. *Tetis*. Es una de las nereidas. Cartago, dice el narrador, está en la ladera de un monte que se levanta rodeado por el mar. El "verde monte" figúrasele a Tetis "engastado" en el mar. De ahí la imagen del conjunto como anillo de bodas.

- X. 15. Es un edificio *respetado*, no como aquel que "fue milagro y precipicio". Alusión, seguramente, a Troya, al palacio de Príamo. Se confirma esta impresión si se lee el soneto XLII (heroico) de "A tuba de Calíope": *Ao escarmento de Troya*.

Podríamos también, basándonos en el adjetivo *confuso* y en que se le dedica la mitad de la octava siguiente, pensar en el palacio que construyó Dédalo en Creta (para que el rey Minos encerrara al Minotauro, hijo de un toro y su esposa Pasífae), el famoso laberinto, símbolo por excelencia de lo confuso.

- XI. 81. *Mármol pario*. *Soledades* I, 495.

83. En *Soledades*, I, 256, leemos "o por lo matizado o por lo bello".

85. *Dédalo claro*. El artifice del palacio de Dido es un *Dédalo* en la valía pero, además, es *claro*: ha perdonado la "injurias" de la confusión.

- XII. El palacio de Dido se compara a la residencia de los dioses y es tan grande su magnificencia que hasta atemoriza a la tierra haciéndola retirarse en forma de golfo ("el seno gaditano").

92. *Nieblas vesrido*. Ablativo absoluto como los tantas veces usados por Góngora.

93. *Triones*. Las siete estrellas de la Osa Menor. Forma retórica de nombrar el septentrión.

94-95. *Eral lozano*, *Europa*. El "Eral lozano" es Júpiter que, en forma de toro, raptó a la doncella Europa, hija del rey de Tiro, mientras estaba en la playa.

- XIII. Los elementos arquitectónicos que se mencionan al principio de la octava, no pertenecen al mismo mundo que las cúpulas ceñidas de almenas.

Para un análisis de las características del palacio vid. p.e. Santiago Sebastián: "El Palacio", en *Arte y humanismo*, Cátedra, M., 1981, pp. 51-105.

- XIV. 110. Estos *gigantes*, por su representaciones perfectas, pueden producir envidias a Fidias. También causan desvelos a Júpiter. La leyenda de los gigantes aparece dominada por la historia de su combate contra los dioses y su derrota. Nacieron de la Tierra, que los engendro para vengar a los titanes encerrados por Júpiter en el Tártaro. Son pues los enemigos de Júpiter.

- XV. Dido ha hecho grabar a la entrada del palacio una *empresa* (Y a lo largo de la octava se va a jugar con la diología) en cierto modo premonitoria de su desgracia. La ocasión es calva. Los corazones están atados por un solo cabello. La Fortuna se encargará de romper la atadura que el *tierno brazo* (el niño Amor) dispone y el tiempo no confirma.

En un primer momento estuve tentado de corregir *cabello por caballo* cuando los compañeros de Dido desembarcados en Africa procedieron a excavar el lugar elegido para reemplazar la ciudad, apareció una cabeza de caballo, hallazgo que se interpretó como una excelente señal del valor guerrero y de la grandeza de la futura Cartago. Con este augurio, los dos corazones unidos por el Amor desafiarían al tiempo y a la Fortuna.

Creo que es mejor interpretación la primera. En todo caso, la presencia de caballos parece indicar guerras que acaban venturosamente; vid las palabras de Anquises en *Eneida*, III, 537-543.

Para la importancia de las empresas y los jeroglíficos en la Lisboa que vivió Melo, vid. Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Aguilar, M., 1972, pp. 158-159.

- XVI. 122. *Fácil*, con el sentido de *sencilla*, es un cultismo. La *cuadra* era la sala principal de la casa. (*Licc. Aut.*).
- 123-128. La historia de la destrucción de Troya está escrita con sangre ("la tinta es sangre") y es absorbida por el alma como la tinta lo sería por el papel... La imagen "la tinta es sangre" es de tipo tradicional y establece entre los dos elementos que la forman una semejanza física (cromática). En "la fe es papel", la semejanza es de valor.
- XVII. *Festón*: "En la Architectura es un adorno con que los Architectos, Pintores y Ebanistas adornan sus obras, los quales son unos cordones, ò manojos de flores, frutas y hojas, atado todo junto, y mas guessos por el medio, y se ponen suspensos por las extremidades, de donde vuelve à caer de las vertientes à plomo à cada uno de los lados. Este adorno de escultúra representa los festones ò ramilletes largos, que ponían los antiguos en las puertas de los Templos, ò otros lugares donde hacían fiestas..." (*Licc. Aut.*).
- No encuentro consignado el sentido que aquí tiene de friso con escenas narrativas.
- XVIII. Empieza aquí el *flash-back* que ya utilizó Virgilio en la *Eneida*.
- Cuando Hécula, mujer de Príamo estaba encinta de Paris, soñó que daba a luz una antorcha que prendía fuego a toda Troya. Había que matar al niño que nació para evitar males mayores, pero en vez de matarlo, lo dejaron abandonado en el monte Ida donde, recogido por unos pastores, se fue convirtiendo en un joven de extraordinario valor y belleza.
- En un banquete de bodas (Tetis y Peleo), la Discordia propone dar la única manzana que hay en la mesa a la más hermosa de las tres diosas asistentes: Juno, Palas, Venus. Júpiter ordena a Mercurio que traslade a las tres diosas al Ida para que sea Paris el que desde el "Trono montaraz" (es hijo de rey) actúe de juez y diga cuál es la más bella. Cada una de las diosas quiere sobornarlo para ganar el premio. Juno le ofrece poder, Palas le ofrece victoria en los combates, Venus le ofrece el amor de Helena de Esparta.; Venus se lleva la manzana.
139. *Trágica sentencia*. Porque el amor y el rapto de Helena desencadenó la guerra entre griegos y troyanos.
- XIX. Representación eminentemente dinámica: la ciudad no está quemada, se está quemando; y los dos últimos versos de la octava que, aunque no exclamativos, pudieran muy bien llamarse *epifonema*, concentran en su parquedad la agonía.
- Esta característica que señala Prestage de la prosa de Melo es también aplicable a la construcción de sus octavas: "Fecha os periodos com um pensamento subtil e profundo em que resume o tinha que dito antes" (*Esboço Biografico*, Coimbra, 1914, p. 415).
- XX. Estamos en el 4º "festón". Eneas saca en hombros a su padre Anquises, muy anciano, de la ciudad en llamas. En la huida pierde a su esposa Creúsa que iba junto a él. El primer rayo que amenaza a Eneas, toca a su hijo y no le hace daño (*Eneida*, II, 680-684). El segundo rayo se lleva a su mujer, que al parecer fue arrebutada por Venus pero que Eneas da por muerta. Es el destino de Eneas perder sus amores, puesto que se debe a una empresa colectiva. El hijo no puede morir porque representa la continuidad de la obra.
- XXI. Cuando Eneas, después de enterrar a su padre en Drépano, se hace a la mar de nuevo, una tempestad rompe la flota arrojando los barcos a la playa.
163. *Euro*. Pertenece a la estirpe de los titanes. Los romanos consideraban propicia para la navegación la época que va de Mayo hasta Noviembre, en que era más fácil evitarlo. (vid. Vicente VERA: *Cómo se viajaba en el siglo de Augusto*, Calpe, M., 1925, p. 132)
168. *Padrones*. "Columna sobre la cual se pone alguna escritura que conviene ser pública y perpetua". (Covarrubias).
- XXII. Eneas consigue pasar la tempestad y llega a Cartago.
170. *Proa*. Cultismo por *proa*.
- 173-176. Se insiste en el carácter enamorado de Dido, de la que nunca se nos hace prosopografía, sólo etopeya.

- XXIII. La estrofa está construida de forma adversativa sobre las dos caras de la historia: alegría (fugaz) o dolor, según vaya dictando la Fortuna ("suerte"). Es el tema subyacente a la fábula: la fugacidad de los bienes, lo pasajero de todo lo mundano, los reverses de la Fortuna.
- XXIV. 185. *Epicio*. En la astronomía geocéntrica, círculo que se suponía descrito por un planeta alrededor de un centro que a su vez se movía sobre el centro deferente. En el soneto de Lope que empieza: "Sentado Endimión al pie de Atlante", Endimión le dice a la Luna: "¿En tus mudanzas quién será constante? / Ya creces en mi fe, ya estás menguante. Ya sales, ya te escondes desdenosa, / ya te muestras serena, ya llorosa, / ya tu *epiciclo* ocupas arrogante". Y en las mismas *Obras Métricas*, en "La cítara de Erato", "mueva Belisa sus ojos / como el sol en su *epiciclo*".
La reina, enamorada aun de su difunto esposo Siqueo (porque pensar en un enamoramiento profético de Eneas no es muy verosímil), lo fabricó como obra de su amor, como ardiente voto a Venus.
Al ser el palacio "epiciclo", Elisa, que lo habita, es "lucero".
Aquí acaba definitivamente la descripción. En la estrofa siguiente retomamos la partida de Eneas (sólo esbozada en las octavas VII y VIII) ya desde el punto de vista de Dido.
- XXV. Toda la estrofa se articula en torno a la imagen petrarquista de la mariposa atraída por el fuego. Vid. R.O. Jones: "Renaissance Butterfly, Mannerist Flea: Tradition and change in renaissance poetry", *Modern Languages Notes*, LXXX, 1965, págs. 166-184. Melo le dedica al tema la interesante "La Mariposa", en "La tiorba de Polimnia", LXXII.
195. *Solicita*. Es un cultismo conocido antes de Góngora pero al que él da el matiz significativo de "atrae", con el que aquí se usa.
199. He corregido el original "creyó" por "creció".
- XXVI. *Sesgo*. Sosegado.
- XXVIII. Empiezan aquí las quejas de Dido ya en primera persona.
219. *Cerastes*. Víbora venenosa de los arenales de Africa.
Aspid gitano. La imagen de la serpiente escondida entre flores es popular y tan antigua, que sepamos, como la *Biblia*. *Gitano* equivale a "egipcio". En *Soledades* I, 111: "el áspid es gitano". Vid. también comentario a la estrofa XLVII.
- XXIX. Dido recrimina a Eneas la soberbia que ostenta por ser hijo de Venus e intenta refutar esta filiación llamándole parto del Cáucaso. El Cáucaso es lugar de referencias terribles, allí estuvo encadenado Prometeo castigado por Zeus.
229-230. El "siempre hijo desnudo de Acidalia (Venus) es el Amor, al que su madre regala tules y gasas ("volantes").
- XXX. 233-236. Hipérbaton que quedaría así: Cuantas fieras cría la aspereza de Hircania, horribidas aunque políticas, te dieron, el día de tu nacimiento, unas vestido otras alimento.
- XXXII. 255-256. Comp. con *Polifemo*, 295-296: "que en sus paladrones Amor ciego, / sin romper muros introduce fuego".
- XXXIII. Melo fue, como sabemos, alumno de los jesuitas en el colegio de S. Antao de Lisboa. Allí se procuraba a los estudiantes una disciplinada formación retórica. Según R. Barthes (*Sode, Fourier, Loyola*, Seuil, Paris, 1971), la estructura de la lengua ignaciana es interrogativa y no asertiva; la interrogación es uno de los procedimientos de la oratoria —con múltiples funciones posibles— más usado en las *Lágrimas de Eido* cuando la heroína se dirige a Eneas. También en su modelo. Ovidio (*Heroidas*), se encuentra este tono oratorio propio de las "controversias y suasorias".
- XXXIV. Anquises, padre de Eneas, es descendiente de Dárdano y por tanto del mismo Júpiter, pero no pertenece a la casa reinante de Troya.

Cuando Venus se une a él le dice: "tendremos un hijo que reinará sobre los troyanos, y otros hijos nacerán de este hijo, y así sucesivamente para toda la eternidad". Así pues, desde las narraciones homéricas, Eneas aparece marcado por un glorioso destino: en él descansa la suerte futura de la raza troyana.

Después de destruida Troya, marcha con los Penates de la ciudad rumbo a Hesperia (partes del Mediterráneo occidental) y llega por fin a Ausonia, antiguo nombre de Italia, tierra escogida por los dioses para fundar una nueva Ilión, Roma. Su estancia en Cartago *no puede ser* más que un paréntesis: tiene que obedecer a los dioses que no quieren que se establezca (ya en Virgilio) en una ciudad llamada a ser la rival de Roma. Por eso dice Dido: "el mar te espera / de Italia a la ribera encomendada".

Pero no quiere admitir que su héroe tenga que obedecer a su trascendental destino antes que al amor.

270. *Astrea*. Es la justicia, que se refugió en el cielo cuando los crímenes de los mortales la ahuyentaron de la tierra donde moraba. Es "severa", pero ecuánime ("igual").

XXXV. Fijémonos en el escalonamiento descendente de los elementos que constituyen la exclamación hiperbólica de los primeros cuatro versos. Y también en cómo por más que la estrofa sea de un tono tan exaltado, mantiene la tónica, general en todo el poema, de situar pausa a la mitad de la octava.

XXXVI. Hay que entender que la reina admite que no tiene derecho a quejarse porque no ha sido engañada, aunque sí ofendida (puesto que su amor ha sido rechazado). Eneas no le habría dicho nunca que renunciaba a su misión para quedarse en Cartago con ella.

255-288. son versos que parecen relacionarse con lo que dirá en la octava XLI;

XXXVII. El monte *exento*, es decir, señero, y la selva que sabe luchar con el terrible Austro, "tiemblan"; es decir, sienten compasión de su dolor y tal vez cierto miedo de su ira poderosa ("cetro airado").

294. La *estación oscura* sería la azarosa navegación que huyendo de Fenicia acabó conduciéndola a Africa.

XXXIX. Dido intenta en vano convencer a Eneas de que la empresa mayor que puede acometer es amarla.

311. El *laurel* será el árbol consagrado a Apolo y con él se ciñen las sienes de los vencedores lo mismo en el campo de la poesía que en el de la guerra, pues Apolo es también un dios guerrero.

XL. Dido parece reconocer aquí que el Destino es quien ordena la partida de Eneas. Ella lo seguirá, no físicamente ("con la presencia") sino con el alma que, en "veloz carrera" entablará una competición con la nave (el "infame pino").

XLI. 326. *Tracio amante*. Es Orfeo. Dido afirma que su amor (*mi fe*) a Eneas es mayor que el de Orfeo a Eurídice y, por consiguiente, le bastará con su *lloro* para recobrar a Eneas; superando así (*más injuria le haré que competencia*) a Orfeo que necesitó de su prodigioso canto para rescatar a Eurídice del Hades. Vid. Virgilio, *Georgicas*, IV.

XLII. 334. El pronombre "te", en la ed. de Lyon está trocado en "se"; errata que restauramos.

XLIII. 338. *Pórfidos lucientes*. Igual en *Soledades*, II, 358.

339. *Primer maravilla*. Es Cártago. Los versos 339-340 presentan un superlativo hebraico aunque no se exprese exactamente con la fórmula arquetípica (que sería "maravilla de maravillas").

341. La *tebana lira* es metonimia de Anfión. Anfión y su hermano Zeto, reinaron en Tebas; rodearon la ciudad de murallas y mientras Zeto transportaba las piedras cargándolas a la espalda, Anfión se limitaba a atraérselas con los sonos de su lira.

343-344. De igual modo que Anfión reunía piedras ("escollos"), Dido reunió edificios hasta levantar Cartago.

En el v. 343, entiendo que hay una premonición de Dido que parece ver ya convertida en "precipicios" la obra que edificó.

- XLIV. De la "infausta arena tiria" huye Dido acosada por el rey Pigmalión, su hermano, que ha hecho asesinar a su marido y quiere apoderarse de sus tesoros; con ellos logra partir Dido (de ahí "vencedora", v. 348) y llega a una playa "amiga", "nido del ave cazadora" y más llena de esperanzas que de conchas. En ella funda Cartago, el mejor sitio del orbe para la instalación de los dioses lares.
- XLV. *Las Parcas* podían interrumpir, *cualquiera de ellas*, su trabajo y provocar la muerte. De ahí la disyuntiva *o, o, o*.
- XLVI. 368. Alude, como ya antes en la oct. XII, a la imagen del rapto de Europa por Júpiter en forma de toro. El verso supone una "ruptura en el sistema de la experiencia" (Bousoño); es decir, es una frase que se opone a nuestro conocimiento habitual de la realidad y que, sin embargo, conociendo el mito entendemos claramente. Dido ejemplifica en ella el poder incontrastable del amor. ("aquel poder").
- XLVII. 370. Encontramos de nuevo la imagen del áspid escondido entre las flores; vid. oct. XX VIII.
"Latet anguis in herba" es una expresión que se encuentra en Virgilio (*Eglogas*, III, 93) y que se convirtió en un tópico desde el renacimiento. Se acude a ella para ponernos en guardia contra un peligro escondido.
Aquí, la imagen se utiliza para definir un arrecife oculto a la vista ("escollo de las aguas desmentido") y al propio Eneas.
- XLVIII. En los versos 383-384, encontramos este tono aforístico y sentencioso tan frecuente en las demás obras de Melo
Por otro lado, se trata de una estrofa de construcción premiosa, llena de repeticiones poco afortunadas.
- XLIX. Es una estrofa de construcción circular, donde el pensamiento no queda completo hasta el último verso.
386. *Robles africanos*. Sinécdoque de naves. Según Vicente Vera, los barcos de gran tamaño en Roma eran de madera de pino o de roble (*Cómo se viajaba en el siglo de Augusto*, Calpe, M., 1925, p. 125).
- L. Primeros versos de significado algo confuso. Parece que en v. 393 el sujeto de "vuelva" es "vista".
En todo caso, Dido oscila entre declaraciones de odio y sentimiento de amor hacia Eneas; Amor que aquí demuestra (vv. 399-400) contra lo que había estado diciendo en anteriores octavas.
- LI. El deseo de poner de relieve un sentimiento contradictorio lleva a Melo a usar el énfasis de la oposición *no... sí*; recurso tan usado por Góngora y del que ya se burlaba Jáuregui en el *Antídoto*: "el sí y el no de que estamos todos tan ahítos".
- LII. Las dos siguientes estrofas, junto con esta, suponen una especie de paréntesis en el torrencial parlamento de Dido, tan lleno de amenazas, súplicas e imprecaciones. Forman un remanso melancólico en que domina la añoranza y no la furia; la reina recuerda algunos momentos felices de la estancia de Eneas en Cartago, asociando cada uno de ellos a un ser de la naturaleza: la rosa, el arroyo, el ruiseñor. De estos momentos no le queda más que la "saudade". Melo es autor de una descripción ya clásica de la "saudade", (vid. *Epanáfora Amorosa*, ed. de José Manuel de Castro, s. l., s. f., pp. 42-43).
Es una estrofa de ambiguas posibilidades de puntuación; la puntuación original carece de sentido.
411. *Flora*. Es la potencia vegetal, la deidad de lo que florece. Los "fragantes tálamos de Flora" indica de manera vaga que los amantes tuvieron su primer lecho nupcial en el campo (no se hace referencia al episodio de la tormenta enviada por Juno que les obliga a guarecerse en una cueva): ese día es "la aurora de mi alegría". Lo cierto es que Melo trata el tema del amor de los personajes de forma nada voluptuosa, al contrario de sus modelos clásicos.

- Parece bastante original la imagen (v. 415) de la transubstanciación del rocío en lástimas (¿podría corregirse por lágrimas?) dentro de una rosa a modo de caliz. En este v. 415, en la ed. de Lyon, hay una errata evidente que consiste en la separación de "ledas" en dos palabras: "le das". La ed. de Lisboa da la lectura correcta. En el v. 414, he corregido "aguardo" por "guardó".
- LIII. 417. *Soledades*, II, 3: "de su roca natal se precipita".
 418. La imagen de las aguas como espejo, en Teócrito, *Idilios* VI, 34-38.; Virgilio, *Bucólicas* II, 25-26; Ovidio, *Metamorfosis* XIII; Garcilaso, *Egloga* I, 175-178.
 422. *Retrógrado*. Aplicado a arroyo, debe equivaler a "reluctante", reacio a avanzar hacia el hermoso lugar donde solía encontrar a Fneas.
 423. La enumeración "bosque", "soto", "prado", "campana", nombres escuetos, sin determinación de ninguna clase, toman el valor de *antonomasias* que yuxtapuestas componen una unidad superior: la naturaleza, toda la naturaleza que el arroyo, ahora airado por la fuga del héroe, "pisa".
- LIV. *Filomena*, a quien su cuñado Tereo cortó la lengua para que no pudiera contar la violación de que la había hecho objeto, fue transformada por la diosa enruiseñor "et quae muta puella fuit, garrula fertur avis" (dice Covarrubias citando a Marcial, lib. XIV). Canta al amanecer y mora en lugares húmedos y escondidos; por esto está "entre las ramas del frondoso aliso", que es árbol que se cría junto a una fuente o en la ribera de un río. Tal vez, el llamar alruiseñor "de las aves dulcísimo Narciso" responda al deseo de que asociemos con mayor viveza al paisaje la imagen de la fuente, del agua que no nombra pero está presente en la octava; además de significar lo absurdo que está el ave en su propio canto.
- LV. 436. *Eco*. Sabido es que Eco, ninfa rechazada por Narciso, se fue consumiendo hasta no quedar de ella más que la voz (*Metamorfosis*, III). Habita en cavernas, valles hondos y repite las últimas palabras del que habla cerca de donde ella está.
- LVI. Esta estrofa y la siguiente forman también unidad, como la formaban las LII, LIII, y LIV. Esta estrofa LVI, depende sintácticamente de la siguiente, como prótasis. Juntas expresan la última voluntad, una especie de testamento espiritual de Dido que deja encomendada su venganza a los elementos, si es que ni Cartago ni los dioses la toman a su cargo.
 447. *Severa estrella*. Estrella es sinónimo de Destino. El Fatum tenía poder sobre los dioses. Dido admite la posibilidad de que la "severa estrella" impida a los dioses la justa vanagloria de vengarla.
- LVII. 456. *Eufrates*. Nombre de uno de los cuatro ríos que salían del Paraíso y regaban la tierra. "Fluvius quartus erat Eufrates" (*Génesis* II, 14), Antonomasia de río al igual que Tauro lo es de monte.
- LVIII. Últimas palabras que pronuncia Dido.
- LXIX. Idea repetida frecuentemente por Melo: las emociones muy intensas son inefabiles. Vid. p. e., el soneto XCV de "El Harpa de Meipomene": "Procura hablar y no hallar razones".
- LX. No se ha hablado a lo largo del poema de la belleza de Dido. Melo trata a su personaje como una heroína de la que hay que destacar las gestas y su pasión desgraciada. Que es hermosa se da por supuesto: ha sido, y es, amada y codiciada. Sin embargo, Melo antes de despedirse de la reina que va a morir, le ha quitado ya la corona y nos la muestra simplemente como una mujer joven y hermosa.
- LXI. 483. Góngora, *Polifemo*, v. 39: "infame turba de nocturnas aves".
- LXII. 495. *Eton* es uno de los caballos que conducen el carro del Sol, *Fobo*.
- LXIII. En la *Eneida*, Virgilio se recrea en la escena de la muerte de Dido. Melo la deja en el momento del silencio, cuando busca una espada que ha dejado Eneas para con ella herirse mortalmente y luego arrojarla a una pira que ha mandado levantar.

ANDANZAS Y MUERTE DE LUIS GUTIERREZ
AUTOR DE LA NOVELA *CORNELIA BORORQUIA*

GERARD DUFOUR
UNIVERSITE D'AIX-EN-PROVENCE



Para Lucienne Domergue,
agradeciéndole su generosidad.

En 1982, con motivo del Coloquio internacional organizado en Madrid por el Profesor Alberto Gil Novales sobre *La Prensa en la Revolución liberal: España, Portugal y América latina*¹, José Altabella llamaba la atención de los investigadores sobre un curioso personaje, Luis Gutiérrez, encabezando con él el largo martirologio de periodistas españoles del siglo XIX².

En febrero de este año, en otro coloquio internacional igualmente organizado en Madrid por Alberto Gil Novales (*La Revolución francesa y la Península Ibérica*), el Profesor Altabella presentó "Algunas precisiones en torno a la vida y obra del gacetero de Bayona Luis Gutiérrez". Como declaró su autor, esta comunicación se fundaba en un opúsculo rarísimo, que tenía la suerte de poseer personalmente, *Historia del Gacetero de Bayona don Luis Gutiérrez, extractado de la causa original e ilustrada con algunas notas por el Dtr. J.M.D.*, publicado en Sevilla, año de 1802 (*sic*). Las noticias así ofrecidas al público (y que se publicarán en breve en las *Actas* del Coloquio) completaban de manera importante (aunque no definitiva) lo poco que hasta ahora se sabía, por Manuel Méndez Bejarano³ y Juan Antonio Llorente⁴ sobre este ex fraile Trinitario, redactor de la *Gaceta de Bayona*, y sobre todo autor supuesto de una de las novelas de mayor éxito popular del siglo XIX: *Cornelia Bororquia, o la víctima de la Inquisición*.

Dos días, no más, después de oír tan interesante ponencia, tuvimos la suerte de hallar en el Archivo Histórico Nacional dos expedientes (*Estado* 29 G y *Estado* 5438 nº 2) relativos a la prisión, causa y muerte de Luis Gutiérrez. Por lo general, confirman lo afirmado por José Altabella. Sin embargo, ofrecen algunos detalles suplementarios, y sobre todo está incluida entre ellos una copia de la última carta de Luis Gutiérrez que (además de su carácter patético) confirma de manera indudable a nuestro juicio, que —contrariamente a ciertas opiniones tardías⁵— fue efectivamente el

-
- (1) *La prensa en la Revolución liberal: España, Portugal y América latina. Actas del Coloquio Internacional que sobre dicho tema tuvo lugar en la Facultad de Ciencias de la Información Universidad Complutense, los días 1, 2 y 3 de abril de 1982. Edición a cargo de Alberto Gil Novales, Universidad Complutense, 1983, 632 p.*
 - (2) Altabella, José. "Notas para un elenco de un martirologio de periodistas del siglo XIX" en *Op. cit.*, p. 527.
 - (3) Méndez Bejarano, Manuel. *Liccionario de Escritores, maestros, y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, Sevilla, Tipografía Gironés, 1922, I, p. 290-291.
 - (4) Llorente, Juan Antonio. *Anales de la Inquisición de España*, I, Madrid, imprenta de Ibarra 1812, p. XXI.
 - (5) Vid. Brown, Reginald. *La novela española 1700-1850*, Madrid, 1953, p. 63 que acepta, conforme con el British Museum y la Universidad de Harvard, la atribución de la paternidad de *Cornelia Bororquia* a Fermín Araujo.

autor de *Cornelia Bororquia*. Como, por lo demás, ciertos puntos de estos *dossiers* deben ser aclarados o matizados a la luz de otros documentos que hemos consultado en la preparación de la edición crítica de *Cornelia Bororquia* (cuya publicación creemos poder ofrecer pronto), presentamos ahora (a pesar del valor del trabajo del Profesor Altabella) una nueva aproximación a las andanzas y muerte de tan extraordinario personaje.

Como puede deducirse de una nota de la Policía francesa redactada en 1807, nació Luis Gutiérrez en 1771 ⁶. Se hizo fraile Trinitario en Valladolid, aunque no sabemos si de los Calzados o Descalzos que cohabitaban en el convento de la Santísima Trinidad de esta ciudad. Según Juan Antonio Llorente, tuvo que huir a Bayona de Francia "para librarse de las cárceles secretas de la Inquisición" ⁷. Siguiendo a Gutiérrez en la causa que le fue formada en 1809, habría que situar esta emigración a Francia por los años 1799-1800 ⁸.

Ningún documento comprueba la aseveración de Llorente y concretamente no hubo ninguna alegación fiscal del Tribunal del Santo Oficio de Valladolid contra Gutiérrez ⁹. Pero si la cosa hubiera llegado a tal extremo, no hubiera podido escaparse. Además, a finales del siglo XVIII, Bayona era el "santuario" de los que no querían verselas con la Inquisición; así es como encontramos allá por ejemplo en 1800 a Tomás Valencia que "se hallaba cursando en la Universidad de Valladolid" ¹⁰. Es que la Inquisición, por aquellos años, no era únicamente el tribunal moderado y esencialmente encargado de la censura de libros citado por Jean-François de Bourgoing en su *Nouveau voyage en Espagne ou Tableau de l'état actuel de cette monarchie*, publicado en 1789 ¹¹. Altamente elocuente del miedo que podía infundir el Santo Tribunal y de sus métodos es la protesta que el labrador Joseph Antonio Escola, vecino de Villa de Tordera, corregimiento de Gerona, dirige al Gobierno el 5 de abril de 1800, exponiendo que:

"A primeros del mes de Febrero del año pasado se halló sorprendido una noche por el Santo Tribunal de la Inquisición de Barcelona, en cuyas cárceles fue conducido por los agentes del mismo en donde permanecido por espacio de casi un año entero sufriendo las más horrendas calamidades en aquellos oscuros calabozos y entre otras a más de estar privado de toda comunicación humana, la de no darle comida que de veinticuatro a veinticuatro horas" ¹².

(6) Archives Nationales de France (en adelante, A. N. F.) F⁷- 2241.

(7) Llorente, Juan Antonio, *op. cit.*, p. XXI.

(8) *Vid. infra*.

(9) Archivo Histórico Nacional (en adelante, A. H. N.) *Inquisición* 3730-3731 (Alegaciones fiscales Valladolid).

(10) A. H. N., Estado 3008, carta a Urquijo del 14 de abril de 1800 en la cual protesta en contra de las calumnias que profiere el Cónsul en Bayona.

(11) P. 354 del tomo I de la 2ª edición, París 1797.

(12) A. H. N., Estado 3008.

De todas formas el carácter clandestino de la llegada de Luis Gutiérrez a Francia no ofrece la menor duda, ya que no hallamos ninguna huella de ella en los papeles de la Policía del departamento de Basses-Pyrénées de los años 1790-1800¹³. Tan discreta fue la publicación de la novela *Bororquia o la víctima de la Inquisición* que salió de una imprenta parisina en 1801, sin que hiciera mención de ella ni el *Journal typographique* de P. Roux¹⁴ ni el *Journal Général de littérature de la France* de los librerros-impresores Treuttel y Würtz¹⁵. Otras dos ediciones con el título ya de *Cornelia Bororquia*, en 1802 y 1804, así como una traducción por el "ciudadano Duclos" en 1803, tampoco fueron mencionadas¹⁶. Y sin embargo, esta traducción iba dedicada "au C. Lucien Bonaparte grand Officier de la Légion d'honneur, Président du Tribunal, Section de l'Intérieur, ex-Ambassadeur près de S. M. Catholique". Tampoco había escatimado el autor, en su nueva versión, "revista, corregida y aumentada" los elogios al Consul Vitalicio y, según él, su obra magna, el Concordato, "obra maestra de política, capaz por sí sola de inmortalizar al Rey que le (sic) ha concebido y practicado"¹⁷.

Nos consta que en el verano de 1803, en Bayona, dio un ejemplar de *Bororquia o la víctima de la Inquisición* a un tal José Ramon Echevarria¹⁸. Primer indicio (casi suficiente) de que él era el autor. El año anterior, participó sin duda en la creación de lo que se conoció con el nombre de *Gaceta de Bayona* y se llamó en realidad *El Correo de Bayona* (y que no hay que confundir ni con la *Gaceta de la libertad y de la Igualdad*, publicada, en edición bilingüe francés y español, por el año de 1790¹⁹, ni con *La Ga-*

(13) A. N. F., F7-3685⁶.

(14) *Journal typographique et bibliographique publié par P. Roux*, tomo III-tomos III-VIII (1^o vendémiaire an VIII-30 fructidor an XIII, o sea 22 de septiembre de 1799-21 de septiembre de 1805).

(15) *Journal général de la littérature en France...* Paris, chez Treuttel et Würtz, an VIII-an XII (1800-1804).

(16) Las ediciones de *Cornelia Bororquia* publicadas en vida de Luis Gutiérrez fueron las siguientes:

1^o/ *Bororquia o la víctima de la Inquisición*, Paris, 1801 in 8^o (12^o) 141 p..

2^o/ *Cornelia Bororquia. Segunda edición revista corregida y aumentada*, París, año de 1802, in 8^o, XIV-196 p.

3^o/ *Cornelia Bororquia. Tercera edición, revista corregida y aumentada*, año XII (1804) in 8^o, 178p. La traducción se presentaba así: *Bororquia ou la victime de l'Inquisition, fait historique traduit de l'espagnol, dédié au C. Lucien Bonaparte, grand Officier de la Légion d'honneur, Président du Tribunal, section de l'Intérieur, ex-Ambassadeur près de S. M. Catholique, par le Citoyen Duclos, Professeur de langue espagnole, et traducteur de plusieurs ouvrages en cette langue*, Senlis, de L'imprimerie du Tremblay, an XI-1803, in- 8^o, 162 p.

(17) P. 7 de la quinta edición, Paris, 1819.

(18) Domergue, Lucienne. *Tres calas en la censura dieciochesca (Cadalso, Rousseau, Prensa periódica)*, Université de Toulouse-Le Mirail, 1981, p. 62.

(19) Vid. Paz y Melia, A. *Papeles de Inquisición, catálogo y extractos; segunda edición por Ramón Paz*, Madrid, 1947, p. 173.

ceta de Comercio, Literatura y Política de Bayona de Francia que se fundó en 1807²⁰. Este *Correo de Bayona*, como demostró Lucienne Domergue, se había creado con vistas a su venta en España. En conformidad con la legislación vigente, las Autoridades no concedieron la licencia pedida pero ello no impidió la difusión del periódico en España²¹.

Según declaró ante sus jueces en 1809, durante cinco años se mantendrá Luis Gutiérrez como redactor de la *Gaceta de Bayona*²². Abandonará el oficio en 1807 y el 8 de noviembre de este año, la Policía apunta en sus registros que acaba de instalarse en París calle de Lille, nº 38. Viene de Bayona y se declara profesor de idioma. Conservará este domicilio hasta el 11 del mes de diciembre del mismo año²³.

A partir de aquí, le perdemos de vista. Ya no figura en los papeles de la Policía francesa consagrados a los Españoles desde el año XIII (1905) hasta 1813²⁴. Tampoco solicita ningún pasaporte²⁵.

Reaparece en enero de 1809 en Lisboa donde se le conoce por el nombre de Don Francisco Godínez. Le acompaña un supuesto secretario suyo, que pretende llamarse Don Enrique Ramirez, y es en realidad un tal Juan Enrique Goicochea.

Por casualidad, se descubre que el llamado Godínez lleva una carta del Secretario de Estado inglés Canning, carta fechada en Londres, de donde afirman proceder los dos individuos, aunque no tienen pasaportes británicos. Tal descubrimiento infunde lógicas sospechas, y no se tarda en averiguar que el susodicho Godínez ha sido redactor de la *Gaceta de Bayona*.

Se decide entonces averiguar sus intenciones: se les expide sendos pasaportes para Sevilla. Pero, en vez de encaminarse hacia la capital andaluza, toman la dirección de Oporto y de Galicia, lo que motiva que se les haga inmediatamente prisioneros. Son incautados:

- falsos papeles.
- "Un sello de armas reales con un lema que dice 'sello privado de Fernando 7º' y su estampado en lacre en un sobrescrito y papel".
- Una cantidad de 32.000 reales.
- Una carta supuestamente firmada por Fernando VII y otra igualmente atribuida al Infante Don Carlos, ambas dirigidas al Virrey de México. La carta de Fernando VII lleva la fecha del 13 de Agosto de 1808. En ella, expresa su voluntad de que el Virrey cree una Regencia y, en caso de que José Bonaparte se mantenga en el trono español, que cese toda relación con la metrópoli. Pero, la firma, a todas luces, ha sido imitada.

(20) Sanchez Aranda, José Javier. "Napoleón y la prensa afrancesada en España" in *Les Espagnols et Napoléon*, Université de Provence, 1984, p. 86.

(21) Domergue, Lucienne, *op. cit.*, p. 117-120.

(22) *Vid. infra*.

(23) A. N. F., F⁷-2241.

(24) *Ibid.*

(25) A. N. F., F⁷-3570: *Police Générale. Demandes de passeports (1793-1818)* (letra "G").

A la vista de tales pruebas de su impostura, los prisioneros quedan inmediatamente comunicados. "Este enredo, urdido con cierta arte, parece merecer la más seria atención porque se presenta apoyado en negociaciones con el gobierno inglés y en la mediación de la Rusia" comenta el autor del oficio que se manda a la Junta Central sobre este asunto el 2 de febrero de 1809.

Inmediatamente, Luis Gutiérrez adopta el sistema de defensa que mantendrá a lo largo de su proceso y afirma en su interrogatorio que "todo es una tramoya dirigida a vengarse del gobierno francés". Lo único que consigue, es dejar a sus interrogadores en la mayor perplejidad. "Son conocidamente falsarios, tal vez, espías asalariados por el enemigo", afirma el redactor del oficio ya citado. Y añade:

"Si es cierto lo que Godínez alega de que todo este enredo se dirige a vengarse del Gobierno francés entonces el plan es un proyecto fatuo de estafas y delirios ambiciosos; pero si no es así, tendría una significación más seria, tal vez dirigida por los enemigos para desanimar a la España en un caso extremo con semejantes movimientos en las Colonias".

Finalmente, no sabe a qué atenerse, y concluye interrogándose sobre si se trata de una maniobra de los Franceses, si los Ingleses tienen algo que ver en eso, o si el supuesto Godínez tan sólo es un impostor ²⁶.

En un oficio que redactó para Martín de Garay el 28 de abril de 1809, Don Ramon Navarro y Pingarrón, Gobernador de la Sala del Crimen de Sevilla se mostrará más perspicaz:

"Esta causa es muy interesante... porque contiene especies de gravísima importancia relativas a los designios de Napoleón para revolucionar las Américas, designios que es preciso contrarrestar por los medios que V. M. tenga a bien" ²⁷.

Varios son los indicios que permiten llegar a esta conclusión. Primero, la suma de que disponían Gutiérrez y Goicochea era bastante considerable y es poco verosímil que un individuo aislado (o dos individuos) hayan podido acumularla únicamente para vengarse de un gobierno extranjero: 32.000 reales, era casi el doble de la renta anual media de un canónigo, o de un Oidor de la Audiencia de Barcelona ²⁸. Suponía casi el doble de lo que seguía cobrando un inquisidor donde no se había hecho caso del decreto de Chamartín del 4 de diciembre de 1808, como en Mallorca ²⁹. Eran 2.000 reales más de lo que iba a cobrar al año un Comendador de la Real Orden de España que

(26) A. H. N. *Estado* 5438 exp. n.º 2.

(27) *Ibid.*

(28) Vicens Vives. *Historia social y económica de España y América*, IV, Barcelona, 1961, p. 252.

(29) Roura i Aulinas, Lluís. *L'Antic règim a Mallorca abast de la conmovió dels anys 1808-1814*, Conselleria d'Educació i Cultura del Govern Balear 1985, p. 515.

fundaría Jose I^o en septiembre de 1809³⁰. Tal suma suponía una financiación oculta que sólo podía proporcionar un gobierno. Los contactos con Inglaterra y más concretamente con el secretario de Estado lord Canning, a pesar de la carta descubierta (quizás también falsa) tampoco parecen muy verosímiles, aunque seguirá Gutiérrez reivindicándolos hasta el final, como veremos: después del decreto imperial del 21 de noviembre de 1806 que establecía el famoso bloqueo continental y prohibía el comercio, la correspondencia y cualquier contacto con las Islas Británicas o cualquier súbdito inglés³¹, muy difícil le hubiera sido a Gutiérrez pasarse desde Francia a Inglaterra. Además, sus declaraciones posteriores (según comprobaremos más adelante) hacen aún menos probable tal viaje. La dirección que tomaron los dos hombres, encaminándose hacia Oporto y Galicia en vez de ir a Sevilla tampoco deja lugar a dudas; así podían esperar dar con el ejército de Soult, que habiendo entrado en Lugo el 9 de enero, obligaba a los Ingleses a retirarse sobre Portugal que los franceses se disponían a invadir por el Norte³². Finalmente, y sobre todo, tal estratagema correspondía perfectamente a la política que Napoleón, a pesar de sus declaraciones oficiales, ya tenía concebida desde 1808³³ e hizo notificar al Cuerpo Legislativo por su Ministro del Interior, Conde de Montalivet, el 12 de diciembre de 1809³⁴.

Por orden de la Junta Central, se trasladó a los dos prisioneros de Lisboa a Sevilla. En coche, vigilados por Joaquín Vázquez y "dos hombres de confianza", con escolta de ocho hombres a caballo, se pusieron en camino el 1^o de marzo de 1809. Pocas ilusiones se hacía Gutiérrez sobre la suerte que le esperaba. Sabía que este viaje le conducía al cadalso y difícilmente pudo soportarlo: "salió de aquella prision enfermo y demente, pero la ventilación del camino le ha restituido su salud y razón" comentó Vázquez, avisando a la Junta Central, el 10 de marzo, que había llegado a El Ronquillo. A esta distancia de Sevilla (unos cuarenta kilómetros) Vázquez no supo muy bien qué hacer. En un oficio que mandó este día a Martín de Garay, Vocal de la Junta Central, manifestó que esperaría sus ordenes en las inmediaciones de la casa de este pueblo donde se había parado después de caminar "sin el menor tropiezo". En

 (30) Dufour, Gérard. *Juan Antonio Llorente en France (1813-1822). Contribution à l'étude du Libéralisme chrétien en France et en Espagne au début du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 1982, p. 27.

(31) *Bulletin des Lois de L'Empire français, tome V, contenant les Lois rendues depuis le 1^o juin jusqu'au dernier jour du mois de Décembre 1806*, n^o 96 à 130, Paris, Imprimerie Impériale, janvier 1807, bulletin n^o 123, décret n^o 1998, p. 571. Incluso se prohibía cualquier correspondencia en lengua inglesa.

(32) Thiry, Jean. *La Guerre d'Espagne*, Paris, ed. Berger-Levrault, 1965, p. 323.

(33) Aymes, Jean-René. "Napoleón et le Mexique" en *Tylos*, Strasbourg, n^o XI (1971), p. 49 y Penot, Jacques, "Les Hispano-américains et Napoleón" en *Les Espagnols et Napoleón*, op. cit., p. 61.

(34) Penot, Jacques, *Ibid.*, p. 60. Del mismo autor, vid. también *Les Relations entre la France et le Mexique de 1808 à 1840*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1976, p. 61-146.

otro pliego, mandado a Maximiliano Gil de Banave, afirmaba que "por evitar algun insulto" se proponía adelantarse hasta Santiponce, a donde llegaría a las tres de la tarde. Allí, esperaría las órdenes para saber si debía entrar en Sevilla de noche, en coche, con sus dos hombres de confianza y la escolta entera. Como respuesta, la Junta Central dio "orden al Tribunal de Seguridad publica para que comisione a uno de sus Ministros para incorporar a los reos y conducirlos a esta ciudad de noche, con la prevención de que evite el tribunal de que ni antes ni después se sepa la llegada de estos reos".

Ya que don Juan Paez de la Cadena y Don Josef María de Manesau no habían tomado posesión de su cargo en el Tribunal de Seguridad pública, fue encargado de la causa el Gobernador de la Sala del Crimen, Don Ramón Navarro y Pingarrón. Martín de Garay quería concluir lo más brevemente posible. Así lo expresó a Navarro y Pingarrón el 7 de abril:

"Uno de los primeros objetos que tuvo presentes S. M. al establecer este tribunal, fue que tales causas de aquellos reos que atentaban contra la seguridad y la libertad de la Patria fuesen juzgados breve y sumariamente, para que el pronto y ejemplar castigo de tan atroces delitos sirviese de escarmiento a los malos y de confianza a los buenos españoles. Por eso y porque la que está formando el tribunal al ex fraile Dn Luis Gutiérrez y Dn Juan Enrique de Goicochea es tal vez la mas grave que puede presentarse en su clase, quiere S. M. que V. S. disponga un breve despacho dando cuenta por mi conducto de su estado actual".

Le contestó al día siguiente Navarro, afirmandole que el Sumario había sido concluso y estaba en manos del Fiscal desde el 26 de febrero (*sic*) y que la causa había sido examinada sin "prescindir de la observancia de los trámites legales... haciéndolo con la rapidez y prontitud posible"³⁵.

De hecho —si no de derecho— la causa ya estaba juzgada. El proceso y la sentencia ya no constituían sino meros "trámites legales" como decía Navarro. Veremos adelante que Luis Gutiérrez no se hacía la menor ilusión a este respecto.

En su audiencia, el Tribunal oyó a los acusados. "D. Luis Gutiérrez en su declaración expuso su estado y ocupaciones, manifestando que había cosa de diez años que marchó a Bayona de Francia dimitiendo las persecuciones de los Frailes después que supieron que había querido secularizarse y que el Obispo de Bayona admitió su Bula de secularización". Afirmó también que había sido intérprete de la Plana Mayor del Mariscal Ney y que su hermano se había puesto al servicio del Rey José, "de donde le hizo salir indignidad de las vexaciones que cometían en España". Interrogado por sus jueces, afirmó "que fue Redactor de la Gaceta de Bayona cosa de cinco años, obrando en los dos primeros con absoluta libertad; pero cuando el establecimiento del imperio se le destinó por censor al Subprefecto quien le designaba los artículos de Po-

(35) A. H. N. *Estado* 29 G.

licia, abandonó este oficio". Confesó también que, por orden de Azanza, había traducido al español un texto atribuido a Fernando VII, redactado en realidad por Talleyrand, en el cual se exortaba a los Americanos a obedecer fielmente a José Bonaparte. Este texto, añadía no había sido publicado, pero él había sido amenazado de muerte si revelase el asunto. Por fin, intentó justificarse, pretendiendo de nuevo haber actuado por vengarse de los Franceses ³⁶.

No sabemos qué opinaron los jueces de tales declaraciones ni hasta qué punto eran sinceras. Notemos que no se mostró prolijo Luis Gutiérrez en la presentación de sus ocupaciones y estado. Intentó, eso sí, dar una visión canónicamente aceptable de su separación de la Orden Trinitaria. Una versión que no podía verificarse y que nosotros tampoco hemos podido comprobar. Observemos sin embargo que si hubiera obtenido bula pontificia de secularización, no vemos por qué el Obispo de Valladolid se hubiera negado a aceptarla y que, por otra parte, en Francia, en 1799 o 1800, nadie iba a exigírsela.

La confesión de que estuvo de intérprete en la Plana Mayor de Ney parece en cambio verosímil, ya que no facilitaba, ni mucho menos, su defensa. Efectivamente, Ney había llegado a España en agosto de 1808 ³⁷, lo que hacía totalmente imposible el viaje a Londres en 1808 al que ya se había referido y al que aludirá luego Gutiérrez como veremos. Además, el puesto de intérprete de una Plana Mayor necesitaba, con toda evidencia, un hombre de confianza, de cuya lealtad los franceses tenían que estar totalmente seguros.

Semejante impresión trasluce de las contestaciones al interrogatorio complementario. Que Talleyrand haya imaginado fabricar una carta de Fernando VII no debe extrañarnos demasiado: ya sabemos el valor que en su propaganda los franceses concedían a las declaraciones (verdaderas o supuestas) del monarca español ³⁸. Y observemos que, efectivamente, en mayo de 1808 el propio Napoleón dio orden a su Ministro de Asuntos Exteriores, Conde de Champigny, de mandar a las autoridades españolas de América cuantos documentos (cartas de Carlos IV, de Fernando, de Azanza, O'Farril, de la Junta Suprema de Gobierno...) justificaran el cambio dinástico decidido en Bayona ³⁹. Pero si no es de descartar que Talleyrand haya querido cometer una impostura, la elección del traductor tampoco podía ser gratuita. Incluso si afirma Gutiérrez que se le amenazó de muerte si revelara la más mínima

(36) A. H. N. *Estado* 5438 exp. N^o 2.

(37) Napier, Général W. F. P. *Histoire de la Guerre de la Péninsule, (1807-1814)*. Traduit de l'anglais par Mathieu Lumas, vol. I, Paris, éd. Champ Libre, 1983, p. 249.

(38) Vid. Nelleró (= Llorente) *Memoires pour servir à la révolution d'Espagne, avec des pièces justificatives*, tome premier, Paris, J. -G Dentu 1814, p. 107. Vid también Dufour, Gérard, *op. cit.*, p. 69-75.

(39) Penot, Jacques. "Les Hispano-américains et Napoléon", *op. cit.*, p. 53.

palabra a propósito de esta empresa, era necesario llamar a un hombre de total confianza, del cual se sabía que sus convicciones políticas —o su interés— le harían conservar un silencio absoluto y acallarían su escrúpulos. Dicho de otra manera, un hombre ya muy conocido y apreciado por los altos políticos franceses o afrancesados. Un hombre en una palabra que, podría transformarse en agente secreto. Otro ejemplo tenemos de español afrancesado que aceptó servir de espía a Napoleón: el famoso viajero Badía y Lebllich ⁴⁰. Notemos por fin, que tanto en su declaración como en sus contestaciones, no se puede ver ningún motivo concreto y personal que justifique que, para vengarse de los Franceses, haya tenido Gutiérrez que inventar tan enrevesado y peligroso enredo.

La rapidez con que se desarrollaba el proceso confirmaba a Luis Gutiérrez en sus aprehensiones. El 12 de abril, intentó una última treta: una carta que escribió a un tal Sandher's, calle de Manchester, nº 74, en Londres. Como comprobarán después los agentes de la Junta Central en Londres a petición de Martín de Garay, sí existía esta calle, pero su último número era el 34, y en toda *Manchester street*, no vivía ni un sólo Sandher's o persona que llevase un apellido semejante. En realidad, Gutiérrez sabía que su correo sería leído e intentó acreditar su supuestos contactos con los ingleses o quizás, simplemente, ganar tiempo esperando que mientras tanto se apoderarían de Sevilla los Franceses.

En esta carta, Luis Gutiérrez se mantenía fiel a su sistema de defensa: no fue todo sino un intento de vengarse de los franceses. Y con cierta habilidad, se permite incluso la elegancia de afirmar que ya que los traicionó una vez, no quiere repetir semejante vileza. Sobre todo, intenta convencer de que estuvo en Inglaterra el año pasado y que allí mantuvo conversaciones políticas con Canning. Finalmente, afirmaba que conocía tremendos secretos de alta política que llevaría consigo a la tumba: único medio que le quedaba para prolongar su existencia, si llegaban a creérselo los miembros de la Junta Central

Pero tampoco se hacía Luis Gutiérrez muchas ilusiones sobre el éxito de esta jugada. Y al mismo tiempo que urdía esta desesperada maniobra, compuso, para sí mismo, quizás para la posteridad, el personaje que quería representar en el día, ya próximo, de su muerte. En esta carta, afirma una entereza que distó mucho de ostentar cuando salió de Lisboa camino de Sevilla y un total menosprecio a la muerte. Pero sobre todo, rechaza la calificación de agente del enemigo o de espía por la cual será ejecutado. No quiere la muerte de un traidor a su patria, sino la de un Filósofo, víctima del fanatismo. A lo largo de esta carta, insiste en este tema, y sus últimas palabras en esta especie de testamento espiritual son para declarar que desaparecerá, "*victima del fanatismo en el siglo XVIII*" ⁴¹.

Reconocemos, en tales afirmaciones de odio al fanatismo, los acentos de Cor-

(40) Vid. Garcia Wehbe, Anny. *Contribution à l'étude biographique de Domingo Badía y Lebllich (présentation de documents). Thèse pour le Doctorat de spécialité (3^e cycle)*, Université Paul Valéry-Montpellier III, 1973, 455-65 p. mecanografiadas.

(41) A. H. N. *Estado* 5438 exp. nº 2. Vid. *infra*, documento.

nelia Bororquia. La similitud de su situación personal con la de su heroína, y quizás la del personaje histórico a partir del cual imaginó su relato, se hace en él obsesiva: como Bororquia, en 1559, por luteranismo ⁴², como su Cornelia, víctima de los impuros deseos de un Inquisidor General, Luis Gutiérrez está en una cárcel de Sevilla, y en una plaza de Sevilla ha de sufrir el último suplicio. En el postrer trance de su vida, llega a persuadirse de que es también Cornelia Bororquia, otra víctima de la intolerancia, que no sufrirá un castigo infamante, sino que recibirá la buena muerte, la de los mártires de la razón y de la libertad de pensamiento.

El 28 de abril de 1809 con la frialdad propia de su cargo, Navarro Pingarrón comunicaba a la Junta Central la conclusión de este asunto:

"El Tribunal de Seguridad pública, en vista de la Causa y de lo alegado por una y otras partes, condenó a Don Luis Gutiérrez y Don Juan Enrique Goicochea en la pena de muerte en garrote en atención al carácter sacerdotal del primero y notoria hidalguía del segundo, ejecutándose dichas penas en los términos acostumbrados por el Tribunal, precediendo con aquel la degradación a cuyo fin se pasase el Oficio conveniente al Exm^o Sor Arzobispo y que los bienes de los dos se confiscasen para la Cámara de S. M. Tuvieron efecto las dos penas impuestas al Gutiérrez y Goicochea en 14 y 18 de Abril, habiéndose hecho la ejecución a las doce de la noche dentro de la cárcel, y colocándose en seguida sus cadáveres en el tabladillo del Garrote dispuesto en la Plaza de San Francisco, con un letrero en el pecho en que manifestaban sus delitos" ⁴².

(42) Llorente, Juan Antonio. *Histoire critique de l'Inquisition d'Espagne*, 2ème édition, Paris, Treuttel et Würtz II, p. 293.

(43) A. H. N. *Estado* 5438 exp. n^o 2.

DOCUMENTO
LA ULTIMA CARTA DE LUIS GUTIERREZ

(Este documento está conservado en el expediente nº 2 del legajo 5438 de la sección de Estado del Archivo Histórico Nacional. No es original, sino copia, como consta al principio del texto. Respetamos en la transcripción la ortografía, a veces bastante curiosa, del original.)

[1 r.]

Dans ma prison de Seville, le 12 avril 1809.

Vous serez déjà instruit, mon cher Sandher's par la lettre que je vous écrivis de ma prison de Lisbonne de toutes les vexations qu'on nous y a fait souffrir. Par celle-ci je viens vous apprendre qu'après avoir été conduits à Seville chargés de fer comme si nous étions les plus gands brigands de la terre on conneaça quelques jours après notre arrivée dans cette ville par instruire le procès et quoique je ne sache pas avec toute certitude quel sera le résultat je puise en juger par la précipitation avec le quelle on agit envers nous et par plusieurs autres apparence qu'il sera le plus funeste. Il paraît que la Junte Centrale veut ma mort. Elle n'est pas assez dénué des bons sens pour ne pas connaître par l'ensemble de mes papiers mes bonnes intentions. Mais je doit être une victime vouée à un monstre qu'on appelle fanatisme. Je me rappelle, mon cher ami, de vos reproches lorsque je vous parlais de vouloir me servir de ce ressort pour mettre en avant de vues politiques capables de contrarier celles de Bonaparte. Il semble que la Providence a voulu me punir d'avoir trahi ma conscience, mes nobles sentiments et mes opinons libérales. La mort mon cher Sandher's, ne m'effraye point. Je me sens avec assez de fermeté et de tranquillité d'âme pour la souffrir et je monterai à l'échafaud avec le noble courage de l'innocence, car quel prix peut avoir la vie pour votre malheureux ami, se voyant infirme, l'ordre des idées bouleversée et réduit presque à l'état d'un paralytique? Si les français fussen arrivés à Seville ces jours derniers, comme il y avait tout lieu de craindre, j'aurais peut-être obtenu la grace de L'Empereur car enfin je ne lui avais fait encore aucun mal, mais quel rôle affreux aurais-je joué par la suite

[1 v.]

m'ayant autant avili aux yeux de tous mes amis. | Probablement un coup de pistolet eut alors terminé mes jours. Si j'avais réussi dans mes projets, si votre gouvernement avait voulu me seconder, on m'auratit aisément pardonné, puisque je suis espagnol. Aujourd'hui je suis plus à plaindre de me voir chargé d'oprobe et d'ignonninie par ceux-là même qui par leur propre avantage devraient me protéger et auraient eu pour moi et pour mon frère les plus grands égards si nous étions restés fidèles à son service.

Je n'ai point oublié les conseils que vous me donnâtes avant mon départ d'Angleterre, mais je ne pouvais pas faire aucune démarche auprès de la cour de Sicile, ne voulant pas violer la parole d'honneur que j'avais donné à cet égard à M. Canning. Et puisque je n'avais pas même parlé à l'Embassadeur, comment pouvais-je y aller? Je préférerais venir en Espagne croyant trouver dans La Junte Centrale des gens entreprenans, raisonnables, éclairés et au fait des révolutions, mais à mon arrivée à Lisbonne, on me détrompa tout à fait, et je fus tellement découragé que je perdis la carte. Nous eumes le malheur de trouver pour Agent Espagnol ce forcené fanatique que je vous ai si bien dépeint dans ma dernière. Peut-il exister, mon cher ami, dans le siècle que nous vivons un

être pareil? Mais n'en parlons plus de cette homme: mon coeur se seigne encore en se rappelant de ses iniquités envers moi; de sa cruauté envers le jeune et malheureux Henry, et de sa conduite ignoble et indigne d'un Gentilhomme. j'ai malgré tout le mal qui nous a fait et la haine implacable qu'il nous a juré la générosité de tout lui pardonner. A Séville au moins on nous a traité avec plus d'humanité quoique nous n'ayons point de communication avec personne.

[2 r.] Ces messieurs sans doute nous regardent comme / des gens très à craindre. Cela peut suffire pour vous faire une idée de leur caractère ombrageux et méfiant.

Aussitôt que la nouvelle de ma mort vous sera parvenue, vous voudrez bien la faire insérer dans les journaux de Londres, en rendant à la mémoire de votre meilleur ami tout l'honneur qu'elle mérite. Vous êtes le seul dispositaire de mes secrets: personne donc mieux que vous ne connaissez mon dévouement à la famille Royale, au gouvernement Anglais et le vif intérêt que j'attachais au sort des Amériques. Si en embrassant cette cause j'ai manqué de noblesse d'ame, s'il y est entré de la vengeance, ces faiblesses sont à la fin pardonnables étant espagnol. Aussi j'ai sacrifié mon bien-être, mes amis et en un mot tout ce que j'avais de plus cher au monde.

J'ai parlé avec M. Canning avec assez de franchise relativement aux Amériques ayant plus d'une raison pour craindre qu'elles deviennent françaises. Cependant je ne lui ai point dit des choses frappantes qui lui auraient bien fait penser. Votre gouvernement aura un jour sujet de se rappeler de moi et des services que je voulais lui rendre. Les Amériques, mon bon ami, suivront le sort de la Métropole. Cela ne doit point surprendre les personnes qui connaissent notre Nation et ceux qui la gouvernent, les quels d'après tout ce qui se passe n'ont pas l'air d'être bien versés dans la politique et ses grands mystères. J'avais l'orgueil de me croire capable de délivrer les Amériques du joug de Bonaparte car personne mieux que moi ne pouvait savoir les ressorts dont il fallait se servir pour arrêter l'impétuosité de la politique française et ses ruses toujours renaissantes, mais puisqu'on m'a aussi horriblement tourmenté, il est

[2 v.] assez naturel pour / un homme qui a quelque caractère d'ensevelir éternellement des secrets aussi importants.

Quant aux manuscrits que j'ai laissé en votre pouvoir, veuillez faire l'usage que je vais vous indiquer. Les trois qui sont reliés vous les enverrez par le canal d'Holande à M. Louis Fauche, Négociant à Bayonne. Il est comme vous mon bon ami, et il saura faire l'usage qu'il convient. A propos de ceci, il est bon de vous faire observer qu'un brouillon d'un de ces ouvrages que mon domestique a mit par mégarde dans ma malle m'a fait plus de tort que toute ma mission et les papiers y relatifs. A l'égard de celui qui a pour titre *Historia de lo acaecido en Bayona en 1808*, je vous prie de bien vouloir le bruler. J'ai trahi une fois le gouvernement français et je neveux point le trahir une seconde fois. A Dieu mon cher Sandhers: recevez pour la dernière fois mes tendres embrassements. Ayez autant de fermeté à apprendre ma mort que j'aurai de courage à la supporter: banissez les regrets qu'elle va vous donner. Vous aurez toujours la consolation de dire que si votre ami Gutierrez est mort innocent, et si vous lui donnez quelques larmes, que cela soit pour avoir été victime du fanatisme dans le 19^e siècle. A Dieu, mon tendre Ami, A Dieu.

GONGORA Y LA POESIA CULTERANA
ANGEL PARIENTE



Las *Soledades*, cima del movimiento culterano fueron definidas por Lope de Vega con palabras contundentes: "colores y ruido". La precisión del poeta madrileño debe de entenderse referida a muchos de los continuadores de Góngora que colocaron en primer término la rebuscada imaginería barroca y el alarde erudito, pensando "llegar a su ingenio por imitar su estilo". Es, también, frase de Lope.

De la amplia y, en general, desconocida nómina de los continuadores del Góngora culterano, destaca un grupo, no muy numeroso, de poetas injustamente olvidados o vergonzosamente editados en nuestros días. Pienso en el conde de Villamediana, Juan de Jáuregui, Pedro Soto de Rojas, Gabriel de Bocángel, Salvador Jacinto Polo de Medina, Francisco Manuel de Melo, Francisco de Trillo y Frigueroa y Sor Juana Inés de la Cruz. La obra de muchos de estos autores no es asequible en la mayor parte de sus títulos y quien haya tenido la oportunidad de adquirir algún ejemplar en librerías de viejo —aunque su antigüedad se remonte sólo a lo que va de siglo— no olvidará su lectura.

En un volumen de hace algunos años * seleccioné poemas de veinte poetas culteranos del siglo XVII, no incluyendo otros por serlo tíbiamente o por no considerarlos con la calidad necesaria para figurar en el libro. Creo, de todas formas, que casi todos ellos deberían estar presentes en una edición más completa, fijando, con mayor referencia crítica los textos, muchos de ellos no vueltos a imprimir desde la edición príncipe. Este corto ensayo intenta ser un somero registro de autores (y obras) a modo de interesado avance de ese proyectado volumen.

Los poetas relacionados a continuación estaban, salvo unos pocos nombres, en sucinta reseña en el prólogo de mi *Antología de la poesía culterana*, que antes mencioné. Aumento y pongo al día las notas bibliográficas en lo referente a reimpressiones de obras; no incluyo bibliografía sobre cada uno de los autores, pues esto rebasaría el espacio de que puedo disponer en este volumen. Espero que la información sobre estos cincuenta y un poetas ayude al lector interesado en la profundización del estudio de la que es, sin duda, la primera escuela poética con una técnica adoptada conscientemente por nuestros escritores. Se excluyen culteranos tardíos, posteriores al siglo XVII, como Eugenio Gerardo Lobo, José León y Mansilla (autores, cada uno de ellos, de una Soledad tercera), Esteban Terralla y Landa, Cristóbal del Hoyo, José Solís y Gante o, valga como ejemplo, Rafael Alberti, autor también de otra Soledad tercera.

Fray Plácido de Aguilar. Se desconocen datos biográficos de este religioso mercedario. Tirso de Molina incluye una fábula mitológica en su obra *Cigarrales de Toledo*, Madrid, 1621. Con su nombre figuran las aprobaciones al libro de Joseph de Valles, *Primer instituto de la Sagrada Religión de la Cartuja...*, Madrid, 1663, y al libro de Francisco Santos Día, *y noche de Madrid...*, Madrid, 1674, aunque por lo tardío de las fechas podría no ser el mismo religioso.

Antonio Alvarez Soares. Portugués. Se distinguió como soldado al servicio de la corona española. Murió en Flandes. Gran parte de su obra escrita en castellano fue publicada en el volumen *Rimas varias*, Lisboa, 1628.

Fray Jerónimo de Bahía (¿1620? - 1688). Benedictino portugués. En 1657 Alfonso VI le nombró su cronista. Es autor del poema heroico *Alphonsea*, en doce cantos, que se ha perdido. En el libro *A Fénis Renascida* (5 volúmenes, los tres primeros editados en Lisboa de 1716 a 1728, los últimos en 1746), se encuentra la mayor parte de su obra.

Francisco Antonio Bances Candamo (1662-1704). Culterano tardío. Nació en Sabugo (Asturias) de familia hidalga, según el mismo indica. De corta edad fue enviado a estudiar a Sevilla con su tío, canónigo de la catedral. En 1672 se ordena de menores y estudia filosofía y leyes. En 1680 llega a Madrid donde inicia su carrera de dramaturgo de éxito. A partir de 1694 desempeñó importantes puestos administrativos que le obligaron a viajar con frecuencia por España: administrador de rentas en Cabra, visitador de alcabalas, tercias, cientos y millones de las ciudades de Córdoba, Sevilla, tesorerías de Málaga, etc. Murió en Lezuza (Albacete) de forma repentina, durante uno de sus viajes. Se perdieron muchos de sus escritos.

Obras: *Obras líricas*, edición de Julián del Río Marín, Madrid, ¿1720?. *Poesías cómicas*, Madrid, 1722. Nueva edición de *Obras líricas*, F. Gutierrez, Barcelona, 1949.

Miguel de Barrios (¿1625? - ¿1701?). Natural de Montilla. Fue capitán a las órdenes del marqués de Caracena y sirvió en Francia, Italia y Países Bajos. Judío converso, abjuró del catolicismo y retornó a la religión de sus padres, judíos portugueses, viviendo en Amsterdam con el nombre de Daniel Leví Barrios. Menéndez Pelayo, en su *Historia de los heterodoxos españoles*, supone que nunca fue cristiano. En su libro *Flor de Apolo* destaca el poema "A Narciso y Eco" de clara influencia cultista. Obras: *Flor de Apolo*, Bruselas, 1665. *Coro de las Musas*, Bruselas, 1672.

Juan Bermúdez y Alfaro (¿1579? - ¿1621?). Del autor de *El Narciso* se conocen muy pocos datos biográficos. Nació en Sevilla hacia 1579, se graduó de bachiller en Derecho Canónico en 1598, licenciándose en 1601. Era sacerdote en 1603 y su muerte probablemente ocurrió a principios de abril de 1621.

Parece no publicó más poesías que *El Narciso* y según su editor moderno, Santiago Montoto, era conocido en el mundo literario de Sevilla y llama la atención "que en los preliminares del libro no se halle un solo elogio para el poema y su autor, aun las mismas aprobaciones de los censores portugueses carecen de toda alabanza".

Obras: *El Narciso. Flor traducida del Cefiso al Betis*, Lisboa, 1618. No volvió a imprimirse hasta la edición de Santiago Montoto, Valencia 1954.

Gabriel de Bocángel y Unzueta (1603-1658). Nació en Madrid, hijo del doctor Nicolás Bocángel, médico de cámara de Felipe III. El 19 de abril de 1618 recibió en la Universidad de Alcalá el grado de *baccalureatus in jure canonico*. Clérigo de órdenes menores se supone que toda su vida transcurrió en la Corte, salvo un hipotético viaje a Italia. Fue bibliotecario del Cardenal Infante en 1629, contador en palacio en 1634 y cronista titular del rey en 1637. Murió en Madrid en 1658.

Obras: *Rimas y prosas, junto con la fábula de Leandro y Ero*, Madrid, 1627. *Retrato panegírico del Serenísimos señor Carlos de Austria*, Madrid, 1633. *La lira de las musas*, Madrid, 1637. *Templo cristiano*, Madrid, 1645. *Piedra cándida*, Madrid, 1648. *El nuevo Olimpo*, Madrid, 1649. Ediciones actuales: *Obras* (2 tomos), edic. de R. Benítez Claros, Madrid, 1946. *La lira de las musas*, selección y prólogo de F. Salva Miguel, Barcelona, 1948. *Poesías inéditas de Bocángel*, edic. de T. J. Dadson, Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, XLVIII, 1972. *Antología poética*, edición de L.A. de Cuenca, Madrid, 1982. *La lira de las musas*, edición de T.J.Dadson, Madrid, 1985.

Miguel Botello de Carvallo (1595 - ?). Portugués que escribió en castellano su poesía. Su libro *La Filis del Capitán* tiene un evidente influjo del Góngora culterano. Obras: *La Fábula de Píramo y Tisbe*, Madrid, 1621. *Prosa y versos del pastor de Cleonarda*, Madrid, 1622. *La Filis del capitán*, Madrid, 1641.

Manuel Botelho de Oliveira (1636 - 1711). Autor de comedias. Escribió poesías en diversas lenguas publicadas en el libro *Música do Parnaso dividida en quatro coros de rimas portuguesas, castellanas, italianas et latinas...*, Lisboa, 1705.

Sor Violante do Ceo (1601 - 1693). Religiosa portuguesa de amplia cultura humanística. Sus poesías, escritas en portugués y español, están recogidas en el libro *Parnaso lusitano de divinos e humanos versos*, Lisboa, 1733. Su culteranismo es atenuado.

José de Cobaleda y Aguilar (h.1600 - 1657). Nacido probablemente en el pueblo granadino de Loja, de cuya ciudad fue regidor perpetuo. Es poeta de clara influencia culterana. Sus poemas están contenidos en el manuscrito 4126 de la Biblioteca Nacional de Madrid, aún inéditos, salvo los publicados por Francisco Serrano Castilla en su libro *José de Cobaleda y Aguilar (Ensayo sobre un poeta inédito del Barroco español)*, Santiago de Compostela, 1963. Otros textos fueron dados a conocer por este investigador en los ensayos "Los sonetos de don José Cobaleda y Aguilar, poeta inédito del Barroco español", *Revista de Literatura*, núm. 86, 1981; y "Romances de José Cobaleda y Aguilar...", *Archivum*, XXXI-XXXII, Universidad de Oviedo, 1981-1982.

Miguel de Colodrero Villalobos (1611 - ¿1660?). Natural de Baena. Publicó su primer libro a los dieciocho años. Amigo y admirador de Góngora es notoria su influencia en *Varias Rimas*, Córdoba, 1629, pero ya en *El Alpheo y otros asuntos en verso*, Barcelona, 1639, su culteranismo es atenuado e incluso varias poesías son una burla a la vulgarización del tema.

El juicio de Menéndez Pelayo es tajante "era un culterano furibundo y en sus obras nada hay de tolerable, salvo algunos epigramas". Cejador indica que "es un gongorino de tomo y lomo, bueno para leerse como muestra".

Gabriel del Corral (¿1558? - ¿1652?). Nació en Valladolid. Sacerdote. Lope de Vega lo cita en *El laurel de Apolo*. Incluye un numeroso grupo de poesías en su libro *La Cintia de Aranjuez. Prosas y Versos*, Madrid, 1629.

Sor Juana Inés de la Cruz (1648 - 1695). Su verdadero nombre fue Juana Inés de Asbaje y Ramírez y nació en San Miguel de Nepantla (Méjico) de padre español y madre nacida en Nueva España. Aprendió a leer a los cuatro años y se conoce una loa para la fiesta del Santísimo Sacramento escrita a los ocho años.

Conocida como la "Décima Musa" y el "Fénix de Méjico" fue mujer de amplísima cultura y extraordinaria belleza. Monja en el convento de San Jerónimo de Méjico llegó a reunir una biblioteca de cuatro mil volúmenes. En 1689 publica en Madrid, patrocinado por la condesa de Paredes el primer tomo de sus obras, *Inundación castálida*, y en 1692, en Sevilla, el segundo tomo de sus obras donde se incluía "Primer sueño".

En los últimos años de su vida asediada por el puritanismo y la persecución de sus superiores entregó al arzobispo sus libros e instrumentos musicales y científicos. Don Francisco de Aguiar y Seijas, arzobispo de Méjico, merece ser recordado con nombre y apellidos como el perseguidor de lo que él llamó "vanas presunciones intelectuales".

Sor Juana Inés de la Cruz fue consciente de la importancia de su poema "Primer sueño", que consideraba su mejor obra: "yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino por ruegos y preceptos ajenos, de tal manera que no me acuerdo haber escrito por mi gusto si no es un papelillo que llaman el Sueño".

Obras: *Inundación castálida de la única poetisa, musa décima, Soror Juana Inés de la Cruz*, Madrid, 1689. *Segundo tomo de las obras de soror Juana Inés de la Cruz...*, Sevilla, 1692. *Fama y obras póstumas del Fénix de Méjico, décima musa, poetisa americana...* Madrid, 1700. Algunas ediciones actuales: *Obras completas*, edición, prólogo y notas de A. Méndez Plancarte, Méjico, 1951-1955. *Obras escogidas*, edición de P. Henríquez Ureña, Buenos Aires, 1938. *Obras Selectas*, prólogo, selección y notas de G. Sabat de Rivers y E.E. Rivers, Barcelona, 1976. *Sonetos y Endechas*, prefacio de R. Chacel, prólogo y notas de X. Villaurrutia, Barcelona, 1980. *Antología poética*, ensayo de C. Campoamor, selección de J. Llamazares, Madrid, 1983.

Hernando Domínguez Camargo (n. princip. s.XVII - m.desp. 1659). Poeta americano nacido en Santa Fe de Bogotá a principios del siglo XVII. Ingresó muy jo-

ven en la Compañía de Jesús y probablemente vivió en la villa de Turmaqué, pues su *Invectiva Apologética* está allí fechada el 2 de mayo de 1652. Al final de su vida fue familiar del Santo Oficio y Comisario en Tunja. No se conoce con exactitud la fecha de su muerte, pero el hallazgo de su testamento fechado el 18 de febrero de 1659 lo sitúa entre esta fecha y 1666 en que se publicó póstumo su poema *San Ignacio de Loyola*, de acusado culteranismo.

Obras: *San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, Poema Heroico*, Madrid, 1666. (Edición moderna en Editorial ABC, Bogotá, 1956).

Manuel de Faria y Souza (1590-1640). Portugués. Desde muy joven residió en España ocupando puestos relevantes. Escribió en portugués y español. Sus comentarios a las *Lecciones solemnes* de Pellicer provocaron disputas. Destacan, entre sus obras, los cuatro tomos de *Fuente de Aganipe o Rimas varias*, Madrid, 1644-46.

Rodrigo Fernández de Ribera (1579-1631). Nació y murió en Sevilla. Poeta y novelista, en algunas publicaciones utilizó el seudónimo de "Toribio Martín, sacristán menor de la Algaba". A su libro *Los anteojos de mejor vista* se le considera antecesor de *El diablo Cojuelo*.

Obras: *Lágrimas de San Pedro*, Sevilla, 1609. *Escuadrón humilde levantado a devoción de la Virgen nuestra Señora*, Sevilla, 1616. *Triunfo de la humildad en la victoria de David*, Sevilla, 1625.

Antonio da Fonseca Soares (1631 -1682). Portugués que escribió en castellano la mayor parte de su obra poética. De vida turbulenta como soldado, ingresó posteriormente en el convento de franciscanos de Évora con el nombre de frei António das Chagas y a su muerte considerado como santo. Sus poemas están recogidos en *A Fénis Renascida*. Autor del poema en diez cantos, en octava rima, *Fábula de Filis y Demofonte* (copia en el ms. 5862 de la Biblioteca Nacional de Madrid) y de unas *Soledades* en cuatro "estaciones" (copia en el ms. 3235 de la Biblioteca Nacional de Lisboa), según investigaciones de José Ares Montes.

Jacinto Freire de Andrade (1597-1657). Portugués. En 1647 fue nombrado abad de Santa María de Chas. Su poema *Polifemo* es una parodia de Góngora, a quien sin embargo imitó. En el libro *A Fénis Renascida* (Lisboa, 1716-1728 y 1746) se publican parte de sus obras.

Manuel de Gallegos (1597-1665). Portugués. Tibiamente culterano. Vivió cierto tiempo en Madrid, regresando a Portugal después de su emancipación. Su obra más conocida es *Gigantomaquia*, Lisboa, 1623, poema en tres cantos.

Antonio Gómez de Oliveira (¿1600? - después de 1659). Portugués. Escribió un poema mitológico *La Herculeida* del que sólo se conserva el primer canto. En castellano publicó *Idilios Marítimos y Rimas varias*, Lisboa, 1617.

Paulo Gonçalves de Andrada. No se conocen las fechas de nacimiento y muerte. En 1658 publicó en Coimbra *Varias poesías*.

Luis de Góngora y Argote (1561-1627). Aunque no publicó ningún libro en vida la poesía de Góngora fue quizá la de más influencia entre los escritores de su tiempo. Sus poesías circularon manuscritas hasta el año de su muerte en que Juan López de Vicuña publicó las *Obras en verso del Homero español*, edición mandada recoger por el Santo Oficio.

Nació y murió en Córdoba, de cuya catedral fue racionero. En la biblioteca familiar, parece que escogida e importante, se formó Góngora en un ambiente erudito y renacentista. Sus largas estancias en Madrid como pretendiente en la Corte nos han dejado un curioso epistolario de tema dominante: dinero.

Góngora es el poeta que más estrictamente se propuso, en su tiempo, la creación de un nuevo lenguaje literario, hecho innegable a partir de la oda "De la toma de Larache", culminando con el "Polifemo" y las inconclusas "Soledades".

Obras: *Obras en verso del Homero español que recogió Juan López de Vicuña*, Madrid, 1627. *El Polifemo*, comentado por García de Salcedo Coronel, Madrid, 1629. *Lecciones solemnes a las Obras de don Luis de Góngora. Píndaro andaluz. Príncipe de los poetas líricos de España*, por J. Pellicer de Salas Tovar, Madrid, 1630. *Todas las obras de don Luis de Góngora en varios poemas. Recogidos por Gonzalo de Hozes y Córdoba*, Madrid, 1633. *Soledades*, comentadas por García de Salcedo Coronel, Madrid, 1636. Ediciones actuales más importantes: *Obras poéticas*, edic. de R. Foulché-Delbosc, Nueva York, 1921. *Soledades*, edic. D. Alonso, Madrid, 1927, 4ª edición, Madrid, 1982. *Obras completas*, recopilación, prólogo y notas de I. y J. Millé, Madrid, 1932. *Letrillas*, Ed. Robert Jammes, París, 1963, edic. española, Madrid, 1980. *Sonetos completos*, edic. B. Ciplijauskaité, Madrid, 1969. *Romances*, edic., introduc. y notas de A. Carreño, Madrid, 1982.

Antonio Gual y Oleza (1594-1655). Natural de Mallorca y canónigo de su catedral. Vivió en Nápoles varios años al servicio del virrey duque de Medina de las Torres a cuya esposa dedicó *La Oronta*. Es poeta de marcado culteranismo especialmente en su *Marte en la paz*, poema en octavas reales.

Obras: *La Oronta*, Nápoles, 1637. *El Cadmo*, Nápoles, 1639. *Marte en la paz*, Mallorca, 1646. *El ensayo de la muerte que para la suya escribió el Dr. Antonio Gual...*, Mallorca, 1650. La única reimpresión de sus obras la hizo Jerónimo Roselló en *Poetas baleares, siglos XVI y XVII*, Palma 1870. El profesor Jaume Garau ha investigado exhaustivamente la obra de este curioso y olvidado poeta en su excelente libro *Antonio Gual, un escritor barroco*, Palma de Mallorca, 1985.

Juan de Jáuregui (1583-1641). Nació en Sevilla. Poeta, crítico y pintor. Furibundo enemigo del culteranismo que atacó en dos libros: *El antídoto contra las Soledades*, 1614 y *Discurso poético*, 1624, pero no se libró de su contagio y en *Orfeo*, 1624, uno de los más bellos poemas de la lengua española, la influencia del Gón-

gora culterano es patente. Ya un sonetista anónimo le culpaba de "pecador en lo mismo que predicás, / taladro universal de los orates, / (...) que, inculto y culto, hermafrodita eres".

Obras: *Rimas*, Sevilla, 1618, *Orfeo*, Madrid, 1624. Ediciones actuales: *Poesías*, edic. de Adolfo de Castro, BAE, tomo XLII, p. 104-50. *Orfeo*, edic. y nota bibliográfica de P. Cabañas, Madrid, 1948. *Orfeo*, edic. y prólogo de I. Ferrer, Barcelona, 1970. *Obras*, edic. prólogo y notas de I. Ferrer, Madrid, 1973.

Francisco López de Zárate (¿1580?-1658). Nació en Logroño. Fue secretario de don Rodrigo Calderón. Poeta solemne y moralizante. En 1619 publicó su libro *Varias poesías*, dedicado a Manuel Alonso Pérez de Guzmán, duque de Medina Sidonia, quien para corresponder al poeta le regaló una moneda de oro por cada verso del libro, que sumaron 3.774 monedas, según contó don Francisco Rodríguez Marín.

Obras: *Varias poesías*, Madrid, 1619. *Poema heroico de la invención de la Cruz, por el emperador Constantino Magno*, Madrid, 1648. *Obras varias*, Alcalá, 1651. Edición actual: *Obras varias de Francisco López de Zárate*, edic. de J. Simón Díaz, Madrid, 1947, 2 tomos.

Luis Martín de la Plaza (1577-1635). Sacerdote en Antequera, su ciudad natal. Sus poesías se publicaron en *Flores de ilustres poetas de España*, de Pedro de Espinosa (1605) y en *Canclonero Antequerano* (1627-1628), edición de D. Alonso y R. Ferreres, Madrid, 1950.

Francisco Manuel de Melo (1608-1666). El conocido autor de *Historia de los movimientos y separación de Cataluña* ocupa lugar preferente en la literatura portuguesa y española. Su libro *Obras métricas*, Lyon, 1665, reúne poesías en español y portugués y es una de las más singulares obras de su tiempo y también una de las más olvidadas. De un culteranismo casi siempre atenuado, conserva el frescor del hallazgo de la palabra poética.

Inquieto personaje, inmerso en la política de su época, participó activamente en numerosos hechos militares dentro y fuera de la península. A él le correspondió escribir una de las obras más importantes de nuestra literatura histórica pero que oscureció su producción literaria. Encarcelado en Madrid por probable conspiración en favor de la independencia de Portugal y nuevamente encarcelado en Lisboa por presuntas simpatías españolas, fue más tarde desterrado a Brasil. Al final de su vida recuperó su prestigio y la confianza política desempeñando importantes misiones diplomáticas. Murió en Lisboa en 1666.

Juan Moncayo y Gurrea (¿1614?-después de 1652). Autor de extensos poemas, varios de ellos de acusada influencia culterana: *Poema trágico de Atalante y Hipómenes*, Zaragoza, 1656, en doce cantos. *Rimas*, Zaragoza, 1652.

Pedro de Oña (1570-¿1643?). Nacido en Chile. Publicó su conocido poema *Arauco domado*, en Lima en 1656. La influencia culterana de Góngora es visible en *El Ignacio de Cantabria*, Sevilla, 1639, y en *El Vasauo*, escrito en 1635 pero no publicado hasta 1941.

Fray Hortensio Félix Paravicino (1580-1633). Famoso predicador de la orden trinitaria. Admirador de Góngora a quien dedicó algunas poesías. De atenuado culteranismo sus poemas fueron publicados después de su muerte con el título *Obras póstumas, divinas y humanas, de don Felix de Arteaga*, Madrid, 1641.

Antonio de Paredes (¿ - m. antes de 1622). Las únicas noticias biográficas que se tienen de Antonio de Paredes, son las reseñadas en los preliminares de su libro póstumo *Rimas* y que según Gallardo en su *Ensayo...* fueron escritos por el comentarista gongorino Pedro Díaz de Rivas. Murió muy joven, estando de paso en Toledo, y sus amigos publicaron sus poesías poco después de su muerte; libro reimpresso un año más tarde, sin modificaciones, salvo algún detalle de numeración según ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Obras: *Rimas de don Antonio Paredes*, Córdoba, 1622. Nueva edición de *Rimas*, por A. Rodríguez Moñino, Valencia, 1948.

José de Pellicer de Ossau (1602-1679). Su fama como exégeta de la obra de Góngora —en 1630 publicó unas *Lecciones solemnes a las Obras de don Luis de Góngora*— oscureció el resto de su producción literaria. Muy conocido en su tiempo por sus memoriales genealógicos, muchos de los cuales parece que falsificó. En 1627 publicó su poema *El Fenix*, marcadamente culterano, reimpresso en 1630 con otros textos y con el título *El Fenix y su historial natural*, asumiendo, decididamente, las enseñanzas de su maestro en la utilización de un audaz lenguaje.

Salvador Jacinto Polo de Medina (1603-1676). Nació en Murcia. En *Academias del Jardín* recoge poesías de autores diversos con motivo de celebrar reuniones literarias. Sus publicaciones posteriores muestran su estro festivo con poesías burlescas dedicadas a los defectos físicos o morales de sus contemporáneos. En su poesía es evidente la influencia del Góngora culterano, aunque no de forma constante. Se sabe que en 1638 era sacerdote pues en una poesía dedicada a la memoria de su amigo Pérez de Montalbán, muerto en ese año, se llama “secretario del señor Obispo de Lugo”. De regreso a Murcia, y probablemente ya en edad madura, fue nombrado rector del Seminario de San Fulgencio.

Obras: *Academias del Jardín*, Madrid, 1630. *El buen amor de las Musas*, Madrid, 1630. *A Lelio. Gobierno Moral*, Murcia, 1657. La edición moderna más importante es *Obras escogidas*, estudio, edición y notas de J.M. de Cossío, Madrid, 1931.

Jerónimo de Porras (1608-1643). Son escasas las noticias sobre su vida. Nació y murió en Antequera. Se sabe usó el título de licenciado. Su libro *Rimas varias*, Antequera, 1639, fue escrito —según su autor— “parte... en las desatenciones de

la puericia, y parte en los ocios bulliciosos de la adolescencia". Además del poema en 65 octavas reales "Fábula de Céfalo y Procris", de acusado culteranismo, y que elogian todos los poetas con versos en los preliminares, el libro contiene otras composiciones originales y traducciones de poetas latinos.

Francisco de Portugal (1585-1632). Portugués. Perteneciente a una de sus más ilustres familias. Su libro *Divinos y humanos versos* se publicó póstumo, en Lisboa, en 1652.

Adrián de Prado. Nació en Sevilla. Ingresó en la orden de San Jerónimo, desconociéndose otros datos de su vida. Es poeta de atenuado culteranismo en su *Canción del gloriosísimo Cardenal y Doctor de la iglesia San Jerónimo...*, impreso en Granada en 1616.

Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629). Sus poesías fueron, en gran parte, festivas. Su libro *Obras de Anastasio Pantaleón de Ribera* se publicó póstumo, en Madrid, en 1634, al cuidado de José Pellicer de Tovar. Edición moderna al cuidado de R. de Balbín, Madrid, 1944.

Agustín de Salazar y Torres (1642-1675). Según la nota biográfica inserta en los preliminares de su libro *Cítara de Apolo*, Agustín de Salazar nació en Soria en 1642. A la edad de cinco años fue enviado a Nueva España con su tío don Marcos de Torres, colegial en el Mayor de Santa Cruz de Valladolid, Obispo de Campeche y más tarde virrey de Méjico; allí estudió Artes, Cánones y Leyes. En 1660 volvió a España con el duque de Alburquerque, quien le llevó consigo a Sicilia nombrándole Sargento Mayor y posteriormente Capitán de Armas. Murió en 1675.

Su libro *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, Madrid, 1681, lo publicó póstumo su amigo Juan de Vera Tassis.

José García de Salcedo Coronel (? - 1651). El comentarista de Góngora es también autor de poesías donde está presente la influencia del poeta cordobés. En 1629 publicó en Madrid *El Polifemo*, y en 1636, también en Madrid, las *Soledades*, ambos comentados. De su propia obra destacan las *Rimas*, Madrid, 1627; *Ariadna*, Madrid, 1624, poema en 85 octavas reales; *Cristales de Helicon, Segunda parte de las Rimas*, Madrid, 1649.

Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700). Expulsado de la Compañía de Jesús, enseñó durante largo tiempo filosofía y ciencias exactas en Méjico. Fue grande su fama como geógrafo, matemático y filósofo. *Triunfo parténico que en glorias de María Santísima... celebró la pontificia academia*, México, 1684, es uno de sus mejores libros de poesía.

Miguel de Silveira (¿1576?-1636). Probablemente portugués. Autor de un extenso poema *El Macabeo*, Nápoles, 1638, donde, según su prólogo, el autor estu-

dió en Coimbra y Salamanca y vivió en Madrid y Nápoles. Moratín le llamó "el tenebroso".

Pedro Soto de Rojas (1584-1658). Bachiller en teología y canónigo de la iglesia de San Salvador de Granada, su ciudad natal. Federico García Lorca le define como un poeta situado voluntariamente al margen. Decididamente culterano, con la adopción consciente de un estilo que Lope de Vega llamó "intrincado", escribe *Los rayos del Faetón* en 1628, aunque no lo publica hasta 1639; construye su *Paraíso* con la intuición del poeta arrastrado por el torbellino de sus imágenes, pero a la vez con el amor del arquitecto a la férrea construcción organizada rigurosamente. Obras: *Desengaño de amor en rimas*, Madrid, 1623. *Los rayos del Faetón*, Barcelona, 1639. *Paraíso cerrado para muchos, jardinos abiertos para pocos, con los fragmentos de Adonis*, Granada, 1652. Ediciones actuales: *Obras*, edición de A. Gallego Morell, Madrid, 1950. *Paraíso cerrado...*, edición de A. Egido, Madrid, 1981.

Juan de Spinola y Torres. Se desconocen datos de su vida. Probablemente nació en Jerez a finales del siglo XVI o principios del siguiente. En 1619 publicó en Lisboa su libro *Transformaciones y robos de Júpiter y celos de Juno*. Es poeta de atenuado culteranismo.

Juan Tamayo Salazar (? - muerto hacia 1662). Natural de Zalamea de la Serena (Badajoz) sin que se conozca su fecha de nacimiento. Sacerdote y secretario de su pariente don Diego de Arce y Reinoso, Obispo de Plasencia e Inquisidor General.

Más conocido como historiador (falso historiador de crónicas) fue un audaz falsificador de temas hagiográficos. Algunos de estos títulos en esta materia son: *San Epitacio, apóstol y pastor de Tuy...*, Madrid, 1646; *Auli Halicivis Burdigalensis, poetae Toletani, carmen heroicum de Adventu D. Jacobi in Hispanias, notis illustratum, manuscrito hallado y publicado por Tamayo de Salazar*, Madrid, 1648. Murió hacia 1662, siendo Vicario General de Plasencia.

La Fábula de Eco, poema marcadamente culterano, fue dedicado a José Pellicer e impreso juntamente con las poesías de Anastasio Pantaleón de Ribera en su primera edición en 1634.

Tirso de Molina (¿1571? - 1648). El monje mercedario y autor de celebradas comedias estuvo influido por la poética culterana. En su libro *Deleitarse aprovechando*, Madrid, 1635, donde se publica la "Fábula de Mirra, Venus y Adonis", la huella de Góngora es patente en algunos momentos.

Fernando de la Torre Farfán. José María de Cossío en *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1952, recoge fragmentos del ms. 2244 de la Biblioteca Nacional de Madrid, de evidente influencia culterana. Publica varias composiciones en su *Templo panegírico, al ceramen poético, que celebró la Hermandad...*, Sevilla, 1663 y poesías latinas y castellanas en su libro *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, 1671.

Simón Torresao Coelho (hacia 1600-1642). Portugués. Prior de S. Martinho de Lisboa. Escribió dos extensos poemas culteranos *Saudades de Albano* y *Las dos peñas*, de los cuales Ares Montes reproduce fragmentos en su libro *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*.

Francisco de Trillo y Figueroa (n. hacia 1618/1620 - m. hacia 1685). Aunque nacido en Galicia, Francisco de Trillo y Figueroa puede considerarse poeta granadino, ya que en esta ciudad, a la cual llegó a los once años pasaría el resto de su vida, salvo una hipotética estancia en Italia como soldado hacia 1640. Mantuvo estrecha amistad con Pedro Soto de Rojas, padrino de uno de sus hijos y él, a su vez, su albacea testamentario. No se conoce la fecha de su muerte, que parece sucedió en la miseria; su última poesía conocida es un romance al Santísimo Sacramento, fechado en 1672.

Criticado por oscuro —“la cabeza de don Francisco es calva, mas sus versos no tienen entradas”, dijo un contemporáneo suyo— en los preliminares de su poema *Neapolisea* hace una defensa que es uno de los textos a leer cuando de poesía del siglo XVII se trate: “... yo no apruebo la oscuridad, pero si la cultura y ésta no puede jamás ser clara sino con el mismo afán con que se escribe”.

Obras: *Neapolisea. Poema heroico y panegírico al Gran Capitán*, Granada, 1651. *Poesías varias, heroicas, satíricas y amorosas*, Granada, 1652. Edición moderna: *Obras*, al cuidado de A. Gallego Morell, Madrid, 1951.

Bernardo Vieira Ravasco (1617-1697). Portugués que escribió en castellano y del que se conocen muy pocas poesías. Antonio Comas en *Góngora, su tiempo y su obra* señala la influencia de Góngora. Ares Montes en su libro *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, cita poemas claramente cultistas.

Conde de Villamediana (1582-1622). Juan de Tassis y Peralta nació en Lisboa, durante un desplazamiento de sus padres acompañando a la Corte. Sufrió frecuentes destierros de Madrid por sus aguzadas sátiras y por los frecuentes escándalos que protagonizó.

Gran amigo, protector y discípulo de Góngora a quien envió su *Fábula de Faestón* que el poeta cordobés parece que corrigió. Este importante poema ha sido menospreciado durante trescientos años de historia literaria y ya el duque de Rivas, en sus *Romances Históricos*, decía: *Acaba de publicarse / su poema de Faetonte, / en aquel tiempo un prodigio, / que hoy tiene apenas lectores; / obra de perverso gusto / y de hinchados clausulones.*

Obras: *Obras de don Juan de Tassis*, Zaragoza, 1629 y Madrid, 1635. Ediciones modernas: *Poesías*, edic. de E. Cotarelo, Madrid, 1886. *Poesías de Villamediana*, presentadas por P. Neruda, Madrid, 1935. *Poesías*, edic. de L. Rosales, Madrid, 1944. *Cancionero de Mendes Britto. Poesías inéditas del conde de Villamediana*, edic. de J.M. Rozas, Madrid, 1965. *Obras*, introd. y notas de J.M. Rozas, Madrid, 1969.

De este movimiento singular renegaron varios de sus seguidores. Otros se convirtieron a él después de criticarlo duramente. El caso de Jáuregui es notorio y el culteranismo invade su poema *Orfeo*. En otro culterano, Polo de Medina, la ambivalencia es frecuente y en sus *Academias del Jardín*, exclama:

No me infameis con tan odioso nombre [poeta culto], que no lo merecen mis versos, que si hacen alguna resistencia al entendimiento, nace de lo más misterioso y retirado del concepto, no de lo forastero de las voces y marañada colocación de los términos.

Acusación válida para algunos de los seguidores culteranos de Góngora, ebrios de palabras, caminando "como el lobo, que da unos pasos adelante y otros atrás para que, si confusos, no se eche de ver el camino que lleva", según crítica definición de Francisco Cascales en una de sus *Cartas Filológicas*.

La pasión de esta polémica rebasó el ámbito de la literatura y se introdujo en la vida cotidiana, tal como refleja Quevedo, con punzante misoginia en *La culta latiniparla*. Testigo de excepción el teatro que recoge la efervescencia de las "preciosas ridículas", hábiles sostenedoras de la llama del culteranismo en las reuniones de la vida social de la época y en las que ya las mujeres no se consideraban objeto decorativo: Rojas Zorrilla en *Abre el ojo* y Agustín Moreto en *El lindo don Diego*, entre otros, reflejaron en sus comedias esta curiosa aplicación de un estilo.

La boga del culteranismo se mantuvo durante todo el siglo XVII, aunque más atenuada en sus años finales. Un espeso silencio se extendió durante los siglos XVIII y XIX —salpicado por esporádicas excepciones— pero un silencio en el que el recuerdo ocasional era mantenido, curiosa paradoja, por sus detractores. Forner, Gallardo, Menéndez Pelayo, Cejador, clamaban contra un estilo literario del que no se publicaban textos: "caterva necia", "inversiones y giros pedantescos", "aflictivo nihilismo poético", "pomposas apariencias", "malhechor del arte", "heresiarca de la poesía", son algunas de las frases con que se anatemizaba a los culteranos. Fue preciso llegar a la reivindicación de la generación del 27 para rescatar a Góngora del oscuro limbo del olvido, no así a sus discípulos ausentes aún de nuestros textos escolares.

**BAROJA'S APPROACH TO ANARCHY IN
LA MALA HIERBA AND *AURORA ROJA***

**VERA COLIN
KING'S COLLEGE, LONDON**



INTRODUCTION

Before describing the characters in Baroja's two novels *La Mala Hierba* and *Aurora Roja* and their political views, we thought it to be advisable to give a short definition of what 'anarchy', 'nihilism', 'Government' and 'State' mean.

1) Anarchy: —a political theory, the negation of government, which would dispense with all laws, founding authority on the individual conscience and allowing individual autonomy its fullest development.

2) Nihilism: —the rejection of all religious and moral principles as the only means of obtaining social progress; the denial of all reality in phenomena.

3) Government: —act of governing, exercise of authority, regulation, control.

4) State: —a politically organized community; the civil powers of such a community; one of the political divisions forming a federation or republic.

Baroja did see a difference between 'nihilism' and 'anarchism' although they had much in common. What makes them distinct is the fact that there could be anarchists inclined to religion and that even those who were ready to be brutal and destructive had a 'moral' aim.

It is interesting that nearly all the characters whom we meet in those two novels are anarchists. In our opinion the reason for this is the truly terrible state of ordinary people's lives at that time that produced so many rebellious minds. On the morass of poverty, cruelty, corruption, sexual depravity, indifference of the better-off classes and total disintegration (in the spiritual sense) of the Church grew, metaphorically speaking, strange and twisted minds, like deformed plants. Anarchy ought not to be a set of political thoughts, but a set of individual wills. This being so, anarchists could not form a political party, they only could talk and try to convert.

In order to clarify, as far as possible, what direction Baroja's anarchist-characters took, we give a short resumé of those anarchists who could have influenced them.

1) **Bakunin.** Bakunin was the leading spirit among the Latin federations (Spanish, Italian, Belgian and Jurassic). He demanded the complete abolition of the state, which —he wrote— is a product of religion, belongs to the lower state of civilization, represents the negation of liberty, and spoils even that which it undertakes to do for the sake of general well-being. The state was an historically necessary evil, but its complete extinction will be, sooner or later, equally necessary.

2) **Kropotkin**. Kropotkin does not, like Bakunin, speak of a complete extinction of the state, but his aim was to prove that Communism – at least partial – has more chance of being established than Collectivism, especially in communes taking the lead, and that Free, or Anarchist – Communism is the only Communism that has any chance of being accepted in civilized societies. Communism and Anarchy are therefore two terms of evolution which complete each other, the one rendering the other possible and acceptable. In order to elucidate the main factors of human evolution, he has analysed the part played in history by the popular constructive agencies of mutual aid and the historical role of the state.

3) **NIETZSCHE**. A German philosopher who fostered the cult of “superman”, exalted self-assertation, the will to power, and denounced Christianity as ‘slave-morality’, a defence-mechanism of the weak against the strong.

One of the characters in *La Mala Hierba* is Jesús, a poor young man working in a printer’s shop; he was an anarchist dreaming of a perfect future world:

“No más odios, no más rencores, ni jueces, ni polizontes, ni soldados, ni autoridad, ni patria. En las grandes praderas de la tierra, los hombres libres trabajan al sol. La ley del amor ha sustituido a la ley del deber, y el Horizonte de la Humanidad se ensancha cada vez más extenso, cada vez más azul...” (p. 517) ¹

In this idealistic dream we can note that Jesús denies all authority and patriotism. What seems naive in his belief is that people will become so good and unselfish that the destructive and aggressive instincts will die out. Jesús also denies the authority of parents and the existence of God:

“Lo primero que un hombre debe aprender es de desobedecer a sus padres y a no creer en el Eterno” (p. 435) ²

Jesús’s anarchism springs from compassion for people:

“Desde que he visto las infamias que se cometen en el mundo; desde que he visto cómo se entrega friamente a la muerte un pedazo de humanidad; desde que he visto cómo mueren desamparados los hombres en las calles y en los hospitales...” (p. 516) ²

Manuel, a friend of Jesús, who too suffers great poverty, feels himself, although subconsciously, also to be an anarchist;

“rabioso, invocó, a todos los poderes destructores para que redujesen a cenizas esta sociedad miserable” (p. 516) ¹

One of the maxims of true anarchism is the view that the individual must not be forced to obey any authority whatsoever. Jesús denies the authority of parents and the Church. But in the same novel we meet a character who also practised the maxim of not being responsible to anyone for his deeds. We refer to Bonifacio Mingote, a clever rascal, whose philosophy was the following:

"Mingote comulgaba en las ideas anárquico-filantrópico-colectivistas; algunas de sus cartas terminaba poniendo: Salud y Revolución Social, lo cual no era obstáculo para que intentase unas veces establecer una casa de préstamos, otras una casa de citas o algún otro 'honrado' comercio por el estilo. Había hecho aquel prestamista una porción de ignominias con los compañeros de la dinamita del ácido picrico, sacándoles dinero, ya para dar un golpe y comprar bombas, ya para escribir un diccionario libertario en donde él, Mingote, desmenuzará con su análisis formidable, más formidables que los más furiosos explosivos, todas las ideas tradicionales de esta estúpida sociedad" (p. 410) ¹

Mingote's anarchism is so far removed from any idea of real anarchism (except the concept of free will of an individual, not responsible to anyone) that one may take him to be not entirely normal and suffering from a persecution mania. Baroja writes:

"Mingote suponía que Madrid entero se confabulaba contra él para no dejarle prosperar; pero él esperaba el momento bueno en que les daría en la cabeza a sus enemigos" (p. 410) ²

Mingote's pretended anarchism has for its aim the desire to gain money by fraud. In *La Mala Hierba* we learn how Mingote makes use of Manuel, how he meets Roberto and is introduced by the latter to learn a trade in a printing office. There he meets and becomes friendly with Jesús. But as pay is minimal, the work tiring and boring, both friends decide to leave the office. Manuel and Jesús live like vagrants for about two months. They spend the nights in caves or Asylums for the poor. Everywhere they see appalling poverty, dirt, cruelty and misery. No compassion for the lowest of the low. The Church is hypocritical and heartless. Manuel says:

"Qué diría Jesús si estuviera aquí... En la casa de Dios donde todos son iguales es un crimen entrar a descansar: el sacristán le entrega a uno a los guardias, los guardias le meten a uno en cuarto oscuro: y vaya usted a saber lo que nos harán después" (p. 469) ²

Religion, especially as acting through a corrupt and faithless Church naturally destroys the acceptance of any religion. In Jesús the terrible misery he has witnessed evokes hatred for the rich:

"Si le quita usted al rico la satisfacción de saber que mientras él duerme otro hiela y que mientras él come otro se muere de hambre, le quita usted la mitad de su dicha" (p. 461) ²

Baroja also mentions the fate of the 'repatriados' who fought in Cuba and the Philippines and have never received any pay or help from the Government. On the way Manuel meets his cousin Vidal who is a homosexual and lives by his wits and money taken from prostitutes. He helps Manuel and tells him:

"... Creo que en el mundo hay dos castas de hombres: unos que viven bien y roban trabajo y dinero; otros que viven mal y son ro-

bados" (p. 481) ²

Vidal also introduces Manuel into gambling houses. The people there:

"Eran todos tipos sin sentido moral, a quienes, a unos la miseria y la mala vida, a otros la inclinación a lo irregular, había desgastado y empañado la conciencia y roto el resorte de la voluntad" (p. 483) ²

The story of *Aurora Roja* begins by relating that two young men, both seminarians, Martin and Juan, decide to leave the seminary, because both have no faith and think that in 2000 years there will be no churches or seminars any more. After unpleasant experiences on the way Martin and Juan part. Juan is an artist, a designer and sculpter. On the way he stays a few days in a doctor's house who has recognised his talent. In Madrid, after fifteen years, Juan meets his brother Manuel. There are many characters in the novel *Aurora Roja* and much is said about the inhabitants of the house where Manuel lives, but we are mostly concerned about the element of Anarchism in this novel. Juan is able to help Manuel to buy a printing machine by gaining a prize for one of his exhibitions. Both Manuel and Salvadora love work and Manuel's idea at that time is:

"... a mí la anarquía me parece bien, con tal que venga en seguida y le dé a cada uno los medios de tener su casita, un huertecillo y tres o cuatro horas de trabajo; pero para hacer más que hablar y hablar, como hacéis vosotros, para llamarse compañeros y saludarse diciendo '¡salud!', para eso prefiero ser sólo impresor" (p. 562) ²

Those words make Juan consider Manuel as a real "burgués infecto" (p. 562) ². As we shall see later, Manuel, for a time, will be influenced by anarchism, but under Roberto Hastings' influence he will return to his moderate ideas.

Juan meets a friend who has praised his painting 'Los Rebeldes'. They talk in a tavern where they meet the editor of an anarchist periodical called *Libertario*. El *Libertario* proposes to Juan that he should meet his comrades in an old hothouse behind the tavern in order to discuss different political ideas. El *Libertario* refuses to create a group because for him it would be against his views which were:

"Yo soy enemigo de todo compromiso y de toda asociación que no esté basada en la inclinación libre... Si hay necesidad de comprometerse y de votar, no quiero pertenecer al grupo" (p. 564). ¹

Here, in our opinion Baroja shows, perhaps ironically, that anarchism should, by definition, not be a body of political thought, but a set of individual wills. Therefore, anarchism cannot form an active political party; and so all that true anarchists can do—as of now—is talk and try to convert. Those anarchists who attend the meetings in the *Aurora Roja* are all different. On the whole:

*"En el grupo se manifestaron pronto tres tendencias: la de Juan, la del 'Libertario' y la del estudiante César Maldonado. (we meet César Maldonado in *La Ciudad de la Niebla*, where he is ready to obey Toledano who commands him to send a bomb from London*

to Spain) (p. 564) ² ... *El anarquismo de Juan tenía un carácter entre humanitario y artístico. No leía Juan casi nunca libros* (p. 564) ² *anarquistas; sus libros favoritos eran los de Tolstoi y de Ibsen. El anarquismo del Libertario era el individualismo rebelde, fosco y hueraño, de un carácter más filosófico que práctico* (p. 565) ¹; *y la tendencia de Maldonado entre anarquista y republicana radical, tenía ciertas tendencias parlamentarias. Este último quería dar a la reunión aire de club; pero ni Juan, ni el Libertario aceptaban esto: Juan, porque veía una imposición, y el Libertario, además de esto, por temor a la policía*" (p. 565) ¹

"Una última forma del anarquismo, un anarquismo del arroyo, era el del señor Canuto, del Madrileño y de Jesús. Predicaban estos la destrucción, sin idea filosófica fija, y su tendencia cambiaba de aspecto a cada instante, y tan pronto era liberal como reaccionaria" (p. 565) ¹

As we can see, every person in *Aurora Roja* was different, although all of them insisted on full liberty in the expression of their opinions, all of them refused to accept any kind of Government with its right to exercise authority, to control and to regulate; all of them also considered the State with its civil powers not to be free enough for their concept of individual will. It seems to us that Baroja did see a difference between nihilism and anarchism, although at first glance both anarchism and nihilism seem to be very close. Whereas nihilism rejected *all* religious and moral principles as the only means of achieving social progress, anarchism could be religious (as in Tolstoy) and, in spite of its dogma of destruction, often had a moral aim, the aim to bring happiness to Humanity in some future time. The common factors of the majority of anarchists who visited *Aurora Roja* was the disregard of what means should be applied to reach the desired state of happiness for all. They were ready to destroy by force (including Jesús) and murder innocent people who were living *now* for some future utopia. Maldonado, who also visited *La Aurora Roja* was of the opinion that one had to be practical. However,

"excepto tres o cuatro partidarios de Maldonado que defendieron la utilidad del compromiso, los demás no quisieron asociarse" (p. 564) ¹

We could call Maldonado and his friends semi-anarchists.

Baroja is ironical about the meetings and discussions of those belonging to *Aurora Roja*. He writes that all wanted to meet in order to discuss, to talk, to make propaganda according to everyone's individual conscience.

"En todos ellos se notaba cierta alegría de jugar a los revolucionarios" (p. 564) ²

Maldonado is more inclined to the theory of Kropotkin who preached popular constructive agencies and mutual aid for *living* persons, whereas the others were more under the influence of Bakunin. Juan was an idealist, versed in Tolstoy and Ibsen:

"La autoridad era todo lo malo: la rebeldía todo lo bueno; la autoridad era la imposición, la ley, la fórmula, el dogma, la restricción; la rebeldía era el amor, la libre inclinación, la simpatía, el altruismo, la bondad..." (p. 605) ²

But he, like many others, contradicted himself. Shortly before he died he said:

"...Aquella mayor parte de la Humanidad que agonizaba en el infierno de la miseria se rebelaría e impediría la piedad por fuerza, e impediría que se siguieran cometiendo tantas infamias, tantas iniquidades. Y para esto, para excitar a la rebelión a las masas, todos los procedimientos eran buenos: la bomba, el incendio, el regicidio..." (p. 641) ¹

As to Aurora Roja, every Sunday a new member joined the discussions; the most exotic ones were a Frenchman and a Russian. For the Frenchman, all anarchism was art; for the Russian, science:

"La del francés todo arte, y la del ruso, todo ciencia" (p. 583) ¹
"... Y todos los domingos aumentaba el número de adeptos en la Aurora Roja. Unos, contagiados por otros, iban llegando... Y crecía el grupo anarquista libremente como una mancha de hierba en una calle solitaria" (p. 588) ²

We also can call Roberto Hastings an anarchist, since he believed in the freedom of the individual will.

As his point of view was that only the individual, and not the masses, matter, his so-called anarchism becomes emotional Fascism. We have to think of Nietzsche and Stirner when Roberto expresses his views to Manuel:

"... la anarquía para todos es nada. Para uno sí es la libertad... El montón, la masa, nunca será nada. Cuando haya una oligarquía de hombres selectos, en que cada uno sea una consciencia, entre ellos la libre elección, la simpatía, lo regirán todo. La ley sólo quedará para la canalla que no se ha emancipado" (p. 575) ²

In spite of the fact that Roberto has no compassion for the weak and stupid, his anarchism is that of an idealist: he thinks it possible that there could be men who would be able to rule justly, according to their conscience. He is pessimistic about the outcome of a lefwing anarchist victory: once the weak, the stupid and the immoral have power in their hands, they would destroy the strong and the intelligent ones.

Meanwhile the two emotional and violent anarchists, Jesús and señor Canuto have begun to rob graveyards, selling marble, copper etc. to second-hand dealers. Jesús does not consider their actions to be criminal. He says:

"Y ¿qué no se puede ser una buena persona y aprovecharse de lo que no sirve para nadie?" (p. 582) ¹

Manuel is afraid of the police and persuades Jesús to go to Tangiers.

It seems to us that we have said enough of the kind of people who went to

Aurora Roja where they expressed their various anarchistic views. It is interesting to note that Baroja himself did not have a high opinion of anarchists, realizing that they and their views had no real future; he also made a sharp distinction between the anarchists and the socialists. He writes:

"Al bando anarquista iban sólo los convencidos y exaltados, y al ingresar en él sabían que lo único que les esperaba era ser perseguidos por la Justicia; en cambio, en las agrupaciones socialistas, si entraban algunos por convencimiento, la mayoría ingresaba por interés. Estos obreros, socialistas de ocasión no tocaban de las doctrinas más que aquello que les sirviera de arma para alcanzar ventajas: el 'societarismo' les hacía autoritarios, despóticos, de un egoísmo repugnante. A consecuencia de él, los oficios comenzaban a cerrarse y tener escalafones: no se podía entrar a trabajar en ninguna fábrica sin pertenecer a una Sociedad, y para ingresar en ésta había que someterse a su reglamento y pagar además una gabela. Tales procedimientos constituían para los anarquistas la expresión más repugnante del autoritarismo" (p. 602)²

It seems to us that it would be right to mention here the dialogue between Manuel and Roberto. Roberto presents Manuel with enough money to be the proprietor of his own business. Salvadora tells Roberto that Manuel works very little as he is preoccupied with anarchism. Roberto explains to Manuel his own point of view:

"... La república, la anarquía, el socialismo, la religión, el amor... cualquier cosa, la cuestión es engañarse..." "El remedio está en la misma lucha; el remedio está en hacer que la sociedad se rija por las leyes naturales de la concurrencia" (p. 645)¹

Then, in one sentence, Roberto expresses Baroja's philosophy:

"En el fondo no hay más que un remedio, y un remedio individual: la acción... Ya que nuestra ley es la lucha, aceptémosla, pero no con tristeza, con alegría. La acción es todo, la vida, el placer. Convertir la estática en vida dinámica; éste es el problema. La lucha siempre, hasta el último momento, ¿por qué? Por cualquier cosa" (p. 645)²

Roberto also tells Manuel:

"¿Quieres destruirlo todo? Destruyelo dentro de ti mismo. La sociedad no existe, el orden no existe, la autoridad no existe" (p. 644)²

We see that Roberto is also an anarchist, but one who follows Nietzsche's philosophy as far as the feeble, sick and very poor are concerned. For Manuel it is difficult to accept those views absolutely, because deep down he is an ordinary man who wants to work and live comfortably. But he also has a soft heart which becomes apparent when discussing Juan's way of thinking that one has to sacrifice the life of many people in order to achieve felicity. Manuel says:

"... Y si a mí me dijeran que la felicidad de la Humanidad entera se podría conseguir con el lloro de un niño, y esto estuviera en mi mano, yo te digo que no le haría llorar a un niño, aunque todos los hombres del mundo se me pusieran de rodillas..." (p. 640)²

(One has to think here of the dialogue between Ivan and Aliosha Karamazov in Dostoevski's novel).

If we want to decide whether Baroja considered anarchism better than so-called 'Societarismo' we have again to refer to Manuel. When Roberto asks him about his business Manuel replies:

*"...va muy despacio; pero me matan los obreros socialistas."
"Está uno atado de pies y manos. Las Sociedades hacen ya en todos los oficios lo que quieren ¡con un despotismo! Uno no puede tener los obreros que se le antojen, sino que los que ellos quieren.
... Es una tiranía horrible."* (p. 642)²

When Roberto suggests to Manuel that his tendency towards anarchy has grown, Manuel answers that it is so. Apparently Baroja had some sympathy with the anarchists who had high ideals and refused to obey anybody of anything in authority, and less sympathy with socialism, which he calls ironically 'societarismo'. The implication is that socialism is more useful than anarchy because even if it is misused, it often provides the workers who depend on their masters with better pay and conditions of life. Manuel represents a so-called 'ordinary' human being, who is not 'ordinary' but, as most humans are, very complicated, especially where his emotions are concerned. He has become an idealistic anarchist and has succeeded in interesting Salvadora in questions of politics, conditions and ways in which the state works and has made her think that women ought to have a voice in ruling the country. She tells Roberto:

"Soy algo avanzada ... casi casi libertaria, y no es por mí, precisamente; pero me indigna que el Gobierno, el Estado o quien sea, no sirva más que para proteger a los ricos contra los pobres, a los hombres contra las mujeres y a los hombres y a las mujeres contra los chicos." (p. 643)¹

Before Roberto leaves Madrid he presents Manuel with enough money to buy his business and to marry Salvadora. Manuel accepts. It is left to the reader to imagine how Manuel's future life is going to develop. He is inclined to be a man of property (in a modest way) who pays his workers with bad grace, who is full of anarchistic ideals and compassion for the poor and who is placed in the position of a 'burgués'. But there are many 'Manuels' in this world and it is not for us to judge him. The only time we hear the words "alegría" and "placer" is when Roberto describes "la lucha por la vida".

The only member of Aurora Roja who dies for his beliefs is Señor Canuto. After Manuel and Salvadora's wedding a certain man called Silvio Fernández Trascanejo gained the confidence of the members of Aurora Roja.

"Y les había hecho creer que había una conjuración revolucionaria"

ria terrible para el día de la coronación." (p. 647) ¹

Juan was the most convinced of all; as an artist and convinced anarchist he could exercise his imagination:

"Veís la brillante comitiva de reyes, de príncipes, de embajadores, de grandes damas, pasando por en medio de las bayonetas, y se veía a él avanzando, deteniendo la comitiva con el grito estridente de ¡Viva la anarquía!" (p. 647) ²

However, el Libertario finds out that Silvio is a policeman and he throws him out. Still, some of the members of Aurora Roja, among them Juan, Manuel and Señor Canuto join the mob in order to watch the procession. When the king's carriage follows other carriages with ambassadors, princes, etc. they note that:

"El rey saludaba militarmente, hundido en el coche, con el aire fatigado e inexpresivo." (p. 649) ²

In the crowd Manuel meets Señor Canuto who seems to be drunk. He is happy that the reign of María Cristina has come to an end. He exclaims:

"¡Vaya un reinado! Miles de hombres muertos en Cuba, miles de hombres muertos en Filipinas, hombres atormentados en Montjuich, inocentes como Rizal fusilados, el pueblo muriendo de hambre... ¡Vaya un reinado!" (p. 649) ²

El Libertario was also very disappointed:

"Aquí no hay nada es una raza podrida; esto no es pueblo; aquí no hay vicios, ni virtudes, ni pasiones, aquí todo es m.... —y repitió la palabra dos o tres veces— Política, religión, arte, anarquistas, m.... Puede ese niño abatido y triste recorrer la ciudad. Ese rebaño de imbéciles no se incomodará." (p. 650) ¹

Later, Señor Canuto refuses to take off his hat when the procession passes by, is pushed by the police and disappears in the crowd not to be seen any more. El Libertario subsequently learns that Señor Canuto is gravely ill in hospital after having received blows on the head and is probably dying. Juan also seems to Manuel to be on the point of death, but Juan refuses to see a priest and is indeed grateful to Salvadora that she did not allow him to enter his room. Juan is happy to die; before dying he tells his comrades:

"Adios compañeros. Yo he cumplido mi misión, ¿verdad?... Seguid trabajando..." (p. 653) ¹

Juan's friends, the anarchists, stay in the house talking; all upset. In the morning the police come to the house suspecting an anarchist reunion, but learning of Juan's death, and perceiving the grief of his friends, they leave.

Manuel's reaction to the death of his brother is one of deep pessimism:

"Ni los miserables se levantarán, ni resplandecerá un día de nuevo, sino que persistirá la inicuidad por todas las partes. Ni colectiva ni

individualmente, podrán libertarse los humildes de la miseria, ni de la fatiga, ni del trabajo constante y aniquilador." (p. 654) ¹

The funeral attracted many of Juan's friends from Aurora Roja and it was observed by police and guards on horseback. *El Libertario* says, standing by Juan's grave:

"...Entre nosotros, llenos de odios, él sólo tuvo cariños; entre nosotros, desalentados, él sólo tuvo esperanzas..." (p. 655) ²

Baroja finishes his novel in a tragic way. There is not so much irony as pathos in his presentation of the different kinds of anarchists; some deserved to be observed with irony, but a few were worthy to be considered with sympathy and compassion.

***LA EXPRESION SENSORIAL
EN LA OBRA DE MANUEL ALTOLAGUIRRE***

**ANTONIO A. GOMEZ YEBRA
UNIVERSIDAD DE MALAGA**



Mide la sal nuestro gusto,
mede el temblor nuestra oreja,
mide el calor nuestra mano,
miden mis ojos tu ausencia.

M. Altolaguirre, *Poemas de las islas
invitadas*

La generación de 1927, en la que Altolaguirre tiene un espacio muy variado —poeta, impresor, pintor, cineasta—, surge en un momento en que escriben todavía los maestros de la generación anterior —Antonio Machado, Unamuno— y en el que voces aisladas —Juan Ramón— intentan dar una nueva visión poética del mundo y de sí mismos.

Tanto de los maestros de la generación del 98 como de las corrientes que aparecen y desaparecen en Europa en las primeras décadas del siglo, los poetas del 27 heredan una serie de aspectos característicos entre los que son notorios el interés por destacar las percepciones recibidas por los sentidos —vista y oído principalmente— y la tendencia a relacionar tales impresiones de un modo tan sutil que puede descartarse la idea de que el fundamento onírico sea su móvil.

Ninguno de los miembros de la generación fue un iconoclasta de todo lo que las precedía, antes bien, muchos de ellos se sentían verdaderos sucesores o continuadores de estilos y escuelas bien diferentes, y así, aunque en todos se pueden observar algunas notas comunes, es evidente que en el grupo se dan tres tendencias: el neopopularismo lorquiano y albertiano del que no anda lejos Altolaguirre, el intelectualismo cercano a la poesía pura en el que participarían Salinas y Guillén, y el intimismo juanramoniano presente en Prados, Cernuda y el mismo Altolaguirre.

Muchos otros “ismos” y muchas otras influencias, de catadura bien diferente, afloran en las distintas formas de expresión de los poetas del grupo, desde el surrealismo aleixandrino, que se puede cotejar en todos o casi todos los miembros de la generación, hasta el creacionismo por el que transitó en determinado momento Gerardo Diego. De hecho, cada miembro de la generación asumió lo que le pareció más interesante o más aprovechable de cada forma de expresión, sin dejarse ahogar en ningún momento por corrientes determinadas.

Manuel Altolaguirre, que inicia su andadura poética a los 21 años con *Las islas invitadas y otros poemas*¹ es entonces un poeta permeable en el que la influencia de los románticos —Bécquer— es muy notoria. La imagen del espejo que aparece con

(1) Imprenta Sur, Málaga, 1926.

insistencia en su primer libro se volverá tan obsesiva que no la abandonará en ningún momento ².

La imagen del espejo por sí sola no determina una adscripción a una tendencia concreta, y si Altolaguirre la utiliza con frecuencia es porque le resulta más expresiva en el momento que la usa, pero supone también una deuda con un pasado lírico del que no se quiere o no se puede desprender:

Tú y yo. *El aire en medio.*
¿Eras tú o era yo el que vivía
guardado en un espejo? ³.

Si aquí la imagen acompaña a elementos típicamente becquerianos, en otros momentos son las aguas del río manriqueño que va a desembocar en la mar que es su propia muerte, tantas veces presentida.

La herencia que recibe Altolaguirre, y cualquier lector de poesía castellana, es un tesoro muy complejo en el que puede aflorar en cualquier momento el hierro poco dúctil de Berceo, el bronce de Manrique, las perlas gongorinas, las piedras preciosas de Bécquer o los jaspes juanramonianos. Altolaguirre busca "lo inefable y cuando su sensibilidad de buen andaluz le aporta un mundo vivo de cosas reales, él las toma para sí como desrealizándolas y haciéndolas sustancia de su intimidad" ⁴.

En efecto, el mundo que rodea al poeta está lleno de cosas reales, y estas cosas lo son en tanto en cuanto el poeta las siente y encuentra en ellas el color, la forma, el sabor, el sonido que, matizándolas, permite diferenciarlas entre sí. Pero ese color, esa forma, ese sabor, ese olor o ese sonido son algo más que sensaciones recibidas del mundo exterior al poeta. En la mayor parte de las ocasiones más que un reflejo de cualidades inherentes al objeto del que se habla, reflejan cualidades que el subconsciente del poeta aporta al objeto. De este modo las expresiones que determinan sensaciones diversas llegan a convertirse en auténticos instrumentos que nos aproximan al conocimiento íntimo del poeta tanto como a poderlo encasillar dentro de una corriente determinada.

1. El uso que Altolaguirre hace de las sensaciones visuales nos hacen contemplarlo como un poeta impresionado por la luz y el brillo, un poeta que utiliza las diferentes gamas de color para plasmar su estado de ánimo. Al observar la realidad el poe-

(2) A lo largo de sus *Poesías completas*, Cátedra, M., 1982, he contabilizado la palabra "espejo" en 20 ocasiones. Efectuado el mismo cómputo con "reflejo" y sus derivados resultó que la había utilizado en otras 20 ocasiones, lo cual no deja de ser una casualidad significativa.

(3) "Tú y yo", *Poesía, Poesías completas*, op. cit., p. 185. A partir de este momento citaré esta obra con las siglas P.C., correspondiéndose páginas, poemas y versos a la edición de Cátedra de 1982 citada en nota 2.

(4) L. de Luis, "La poesía de M. Altolaguirre", *Papeles de Son Armadans*, LIX, febrero de 1961, p. 189.

ta le imprime la huella de sus sentimientos. Hay mucho de modernismo en la primera poesía de Altolaguirre, mucho decorado de tonos dorados, con nieblas y nubes, con destellos de luz, con peces de colores que resultan sumamente efectistas:

*Cabras negras, en fuga,
perseguidas por el pastor
que sube cotidiano
a la cumbre del día,
dieron la vuelta al mundo,
sorprendiendo —sus mil ojos brillantes—
acalorado ya, sangrante, rojo,
al fin de su descenso,
al pastor, que ignoraba
ser el broche de oro
del cinturón bordado de la tierra* ⁵.

Altolaguirre contrasta el color negro de las cabras con los tonos vivos que utiliza para pintar al pastor. Las cabras, de negro, son imagen de la noche, del mal, probablemente del diablo; el pastor, en oro y rojo, es imagen del día, del sol, de la vida, quizás del ángel del bien, lo mejor de la creación, que acosa y que pone en fuga a su enemigo.

El rojo y el negro son los colores de la vida y de la muerte. Altolaguirre se encuentra dentro de una dialéctica antigua que impide el acoplamiento del día y de la noche, del bien y del mal. Sin duda alguna aún se encuentra en una etapa primitiva de su poesía —el texto es de su primer libro— y el poeta usa los instrumentos que tiene al alcance de la mano sin preocuparse por crear otros nuevos.

Es lo mismo que ocurre en el brevísimo poema —una greguería en realidad— que lleva por título “Lluvia”:

*El cielo se ha despeinado,
su melena de cristal
se destrenza en el sembrado* ⁶.

Aquí la metáfora de sabor gongorino —melena de cristal— sirve para dar brillo y aun color a un motivo que podría haberse quedado simplemente en lo anecdótico con su chispa de humor más o menos popular, más o menos culto.

En el primer tercio de ese primer libro abundan, precisamente, las nociones

(5) “Negras cabras”, *Las islas invitadas y otros poemas*, P.C., p. 100, vv. 1-11.

(6) Id., id., p. 101, vv. 1-3.

de brillo, de luz reflejada, que llaman la atención del poeta ⁷. Así los rayos del sol serán “duros y brillantes” y los peces serán de “inquieto brillo”, pero también existen momentos en que el poeta capta con la retina del pintor el paisaje que le rodea. Por eso aparecen descripciones que son auténticos cuadros:

*Ella en el barranco rojo
sus ramas rubias dio al viento.
Las miradas del pastor
oblicuamente crecieron.
Ella en el barranco rojo
y él en el perfil del cielo* ⁸.

Estamos de nuevo en una técnica de contrastes: por una parte el amarillo —rubias— sobre el rojo, y por otra, la silueta del pastor —que ha de suponerse negra— sobre el fondo celeste. Esta técnica podría suponer escasez de calidades cromáticas, pero esto no ocurre así. En *Las islas invitadas y otros poemas* aparecen el verde —“la luz verde del fondo de los mares”—, el azul —“curvas capas azules” y colores cálidos, encadenados.

*Carne dulce del árbol,
el viento de piel rosa
con la mano sostiene
un abanico naranja* ⁹.

o no: “tirando de las maromas amarillas y salobres”. Además surgen en muchas ocasiones elementos que no necesitan adjetivos calificativos para poder adscribirse luz o color determinados:

*¡Qué golpe aquél de aldaba
sobre el ébano frío de la noche!
Se desclavaron las estrellas frágiles* ¹⁰.

Y así nuevamente, a pesar de que ahora los elementos que funcionan son sustantivos (ébano, estrellas) nos encontramos en el contraste luz/oscuridad.

El negro, por cierto, suele simbolizar, —herencia de la tradición—, la muerte,

- (7) A este respecto afirma A. Garrido: “A partir de una simbología clásica —una de las constantes del autor— se establece la eterna dialéctica LUZ-SOMBRA”. “La poesía de M. Aitolaguire”, *Analecta malacitana*, vol. VI, 1 (1983), p. 185.
- (8) “Campo”, *Las islas invitadas y otros poemas*, P.C., p. 102, vv. 17-22.
- (9) “Manantial y ocaso”, id., id., P.C., p. 101, vv. 14-17.
- (10) “Viaje”, “Su muerte”, id., id., P.C., p. 104, vv. 1-3.

mientras la luz es la resurrección y al mismo tiempo la guía, el norte físico y, desde luego, sentimental, del poeta:

qué buen faro serías
sobre el peñón del Cuervo ¹¹
cuando, enlutado el mundo
por la muerte del día,
el capitán del barco
una luz necesite ¹².

Si en esta ocasión el luto es una imagen traspasada por el poeta a las cosas inanimadas para simbolizar la oscuridad de la noche, en otras ocasiones la sombra que proyecta el cuerpo humano sobre la arena de la playa es la prolongación de la tristeza interna del poeta:

Arrastrando por la arena,
como cola de mi luto,
a mi sombra prisionera,
triste y solitario voy
y vengo por las riberas ¹³.

La expresión no puede entrar mejor por los ojos: mientras el poeta camina, su sombra, adherida a él como si fuesen las cadenas de un penado, avanzan al ritmo que el poeta impone. La tristeza se hace exterior, parece salirse del poeta y convertirse en algo físico, visible, algo acoplado a su figura.

Aunque Altolaguirre está utilizando una connotación emblemática común a los miembros de su comunidad social (luto negro), aquí la sombra (ramificación externa de su tristeza) va modificada por un adjetivo que la singulariza y la hace novedosa: "prisionera". La tristeza, así, se concretiza en un color y en una forma, y la sombra es el negativo, el reflejo, que ya vimos antes, de su estado de ánimo. En estas estructuras en las que Altolaguirre funde lo más propio de la tradición judeo-cristiana con las imágenes más atrevidas es donde se advierte en él a un poeta "refinado entre lo popular y lo surreal" ¹⁴.

El conjunto titulado *Poema del agua* ¹⁵ es todo él una auténtica hipotíposis.

-
- (11) El "Peñón del Cuervo" es un promontorio rocoso apenas separado de la playa unos diez metros, situado entre El Palo y La Caleta de Vélez, en la costa oriental malagueña próxima a la capital.
- (12) "Historias", "Tarde", *Las islas invitadas y otros poemas*, P.C., p. 109, vv. 21-20.
- (13) "Romance", id. p. 109, vv. 1-3.
- (14) F. Quiñones, "Memoria de M. Altolaguirre", *Caracola* n^o 90-94, p. 107.
- (15) Obra de 1927, se había publicado por fragmentos en *Verso y Prosa*, VII y VIII y en *Litoral*, n^o V-VI-VII.

Altolaquirre demuestra en él que es un buen observador de la realidad, de la naturaleza incontaminada por la mano del hombre. Para dibujar con exactitud y con gusto el discurrir del río desde su nacimiento en la montaña hasta su desaparición en el mar, el poeta necesita y utiliza gran cantidad de señales de color. En el apartado I el río discurre encajonado en la piedra, y los colores, en esa zona oscura, interior a la montaña, llevan "negros antifaces". Cuando el agua encuentra la fuente por donde derramarse al exterior, todo se vuelve colores cristalinos, limpios, fríos:

Cita del agua. Luz. Diamante puro.

Cita del monte. Lengua de cristales.

*Cal. Verde prado. Azul del cielo*¹⁶.

Todo es puro, sin mancha de ningún tipo. Sólo existen el blanco (cal), el verde y el azul, aunque de hecho el río podía salir a un mundo de colores vivos. Esto no ocurre así porque Altolaquirre no es de ningún modo un poeta barroco, sino un poeta primigenio, un poeta al estilo de Fray Luis o de Garcilaso, a quien por cierto admiraba y sobre el que escribió una interesante biografía¹⁷.

El poeta, además, utiliza, en el fragmento recién anotado, una técnica sintáctica basada en frases cortas que da mayor agilidad, casi vertiginosidad, al discurrir del agua. Resulta así que el cuadro es de esta forma un cuadro vivo tanto por lo descrito como por la forma que lo describe. La rapidez del agua corriendo por las entrañas del monte y brotando luego en cascada sólo puede describirse taquigráficamente o por medio de frases-palabras, de imágenes vivas que representan lo fundamental de cada instante. Para que puedan imaginarse todos los pasos del agua, puesto que el relato completo, en especial si se quiere imitar el ritmo del agua, es imposible, el poeta se limita a narrar lo esencial: diamante, cola, lengua, cal, verde, azul, luz, color, ambiente, es lo fundamental; lo demás, meros accesorios.

Es el color, en efecto, lo que delimita la realidad. Si no hay color, no hay seres, y éstos, en buena medida, quedan señalados, caracterizados, por el color que los enmarca:

*Grisas riberas: suavidad de pluma
en las pulimentadas arenas húmedas;
o ya asperezas en las apretadas
cañas bañistas, verdes, paralelas;
y luego márgenes, blandos, de arcilla,
pantanosos, con huellas de animales
fieros en fuga:
rojos terrenos*¹⁸.

(16) *Poema del agua*, I, P.C., p. 115, vv. 12-15.

(17) *Garcilaso de la Vega*, Espasa-Calpe, M., 1983.

(18) *Poema del agua*, II, P.C., p. 115, vv. 4-11.

En este fragmento las imágenes visuales se alían con las táctiles para producir una mayor concentración de efectos plásticos: a los tonos grises de la ribera, al verde de las cañas bañistas que hacen pensar nuevamente en una greguería, al rojo del terreno arcilloso por donde circulan animales fieros (rojo = peligro), la “suavidad”, la “pulimentación”, la “aspereza”, lo “apretado”, la “blandura”, son otras tantas notas que hacen tangible el terreno por donde el agua se desliza.

En el fragmento III de *Poema del agua*, donde aparece la figura humana de un marinero en busca del mar, los colores prácticamente desaparecen —es el ocaso— para concentrarse la atención en los innumerables reflejos que se producen en el agua. Pero son reflejos prácticamente incoloros, que se quedan en momentos fugaces de brillo. A falta de color, el poeta, que está dibujando un paisaje, utiliza otros vocablos pictóricos distintos de la adjetivación que propone gamas de color:

*Sobre cristal que copia cielos verdes
largas planicies anda el marinero.
Anchas vegetaciones tropicales
y perezosas fieras recostadas
dan al sendero márgenes opacos.
para atravesar muros se precisan
verticales espejos*¹⁹.

Los términos utilizados son ahora una preposición indicadora de lugar, “sobre”, y los adjetivos “largas”, “anchas” y “verticales” que dan idea de espacio. La falta de color es tan notable que solamente existe el color cuando se toma en préstamo: “cristal que copia cielos verdes”; en el resto desaparece.

Los demás apartados del poema funcionan prácticamente igual: el poeta se siente a gusto entre los tonos fríos —blanco, azul, verde, plata, vidrio, gris, aluminio— para desechar casi por sistema los tonos calientes. Incluso cuando éstos aparecen dependen de los otros, o son sinestésicos:

*Deshilando de luna con sus velas
aires dorados, lisos, desprendidos*²⁰.

El color, sin duda alguna, está al servicio del tema en todo el *Poema del Agua*, pero es que el poeta, que puede estar contemplando un paisaje concreto, podía haber escogido otro de más colorido, de más vida, mucho más sensual, en el que los tonos calientes dotasen a la descripción de más vida. Pero Altolaguirre es un poeta natural, que no busca plasmar un mundo lujuriente de belleza cromática, sino un mundo fresco, apacible, capaz de albergar un cuerpo y unas emociones necesitadas de un contrapunto eficaz.

(19) Id., id., P.C. p. 116, vv. 2-8.

(20) Id., id., P.C. p. 120, vv. 1-7.

El gusto de Altolaquirre por “lo suavemente íntimo”, por “lo bellamente estilizado”²¹ es herencia de los poetas ya citados a los que debía su influencia, pero también puede ser reflejo de una auténtica necesidad para un espíritu que se viese atormentado por las emociones fuertes.

Cuando Altolaquirre publica *Ejemplo*²², con apenas 22 años, se lo dedica a Juan Ramón Jiménez, a buen seguro porque en el poeta de Moguer había encontrado un modelo próximo susceptible de imitar en aquella pureza de su primera época²³. En este libro, el segundo de su producción poética, cuando hace su aparición algún tono caliente, aparecerá disfrazado, como si el poeta se avergonzase de proponerlo:

*Fue en el centro del alma
en donde coincidieron
el último rubor de sus mejillas
y el brillo de sus ojos, último*²⁴.

El resto de los colores que aparecen en el libro, con la frecuencia que lo hacen, es el siguiente: amarillo (1 vez), azul (5), oscuro (3), gris (3), negro (2), verde (4), blanco (2), rubio (1). Aparte de estos colores aparecen las expresiones brillo (4), clarísima (2), encalada (1), deslumbrante (1), iluminaba (1), perlas (1) y transparente (1).

El predominio de los colores de la gama fría es casi agobiante, de ahí que tras la lectura del libro quede en el ánimo como un deje de tristeza del que el lector no se puede desprender. Y, sin embargo, por aquel entonces no tenía Altolaquirre motivos para expresar su intimidad en esos tonos, como no fueran amores adolescentes más imaginarios que reales a los que tendía y no podía alcanzar. La única causa de dolor, apenas manifiesta, por lo demás, en el libro, es la muerte de su madre, acaecida el 8 de septiembre de 1926, que recuerda en unos versos:

*Maternales desvelos
dibujaban contornos
que salían de mi cuerpo,
sobresalían en fiebre*²⁵.

Habrà que suponer, entonces, que se trata de un lamentarse por la pérdida de la infancia, ya irremisible:

(21) L. de Luis, art. cit., p. 192.

(22) Málaga, Imprenta Sur, 1927.

(23) “Los primeros poemas de todos estos poetas no muestran aún —lo que es natural— lo que serán. Hay ecos del Romanticismo en ellos, y más aún del Juan Ramón de la primera época o de Bécquer. En Cernuda, en Prados, en Altolaquirre, encontramos una dulce nostalgia”. B. Ciplijauskaité, *El poeta y la poesía*, Insula, M., 1966, p. 277.

(24) “Fuga interior”, *Ejemplo, P.C.*, p. 141, vv. 8-11.

(25) “En el gris”, *id., P.C.*, vv. 30-33.

Los dos íbamos juntos. ¡Qué sorpresa
cuando al volverme, entre cristales
—paredes que el recuerdo fabricó—,
desde mi bella infancia de las playas
— ¡oh ilusión del futuro! —, me veo solo
— ¡tristeza del presente! —, recordando
puras y alegres tardes del pasado! ²⁶.

Para poder contemplar un pasado puro es necesario crear un cristal que sirva como medio, un cristal transparente, puro, diáfano, como el recuerdo que se pretende asir.

Poesía es un libro de amor. Por este motivo debería ser una obra en la que los colores cálidos predominaran sobre los fríos, pero no es así. Aunque existen tonos calientes, siguen siendo minoría. Lo que predomina es una vez más el contraste blanco/negro, luz/oscuridad. El blanco, así como la luz, será el color positivo, el que hace referencia a la amada. El negro, la opacidad, será el símbolo del amante. El poeta da la impresión de servir a unos códigos preestablecidos más que expresar una interioridad realmente vivida y sentida. Aún no ha conocido a la que iba a ser su primera esposa, Concha Méndez, —esto no quiere decir que fuera un inexperto en cuestiones amorosas— y es posible que se deje llevar todavía más por lo que desea sentir que por lo que siente. Parece que se mueve dentro de un tópico: la mujer es luz, es un ser puro, espiritual, digno de ser reverenciado; el hombre es la opacidad, la sombra, la carne:

Contigo, cristal claro,
y con mi carne negra,
aires blancos y negros,
apretamos la tierra.
(...)
El sol te transparenta
e ilumina los campos
que bajo ti se encuentran;
pero mi cuerpo opaco
a toda luz se niega ²⁷.

Hay un deseo sórdido, el de posesión de la amada, que no está aquí patente, pero que aparece de un modo incuestionable en otros casos:

Que se ennegrezca tu alma
pues quieren verla mis ojos.
Oscurece tu alma pura.

(26) "De cristal las paredes", id., *P.C.*, p. 141, vv. 11-17.

(27) "Día y noche", *Poesía, P.C.*, p. 165, vv. 1-4 y 8-12.

*Déjame que sea tu noche,
que enturbie tu transparencia* ²⁸.

Los últimos versos son, probablemente, los más atrevidos del poeta, que suele manifestarse bastante recatado, quizás algo mojigato, en la expresión del amor, en lo que queda muy lejos de la febril soltura aleixandrina o de la esbelta claridad guilleniana. Altolaguirre apenas se atreve —poéticamente— a metaforizar sus ansias de unión con la amada mediante la utilización del color negro como símbolo masculino y el blanco como símbolo femenino.

Y así será a lo largo de toda su obra, que se basará en los tonos fríos y oscuros tanto como en el brillo, para olvidar casi por completo los tonos cálidos, sea en el tema del amor, en el de la naturaleza o en la muerte, que son los más frecuentes en su producción en verso.

El rojo apenas aparecerá como tal color, si no es para referirse a la sangre por medio de este sustantivo, o del verbo a que da lugar y que lo presuponen. La excepción más clara en toda la obra de Altolaguirre en cuanto a expresión cromática se produce en un poema cuyo título no se sale de la norma que acabamos de ver: “A una muchacha que se llamaba Nieves”:

*Rojo dará su luz cuando la aurora
negra de tus miradas ilumine
tu bello despertar de primavera;
cuando tus grandes ojos sean las nubes,
tu corazón un sol, tu piel la tierra
sonrosada de un mundo de rubores:
cuando el amor tu nombre frío deshuela
sin que por eso pierda su blancura;
cuando un hombre te quiera y tú, queriéndole,
escuches su silencio con tu boca* ²⁹.

Aunque el poema, por la utilización de tonos calientes —rojo, sonrosada, rubores— se sale en principio de la norma del poeta malagueño, permanecen en él las constantes oscuras, frías; la aurora será negra, el nombre frío; parece que Altolaguirre utiliza los tonos cálidos para expresar un deseo que le resulta inalcanzable. Pese a todos los deseos cuyo cumplimiento erótico el autor apenas se atreve a esbozar —escuches su silencio con tu boca— el autor sigue rogando para que no se marchite la blancura inmaculada del nombre de la joven, doblemente simbólico.

(28) “Noche”, id. *P.C.*, vv. 7-11.

(29) *Poesía*, p. 194, vv. 1-10.

El blanco, color angélico por excelencia, ocupará de tal forma el lugar de la pureza, que el poeta denominará a las nubes "blancos corazones"³⁰, y para calificar el vuelo hacia la eternidad del torero Joselillo no se le ocurrirá matizarlo de otro color:

*Joselillo, los volcanes
no dejan ver que te elevas.
Blanco es tu vuelo, tan blanco
como sus nieves perpetuas*³¹.

En el uso de la simbología del color se muestra, pues, Altolaguirre, apegado a una tradición de la que no se desprende a lo largo de toda su obra. Su lealtad a los tonos fríos hace de él un poeta intimista, recatado, pero al mismo tiempo limpio, fresco, sumamente lírico, heredero de Garcilaso, San Juan y Fray Luis de León tanto como de Juan Ramón o Salinas, de quien, por cierto, siempre afirmó su deuda poética.

Las contadas ocasiones en que aparecen los tonos calientes pueden suponerse excepciones o simplemente elementos de contraste con el resto de su producción. El negro es, junto con el blanco, su color preferido, significando siempre dolor, profundidad y misterios por descubrir. Su continuada referencia a espejos y reflejos parece ser una obsesión más que un medio para expresar la real reflexión de la luz.

2. Jorge Guillén y Gerardo Diego son, a buen seguro³² los poetas que con más frecuencia utilizan los sonidos para expresar tanto su mundo interior como su visión del mundo que les rodea y de cuyos sonidos son también factores.

Aunque Altolaguirre no es tan experto como los dos poetas recién citados, o no se manifiesta tan interesado en esta materia, no por ello cabe despreciar las calidades sonoras de sus versos, —que no se abordarán en este estudio— y, mucho menos, algunos momentos poéticos de gran belleza.

En *Poema del agua*, ya analizado al trazar el estudio del color, hay un fragmento que llama poderosamente la atención porque presenta concomitancias con lo ya abordado:

(30) "El aire", *Otros poemas*. P.C., p. 370, v. 7. J. L. Cano, advirtiendo la proclividad de Altolaguirre hacia el uso de la nube como elemento poético lo denomina poeta nefelibata. "M. Altolaguirre, poeta de la nube", *Caracola* número citado, pp. 42-47. Sobre el mismo tema en poesía véase también I.A. Schulman, *Símbolo y color en la obra de José Martí*, Gredos, M., 1970, en especial las páginas 177-179. De la 177 extraigo este párrafo: "La especialidad cimera y la cualidad aérea de la *nube* cobran, al traducirse a términos espirituales, el valor de ilusión, fantasía e imaginación".

(31) "Joselillo", *Otros poemas*, P.C. p. 374, vv. 41-45.

(32) Comparto en este punto la opinión de C. Hernández Valcárcel en *La expresión sensorial en 5 poetas del 27*, Departamento de Literatura, Universidad de Murcia, 1978, en cuya página 335 afirma: "En el empleo de la música como objeto frecuente de los poemas coincide Guillén con Gerardo Diego, que dedica buena parte de su obra a paráfrasis musicales; sin embargo, mientras que Gerardo Diego se detiene en la paráfrasis, para Guillén la sonoridad es siempre expresión concreta de problemas abstractos.

Arrodillada, mirase en el río
 obteniendo por toda compañía:
 ecos de su figura en los cristales
 cuantos reflejos de su voz en rocas,
 alegre más que el canto, confundido,
 de las aves del alba, con sonoras
 ondas de vidrio, que se alejan suaves ³³.

Altolaguirre está trazando un *locus amoenus* en donde situar a una pastora gentil, recuerdo y paráfrasis de las protagonistas garcilasianas, máxime cuando se afirma que el lugar es a los pies del Tajo.

Este lugar paradisíaco por donde camina el agua a su antojo necesita percibirse por dos sentidos complementarios: la vista y el oído. El poeta no sólo aborda la pintura de su *locus amoenus* utilizando imágenes de los dos sentidos, sino que se permite equipararlas y aun confundirlas, de ahí los “ecos de su figura” y los “reflejos de su voz” que, en buena lógica, debían ser “reflejos de su figura” y “ecos de su voz”, y de ahí que las ondas de vidrio no sean brillantes ni blancas, sino “sonoras”. Para completar la dulce belleza de su cuadro necesita que las aguas no sean turbulentas, ya que su ruido apagaría el canto de la pastora, más alegre que el de las aves. Por esa razón, las aguas, en imagen táctil, se alejan curso abajo con suavidad.

El uso de imágenes percibidas por distintos sentidos muy próximas en el texto es característico de Altoaguirre, como lo es el de la sinestesia, que se abordará en el último punto de este trabajo.

En *Ejemplo* existe también un magnífico caso de interferencia de imágenes visuales y acústicas:

Arco de aire, tu voz quedó un momento,
 en su ascensión de lo profundo,
 sobre el riel imaginado,
 como un tren largo, jadeante,
 solicitando mi presencia ³⁴.

La voz humana es un medio muy socorrido para expresar sensaciones acústicas, en especial cuando es la voz de la persona amada, que puede matizarse con todo tipo de inflexiones susceptibles de expresar los más complejos sentimientos. Pero en Altolaguirre la persona amada será precisamente la que se exprese por medio del silencio (el silencio eres tú —dirá en *Poesía*—), o, cuando mucho, mediante metáforas delicadas, alevés, al estilo de “Arco de aire = tu voz”, en la que la voz de la amada parece un arcoiris sin color detenido en el espacio el tiempo suficiente para podernos percatar de su existencia por medio de la vista.

 (33) *Poema del agua*, IV, P.C., p. 117, vv. 7-13.

(34) “Desprecio”, *Ejemplo*, P.C., p. 145, vv. 1-5.

A una poesía fundamentada en el intimismo, como ya hemos visto, no le convienen las alharacas, los estruendos, el griterío. Bien al contrario, lo que sucede en la relación verbal entre el amante y la amada es que ésta declina su invitación a expresarse por medio de palabras para hacerlo por otro medio más tópicamente romántico:

*Las últimas palabras imposibles
cayeron en el hondo pozo de su garganta
con el rumor de lo que huye para siempre
en un gemido interminable*³⁵.

La deuda becqueriana es notoria nuevamente en este poema, pero ello no es óbice para afirmar que Altolaguirre prefiere la expresión de lo interior a la expresión de lo exterior, la expresión del alma a la expresión oral. El amor perfecto no es el que se fundamenta en bellas y sonoras palabras, sino en una tensión del corazón que no tiene palabras para expresarse.

La voz humana, de todas formas, puede convertirse en la cualidad que por medio de una sinécdoque represente al ser que la emite:

*Dios mío, estoy
en tu Voz sin espacio ni tiempo,
entre otras voces tuyas creadoras*³⁶.

También herencia de la cultura judeo-cristiana, Altolaguirre toma la idea bíblica de que Dios es la palabra y de que la palabra es creadora, para añadir por su cuenta, que el hombre, principal palabra de Dios, también es creador. Esta teoría del hombre-poeta como creador apenas esbozada aquí ha de ser una de las más promulgadas por los poetas de su generación, que se sentían y eran creadores en tanto en cuanto dotaban a las cosas de nombres nuevos³⁷, o, simplemente, las nombraban actualizándolas.

Añade algunos datos a la idea que de la voz humana tiene Altolaguirre un poema que lleva precisamente ese título, "Voces":

*No es maternal la voz que me defiende,
ni es infantil la voz de mi conciencia;*

(35) "Fuga interior", id., *P.C.*, p. 141, vv. 1-4.

(36) "Olvido", *Poesía, P.C.*, p. 169, vv. 5-7.

(37) J. Guillén es quizás el más adelantado en este aspecto de la poesía y de la literatura en general. El poema "Los nombres" aporta parte de esta teoría. Véase el estudio que del mismo ofrece J.M. Blecua con *Insula* n.º 435-436, feb-mar. 1983, p. 3. Sobre este tema se expresó también en prosa el autor de *Aire Nuestro*: "porque las palabras son mucho más que palabras, y en la breve duración de su sonido cabe el mundo". *Lenguaje y poesía*, M. Alianza Editorial, 1969, p. 8.

es el amor del campo de esas voces,
las de mi confesión y tu consuelo.
La voz que me defiende es de unos labios
que me han besado mucho. ¡Quién pudiera
besarlos y olvidarme de mi vida
para poder seguir viviendo! ³⁸.

El intimismo queda patente una vez más: las voces son más psicológicas que físicas y, aunque puedan escucharse por medio del oído, son más bien detalles de amor que llegan al corazón del poeta para consolarlo. Convertidas en elemento defensivo son voces que llegan de unos labios amantes, no de una garganta emisora.

Las voces son así voces amigas, amadas, reconocibles y diferenciadas de otras voces amigas y muy amadas por el poeta: la de su propia madre, —a la cual profesaba un cariño especial— y la suya de niño, etapa que supondrá el momento más dulce de su existencia. Se trata de la voz de la persona amada, de la que en otro momento afirmará: “cuando tu boca pronuncia/sus nuevas flores de música” ³⁹.

Pero el poeta sabe que hay otras voces exteriores a él, voces desgarradoras porque sufren los hombres que las emiten:

*Desvelado y atónito me voy.
En ti todos sollozan,
suplican, gritan, lloran.
Quédate, mundo, adiós* ⁴⁰.

La gradación ascendente sollozan → suplican → gritan → lloran no presenta sino el reflejo de las consecuencias de la guerra que el poeta ha vivido en su propia carne y muchos de sus contemporáneos siguen padeciendo.

No fue, ni mucho menos, Altoaguirre, un poeta social, ni su visión de los problemas humanos lo inclinaba a igualarse con los menos favorecidos, como hizo en su día Emilio Prados. A su delicado lirismo que lucha por alcanzar la meta del silencio para poderlo ver todo con mayor claridad no le conviene el ruido. Puesto que tampoco se siente ángel airado, sino más bien hombre susceptible de ser herido por él, ante su llanto y el de sus contemporáneos reacciona con las armas de su imprenta o con la inanición, observando la impotencia de sus pobres manos de poeta-tipógrafo. Ante el espectáculo de las luchas cainitas que asolan a la Humanidad el poeta decide abandonar en silencio su mundo.

Eso no indica, sin embargo, que el poeta se quede impertérrito, que no sufra viendo el sufrimiento. Conocida la muerte de Antonio Machado expresa con contenido dolor su sentimiento:

(38) *Poemas de las islas invitadas, P.C.*, p. 276, vv. 5-12.

(39) “Arboles”, *Poesía, P.C.*, p. 185, vv. 5-6.

(40) “Despedida”. *Poemas en América, P.C.* p. 330, vv. 5-8.

*En el dolor de España te he sentido
confundiendo mi llanto con tu llanto
en el aire tu voz sobre la mía
dándose sombra y luz, y un mismo fuego.
Suspiro, llanto, ardor, bien se acordaron,
no el polvo que seré con tus cenizas*⁴¹.

Altolaguirre expresa de nuevo su dolor con tres sustantivos en gradación: suspiro → llanto → ardor. Las matizaciones del dolor en el poeta muerto y en el que canta su muerte son tan próximas, tan similares, tan fundadas en los mismos hechos luctuosos — guerra fratricida, éxodo — que consiguen emitirse en un mismo acorde musical.

Pero también sabe el poeta expresar momentos de alegría y de paz espiritual. El mejor momento para el poeta se producirá en un futuro remoto, tras su resurrección — el poeta es creyente — y entonces verá al “Sembrador de sueños”, momento en que eclosionará y exultará de gozo:

*Día llegará en que Dios, para su gloria,
me hará volver — ¡qué breve es el camino! —
y entonces sí será verdad mi canto*⁴².

Quizás el momento en el que el poeta goce de más paz espiritual sea aquel en que se rodea de un paraíso ficticio para crear una melodía imposible, inaudible, una melodía interior de la que sólo goza su creador lírico:

*Porque invisibles son los paraísos
donde invisibles aves
los cantos melodiosos del silencio
a oscuras dan al aire*⁴³.

Si el canto de las aves está en función de un oído que las oiga, es necesario el vacío exterior para poder escuchar el canto interior. Altolaguirre, lo confirmamos una vez más, necesita el silencio para poder gozar con toda plenitud de los sonidos del alma. El silencio es en el poeta malagueño el mejor y el más exquisito de los cantos, acaso porque en él pueda crear sus propias melodías sin ningún tipo de interferencias. No extraña, pues, que prefiera dejarse dominar por el canto inaudible de la música del pájaro piadoso — ¿reencarnación del músico Salinas, amigo de Fr. Luis de León? — que sólo puede brotar en su imaginación en su “Soneto a un *Cántico espiritual*”⁴⁴.

(41) “Elegía al poeta Antonio Machado”, *Otros poemas*, P.C., p. 367, vv. 5-10.

(42) “Hacia ayer”, *Poemas de las islas invitadas*, P.C. p. 274, vv. 10-12.

(43) “La poesía”, *La lenta libertad*, P.C., p. 225, vv. 5-8.

(44) *Fin de un amor*, pp. 313-314.

3. Las sensaciones táctiles de tipo térmico se escinden en la obra de Altolaguirre en dos grupos opuestos, y así entre las de tipo frío utiliza los vocablos frío-a (8 veces), helada (2) y fresco (1), mientras que para los tonos cálidos, menos usados, dispone de quemar (3), ardiente (2), calor (1) y ardores (1). No existen situaciones intermedias, los adjetivos tibio y templado brillan por su ausencia a lo largo de su producción poética. La mayor frecuencia de sensaciones térmicas negativas no hace sino confirmar lo que hasta ahora se ha venido diciendo sobre la preferencia de Altolaguirre por los tonos fríos, en cuanto a sensaciones cromáticas, y por el silencio —por lo negativo del sonido—, en cuanto a sensaciones auditivas.

El tacto forma, con los sentidos recién citados, el triángulo de expresión preferido por el poeta, y en los tres tipos de sensaciones se comporta de igual manera.

Incluso cuando el poeta utiliza el verbo quemar se trata de un calor metafórico, prácticamente tópico:

*Lo que sobra de mí cuando tu imagen
quema mi corazón apasionado*⁴⁵.

en otras ocasiones es una auténtica paradoja por hipérbole:

*Tan helada tengo el alma
que con la muerte se quema*⁴⁶.

por fin, se puede tratar de una quemadura irreal, sinónima de desaparición:

*Llanto del niño que fui
cómo tu clamor resuena
en el espacio interior
que el tiempo señala y quema*⁴⁷.

Pero las sensaciones calóricas, si importantes, no son exclusivas entre las percibidas por el tacto en la obra de Altolaguirre. Existe toda una gama de matices expresivos diferentes en un sentido del que pocos poetas hacen uso para expresar sus sensaciones y sus pensamientos.

La expresión más común es la de "caricia", que utiliza en 10 ocasiones, aunque no siempre con el mismo sentido, pues, en el aspecto sensual de la caricia recibida, el poeta parece fluctuar entre el deseo de su multiplicidad —*¡Qué música del tacto/las caricias contigo!*⁴⁸ y la negación más extremista del deseo:

(45) "Espejo sin memoria", *Nube temporal*, P.C., p. 266, vv. 1-2.

(46) "Cuerpo y alma", *Poemas de las islas invitadas*, P.C., p. 277, vv. 7-8.

(47) *Poemas cubanos*, XIII, P.C., pp. 379-380, vv. 13-16.

(48) "Las caricias", *Soledades juntas*, P.C., p. 198, vv. 1-2.

*Hay que no sentir la forma.
ni los roces, ni los fríos
ni las caricias, ni el fuego*⁴⁹.

Otras veces las caricias son metafóricas y pueden proceder de seres espirituales —la caricia del alma— de seres irreales —en caricias me baño— y de seres inmateriales —caricia de tinieblas—. Cuando las caricias son producidas por el propio poeta, un solo caso, —ya queda dicho que el poeta se manifiesta cauto en la expresión erótica— tienen también valor simbólico:

*Ven a buscarte. Tengo yo la entrada
de tus recuerdos, quietos, encerrados
en mis caricias:
tiene mi amor la forma de tu vida*⁵⁰.

En realidad no se puede hablar del placer del tacto, porque no se enaltece en ningún modo a los placeres sensoriales producidos por este sentido. Tampoco se produce placer alguno cuando aparece el vocablo “beso” a lo largo de la obra: en una ocasión se negará la posibilidad del roce labial —“Domicilio cierro al beso”—, en otra se negará la libertad de tal expresión del sentimiento —“besos encarcelados”—, una tercera, la que mayores posibilidades eróticas encierra a priori, destruye tales posibilidades con sintagmas adheridos de matiz negativo:

*Ahora que estamos solos,
desnudos de cuerpo y alma,
mi beso te rodea
de un inmenso desierto*⁵¹.

En una cuarta ocasión, dentro del poema “Beso”, el roce de los labios del amante con los de la amada produce el efecto de una medicina, totalmente lejos del placer sensual:

*Cuando me asomé a tus labios
un rojo túnel de sangre,
oscuro y triste, se hundía
hasta el final de tu alma.*

(49) “El alma”, *Poesía, P.C.*, p. 153, vv. 7-9.

(50) “Ven a buscarte”, *Fin de un amor, P.C.*, p. 305, vv. 9-12.

(51) “Ahora”, *Las islas invitadas, P.C.*, p. 246, vv. 1-4.

Cuando penetró mi beso
su calor y luz daban
temblores y sobresaltos
a tu carne sorprendida ⁵².

Un libro va a ser excepción en la expresión sensorial —táctil particularmente— en la obra de Altolaguirre, *Soledades juntas*, y en él un poema, "Las caricias", parece salirse de la norma general, ascética, del poeta malagueño:

¡Qué música del tacto
las caricias contigo!
¡Qué acordes tan profundos!
¡Qué escalas de ternuras,
de durezas, de goces!
Nuestro amor silencioso
y oscuro nos eleva
a las eternas noches
que separan altísimas
los astros más distantes.
¡Qué música del tacto
las caricias contigo! ⁵³.

Pero ni en éste ni en "Beso" se llega al entusiasmo que puede producir el tacto. Los únicos detalles de gozo se desplazan al sentido del oído —"escalas de ternuras", música del tacto— para decaer notablemente cuando derivan en el sentido de la vista —"amor silencioso y oscuro"—. Por fin, el escaso placer hallado en las caricias eleva a los amantes a un paraíso intangible, frío y negro: "las eternas noches/ que separan altísimas/ los astros más distantes".

No es Altolaguirre un hombre y un poeta pasional, o, cuando mucho, si lo es, se ha ultracorregido produciendo en su poesía el efecto contrario.

El resto de las sensaciones táctiles, menos frecuentes, lo enuncia con algunos sustantivos muy expresivos: fuego, roce, picores, temblor y, sobre todo, con verbos: pesar, apretar, ceñir, afilar, arañar, oprimir, sentir, temblar, en ocasiones asimilados a entes incorpóreos y, por tanto, con matiz metafórico:

*Te ciñen los horizontes
y durísimos te aprietan* ⁵⁴.

o en comparaciones en las que se utilizan seres irracionales:

.....
(52) *Soledades juntas*, P.C., p. 198, vv. 2-9.

(53) Véase nota 48.

(54) "Noche humana", *Soledades juntas*, P.C., p. 212, vv. 9-10.

*Formas nuevas y tuyas
líquidas, a mi cuerpo
se ciñen como el aire*⁵⁵.

Unos cuantos adjetivos —suave, blando, fina, duro, delgado, leve y arrugado— completan la nómina de términos matizadores de sensaciones táctiles. En ningún caso pueden encontrarse entre ellos aquéllos que puedan expresar situaciones extremas de violencia —hendir, aplastar, hundir, golpear— ni de sensualidad —palpar, sobar, poseer—; al poeta le interesa especialmente expresar lo que va más allá de la superficie de las cosas, lo que anida en el corazón. Expresar lo que ocurre en la piel del hombre es un medio para expresar lo que ocurre en su interior, nunca un fin en sí mismo, de ahí que las imágenes táctiles plasmadas por Altolaguirre suelen ser de talante ligero, a menudo privadas de apasionamiento, reflejos o preámbulos de situaciones anímicas también poco apasionadas, casi siempre comedidas y aun frías. En las pocas ocasiones en que el poeta se decide por la expresión pasional de tipo táctil suele derivar hacia la música, una música también tenue, sin estridencias de ningún tipo que hace pensar en Altolaguirre como un poeta reflexivo, poco dado a alharacas, decidido a coservar su intimidad. Comparadas las expresiones sensoriales de vista, oído y tacto, Altolaguirre se muestra muy equilibrado en sus matizaciones, congruente. Lo importante para el poeta no es manifestar las sensaciones exteriores, sino las interiores, y en la expresión de éstas se muestra comedido.

4.- En cuanto a la expresión de lo percibido por el olfato y el gusto, Altolaguirre se muestra bastante más parco. Apenas aparecen perfumes, y cuando lo hacen son de tipo metafórico:

*Ahora, ya flor o puro pensamiento,
tu perfume, alma externa, se dilata
amorosa, engolfándose en el aire*⁵⁶.

En las alusiones a sensaciones gustativas, cae en lo tópico —muerte amarga, amarga pena— y en contadas ocasiones matiza, para completar su expresión, con sabores determinados:

*con suavidad dirige a las riberas
y hacia llanuras lisas y saladas
el ancho mar de tierra despreciando
en morro de cristal su perfil huye*⁵⁷.

(55) "Hoy", *Las islas invitadas*, P.C., p. 247, vv. 14-16.

(56) "Fábula", *Poesía*, P.C., p. 157, vv. 21-23. Este es un poema dedicado a Jorge Guillén, y, sin duda, recordando los poemas varios que el poeta de Valladolid dedicó al mito de Narciso.

(57) *Poema del agua*, III, P.C., p. 117, vv. 42-45.

5.- Mucho más interesante en la poesía de Altolaguirre, como ocurre también en la mayoría de los poetas de su generación, es el uso de la sinestesia, que para J. Pöhl "est une réaction d'un sens à un stimulus qui s'exerce sur un autre sens: impression de lumière provoquée par un bruit, sentiment de chaleur ou de poids souligné par une couleur, couleur suggérée par un instrument de musique. Ces synesthésies peuvent être tout à fait concrètes..., mais, sous une forme atténuée, elles peuvent aussi n'être qu'intellectuelles"⁵⁸.

Quizás la obra de García Lorca sea más rica en cuanto al uso de la sinestesia que la de Altolaguirre, pero esta afirmación habría que extenderla a todos los poetas del 27. De hecho, "la abundancia y variedad de las sensaciones en García Lorca le permite todo tipo de combinaciones sensoriales de una riqueza inigualable"⁵⁹.

No por ello puede olvidarse el uso que de la sinestesia hace Altolaguirre, en el que está a la altura de Salinas, Guillén o Dámaso Alonso, por citar sólo tres de sus contemporáneos, y, seguramente, por encima de su compañero y amigo Emilio Prados.

Las sinestésias más abundantes en la obra de Altolaguirre son las *video-táctiles*, en las que prácticamente nunca hace uso de objetos materiales, por lo que la sinestesia resulta aligera y sin duda concorde con lo que se ha venido predicando hasta el momento.

La sinestesia se configura de varias formas: A/ Por coordinación: "sus rayos, tan duros y brillantes"; "página amarilla y fría del viento"; "rubias y horizontales". B/ Por adjetivación: "espeso verde enmarañado"; "sumergida oscuridad tan dura"; "oscuridades anchas"; "apretones oscuros". C/ Por yuxtaposición: "transparencias altísimas, calientes". E/ Por enumeración caótica: "Azul y rojo, blanco, verde, frío,/ jazmines, roces, músicas, ¿te acuerdas?". F/ Por predicación: "Las tinieblas son duras para el hombre".

Existen más ejemplos, por supuesto, pero éstos parecen suficientes para advertir que Altolaguirre liga la idea de oscuridad a la de dureza, y que a veces existen contradicciones aparentes: "transparencias calientes", "amarilla y fría", de las cuales esta última tiene mayores posibilidades de realización.

También abundan los casos de sinestésias *sonoro-visuales*, aunque en menor proporción que las anteriores. En todos los casos la percepción sonora aparece antes que la visual, por lo que ésta ha de suponerse supeditada a aquélla. Los ejemplos más interesantes son los siguientes: A/ Por coordinación: "mundo/ de silencio y blancura". B/ Por adjetivación: "música transparente"; silencio cercado de tinieblas". C/ Por determinación: "voz de cristal". D/ Por predicación: "Y tu voz fue una rosa". E/ Otras: "Cante la luz"; "la voz pinte".

De nuevo nos encontramos con la idea de silencio unida a la de color blanco que parece coherente con lo que hemos advertido antes respecto a tales expresiones.

Las sinestésias de tipo *olfativo-táctiles* son más abundantes de lo que cabría

(58) J. Pöhl, *Symboles et langages*, tomo I, S.O.D.I., París, 1968, p. 139.

(59) C. Hernández de Valcárcel, *op. cit.*, p. 538.

esperar, predominando el tacto sobre el olfato en cuanto a la disposición sintáctica de los vocablos que intervienen en la sinestesia: A/ Por adjetivación: “grueso perfume”; “alto perfume libre”. B/ Por determinación: “Hueco de color”; “borde de tu perfume”.

Las *visuales-gustativas* también apuntan a una preeminencia sintáctica del color sobre el sabor: “Ese mar, amarillo, ácido”; “tirando de la maromas/ amarillas y salobres”; “oscuridad dulce y tranquila”.

Las *táctiles-auditivas*, poco abundantes, parecen apuntar al predominio del tacto sobre el oído: “lisa tierra muda”; “quemada tu voz”; “fresca risa”.

Por lo demás, las más abundantes y difíciles de clasificar son aquellas sinestesias en las que intervienen sensaciones interiores y exteriores, en las que muchas veces la sinestesia llega a confundirse con la metonimia, la sinécdoque, la metáfora o la personificación, a veces al nivel de la expresión popular —“paredes sordas”—, otras veces con un depurado nivel lírico —“Ahora dentro de mí llevo/ mi alta soledad delgada”—. En buen número de ocasiones se expresan imágenes de varios sentidos exteriores e interiores que aportan una visión muy completa y diversa —“Apretada prisa verde/ de limitado dominio”; “blanco olvido/ de ceguera y de beso”; “la armoniosa y desnuda claridad dominante”; “blanca soledad desierta”—.

Quizás en este nivel sea el poema “Lo indecible” el más característico, al abordar diversas posibilidades de expresión externa e interna:

*Pudo ser voz pero es silencio hundido,
ansia apagada, oscurecido anhelo,
fuego y canto interior lejos del cielo,
flor mineral, tesoro indefinido* ⁶⁰.

De nuevo la expresión de lo interior dominando a la expresión de lo exterior. En la poesía de Altoaguirre, como afirma L. de Luis “todo lo que no sea voz interior, depuración lírica, es accesorio o momentáneo” ⁶¹, la expresión de los sentidos exteriores no es sino una aproximación a la expresión de los sentidos interiores.

El estudio de las sinestesias en su obra poética confirma su avidez por el canto íntimo, canto que no abandona jamás, aunque en determinados momentos se incline a la expresión de lo circunstancial. Cuando esto ocurre —sucesos bélicos, poemas homenaje a personas determinadas— el poeta retorna de inmediato a su visión de las cosas íntimas, como a disgusto consigo mismo.

En resumen: la expresión sensorial de que hace gala el poeta malagueño lo descubre como un poeta rico en sentimientos y delicado en su expresión, inclinado a los tonos cromáticos fríos, al silencio, a la suavidad... lo que nos lo presenta como un poeta sumamente lírico y parco a la hora de proporcionar detalles de sus momentos de

(60) *Fin de un amor*, P.C., p. 301, vv. 1-4.

(61) L. de Luis, “La poesía de M. Altoaguirre” ya citado, p. 197.

gozo sensual, algo que concuerda a la perfección con la idea que sus contemporáneos tenían de él y de su poesía: “Es en Altolaquirre donde oigo, casi con exclusividad, ese sonido de ligereza, de pristinidad, que sólo solemos escuchar en el fondo virginal de la naturaleza y que al aflorar, por unas piedras o unos labios, con entonación tan pura, tan misteriosa, nos deja medio embelesados, entre risueños y mudos, al borde de lo inefable, de lo, por sencillo, cautivador”⁶².

(62) J. Gil-Albert, “Manolo Altolaquirre (Necrológica)”, *Caracola*, nº 90-94, p. 67.

***HACIA UNA ANTOLOGIA RAZONADA DE
FEDERICO GARCIA LORCA***

**EUTIMIO MARTIN
UNIVERSITE D'AIX-EN-PROVENCE**



Toda antología es un atajo en el recorrido de la obra de un escritor. Si, por añadidura, de una antología comentada se trata, la valla de una glosa coaccionante puede acentuar la molestia del lector ante lo que bien pudiera calificar de atentado a su libre arbitrio literario.

En definitiva ¿cómo se justifica una antología si no es por la imposibilidad material de poder leer toda la obra en cuestión? Una antología, entonces, ¿tiene que ser forzosamente un mal menor? Esto parece inferirse del inevitable empobrecimiento que toda amputación en los escritos de un autor conlleva. Pero hay una manera de paliar este grave inconveniente: despertando en el lector un irreprimible deseo de pasearse luego a todo lo largo y lo ancho de una geografía literaria que se ha visto obligado a recorrer a campo traviesa.

Para terminar haciendo en ella morada.

Tratándose de Federico García Lorca, no hay que esforzarse mucho para alcanzar este objetivo. Muy pocos son los nombres de la literatura universal que pueden competir con el suyo en fervor general. Ahora bien, hay lorquistas (y de primera fila) que consideran como una peculiaridad de nuestro autor el carecer éste de poemas superficiales o anodinos. ¿Cómo, en este caso, proceder a una selección antológica? Sencillamente, considerando, con elemental sentido común, que, incluso en un escritor de tal intensidad expresiva, no todos los textos poseen el mismo peso específico.

CRITERIOS NEGATIVOS EN UNA SELECCION

Espigando en una de las obras primeras, pero ya con indudable sello personal, el libro *Canciones*, leemos este poema:

Canción cantada

*En el gris,
el pájaro Griffón
se vestía de gris.
Y la niña Kikiriki
perdía su blancor
y forma allí.*

*Para entrar en el gris
me pinté de gris.
¡Y cómo relumbraba
en el gris!*

* El presente trabajo constituye un fragmento de la introducción a una *Antología comentada* que publicará en breve *Ediciones de la Torre* (Colección "Germinal").

Esto es: en una atmósfera o situación tan poco propicia al lucimiento como es el propio color gris, donde el mitológico pájaro Griffón (mitad águila, mitad león) pierde su aparatosa rareza volviéndose trivial ("se viste de gris") y donde hasta la niña Kikirikí (la niña que encarna el canto del gallo) pierde también su originalísima personalidad, en ese quintaesenciado gris, el poeta Federico García Lorca, pintado él mismo de gris, relumbra, y ¡de qué manera!

¿No reivindica aquí poéticamente el autor el brillo social que le han atribuido todos cuantos le conocieron? "En España —escribe Dámaso Alonso— él se convierte en el centro atractivo de cualquier grupo de amigos, de cualquier reunión donde se encuentre. Tiene un tesoro inacabable de gracias, se ríe con sonoras carcajadas y contagia al más melancólico". Las reuniones españolas suelen ser raramente grises pero hete aquí que en Estados Unidos, el poeta, vestido con el gris de su ignorancia del inglés, asiste a una "wild party". "Federico —sigue diciendo Dámaso Alonso— se ha puesto a tocar y cantar canciones españolas. Aquella gente no sabe español ni tiene la menor idea de España. Pero es tal la fuerza de expresión, que en aquellos cerebros tan lejanos se abre la luz que no han visto nunca" ¹.

Parece, pues, poseer este poema una indudable representatividad. Y no sólo desde el punto de vista estrictamente biográfico. En el terreno estilístico, esa tan audaz como tierna simbolización en niña del blancor del día anunciado por el kikirikikí del gallo, lleva una inconfundible impronta lorquiana. Forma parte de la peculiar familia de "niñas" poéticas de nuestro autor. El lector recordará sin duda que "niña de agua" es también para Lorca la gota de agua fuera del estanque:

*Al estanque se le ha muerto
hoy una niña de agua.
Está fuera del estanque
sobre el suelo amortajada* ².

Igualmente habla el poeta de "niñas de la brisa", tan femeninas con sus "largas colas" ³, y de angustiadas "niñas de la sangre", que piden "protección a la luna" ⁴ en medio de la multitud indiferente de Nueva York.

Detengámonos un momento en esta última metáfora cuyo plano real es, a juicio nuestro, la menstruación femenina, y diga el lector si conoce alguna otra imagen poética en la historia de la lírica española de mayor audacia imaginativa. La fuente de esta portentosa capacidad lorquiana de poetización es una hipersensibilidad realmente insólita. Razón tiene Ian Gibson al calificar de "fascinante" la siguiente anécdota recogida de labios del pintor José Caballero:

- (1) D.A.: *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Gredos, 1958, p. 275.
- (2) "Nocturnos de la ventana", de *Canciones*.
- (3) "Friso", de *Canciones*.
- (4) "Paisaje de la multitud que vomita", de *Poeta en Nueva York*.

Era la primavera de 1935 (...) Federico estaba escribiendo entonces *Doña Rosita la soltera* (...) tomamos un taxi para ir a la estación de Atocha y al pasar por la calle de Claudio Coello había un incendio.

Preguntamos qué pasaba.

Está ardiendo *El Jardín de las Flores*.

Allí había mucha gente mirando.

Y le dice Federico al taxista: "Pare".

Paramos y le digo a Federico: "Oye, Federico, no tenemos mucho tiempo".

No me hizo caso y bajamos. Federico estaba como extasiado, viendo arder las rosas, cómo subían los pétalos por el aire. Era ya de noche, y me comentó: "¿Te imaginas lo que les doiera a las rosas estas arder, morir quemadas?"

(...) llegamos a Atocha y el tren acababa de salir. Federico tuvo que tomar el tren al día siguiente para ir a Sevilla.

Aquello me impresionó extraordinariamente. Federico tenía una sensibilidad a flor de piel. Era un sensitivo de mil demonios. Para Federico aquello era una quemazón propia. (Subrayado en el texto) ⁵.

La simpatía (en el sentido etimológico de la palabra: comunidad de sentimientos) de Lorca sobrepasaba incluso la frontera del mundo vegetal. A Carlos Morla Lynch, en carta de finales de agosto de 1931, le hace esta originalísima confesión: "También tengo una gran simpatía por el cuarto de baño de tu casa, porque nadie se las tiene a esta clase de habitaciones".

A pesar de todo, el lector no encontrará "Canción cantada" en la presente antología. Por una sencilla razón: no queremos contribuir a afianzar la imagen de un Lorca titiritero, derrochando la tan cacareada gracia andaluza a manos llenas. El carácter burlesco de su vida y obra (no muy frecuente, por añadidura, en esta última) no dejó de ser una máscara con que el poeta protegía su yo más íntimo. Como recomendaba a su amigo Jorge Zalamea, había que andar "procurando constantemente que tu estado no se filtre en tu poesía porque ella te jugaría la trastada de abrir lo más puro tuyo ante las miradas de los que no deben *nunca* verlo" (Subrayado en el texto) ⁶.

En la introducción al primer tomo de la monumental biografía de Federico García Lorca, Ian Gibson aporta los testimonios de amigos del poeta que no se dejaron engañar por esta fachada de alegría lorquiana. Vicente Aleixandre resumió la situación con tanta perspicacia como sencillez: "Su corazón no era ciertamente alegre". Más aún, el hontanar de donde mana y el cauce por el que discurre la obra de Lorca es de índole esencialmente trágica. En los antípodas de "Canción cantada" leemos en una especie de diario íntimo lírico, hasta ahora inédito y significativamente titulado *Pierrot (Poema íntimo)*:

(5) I. Gibson: *Un irlandés en España*. Barcelona, Planeta, 1981; pp. 175-176.

(6) *F.G. Lorca: Epistolario*. T. II. Ed. de Christopher Maurer. Madrid, Alianza, 1983; p. 119. Citemos en adelante la correspondencia por esta edición.

"Yo soy una máscara eterna. A veces, las más, soy Pierrot; a veces, soy Arlequín; otras, soy Colombina. Nunca Pantalón. ¿Qué sabe la gente de las calles lo que hay dentro de mí! Que saben, mis amigos, de mi alma a la que sólo conocen disfrazada! (...)

Hay que reconocerle a Francisco Umbral el mérito de haber afirmado, en 1967: "Federico no pisa seguro en la vida. Federico no es un triunfador. Federico tiene sus dudas, sus indecisiones, sus miedos. Federico es un joven inseguro, una larva de inadaptado. Se dirá que esto parece natural a cierta edad, incluso en el genio. Y así es. Pero cuando la obra y la actitud posteriores vienen a ahondar esa tierna inadaptación juvenil, haciéndola definitiva —aunque casi siempre secreta en el caso del sociable Lorca—, hay que tomar tal inadaptación más en serio de lo que se toman las veleidades de los veinte años" ⁷. Y Francisco García Lorca confirma el penetrante juicio de Umbral: "hay que decirlo porque es verdad: sus sondeos de poesía no le dejaron nunca satisfecho (...) Quizá también la misma insatisfacción le impulsaba a comunicar oralmente su poesía, a buscar confirmación en el oyente y el amigo, lo que le dio ese aire de bardo popular anterior a la imprenta" ⁸.

Ya vemos cuan lejos nos hallamos del Lorca pavoneándose, relumbrante, en el gris.

Por la misma razón, para no tomar el rábano por las hojas, hemos descartado de nuestra selección antológica poemas como éste, también de *Canciones*:

Lucía Martínez

Lucía Martínez.

·Umbría de seda roja.

Tus muslos como la tarde

van de la luz a la sombra.

Los azabaches recónditos

oscurecen tus magnolias.

Aquí estoy, Lucía Martínez.

Vengo a consumir tu boca

y a arrastrarte del cabello

en madrugada de conchas.

Porque quiero, y porque puedo.

Umbría de seda roja.

La concesión a un flamenquismo de caseta de feria salta a la vista. A ningún estudiante de bachillerato se le ocurriría hacer una redacción sobre "la pasividad amorosa femenina en la obra de García Lorca". Salvo para demostrar lo contrario.

Y ¿por qué incluimos un poema tan torpemente manoseado como "La casada infiel"? ¿No renegó de él el propio poeta hasta el punto de negarse a recitarlo en pú-

(7) F.U.: *Lorca, poeta maldito*. Barcelona, Círculo de lectores, 1970; p. 19.

(8) F.G.L.: *Federico y su mundo*. Madrid, Alianza editorial, 1981; p. 190.

blico y a prohibir que formara parte del programa de los rapsodas profesionales? Es cierto que terminó por rehusar su comunicación oral porque veía que servía de desahogo al erotismo reprimido. Pero no creemos que en la España actual continúe este poema conservando su potencialidad "pornográfica". Una vez liberado de todo efecto perturbador sobre la mentalidad del lector no es difícil darse cuenta de que, contrariamente a las apariencias, el don Juan es aquí femenino. Si engaño hay, no es la mujer sino el hombre la víctima. Es ella finalmente la seductora.

Christoph Eich ha escrito con acierto: " 'La casada infiel' es una de esas obras que hacen moda, pero nada prueba que obras tales posean necesariamente un valor subalterno". Y a renglón seguido, el crítico norteamericano pone de relieve la representatividad de esta composición cuyo análisis le lleva derecho al núcleo de la cosmovisión lorquiana. De acuerdo con el profesor Eich: "No temamos, por tanto, seguir la ancha corriente. Salgamos al encuentro del poeta en el punto mismo en que éste se descubre a la mayoría de sus lectores" ⁹.

UN POEMA RELEVANTE: "CAZADOR".

Pero volvamos a nuestro libro *Canciones* donde Lorca reconoció, por primera vez su voz propia ("Canciones es noble por los cuatro costados" le escribe a J. Guillén el 14-II-1927). No hemos dado hasta aquí más que ejemplos negativos. Hora es ya de seleccionar un poema antológico. Este lo es:

Cazador

¡Alto pinar!

Cuatro palomas por el aire van.

Cuatro palomas

vuelan y tornan.

Llevan heridas

sus cuatro sombras.

¡Bajo pinar!

Cuatro palomas en la tierra están.

He aquí una composición que, por su sencillez, pudiera ofrecerse como ejercicio de comprensión de texto a un estudiante extranjero que inicia sus estudios de Lengua y Literatura española. El significado es tan sencillo que no necesita explicación alguna. El acceso es franco, horro de trabas. No hay freno léxico ni conceptual alguno. Pero su contenido no se agota con la primera lectura. Y es que la voz de Lorca es sonido de campana: diáfana en su mensaje y rica de vibraciones.

Permítasenos una escolar explicación de texto:

Tema: Escena de caza que pone de relieve la brutal crueldad de la muerte (asesinato siempre, en definitiva).

(9) C.E.: F.G. Lorca, *poeta de la intensidad*. Madrid, Gredos, 1958; p. 15. El análisis verso a verso del poema ocupa las páginas 16-36.

Estructura: Un poema corto no implica siempre una estructura monolítica. Ocurre, a veces, que las diversas partes que lo integran suelen ser, en lógica proporción, más breves. Obligado a la condensación expresiva, el poeta no puede permitirse el lujo de desperdiciar las posibilidades estilísticas de la estructura como signifiante.

Este es el caso. La maestría técnica de Lorca se muestra ya en el partido que saca a la doble articulación habitual de toda composición: título y texto propiamente dicho. Los dos protagonistas de la caza, el activo y el pasivo, el agente y la víctima, están relegados a cada una de estas partes: el cazador reside en el título y las palomas en el cuerpo del poema. Un título forma parte, evidentemente, del texto, pero, al mismo tiempo, está netamente distanciado y en posición de fuerza: lo preside, lo domina. Del título parte aquí la fuerza mortífera del cazador, invisible en el poema (no aparece en verso alguno). El cazador impera sobre la caza como la muerte planea sobre la vida. La ausencia de artículo en "cazador" pone al desnudo su condición macabra: "cazador" y no "el cazador".

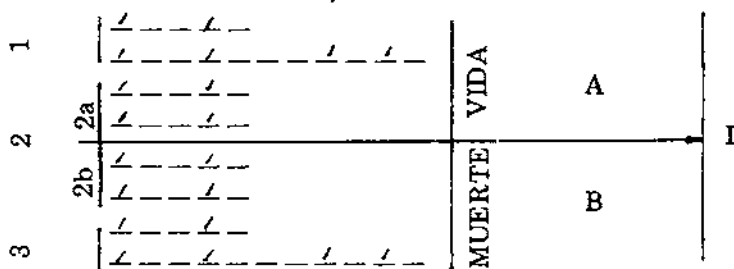
He aquí dos mundos netamente diferenciados: muerte-vida; cazador-paloma, pero que se interpenetran, que se complementan incluso, como título y poema.

La estructura va a poner de relieve esta simultaneidad de separación y correspondencia, de distanciamiento y relación entre las distintas partes que la integran:

- 1.- *Introducción:* versos 1 y 2.
- 2.- *Desarrollo:* versos 3 a 6.
- 3.- *Desenlace:* versos 7 y 8.

Se nos ofrece, pues, un relato completo en ocho versos. ¿Es lírica o épica esta composición? Las dos cosas. Es unión totalizante, en síntesis abarcadora de una compleja y universal realidad: unicidad de la dicotomía muerte/vida.

Estas tres partes, claramente deslindadas, además, por la disposición tipográfica, pueden más sutilmente reducirse a dos si nos atenemos igualmente a su enunciado semántico: vv. 1-4 y 5-8. El poema nos desvela así una estructura perfectamente bimembre entorno al eje que divide vida y muerte:



¿Dos o tres partes en la estructura? Dos y tres. O, mejor aún: dos en tres. La existencial agitación del impar 3, resuelto en la íntima, profunda dualidad de muerte y vida.

Pero esta dualidad es asimismo un todo. Y, en efecto, una isocronía acentual recorre de arriba abajo el poema. Palpitación rítmica que con regularidad respiratoria anima este todo orgánico de ocho versos (La transcripción rítmica del verso 6, aislado, sería: - ' - ' -, pero difícilmente un rapsoda, arrastrado por la fuerza de inercia

acentual del conjunto podría evitar el trasladar al posesivo de la primera sílaba el acento de la segunda).

Complementaridad y oposición, leit motiv del poema, expresa igualmente el cotejo de las tres partes en que a primera vista se escinde la composición. Los extremos, parte 1 y 3, están en relación paralelística, pero de un paralelismo (métrico y sintáctico) antitético (semántico): *alto-bajo; aire-tierra; van-están*. Escindidas por la antítesis semántica, estas partes 1 y 3 forman una unidad poemática, un poema dentro del poema. Bien pueden leerse prescindiendo de 2:

¡Alto pinar!
Cuatro palomas por el aire van.
¡Bajo pinar!
Cuatro palomas en la tierra están.

Y, sin embargo, 2 es el meollo: la *copla* (El libro lleva por título *Canciones*):

Cuatro palomas
vuelan y tornan.
Llevan heridas
sus cuatro sombras.

Este es el corazón del poema que la línea divisoria *vida/muerte* atraviesa en su justo medio y divide en dos partes, 2a y 2b, por otro lado, en estrecha relación quiasmática: sujeto-predicado/predicado-sujeto.

Unión y escisión, dependencia y oposición, simplicidad y multiplicidad, ésta es la antinomia que la estructura del poema, en cuanto significante, pone de relieve. Imbricación y exclusión de los dos factores: *vida y muerte*, que integran y desgarran la condición humana.

Comentario:

¡Alto pinar!

El pino, sobre ser un árbol esbelto, (a menudo despojado de ramas laterales) es una de las especies vegetales más elevadas (hasta 50 metros de altura puede alcanzar). La condición de *alto* no solo califica a "pino" por expresar una cualidad suya sino que le conviene intrínsecamente: constituye un *epithetum constans*. Cuando Garcilaso habla de este árbol no olvida omitir el indisociable calificativo. Y si no es un *alto pino*

A la sombra holgando
de un alto pino (...) ¹⁰

son "pinos altísimos"

¿Ves el furor del animoso viento,
embravecido en la fragosa sierra,

(10) Garcilaso: *Egloga segunda*, vv. 51-52.

que los antiguos robles ciento a ciento
y los pinos altísimos atierra? ¹¹

Pero la altura del pino no es meramente física. Como árbol de hoja perenne y debido, además, al carácter incorruptible de la resina, el pino simboliza en arte la inmortalidad o potencia vital:

"Se consagraba el pino a Cibeles, diosa de la fecundidad. Sería la metamorfosis de una ninfa amada por el dios Pan. La piña simboliza esta inmortalidad de la vida vegetativa y animal" ¹².

"Las piñas se consideraron como símbolos de fertilidad" ¹³.

Es la fuerza vital, genésica de la "caliente piña" que en la *Oda al rey de Harlem* constituye el barrio neoyorquino con su concentración de negros o "piña zumbadora". Y si la niña de *Vals en las ramas* "iba por el pino a la piña" ¿qué tiene eso de extraño?

Los pinos se elevan hacia las nubes, sí, pero también contra un cielo opresor que reprime la libre manifestación del erotismo. En "Prólogo" de *Libro de poemas*, Lorca increpa a Dios:

guárdate tu cielo azul
que es tan aburrido

y le opone desafiante

Un corazón con arroyos
y pinos

En este joven libro de poesía lorquiana, con densa carga emblemática, como buena obra primeriza, el poeta subraya definidoramente, entre las demás especies de árboles, la abultada dimensión dionisiaca del pinar:

En el bosque antiguo, lleno de negrura,
todos me mostraban sus almas cual eran:
el pinar, borracho de aroma y sonido;
los olivos viejos, cargados de ciencia;
los álamos muertos, nidales de hormigas;
(...)
tejen las encinas oros de leyendas,
y entre la tristeza viril de los robles
dicen los enebros temores de aldea.

Pero ninguna necesidad tiene el lector de llamar en su auxilio a Garcilaso, ni a Cibeles, ni al dios Pan para captar el impulso vital donde se nutren las raíces de este "alto pinar". Le basta con abrir el oído a la popularísima canción (no en balde armonizada por Lorca):

(11) Idem: *Egloga tercera*, vv. 328-331.

(12) Jean Chevalier y Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*. Paris, Laffont, 1982.

(13) Juan-Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1979.

Yo me subí a un pino verde
por ver si la divisaba
y sólo divisé el polvo
del coche que la llevaba.

Sin ir más allá del primer verso de "Cazador" nos movemos ya en un terreno característicamente lorquiano: la feliz conjunción de lo culto o literario con lo popular o folklórico. El desprecio de uno cualquiera de estos dos componentes produciría en su obra una inadmisibile mutilación.

Cuatro palomas por el aire van.

En este decorado de impulso vital ascendente que brota de la tierra, irrumpe el vuelo horizontal de las palomas. Queda así trazada, en la cabecera del poema, la cruz del sacrificio donde van a ser inmoladas las palomas, encarnación de la inocencia. Y, desde Noé a Picasso, símbolo de la paz.

La presencia de las palomas en el pinar ensancha, y, por consiguiente, potencia, el campo semántico de *pinar*. Antes de formar parte de la Santa Trinidad, junto con el Padre y el Hijo, y de revolotear sobre la cabeza de la Virgen María, la paloma anidaba a los pies de Venus. Góngora, que mejor ministro era de Euterpe que de la Iglesia Católica, devolvió a la paloma su clásica condición de "lasciva". Y en la estrofa 42 de *Fábula de Polifemo y Galatea*, le van a sacar a Acis de su éxtasis ante Galatea dormida los arrullos de dos palomas en celo, "una y otra lasciva", que, "—trompas de amor— alteran sus oídos". No sólo sus oídos, puesto que

*No a las palomas concedió Cupido
juntar de sus picos los rubíes,
cuando al clavel el joven atrevido
las dos hojas le chupa carmesíes.*

Así es como estos pájaros de Venus le facilitan a Acis el triunfo amoroso sobre la insensible Galatea.

Pero ¿por qué son cuatro, precisamente cuatro, las palomas? A finales de 1935, en un programa de mano de *Doña Rosita la soltera*, Lorca le escribe a Margarita Xirgu este poema:

A Margarita
Si me voy te quiero más.
Si me quedo igual te quiero.
Tu corazón es mi casa
y mi corazón tu huerto.
Yo tengo cuatro palomas.
Cuatro palomitas tengo.
Mi corazón es tu casa
¡y tu corazón mi huerto!

Cotejemos este poema con "Madrigalillo" de *Canciones*:

Cuatro granados
 tiene tu huerto.
 (Toma mi corazón
 nuevo)
 Cuatro cipreses
 tendrá tu huerto.
 (Toma mi corazón
 viejo)
 Sol y luna.
 Luego...
 ¡ni corazón
 ni huerto!

Cuatro palomas o cuatro granados (la granada, paralelamente a la piña o a la paloma, posee una connotación eminentemente positiva) alberga, según el poeta, el corazón en su punto álgido de afectividad. El cardinal 4 parece, pues, indicar un límite máximo, como si cuatro equivaliera a una totalidad: cuatro palomas o cuatro granados = todas las palomas o todos los granados.

Si del mundo animal (palomas) y vegetal (granados) pasamos al humano, nuestra hipótesis parece confirmarse con el siguiente ejemplo del poema neoyorquino "Navidad en el Hudson":

*Estaban los cuatro marineros luchando con el mundo,
 con el mundo de aristas que ven todos los ojos,
 con el mundo que uno no puede recorrer sin caballos.
 Estaban uno, cien, mil marineros,
 luchando con el mundo de las agudas velocidades,
 sin enterarse de que el mundo
 estaba solo por el cielo.*

He aquí de nuevo el número 4 que engloba una totalidad de elementos igualmente concernidos por la vida que por la muerte. En estos "cuatro marineros" van comprendidos todos los marineros de la tierra, esto es, el género humano (La identificación con el marinero de todo ser humano es una posible influencia de Victor Hugo¹⁴). Nos hallamos ante esta "totalidad mínima" de los tratados de simbología:

Cuatro: símbolo de la tierra, de la espacialidad terrestre, de lo situacional de los límites externos naturales, de la totalidad "mínima". (J.E. Cirlot).

Y, según Jung:

La cuaternidad es un arquetipo que, por decirlo así, se presenta universalmente. (...) Cuando, por ejemplo, se quiere caracterizar la totalidad del horizonte, se nombran los cuatro puntos cardinales. Hay siempre cuatro elementos, cuatro cualidades primitivas y cuatro colores (...). (Simbología del espíritu).

(14) Cf. E. Martín: *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*. Ed. Siglo XXI, 1986. También en el capítulo 9 de este libro analizamos, verso a verso el poema "Navidad en el Hudson".

Esta "totalidad mínima" del número cuatro se desglosa luego en uno, cien, mil marineros, cantidades progresivas, en relación asindética porque no hay límite en esta progresión hasta la totalidad universalizante, implícita en la cifra cuatro.

Por si nos quedara alguna duda al respecto, recordemos la réplica del *Caballo negro* en el Acto III de *El Público*:

Caballo negro: ¿Cuatro muchachos? Todo el mundo.

Añadamos a lo dicho que "cuatro" no sólo totaliza la cantidad sino que potencia la intensidad:

(...) *ahora me enseñas*
*cuatro ríos ceñidos en tu brazo*¹⁵.

y releamos, ahora ya con la doble perspectiva "de frente" y "al sesgo" —que diría Antonio Machado—, los dos primeros versos de nuestro poema:

¡Alto pinar!
Cuatro palomas por el aire van.

Sigamos leyendo:

Cuatro palomas
vuelan y tornan.
Llevan heridas
sus cuatro sombras.

El término "heridas" señala la súbita ruptura, en el núcleo del poema (el centro mismo de la copla) del clima hasta ahora intensamente vitalista de la composición. A nivel fónico se traduce esta brusca solución de continuidad por la irrupción de la palatal / tónica de "herida" que rompe la armonía del acorde vocálico en ó-a de todo el eje rítmico:

----- ó-a
----- ó-a
----- í-a
----- ó-a

El desgarrón sonoro es tanto más profundo cuanto que el verso que lo soporta está unido al anterior (los dos centrales) por una rima interna ("Vuelan-llevan") en posición anafórica. Observemos, para remate de disonancia, que esta / de "heridas" —el sonido más agudo y cerrado del sistema vocálico castellano— perturba la presencia general, en todas las palabras plenas de estos cuatro versos ("heridas" incluida), de la vocal más sonora y abierta: la *a*.

¡Bajo pinar!
Cuatro palomas en la tierra están.

(15) "Nocturno del hueco", de *Tierra y luna*.

Los dos primeros versos se han derrumbado sobre estos dos últimos, aplastando en su caída a la estrofa central. El lector percibe inmediatamente una visualización de esta caída en cuanto que, por su idéntica cantidad silábica, los versos 1 y 2 se superponen exactamente sobre el 7 y el 8. (Lorca no echó en saco roto la lección de expresividad plástica del Creacionismo).

El desplome semántico (“alto/bajo”, “aire/tierra”, “van/están”) deja incluso en el oído del lector un eco sonoro perceptible sobre todo en las dos parejas de contrarios asonantadas: “alto/bajo”, “van/están”.

Terminada la lectura del poema queda vibrando en el aire el impacto sensorio de la tragedia.

EL CARACTER RECURRENTE, INDICE DE REPRESENTATIVIDAD.

“De un poema se puede estar hablando mucho tiempo, analizando y observando sus aspectos múltiples”. Esto le dice Lorca al público que asiste, en 1926, a su conferencia-recital sobre *Romancero gitano*. No especifica, porque no hace falta “un buen poema” o, lo que es lo mismo, un poema representativo cuyas posibilidades exegéticas no se agotan en el poema mismo, dado que siempre nos ofrece la posibilidad de rastrear sus antecedentes y consiguientes. En la búsqueda, pues, de sus raíces y de su proyección en la obra posterior consolidaremos el carácter ejemplar de nuestro poema.

Acudamos entonces al primer libro de versos de Lorca: *Libro de poemas*. Contrariamente a lo que suele ocurrir con los poetas noveles, el joven Federico no mostró un excesivo entusiasmo ante la idea de estrenarse como poeta. “Trabajo ha costado convencerle de que lo haga” referirá su íntimo amigo José Mora Guarnido, quien, mucho más tarde añadirá que el editor-impresor “le arrebató casi a la fuerza los originales de su primer volumen, los corrigió, lo persiguió implacable para que le escribiera un breve prólogo. Tengo para mí que las breves líneas de presentación que figuran al frente de *Libro de poemas* y que firmó Federico, las escribió el propio Maroto [el editor e impresor] en vista de que no había forma de que el poeta lo hiciera”¹⁶.

A Adolfo Salazar que le ha catapultado al primer plano del mundillo literario nacional con una primera reseña de la obra en el periódico *El Sol*, nada menos, García Lorca se quejará: “cuando las poesías estaban en la imprenta me parecían (y me parecen) todas lo mismo de malas. Manolo [Altolaguirre] te puede decir los malos ratos que pasé... ¡pero no había más remedio! ¡Si tú supieras!”. Y a continuación extiende él mismo este angustioso certificado de ilegitimidad: “En mi libro yo no me encuentro”¹⁷.

Y no había ninguna falsa modestia por parte de Lorca. La prueba: no reeditó nunca *Libro de poemas*.

Sin embargo, en 1926, ante los socios del Ateneo de Valladolid que le escu-

(16) Cf. introducción de Ian Gibson a su edición crítica de *Libro de poemas*. Barcelona, Ariel, 1982.

(17) F. García Lorca: *Epistolario*. I; p. 36.

chan su conferencia-recital sobre *Romancero gitano*, impulsado por la necesidad de enraizar en su obra pasada la novedad del romancero, dice lo siguiente:

“En realidad, la forma de mi romance la encontré —mejor, me la comunicaron— en los albores de mis primeros poemas, donde ya se notan los mismos elementos y un mecanismo similar al del *Romancero gitano*.

Ya el año veinte escribía yo este crepúsculo:

*El diamante de una estrella
ha rayado el hondo cielo.
Pájaro de luz que quiere
escapar del firmamento
y huye del enorme nido
donde estaba prisionero.
Sin saber que lleva atada
una cadena en el cuello.*

*Cazadores extrahumanos
están cazando luceros,
cisnes de plata maciza
en el agua del silencio.*

*Los chopos niños recitan
la cartilla. Es el maestro
un chopo antiguo que mueve
tranquilos sus brazos viejos.
¡Rana, empieza tu cantar!
¡Grillo, sal de tu agujero!
Haced un bosque sonoro
con vuestras flautas. Yo vuelvo
hacia mi casa intranquilo.
Se agitan en mi recuerdo
dos palomas campesinas
y en el horizonte, lejos,
se hunde el arcaduz del día.
¡Terrible noria del tiempo!”.*

Y como si el propio poeta nos invitara a seguir comentando el poema “Cazador” que nos hemos fijado por arquetipo, es casi a renglón seguido cuando añade: “De un poema se puede estar hablando mucho tiempo...”.

El poema leído a sus oyentes vallisoletanos está en efecto fechado en noviembre de 1920 y, con el título de “El Diamante”, forma parte de *Libro de poemas*. Es uno de los más tardíos del libro y, por consiguiente, de mayor madurez. (Sólo “La Veleta yacente” *¹⁸ es posterior —diciembre del mismo año—. La analogía temática con “Cazador” salta a la vista).

(18) Señalamos con un asterisco los poemas que el lector encontrará reproducidos íntegramente en la presente antología.

Nada de particular tiene que este poema haya quedado flotando en la memoria del poeta por encima de la niebla en que yacen olvidados los demás versos primarios. "El Diamante" ocupa una posición privilegiada en la personal cosmovisión lorquiana porque es una composición matriz, generadora de otros poemas. Como ocurre frecuentemente en el poeta novel, el joven Lorca ha pecado por exceso de ambición comunicativa. Ha querido decirlo todo en una sola composición. De este árbol poético, demasiado frondoso, se desprenderán posteriormente ramas de las que brotarán nuevos poemas. Nuestro "Cazador" parece una variante surgida de estos cuatro versos de "El Diamante":

*Cazadores extrahumanos
están cazando luceros.*

Las cuatro palomas han reemplazado a las estrellas fugaces, "cisnes de plata" en el mar azul del cielo. Una estrella apagada es una ilusión destruida por "cazadores extrahumanos". La singularización del agente mortífero en "Cazador" concretiza la responsabilidad criminal. Las implicaciones religiosas o metafísicas de esta singularización son obvias. Mucho más dueño de sus recursos expresivos, Lorca ha acentuado el carácter extrahumano —divino a la par que cruel— del cazador extrayendo a éste del cuerpo del poema pero haciéndolo campear en la posición titular, distante y dominadora a la vez.

"Cazador" brota de "El Diamante" o, mejor dicho, resulta de una poda de la gárrula frondosidad de "El Diamante". El resultado es ya una obra maestra de condensación expresiva.

LA INELUDIBLE EVOLUCION ESTILISTICA.

El poeta bisoño suele navegar entre dos escollos: el hablar demasiado y el no decir lo suficiente. Como su sistema expresivo y su mundo imaginativo adolecen de una inevitable menesterosidad, le es necesario volver a utilizar los mismos esquemas para enriquecer su mensaje. En la segunda parte de "El Diamante", a partir del verso "Los chopos niños recitan", el poema alude a un concierto de la naturaleza a la hora del crepúsculo cuya armonía rompe el recuerdo de dos palomas precisamente. (Desde el momento en que el número dos designa a la pareja, la semejanza en el alcance totalizador, entre dos y cuatro parece evidente).

Este tema de la pitagórica armonía universal, rota por la presencia subyacente de la muerte lo desarrolla el poeta en otra composición del mismo *Libro de poemas*:

*El concierto interrumpido
Ha roto la armonía
de la noche profunda
el calderón helado y soñoliento
de la media luna.*

*Las acequias protestan sordamente,
arropadas con juncias,*

*y las ranas, mucines de la sombra,
se han quedado mudas.*

*En la vieja taberna del poblado
cesó la triste música,
y ha puesto la sordina a su aristón
la estrella más antigua.*

*El viento se ha sentado en los torcales
de la montaña oscura,
y un chopo solitario —el Pitágoras
de la casta llanura—
quiere dar con su mano centenaria
un cachete a la luna.*

Estos versos, de 1920 también, van dedicados al musicólogo Adolfo Salazar. Lorca, que se ha visto obligado a interrumpir una brillante carrera de concertista (sus padres se oponen al obligado perfeccionamiento en el extranjero) se sirve de los recursos técnicos que le brinda su sólida cultura musical. E incurre en una pedantería, típica del adolescente, que perjudica gravemente la comprensión del poema. No hay, en efecto, manera de abordar su significado sin haber resuelto antes una dificultad de orden técnico referida al mundo de la Música. La entrada al poema le está vedada a todo aquel que ignore lo que es un "calderón".

Únicamente después de saber que este signo musical (una media luna horizontal con un punto en el centro) señala una suspensión del compás, puede llegar el lector a determinar el tema: la presencia de la muerte o luna interrumpe el concierto universal.

Pasemos por alto el término "aristón" que únicamente en nuestros días puede resultar difícil pero que era un instrumento familiar durante la infancia del poeta:

*Entre el bosque
de suspiros
el aristón
sonaba
que tenía cuando niño ¹⁹.*

Pocos serán los lectores que no tengan que acudir al diccionario para conocer el significado de "juncias" y "torcales", y más de uno tropezará con la presencia de esos exóticos "mucines". La metafísica de Pitágoras con su "teoría de las esferas" no suele tampoco entrar dentro de los límites de lo que comunmente se denomina cultura general.

Sin el aplanamiento de estas dificultades de orden meramente léxico o cultural el poema es inabordable. Lo que no quiere decir que una vez eliminados estos obstáculos, la composición se nos entregue sin más reticencias. Pero ya no habrá impe-

(19) "Maleza", de *Poemas sueltos*.

dimentos de orden erudito que nos cierran la puerta a la emoción estética. Libre queda el lector de justificar intelectualmente la presencia, por ejemplo, del calificativo *casta* aplicado a *llanura* (el viento, símbolo erótico, no penetra en ella puesto que se ha quedado “sentado en los torcales de la montaña oscura”). Lo que nos importa subrayar ahora es que sin un bagaje cultural —erudito, incluso— “El concierto interrumpido” es inoperante como simple mensaje lingüístico. Hay que *saber* primero para poder *emocionarse* luego, como diría el maestro Carlos Bousoño.

Muy otra es la técnica poética empleada en el maduro *Canciones* como puede apreciarse leyendo esta variación sobre el mismo tema:

La luna asoma

Cuando sale la luna
se pierden las campanas
y aparecen las sendas
impenetrables.

Cuando sale la luna,
el mar cubre la tierra
y el corazón se siente
isla en el infinito.

Nadie come naranjas
bajo la luna llena.
Es preciso comer
fruta verde y helada.

Cuando sale la luna
de cien rostros iguales,
la moneda de plata
solloza en el bolsillo.

Entre “El concierto interrumpido” y “La luna asoma” hay toda la distancia que separa a la poesía clásica de la poesía contemporánea. Esta última se ofrece al lector sin coraza intelectual, libre de barreras culturalistas, de origen libresco o no, en actitud de abierta entrega a su mera sensibilidad. Aquí reside la extrema docilidad del poema contemporáneo: en alcanzar directamente la zona emotiva del lector sin detenerse para nada en la recámara intelectual.

En última instancia, del público del poeta contemporáneo no están excluidos ni siquiera los analfabetos. No otra cosa hay que entender por “poeta oral” cuando se refiere la crítica al carácter juglaresco de García Lorca.

“La luna asoma” constituye una excelente ilustración de este aserto.

En primer lugar, para todo hispanohablante, este poema (al igual que “Cazador” y contrariamente a “El concierto interrumpido”) no ofrece ninguna dificultad de vocabulario. No hay verbo, ni sustantivo, ni adjetivo que no forme parte del acervo léxico más elemental. No se exige al lector más que la imprescindible sensibilidad poética. O, si se prefiere, capacidad para alcanzar la dimensión connotativa del vocabulario. Tener presente, durante la lectura o audición de este poema, su significado irra-

cional o asociativo o simbólico es imprescindible, ya que su carga de poesía aquí reposa. La evocación semántica tiene que adelantarse en la mente del lector al significado denotativo del término en cuestión. Y así, dejando encerrado en una especie de paréntesis su sentido primero o estricto, cuando ante los ojos u oídos del lector se presentan los términos “luna” o “mar”, lo que su emotividad ha de percibir es “muerte” en vez de “luna”, y “angustia” en lugar de “mar”. Pero es en su sensibilidad intuitiva —más que en su cerebro discursivo— donde se opera una glosa del tipo siguiente: “Cuando aparece la realidad —o la imagen— de la muerte (“luna”) se borra todo pensamiento grato (“campanas”) y surge la evidencia de nuestras frustraciones (“sendas impenetrables”); la angustia más inmensa (“el mar”) lo anega todo (“cubre la tierra”) y un sentimiento de desolación infinita se apodera del corazón (“el corazón se siente isla en el infinito”). Es imposible entonces disfrutar de los goces (“naranjas”) que ofrece la vida y que cobran, con la perspectiva de la muerte, un sabor ácido (“es preciso comer fruta verde y helada”). La aparición obsesionante (“de cien rostros iguales”) de la muerte (“la luna”) hace prorrumpir en sollozos incluso a la fría moneda de plata.

Permitásenos una digresión suplementaria para la frase final. Estas “monedas de plata” reemplaza a *las piedras* en la popular expresión: *hace llorar a las piedras*. La presencia, frecuente en las monedas de una efigie humana, puede haber prestado el soporte para la elaboración de la prosopopeya “llorar”. Pero no es necesaria esta premisa; basta para la intelección racional de la imagen con no perder de vista el carácter mostrenco y esencialmente materialista de una moneda (de “fría plata”, además, en oposición al oro cálido) tan escasamente predisuelta al sollozo, para que quede potenciado al máximo el impacto emocional que en todo lo creado produce la presencia aterradora de la muerte.

LA COMPLEMENTARIDAD INTERTEXTUAL.

Puesto que el tema de ambos poemas, “El concierto interrumpido” y “La luna asoma” es idéntico: la perturbación de la armonía existencial o cósmica que ocasiona la imagen de la muerte, ¿no debe contentarse el antólogo con ofrecer al lector uno solo, el más logrado? No lo creemos así y hemos seleccionado las dos composiciones porque creemos que una antología debe mostrar la evolución técnica del autor en cuestión. Y para ello, nada más pedagógico que aportar dos tratamientos distintos de un mismo tema. Pero esta razón lleva implícita otra no menos determinante: una acentuada variación formal conlleva una complementaridad intertextual. Dicho de modo más sencillo: lejos de ocasionar una ociosa redundancia dos variaciones sobre el mismo tema, de esta magnitud, hacen necesaria la presencia de uno y otro para apreciar debidamente su respectivo alcance individual. Privarle al lector de “El concierto interrumpido” sería amputar a “La luna asoma” de una parte considerable de su potencial expresivo porque el poeta ha elaborado el segundo poema con las determinaciones, conscientes o inconscientes que le acarrea (a él y al lector) la ya existencia del primero. “La luna asoma” no puede haber sido escrito ni será leído en las mismas condiciones según que “El concierto interrumpido” haya sido publicado o no. Nada ni nadie pue-

de evitar la presencia de uno en otro y así nos encontramos con un verdadero “concierto interrumpido” dentro de “La luna asoma”.

Veamos cómo sin salir de la primera estrofa:

*Cuando sale la luna
se pierden las campanas
y aparecen las sendas
impenetrables.*

El pentasílabo con que termina esta estrofa es un verdadero calderón que suspende —con la áspera brusquedad de su encabalgamiento abrupto— la armoniosa serie de heptasílabos que integran el poema. Pero la aparición de la luna no sólo ha ocasionado esta perturbación métrica sino que ha destruido hasta el eje rítmico de la composición vaciándole de toda rima: son heptasílabos blancos. Dispersos aparecen algunos restos del naufragio sonoro: las asonancias “sendas”, “tierra”, “llena”. Precisamente estas asonancias desaparecen tras “la luna llena” como si entonces fuera ya imposible la más leve armonía. Y es que —el lector ya lo sabe— cuando la luna asoma queda interrumpido el concierto.

Y, al llegar a luna llena, total y definitivamente.

En agosto de 1918, Lorca había escrito sobre un ejemplar de las *Poesías completas* de Antonio Machado el poema “Sobre un libro de versos” *. Era su primer manifiesto literario y en él se lamentaba de

*Ver la Vida y la Muerte
la síntesis del mundo,
que en espacio profundo
se miran y se abrazan.*

Apenas nueve años más tarde la revista *Verso y prosa* publica el poema “Cazador”. La trabajosa declaración de principios ha cristalizado en un magistral poema.

***EL TEMA DE LA POESIA EN
FINAL DE JORGE GUILLEN***

**FRANCISCO J. DIAZ DE CASTRO
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS**



Con la publicación de *Final*, quinta y última serie de *Aire Nuestro*¹, se cierra de manera armónica y equilibrada el conjunto de la obra poética de Jorge Guillén. El libro recoge la producción posterior a *Y otros poemas*, escrita entre 1973 y 1981. Es un libro variado, profundamente inmerso en la intertextualidad de *Aire Nuestro* y de una abundancia que muestra la continuidad, tanto de la coherencia poética guilleniana, como del impulso y la capacidad creadora del anciano poeta en su última etapa.

Los poemas de *Final* indagan, de nuevo, en la realidad del poeta, en la naturaleza, en la historia y en el destino del hombre con la misma energía vitalista de los orígenes desplegada en una variedad de tonos que va del entusiasmo a la sátira política y a la condena moral, y que cobra valor trascendente al entrelazarse a lo largo de todo el libro con la reflexión estética y existencial. La poesía reflexiva, que ya era decisiva en el *Cántico* de 1945, es en *Final*, como en *Y otros poemas*, elemento central de la última etapa, característica de ese "estilo de vejez" de que se ha hablado, y otorga profundo sentido a lo que en esta quinta serie hay de preocupación —explícita incluso— por aclarar y seguir ahondando en la expresión y los temas de su poesía anterior.

Desde este punto de vista, *Final* tiene que leerse, más que como última recopilación de textos, como una obra perfectamente estructurada en sí misma y, sobre todo, en relación con los libros anteriores. Obedece estrictamente a la voluntad estructuradora que preside todo *Aire, Nuestro*, desde el segundo *Cántico*, tan rigurosamente editado y estudiado por José Manuel Blecua². Y el mismo Guillén quiso insistir en esa sobredeterminación de su obra última al comentar el significado global de *Final* en las páginas añadidas a la autoexégesis que constituye *El argumento de la Obra*:

"A través de todo *Final* sorprende al mismo autor la coherencia de todo el libro, a su vez coherente con todo *Aire Nuestro*. El poeta no adiciona repeticiones, tal vez innecesarias, a todo el trabajo precedente. Hay aclaraciones, prolongaciones, variaciones que iluminan y enriquecen este último manantial o manantiales. Por lo menos es el propósito constante del poeta. *Final*: continuación y síntesis."³

1) GUILLEN, Jorge: *Aire Nuestro, V: Final*, 1ª ed. Barral Eds., Barcelona (1982).

2) GUILLEN, Jorge: *Cántico. 1936* (Ed. de José M. Blecua), Labor, Barcelona (1970).

3) GUILLEN, Jorge: *El Argumento de la Obra Final*, en *Poesía. Revista Ilustrada de información poética*, nº 17, Madrid (1983), págs. 33-44. Vid. pág. 33.

Ya la primera lectura de *Final* permite ver hasta qué punto la declaración del autor es exacta. Dividido en cinco partes, que remiten a múltiples divisiones internas de *Aire Nuestro* y también a su configuración definitiva, el libro se abre con una cita de Lope de Vega: cuatro versos que proyectan sobre *Final* una tonalidad peculiar, cada vez más intensa desde *Homenaje*:

Mas cuando un hombre de sí mismo siente
Que sabe alguna cosa y que podría
Comenzar a escribir más cuerdamente,
Ya se acaba la edad... (*Final*, p. 8)

En un libro cuyo ambiente principal lo crea la consideración de la propia existencia que se acerca a su fin, como ya indica el título, esta cita inicial y los dos poemas de la dedicatoria, al "lector superviviente" y a Gerardo Diego, nos sitúan definitivamente en la compleja consideración de la temporalidad en la que fue ahondando el poeta desde los primeros momentos de *Cántico*: la tensión continua entre la consagración del instante y la profunda conciencia de la temporalidad fluuyente: la autobiografía y la Historia.

Si no cabe duda, como señaló, entre otros, Baquero Goyanes, de que lo que confiere a *Cántico* una cierta e indisimulable tonalidad patética es esa "angustia del tiempo que está detrás de los despertares luminosos"⁴ y si *Clamor* se abre con el bronco desarrollo del verso de *Cántico* "este mundo del hombre está mal hecho" (antrésis de la tan mal interpretada afirmación, del mismo libro, "El mundo está bien hecho"), es evidente que desde *A la altura de las circunstancias* la compleja y a la vez elemental dialéctica de la temporalidad guilleniana se mantiene con total coherencia hasta los últimos versos de *Final*.

Las dos dedicatorias que abren el libro trazan, por así decirlo, las dos coordenadas temporal y espacial en las que Guillén sitúa el presente de su poesía. En la primera, "al lector superviviente", el poeta integra sus últimos poemas en el tiempo biográfico de la escritura. Esta dedicatoria enlaza con la de "A quien leyere", del *Aire Nuestro* de 1968, aunque cambia el tono: en lugar de un lector impersonal a quien dedica la obra con un humorístico registro del lenguaje administrativo, el lector superviviente que se reclama en *Final* con un tono más cálido es ese lector fiel a lo largo del tiempo, el que conoce la trayectoria del poeta, sus temas, tonos y formas, y sus claves intertextuales:

Tanto compás, tanta copla
Me llevan, burla burlando,
Por un camino de vida
Que obedece a un solo mando:
Nuestra mismísima gana
De bien respirar. No es vana. (F., p. 9)

4) BAQUERO GOYANES, Mariano: "Tiempo y vida en el *Cántico* de Jorge Guillén", en *Cuadernillo-Homenaje al poeta Jorge Guillén*, Murcia (1956). Tb. en *Jorge Guillén y la Universidad de Murcia*, (1984), págs. 9-14.

La expresión coloquial, el uso de conceptos como “compás” y “copla” en el octosílabo inicial — que remite a versos anteriores (A. N., pág. 1555, YOP, pág. 365) — refuerzan ese humorismo dirigido a un lector al que con frecuencia se dirige en segunda persona. Ya en esta dedicatoria “respirar” reitera el protagonismo simbólico del aire, esencial en la obra de Guillén desde el primer *Cántico*, que se desarrolla en *Final* en su sentido de enlace entre vida y poesía. “Camino de vida” es, además, imagen constante que soporta la expresión metapoética desde el poema de *Cántico* “Vida extrema”.

La segunda dedicatoria, “A Gerardo”, establece, en su *daccapo*, la consideración sincrónica de todo el espacio textual de *Aire Nuestro*, que esta quinta serie equilibra y cierra. Esta segunda dedicatoria continúa el simbolismo musical de la anterior, amplificándolo. Musical es también uno de los sentidos de “aire”, que amplifica ese campo simbólico de *Aire Nuestro* con su “*finale*”. Según señala el poeta, “Gerardo, el entrañable compañero del 27. Fue él quien sugirió el término *finale* en italiano (Gerardo sabe mucho de música)”⁵. El léxico musical — “*finale*”, “*música*”, “*armonía*”, “*aire*”, “*discordancia*”, “*director-lector*”, “*daccapo*” — y la aspiración a la armonía sobre la discordancia pueden interpretarse como la re-presentación de la tensión en que se instala la poesía de Guillén desde *Cántico*:

“*Finale*” en italiano insinuaría
Nuestro deseo implícito de música:
Una armonía interna a este conjunto,
“*Aire Nuestro*”,
Con su composición, que desde dentro
Reajuste en imágenes las múltiples
Discordancias de un orden.
Es posible,
Si el director-lector lo pretendiese,
Decir *daccapo*!
Lectura abierta a novedades. (F., p. 9)

La música tiene en la poesía de Guillén una importancia extraordinaria, tanto por las influencias musicales que acusa en muchos poemas y en la composición misma de los conjuntos, como por la utilización del simbolismo musical como la más alta expresión de la perfección de la obra humana. Algunas veces la añoranza de un orden o de una realidad perfecta suscita la imagen musical, con la poesía de Fray Luis como fondo. En “*Musica, sólo música*”, de “*Al aire de tu vuelo*”, dice Guillén:

Implacable empeño
De metal y cuerda.
Un mundo se crea
Donde nunca hay muertos. (*Aire Nuestro* p. 102)

Es en un poema del último *Cántico*, “*El concierto*”, donde la imagen musical de la perfección se perfila mejor, en el mismo sentido de la dedicatoria de *Final*:

5) GUILLEN, Jorge: *El Argumento...* cit., pág. 44.

Me perteneces, música,
 Dechado sobrehumano
 Que un hombre entrega al hombre.
 No hay discordia posible.
 El acaso jamás en este círculo
 Puede irrumpir, cruzar:
 Orbe en manos y en mente
 De hacedor que del todo lo realiza.
 ¡Oh, música,
 Suprema realidad! (A. N., p. 189)

Se puede decir, en suma, que las dedicatorias sitúan *Final* en su lugar exacto dentro de la obra total, con la precisión habitual en Guillén: matiza, varía, aclara y, en definitiva, completa su vasta obra; pero, sobre todo, reafirma y muestra ampliamente su voluntad de seguir viviendo plenamente su tiempo y, por ello, de seguir dando respuesta a los estímulos de la vida y del lenguaje: la naturaleza, que le ofrece su espectáculo renovado y a la vez idéntico, y la Historia, a cuyos acontecimientos responde puntualmente con la misma pasión, energía y actitud ética con que lo hacía ya en *Cántico* y, sobre todo, a partir de *Maremagnum*: ahí está la parte central de *Final*, "Dramatis personae", para dar testimonio de que a lo que se refiere en las dedicatorias no es al cuidado exclusivo y solipsista de la Obra, sino, por encima de todo, al deseo obsesivo de culminar coherentemente vida y poesía en el tiempo: "lectura abierta a novedades", por lo tanto.

La estructura de "Final"

El poeta estructura la quinta serie de *Aire Nuestro* siguiendo la división en cinco partes preferida en la organización de las series anteriores⁶. *Final* completa y equilibra el conjunto: al constituir la "V Serie", la obra completa de Guillén se organiza también según el sistema de cinco partes. Además, la división de *Final* en cinco partes corresponde simétricamente a la división de *Cántico*: primera y última series se equilibran. La parte central de *Final*, "Dramatis Personae", se divide en cinco secciones, que corresponden a las cinco de "El pájaro en la mano" parte central de *Cántico*. Respecto a la simetría del conjunto, hay que destacar que las series I y V son las únicas equilibradas, pues a las tres partes de *Clamor* se oponen las cinco de *Y otros poemas. Home-naje*, serie III, queda en el centro de *Aire Nuestro* con sus seis partes, si bien la 6 es una coda que cerraba los tres libros del primer *Aire Nuestro* y que tenía su simetría en los tres poemas que servían de pórtico a los tres libros.

6) Los análisis más detallados y reveladores de la organización estructural de las cuatro primeras series de *Aire Nuestro* son los de Ignacio Prat: "*Aire Nuestro*", de Jorge Guillén, Planeta, Barcelona (1974). Y "Estructura de *Y Otros Poemas*", *Prohemio*, VI, 2-3, (1975), págs. 237-56. En *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Taurus, Madrid (1982), págs. 134-53). Respecto a *Final*, ver Antonio A. Gómez Yebra: "*Final*, de Jorge Guillén: estructura interna", en *Hora de Poesía* 38 (1985), págs. 27-31. Y F.J. Díaz de Castro: "Estructura y sentido de *Final*", en *Cahiers d'Etudes Romanes*, 10, Université de Provence (1984), págs. 139-178.

En sus comentarios a *Final*, de *El Argumento de la Obra*, Jorge Guillén explica sus propia visión de la temporalidad del libro:

"Lo más importante, por supuesto, es lo humano, y, claro, a través del tiempo. En *Cántico* se prefería el presente. Aquí se insiste más bien en el proceso del tiempo, que se apoya en un pasado y avanza hacia un futuro".⁷

Esa caracterización sintética sitúa al lector en lo esencial de la experiencia del tiempo en el libro, pero no permite hacerse cargo de la complejidad a que he aludido antes. Resultan mucho más indicativos, en esta visión de conjunto, los títulos de las cinco partes. Todos ellos son homogéneos, remiten a los contenidos principales de cada parte y se mantienen en estrecha relación con la perspectiva temporal: "Dentro del mundo", "En la vida", "Dramatis Personae", "En tiempo fechado" y "Fuera del mundo". Como se ve, Guillén prefirió abandonar la titulación genérica o metaliteraria adoptada para *Y otros poemas* ("Estudios", "Sátiras", "Glosas", "Epigramas" y "Despedidas"), que también había utilizado para algunas partes de *Homenaje* ("Al margen", "Atenciones", "Variaciones"). Reservó este tipo de títulos para algunas de las subsecciones: "La Expresión", "Vida de la Expresión", subsecciones centrales de "En la vida", "Epigramas", sección central de "Dramatis Personae", y "Otras variaciones", sección central de "En tiempo fechado", que, como puede observarse, son simétricas entre sí, por ocupar la sección central de las tres partes centrales del libro.

Los títulos de *Final* están, por lo tanto, más cerca de los correspondientes de *Cántico* y de *Clamor*, al remitir a las diversas perspectivas del hablante frente a la realidad del mundo y del poema. El poeta siguió, pues, vigilante a la hora de distribuir sus poemas y al organizar los bloques en el libro, tan minuciosamente como siempre. Reflexión filosófica en las partes "exteriores" I y V, "Dentro del mundo" y "Fuera del mundo", en torno a los misterios de los orígenes, la muerte y la eternidad. Autobiografía, con la reafirmación del mundo natural protagonista privilegiado de *Cántico*, y con la reafirmación de las creaciones humanas, en las partes dos y cuatro, "En la vida" y "En tiempo fechado", y compromiso responsable y solidario con el "tiempo de historia" en la parte privilegiada, la central: "Dramatis Personae".

La estructura de *Final* como conjunto, pues, resulta simétrica en muchos aspectos, aunque no se correspondan con exactitud el número de versos y poemas ni la métrica de los textos integrantes de las partes relacionadas por la simetría. Se corresponden muy estrictamente las partes I y V que, sin división en secciones, constan de nueve poemas, formal y temáticamente relacionados⁸. Es evidente que los poemas de estas partes forman un marco para las tres centrales. Su brevedad y el referirse a temas metafísicos (origen y destino del mundo y de los seres, la problemática de la contingencia,

7) GUILLEN, Jorge: *El Argumento...*, cit. pág. 36.

8) Respecto al número de poemas de "Fuera del mundo", que en la primera edición son siete seguidos de un "Epílogo", han de seguirse las indicaciones del poeta en *El Argumento...*, cit., pág. 44.

la fe en otra vida, etc.) contrastan con la amplitud y con las concreciones de naturaleza e historia que forman las tres partes centrales.

Se relacionan estrechamente, también, las partes II, "En la vida", y IV, "En tiempo fechado". Aunque las secciones de IV no se dividen en subsecciones, como sí ocurre en II, el número de versos y de poemas se corresponde, así como la proporción de tipos de versos y de organización estrófica. Ambas partes se dividen en tres secciones, la central de las cuales, en ambas, es de tema literario, como hemos visto. La parte III, "Dramatis Personae", se despliega en cinco secciones, simétricas entre sí⁹. En suma, las tres partes centrales remiten en títulos y contenidos, de manera ordenada, a las tres primeras series de *Aire Nuestro*: "En la vida" pertenece al mundo de *Cántico* igual que "Dramatis Personae" al de *Clamor*. "En tiempo fechado" continúa la "reunión de vidas" en relación estrecha con *Homenaje* ¹⁰.

El marco estructural

"Dentro del mundo" y "Fuera del mundo" forman el círculo exterior del libro, aquel en el que el título *Final* se carga de referencias a las postrimerías. En los escasos poemas de esas dos partes simétricas Guillén plantea sus cuestiones esenciales sobre la vida y la temporalidad, desde la perspectiva del acabamiento y la mirada retrospectiva. Así como en el primer *Cántico* el universo percibido permite la instalación satisfecha, el éxtasis y el cántico, en la producción posterior el hablante toma progresivamente conciencia de un presente en tensión. En *Final*, culminación de un largo proceso, el

9) Las partes 2, 3 y 4 se dividen, respectivamente, en 3, 5 y 3 secciones. Las tres de "En la vida" van numeradas (I, II y III) y sin título. La I se divide en tres subsecciones sin separación específica. La primera de ellas, precedida de un poema-epígrafe, consta de siete poemas que sirven de introducción. Las otras dos se titulan "Flora" y "Fauna", con 10 y 9 poemas respectivamente. Estas tres subsecciones tienen una extensión parecida (176, 159 y 152 vv.) y el repertorio de motivos es el mismo: naturaleza (flora, fauna)- y reflexiones sobre el mundo bien hecho". La sección II se divide en dos partes: "La Expresión" y "Vida de la Expresión", también equilibradas en extensión (31 y 25 poemas, 234 y 213 vv), e idénticas en tema. La sección III no se divide: la integran 26 poemas y 520 versos, extensión parecida a I, 27 poemas y 492 vv.

"Dramatis personae", centro de *Final*, se amplía a cinco secciones, todas ellas numeradas y subtituladas: I, "Esa confusión"; II, "Fuerza bruta"; III, "Epigramas"; IV, "Tiempo de espera" y V, "Galería". Sólo la central, "Epigramas", está dividida en subsecciones (I, II, III y IV), sin titular. Forma el centro del libro con división par, igual que el centro de "En la vida". Hay correspondencia simétrica entre las cinco secciones: I (31 poemas y 277 vv.) y V (21/232); II (12/82) y IV (17/135). "Epigramas" se reparte proporcionalmente: I (29/165), II (30/139), III (30/140) y IV (30/149).

"En tiempo fechado" tiene tres secciones numeradas. Sólo la II tiene título: "Otras variaciones". Al no haber subdivisiones la simetría con "En la vida" no es exacta. I -la más extensa del libro- y III son simétricas en extensión (42/702 y 34/664). "Otras variaciones" consta de 10 poemas y 400 versos. La segunda edición de *Final*, con las correcciones y añadidos es posible que modifique las simetrías, pero no de manera importante, por los ejemplos corregidos autógrafos que he consultado.

10) Según Blecua, "*Final* se divide en cinco partes, pero, en realidad, podrían muy bien reducirse a tres, correspondientes a las tres partes de *Aire Nuestro*: *Cántico*, *Clamor* y *Homenaje*, tan nítidamente tituladas." Blecua (1984 a) vid. "Bibliografía sobre *Final*".

poeta retrocede hasta la pregunta metafísica —y existencial, pues se impone la respuesta—, sobre el misterio de los orígenes, a cuya incitación el hablante refuerza su poética de la realidad y desarrolla, en los nueve poemas de “Fuera del mundo”, otra vez, con su entereza de agnóstico, la afirmación del individuo como habitante del planeta.

En los poemas de “Dentro del mundo” Guillén afirma la visión y la actitud esencialista de *Cántico*, que se desarrollarán ampliamente en la parte II. El poeta dispone ordenadamente esos nueve textos para llegar a la reafirmación de su poética. Pero el paso de los años enriquece y madura, por lo que añade aclaraciones que pertenecen más al dominio de la filosofía moral que al de la estética: no se olvidan cuestiones siempre inquietantes sobre los orígenes, que se plantean para desviarlas inmediatamente hacia el terreno de lo posible y lo real, como ya sucedía en *Y otros poemas*. Hay un orden estricto, como digo, en la temporalidad de la lectura del “Dentro del mundo”, de acuerdo con una progresión que va desde el planteamiento de las cuestiones metafísicas hasta la autodefinition como hombre solidario y activo, pasando necesariamente por la aceptación de las limitaciones de la condición humana, siempre presentes en *Aire Nuestro*:

Tan oscuro me acepto
Que no es triste la idea
De “un día no seré”.

El primer poema traza las coordenadas del misterio del origen: tiempo, energía, materia, causa eficiente:

¿Hubo un primer segundo, nació el tiempo
De la naciente creación enorme?
¿Estalló en un segundo una materia?
.....
¿Estalló de repente desde el cero?
¿Desde qué, desde quién?

Yo sé.

Yo no.

¿Hasta dónde se llega con un yo? (F., p. 13)

Como única respuesta a esa interminable sucesión de interrogantes, los dos versos finales presentan la pluralidad de actitudes de las conciencias razonantes y la desconfianza en la posibilidad del conocimiento, más allá del umbral del misterio. A partir de la dramatización de su propio agnosticismo avanza la alternativa única: la instalación en la Naturaleza:

Esa lenta paciencia de la Naturaleza
Se reproduce. Dura la soledad triunfante,
Entregada a sí misma. Soledad creadora.
Soledad y misterio. (F., p. 14)

Según esa imagen, como veremos, la actividad del poeta es una instintiva imitación de la superior actividad de la naturaleza, que desde este pórtico nos es presentada por Guillén en su riqueza y fuerza creadora. Es la naturaleza habitual de Guillén, la que provoca el arrobamiento y la tensión hacia la plenitud.

Tras la primera afirmación indudable para el hombre, la de la realidad del mundo, el elemento dinámico de este libro final: la responsabilidad humana ("Soy ya interior a un mundo que es mi mundo/ Del todo necesario./ Respiro inserto en una compañía/ Yo, terrenal./ De acuerdo"), y, consecuentemente, la formulación del compromiso humanista, con la firmeza verbal característica:

Inmediato contacto con presencias,
En solidaridad
Con esos trozos reales, esos hombres.
¿Y si prorrumpe el drama? Sea el drama.
Firme varón no pierde
Su impulso generoso,
Este arranque instintivo(F.), p. 15)

Esta es una de las afirmaciones clave de la ética y la estética del libro: junto a la relación con los demás seres, solidaria, y con la Historia, polémica, la introspección para reafirmar lo que ya es orgullosa actitud intelectual del poeta ante la posibilidad de la nada definitiva ¹¹ —avanzando, así, hacia los poemas que cierran el libro:

Mortal soy de minúscula mirada,
Hombre libre, si puedo, al fin humano.
La gran naturaleza me contiene,
Dentro, muy dentro a gusto,
Para mí ya bastante y con sentido.
¿Qué sentido? Muy ardua tentativa
Que habremos de inventar a nuestro paso
Por la tierra. Será gran aventura,
Destinada a su círculo terrestre. (F. p. 16)

Lo particular, la vivencia histórica del poeta, se expresa en el verso 5 como una experiencia ya definitiva, y de ahí la falta de melancolía al suscitarse la cuestión de la finitud. Al plantear la cuestión del sentido de la vida Guillén necesita el futuro, sin embargo, para indicar que su esfuerzo vital no ha terminado, y le añade las dos notas complementarias de dificultad ("ardua tentativa") y de apasionante aventura, enlazada con lo que antes calificaba de "soledad triunfante" de la Naturaleza y que ahora ilustra con la metáfora del círculo como forma de éxito de su empresa. Corrobora así el sentido activo de la existencia que implica el vitalismo guilleniano y deja de lado algunas cuestiones metafísicas para llegar al gran sí de la integración en el círculo, el ciclo de la Naturaleza y de la vida.

Se cierra "Dentro del mundo" con el retorno a *Cántico*:

Que el esfuerzo mortal jamás relaje
Su afán de posesión si está a la vista
Lo que ya Es.
Conquistó. Me conquista. (F., p. 17)

11) "Aquel poeta que aceptó su vivir con "voluntad placentera", acepta ahora su morir con la misma elegancia", Bleuca (1984 b), pág. 43.

El verso final está en estrecha relación con el último del poema "Mientras el aire es nuestro", que abre *Aire Nuestro*: "Me supera, me asombra, se me impone", y conforma una síntesis brevísima de la poética de la realidad en la obra toda de Jorge Guillén. Reitera, una vez alcanzado "lo que ya Es", a los noventa años, la voluntad de sentirse y actuar "dentro del mundo".

La primera parte de *Final*, así, desarrolla unitariamente la expresión de un sentimiento armónico y dinámico del vivir, contando con la presencia de unos misterios insondables y con el "drama": la amenaza constante del odio y de la violencia, por una parte, y del tiempo, por otra. El tiempo conlleva la vejez y la muerte, pero el poeta no insiste en su papel destructor o, al menos, no expresa rebeldía metafísica. Acepta, como en el soneto "Muerte a lo lejos", de *Cántico*, el orden de la naturaleza, y vuelve a su personal tratamiento del *carpe diem*, en coherencia con la forma de tratarlo desde *Clamor*¹². La disposición inicial de los misterios del origen y de la vivencia de un tiempo limitado en "Dentro del mundo" permite establecer en *Final* desde el principio la tensión poética e intelectual necesaria para dar intensidad a estos poemas; la conciencia de la muerte y de la violencia histórica potencia individualmente, emocionalmente, el impulso primario de solidaridad. Solidaridad terrestre, que ya no es necesaria frente a la muerte individual, tal como vemos en "Fuera del mundo", conclusión de *Final* y de *Aire Nuestro*.

Cumpliendo esa función de marco estructural, los poemas de "Fuera del mundo" vuelven, después de las tres extensas partes centrales, a la abstracción y al tono reflexivo. En los poemas de esta parte el tema único es el de la muerte, como sucedía en las secciones conclusivas de las dos series anteriores, *Homenaje*, *Y otros poemas*. La muerte como tema poético se va abriendo paso desde *Cántico*, siempre con orgullosa aceptación¹³ y cada vez más a menudo. En *Cántico* apenas se presenta como algo más que un presentimiento, apenas se materializa en algo más que una rápida alusión, en el seno simbólico de la oscuridad nocturna¹⁴. Es el caso de poemas como "Ya se alargan las tardes", "Muerte a lo lejos", "Más amor que tiempo", "Una sola vez", "Más vida", "Pleno amor", etc. De todos ellos la crítica ha destacado principalmente "Muerte a lo

12) Es este uno de los aspectos centrales del estudio "Los sonetos de *Clamor*" en mi libro *La Poesía de Jorge Guillén*, Prensa Universitaria, Palma de Mallorca (1987), 194 págs. (En págs. 45-117).

13) Como dice Jaime Gil de Biedma, "Para Guillén la muerte no da sentido a la vida: es nada más el precio de ella y su obligado final. En cierto sentido, el hombre no muere: algo ajeno y brutal le da muerte. Pero, ya que nos es dada, no queda más remedio que aceptarla y que apropiárnosla muriendo dignamente, para que ella sea la mejor demostración de que merecimos la vida. Le sale al poeta una seriedad de ajusticiado que es profundamente española, y se prepara a morir con más orgullo que Don Rodrigo en la horca". GIL DE BIEDMA, Jaime: "*Cántico*": el mundo y la poesía de Jorge Guillén (1960), en *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Crítica, Barcelona (1980), págs. 75-191. (p. 126).

14) A. GARCIA BERRIO analiza los sentidos de los ámbitos diurno y nocturno en su importante obra *La construcción imaginaria en "Cántico" de Jorge Guillén*, en *Trames*, Limoges (1985), 512 págs.

lejos", poema clave para el tratamiento guilléniano del tema de la muerte con todo *Aire Nuestro*. En *Clamor* la muerte es tema constante, pero es sobre todo la muerte de los otros, la colectiva, en *Maremágnum*, y la de la compañera en *Que van a dar en la mar*. En éste, sin embargo, encontramos poemas en los que imagina la propia muerte: algunos tréboles o, entre otros, "El alba del cansado", "Pudo ocurrir", "La tarde en la cima", "Viviendo", "Fin", "Envejecer", "Soy mortal" y "Cualquier día". De *A la altura de las circunstancias* sólo tres poemas lo tratan directamente: "Nada más", "Silenciosamente" y "Ars vivendi". En ellos vuelve al optimismo voluntarista de *Cántico*:

*Mi afán del día no se desalienta
A pesar de ser frágil lo que amaso.*

.....
*Mientras haya vida por delante
Serán mis sucesiones de viviente. (A. N., p.)*

El tema de la muerte, siempre en la misma línea, aumenta cuantitativamente en *Homenaje*, aunque se acusa en la expresión y los tonos una vivencia más inmediata del sentimiento de precariedad. Algunas reflexiones sobre la propia muerte se suscitan en los poemas "al margen": "Al margen de Séneca", "Al margen de Fernández de Andradá", "Al margen de Unamuno", propiciados por el diálogo con esas figuras del pasado; "Perezcamos resistiendo, / Aunque hostiles a la muerte, / Sin protestas. ¿Fin horrendo? / Nada sentirá lo inerte. / Esa evidencia no enmiendo". La mayor parte de las reflexiones sobre la muerte, sin embargo, se tratan en poemas sin referencias literarias directas como "La edad" o "Contra el silencio". Se concentran, sobre todo, en la última parte de *Homenaje*, "Fin" que constituye una especie de testamento humano y poético. Aquí Guillén revisa su trayectoria vital: "Eso sí es absurdo", "Adiós", "Nuestra película no es de Hollywood" y todos los de la última sección, "Remate", de entre los cuales tienen gran importancia para las series posteriores "La vida en el aire", "Resumen", "El cuento de nunca acabar", "El balance" y "Obra completa", los últimos del libro.

Esta sección final es el principal modelo sobre el que Guillén organiza "Fuera del mundo", aunque aquí los poemas aparecen numerados y sin título. Todos ellos convergen en el mismo tratamiento del tema de la muerte y cumplen la misma función simbólica de preparación para la muerte, de aceptación de ésta como "el precio de la vida", y de serenidad basada en la trayectoria personal. La diferencia más importante estriba en la ausencia casi total, en los textos de "Remate", de las cuestiones metafísicas —Dios, la fe, la trascendencia— que son elementos importantes de la configuración de "Fuera del mundo".

La parte final de *Y otros poemas*, "Despedidas", está centrada en el tema de la culminación de la propia obra pero, sorprendentemente, no aparece apenas la referencia a la muerte. La ausencia del tema es general en todo el libro: a excepción de textos como "Los efímeros", "La apertura", "Muerte", "...Que van a dar en la mar", "Resumen" y varios de los epigramas, la propia muerte no se menciona. En estos poemas se aprecia, además, una distancia emotiva más acusada que en los citados de *Ho-*

menaje, en un tono muy cercano al de "Muerte a lo lejos":

*Entre dos nadas por fortuna soy,
Resignado a mi suerte pasajera.
Voy quemando mis horas en la luz
Entre las pulsaciones de las noches.
Habré dicho a la vida un firme sí
Hasta el instante mismo de la muerte. (Y.O.P., p. 364)*

En la sección "De Senectute" trata el tema de la vejez y subliminalmente, el de la muerte, pero, como en "De la vejez", de *Final*, es para destacar el valor del esfuerzo vitalista y activo de su ancianidad entusiasta que persiste en la "gran aventura" de la vida y de la creación artística:

*Y mientras sigan átomos danzando
Quedará un sí triunfante,
Más fuerte que los nones de ese bando,
Perdido a cada instante. (Y.O.P., p. 65)*

"Fuera del mundo", centrado en la reflexión sobre la propia muerte, puede entenderse como el final de un proceso simbólico: desde la elementalidad del primer *Cdn-tico* (con su abundancia de personajes infantiles), donde la mirada ingenua va descubriendo y exaltando la variedad y la perfección del universo y la traduce en forma artística, hasta la reflexión madura de *Final*, balance definitivo y preparación para la muerte. En "Fuera del mundo" no hay lugar para los homenajes de amistad y literarios que se incluyen en la última sección de *Homenaje* ni para la remembranza que sirve de soporte argumental en las "Despedidas" de *Y otros poemas*. La brevedad de la sección concentra y da relieve especial a los textos sobre la muerte que cierran *Aire Nuestro*. La ironía de algunos versos refuerza el agnosticismo, uno de los aspectos más relevantes de este conjunto:

*Quevedo y otros dicen: vida es muerte.
La muerte es el principio de la vida.
Hay contrarios humildes.
¿La vida? Pues es vida. ¿Muerte? Muerte.
Cada uno responda con su fe.
La fe, no la razón, es quien decide. (F., p. 341)*

Humildad de existente, sobre todo ("¿Aquel Motor Primero / Podría en mí fijarse, / En mí, tan diminuto, / Entre infinitos seres / Del tiempo y el espacio?"), pero también afirmación del esfuerzo realizado para llegar a una verdadera esencia humana al término de la existencia: proyección humana, salvación terrestre, por lo tanto. Este es el mensaje definitivo, expresado con variedad de resonancias en torno a la biografía y a la escritura en las partes centrales de *Final*. En "Fuera del mundo" no hace sino acumular múltiples afirmaciones de libros anteriores y sigue manifestando lo que llamaba

Blecua recientemente su "elegancia entre estoica e hispánica de la aceptación de la muerte" ¹⁵:

Cuanto nosotros somos y tenemos
Forma un curso que va a su desenlace:
La pérdida total. No es un fracaso.
Es el término justo de una historia,
Historia sabiamente organizada.
Si naces, morirás. ¿De qué te quejas?
Sean los dioses, ellos, inmortales. (F., 344)

El centro de "Final": Guillén ante la sociedad humana

El breve marco que rodea las partes centrales de *Final* delimita la última etapa en la evolución poética de Guillén, entre reflexión filosófica y afirmación ética y naturalista. Ambas coordinadas aportan el punto de vista que da unidad a los diversos temas del libro. Así, la parte central, "Dramatis Personae", sitúa al lector, desde esta perspectiva, frente al mundo de los hombres, ese mundo que ya en *Cántico* se presentaba como "mal hecho". En este amplio conjunto de poemas Guillén vuelve a poetizar su rechazo de la opresión y la violencia, como en *Clamor* o como en "Guirnalda Civil", de *Y otros poemas*. Ya hemos visto cómo, en "Dentro del mundo", renueva el poeta su postura crítica ante "el drama", ante los graves problemas morales, sociales y políticos de la historia contemporánea. En "Dramatis Personae", centro y eje de *Final*, asistimos a un amplio despliegue de recursos estilísticos y de tonos poéticos que van desde la más dramática exposición de la violencia histórica y concreta a la afirmación voluntarista de la esperanza —como siempre en la poesía guilleniana—, pasando por las distintas formas del perspectivismo crítico: la sátira, el sarcasmo, la parodia, la ironía sutil, que contrastan con los homenajes concretos (Salvador Allende, Pablo Iglesias), la generalización filosófica de afirmación optimista y la consecuente toma de postura personal.

Con los poemas de "Dramatis Personae" se consigue el exponente máximo del compromiso de *Aire Nuestro*. En palabras de Cristóbal Cuevas, "igual que la actitud de infancia espiritual es una meta de candor, generosidad, falta de prejuicios y actitud lúdica que sólo se alcanza por parte de los mejores en la sazón de su vida, Guillén acendra progresivamente su compromiso, siendo quizá *Final* donde éste adopte perfiles más nítidos" ¹⁶. La mayor nitidez es fruto, principalmente, de la actitud reflexiva de carácter ético con que Guillén da unidad a su último libro. La voz del poeta, desde la lectura que propongo, presenta el continuo contraste entre denuncia y afirmación de unos valores propios, como ya sucedía en *A la altura de las circunstancias* o incluso en las últimas partes de *Maremagnum*. En cada una de las cinco secciones de "Dramatis Personae" la denuncia deja paso a la voz esperanzada, presentándose formas de superación

15) BLECUA, J. M. (1984 a), pág. 49

16) CUEVAS, Cristóbal (1983), págs. 324-25

de los conflictos particulares denunciados, como la dictadura chilena, la dictadura franquista, el genocidio nazi y, en general, el terrorismo y la estupidez colectiva en el proceso de degradación del planeta, las raíces económicas de toda explotación o la violencia social. Podría decirse que si hay una poesía de compromiso social en la España de esta última década, la de Jorge Guillén cuenta como la más destacada y la más directa. De la misma forma, el factor esencial de la esperanza radica en la constatación, sobre todo en las partes 2 y 4, de las maravillosas posibilidades que ofrece al hombre la vida y la naturaleza. "Alguien nos tiende la mano", dice Guillén en el epígrafe de "Dramatis Personae". Y si la esperanza no aparece hasta los últimos poemas de cada sección de esa parte es, a mi juicio, porque Guillén, sabiamente, ha buscado expresar la necesidad de que adquiera su valor a través de la constatación de las amenazas que se ciernen y que en muchos casos impiden la realización humana. Sin duda, es necesario que el lector recorra ordenadamente las líneas estructurales de cada sección y de cada parte para que perciba las dimensiones morales que sostienen la esperanza que el poeta busca comunicar, acorde con el sistema poético de *Aire Nuestro*.

La sección primera, "Esa confusión", está compuesta por 34 poemas y es un conjunto de variaciones de carácter general en torno a la confusión de la historia contemporánea con referencias a la Guerra Civil, a los asesinatos en masa de la Segunda Guerra Mundial o al terrorismo. Frente a los males de la Historia Guillén sitúa el simbolismo del "aire respirable", y las imágenes contrastadas de los ritmos de la naturaleza frente al desorden agitado de la vida social. La rima humorística, el juego de palabras, la exclamación y la interrogación retóricas colaboran con la ironía para la denuncia previa a la afirmación humanística de la libertad. Como dice Anne-Marie Couland, "le temps historique est négativement ressenti par le poète, sous la domination tyrannique d'un Chef ou d'un Etat, car sans liberté ni paix, il n'y a pas de vie possible, pas de plénitude de l'être"¹⁷. Junto a la opresión, el conformismo de las masas: Guillén se muestra sarcástico en muchos de los poemas de esta parte cuando toca este tema. Así, en el poema 3, la reflexión sobre el Arca de Noé da lugar a la sátira final sobre el signo de los tiempos:

*¿Quién se preocupará del gran Diluvio
Si está en el Arca ya, y mano a mano
Con Noé, nuestro guía sempiterno?*

Muy vano imaginar.

*No habrá diluvio antiguo, sí campos concentrados.
El emblema total de nuestro siglo XX:
Un banco de sardinas concordes, bien unidas (F., 127)*

La ironía, el sarcasmo, la burla y, en general, todos los recursos humorísticos materializan un distanciamiento del balance para expresar mejor las dimensiones de

17) COULAND, A. M. (1983 b), pág. 75

la mezquindad espiritual colectiva. Todas estas formas de humor, de la ironía a la rima, implican directamente al lector, como ocurría en *Clamor* y, con mucha mayor frecuencia, en *Y otros Poemas*¹⁸. Guillén posibilita el acercamiento del lector a la perspectiva desde la cual la realidad histórica se convierte en esperpento de la Realidad mítica en la que el protagonista de *Cántico* podía exclamar, como nos recuerda el poeta en "maneras de respirar", que abre la sección:

Respiro,
Y el aire en mis pulmones
Ya es saber, ya es amor, ya es alegría (A. N., p. 13)

También desde el principio de esta parte el poeta establece un fuerte contraste entre los dos signos opuestos de la vida de las colectividades: el proyecto de libertad que defiende implica solidariamente a todos los hombres: "común el aire en que nos afirmamos / Cada uno entre todos". La realidad, sin embargo, es "sombria" por la pasividad y la insolidaridad general. De ahí la fuerza moral de la reflexión del poeta, con su variedad de tonos y técnicas:

Y muchos habrán sido asesinados
En el día de ayer

Y muchos morirán de violencia
Por azar, por quehacer.

La vida
¿No vale siempre más que el homicida? (F., 127)

Cada sección está animada por un constante dinamismo temático y expresivo. Guillén pasa de su inicial grito de libertad a la constatación de la violencia y a un momentáneo pesimismo. En el poema nº 5, por ejemplo expresa desoladamente la actividad aniquiladora del fanatismo y la intransigencia perdurables:

Nuestros cruzados de la causa,
Energúmenos de la fe
Luchan sin descanso ni pausa.
Siempre será lo que ya fue. (128)

Sin embargo, por ese dinamismo de fondo al que me refería, la conciencia de la realidad histórica no impide la esperanza, que se va afianzando en los poemas que cierran cada sección, si bien esa conciencia obliga al compromiso y a la denuncia de situaciones que no es posible olvidar aunque ya estén lejanas en el tiempo. Guillén denuncia tiranías actuales —la que sufre Chile, por ejemplo— pero no deja en el olvido el trauma del franquismo o los campos de exterminio nazis. Por eso, como "vivir

18) Dice CASALDUERO, refiriéndose a "Guinarda Civil": "El tono irónico se acentúa en "Arte Rupestre", haciéndose burlón. Sigue la línea esperpéntica inaugurada con Valle-Inclán: "Y todo se resuelve —mirad— en esperpento". "El poeta y la Guerra Civil", *Hispanic Review*, 39, 2 (1971), págs. 133-40. (p. 140)

por los caminos y en la corte/ Fide atención que nunca pierda el norte" (YOP, 252), Guillén exhorta a la memoria histórica, única posibilidad de romper el círculo vicioso de la violencia y del terror:

¿Quieres ser un gorila sin pasado?
No pierdas la memoria, viejo bípedo,
Que se te va a escapar tu porvenir,
El más interesante. (F., 128)

Exhortación constante, directa o indirecta. La misma profusión de recursos humorísticos, que distancian comprometiendo, es una vía artística más para comprometerse autor y lector en un rechazo que lleva, con frecuencia, a la esperpentización de la realidad a través del lenguaje:

– Nos hundimos en un caos de agonía.
– Le respondí: No tanto.
No, no. Quedan negocio y tiranía.

¿Un solo abuso enorme? ¿Quién lo puso
Todo revuelto y sin cesar confuso?
¿El hombre nace en el abuso infuso? (F., 128)

"Negocio" y "tiranía" son conceptos frecuentes en los poemas guillenianos de denuncia, frutos de un lúcido análisis del origen de la explotación, coincidente en algunos puntos, los más valiosos desde los planteamientos humanistas del poeta, con los análisis históricos de la izquierda. A propósito de esta cuestión dice Romero Márquez: "Si donde pone "esfuerzo" pusiéramos "trabajo", percibiríamos más luminoso el sentido político del último Guillén que celebra a Pablo Iglesias y vota socialista. Por un momento -y no se olvide que en el marxismo hay ante todo una filosofía de la historia- Guillén, en su indignación, en su búsqueda, se acerca a algunas de las cosas positivas que esa doctrina tiene"¹⁹.

Desde mi punto de vista, el sentido del voto de Jorge Guillén en unas elecciones es secundario, aunque indique el progresismo de las opiniones del hombre como ciudadano. En el terreno poético, basta acercarse por primera vez a *Aire Nuestro* para advertir el sentido ético de la escritura guilleniana y su actitud abierta y progresista contra la violencia, la tiranía o cualquier aspecto de la explotación del hombre por el hombre, frente a todo lo cual la Naturaleza, tal como es expresada por Guillén, se erige en modelo de armonía.

Un análisis ideológico de los rasgos que perfilan el pensamiento guilleniano en *Final* nos lleva al encuentro de un humanista que no se compromete en su obra con una ideología concreta, ni política ni religiosa, que ha sabido profundizar en el legado

19) ROMERO MARQUEZ, A. (1983 b), pág. 92

filosófico y cultural del pasado y que ha tomado de muy diversas fuentes una rica variedad de ideas sobre el hombre, la sociedad, la naturaleza y el arte. Así como a Romero, con quien coincido en esto, le resulta posible identificar algunos valores de la poesía crítica de Guillén con "algunas de las cosas positivas del marxismo", podría decirse también que hay coincidencias en sus planteamientos éticos con una lectura progresista de los evangelios o con la tradición krausista española que tanto influye en su generación, como apunta Juan Marichal ²⁰. Son muchos los que han destacado la estrecha relación de los valores culturales de Guillén con el pensamiento de Ortega y Gasset, por ejemplo a propósito de la relación entre el individuo y la realidad circundante ²¹. En este sentido es muy acertada la formulación de Cuevas que matiza exactamente esa relación: "Yo soy en mi circunstancia", podría decir, modificando en esencial matiz la fórmula orteguiana" ²².

Como en muchos aspectos respecto a *Aire Nuestro*, es el mismo Guillén el que pone de relieve sus posturas ante la realidad. Basta recorrer el léxico de los poemas de "Esa confusión" para poner de manifiesto la intensidad con que verbaliza el poeta su rechazo de la violencia. De toda la obra guilleniana sólo es posible encontrar una tal acumulación de vocablos de este ámbito semántico en los poemas de "Guirnalda Civil" de *Y Otros Poemas*. Solamente en los dieciséis primeros poemas de "Esa Confusión", es decir, en ciento cuarenta versos, nos sumerge el poeta en el siguiente ambiente: "confusión" (4 veces), "crimen" (4), "Tirano" (2), "violencia" (2), "terror" (2), "desorden" (2), "Ifo" (2), "asesinato" (2), "corrupta" (2), "domina", "poderio", "cárcel", "reprime", "censura", "disidente", "ahogo", "Poder", "males", "desgarra", "destruye", "campos concentrados", "asesinados", "morirán", "homicida", "energúmenos", "desenfrenada", "lucha", "caos", "agonía", "tiranía", "abuso", "revuelto", "confuso", "golpes", "acosos", "feroz", "pateo", "sufría", "sanguinolento", "rota", "escándalo", "indignación", "salvaje", "criminal", "atropello", "corrompido", "odios", "celos", "baraúnda", "batahola", "algarabía", "estruendo", "discordancia", "discordia", "maremágnum", "aprieta", "ahoga", "despota", "mentía", "embuste", "deformaba", "autoengaño", "repugnante", "delito", "represiva", "delincuente", "falso", "brutos", "necio", "triste", "griterío", "exterminio", "locura", "horror", "mata", "corrompido", La confrontación de este campo con el conjunto del léxico de la sección muestra la técnica guilleniana apuntada más arriba: a pesar del denso ambiente de violencia que recrea Guillén con su despliegue verbal, deja siempre lugar a la expresión de la esperanza, por precaria que sea, mediante una simple acotación al final del poema, recurso característico ya en *Clamor*. Otras veces el uso del diálogo permite la contraposición de perspectivas, como mostró Debicki a propósito del primer *Aire Nuestro* ²³. En el conjunto de la sección, la transición hacia la esperanza se pro-

20) MARICHAL, Juan: "Historia y poesía en Jorge Guillén", en CIPLIJAUSKAITE, B. (Ed.): *Jorge Guillén*, Taurus, Madrid, (1975), p. 23-29.

21) HAVARD, R. G. "Guillén, Sañinas and Ortega: Circumstance and perspective", *Eulletin of Hispanic Studies*, LX, 1983, págs. 305-18

22) CUEVAS, C. (1983), pág. 9

23) DEBICKI, A. P.: *La poesía de Jorge Guillén*, Gredos, Madrid, (1973), *passim*.

duce a partir del poema 23, con el símbolo de la “noche serena”, que permite el reposo y la reflexión sobre el conflicto Historia/Naturaleza. Guillén dirige su imaginación poética hacia la inmensidad de la noche, la esperanza de cada nuevo amanecer y la plenitud del mediodía. Un ciclo temporal que simboliza el renacer de la voluntad y de la esperanza del hombre fuerte de espíritu, que cree en alguna forma de armonía entre los seres. El hombre, como dice en “El feliz encuentro” (pág. 41). “si el oído no es rudo”, puede escucharla “con el alma serenada”. La noche, como tantas veces, posibilita esa serenidad:

*Se afina en el silencio de la noche,
En sus más altas horas,
La audición de un transcurso delgadísimo
Que es tiempo
Personal, general, universal,
Casi una sensación
De espacio,
Un espacio infinito:
No cabe en nuestra mente humilde y firme (F., 138)*

Una vez alcanzado con esfuerzo el equilibrio de pensamiento y sentidos, el “tino esforzado” del que habla también en “El feliz encuentro”, alusión evidente a Fray Luis de León, se alcanza la intuición de la armonía. Las imágenes de lo cósmico proporcionan la perspectiva de elevación y serenidad superior:

*La tertulia de las estrellas
Me acompaña con sus fulgores
Sin festejos, una tranquila
Reunión que me augura albos. (F., p. 138)*

“Fuerza bruta”, sección segunda de “Dramatis Personae”, la constituyen doce poemas en los que Jorge Guillén particulariza su denuncia de la violencia, definiendo su postura ante los acontecimientos de Chile a partir del golpe de estado del General Pinochet. El poeta no juzga desde posiciones políticas sino a partir de los valores humanistas más elementales. Destaca la objetividad con que Guillén presenta su denuncia: aunque no está exenta de profundos sentimientos de indignación y de rechazo —como muestra la profusión de recursos emotivos—, está fundada en la relativa distancia que tiene el escritor de la experiencia chilena, a diferencia de la denuncia reiterada de la dictadura franquista en *Aire Nuestro*, donde la elemental indignación de hombre solitario se mezcla con sentimientos personales relacionados con la vivencia dolorosa de la Guerra Civil, los asesinatos, la cárcel y el exilio. Es indudable, —y se comprueba en los poemas de “Tiempo de espera”, la sección simétrica de “Fuerza bruta”— que la continua referencia a la dictadura en España, sobre todo desde *Clamor*, va unida a sentimientos de nostalgia, a recuerdos concretos que configuran distintos poemas, a un conocimiento profundo de la realidad y la cultura española que posibilita la escritura de unos textos ricos en alusiones de todo tipo, que es preciso leer con detenimiento para captarlas, como sucede en los poemas de “Guimolda Civil”.

Guillén plantea su denuncia en estos poemas como manifestación activa de la solidaridad que invoca en "Dentro del mundo". Se trata de la respuesta de un habitante del planeta ante la injusticia, que además de comprometerse en nombre propio implica al lector en su propia rebeldía:

*Es la gigantomaquia de los pánicos.
Caen del cielo jefes sin ideas,
Arcangélicos Hércules hispánicos.
Mortal: ¿es eso lo que tú deseas?
Profesionales de la fuerza bruta
Recubren el país con dolor y crimen.
Hombres hay que se quedan sin su ruta
De vida. Los sepulcros se suprimen.
¿Y tú no te revelas? (F., p. 152)*

La desmixtificación del lenguaje, que constituye en "Dramatis Personae" la afirmación del triunfo de las palabras creadoras sobre la violencia y el crimen, es uno de los aspectos expresivos principales de esta sección. En el poema 4 inventa Guillén una lógica verbal destinada a satirizar la esencia de la represión en Chile, la "fuerza bruta" que da nombre a la sección:

*La fuerza bruta es tan bruta
Que pesa sobre el opreso
Con una gravitación
Que parece gravedad
De carácter — con su ética,
Y no es más que pesadumbre
De brutalidad en bruto. (F. p. 150)*

El último poema presenta un balance que sólo puede clarificarse de esperanzado por el verso final: "Flotante, siempre activa la esperanza". Guillén se obstina en cerrar el grupo de poemas sobre la dictadura chilena con una ventana abierta al futuro, con ese verso destacado del resto por la línea en blanco. Pero los versos anteriores desgranar acontecimientos que no permiten una lectura optimista: el imperio del terror, la complicidad de los débiles, el silencio, las muertes representativas de Salvador Allende y de Pablo Neruda:

*Tan fuerte es esa fuerza
Que hasta la aplauden muchos casi buenos,
Y su debilidad —en suma— cómplice
Se agarra al gran Poder ya con su Pompa.
El pavor general
Acaba por hundirse en el silencio.
Abajo el Gobernante de la Ley.
Sin luz el gran Poeta,
Que hasta se llama Pablo.*

La fuerza bruta, sí, la fuerza bruta
Va ahogando, torturando, destruyendo.

Flotante, siempre activa la esperanza. (F., p. 153)

A excepción de la denuncia de la dictadura en España, reiterada en cada serie *Aire Nuestro* desde *Clamor*, el caso de la dictadura chilena es el que Guillén trata con más extensión y dureza a lo largo de toda su obra. En *Y Otros Poemas* incluye abundantes referencias a distintas muestras de la violencia social, desde la guerra del Vietnam hasta el terrorismo o, simplemente, la amarga reflexión sobre las noticias cotidianas de asesinatos, guerras y toda clase de horrores sólo interrumpidos por la publicidad televisiva:

La figura del prisionero

Se doblega, casi caída.

Inmediatamente un anuncio

Sigue.

Mercenarias sonrisas

Invaden a través de la música.

¿Y el horror, ante nuestra vista,

De la muerte? (YOP, p. 114)

En *Final*, después de la introducción general a la “confusión” de la época contemporánea, los “Epigramas” y “Tiempo de espera” multiplican los reflejos de esa realidad dramática de la Historia. Pero en ninguna de las secciones se concentra un alegato más desesperanzado que “Fuerza bruta”, cuyos ecos siguen teniendo vigencia hoy. Por todo ello, al hablar de la importancia del elemento ético en *Final* no me refiero sólo a que Guillén plantee el conflicto existencial o hable de solidaridad o de compromiso en abstracto. Sin utilizar ninguno de estos términos, los poemas de “Fuerza bruta” son poesía de la ética, solidaridad en acto expresivo.

El centro de “Dramatis Personae” y de *Final* lo constituyen los “Epigramas”, cuatro subsecciones simétricas que recogen la variedad de tonos y de temas de todo el libro. En las cinco partes de *Final* son frecuentes y variados los poemas que podrían adscribirse a esta denominación. La poesía epigramática de Guillén puede rastrearse desde los orígenes de su obra, y en ese sentido podrían interpretarse algunas décimas de *Cántico*. Pero, sobre todo, desde los “tréboles” de *Clamor*, cuya organización y estructura describió minuciosamente Ignacio Prat²⁴, se hallan en *Aire Nuestro* abundantes poemas epigramáticos de muy variada índole: epigramas satíricos que enlazan con la tradición clásica, poesía filosófica de raigambre medieval, epigramas literarios —frecuentes desde Homenaje—, o poemas que enlazan con la moda vanguardista del jaiká. No es infrecuente detectar la huella de la poesía sentenciosa de Antonio Machado y a Romero Márquez los “Epigramas” de *Final* en particular le recuerdan las “Xenias” de Goethe: “El espíritu es el mismo, aunque las de Guillén tengan poco de “pacatas” y

24) PRAT, I.: “*Aire Nuestro*” de Jorge Guillén, cit. Págs. 121-138

sí mucho de mordaces en ocasiones. Las raíces lejanas de estos epigramas, como las mismas "Xenias", con las que parecen hermanadas, se hunden en las sátiras horacianas. En ambas la misma sabiduría, un no sé qué de avisada cazarería y de desdén, una indignación moral más acentuada en Guillén ante un tiempo más infame y sangriento ²⁵.

Ciertamente, no se advierte en los "Epigramas" de *Final* una actitud especialmente indignada, sobre todo en una lectura ordenada del libro: suceden precisamente a "Esa confusión" y a "Fuerza Bruta", los conjuntos más dramáticos y pesimistas del libro. Al contrario, los epigramas que ocupan el centro de *Final* sólo en una proporción reducida son propiamente satíricos o comunican una indignación o una actitud de crítica radical. Responden más bien a la caracterización que hacía Guillén al principio de la parte cuarta de *Y Otros Poemas*, donde, como epígrafe a las catorce series de epigramas de esa parte, coloca estos versos:

*Hombre soy que nunca se aburre,
Y mientras sonrío, trabaja.
Un juego en fondo solidario:
He aquí, lector, mi baraja.* (YOP, p. 368)

Como los de *Y Otros poemas*, son composiciones breves, normalmente de tres a diez versos, de expresión depuradamente ingeniosa, casi siempre con una rima muy efectiva, y constituyen una "baraja" de temas y puntos de vista que recogen, llevando al máximo las posibilidades del género, la variedad de asuntos, tonos y perspectivas que integran su poesía toda. Constituyen una forma más de "maestría" que también define el poeta en *Y Otros Poemas*, al hablar de sus "tréboles":

*No me gusta divagar
En la tiniebla del lecho.
Saco una gota del mar.
Cristaliza en "trébol". Hecho* (Yop. p. 443).

Tanto el número de epigramas por subsección como el número de versos y la estructura interna de los conjuntos contribuyen a organizar estas cuatro series paralelas. En todas ellas es constante la polimetría, predominan en proporción parecida los poemas con rima —del 65 al 73 0/0—, y la extensión media es de cinco versos por poema. Los cuatro grupos comienzan con tres poemas del despertar al amanecer, la mayor parte de ellos en primera persona, con lo que la percepción expresamente subjetiva introduce el perspectivismo de los poemas que siguen. Los poemas finales de los grupos I, II y IV mencionan el ocaso o la noche, con lo que la figura simbólica que adopta cada grupo es la de una jornada completa. Cada grupo de epigramas comienza con un movimiento en tres tiempos: conciencia del despertar —imagen del mundo exterior— conciencia del yo. El primer poema de cada serie representa la sensación de recobrar la conciencia, en todos los sentidos de la palabra:

25) ROMERO, A. (1983 b), Pág. 93

*Me despierto. Me zumba en los oídos
Un gran rumor del cielo y de la tierra
Como si hubiese el más solemne fondo.
¿Al mundo así con ilusión respondo? (F., 167)*

El segundo poema es en cada uno de los cuatro grupos una imagen del mundo exterior al amanecer: soledad, frescura, algún ave, impresiones cromáticas:

*No emerge el sol como visible esfera.
La luz se infiltra en las tendidas nubes
Que ejercen las funciones de la aurora
Mientras cambia el color con sus matices,
Vibrantes como rojos, como rosas,
Violetas, morados, escarlatas
Bajo el más alto azul central del cielo. (F., 157)*

Cierran las secuencias nuevas reflexiones del sujeto, en cada caso expresivas del dinamismo vital del poeta, ya sea de la trascendencia del estar vivo:

*Algo autónomo, lo sé,
Se agita dentro de mí,
Influye en razón y en fe,
Lanza su quiquiriquí. (F., 157)*

ya sea con la manifestación del placer de la pereza, alegre como nunca:

*Me gustaría dormir
Un poco más todavía,
Dichoso como un emir
Con mando en Andalucía. (F., 177)*

Los poemas que cierran cada grupo no tienen unidad temática tan clara como los del despertar. Los poemas finales de los dos primeros grupos establecen la relación simbólica entre el rendirse al sueño y el sereno sentimiento de ocaso vital. La noche invita a un sueño que se percibe como integración armónica en el ritmo temporal del universo, a pesar de las incertidumbres:

*La noche va pasando lentamente.
Se desgrana minuto por minuto
La procesión del implazable tiempo.
Una profundidad de noche inmensa
Me recoge y protege silenciosa.
Las estrellas están, aunque se oculten.
Gran pausa humana circular me envuelve.
El futuro insinúa días largos,
Fugitivos, difíciles, inciertos.
Armónico tal hombre, se durmió. (F., 165)*

Los dos últimos grupos terminan con poemas satírico-políticos o filosóficos, de acuerdo con la temática predominante. No obstante, el poema número 26 del último grupo realiza una síntesis del conjunto al describir un escenario marino en el que a las imá-

genes simbólicas del desorden social se contraponen imágenes dinámicas de gaviotas al anochecer. Por su contenido, sin embargo, no puede hablarse de un poema típico de Guillén en la clausura de los ciclos que componen *Aire Nuestro*:

*Se mueve nuestro mar con mayor violencia.
El lomo de las olas concluye en más espuma.
Pende ya la neblina sobre intensa planicie,
Pero no faltan pájaros que tienden vuelos rápidos,
Y los prolongan sobre la curva manifiesta
De las ondulaciones. Tres o cuatro gaviotas
Cruzan, vuelan, insisten, sobrepasan rozando
Las cumbres del tumulto, se arrojan, se detienen
Un segundo de gozo: juego con alegría. (F., 195)*

En los cuatro grupos de epigramas se combinan todos los temas característicos de *Aire Nuestro* excepto la glosa o el homenaje literario. Guillén agrupa aquí abundantes descripciones de la naturaleza y muchas reflexiones existenciales y filosóficas, que desarrollan el programa trazado en la primera parte de *Final*. Abundan también las sátiras sociopolíticas o artísticas. Se incluyen, finalmente, algunos comentarios a la poética, y algunos poemas eróticos, aunque pocos. Los poemas descriptivos y las reflexiones biográficas son los predominantes en las subsecciones I y II, las mejor organizadas de acuerdo con el ritmo día-noche. La sátira se desarrolla ampliamente en la subsección III. La IV puede entenderse como una síntesis en la que confluyen todos los temas anteriores: descripción, biografía, ética, crítica social y sátira política y literaria. Concluye en dos tiempos: el penúltimo poema expone con aguda ironía una visión hartamente escéptica del presente histórico:

*- En una sola frase de resumen:
¿ Qué va siendo el final de esta centuria?
- Un fragor de asesinos. - Sin embargo,
Entre las maravillas de las ciencias. (F., 197)*

El último epigrama restituye al final del conjunto el dinamismo moral del anciano que habla, desafiante y abierto a "más vida":

*Reyes Magos -6 de enero-
Me han traído mucha nieve,
Y más vejez, que aún se atreve.
Venga mundo verdadero. (F., 197)*

Los elementos del paisaje natural contribuyen de manera importante a recuperar, en el centro del libro, el equilibrio de "En la vida", a la que me referiré luego, ya que la naturaleza está presente por sí misma, utilizándose pocas veces como metáfora o símbolo de otro plano significativo. La presencia del sol, los árboles, las flores y los animales equilibra el conjunto de los epigramas, mayoritariamente reflexivos y filosóficos en este libro. Las descripciones suelen constar de pequeñas pinceladas seguidas de una reflexión abstracta. La naturaleza aparece como el punto de referencia del pensamiento y la conducta humana. Si ésta es una constante desde *Cántico*, en un libro

donde el tema de las acciones colectivas de los hombres es primordial, comprobamos la recurrencia de este tipo de reflexiones:

*Esa tortuga de semblante anciano,
Bajo el caparazón tan abrumada,
Avanzando por tierra con esfuerzo
Retorna algún buen día a sus orígenes,
Y corre por el mar, resbala, vuela,
Muy flexible, muy leve, sutilísima. (F., 116)*

La aliteración contribuye a la belleza de la gradación anecdótica, armonía formal que en Guillén es una técnica constante y algo más: una emulación verbal de la armonía física de la vida y de la naturaleza. También se halla en estos poemas la contemplación gozosa del escenario natural, sin añadidos reflexivos: Guillén no aspira a entregar al lector la elaboración literaria de un deseo de fusión mística con la realidad, sino la de una relación material intensa con esa realidad. La contemplación la realizan los ojos "mentales", sí, pero frente a la realidad sensible sin manipulaciones. La descripción poética refleja el proceso contemplativo que lleva al observador a expresar su sentimiento de "unidad" con el mundo, en un acto que, como la escritura y la lectura, como el vivir más íntimo, sólo puede ser individual:

*Una sola gaviota ha madrugado,
Y nadie sino yo contempla el vuelo
Que va cruzando espacio silencioso.
Pura amplitud en soledad alzada
Sobre el instante libérrimo, bellissimo. (F., 167)*

Algunas veces, por el contrario, la descripción de la naturaleza se utiliza para crear un fuerte contraste con la realidad histórica. La concisión del poema, aquí, acentúa un contraste que el ritmo sintáctico regular no establece. La contraposición de sintaxis y significados crea una muy expresiva distorsión. El empleo de "ya" en las tres secuencias refuerza la homología y, consecuentemente, el contraste semántico. El pareado final enriquece con la rima ese contraste:

*El mar reverberaba allá en el fondo.
Había ya jazmines agresivos.
En los balcones sonaban clarinetes.
Todos los mozos eran ya barbudos.
No había día sin asesinato.
Magnífico, perfecto ya el boato. (F., 179)*

Aunque Guillén ha demostrado ser poeta poco proclive a la nostalgia, no la evita ni la oculta para dar una imagen tal vez excesivamente redundante de su yo poético. Deja ver en sus poemas que no le resulta desconocida y cuando aparece en los textos de la vejez, se enfrenta a una actitud que sí le importa al poeta reiterar: la aceptación serena del paso del tiempo y de la muerte. El tema de "Ya se acortan las tardes", de "En la vida", se va repitiendo en estos poemas con matices siempre distintos:

*El otoño –matiz para el maduro–
Propone siempre una estación serena,
Aunque sus amarillos ya mortales
Impulsen a monólogos de pena. (F., 182)*

Guillén acepta la nostalgia como acepta valientemente el problemático futuro. Ya lo señala Predmore: la de Guillén es “una vejez atrevida, con insaciable hambre de vida, repleta de funciones con todo lo que puedan acarrear de bueno y de malo”²⁶. La reflexión existencial que se desarrolla en los “Epigramas”, como en el resto del libro, tiende, en su vertiente afirmativa, a insistir en la fortaleza espiritual del individuo, abierto a todo lo que la vida en plenitud implica:

*Son esenciales las funciones:
Paternidad, maternidad.
Es de veras vida profunda,
Jamás, jamás superficial,
Instintiva con sentimiento,
Placer, dolor, vida total,
Vida, vida, vida triunfante. (F., 182)*

Los poemas de tema filosófico dan cabida a los distintos registros humorísticos del epigrama. Guillén, que tanto ha poetizado la vida como fuente, impulso, misteriosa fuerza, trascendencia del ser desde lo informe a lo esencial, se resiste a que la vida sea explicada tan sólo mediante conceptos como “proteína”, “aminoácido”, “ADN”, etc. Y brota la ironía en el juego de las palabras:

*Nos dicen sumos sabios: “vida es química,
Proteínas, albúminas, etcétera,
Que deciden la acción más trascendente”.*

La vida grita: ¡química, mi química! (F., 189)

Guillén cree en la libertad y en la responsabilidad humanas. De esa creencia derivan el compromiso y la denuncia de su poesía. Desde el punto de vista de la fe, como ya he apuntado al principio, Guillén se define como agnóstico: “Yo no soy ateo. Comulgo con eso que los griegos llamaban agnosticismo. Pero deseo a Dios ¡Ojalá que exista!”, declaraba a Alfonso Canales en sus últimos años²⁷.

Varias veces encontramos el concepto “Dios” en *Final*. Ese Dios es, como dice Gómez Yebra con acierto, “fundamentalmente el del “fiat lux”, el dios del Génesis”²⁸. Como en este epigrama, en el que, además insiste en su más polémico verso (“El mundo está bien hecho”) para destacar, al margen de los misterios indescifrables para el hombre, el valor que el poeta otorga a la “creación”:

*Hay quien a Dios le pone muchos peros
Yo menos. Aunque digan lo que digan,*

26) PREDMORE, R. (1983) Pág. 10

27) CANALES, Alfonso: “Hablando con Don Jorge”, *La Pluma*, 7 (1981), págs. 49-61 (p. 57)

28) GÓMEZ YEBRA, A. A. (1983 b) p. 11

El universo es quien está "bien hecho". (F., 175)

No obstante la importancia de ese "dios de creación", también apela el poeta a la libertad como base fundamental de la ética y origen de la actitud solidaria. Guillén replantea la cuestión del "libre albedrío" en el centro de la denuncia de las injusticias históricas: Dios no es el responsable del "mundo mal hecho":

*-¿Hasta cuándo, Señor de todas las milicias,
Serás encubridor de tantas injusticias?
- Dios deja al hombre libre, sin hisopo, sin sable,
Autor de propia historia, único responsable. (F., 174)*

En otro epigrama explica concisamente su actitud razonante frente a la religiosidad. Como a la poesía, a la fe le hace falta un "no sé que" que el poeta declara no sentir. En otra entrevista precisaba: "la idea de Dios es magnífica. No es que yo sea tonto, pero no me creo capaz de ponerme en comunicación con esa posible divinidad. ¡Cuánto me alegraría que hubiera Dios!"²⁹. Así, cuando se pregunta por la verdad última, por los significados profundos de "todo", no hay respuesta en el poema:

*Hay religión si considero
Mi mundo real de vida a muerte.
¿Qué será el fondo verdadero?
¿Mi espera en qué fe se convierte?. (F., 182)*

Sin embargo hay una íntima satisfacción existencial en los balances de esta última serie de *Aire Nuestro*. A pesar de no alcanzar a los significados teológicos últimos, la conciencia del hombre se siente clara y acorde consigo misma en la vejez, en el "invierno lúcido":

*En el invierno lúcido
La mente es quien domina
El calor interior
Es conciencia de fondo. (F. 193)*

Sensualidad y vitalismo, ya se ha visto, son frecuentes en estos poemas. También la imagen de la mujer se presenta como realidad sexual. Guillén no duda en intercalar entre los temas sociales y filosóficos el acuse de recibo ante una presencia sugestiva de mujer, de la misma forma que no duda en reflejar la belleza de los demás seres:

*Gentil mujer: bien te compones.
Ideas claras y distintas.
Pecho en dos firmes agresiones. (F., 173)*

El humorismo se presenta también, con otras intenciones, en los versos vitalistas y alegres. Pero es más frecuente, como decía, el humor sarcástico y destructivo. Algunas veces es una alusión irónica a un Nietzsche, otras, la burla irónica de algunos tipos humanos. En otras ocasiones, sin embargo, carga las tintas en el retrato de ciertas figuras que le inspiran algo más que desprecio:

Voz de pérfido cobarde.

29) YEBRA, V.: "Del amor, el mar y la violencia", en *Sábado Gráfico*, 13 de enero de 1982, pág. 13

Coz de bruto analfabeto.
Hoz para cortar cabezas.
Voz, coz, hoz: Gran dictador. (F., 161)

Es en los epigramas en que la sátira es más acusada donde despliega y enfatiza mejor el repertorio de recursos formales. Aparte de los juegos con la rima, Guillén recurre a la técnica del diálogo, a las acotaciones satíricas entre paréntesis, a las antítesis, a la aliteración enfatizada y a los juegos paralelísticos. En los siguientes versos el ritmo anfibráquico intensifica el sentido del poema al crear un aire marcial entre los versos segundo y penúltimo. Subraya la parodia y refuerza la sátira:

Desfiles, naves, despilfarros.
Los pasos avanzan sumisos, precisos en acto
De bélica paz.
El humo, los humos escapan de las chimeneas
De una vanidad.
La firme anenaza promete con lujo de muerte
Victoria total.

Trágicos despilfarros. (F., 164)

Los años de composición de *Final* corresponden en la Historia de España al momento más decisivo desde la Segunda República: Guillén escribe sus poemas políticos y sociales en un período que abarca los últimos años del régimen de Franco, la muerte de éste y el inicio de la transición democrática. No puede evitarse el dato extraliterario para la lectura y la interpretación correcta de los poemas que se refieren a la actitud de Guillén ante la realidad española. Las aparentes contradicciones corresponden a estímulos muy diferentes.

No es de extrañar, por lo tanto, que coexistan poemas en los que se alude al "medio millón de muertos" y otros en los que Guillén da un "viva al Rey" que exige ser entendido en el contexto de la transición política, en la que, sin la menor duda, la institución monárquica garantizó el proceso democrático:

Cultura y libertad y convivencia.
Mientras tanto el supremo: Viva el Rey.
La Contradictadura. (F., 171)

En poemas como éste se revela la vitalidad del compromiso guilleniano con la Historia. El firme "no" que pronuncia ante las realidades más degradantes y ante las perspectivas de autodestrucción del género humano convive con ese sí del que no basta decir, a las alturas de *Final*, que es un sí a la vida. El sí guilleniano es un sí a la solidaridad, a la esperanza, al esfuerzo permanente por una libertad siempre amenazada. Es un sí al amor, a la escritura consciente, en el polo opuesto de ese personaje en el extremo de la decadencia:

Ese nonagenario
Ya es otro personaje.
La persona, disuelta por las sombras,

No sabe nada entonces de sí mismo,
Del orbe de los otros.
A diario se agita,
Come, duerme, fantasma.
Dura crisis del fin: desmemoriado,
Animal. Sin historia. (F., 221)

Los "epigramas", en suma, ofrecen un repertorio amplio de temas y de registros estilísticos que nos sitúan en el centro de la actividad razonante y creativa del poeta. Hay mundo "bien hecho" y mundo "mal hecho", y una incansable voluntad de responder a la llamada de la poesía. Estos poemas continúan las series que constituyen la parte 4 de *Y Otros Poemas* y encajan perfectamente en la definición poética que figuraba al frente de las "Sátiras" de esa serie:

Se ofrece un plato, ojalá sabroso:
Sátira, pot-pourri, olla podrida
—¿Sin amargo sabor? —Sin acre poso.

Tal baraúnda es el mundo humano
Frente a mirada irónica de amigo.
No soy puro. Mi mano. Juan, tu mano. (YOP, 118)

"Tiempo de espera", simétrico de "Fuerza Bruta" en extensión, formas poéticas y sentido crítico, cambia el pesimismo profundo de esa sección por una clara esperanza ante el futuro de España tras la instauración de la democracia. Existe una relación estrecha entre "Tiempo de espera" y las secciones "Guimalda civil" y "Arte rupestre" de *Y Otros Poemas*. "Tiempo de espera" constituye el final de una secuencia de poemas críticos que comienza en las dos últimas ediciones de *Cántico* y llega a su expresión más tensa en *Y Otros Poemas*: "*Las tinieblas terminan en tinieblas/ Que no terminan*" (YOP, 162). A lo largo de los poemas que dedica Guillén a la Historia de España en *Final* hallamos la crónica de la transición a la democracia. Los primeros textos constituyen un juicio histórico de la dictadura con agudas precisiones sociológicas:

Tiranía. Bienestar.
Tantos coches por la calle
Justifican que no hable
La voz libre de la gente,
El espíritu viviente.
Tiranía. Corrupción. (F., 201)

El primer verso presenta una paradoja al lector. Las dos realidades nombradas en el primero verso parecen identificarse. Los versos siguientes exponen la burla mordaz. El verso final corrige el enunciado engañoso del primero. La sátira se ha basado, como es frecuente en la poesía crítica de Guillén, en la adopción inicial de una perspectiva evidentemente falsa, en este caso la de todo dictador. El poema implica una crítica más amplia: corrupción implica dos protagonistas, el corruptor y el corrupto. Es posible detectar un matiz de crítica a aquellos españoles cuyo creciente bienestar material pudo implicar un apoyo —activo o pasivo— a la dictadura.

Puede percibirse en esta sección que, antes de dar por terminada su crítica de la dictadura, el poeta ha querido reflejar los rasgos de un pasado que no puede olvidarse al perfilar el proyecto de otra realidad social y política: la intransigencia, el odio, la represión y sus secuelas de silencio y miedo. No puede hablarse de poemas de combate, sino más bien de la expresión compleja del resumen histórico de Jorge Guillén. La figura del dictador es execrada con creciente intensidad en los poemas centrales, finalizando con su larga agonía ³⁰. El poema 12 elige como base paródica los versos del "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías", con la evidente pretensión de superponer al acontecimiento el recuerdo del asesinato de Federico García Lorca, símbolo de una generación malograda por la intransigencia ³¹. Epitafio por toda una época a la vez que canto de esperanza, el poema sintetiza el significado de ese momento, "a los cuarenta en punto de la Historia", con una emoción política que no quiere contenerse:

*Sonrieron al sol los perseguidos,
Sus lares restauraron los dispersos
A los cuarenta en punto de la Historia.*

*Se sintieron felices las palabras,
Volaron por el aire más que pájaros,
A los cuarenta en punto de la Historia (F., 206)*

Concluye "Tiempo de Espera" con un poema que es a la vez visión esperanzada del futuro de España y reflexión sobre el mundo contemporáneo. En un libro como *Final*, en el que la perspectiva ética es fundamental, no hubiera resultado coherente la convivencia de un canto de esperanza sin matices ante el futuro de España con la justa preocupación por el panorama tenebroso de la humanidad ante las realidades cotidianas de injusticia y violencia en todo el planeta, expresada en otras secciones del libro. Así, Guillén exalta la libertad recién recuperada del pueblo español, pero el poema final se abre a la contemplación de la totalidad y la complejidad de la sociedad humana en el planeta:

*Después de tantos años de poder absoluto
Fundado en el terror —mata, mente, corrompe—
Y tan honda la crisis general de la época,
Degradación confusa de todo lo supremo,
Desesperados hay con rabia, con desánimo
Sin una perspectiva que implique actividad.*

*Nunca simplifiquemos: nula visión abstracta
Sin contacto preciso con las siempre complejas,
Distintas realidades y sus contradicciones,*

30) Para un análisis de la figura del tirano, ver GOMEZ YEBRA (1985 b)

31) Como señala Debicki en (1984), Pág. 96, "El empleo de la intertextualidad ejemplifica una manera en que la forma y la tradición poéticas pueden apoyar visiones sociales".

*Que admiten una ayuda de esfuerzo esperanzado,
Hostil a ese abandono del cobarde suicidio.*

¿Quién va creando historia?

Retroceso no habrá. (F., 209)

Como final de "Dramatis Personae", "Galería" es concreción de las reflexiones sociales de las secciones anteriores y descripción de situaciones y personajes que, como dice Gómez Yebra "acompañan al poeta en su estar"³². Organizados temáticamente en forma cíclica —de la infancia a la ancianidad—, estos poemas conducen nuevamente al lector hacia el vitalismo existencial de la poética guilleniana. Los niños ocupan la atención preferente del poeta en los primeros textos. Luego, la comunicación, la naturaleza, la hermosura femenina. Aunque no faltan poemas en los que sigue satirizando personajes y comportamientos muy reales (poderosos, los jóvenes intransigentes y agresivos, la ya citada imagen del anciano acabado para la vida), el talento poético es diferente al de las cuatro secciones anteriores: hay mucho de buen humor, de distancia irónica, de firmeza moral en esa conclusión que introduce el mundo familiar y cotidiano del poeta.

La sección está organizada de acuerdo con el ciclo de la vida humana. De la infancia a la ancianidad el poeta dispone poemas en torno a las distintas edades de la vida, que se van describiendo en una doble dimensión: la belleza de la juventud creadora y entusiasta ("Presente que rebosa") y la arrogancia agresiva ("Mozo"); la vejez fecunda y siempre activa de "Una voz" contrastando con la decadencia y la anulación del individuo que se da por vencido en "Nonagenario". La estructura tonal establece la oposición continua de las sátiras —agrupadas sobre todo en la primera mitad— y los poemas afirmativos y entusiastas, en la segunda parte, que propician el dinamismo de los poemas biográficos y literarios de "En tiempo fechado", la parte cuarta de *Final*. Los dos poemas centrales, "Nonagenario" y "Hombre, roble" confrontan las dos actitudes opuestas en el arte de vivir: frente al anciano dimitido de la vida, el esfuerzo por la realización en el arte de ser, a partir del conocimiento de las propias limitaciones.

Las sátiras de "Galería" complementan temas de las secciones anteriores: "Mozo" es una indignada respuesta mordaz a la arrogancia de la vida en la juventud, tema frecuente en las sátiras de las tres últimas series de *Aire Nuestro*. Guillén define la arrogancia juvenil, igual que en "La realidad y el fracaso", como una deficiencia del ser: "Ser nada más posible. ¡Gran fortuna!" (F., 216). Lo mismo sucede con la sátira del *snoob*, antigua en la poesía de Guillén: confusión mental, vacío machadiano del mundo en la oquedad de una cabeza:

*Para aquel hombrecito la elegancia
Social será la luz de los valores,
Interna confusión simuladora.*

Ahí la feria de las vanidades.

32) GOMEZ YEBRA, A. A. (1985 a)

- *¿Un error persistente de aventura?*
- *Desventura por hambre de sustancia.* (F., 223)

De mayor trascendencia para la temática de la poesía es la sátira del gran escritor que, pese a su grandeza artística, está del lado de la injusticia, la demagogia o la opresión. Guillén no da nombres, y sería posible encontrar bastantes de ellos vinculados a toda clase de dictaduras. Este es un tema que el autor ha tratado en distintos lugares: en "Luzbel desconcertado", de *Clamor*, aparece uno de estos grandes poetas" (A. N., 604-625). En otro lugar se opone a la expresión goethiana "prefiero la injusticia al desorden":

Es preferible la injusticia
- Dicen los listos - al desorden.
Y la brisa los acaricia.

¿Orden injusto no es desorden? (YOP, p. 376)

Teniendo en cuenta las opiniones expresadas de Guillén en cuanto a la actitud política de algunos grandes autores, acuden a la mente nombres como el de Borges, quien, tras años de apoyo verbal a la dictadura militar argentina, dicen que se desmayó al escuchar los testimonios de algunos torturados por la policía de aquel régimen. Pero de Borges, genial escritor, nunca se ha mantenido que haya estado loco. Se ha dicho, sí de Ezra Pound, cuyo nombre sugiere muy plausiblemente Romero Márquez³³:

Gran escritor de pésima política.
"Está loco, no es tonto", se decía.
Quedó más alta la genial figura.
- Pero...

- Loco perdido.

- Tonto.

- ¡Loco! (F., 222)

Aunque no alcanza el dramatismo de las secciones anteriores, y en particular de la simétrica "Esa confusión", la sátira social se extrema en algunos poemas de "Galería". Se trata de una burla de los poderosos que pululan por los poemas de "Dramatis Personae". El mejor ejemplo, el más paródico y teatral es "El ejercicio del poder" donde, con resonancias de algunos pasajes de "Potencia de Pérez", Guillén vuelve a demostrar su capacidad de observación: cada personaje está representado, para los objetivos de la parodia, en sus gestos característicos:

El nuevo Presidente
Se sienta en el Sillón de su despacho,
Y principia a ejercer su autoridad suprema.

Suena un timbre. Visita. Gran jefe del ejército.
Una dulce opresión invade al Presidente.

 33) ROMERO, (1983 b). Pág. 96

Suena el timbre. "Que pase". *Eclesiástico ilustre*,
Persuasión deliciosa.

Suena el timbre otra vez. *Financiero exquisito*.
Charla amable, sonrisas: insinuado soborno.

A través de los días suenan timbres y timbres.
Y después de dos años
Ya sólo queda medio presidente. (F., 219)

La maestría técnica de la sátira guilleniana se manifiesta una vez más: el Sillón con mayúscula, la connotación burlesca de "Gran jefe" y de la "dulce opresión" que "inva-de al Presidente"; la aliteración imitativa de cierta forma clerical de hablar: "*Eclesiás-tico ilustre, / Persuasión deliciosa*"; el protagonismo de los timbres, etc.

"Hombre, roble", en el centro de la sección, abre paso al segundo grupo de poemas, donde se advierte la transición hacia los temas de "En tiempo fechado" que constituyen el renovado "homenaje" de Guillén a los seres a quienes le une la amistad y la admiración humana y literaria y donde no faltan ni la intención humorística ni las imágenes de la naturaleza o las "variaciones" sobre poemas que le importan por distintos motivos. Lo más destacable de "Hombre, roble" es el desarrollo paralelo de ambas imágenes. Guillén vuelve en este poema a la idea de que lo importante en la vida no es la "altura" a que se llega ni el "sólo importa lo mejor" (p. 77), sino el acorde desarrollo de cada ser hasta su máximo, "aunque la energía en ser / No llegue a punto que asombre". El poeta reitera la fundamental exigencia de *Aire Nuestro* en cuanto a humildad y autenticidad, que es la garantía de cumplimiento vital:

Cambiando se va hacia forma
Que bien apunta a su norma. (F. 221)

Los poemas "Obra maestra", "Gran juego olímpico" y "Música visible" son otros tantos homenajes a la Belleza. El primero lo es a la belleza de Greta Garbo, "*Con-movedora síntesis / De natura y de arte, / A través de belleza, / Conjunto siempre ar-mónico*" (F., 224). Los otros dos poemas son, como "Bailar" y "Patinar", de "En la vida", el resultado entusiasta de la contemplación de los cuerpos humanos en el esfuer-zo por alcanzar el dominio perfecto de sus movimientos. En "Gran juego olímpico", la contemplación de la prueba deportiva provoca el placer estético y la afir-mación moral:

... prodigioso
Dominio de esta humana y sobrehumana
Voluntad, sin milagro vencedora
Sobre nieve en montaña de gran juego (F., 225)

En "Música visible" la descripción del baile —"son Viena y Vals en vuelo eva-nescente"— crea poesía y materializa la imagen de una de esas vivencias maravillosas y concretas que testimonian el goce guilleniano del vivir: "*¿Acaso lo soñé? Lo oí, lo he visto / Con intensa evidencia de embeleso*" (F., 225). Lo más importante es lo humano, dice Guillén, y el cuerpo crea tanta belleza que por un momento es posible olvidarse de lo turbio y opresivo del mundo humano. En "Presente que rebosa"

la observación de una hermosa extranjera que contempla el Sena da pie a la reflexión sobre el impulso de la vida:

*Sola por entre gentes, rubia, firme,
Con energía erguida resguardando
Sabe Dios qué potencia de futuro,
¿Adónde encaminaba su hermosura?*

El observador penetra en la visión concreta de la hermosa figura de mujer y es la vida plena en su impulso hacia más vida lo que ese cuerpo y su persona humana le sugieren, el ser inmerso en el proceso del tiempo, en su dinamismo que "avanza hacia un futuro":

*Ese tiempo compacto de presente
Condensaba en figura femenina,
Certera su atracción, una inminencia
Deslizante, muy rauda hacia una incógnita:
El minuto siguiente de una vida (F., 226)*

"Una voz" es el último poema de "Galería" y de "Dramatis personae", y constituye a la vez homenaje a León- Paul Fargue y proyección orgullosa de la propia imagen:

*Comme nous aimions l'inmense variété
de la vie!*

León- Paul Fargue

*Le atraía la vida con su incesante drama,
También en su comedia.*

Todo mortal.

No importa.

*Impetus hacia el mundo eran su amor, su crítica.
Esperaba la muerte, polvo, serenamente. (F., 227)*

La brevedad del poema, la sobriedad expresiva misma, que el verso escalonado resalta, aportan concentración y profundidad a lo que puede leerse como un autorretrato y una síntesis vital y artística de la vejez creadora, de la propia vejez del poeta, serena y a la vez apasionada, como testimonian las complejas series finales de *Aire Nuestro*.

Naturaleza y arte: "En la vida" y "En tiempo fechado"

"En la vida" y "En tiempo fechado", las dos partes más extensas, rodean en *Final* el clamor de la poesía crítica en torno a la historia de los hombres. En relación estrecha con *Cántico* y *Homenaje* respectivamente, desarrollan con amplitud los temas de la naturaleza, desde la elementalidad de la flora y de la fauna en su variedad hasta la concreción en jardines, ciudades y vivencias personales. El amor, la amistad, el panorama humano, en suma, configuran de nuevo el repertorio de las "maravillas

concretas”, sumido casi siempre, en este libro, en la reflexión solidaria y dirigido por la aguda conciencia de la temporalidad. Ambas secciones se corresponden simétricamente. La primera, que remite a *Cántico*, se centra en la naturaleza, el amor y la poética —aspecto éste al que me refiero en el último apartado—. “En tiempo fechado”, que remite a *Homenaje*, vuelve, después de “Dramatis Personae”, al tratamiento de los mismos temas a partir de la literatura, el homenaje a poetas y amigos y las traducciones de una serie de poemas diversos, nuevas “variaciones”.

No es rígida la relación entre “En la vida” y *Cántico*: expresiones, tonos y motivos de las otras series enriquecen la complejidad de temas de esta parte. Así, ocupa un lugar importante la metapoésía, característica de *Homenaje* y de *Y Otros Poemas*, y el vitalismo se presenta como fruto de la esforzada superación del desorden espiritual, que es el resultante de *A la altura de las circunstancias*. El propio Guillén destacaba la temporalidad más dinámica e inmediata que en *Cántico*, al referirse a las similitudes entre “En la vida” y la primera serie de *Aire Nuestro*.

La primera de las tres secciones está precedida de un epígrafe que enlaza la filosofía de “Dentro del mundo” con la vivencia de la aventura personal:

*Entrañable tarea para el hombre:
Descubrir el sentido de la vida
Con ayuda de sabios y profetas.
Que cada ser encuentre su esperanza
Si el vivir es vital profundamente (F., 22)*

Los primeros poemas —“Los cuatro elementos”, “Horas marinas”, “De la edad”—, de carácter general, son coherentes con las premisas establecidas en “Dentro del mundo”. La descripción de la naturaleza, menos abundante en *Final* que en las series anteriores, se concentra en los poemas de esta parte para renovar el paradigma simbólico del “mundo bien hecho” de *Cántico*. Lo que es propio de *Final*, sin embargo, es el hecho de que la reflexión filosófica matice y enriquezca los versos descriptivos, proporcionando una especial tonalidad existencial al reflejo de la primera serie. En la mayor parte de las descripciones Guillén asciende desde las impresiones producidas por un lugar o un objeto concreto hasta la abstracción sobre la esencial relación hombre-naturaleza. La riqueza del léxico en las descripciones, con sus múltiples sugerencias, perfila las excelencias del “estar”, matizado en la vejez por el sentimiento de precariedad y la duda sobre las posibilidades de la relación humana. Guillén advierte a cada paso que, aunque perdura el mundo de *Cántico*, cuyas “maravillas” concretas multiplica, la vivencia de la historia torna cada vez más arduo el responder a las exigencias de la realidad. Esa nueva actitud, desde el punto de vista formal, explica la ordenación de los poemas intercalando reflexiones distanciatoras, a veces filosóficas, con frecuencia irónicas.

“Flora” y “Fauna”, muy parecidas en extensión, técnicas y tonos, incluyen descripciones concretas del mundo vegetal y del bestiario preferidos por Guillén, con claros valores simbólicos. Armonía del sentimiento amoroso como realización humana con la perfección de los seres naturales que, con amplias resonancias de Fray Luis

de León, remiten el esfuerzo espiritual para integrarse en la armonía de un satisfactorio proyecto vital.

Uno de los poemas más interesantes de esta parte es "Ya se acortan las tardes", que remite a "Ya se alargan las tardes", de *Cántico*. En *Aire Nuestro* son frecuentes los poemas "al margen" de otros anteriores, y en ellos el poeta varía, aclara o matiza según la lectura posterior. En este caso lo que hace es aumentar la trascendencia simbólica del crepúsculo, ahora otoñal. En *Cántico*, "Ya se alargan las tardes" configuraba simbólicamente la disposición del poeta ante la muerte, en armonía con el famoso "Muerte a lo lejos":

*Ya se alargan las tardes, ya se deja
Espacio acompañar el sol postrero
Mientras él, desde el cielo de febrero,
Retira al río la ciudad refleja
De la corriente, sin cesar pareja
- Más todavía tras algún remero-
A mí, que errante junto al agua quiero
Sentirme así fugaz sin una queja,
Viendo la lentitud con que se pierde
Serenando su fin tanta hermosura,
Dichosa de valer cuanto más arde
- Bajo los arboles- hasta el verde
Tenaz de los abetos y se apura
La retirada lenta de la tarde. (A. N., 277)*

Romero se refiere a "Ya se acortan las tardes" como una réplica a este soneto³⁴, pero no hay más oposiciones entre los dos poemas que la que se desprende de la confrontación primaria de ambos títulos, que, en realidad, aporta un sentido de circularidad y de reafirmación al significado simbólico del ocaso. En efecto, el concepto existencial que propician los atardeceres de ambos poemas es idéntico: el centro del soneto de *Cántico* (versos 7-9) expresa la aceptación "sin lágrimas" del sentimiento de fugacidad que despierta la terminación lenta del día. En los cinco cuartetos de "Ya se acortan las tardes" —(ABBA : ABBA ; ABAB : ABBA : ABBA)—, la estrofa central, destacada por la diferente organización de las rimas, indica la misma actitud serena ante el acortamiento de los días, que nada impide leer simbólicamente:

*Nos seduce este cielo de tal vida,
El curso de la gran Naturaleza
Que acorta la jornada, no perdida
Si hacia la luz erguimos la cabeza.*

Conceptos que aparecen en los primeros poemas de *Final* ("gran Naturaleza") permiten integrar una reflexión antigua en la corriente poética de esta quinta serie. Ambos

34) ROMERO, (1983 b). Pág. 83

textos se cierran con idéntica serenidad en la aceptación de la muerte. Respecto a las diferencias entre los dos poemas cabe señalar sobre todo que, mientras en "Ya se alargan las tardes" la descripción de los elementos externos (sol, cielo, río, ciudad, corriente, remero, agua, arboles, verde, abetos) constituye la práctica totalidad del tejido textual del poema, con la mera reflexión central "quiero / Sentirme fugaz sin una queja", en "Ya se acortan las tardes" la descripción se plantea desde el principio en un nivel más abstracto y alusivo al sentimiento existencial:

*Ya se acortan las tardes, ya el poniente
Nos descubre los más hermosos cielos,
Maya sobre las apariencias velos
Pone, dispone, claros a la mente.*

*Ningún engaño en sombra ni en penumbra,
Que a los ojos encantan con matices
Fugitivos, instantes muy felices
De pasar frente al sol que los alumbrá.*

No cabe duda de que el poeta pretende establecer desde el principio un alto nivel de abstracción en este poema, a diferencia del soneto de *Cántico*. A mayor abundamiento, el verso primero es lo bastante ambiguo en la primera lectura como para que el lector se detenga a considerarlo, puesto que de él depende lo que sigue. Romero lo destaca: "endecasílabo singular no sólo en la forma sino por el contenido. Pocas veces Guillén, parmenídeo en el fondo y cartesiano en la forma, e integralista siempre, alude a la filosofía hindú"³⁵.

Dejando aparte la posible defensa de un crecimiento progresivo de lo heraclítico a partir del tercer *Cántico*, y ya desde la altura de un *Aire Nuestro* completo, parece más bien que la referencia a Maya remite a su elaboración en la filosofía de Schopenhauer, quien la identifica con su propio concepto de "representación", respecto del cual Guillén establece distancias en su propio poema. No hay que olvidar, por otra parte, que Schopenhauer aparece otras veces en la obra de Guillén. Así, en el poema "Historia feliz", de "Al margen de Schopenhauer" de *Homenaje*, se halla una clave intertextual para mejorar la lectura de "Ya se acortan las tardes":

*"Todo es dolor o tedio si no es ilusión
Por engaño de Maya". Mientras suena esa frase,
Algo está sucediendo que ni duele ni aburre.
El filósofo goza, se afirma porque afirma
La verdad y levanta su edificio sublime.
¡Voluntad de vivir! Y esta vez con victoria
Pura: cierto señor llamado Schopenhauer. (A. N., 1154)*

"Ya se acortan las tardes" está organizado, en su primera parte, en torno al verso citado, en el que no se impide la penetración humana en el sentido de la naturaleza, porque esos "velos de Maya" son "claros a la mente". El centro del poema

35) Ibid.

expresa, como se ha visto, la aceptación de un ritmo de la naturaleza, exterior, por lo tanto, a la mente que debe aceptar como premisa de partida un orden ideal de la vida y del mundo. A esa aceptación ayuda "la calma de esta hora" crepuscular del poeta, porque llega a percibir "un ritmo sobre el muro / Que postrero fulgor ahora dora". El poema concluye reiterando la aceptación del orden de la naturaleza, idea axial desde los poemas de "Dentro del mundo":

Este poniente sin melancolía
Nos sume en el gran orden que nos salva,
Preparación para alcanzar el alba,
También serena aunque mortal el día.

No hay diferencias de sentido respecto a la actitud de *Cántico*, y el texto comentado sucintamente es una aclaración de "Ya se alargan las tardes" y a la vez la constatación —muy reiterada a lo largo de *Final*— de que el poeta ha ido afianzándose con los años en su serenidad ante la muerte. Lo que ha cambiado, sobre todo, es el hombre que hay detrás, cuya experiencia vital y creadora es más rica y más compleja, como puede verse en la diferencia estilística entre ambos textos. No hay cambios importantes en la trasmutación lingüística de la realidad: se han multiplicado, sobre todo, los registros y aparece la huella de la edad en la consideración de las cuestiones existenciales, en su misma recurrencia, en la adopción de un "nosotros" generalizador cuando se tratan los temas del tiempo; resulta sintomático el cambio del "yo" del poema del *Cántico* por el "nosotros" de *Final*, que coincide con el tono filosófico preponderante en éste.

La sección segunda agrupa las reflexiones sobre la escritura y lectura que continúan la metapoesía de *Homenaje* y de *Y Otros Poemas*. Más que una poética, como se verá luego, es un agrupamiento de poemas sobre poesía propia y ajena, sobre los lectores y críticos, sobre el proceso de la creación poética. La colocación de estos poemas en el centro de "En la vida", otorga al tema de la poesía un lugar preponderante en el libro: tras la afirmación de que la naturaleza es la primera base empírica a la que el sujeto hablante se somete de buen grado, y después de la primera sección de "En la vida", que reafirma la integridad del mundo "bien hecho", lo inmediato, en profunda coherencia con la estética desarrollada por Guillén en prosa y en verso, es el centrarse en lo que ha ocupado la principal actividad humana del poeta: la trasmutación de la "realidad irresistible" en poesía. Por ello, no sólo no es caprichoso que los poemas sobre la poesía ocupen el centro de "En la vida", sino que ello responde a la preocupación primaria sobre la propia actividad.

El conjunto de valores vitales de *Final* se completa en la tercera sección con el desarrollo de los temas del amor y la permanente búsqueda de la identidad. Mediante la proyección amorosa hacia el mundo y hacia la amada se realiza poéticamente el ideal ya establecido de generosidad, solidaridad y erotismo. El vivir se afirma como empresa comprometida intelectual y afectivamente con la sociedad, la naturaleza, la poesía y los seres amados, y se refuerza mediante la crítica del narcisismo y de la indefinición existencial: referencias explícitas a Paul Valéry —el poema "Ese yo", por ejemplo— y velada "refutación" de la actitud personal y la obra de Luis Cernuda

—“La realidad y el fracaso”— establecen un notable contraste con el balance de la propia biografía y la propia estética.

Con el poema “¿Quién seré?” se abre el tratamiento en profundidad de una temática que recorre con distintos registros todo *Aire Nuestro*: el balance y la inquisición acerca de la propia conciencia de ser. Este tema, en efecto, surge en *Cántico* como base necesaria para la exaltación de la realidad por un hablante que la percibe desde dentro, firmemente instalado en ella. Ese “yo” guilleniano de *Cántico*, que se vuelve hacia la conciencia de la temporalidad y que reprime en ocasiones su ímpetu ante el espectáculo de la historia contemporánea en *Clamor*, pero cuyas características iniciales no desaparecen en ninguno de los tres libros de la segunda serie —poemas como “El acorde”, “Mediterráneo”, “alba común”, “Perspectivas con fuentes”, “Forma en torno” son un buen ejemplo de ello—, resurge, maduro y vital, en los poemas de *Homenaje*, replanteando la autenticidad de sus presupuestos necesarios:

¿Habrá un debe y un haber
Que resuma el valor de la existencia?,
¿Es posible un numérico balance?
Ser, vivir, absolutos,
Sacros entre dos nada, dos vacíos.
El ser es el valor. Yo soy valiendo,
Yo vivo. ¡Todavía!
Tierra bajo mis plantas,
El mar y el cielo con nosotros, juntos.

(A. N., 1671)

Es el objeto de un poema importante del mismo libro, “El balance” que arranca de las preguntas sobre la obra —“¿Que me propuse, qué logré, qué alcance / Tuvieron mi agudeza, mis sentidos?”— y sobre la propia personalidad —“Me queda la ilusión de ser yo mismo / Quien vale más que el propio resultado?”—. El poeta se responde, no sin cierto orgullo, que el valor está en el esfuerzo, en la “cotidiana tentativa”: “Mi ser es mi vivir acumulado”, “El de veras humilde pone el peso / De su ser en su hacer: yo soy mi suma. / De pretensión a realidad regreso” (A. N., 1672)

La vejez, sobre cuya base biográfica el poeta ensaya el balance, confiere a esas cuestiones un registro casi testamentario (evidente en “El cuento de nunca acabar”) y por esa circunstancia y los registros nuevos que son patentes en los ejemplos citados, puede decirse que se trata de un tema novedoso de las últimas series. Si bien en *Homenaje* no son muy abundantes estos textos, el hecho de que se reúnan sobre todo en la sección que cierra el libro modifica su estructura y su sentido y lo distingue de los finales de las dos primeras series; es el balance final de toda la obra y la afirmación como único valor de ese sentido del “ser”.

Guillén vuelve sobre ese sentido en *Y Otros Poemas* y en *Final*, desarrollando su aspecto ético y estético. El pasado no se ofrece como un tiempo perdido a recuperar, dice en *Y Otros Poemas*: “No se perdió el ayer. / Es un hoy, es un ser”. (YOP, 85) En esa serie la pregunta se repite continuamente. En alguna ocasión, aunque per-

siste el alegato de ignorancia se perfila la idea de "tentativa", de esfuerzo constante y concreto hacia objetivos también concretos. El lema socrático le incita a reiterar el planteamiento ético:

CONOCETE A TI MISMO

"Conócete a ti mismo". ¿Quién soy yo?
Amante hacia la amada, padre hacia criatura,
Poeta hacia poema, amigo hacia el amigo.
¿Quién soy yo? No lo sé. No soy mi asunto.
Conocerse a sí mismo...
¿Y quién será ese "mismo" tan abstracto?
Atiendo sólo a meta. (YOP, 268)

Puede decirse que desde *Y Otros Poemas* el yo de la poesía guilleniana aparece más completo, en su doble papel de protagonista activo, que ejerce el cántico, la crítica y el homenaje ante la complejidad del mundo, y de protagonista que se vuelve objeto del análisis moral y estético. A cada edad le han correspondido preferentemente unos tonos, unos puntos de vista y unos tipos determinados de realización estética, integrándose cada nueva etapa en la producción anterior sin grandes cambios técnicos (lingüísticos, retóricos, métricos) de importancia pero con creciente variedad. Aspectos que apuntan en *Cántico*, como el de la muerte, se van desarrollando con naturalidad a medida que pasan los años y es mayor la inminencia. Ese desarrollo trae aparejada la reflexión sobre la vejez, que, si se empieza a rastrear en algunos poemas de *Clamor* y es importante en los finales de *Homenaje*, es uno de los temas preferentes y característicos de las dos últimas series. El incremento de ese papel del yo poético como sujeto y objeto a la vez de la lucubración existencial se desarrolla a partir de un rasgo presente desde el origen de *Aire Nuestro*: el voluntarismo, el esfuerzo hacia el ser y hacia la forma. Si cantar permite objetivarse, exteriorizar las aventuras de la conciencia permite borrar los límites entre el yo y el universo o, dicho de otro modo, alcanzar la serenidad ante la muerte, que puede ser el regreso a la nada, le exige volver la conciencia hacia el único "valor absoluto": la vida misma; y, aceptando su "ley", destacar los que han sido sus valores permanentes a lo largo de la trayectoria. En definitiva, responsabilizarse del propio vivir y profundizar en la forma del vitalismo que es característica: la tentativa "terrestre".

Del conjunto de poemas que desarrollan este tema en *Final* "¿Quién seré?" es el que recoge más ampliamente sus derivaciones y matices. Las cinco partes del poema recogen la mayor parte del léxico de *Aire Nuestro* en el que se encarnan los valores vitales. La conciencia del individuo como microcosmos inabarcable en su totalidad, del que destaca, como tantas veces, la "ley" inexorable, de que habla Séneca —"Lex est, non poena, perire"—:

Bajo mi piel su byace todo un mundo
Que soy yo, yo profundamente ignoto
Con sus correlaciones infinitas.
Entre sus elementos y corrientes

*Subsiste sin visión el orden lóbrego
De exigencias puntuales que se cumplen
Según ley de mi vida, si no muerte (F., 92)*

La introducción aboca lógicamente a la pregunta esencial que se repite en muchos poemas de las tres últimas series: "¿Quién era, quién seré?". Al plantearse en las dos direcciones del pasado y del futuro, Guillén establece la perspectiva existencial: no busca aquí la definición del ser desde las esencias intemporales, sino desde la existencia individual, lo que permite la valoración desde la perspectiva de la acumulación de actitudes, de logros, de fracasos y de intentos: "Mi ser es vivir acumulado". En las partes 2 y 3 del poema el análisis se objetiva: en tercera persona sintetiza la dinámica del protagonista de *Aire Nuestro* caminando por la "ruta suprema" "del hacer al saber". Lo que se busca es la autenticidad, el ser profundamente, que corresponde, según estos versos, a dar respuesta a los estímulos del mundo, luchando por mantener la conciencia y la objetividad:

*Ese protagonista caminante
Que observa comentando, siempre lúcido,
La realidad en torno
Tal cual es, verdadera,
Ese hombre es un hombre,
Propio vivir auténtico
Bien encajado en él, por eso humilde,
Enajenado nunca,
Hacia verdad el incesante impulso. (F., 92)*

Otro ser, el "buen actor", es el que vive y actúa en múltiples vidas, fuera de sí, "que no puede romper la misteriosa, / Continua identidad inescrutable: / Soy Zutano". En él, como en el caminante protagonista, se reconoce Guillén en esta meditación sobre la personalidad. El "mundo" que subyace bajo la piel del yo provoca la variedad de respuestas "según las horas" y siempre en función de los múltiples elementos que integran una personalidad. Se trata de ahondar en lo unitario último del ser, de responsabilizarse. Queda, con el lenguaje, con la obra hecha, la conciencia de la realidad, la asunción de la trayectoria vital, suma de instantes y destino permanente: responsabilidad. Y la permanencia de un estilo de vivir. No hay dogmatismo, como muestran las preguntas innumerables que quedan sin respuesta, sólo conciencia de "ser itinerante". Respuesta al ser-para-la muerte de Quevedo al que ya en *A la altura de las circunstancias* respondía Guillén: "Y mientras haya vida por delante/ Serán mis sucesiones de viviente" (A. N., 1048). Dice ahora:

*Mis respuestas enérgicas o torpes
A las solicitudes de las horas
Dependen de un espíritu en su carne,
Una asamblea que es mi yo más propio.
Sin embargo, me digo: ¿Quién seré?
¿La identidad persiste en esos cruces*

Del vivir?

Yo me siento responsable

Doy la cara, la firma. ¿Soy mi nombre?

Vivo siendo en un ser itinerante.

¿Una ilusión el aire que respiro? (F., 93)

Guillén quiere insistir en un aspecto valioso de su vida: la dedicación esforzada a la poesía y al vivir. Por ello, como dice Predmore, "esfuerzo es la palabra capital de la dicción de *Final* y es que es un elemento esencial del concepto que tiene de sí mismo el poeta"³⁶. El poema termina con una referencia a "Yo soy", de *Y Otros Poemas*: construye un diálogo en el que tres voces reflejan otras tantas conciencias del yo: una, la que aparece en "Yo soy", que afirma: "Yo supe quién era. / De verdad conocí mi rostro-nombre. / Y mi yo verdadero es quien me guía." En el otro extremo, la voz de la incapacidad de conocer las menores señas de identidad en la nebulosa de la conciencia: "Es siempre ignoto el yo para sí mismo: / Aparición confusa / Que con la realidad jamás coincide". La síntesis viene dada, en coherencia con las partes anteriores del poema, por una voz "cortés y clara", con Ortega y Gasset al fondo:

Se repuso otra voz cortés y clara:

¿No estamos en flexible dependencia

De lo que nos adviene?

Continuidad ocurre en el esfuerzo.

"Yo soy mi cotidiana tentativa".

"Dependo de las cosas", decía el poeta en "Más allá". Y la importante reafirmación de esfuerzo en las últimas series remite a ese poema programático donde también se dice algo que es clave para la continuidad de la constante dependencia del mundo exterior: "Una tranquilidad / De la afirmación constante / Guía a todos los seres, / Que entre tantos enlaces / Universales, presos / En la jornada eterna, / Bajo el sol quieren ser / Y a su querer se entregan / Fatalmente... (A. N., 34-35)

El amor es el gran complemento temático necesario en este desarrollo de la personalidad del hablante en *Final*. Independientemente de la base biográfica de los poemas de amor en *Aire Nuestro* su protagonista expresa con profunda unidad y coherencia la culminación de la aventura terrestre en la relación amorosa. Así, las imágenes que recorren los grandes poemas de amor de *Aire Nuestro* —"Salvación de la primavera", "Sol en la boda", "Anillo", "Amor a Silvia", etc.—son facetas del ideal de culminación absoluta que sólo se expresa como realidad en el amor y, subsidiariamente, en su escritura: "destino", "plenitud", "llegar a ser", "pasma", "perfección", "forma", "lúcida embriaguez", "sumo acorde", "gloria", "embeleso", "gozo", "placer", "rotundidad", etc.

La realización individual y la social, la maestría artística, las presenta Guillén como una meta hacia la que es necesario el esfuerzo constante. En el amor es necesi-

36) PREDMORE, R. (1983) Pág. 10

ria la superación del yo para alcanzar la cima o la mina profunda del ser. Intimamente ligados a conceptos anteriores, por lo tanto, se dan en todos esos poemas los que remiten a la superación del yo: "ni tú ni yo: nosotros", "un solo ardor", "dos gracias en contraste", "en nosotros perfección", "somos una misma energía", "un querer reúne las formas en concierto", "compartir el sol", "no dos destinos, uno", "gloria de dos", "el embeleso de dos destinos", "los dos gozosamente opuestos", "destino común", "¿Tú, yo? Nosotros": el destino del individuo lo configuran unitariamente amar y hacer, como dice en "lo indispensable":

*Sin un verdadero amor,
Sin un quehacer verdadero
La Historia no justifica
Nuestro paso por la tierra (F., 105)*

"También ocurre", "Ella, él", "Segunda carta urgente" son los poemas representativos del tratamiento del tema del amor en *Final*. Y en ellos el sentimiento sereno de la fusión amorosa se mantiene con una fuerza expresiva que reafirma el puesto esencial del amor en la realización humana y la satisfacción del poeta en su proceso hacia la afirmación. La experiencia de la plenitud se expresa de nuevo en un concepto clave en la poesía de Guillén: el centro: "*Llegamos a ser, / Te busco, te encuentro, / Y de verdad somos / Centro, nuestro centro*" (F., 107) Equilibrio intelectual y emoción viva se conjugan en uno de los principales exponentes del amor en este libro. En "También ocurre" culmina la síntesis conceptual y sentimental del amor tal como se ha manifestado en *Aire Nuestro*:

*El amor cristaliza en una forma,
La doble forma justamente opuesta.
Los dos felices cumplen con su norma,
La selva convirtiéndose en floresta.

Se consolida un fondo que resiste.
Nunca aridez. Pareja nunca triste.

Sensación de placer y de embeleso.
Un lúcido entusiasmo en la pareja.

Hombre y mujer se enlazan: sexo y seso.
La luz envuelve. Todo se despeja (F., 105)*

"En tiempo fechado" representa la restitución en *Final* del "estar en el mundo" acorde con los valores del arte y del vitalismo afianzados al principio del libro. El proceso interno del libro refleja estructuralmente la evolución de *Cántico a Homenaje*, a la que corresponde muy estrechamente esta parte, después de los poemas críticos de "Dramatis personae". "En tiempo fechado" se centra en los mismos temas que "En la vida", y casi exclusivamente desde la cultura escrita, la literatura y los literatos: "*Justa correspondencia: / Realidad y palabra*" (F., 231). Esta parte está dedicada, así, al homenaje literario y afectivo, a la glosa de textos y opiniones de otros autores y a distintos acontecimientos autobiográficos, aunque no se proporcionen todos los datos de

los poemas en sus publicaciones independientes, como muestra Gómez Yebra ³⁷. Se trata de "atenciones" a lectores y autores, comentarios y anécdotas "con tiempo fechado".

Un aspecto importante de *Final*, imposible de tratar en estas páginas por su extensión, es el de la onomástica, presente en todo el libro y preferentemente en esta parte cuarta. No se trata solamente de las dedicatorias de los poemas o de las puras y simples referencias, sino, sobre todo, de la utilización de textos ajenos, de los homenajes a otros escritores, de lo que todo ello significa de integración en la gran corriente de la vida, correlato quintaesenciado de la vida natural que ocupa la parte segunda. El panorama de las dedicatorias se suma al muy numeroso de las otras series de *Aire Nuestro* y permite apreciar el aspecto concreto y literario —a la vez que extraliterario— del papel de la amistad en la poesía de Guillén, materializando la importancia que la amistad cobra con el tiempo en las sucesivas series de la obra. "Quedan los nombres" de quienes han ido enriqueciendo la vida del poeta, dando relieve y rostro a muchos textos, configurando una parte de ese "paisaje con historia" que reclamaba Jorge Guillén en *Cántico*.

Por su parte, la red de alusiones a escritores, pensadores, artistas y hombres relevantes en la historia de la humanidad configura el tejido culturalista que es uno de los elementos más importantes de toda la poesía guilleniana, de manera muy sutil e implícita en las primeras series, y más explícita en las tres últimas. Calderón, Goethe, Lope, D'Ors, Unamuno, Molière, Valéry, Neruda, Dante, Balzac, Nietzsche, Fray Luis de León, Erasmo, Antonio Machado, Proust, son sólo una muestra muy breve de los autores simplemente citados, con función muy distinta, que siempre parte de la alusión para convocar en el texto, enriqueciéndolo, las connotaciones culturales correspondientes.

Mayor importancia tiene el gran número de citas de otros autores que Guillén coloca en sus poemas como epígrafes iniciales, que intercala en el poema o que utiliza como notas al pie. Con ellas, y de la misma forma que en *Homenaje*, que en *Y Otros Poemas*, toma de otros autores imágenes, expresiones o ideas que le dan pie para desarrollar su propio poema, coincidente o no con el sentido de la cita. Es un verdadero diálogo creador en el que sobresale el espíritu identificativo, pero donde no escasea la intención polémica. Las citas están relacionadas con la trayectoria del poeta como lector, y con una evidente intención culturalista cuyo mayor desarrollo se daba en los poemas de *Homenaje*, escritos, en sus principales fechas, entre 1949 y 1966. El culturalismo de Guillén no cae en la pedantería inane de otros y, desde luego, no se queda en la mera serie de alusiones tópicas a los principales "clásicos universales". *Final*, como antes *Y Otros Poemas*, continúa ampliando la nómina de autores, obras y referencias a la cultura que desbordaban en *Homenaje*, repitiendo pocas veces los nombres, pero incidiendo a menudo en el diálogo con Berceo y Manrique, Dante y Petrarca, Garcilaso, Fray Luis de León, Cervantes y Quevedo, Unamuno y Antonio Machado, por no citar sino los más frecuentes.

37) GOMEZ YEBRA, A. A. (1984 a)

Así, el mundo “bien hecho” que sigue siendo la base del entusiasmo de Jorge Guillén en sus últimos poemas no es sólo el que integran todos los seres de una naturaleza perfecta y armónica, sino también el de las obras humanas, desde el ejercicio físico —“Bailar”, “Patinar”— hasta la creación intelectual y artística en que los hombres se superan. No son escasos los homenajes poéticos a diversos escritores, que se distribuyen a lo largo de todo el libro. Destacan los poemas dedicados a escritores españoles contemporáneos, dictados a la vez por la amistad y el reconocimiento, como Gabriel Miró, Vicente Aleixandre, María Victoria Atencia, Alfonso Canales, Dionisio Ridruejo, Miguel Delibes, Emilio Orozco, Carmen Conde, Alejo Carpentier o Concha Zardoya. Hay que añadir una amplia nómina de otros contemporáneos, como Marcel Bataillon, Way-lim Yip, Yves Bonnefoi, Claude Esteban, etc., y no son pocos los dedicados a escritores de otros tiempos, como Virgilio, Lope de Vega o Santa Teresa.

Otros muchos nombres de personas reales y de personajes mitológicos y literarios completan el abigarrado entramado de referencias histórico-culturales: Rosselló-Pòrcel, Concepció Casanova, Einstein, Colón, Petronio, Greta Garbo, Adriano y Antinoo, Guido del Duca, Narváez y Jarifa, don Felipe y Doña Juana, Francisca Sánchez, Simonetta Cataneo y Giuliano de Medici. Personajes como Don Quijote y Sancho, Ricote, Hamlet, Fausto, Don Juan Tenorio. Referencias mitológicas: Ulises, Agamenón, Ariadna, Baco, Venus, Midas, Dánae, Zeus, Perseo y Andrómena, Heracles, Caronte, Narciso, Tántalo, Proteo, Morfeo, Minerva, etc. No faltan personajes bíblicos como Adán y Eva, Caín y Abel, Noé, Cristo, los Reyes Magos, Job, Moisés, san Mateo y san Juan, y el panorama se completa con la mención de multitud de lugares conocidos por el poeta o que simbolizan diversos acontecimientos históricos —el “Mare Nostrum”, “Auschwitz”, “Palestina”—. Todo ello forma parte de la “esencial compañía” que reclama el poeta para la plenitud de una vida consciente y abierta tanto al futuro como al pasado, individual y colectivo.

El tema de la poesía en *Final*

No hay duda de que tal contingente de nombres propios mantiene en los poemas de *Final* el calor de lo biográfico, que pasa a ser material literario a tener muy en cuenta para caracterizar la personalidad espiritual y artística de Jorge Guillén, complemento de las páginas dedicadas a los comentarios sobre la poética propia, la lectura y la crítica que se recogen en el centro de “en la vida”.

Como en *Y Otras Poemas*, la metapoésía cobra una relevancia especial, hasta el punto de que puede orientar la comprensión del conjunto como un balance poético y un recorrido último a lo largo de *Aire Nuestro*. El protagonismo de la literatura en la parte cuarta es simétrico del protagonismo que en la parte segunda cobra la reflexión metapoética concentrada en “La Expresión” y “Vida de la Expresión”. Los poemas de estas secciones concentran lo esencial de la poética de *Final*, que, en estrecha relación con la metapoésía de las series anteriores, puede valorarse como la poética “final” y definitiva de un poeta preocupado hasta el extremo por la recepción de su obra ya desde “Beato sillón”, por citar un título significativo y polémico. Así, a los textos de

Homenaje, en particular los agrupados en la sección "Tiempo de leer, tiempo de escribir", y a los de "Expresiones" y "Res Poética", de *Y Otros Poemas*, les sucede este grupo de textos que viene a ser síntesis de los anteriores y explicación de toda la obra a la luz de la despedida: revisión de *Aire Nuestro* desde la perspectiva concreta de una culminación vital y artística.

Estos poemas de *Final* giran de nuevo en torno a la naturaleza de la poesía y su propia trayectoria de poeta. Respecto a esto último, la imagen modesta que traza no excluye la satisfacción por los resultados ni el orgullo de las comparaciones: "Vejez de Calderón, vejez de Goethe". "Trabajo inspirado" y "gracia de palabra" son las bases de la creación poética. Sin inspiración no se alcanza la poesía: las palabras solas no bastan. Guillén prescinde de los intentos contemporáneos por reducir la inspiración al mero trabajo intelectual. Uno de los poemas ironiza sobre la escritura sin espíritu. Se trate de la escritura de un poema propio o de la lectura de uno ajeno, la cuestión es la misma:

*Los vocablos me orientan, se me esconden,
Estallan, se iluminan, se me esfuman...
Pierdo el rastro. Flaquea la atención
Con que oigo el monólogo disperso.
No hay numen, duende, musa que presidan.
¿Por dónde voy? No sigo. (F., 59)*

Guillén reitera una vez más su concepción de la cualidad misteriosa en última instancia de lo poético, imprescindible en el trabajo esforzado de la composición del poema. Se ve en la acumulación de conceptos del poema anterior (numen, duende, musa) y se aprecia continuamente la alusión al "no sé que" de la creación artística formulado muchas veces en poemas de libros anteriores, como éste de *Y Otros Poemas*:

*Que una luz de intelecto,
Fervor, sensualidad
Y gracia de palabra
Converjan en tu obra
Si va a ser poesía.
El poeta, sí, nace.
El poema se hace. (YOP, 223)*

Humildad cada vez más frecuente en la evolución de la poética guilleniana. El poeta nace, pero todo trabajo de creación exige la fortuna del hallazgo, más allá de toda búsqueda. Esa inspiración es un don que permite que salte la chispa en el contacto verbal del poeta con la realidad:

*"Poeta por la gracia de Dios", dice la gente.
¡Hipérbole! Digamos sólo modestamente
Poeta por don de hallazgo sorprendente.
La inspiración, que otorga sin ningún previo puente (F., 65)*

La poesía requiere entusiasmo: arrebato que guía al poeta hacia las palabras justas. Guillén, artista de la precisión expresiva, elige la imprecisión cuando reflexiona sobre la inspiración poética, y así alcanza el mejor retrato: "Algo nuevo prorrumpe sin razón, / Porque sí, de repente" (F., 75). En cada ocasión se repiten los mismos conceptos: "oscuridad", "arrebato", "misterio":

*¿La inspiración? En trance de arrebato
Fatal, supremo hacia lo oscuro:
Poeta como víctima sagrada (F., 75).*

En *Lenguaje y Poesía*, a propósito de la lengua poética de Berceo, ya destilaba Guillén ese concepto de poesía: "esa realidad ordinaria que, sentida por Berceo, es poética, se torna vulgar en cuanto se nos escape el quid divino, el no sé que del acto creador"³⁸. A lo largo de *Aire Nuestro* es posible encontrar diversas formulaciones de ese "estado de gracia". Las resume un texto de *Y Otros Poemas*:

*Inspiración, intuición.
Algo elemental, instinto,
Con sol, con luna o con lámpara,
Misterio jamás extinto. (YOP, 200)*

Poesía como una disposición instintiva del hombre. "La Expresión" se abre con unos versos en que, como dice Blecua, Guillén plantea el problema de la creación poética desde un principio "casi antropológico"³⁹. La tendencia del hombre hacia "forma" viene a ser una de las primeras reflexiones sobre la poesía en *Cántico* y vuelve a presidir la reflexión de *Final*:

*Hacia forma el hombre tiende.
Quizá le inspire algún duende,
Y a más amplitud se abra.
Tanto a los gestos se entrega.
Que la expresión es su omega. (F., 57)*

Complemento de la inspiración es la exigencia de un esfuerzo creador en el lenguaje, que permita crear sentidos en el caos de las palabras y la realidad. El poeta necesita el impulso instintivo que crea nuevas relaciones entre el espíritu y la realidad a través de la expresión, pero para ello Guillén reclama la necesidad de una entrega de artesano a la tarea:

*Quise decir... ¿Lo dije, no lo dije?
La expresión a su altura de poema
Se irisa en claridad, se tomasola.
¿Llegará a ser equívoco algún signo?
Selva oscura no es término de viaje.
El eminente lucha contra el caos. (F. 58)*

38) GUILLEN, Jorge: *Lenguaje y Poesía*, (1961), Alianza, Madrid 1969, 2ª ed. pág. 27

39) BLECUA, J. M. (1984 a), pág. 51

En efecto, el esfuerzo permanente de Guillén ha sido el de la precisión expresiva, como lo demuestran las numerosas variantes en cada edición de *Cántico*, o los fenómenos de lexicalización en su propia lengua poética de muchas expresiones tomadas de las dos primeras series de *Aire Nuestro*, que enriquecen el sentido de los poemas en que se integran. Es un aspecto de la escritura que determina también las preferencias de Jorge Guillén por determinados autores: Berceo, Antonio Machado, Gabriel Miró. En el estudio dedicado a este último en *Lenguaje y poesía* ilustra espléndidamente el sentido de esa necesidad de precisión expresiva:

*"Miró dice más: el acto contemplativo se realiza del todo gracias al acto verbal. Entonces se cumple el ciclo de la experiencia. Hasta que no se "pronuncia" esa experiencia no acaba de vivirse. La poesía no es un ornamento que se superpone a la existencia, sino su culminación. Vida profunda tiene que llegar a ser vida expresada"*⁴⁰.

La precisión significa también sencillez y despojamiento de elementos accesorios, en un sentido distinto al de la estética de los años veinte. En los poemas de las secciones metapoéticas es frecuente encontrar, reiterada, la confesión del esfuerzo propio en busca de la forma más exacta: "Al poema conduce un hilo, / Y yo con todo mi ser lo intento" (YOP, 218). Ese esfuerzo se identifica con el del hombre por ser más ahondando en lo humano, y por integrarse, a la vez, en la armonía de la naturaleza. El poema "Homo", en el pórtico de *Aire Nuestro*, desarrolla la ética del esfuerzo en pos de la elevación a una altura verdaderamente humana. Las resonancias de ese programa, ya explícito desde el *Cántico* de 1945⁴¹, llegan, ampliándose, hasta la última serie: ya se ha visto cómo *Final* se abre con un sostenido registro ético que se matiza y va ampliando en cada parte. "Solidaridad", "Amor", son los conceptos clave de la ética guilleniana, y también en la base de la poética se encuentra con frecuencia la idea de que el impulso creador viene dictado por la relación participativa. Un ejemplo magnífico de esto, en la poesía de la última etapa, es este texto de *Y Otros Poemas*:

*¿Qué es poesía? No lo sé.
Una existe que yo nombro
Ars vivendi, Ars Amandi.
Sentimiento aún de asombro
Que resplandece con fe. (YOP, 229)*

Para acercarse a la definición de "poesía" Guillén suele utilizar las imágenes de lo luminoso, elemento privilegiado de *Aire Nuestro*: el sentimiento de asombro "resplandece" en el poema anterior. En el segundo poema de "La Expresión", después de afirmar la tendencia instintiva del hombre hacia el trabajo artístico, hacia la "forma", enlaza la escritura con la experiencia vital, que es la que proporciona sentido a la obra

40) GUILLEN, Jorge: *Lenguaje y Poesía...* Pág. 148

41) DIAZ DE CASTRO, F. J.: "El compromiso humanista del tercer y cuarto *Cántico*", en *La Poesía de Jorge Guillén* cit. Págs. 7-43

y que es trascendida al ser convertida en poema. El terreno simbólico de esa trascendencia es el de la elevación hacia la luz:

*Todo lo bien vivido sale en busca
De algún decir: esa palabra exacta
Donde se vive por segunda vez
A una altura mayor, que no es un acta
Documental. La voz en luz erguida
Requiero yo para integrar mi vida (F., 57)*

Al mismo tiempo, las imágenes de la verticalidad permiten poetizar a la vez la superación y el enriquecimiento de la experiencia de la integración en el mundo —“Yo necesito los tamaños astrales”— y la profundización en las raíces de lo humano, actividad creadora que Casaldueño llamaba “laboreo de la mina del ser”. En esta otra dirección es fácil encontrar imágenes de lo telúrico, como este poema de *Homenaje*:

LO PERSONAL

*¿Siempre biografía?
Inventando me hundo,
Me hundo en un profundo
Pozo dentro de mí.
La sangre carmesí
Me impulsa, me ilumina.
El pozo es una mina
De carne soterraña
Que late como entraña.
Es la entraña del mundo.
Desde ella lo refundo.*

¿Autobiografía? Del hombre, ya no mía. (A. N., 1588)

La poesía de Guillén se muestra integrada en la temporalidad, en su doble dimensión histórica y autobiográfica. Aunque no son muy frecuentes en los textos de *Final* las referencias a la poesía temporal, los ejemplos bastan para poder afirmar que, desde el punto de vista individual, Guillén deslinda la temporalidad única de cada creación poética, que responde a la vivencia de un instante y que por ello puede tender a la abstracción y revestirse de una apariencia de temporalidad, cuando realmente es un testimonio de vida:

*¿“Intemporal”? ¿Sin tiempo?
Disparate inocente. El poema es poema
Si algo entonces se siente, se vive, se ejecuta. (63)*

y deslinda también el sentido de su poesía como búsqueda de la comunicación con un lector. Para Guillén la lectura de la poesía es una experiencia tan solitaria como la propia labor creadora, e ironiza a menudo a propósito de la “poesía para mayorías”. Tampoco insiste en una proyección hacia el futuro del poeta a través de su obra, como,

planteaba en "Vida extrema", sino en el lector contemporáneo, a quién ha dedicado el libro:

*Mi lector. El de hoy
Con él de veras voy.
"La inmensa mayoría".
Cuéntaselo a Talía.*

*Vida póstuma incierta.
-Deja la puerta abierta. (F., 66)*

Al afirmar esa relación especial de la escritura poética con la experiencia de lo real y presente el lector, cobra total coherencia la teoría del lenguaje poético, el tema más tratado por Guillén en los poemas de *Aire Nuestro* que se ocupan de la poesía, desarrollado también por extenso en sus ensayos críticos. Un poema de "La Expresión" vuelve sobre el valor de las palabras pletóricas de sentido como el material verbal imprescindible para el poeta:

-¿Escribe usted "empero"?
- No lo necesito

Hablando con Gabriel Miró

*Yo no quiero ser tan rico
Según cualquier diccionario.
Con este mundo tan vario
Jamás compite mi pico.
¿Qué palabras? Las vividas.
Son el oro. No soy Midas. (F., 63)*

El lenguaje establece una relación especial con la realidad a través del uso de las palabras más valiosas para el poeta. La tensión poética que se crea entre la realidad empírica y la nacida en el poema brota de la unidad esencial originada por la vivencia de ambas.

Para Guillén no existen palabras más poéticas que otras, sino, como repitió muchas veces, "lenguaje de poema". A propósito de la lengua poética de Berceo decía: "No se oponen belleza y fealdad porque estas categorías no se presuponen aquí. El gato sarnoso entra a título de animal repugnante, pero no en función negativa como elemento del poema. Por sí mismo, el gato no es poético ni antipoético, distinciones que sólo se adscriben a los propios componentes de la poesía, formada por materiales oriundos de la existencia real, todos aptos a subir hasta una composición (...) Para comprender a Berceo y la clase de poetas a que él pertenece, sería de mal gusto tener buen gusto. Según ellos, la poesía no se ha desposado con la belleza"⁴²

Guillén ha demostrado en todos los registros de su poesía cómo toda realidad puede ser objeto de poema y cualquier palabra servir al poema en función poética. En

42) GUILLEN, Jorge: *Lenguaje y Poesía...* Págs. 22-23

“Res Poetica” lo decía exactamente: “La rosa es bella pero no poética. / Lo será en el poema si él es bello. / La política es fea, no poética. / Lo será en el poema con destello” (YOP., 319). O, de otra forma: “¿Prosaísmo? Dislate. ¿Los seres ahí? Neutros. / Poético valor no está en las cosas mismas. / Bellas, feas, esperan esa extrema mudanza / De la visión” (F., 69)

Estas reflexiones se complementan con la exigencia del esfuerzo constante en la labor creadora, con humildad, con ahínco esforzado y permanente. El sentido de poeta como “artesano” es central en la metapoésía de la última serie:

No aludo a perfección, a meta conquistada,
A calidad de objeto: una fanfarronada.
¡No! “Perfección” sugiere mi esfuerzo mano a mano.
La más tensa conducta. Soy artesano. (F., 64)

Desde el sencillo orgullo de una trayectoria de constante dedicación, Guillén emplea la palabra “artesano” en varias ocasiones como expresión exacta de su labor. Si un poema puede nacer por “don de hallazgo sorprendente”, no le interesa en ningún caso el poeta “de tardes de domingo”, sino el que va madurando en una especial forma de sabiduría a través de la práctica permanente e incluso “profesional”. Esta es la otra cara de la moneda, la que presentaba en un texto de *Y Otros Poemas*:

Son magos y lo saben, y no aceptan
Ese nombre antiquísimo. No lucen
Trajes resplandecientes. A menudo
Se disfrazan de simples criaturas.
Míralos bien, entiéndelos. Son magos.
Así, profesionales misteriosos,
Transforman la materia en dios concreto.
El inmortal destino del viviente
Con fórmulas orientan de conjuros
Que ellos pronuncian.

¿Magos?

Magos.

¡Magos! (YOP., 87)

Más sencillamente, en *Final* repite la calificación de “artesano” para describir una labor que es aprendizaje continuo para el ascenso en la escala del saber en pos de la “maestría”, palabra que pone en primer plano la imagen del trabajo:

Artesano –palabra digna, pulcra –
A través de las horas
Puede alcanzar su meta: maestría.
¡Maestro carpintero! (F., 86)

Este poema cobra una especial significación en el libro por ser el que cierra el conjunto de textos sobre el tema de la poesía. Es uno de los más extensos de la sección y desarrolla las múltiples imágenes de los poemas precedentes. En él el proceso de aprendizaje poético se formula por medio del símil del aprendiz de artesano que va

camino de alcanzar esa categoría de maestro. Igual que en el poema "Magos", establece Guillén una distancia entre el poeta y el profano (distancia didáctica, podría decirse), para explicar sencillamente las principales bases de la creación poética: el esfuerzo inspirado, la lucha con el lenguaje, la dedicación amorosa:

*El que fue un aprendiz
Va alzándose hacia términos
Sutiles, más allá de lo aprendido,
Nunca dócil a plan,
Si a inspiración se aviene:
Eso, simbolizado en una musa,
Que asiste o que no asiste, misteriosa.
No imaginéis, profanos,
Que sólo acude en trance como acoso,
O quizá por capricho, nubarrones,
Esta irrupción centella
No es cita inesperada.
Hacia un amor de enamorado vuelve
Tal musa, muy solícita.
Y el que la aguarda la siente ya interior
A su espíritu en rumbo... de trabajo. (F., 86)*

Trabajo e inspiración unidos, pero con el impulso de una inagotable fuerza interior que se verbaliza en los términos más elevados: los de la disposición amorosa a la que acude "tal musa, muy solícita". En la segunda parte del poema reitera el concepto "artesano" como síntesis del esfuerzo intelectual y emotivo en un proceso de esfuerzo hacia la madurez y la sabiduría. Repite, así, la descripción de la madurez soñada que ocupa el centro del poema "De la edad":

*Vejez de Calderón, vejez de Goethe,
Apasionada ancianidad fecunda
Por la vía del esfuerzo
Diario, competente. (F., 28)*

Ahora, sin alusiones ilustres, Guillén centra la significación de su poema sobre la "pulcra" y "digna" palabra "artesano", mucho más abarcadora, amplia y modesta. Ambas perspectivas, sin embargo, la ilustre y la humilde, confluyen en estos versos en los que se percibe el orgullo íntimo del hablante, "el más viejo y perfecto poeta en español", como lo llamara Cela en 1983⁴³, llegado al final de su trayectoria:

*Profesión de poeta,
Cada vez más poeta, denso tiempo
Que se mide por años y por años,
Vida madura al fin, sabiduría,
Vocación entrañable,*

43) CELA, C. J.: "Homenaje", en AVILA, P. L.: *Sonreído va el sol*, Milán, All' Insegna del Pesce d'Oro, (1983), pág. 149.

*Jamás ornato de un domingo leve,
O con furores de revelaciones.*

*Profesión de poeta,
Laborioso inspirado. (F., 87)*

También en "Lectura y escritura", de "La Expresión", el poeta sintetiza sus valores poéticos abordando la artesanía y la sencillez. Interesan los versos finales, en los que se concentra la imagen del poeta profesional como caminante por una senda personal de sabiduría. En su ascenso el poeta va integrándose con los seres elementales de la naturaleza, cuyo canto elemental refuerza la idea que abre "La Expresión": "Hacia forma el hombre tiende", El poeta y su canto, además, se presentan como un microcosmos natural:

*Del hacer al saber
Va la ruta suprema.
Caminemos.
Los árboles, sonoros en sus hojas
Con pájaros y brisa gorjeada,
Son ingenuos cantores.
Canta quizá el poeta: Bien discurre,
Docto, desde un taller.
Es hacedor humilde de un mundillo
Que se abre hacia el mundo. (F., 71)*

Para Jorge Guillén la dedicación a la poesía es expresión orgullosa de libertad. Frente a la idea de que la escritura cumple una función de catalizador de oscuros conflictos interiores del poeta, o de que éste se libere de sus fantasmas mediante el acto creador, Guillén, a quien se ha llamado "poeta sano" y de quien se ha dicho que ve al hombre como "artesano de su propio destino", afirma la esencial libertad —"de vocación y de destino"— que se precisa para ser poeta:

*"Una liberación: la poesía"
Se nos dijo a manera de homenaje.
Si me pongo a escribir es que soy libre.
Si no estoy sano, yo no emprendo viaje. (F., 78)*

Algunos de los textos más o menos satíricos sobre la poesía expresan las críticas de Guillén a ciertas formas de poesía y a ciertas teorías del poema. Ya he mencionado las críticas de *Final* a poetas como Valéry o Cernuda, y abundan los textos en que rechaza con desdén la poesía que se quiere de élite, en que la cultura y las abstracciones se alejan de lo que para él es la senda natural de la poesía:

*Este poema tan abstracto y culto
Me conduce, severo y distinguido,
Por una senda ajena que me invita,
Llegado al fin, a delicioso olvido. (F., 61)*

En la crítica del elitismo recurre en ocasiones a la rima humorística, que juega

decisivamente en favor de la sátira, como es habitual. El alejamiento de la realidad subvierte el orden y la armonía naturales que Guillén canta, y provoca la sátira:

*Y tanto teoriza aquel talento
Que su tesis le envuelve y se le enrosca,
Y ya no ve la realidad concreta,
Y al colibrí desposa con la mosca. (F., 81)*

El mismo sarcasmo que al crítico dedica al poeta exquisito en este diálogo burlesco:

¿Adónde va esa canción?

*- Mi fatal exquisitez
Me aleja por derroteros...
- Que acaban en unos ceros
Sin ave ni flor ni pez*

¿Adónde va esa canción?

*- C'est de la préciosité
Marginale, mon ami.
- Es que sólo susurré
Persiguiendo a un colibrí. (F., 80)*

Este tipo de breves sátiras literarias, aunque concentrado en "La Expresión" y "Vida de la Expresión", abunda en las tres partes centrales de *Final*, mezclado con las glosas, las "variaciones" y los homenajes. Igualmente, a lo largo de todo el libro hallamos referencias al lector, que continúan ese diálogo iniciado ya en los momentos de *Clamor*. Guillén lo identifica, no con la "inmensa mayoría" de los estadios, ni con el bibliófilo aficionado "con su flor de lis", ni con los lectores exclusivos de premios literarios, sino con el lector solitario y fiel, abierto a la lectura:

*¿Qué dicen las trompetas de la fama?
Importa ese lector que bien me lea,
Remoto de ese gordo estrundo tosco. (F., 66)*

El fenómeno poético alcanza su culminación en el lector. La poesía es una corriente verbal que transporta, por medio de la "maestría" —esa que según Guillén caracteriza a los miembros de su generación— realidades vividas, desde el autor al "buen lector":

*Poesía es un curso de palabras
En una acción de vida manifiesta
Por signos de concreto movimiento
Que el buen lector remueven alma y testa. (F., 59)*

En pos de la imposible definición de la poesía, Jorge Guillén requiere al lector como elemento clave de la relación de integración del hombre con el mundo, y de la "solidaridad" que en *Aire Nuestro* se va constituyendo como valor capital gracias al prodigio de la palabra, como dice el poeta permitiéndose corregir a Shakespeare:

Entre lector y autor no hay más que idioma,
palabras y palabras y palabras
Que siempre se trascienden a sí mismas:
Transportan nuestra mente, nuestro mundo,
Lo que somos, tenemos y queremos.

- "Words, words, words"

- No. Palabras prodigiosas. (F., 58)

BIBLIOGRAFIA SOBRE FINAL

- ALVAR, Manuel: "Pervigilium veneris", en *BRAE*, LXIV, (1984), págs. 59-70.
- BLECUA, José Manuel: "Final", de Jorge Guillén y un tema: la poesía",
en *Entre la cruz y la espada. Homenaje a Eugenio García de Nora*, Gredos, Madrid (1984). Págs. 45-55.
- "Sobre Final", en *BRAE*, LXIV, (1984), págs. 35-44.
- CANO, José Luis: "Final", de Jorge Guillén", en *Insula*, 412, (1981), págs. 12-13.
- "Guillén y Málaga", en *Insula*, 435-36, (1983), págs. 12-13.
- CIPLIJAUSKAITE, Biruté: "Yo soy mi cotidiana tentativa", en *Sin Nombre*, XIV, 4 (1984), págs. 31-46.
- COULAND, Anne-Marie: "La poésie de Jorge Guillén ou un humaniste du XXè. siècle", en *Les Langues Néolatines*, LXXII, 2 (1983).
- "Final", de Jorge Guillén: témoignage de l'unité de *Aire Nuestro*", en *Études ibériques et ibéroaméricaines*, Ed. Les Belles Lettres, 26, I Série (1983), Pág. 57-78.
- "L'expérience temporelle et son expression dans *Aire Nuestro*, V: *Final*, de Jorge Guillén", en AA. VV.: *Le discours poétique de Jorge Guillén*, Institut d'Études Ibériques et Ibéroaméricaines, Presses Universitaires de Bordeaux (1985), págs. 217-239.
- "Présence et expression du monde extérieur dans *Aire Nuestro*. V: *Final* de Jorge Guillén", en *Iris*, Montpellier, I (1987), págs. 1-54.
- CUEVAS, Cristóbal: "El compromiso en la poesía de Jorge Guillén", *Analecta Malacitana*, Universidad de Málaga, Vol. VI, 2, (1983), págs. 319-338.
- DEBICKI, Andrew P. : "Final: reflejo y reelaboración de la poesía y la poética guille-nianas", en *Sin Nombre*, XIV, 4, (1984), págs. 95-102.

- DIAZ DE CASTRO, Francisco J.: "Estructura y sentido de *Final*, de Jorge Guillén", en *Cahiers d'Etudes Romanes*, 10, Université de Provence (1984), págs. 139-178.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: "Pedro Salinas y Jorge Guillén", en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Crítica, Madrid (1984), vol. VII, págs. 295-309.
- GOMEZ YEBRA, Antonio A. (Selección, prólogo y notas): Jorge GUILLEN, *Poemas Malagueños*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial (1983).
- "Dios al "final" de Jorge Guillén", *Insula*, 435-36 (1983), pág. 11.
- "Los nombres propios en *Final*, de Jorge Guillén", en *Analecta Malacitana*, Universidad de Málaga, VII, 2 (1984), págs. 249-265.
- *Final*, de Jorge Guillén. Tesis Doctoral inédita. Dirigida por Cristóbal Cuevas. Universidad de Málaga (1984).
- "Final, de Jorge Guillén: estructura interna", en *Hora de Poesía*, 38, (1985), págs. 27-31.
- "El pensamiento socio-político en *Final* de Jorge Guillén", en *Analecta Malacitana*, VIII, 2 (1985), págs. 313-331.
- MARCILLY, Charles: "Guillén hasta el "Final", en *El Candil*, Univ. de Clermont (1985), págs. 49-72.
- MOIX, Ana María: "*Final*, de Jorge Guillén", en *Hora de Poesía*, 21-22 (1983).
- PINO, Francisco del : "*Final* y la teoría lingüística de Jorge Guillén", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 369 (1981), págs. 18-25.
- PREDMORE, Richard L.: "Retrato poético de Jorge Guillén a los noventa años", en *Insula*, 435-436 (1983), pág. 10.
- ROMERO MARQUEZ, Antonio: "Por un Guillén total", en *Insula*, 435-36 (1983), pág. 9.
- "El "final" del "cántico": un Cántico sin final", en *Cuenta y Razón*, 9, Ed. Alhambra, (1983), págs. 79-102.
- UCEDA, Julia: "Aproximación a la poesía de Jorge Guillén", en Jorge GUILLEN: *La Expresión*, Esquío-Ferrol (1981), págs. 11-40.

***J.M. CABALLERO BONALD : UNA POETICA
DEL 'MALEVOLISMO'***

**MARIA PAYERAS GRAU
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS**



Desde 1952 hasta la fecha, José Manuel Caballero Bonald ha dado a la imprenta siete colecciones poéticas y tres novelas, amén de buena cantidad de artículos y ensayos sobre temas diversos (preferentemente literarios y artísticos). Multifacética y rica, la personalidad literaria de este autor nos sitúa ante una obra cambiante aunque plena de sutiles relaciones. Es muy cierto que ha sido el propio autor el primero en poner de relieve algunas de esas relaciones, especialmente cuando insiste en las conexiones existentes entre su poesía y su obra narrativa ¹. Sin embargo, las conexiones no terminan ahí: el cante flamenco le preocupa cuando elabora una obra de aproximación teórica al tema (*Luces y sombras del flamenco*. Lumen. Barcelona, 1975) y cuando escribe un poemario (*Anteo*. Edición de Papeles de Son Armadans. Palma de Mallorca, 1956); Luis de Góngora es, a la vez, objeto de un ensayo crítico (*Luis de Góngora: Poesía*. Ed. Taurus. Madrid, 1982) y permanente punto de referencia para la labor del poeta; de esta misma manera podemos señalar temas y preocupaciones que, como el vino, el arte o el papel del escritor, reciben en la obra de Caballero Bonald un tratamiento teórico o poético, según los casos.

Del rico entramado que nos ofrece la obra de este autor, entresacamos aquí para el análisis dos libros que constituyen su más reciente aportación en materia poética. De hecho, estos dos libros, coincidentes en más de un punto, constituyen la última etapa en su evolución poética hasta la fecha.

Acerca de estos libros José Manuel Caballero ha declarado repetidamente que en ellos desarrolla un "malevolismo" relacionado con la poetización de "ciertas zonas prohibidas de la experiencia".

Ese "malevolismo" pone de manifiesto una poética que difiere, en cierto modo, de anteriores postulados del autor. Si atendemos a las actitudes básicas por él mismo señaladas, son tres las principales motivaciones que le han llevado a la práctica de la literatura:

"No puedo escribir si no me siento en la inminente necesidad de defenderme de algo con lo que estoy en radical desacuerdo. El acto de escribir supone para mí un trabajo de aproximación crítica al conocimiento de la realidad y también una forma de resistencia frente

(1) Podemos citar, a modo de ejemplo, el siguiente párrafo que aparece en la introducción hecha por José Manuel Caballero Bonald a la antología de sus versos titulada *Selección natural* (Cátedra. Madrid, 1983). En él dice refiriéndose a su libro *Lescrédito del héroe*: "El libro se publicó en 1977 y buen número de poemas están escritos al mismo tiempo que redactaba mi novela *Agata ojo de gato*. Y creo que eso se nota bastante: hay una misma tendencia al empleo alucinatorio de la expresión y un mismo empeño por rastrear en lo que podrían llamarse zonas prohibidas de la experiencia. También, como en *Agata*, hay una filtración de la ironía (aspecto éste muy poco estabilizado en mi obra anterior) que también depende de los moldes sintácticos utilizados".

al mundo que me condiciona. No podría entender de otro modo —ni justificar moralmente— esa propuesta dialéctica que entraña la literatura".²

"Desde mi primer libro —que es de 1952 si la memoria no me falla— me esforcé por dar a mi obra algo así como un tono de sublevación contra el silencio. Cada vez que intenté ordenar mi experiencia por medio de un poema, es porque me sentía amenazado por algo o, al menos, por el peligro del silencio. Y el único antídoto válido era el de buscarle una abrupta equivalencia verbal a ese peligro. Si yo fuera un nietzscheano, diría que he procurado oponer lo dionisiaco a lo apolíneo; como no lo soy, pongamos que prefiero el arrebatamiento al equilibrio, lo barroco y lo romántico a lo clásico y al 'bon sens'. Toda mi obra responde a esa particular forma de violencia contra una realidad con la que estoy en desacuerdo. Cuando he querido fijar poéticamente ese desacuerdo —ligado por lo común a la culpabilidad, el erotismo o la rebeldía moral de la experiencia— lo he hecho porque tenía la sensación de estar dominado por una especie de furia y la única forma de defenderme —y justificarme— era la de practicar eso que los psiquiatras llaman 'objetivación'. Estoy satisfecho de los resultados de esa terapéutica"³

"Lo que no me propuse nunca fue moralizar al lector, ni pensarlo, más bien aspiro a lo contrario. Lo pienso ahora, claro, porque hubo un tiempo en que creí que la literatura no tenía por qué ser malévola. A lo mejor es otra contradicción mía.

(...)

En cualquier caso, casi toda mi obra está basada en esa especie de rastros nocturnos por las zonas prohibidas de la experiencia".⁴

De lo anterior se infiere que existen tres principales motivaciones para el autor: una "ética", una "terapéutica" y una "malévola". De las tres, la "terapéutica" es perceptible a lo largo de toda la obra: el poeta hace aflorar en sus poemas las obsesiones personales, las manifiesta y las asume. La motivación "ética" fue común a muchos autores de su tiempo, al menos en una determinada época; se trata de una poesía comprometida con la realidad de su momento, nace motivada por circunstancias históricas y el autor la abandona como centro de su obra una vez que desaparecen las circunstancias que la han motivado o que intuye la falta de eficacia práctica y estética con que se desarrolla. La motivación "malévola" que se manifiesta, como gusta de decir el autor, mediante la poetización de "ciertas zonas prohibidas de la experiencia",

(2) Fernández Braso: *Le escritor a escritor*. Ed. Taber. Barcelona, 1970, págs 328.

(3) *Ibidem*.

(4) Martínez de Mingo, Luis: "Fábulas nuestras carencias" en *Quimera* nº 28, pág. 29.

plantea una directa o indirecta incitación a transgredir la norma. Ese malevolismo poético, presente en cierto modo en su obra anterior, se manifiesta especialmente en los dos últimos poemarios de José Manuel Caballero Bonald que guardan entre sí numerosas afinidades.

Los primeros poemas del *Descrédito del héroe* nos sitúan en un punto de partida interesante para empezar a comprender el sentido de este libro y del posterior. Se trata de la alusión al laberinto, cuyo sentido será preciso explicar. Palabras como laberinto, jeroglífico, criptograma, van a aparecer en estas obras con cierta frecuencia. Esos enigmas de difícil solución pueden interpretarse de distintos modos, pero desde nuestro punto de vista aluden especialmente a un modo de comprender la existencia: la vida como laberinto, la mente del poeta como laberinto, la poesía como laberinto, serían las principales ramificaciones de esta idea. Una deliberada tendencia al irracionalismo avala la concepción laberíntica de la existencia, como un mundo caótico y de difícil salida, desde luego, pero también como un mundo en el que el poeta quiere instalarse, no a pesar, sino precisamente a causa de su cualidad de laberinto. Si la vida es un laberinto del que el poeta ni sabe ni quiere salir, su mente, revela también la inclinación a mundos imaginarios y tortuosos, insistiendo en valorar positivamente la alucinación, la locura, el error. Por otra parte, los mismos poemas parecen en ocasiones un laberinto o un jeroglífico. Aparte de la tendencia a las imágenes irracionales, aumentan la impresión de hallarnos frente a un enigma la multitud de planos significativos que se entrecruzan: el mundo de la realidad presente se entrecruza a menudo con el pasado (real o imaginario), la realidad histórica se cruza con la leyenda o el mito, las lecturas que el poeta realiza de sus autores más queridos remiten a las experiencias vividas o soñadas por él mismo. Todos estos planos son susceptibles de engarzarse en un mismo poema, y cada uno de ellos aumenta las posibilidades de lectura del texto. Así pues, creemos que la idea del laberinto, aunque forme parte del título del último libro de poemas, se puede aplicar indistintamente a cualquiera de los dos libros que nos ocupan.

Descrédito del héroe se adensa en mundos que bordean lo irracional o lo ilógico. El deseo de vivir se sitúa en un terreno interesante: el poeta advierte al lector contra la excesiva confianza en la razón. Bajo esta perspectiva interpretamos "Vicio de forma"⁵. Naturalmente, este poema, dada la multiplicidad de lecturas que admite, es posible considerarlo también como un texto metapoético donde el autor emparenta sus propios procedimientos literarios con el automatismo más o menos inmediato heredado de los surrealistas. Es imposible, desde luego, considerar los poemas de Caballero Bonald como fruto de una escritura automática así como de cualquier improvisación; sin embargo, el gusto por la imaginación, el irracionalismo, el mundo del sueño y la locura, el intento de explotar al máximo el poder sugeridor y evocador de las palabras, el torrente verbal que fluye incesante arrastrando al lector a una especie de alucinación, sí que son aspectos de esta poesía que le emparentan con

(5) Caballero Bonald: *Descrédito del héroe*. Ed. Lumen. Barcelona, 1977, pág. 54. A partir de ahora citaremos este libro por las siglas D. H.

el surrealismo. En todo caso, aunque no se tratara de un texto metapoético, creemos que queda patente la advertencia del poeta contra los excesos del racionalismo.

Estrechamente vinculado con lo que acabamos de decir está el mundo de evocaciones que el poeta gusta de recrear. El culto a la imaginación se instala en estos libros en un lugar preferente, orientándose en distintas direcciones que van desde el sueño a la mitología, pasando por la recreación de mundos exóticos y épocas remotas. Caballero Bonald ha dicho en alguna ocasión que en su obra lo imaginario es lo más real. Sus últimas obras vienen a confirmarlo. Así, se complace en recrear mundos distantes en el espacio o en el tiempo. La distancia temporal se percibe en numerosos poemas en los que el autor nos remite al mundo clásico, bien sea mediante una selección léxica que nos transporta a épocas remotas, bien sea por la utilización de la mitología, bien sea por la evocación de personajes históricos del pasado. Podría decirse que al procedimiento de retrotraerse a épocas remotas actúa como un modo de dignificación de la realidad inmediata. De este modo, es posible hallar en *Descrédito del héroe* la evocación de lugares familiares para el poeta, envueltos en los velos de la imaginación que los reinventa⁶. La realidad inmediata se mitifica por este procedimiento y su poder de sugerencia es superior. En cuanto a la distancia espacial, J.M. Caballero Bonald nos introduce a menudo en mundos exóticos, siendo los predilectos los ambientes orientales o tropicales; en ambos casos, es seguro que el poeta se siente emocionalmente próximo a ellos. Tengamos presente al respecto, la ascendencia cubana del autor por parte paterna, y su vinculación al mundo árabe que ha defendido en múltiples ocasiones⁷.

Este rasgo de acudir a épocas y ambientes remotos, es posible que esté relacionado con las lecturas románticas o modernistas del poeta. No obstante, creemos percibir algo más que un mero contagio libresco en el placer con que evoca estos mundos lejanos. Caballero Bonald ha declarado su gusto por lo barroco y romántico antes que por lo clásico y ordenado: un rasgo de temperamento que también, por supuesto, le lleva a establecer afinidades electivas con ciertos autores y no con otros. Concretamente, debemos decir que en *Descrédito del héroe* aparecen alusiones a autores que gozan de fama de malditos, de raros. Este rasgo ha sido observado por José Olivio Jiménez, que lo interpreta del siguiente modo:

"Si en los poetas que le son coetáneos fuere posible vislumbrar algún lejano riesgo de sequedad o de obstrucción a los efectos de una continuidad en su labor, sería el de apoyarse con un carácter insistente en la pura realidad factual de lo vivido; lo que puede supo-

(6) Así sucede, por ejemplo en "El hilo de Ariadna" (D. H., pág. 13) en "Renuevo de un ciclo Alejandrino" (D. H., pág. 39) y en "Técnica de la imaginación" (D. H., pág. 68).

(7) Por ejemplo, en una entrevista afirma lo siguiente: "Uno de mis cuatro abuelos era andaluz, andaluz de la costa malagueña mediterránea, y seguramente, a través de ese abuelo, me viene esa memoria árabe que cada vez entiendo más vigorosa y más influyente y que desplaza a cualquier otro asidero espiritual respecto a una u otra cultura" (Alvarado Tenorio: *La poesía española contemporánea*. Ed. La oveja negra. Bogota, s/d., pág. 92).

ner, correlativamente, un cierto temor a dar validez lírica a los datos más libres de la imaginación o a los tomados del mundo de la cultura, los cuales, sin embargo, y usados con oportunidad y sin desafuero, son evidentes caminos de enriquecimiento en la exploración poética. Y es en esta última posibilidad sugerida por donde apunta la novedad de los textos de Caballero Bonald que comentamos (...) La lectura, la acción de leer, o mejor, la potencialidad asociativa y evocadora de lo leído, le servirá como justo estímulo a la memoria para afanarse intensamente en la reconstrucción de situaciones un tanto olvidadas, de imágenes ya borrascosas de una vida con la cual, por otra parte, no parece poder establecerse una serena solidaridad".⁸

Nombres como Cavafis, Durrell, Sade, Henry Miller, Lawrence, nos sitúan en un núcleo de preferencias personales que, además, guardan relación con el tipo de poesía que se desarrolla en *Descrédito del héroe*, muestran la conciencia de tradición que Caballero Bonald siente respecto a ellos y son, en fin, homenaje y reconocimiento. Estas lecturas están en consonancia con la intención que el título del libro (*Descrédito del héroe*) parece anunciar en cuanto a transgresión de la norma, a defensa de lo prohibido. El "héroe", entendiendo por tal al individuo que es tenido por ejemplar en la comunidad, el personaje capaz de llevar a cabo grandes hazañas, en el cual se dan en alto grado las virtudes, es señalado con un índice acusador en los poemas de Caballero Bonald, donde se advierte que la sociedad se afana todavía por mantener la imagen de un héroe sobre cuya figura descansan sus caducos preceptos. Al héroe con mayúsculas, lo acompañan multitud de héroes en miniatura: son los bienpensantes, los ordenados, los seres racionales. También ellos son objeto de denuestos. Todo el que tiene la certeza, la verdad en sus manos, todo el que no sufre la incertidumbre y el dolor de estar vivo es un héroe; claro es que semejante gloria se paga con la vida, con la desdicha de ser un "premuerto", según expresión que utiliza en el poema "Supremum vale". Junto a estos personajes están los seres que, como el poeta, viven en la perpetua incertidumbre y aman el desorden por encima del orden, la irracionalidad por encima de la razón, los paraísos artificiales por encima del Paraíso Eterno. No se propone en estos poemas un héroe alternativo. Hay, por el contrario, un antihéroe que circula por su laberinto existencial y se aferra a él con la impaciencia del que sabe que su tiempo está medido. En sus denuestos contra el héroe, el poeta incide algunas veces en los problemas de la historia reciente, pero no acude a las fórmulas del "realismo crítico", pues, aunque no deserta de su condición de acusador, carece de la convicción de que la poesía sea un instrumento capaz de transformar la realidad.

Como en libros anteriores, también en *Descrédito del héroe* se percibe la preocupación por el oficio de poeta. Caballero Bonald, que no tiene reparos al confesar que es un autor desordenado y a menudo perezoso, se burla con risueña ironía de los

escritores de horario fijo, que toman su oficio como un penoso deber que ha de cumplirse con rigurosa disciplina y más agresiva aún es la burla dirigida a los poetas que se someten ciegamente a las exigencias de una moda literaria sin atender a otras necesidades que las de su propia vanidad halagada:

*"Como falaz es el ingenio, así
también la confianza en los ardides
de la poesía, y más
si el codicioso autodidacto
engulle con lerdá fruición
el penúltimo edicto cultural
y lo vierte después en textos varios".*⁹

No menos acerada es la intención con que alude a esos mismos poetas como falaces detentadores de la verdad, cuando ya se ha visto que es la defensa de la incertidumbre, del desorden y de la libertad de criterio lo que el poeta valora sinceramente. Una interesante alusión al tema de la poesía la encontramos en "Zauberlehrling"¹⁰, donde José M. Caballero, que siempre ha considerado la suya como una poesía de la experiencia y, consecuentemente, tituló el volumen de sus poesías completas *Vivir para contarlo*, afirma una vez más la primacía de la vida sobre el arte. Lo importante es vivir, y lo secundario contar lo vivido, jamás hay que posponer la experiencia a la eventualidad de la escritura.

Entre los poemas de *Descrédito del héroe* el más extenso y explícito acerca de la tarea del escritor es el titulado "Sobre el imposible oficio de escribir"¹¹. En él se pone de relieve la importancia que la palabra tiene sobre los diversos materiales con que se construye la poesía, la necesaria fidelidad de la obra a la experiencia personal, la importancia del recuerdo como materia poética y como forma de salvaguardar lo que va quedando de uno mismo en el pasado, la condición mágica de la poesía, la pereza con que el poeta aborda en coasiones su tarea, el intento de sobrevivirse por el arte y de aplacar el tedio de los días que amenazan con consumir la vida.

Entre los atisbos de lo que para José Manuel Caballero Bonald significa la poesía, según puede leerse en el poema antes citado, se encuentran también la posibilidad de conocerse a sí mismo a través de la poesía (o de explicarse a sí mismo en ella) y la atracción que sobre él ejercen ciertos paraísos que transformará luego en materia poética. Ambos aspectos se hallan desarrollados en la temática de *Descrédito del héroe*. Acerca del primero diremos que se percibe en el libro una decidida voluntad de ser libre, de ser él mismo, de llevar adelante su propia personalidad sin ocultarse ni traicionarse, defendiendo también el derecho a equivocarse. Sin embargo, no es precisamente optimista en cuanto a las posibilidades que tiene el hombre de ejer-

(9) D. H. pág. 95.

(10) D. H. pág. 65.

(11) D. H. pág. 55.

cer su propia libertad. En un extenso poema, especie de fábula histórica ("Navegante solitario"), el legislador y moralista Licurgo busca en playas remotas la ansiada y utópica libertad.

Junto a los temas citados, y otros que forman parte de las preocupaciones esenciales del poeta a lo largo de toda su obra (como el transcurso del tiempo y la necesidad de la memoria), destacan en *Descrédito del héroe* aquellos temas que, en conjunto, están destinados a ahondar en las experiencias prohibidas por la moral tradicional, por las costumbres establecidas. Entre las experiencias prohibidas, la erótica es la que ocupa principalmente estos versos y concretamente se explora aquellos aspectos del erotismo más señalados con la marca del tabú. Así pues, temas como la prostitución, la homosexualidad, el incesto, la impotencia, la masturbación, etc. son abordados en el libro. Junto a ellos, los paraísos artificiales (el vino, la droga, etc.) aparecen como forma de afrontar lo ingrato de la existencia, y como ataque contra la moral establecida.

Resulta también importante para la comprensión de esta poética "malévola" el elogio de la locura y del error. Ya hemos dicho que el poeta nos advierte contra la excesiva confianza en la razón. Ahondando más, llega a conceptualizar la locura como un modo de clarividencia y la posibilidad de equivocarse en el ejercicio de la propia libertad, como un acierto distinto:

"¿Ignora quien así
se empecina en ser cómplice
de tanto intempestivo comisario
de la razón, que nadie será nunca
capaz de disuadir
al que prefiere equivocarse a solas?"¹²

Como ya habíamos señalado anteriormente, puede considerarse que *Laberinto de fortuna* es una continuación de *Descrédito del héroe*, así pues, nos limitaremos a señalar posibles convergencias y divergencias temáticas.

En primer lugar, continúa siendo importante la temática erótica, el gusto por lo exótico, la defensa de la locura como supremo don, etc. Como temas tradicionales del autor, presentes ya desde su primera etapa, cabe citar la introspección, la memoria, el destino humano, etc.

Junto al destino humano y al sentido de la vida, también el sentido de la Historia es aquí un importante foco temático que irradia ahora con más intensidad que en *Descrédito del héroe*. Desde luego, el sentido de la vida y el sentido de la Historia son temas confluyentes ya que la Historia de la humanidad incide sobre cada individuo, destruyendo sus esperanzas de futuro al mostrarle el repetido fracaso de la humanidad. Pero la amarga lección del pasado enseña también a comprender que la Historia se ha desarrollado así, no por causas fatales, sino por razones que son humanas y que

(12) D. H. pág. 99.

está en las manos del hombre combatir. Más frecuentes que en *Descrédito del héroe*, los poemas de denuncia se centran aquí sobre todo en la muerte organizada desde los núcleos del poder, incitando a la rebeldía y a la transgresión en un mundo donde la libertad parece utópica y la justicia inexistente. La conclusión es clara: "sublevarse sin más contra los mandamientos de esa secta ruin de los bienpensantes"¹³

Es preciso destacar también, entre los temas esenciales de *Laberinto de fortuna* el relativo a la palabra poética, que es, por cierto, repetidamente acogido en las obras de Caballero Bonald. El interés por la palabra como material, considerada en sus valores fonéticos y semánticos, la conciencia de pertenecer a una tradición literaria, las dificultades que entraña la escritura, y sobre todo, las relaciones entre poesía y vida, son los matices principales del tema en este libro:

*"Vengo de muchos libros y de muchos apremios que la imaginación dejó inconclusos. Vengo también de un viaje absolutamente maravilloso que no hice nunca a Samarcanda. Y de un temor consecutivo vengo igual que de una madre. Soy esos hombres juntos que mutuamente se enemistan y ando a tientas buscando el rastro de una historia donde no comparezco todavía. ¿Seré por fin ese protagonista que desde siempre ronda entre mis libros y que también está aquí ahora sustituyendo a quien no sé?. Sólo el presente puede modificar el pasado".*¹⁴

El poema transcrito, que además cierra el libro, es sumamente ilustrativo acerca del mundo poético del autor: la tradición literaria, la imaginación personal, la angustia existencial, las propias contradicciones y el deseo constante de autojustificarse, son los acicates que les mueven a la creación poética. Tampoco oculta la dificultad que sus propios textos pueden suponer para el lector. Para paliar tal dificultad propone el siguiente medio: "Para poder leer a ciencia cierta el sibilino texto, nada más razonable que adoptar bucalmente la flexible postura del que ama"

Tanto *Descrédito del héroe* como *Laberinto de Fortuna* representan en la trayectoria del autor una continuidad y, al mismo tiempo, un importante cambio. Desde el punto de vista temático podríamos sintetizar diciendo que persisten viejos temas tales como la crítica de la realidad histórica, la intimidad del autor o la poesía misma. Junto a ellos, no obstante, aparece un mundo de fábulas y ensueños así como unos temas en los que tácitamente se invita a la transgresión de las normas establecidas y se ensalza toda experiencia prohibida por la moral al uso o por los intereses del poder. Paralelamente existe en estos dos libros que representan la última etapa poética de Caballero Bonald un mayor experimentalismo formal con respecto a otros momentos de su producción que, no obstante, se produce más por intensificación de viejos procedimientos e incorporación de algunas novedades, que por ruptura total con lo anterior.

(13) Caballero Bonald: *Laberinto de fortuna*. Ed. Laia. Barcelona, 1984, pág. 43. A partir de ahora citaremos este libro por la sigla L. F.

(14) L. F. pág. 103.

Es necesario poner de relieve que *Descrédito del héroe* y *Laberinto de Fortuna* participan de una característica que Aurora de Albornoz ha señalado con respecto a su novela *Agata ojo de gato*¹⁵ y que tampoco es ajena totalmente a su anterior producción poética. Se trata del empleo de la palabra como "alucinógeno", es decir, del uso de un lenguaje torrencial que absorbe al lector para llevarle a un mundo alejado del suyo propio, sumiéndole en una especie de alucinación en la que intervienen numerosos aspectos del lenguaje poético que contribuyen a reforzar el efecto. Así es como A. de Albornoz ha visto la segunda novela de Caballero Bonald:

*"Antes de seguir adelante debo aclarar que veo Agata ojo de gato como una alucinación novelada. Es decir: veo que todo lo que en la narración sucede es creación de la mente alucinada de un personaje (...) Pues bien, pienso que en Agata... es la palabra el alucinógeno utilizado. Palabras —palabras y palabras en desbordante chorro incontenible— que, en el Prólogo, se quiere a toda costa concitar. Una vez encontradas las palabras, y con ellas, un tono intensamente alucinado —y alucinante—, el narrador puede transmitir eso que, en un momento único, en un escenario único, ha logrado percibir"*¹⁶

Mucho debe este efecto "alucinatorio" a la selección léxica y, ante todo, a la sintaxis. El lenguaje utilizado por nuestro autor es de una extraordinaria riqueza y obedece a rigurosos planteamientos estéticos. Su léxico es siempre (lo fue incluso en su breve etapa comprometida) preciso, culto e inusual, coincidiendo con la línea emprendida por aquellos poetas que en los años 50 acometieron la empresa de devolver a la poesía española la riqueza y dignidad que había perdido tras la guerra civil. La exploración que lleva a cabo en el terreno del lenguaje se orienta, pues, en este sentido; sin embargo, su empeño nos revela un placer personal en la elección de cada palabra. Su vocabulario no está solamente elegido en función de la precisión conceptual, sino que también se tienen en cuenta sus valores de sugerencia y, como no, de eufonía. Además, si utiliza a menudo un léxico inusual es, ante todo, para enriquecer su poesía mediante un vocabulario no devaluado por el uso.

No menos interesante resulta la sintaxis, básica para el logro del mencionado efecto alucinatorio. Los períodos largos, así como las técnicas dilatorias (como la cuidada adjetivación y el empleo sistemático del adverbio) ponen en evidencia la sincera pasión de hablar. La complejidad de la sintaxis hace en ocasiones muy laboriosa la lectura del poema en el que la precipitación torrencial de las palabras se acentúa mediante el empleo del hipérbaton, el asíndeton y el polisíndeton, entre otros recursos.

Completan el marco formal básico de estos dos poemarios las frecuentes alusiones culturales y los ejercicios de intertextualidad por los que el poeta nos remite a

(15) Caballero Bonald, José Manuel: *Agata ojo de gato*. Barral ed. Barcelona, 1974.

(16) Albornoz, Aurora de: "José Manuel Caballero Bonald: la palabra como alucinógeno" en *Hacia la realidad creada*. Ed. Península. Barcelona, 1979, pág. 139.

versos de su obra anterior o incorpora directamente, sin recurso tipográfico alguno que nos lo advierta, breves fragmentos de otros autores. Cabe destacar, asimismo la disposición externa de todos los poemas de *Laberinto de fortuna* y de ocho poemas de *Descreído del héroe* organizados tipográficamente como un texto en prosa, técnica que advertimos igualmente en las últimas producciones de otros autores del 50 como Angel González y José Angel Valente.

Por último, no podemos dejar de mencionar un hecho curioso y significativo: José Manuel Caballero, contradiciendo una tendencia observable en otros autores de los años 50 (podríamos citar como ejemplos a José Agustín Goytisolo, a Jaime Gil y a Angel González) había sido en sus anteriores etapas poco propenso a la ironía; ahora, en cambio, advertimos un sutil empleo de la misma, orientada, tal vez, a despojar a sus versos de la antigua solemnidad. Sin embargo, y he aquí lo más sorprendente, esta ironía sutil alterna en los poemas con frases sentenciosas, casi oraculares, en las que se destaca frecuentemente la idea central del poema. Quién sabe si en esos contrastes no debemos ver el guiño irónico más sutil del poeta que relativiza, así, la totalidad de su mensaje.

Sea como fuere, lo que resulta indudable para nosotros es que nos hallamos ante dos obras de un interés extraordinario por su riqueza y por su poder de evocación y sugerencia, confirmando una vez más la trayectoria de perfeccionamiento constante en que el autor se ha empeñado desde sus comienzos.

***JUAN SUREDA BIMET:
UNA CULTURA CENTRIFUGA***

**CARME BOSCH
PERFECTO-E. CUADRADO
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS**



A Da. Emilia Sureda Montaner
A Da. Mercedes Esteve Fuenmayor.

I. NOTICIA DE JUAN SUREDA BIMET

*Nadie recibe la sabiduría al azar. El dinero te llegará por sí solo, el honor te será ofrecido, el favor y la dignidad quizás se te impondrán, pero la virtud no se te presentará por casualidad, ni siquiera con pequeño esfuerzo o con poco trabajo se alcanza su conocimiento.*¹

La reflexión de Séneca bien podría aplicarse a Juan Sureda Bimet, un personaje singular, citado en numerosas ocasiones por sus riquezas, por su elevada posición, por su mecenazgo con la gente de las letras y de las artes, por su propia intelectualidad, pero a la vez, poco conocido y estudiado y en absoluto comprendido.

Nació en el Palacio de la ex-Cartuja de Valldemossa (Mallorca), el 27 de julio de 1872 y fue el sexto hijo y heredero de Juan Sureda Villalonga², personalidad destacada en el mundo económico mallorquín del siglo diecinueve, y de Celerina Bimet Rousset, de ascendencia francesa. Fue nieto, asimismo, de Juan Sureda Ripoll³, perteneciente a la primera generación de arquitectos mallorquines. Huérfano de madre a tem-

(1) Seneca, *Epistulae ad Lucilium*; LXX, 6.

(2) Juan Sureda Villalonga (1818-1886), abogado, estuvo al frente de las Empresas de los Ferrocarriles de Mallorca, de los vapores Lulio y Unión, del Crédito Balear y de las Salinas de Ibiza. A su muerte, acaecida en Binissalem, el 25 de octubre de 1886, era Director de la Sucursal del Banco de España. La banca, el comercio y la industria mostraron su pesar ante la pérdida de este personaje, caballero Gran Cruz de la Real Orden de Isabel la Católica. Su hijo Juan tenía a la sazón catorce años. Véase "El Ancora" y "El Diario de Palma" de 26-X-1886 y "El Isleño" de 27-X-1886 donde se afirma: *no hubo empresa en la que no prestara su valioso concurso ni obra de utilidad para el país a la que no asociara su nombre*. Paradójicamente su biografía está aún por hacer.

(3) Juan Sureda Ripoll (1785-1865), formado en la Academia de Nobles Artes de la Económica de Amigos del País, discípulo de Isidoro González, era maestro mayor de obras de la Diputación. Se le atribuyen: la puerta de ingreso al Jardín Botánico, el oratorio y el patio de la Casa de la Misericordia, la recomposición del Teatro Principal, etc. etc. Se le considera el máximo representante del clasicismo dieciochesco. Su hijo Antonio (1810-1873), también arquitecto provincial, continuará la actividad iniciada por su padre y realizará numerosas obras arquitectónicas en Palma y diversos pueblos de Mallorca. Véase Cantarellas Camps, Catalina, *La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración*, Palma de Mallorca, 1981.

prana edad ⁴, fue educado en el Colegio de San José de Valencia, regentado por la Compañía de Jesús. Siempre se mostró orgulloso de este aprendizaje. Afirmaba que a los jesuitas debía la guía desde el despertar de su entendimiento y en las primeras y segundas letras; a su influencia se debía, según propias palabras, *cuanto puedo valer y mi afición al estudio* ⁵. En efecto, desde una formación primaria en la que, a la sazón, se valoraban por igual tanto la conducta, la aplicación, la piedad, el afiño y la urbanidad como los conocimientos científicos propiamente dichos, a los estudios de Derecho y Filosofía y Letras, todo lleva en Juan Sureda la impronta ignaciana. Hablaba francés, inglés, alemán y no desconocía el latín ⁶ y el griego.

El 19 de octubre de 1896 casó con Pilar Montaner y Maturana, de noble familia, pintora y madre fecunda de catorce hijos —de los que sobrevivieron once—, con la que compartió su existencia totalmente entregada al Arte y el agasajo literario de las plumas más ilustres de la época.

El escritor Mario Verdguer nos ha legado su descripción física:

Joan Sureda s'assemblava extraordinàriament al Carles V pintat pel Tiziano. Un Carles V vestit amb macferland escocès i capell de feltre de grans ales. Va ser sord tota la vida i els darrers anys ho fou d'una manera definitiva, resultant inútil la trompeteta metàl·lica que, com a darrer recurs, se treia de la butxaca. ⁷

Quizás este defecto físico ⁸ condicionó su modo de ser y su actuación en la vida, impidiéndole el ejercicio de su profesión como cabía esperar, de manera que orientó su vida hacia el estudio y la reflexión de la Filosofía y la Historia, de la Pintura y el Arte.

Fuentes diversas literarias configuran su retrato anímico: las alusiones a su persona —directas o simuladas bajo un personaje de novela— emitidas por eminentes escritores que gozaron de su hospitalidad, así Azorín, Rubén Darío, Miguel de Unamuno; las descripciones periodísticas siempre atentas a la fastuosa vida social que desplegaba em Valldemossa; y especialmente sus propias cartas y las de sus amigos. En efec-

- (4) Juan Sureda no conoció a su madre. Su hermana Emilia, poetisa de l'Escola Mallorquina, en *Recordances*, escrita en 1898, evoca la muerte de Celerina Bimet que dejó al morir siete hijos. Véase Sureda, Emilia, *Poesies mallorquines*, Palma de Mallorca, 1905, p. 27.
- (5) Sureda Bimet, Juan, "Noticia sobre la obra y la vida de Rubén Darío en Mallorca", *Revisita*, 14, febrero de 1946, año III, p. 32.
- (6) Véase Sureda Bimet, Juan, "Noticia..." cit., p. 37, donde afirma que hubo cruce de correspondencia latina entre él mismo y Rubén Darío.
- (7) Verdguer, Màrius. *La ciutat esvaïda*, Mallorca, 1977, p. 96 y ss., traducción de Nina Moll. Verdguer publicó *La ciutat desvanecida* en Palma de Mallorca, 1953. En la obra original no incluye los capítulos *Un gran senyor mallorquí* ni *Una lectura de Plató*, referentes a Juan Sureda, que hallamos en la traducción. Incomprensiblemente en ésta no hay nota alguna al respecto.
- (8) ... *Además mi enfermedad me cohibe mucho*. Carta de Juan Sureda a su familia, escrita en Madrid el 15 de julio de 1931. Todas las cartas citadas en el presente artículo proceden del archivo particular de D^a Emilia Sureda Montaner.

to, en este mundo íntimo y recoileto es donde encontramos los datos más interesantes para el estudio de su personalidad: ...pero si no por virtud, por temperamento, nunca supe la mentira. Hasta de pequeño, en burlas inocentes no supe jugarlas y recibí reproches, escribe a su suegro el almirante Jaime Montaner ⁹. El 6 de julio de 1907 le dice Carlos Junyer ¹⁰: *La lectura de tus escritos me proporcionó una inmensa alegría. Y ¿sabes por qué? Pues, sencillamente porque a través de tus líneas, vi nuevamente al amigo querido, al ser ingenuo, sincero, bondadoso, noble, inteligente... todo eso eres tu, Juan... todo eso, y quizás más.* Pierre Rockset ¹¹ le escribe el 7 de noviembre de 1916:

Mon séjour à Valldemossa m'a été d'autant plus agréable que, outre des charmes du paysage et du ciel mallorquins, j'ai pu jouir de votre conversation et de vos lectures, lesquelles j'ai tiré grand profit et agrément. Je suis très jeune encore et assez ignorant, mais pas assez pour ne pas apprécier le commerce d'un home qui sait lire, qui sait penser et qui sait sentir, ce qui sont beaucoup de qualités en une seule personne.

Este personaje, idealista cien por cien ¹², alabado por su caballerosidad, meticulosidad y exquisitez, este "gentil home" según Rubén Darío, aficionado al ajedrez y a la caza, miembro de numerosas asociaciones culturales ¹³, tiene una pasión: el Arte,

-
- (9) Carta fechada en Palma, el 2 de mayo de 1906. Sería muy interesante la publicación de toda esta correspondencia. Ante la imposibilidad de hacerlo en el presente artículo, nos limitamos a recurrir a unos pocos ejemplos ilustrativos.
- (10) Carlos Junyer Vidal era escritor, crítico de arte y de teatro, hermano de Sebastián, pintor, que vivió en Deyá y era amigo de Juan Sureda.
- (11) Pierre Rockset, filósofo noruego, fue profesor en la Universidad de Cristianía y pasaba los veranos en Deyá. Conectó con nuestra cultura hasta el punto que dejó un magnífico estudio: *La terminologie de la culture des céréales à Majorque*, que obtuvo el premio de filología en el concurso celebrado por el Institut d'Estudis Catalans, en 1922, publicado en Barcelona, en 1923. Véase la crítica de Lorenzo Riber en "La Almudaina" de 30-V-28 en el artículo titulado "Al marge d'un bon llibre".
- (12) Son prueba de esta afirmación dos cartas escogidas al azar y escritas en diversas circunstancias de su vida: La primera, fechada en Palma, el 12 de abril de 1905, y enviada a D. Bartolomé Bosch, cónsul de Inglaterra, con motivo de la llegada a nuestra ciudad de los reyes Eduardo y Alejandra. En ella Juan Sureda pone a su disposición su palacio y expresa su intención de ofrecer a los reyes, si visitan la Cartuja, cuantas flores pueda reunir, o echarlas a su paso si no se detuvieren. Hay otra carta, fechada en París el 10 de mayo de 1926, lugar a donde había acudido en un intento desesperado de vender unos vitrales góticos para paliar la ruina económica que le amenazaba. Entre las notas trágicas que notifica a su familia, se olvida de pronto de su infortunio ante la belleza de Nôtre Dame, el día de la fiesta de Juana de Arco: *Que hermoso todo! Qué joya tan excelsa, tan fina Nôtre Dame a la luz mortecina del crepúsculo, filtrada por los ventanales de colores, aquellas naves, columnas y crucería, no parecían de masa terrena sino del cielo!*
- (13) Era socio en Mallorca, del Centro Conservador, de la Sociedad Arqueológica Luliana, del Círculo Mallorquín, del Círculo de Bellas Artes, de la Veda Real Sociedad; frecuentaba la Casa de los Poetas, etc. En Madrid era socio del Ateneo, del Ateneo Científico, Literario y Artístico, etc.

en mayúscula, con todas sus variantes. Quiere conocer a sus creadores. Por esto y porque sus posibilidades materiales se lo permiten, les da cobijo bajo el techo de su casa-palacio de Valldemossa, de ahí que obligadamente se le defina como mecenas. Ofrece especialmente su mecenazgo a una artista muy cercana, que comparte su propia vida: su esposa Pilar, a la que aconseja, protege y ayuda hasta el punto de cambiar los papeles tradicionalmente encomendados a cada sexo y asumir el cuidado de los hijos y de la numerosa servidumbre, ante el asombro e incomprensión de la gente de su alrededor. Más aún. En mayo de 1906 da muestras de su gran liberalidad permitiendo una larga estancia en Madrid de Pilar, que ya había tenido siete hijos, acompañada del amigo y pintor Antonio Gelabert ¹⁴ con objeto de ampliar sus estudios en la Academia de Bellas Artes, de visitar museos y de tomar parte en la Exposición de Bellas Artes que entonces se celebraba. La correspondencia casi diaria enviada a la esposa permite ver su íntima unión ¹⁵ y su valiosa cooperación: *Tu sientes mucho el color y tienes una valentía que se impone aún a los mismos amigos de la patina que tantos desengaños ya está dando* (7 de mayo de 1906); *Ya sabes, Noñín, mi sentimiento: hay que inspirarse directa, libremente en la Naturaleza!* (10 de mayo de 1906) ¹⁶; *Hay que trabajar y no desmayar, que antes que la gloria está el calvario! Claro que hay que poner todos los medios para abreviar éste!* (18 de mayo de 1906) ¹⁷. El agradecimiento a esta so-

(14) Véase Pons, Miguel, *Antoni Gelabert*, Palma de Mallorca, 1984.

(15) Si bien son numerosas las expresiones de afecto, de nostalgia que Juan Sureda expresa a su esposa, es en una carta dirigida al padre de ésta donde hallamos una prueba especial de sus sentimientos: *Desconoces, Jaime, como tantos otros, y esto nos apena, la íntima unión que entre tu hija y yo existe! No es nuestro matrimonio como otros muchos. Es más, mucho más, el nuestro. Pilar y yo estamos siempre en comunión íntima. Son nuestras almas las que se han unido. Yo estoy en ella y ella está en mí. Ni yo influyo en que ella haga esto ni aquello ni ella en que yo obre de este modo u el otro. Somos uno que hace las mismas cosas. Sentimos los mismos entusiasmos, amamos las mismas cosas y nos sentimos fuertes para los más grandes sacrificios y para morir por la misma fe. ¿Qué pocos aún nos han comprendido! Esta es nuestra vida, ésta nuestra felicidad, nuestros anhelos! ¿Querías tu perturbarla? ¿Verdad que no?* (Palma, 2 de mayo de 1906. Archivo de E. S. M.).

(16) Cf. con lo que el 13 de mayo de 1906 escribe a A. Gelabert: *Algo quiero decirte de lo que pienso de la importancia que parece dar a la visita de Museos, lecciones de Academias y otras científicas. Convengo que es muy conveniente y necesario si queréis estudiar a los grandes Maestros, pero confiesa que la Naturaleza es la dispensadora de la gracia. A ella hay que entregarse, ella que estudiar, a ella abandonarse con entusiasmo, con libertad de espíritu, sin estrecheces de escuelas, de sistema, de modo, sin prejuicios, sin parti pris.*

(17) No se ciñen a este período los valiosos consejos de Juan Sureda a su mujer. Incluso da la sensación de que paulatinamente busque en la producción de Pilar la salvación de su familia. Así en carta del 11 de noviembre de 1915 leemos: *Tu estás tranquila para pintar y pinta mucho y grande.* El 21 de octubre de 1916 le dice: *¡Que tengas luz en el entendimiento y fuerza en la voluntad para saber en este mundo sacrificar unas cosas a otras ya que no pueden hacerse todas y no sacrificar lo principal a lo secundario ¿has pintado mucho?.* Desde Palma escribe el 26 de marzo de 1920: *Tu pinta. No pierdas minutos en otras cosas. Hardás ahora grandes cosas que serán el orgullo y la vida de nuestros hijitos... ¿No ves, mi Pilar, que toda mi vida está dedicada a tu gloria?.* El 30 de enero de este mismo año y ante la situación económica familiar muy deteriorada, aconseja a su esposa felicitar a Pinazo por su triunfo en Estados Unidos a la vez que le pida recomendación para exponer allí. Le insta a

licitud se ve reflejado asimismo en la contestación de la esposa: *Nunca podré pagártelo. Si mi cariño eterno es algo para ti, ya lo sabes, va en aumento de día en día! cada vez y en cada ocasión veo en ti una prueba más de bondad y nobleza* (Madrid, 6 de mayo de 1906).

Este año, 1906, será importante en la vida de Juan Sureda y ofrece además al crítico una notable información. En efecto, las páginas de "La Almudaina" de 29 de marzo dan cuenta de una excursión de nuestro personaje, su esposa y unas amigas de la familia que, a causa de las nieves del Teix, bien pudo acabar en tragedia. Su gran amor a la Naturaleza les impulsaba a recorrer largos carrinos y su afición era tan conocida que el periódico, en un lenguaje muy de época, les llama "los peregrinos de la Belleza". La noche y la copiosa nevada afectó especialmente a Pilar que llegó a perder el conocimiento, hasta que fueron rescatados. En Valldemossa los viejos del lugar recuerdan aún la odisea.

En julio de este mismo año pasa su veraneo en Valldemossa Antonio Maura. Hay corrida de toros en la plaza de la Cartuja, bailes y saraos en el palacio de los Sureda, comedias y recitales en su pequeño teatro. Para cubrir la información de la estancia veraniega del ministro llega en agosto Azorín, a quien Sureda acoge generosamente y acompaña en sus excursiones. Por último, en el mes de noviembre, Juan Sureda conoce a Rubén Darío, iniciándose una amistad entrañable, fruto de la admiración sin límites que el prócer mallorquín profesará al príncipe del modernismo.

A partir de este momento su vida transcurre entre viajes, acogida a los principales escritores y pintores de la época —cabe destacar la estancia en su palacio de Rubén Darío a finales de 1913 y de Miguel de Unamuno en 1916¹⁸—, participación en toda clase de manifiestos en pro del Arte y de la Naturaleza¹⁹ y continuación de

cuidarse, afirmando sin rodeos: *Yo te pido que te alimentes para recobrar fuerzas, como si fueses Pitín, a fin de que no sólo tu sino todos puedan vivir ¿Cuándo pensarás con la cabeza y no con el corazón? Necesitamos que trabajes y para trabajar se necesitan fuerzas.*

- (18) Miguel de Unamuno fue el Mantenedor de los Juegos Florales, celebrados en julio de 1916, a instancias de Sureda. La fecha de 1906 dada al capítulo *En la calma de Mallorca de Andanzas y Visiones Españolas* parece ser errónea. Al menos en la prensa no queda reflejada su estancia en nuestra isla.
- (19) El 31-I-1914 "L.A." transcribe una nota firmada por Sureda junto a un grupo de pintores, poetas y escritores en nombre de la Lliga d'Amics de l'Art solicitando al Ayuntamiento de Sóller que no se cubra el poético torrente que atraviesa la población. El 21-V-1918 "L.A." notifica que J. Sureda forma parte de una excursión organizada por la Sociedad Arqueológica Luliana para conocer el museo del Cardenal Despuig, *reconquistado para Mallorca gracias a las gestiones y trabajos patrióticos de unos pocos paisanos*. En "L. A." de 31-VII-1930 leemos que es nombrado miembro de la sección "Investigación Chopiniana en Mallorca" al constituirse el Comité Pro Chopin en Valldemossa. "L.A." de 20-II-1931 da cuenta que J. Sureda, entre otros, solicita al Excmo. Presidente de la Diputación Provincial de Baleares, la compra por parte de la Corporación de una de las admirables telas de Clotilde Fibla, estimando que *con ello se enriquecería nuestro acervo artístico al par que se haría un acto de justicia y se honraría Mallorca entera*. Y así sucesivamente.

su etapa de formación, que puede decirse que duró toda su vida, centrada en su apasionado amor a los libros. Su correspondencia, una vez más, da fe de ello, ya sea cuando escribe a Rubén enviándole periódicos mientras le recuerda que no se olvide de devolverlos ²⁰, ya cuando el amigo Gelabert le tranquiliza afirmando: pronto rescataré el libro de Sarmiento ²¹, o cuando su esposa escribe a Osvaldo Bazil, ante la inesperada marcha del huésped Rubén, que se ha llevado en su equipaje *Lo que sé de Miramar* del Archiduque Luis Salvador y *Vers Yspahan*, para rogarle su devolución, concededora del disgusto que la pérdida de estos libros ocasionaría a su marido. ²²

El 5-XI-1915 "La Almudaina" publica *Brindis* de Juan Sureda, dedicado al pintor mexicano Roberto Montenegro ²³. Esta época curiosamente es proclive a los banquetes y Sureda a menudo pronuncia unas palabras o recita algún poema ²⁴. Al año siguiente muere Rubén Darío. Ante su pérdida, el erudito malloquín escribe un artículo, que permanece inédito, en homenaje al nicaragüense, cantor de las Musas. Está escrito con el corazón. Quizás por ello precisamente un sentimiento de pudor le impide publicarlo.

En 1917 se inicia su brillante actuación como conferenciante. En el Museo Diocesano se celebraba anualmente un ciclo de conferencias en las que participaban los intelectuales más señalados del momento. El 25 de abril tiene lugar su primera intervención tratando de *La Evolución de la pintura en el siglo XIX*, comentada elogiosa-

-
- (20) Carta de 21-I-1907. Véase Alvarez Hernández, S. J., Dictinio, *Cartas de Rubén Darío (epistolario inédito del poeta con sus amigos españoles)*, Madrid, 1963, p. 167.
- (21) Carta de 15-VIII-1907. Archivo de E. S. M.
- (22) Carta de 30-XII-1913. Véase Alvarez Hernandez, D., *Cartas de...* cit., p. 178. Cf. Sanmartín Perea, J., "Revista" a Don Juan Sureda", en *Revista*, nos 31-34, julio-octubre de 1947, año IV, pp. 191-2. Cabe añadir la carta del propio Sureda a su esposa escrita el 22-VIII-31 en la que llama la atención, ante la magnitud de la fortuna perdida, un peculiar lamento: *¿Qué se van a hacer ahora los papeles íntimos de mi padre, de mi madre, tuyos, míos, etc. en Vall-demossa?*
- (23) Montenegro había presentado una exposición en el Veloz Sport Balear el 25-X-1915. Era pariente de Amado Nervo e ilustrador de la obra de Rubén Darío. En Mallorca realizó diversas exposiciones durante los años 1916-17 y 18 e ilustró diversos libros. Asimismo decoró el Salón de Mallorca del Círculo Mallorquín conocido como *Salón Montenegro*. Los críticos califican su arte de "literario".
- (24) Entre los papeles inéditos de J. Sureda se conservan numerosos Brindis, a veces incompletos. Por la prensa sabemos que pronunció *unas palabras* en el banquete homenaje a Alejandro de Riquer, a Paco Bernareggi, a Francisco Seguí y a José Dezcallar, al *Hidalgo Quimera*, etc. En ellos encontramos siempre el mismo esquema abarrocado y retórico, con alusiones a la fábula y la mitología. De su afición a recitar tenemos el testimonio de Juan Alcover que escribe el 13 de enero de 1914 a Rubén Darío: *Ayer me la recitó, muy bien por cierto, J. Sureda, y debí a La Cartuja una de las impresiones poéticas más intensas que he conocido*. Véase Alvarez Hernández, D., *Cartas de ...* cit., p. 180.

mente por la prensa del momento ²⁵. Asimismo en la revista "Mallorca" publica los artículos titulados *Disertaciones* ²⁶ y *Rodin* ²⁷. El 7 y el 14 de marzo de 1918 pronuncia dos conferencias, continuación de la del año anterior, ilustradas con proyecciones y comentarios ²⁸. En noviembre de este mismo año, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, diserta sobre *Las Bellezas de Mallorca*, a raíz de la exposición pictórica de su esposa. El 13 de febrero de 1919 expone una tercera conferencia en el Museo Diocesano sobre *El carácter, desarrollo y vicisitudes de las Modernas Escuelas pictóricas* ²⁹. El 5 de febrero de 1920 versará sobre *Pintura Moderna*, centrándose en el *Realismo y el Nacimiento del Impresionismo*. Por primera vez hallamos que su actuación despierta algún comentario o contestación en la prensa ³⁰. No obstante, unos meses más tarde, se enzarza en una viva polémica con motivo de la Exposición Nacional de Arte. En dicha Exposición, cuyo jurado está constituido por gente poco entendida, se dan de hecho plenos poderes a Hermen Anglada Camarasa. Parece ser que éste favorece a los suyos, de manera que provoca la retirada de cuadros de conocidos artistas (entre ellos Pilar Montaner), la renuncia de premios y un artículo de Juan Sureda titulado *Al margen de la Exposición* en el que defiende la tesis de que los artistas son malos críticos de sus semejantes por faltarles eclecticismo y alta serenidad, a la vez que una serie de cartas cruzadas entre partidarios y detractores de Anglada, hasta llegar al insulto personal. ³¹

- (25) Véase "L. A." de 25-IV-1917; "Balears", n.º 4, 28-IV-17, año I; "La Veu de Mallorca", n.º 18, 3-V-17, any 1, p. 3; *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, n.º 439, maig 1917, any 33, p. 275-6.
- (26) "Mallorca", n.º 4, 29-XI-17, año I. En este artículo, de tema político, resulta interesante la siguiente afirmación del autor: *Tengo una inmensa debilidad por escudriñar las causas, buscar los efectos, por analizar mucho tanto cuanto puedo, y los hermosos castillos, que gustara forjar a ratos se deshacen en polvo y humo.*
- (27) "Mallorca", n.º 7, 20-XII-17, año I.
- (28) "Mallorca", n.º 13, 15-III-18, año II; "L. A." 9-III-18 y 15-III-18.
- (29) "L. A." de 15-II-19.
- (30) "L. A." de 6-II-20 da una amplia información de la conferencia de Sureda. En "L. A." de 12-II-20 Sven Westman en "Carta abierta para Don Juan Sureda Bimet" polemiza sobre la definición de realismo dada por el conferenciante.
- (31) Esta Exposición puede decirse que había nacido "con mal pie". En "La Última Hora" de 28-IV-20, un grupo de artistas solicita que se celebre en otoño, pues el plazo de convocatoria y la entrega de obras es demasiado justo. El alcalde lo deniega ("L. U. H." 30-IV-20). La Exposición se inaugura el 12 de junio y el jurado está formado por Hermen Anglada, Joaquín Pascual y José M^a Tous y Maroto. Este escribe el 16 de junio al director de "La Almudaina": ... *Rehuí el cargo mientras puede, y al admitirlo, hágolo descansando en el criterio indiscutible, eminente, de uno de los más grandes prestigios de la Pintura española.* Los premios se fallan el 16 de junio provocando las iras de los artistas y alguna agresión a los miembros del Jurado. Pilar Montaner solicita retirarse de la Exposición ("L. U. H." 18-VI). Ella misma y otros pintores exigen que se nombre otro tribunal ("L. A." 20-VI). Juan Sureda publica "Al margen de la Exposición" ("L. A." 18-VI) que es contestado inmediatamente por Fernando Pou ("L. U. H." 18-VI). El 19 de junio "L. U. H." publica la contestación de Anglada a Pilar Montaner y la renuncia a sus premios por parte de los ganadores. El día 21 en

LA TEORIA DEL LENGUAJE DE HOBBS

**FRANCISCO TORRES
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS**



Hay dos clases de conocimiento: el conocimiento empírico, es decir, el conocimiento de los hechos procedentes de los sentidos y de la memoria, y el conocimiento científico que consiste en una cadena de razonamientos. El hombre posee un conocimiento acerca del mundo. Este conocimiento es obtenido mediante las operaciones de la mente, que son la sensación, la imaginación, la memoria y la prudencia. El problema de la sensación es nuclear en el sistema hobbesiano. Hobbes nos presenta este problema desde el punto de vista perspectivista. El modelo que nos ofrece es el de un espectador que observa el mundo. Sus intereses abarcan toda la realidad: el cuerpo físico, el cuerpo humano y el cuerpo social. Pretende fundamentar su trilogía (*De Corpore, De Homine y De Cive*) en las nuevas ciencias modernas. Desde este observatorio analiza los problemas y los sintetiza. Ahora bien, si por una parte todos los conocimientos tienen como punto de partida la sensación, por otra parte no podemos decir que ésta ya sea un conocimiento científico. Un cuerpo de conocimientos requiere el cálculo mediante el lenguaje. Se requieren palabras, proposiciones y razonamientos.

1. Hobbes considera el lenguaje como el elemento humano diferenciador. Con él podemos organizar nuestros conocimientos procedentes de la experiencia y también lo usamos para comunicarnos entre los hombres. Es un instrumento necesario para la construcción de la ciencia y del *Leviatán*.

*"Pero la más novel y provechosa invención de todas fue la del lenguaje, que se basa en nombres o apelaciones, y en las conexiones de ellos. Por medio de esos elementos los hombres registran sus pensamientos, los recuerdan cuando han pasado y los enuncian uno a otro para mutua utilidad y conversación. Sin él no hubiera existido entre los hombres ni gobierno ni sociedad, ni contrato ni paz, ni más que lo que existente entre leones y osos."*¹

Por consiguiente, la paz, el objetivo supremo de la obra hobbesiana, requiere este elemento, pero, además, el legislador es el gran productor de leyes, que exigen una publicidad y sin el lenguaje esta característica definitoria de las leyes positivas es imposible que pueda darse. El hombre, mediante el lenguaje, puede comunicar sus imágenes mentales y entablar una discusión con sus semejantes. Podemos traducir nuestras imágenes mentales y también los discursos mentales en palabras o discursos verbales. En cuanto al uso, Hobbes considera que lo primero que nos proporciona es el poder recordar nuestras series de pensamientos si pasamos a realizar otras acciones nuevas. Además podemos tener un mismo código y facilitar la comunicación. Entonces el lenguaje se convierte en signos.

(1) Hobbes, Th.: *Leviatán*, traducido por Manuel Sánchez Sarto, México, 1940, segunda edición, 1980; p. 22.

Los abusos del lenguaje preocuparon a Hobbes en gran manera y afirma que hay cuatro vicios correlativos:

- 1) la inconstancia de la significación de las palabras;
- 2) el uso metafórico de las palabras;
- 3) si por medio de palabras uno dice cuál es su voluntad y no es cierto;
- 4) el uso del lenguaje para agraviarse.

Hobbes divide los nombres de la siguiente forma: nombres de cuerpo y de materia, nombres de accidentes, nombres de imágenes y nombres de nombres y de discursos verbales. Veamos el siguiente fragmento del *Leviatán*:

*"De los nombres universales algunos son de mayor extensión, otros de extensión más pequeña: y algunos a su vez, que son de igual extensión, se comprenden uno a otro, recíprocamente. Por ejemplo, el nombre cuerpo es de significación más amplia que la palabra hombre, y la comprende; los nombres hombre y racional son de igual extensión, y mutuamente se comprenden uno a otro. Pero ahora conviene advertir que mediante un nombre no siempre se comprende, como en la gramática, una sola palabra, sino, a veces, por circunlocución, varias palabras juntas. Todas estas palabras; el que en sus acciones observa las leyes de su país, hacen un solo nombre, equivalente a esta palabra: justo."*²

Estos cuatro grupos que Hobbes ha distinguido no tienen porque ser cuatro grupos de cosas diferentes sino más bien cuatro formas de nuestras concepciones. Hay que subrayar que su teoría del lenguaje es fundamentalmente racional. Según Hobbes, podemos ver que los nombres son propios o comunes. Los comunes o universales son predicados de nombres, no son predicados de objetos designados por estos nombres. Los nombres pueden ser universales, pero "existencia" sólo puede ser aplicado a las cosas particulares. Las imágenes que poseemos son de particulares. La conclusión de Hobbes sería que las imágenes se parecen a las cosas que representan, y, en cambio, las palabras no se parecen a lo que significan. Las palabras son signos arbitrarios. Ahora bien, aunque las palabras sean arbitrarias, sólo tendrán significado por la correspondencia a ideas concretas.

Hobbes intentó combinar una visión de tipo mecanicista de las causas del lenguaje con una explicación de los términos generales. Los errores de las doctrinas tradicionales acerca del lenguaje se debe a su aceptación de las doctrinas esencialistas³. Los universales son tales por su uso y no por su referencia a alguna clase de entidades. Los absurdos surgen de usar, por ejemplo, una clase de nombres de los cuerpos como si pertenecieran a la clase de las propiedades o a la clase de los nombres. Hay que observar en la filosofía del lenguaje de Hobbes un antecedente del análisis del lenguaje llevado a cabo por las corrientes analíticas contemporáneas. En el *Anti-*

(2) *ibíd.*, p. 24.

(3) Peters, R. S.: *Hobbes*, Harmondsworth, 1956, reeditado en 1979; p. 136.

White, Hobbes establece una diferencia muy clara entre los hombres y los animales, puesto que aquellos tenían la posibilidad de construirse un lenguaje.⁴

Hobbes con su posición dio unos instrumentos que permitieron exigir al lenguaje claridad y concreción. Esto lo llevó a cabo con su teoría del absurdo. Veamos los criterios que aporta Hobbes para llevar a cabo dicha clarificación:

- 1) La primera causa de las conclusiones absurdas es la falta de método, pues la primera tarea es establecer el significado de las palabras;
- 2) la segunda causa es la asignación de nombres de cuerpos a accidentes, o de accidentes a cuerpos;
- 3) La tercera causa es la asignación de nombres de accidentes de los cuerpos situados fuera de nosotros a los accidentes de nuestros propios cuerpos;
- 4) la cuarta causa corresponde a la asignación de nombres de cuerpos a expresiones;
- 5) la quinta causa corresponde a la asignación de nombres de accidentes a nombres y expresiones;
- 6) la sexta corresponde al uso de metáforas, tropos y otras figuras retóricas, en lugar de las palabras correctas;
- 7) la séptima hay que achacarla a nombres que no significan nada y se aprenden rutinariamente en las escuelas.⁵

Por consiguiente, podemos observar que Hobbes proporcionó un instrumento muy afinado para criticar el lenguaje de los escolásticos. Dicho medio había sido modelado, según Hobbes, en las observaciones sobre la práctica de aquellos cuyos pensamientos estaban limitados a la contemplación de los cuerpos en movimiento. Como podemos ver hay que dar una gran importancia al método de Galileo en la generación del lenguaje hobbesiano. La mecánica condiciona la formación de la teoría del lenguaje. Evidentemente hay en la obra de Hobbes un interés profundo por expresar sus propias ideas en un lenguaje que no pueda ser confundido con el de los escolásticos. Intentó construir una teoría causal del lenguaje y sin embargo, por otra parte insistió en su carácter arbitrario.

Veamos las características del lenguaje según Hobbes. Cada hombre tiene su propio mundo privado de imágenes y las palabras sustituyen a estos fantasmas de las cosas, no a las cosas mismas. Por consiguiente, podemos decir que las palabras son causadas por las cosas externas mediante los movimientos intermediarios de los fantasmas. Estas palabras pueden ser usadas como signos para comunicar nuestros sentimientos y nuestros pensamientos. Por consiguiente, nos encontramos, según Peters, con una teoría causal del lenguaje. La dificultad estriba en poder combinar dicha doctrina con el carácter arbitrario del lenguaje, pues una teoría de tal índole sería aceptable siempre y cuando el lenguaje estuviera constituido por signos naturales, como en el caso de los animales. En el caso de los hombres el lenguaje es

(4) *ibíd.*, p. 123.

(5) *Leviatán*, *op. cit.*, cap. IV.

considerado de carácter arbitrario. Los ruidos de los animales son producidos de una forma necesaria, pero en los hombres es un puro convencionalismo.

Su polémica contra el esencialismo está apoyada precisamente en el carácter arbitrario del lenguaje. Sin embargo, es difícil ver como puede encajar en un mismo marco su explicación causal de los signos y, por otra parte, su convencionalismo. ¿Se pueden encajar estos dos elementos en un mismo marco? Puede que lo que Hobbes pretenda decir sea lo siguiente: no hay nada en la naturaleza de los hombres que implique necesariamente que tengamos que darles el nombre de "hombres", por lo tanto podemos concluir que es un signo arbitrario. Ahora bien, al conocer a los hombres esto hace que tengamos que darles algún nombre, y ahí reside la teoría de la causalidad. Esto podría ser un respuesta a la objeción de Peters acerca de la dificultad de conjugar la teoría causal del lenguaje por una parte y por otra su carácter arbitrario. Otra posible salida a la dificultad planteada por Peters será referir la teoría convencionalista de Hobbes a su nominalismo y la doctrina de la evidencia por sí misma a su conceptualismo, que ayuda a confirmar el nominalismo.

2. Según podemos observar en la mayoría de las producciones filosóficas del siglo XVII se da una crítica del lenguaje ordinario. Las causas hay que buscarlas en el hecho de que dicho lenguaje ordinario produce confusiones que no permiten llegar a la realidad de los problemas que se plantean. Esta crítica aparece sobre todo en el terreno de la filosofía de la naturaleza.

Podemos recordar que los filósofos griegos de la época clásica se caracterizaban por dar un tratamiento global de los procesos naturales. A partir del siglo XII se produce la síntesis aristotélico-medieval, en la que el pensamiento cristiano juega un papel decisivo.⁶

Caben varias respuestas a esta crisis de confianza en el lenguaje tradicional: no era un lenguaje adecuado para expresar la física moderna; iba unido a un nominalismo y al escolasticismo que ya estaban fuera de la realidad de dicho siglo; sufrió el impacto de los modelos protestantes de simplicidad e inmediatez.

El lenguaje divino ya no es considerado verbal. Los tres libros que representaban la expresión divina eran el libro de la Naturaleza, las Sagradas Escrituras y la semilla divina en cada una de las almas del hombre.

El libro de la naturaleza está escrito en caracteres matemáticos y su código, por consiguiente, exige un conocimiento de dicha ciencia. De no ser así, la realidad del mundo está vetada al hombre. El lenguaje de la mecánica será el modelo típico que se aplicará a la investigación de la naturaleza. El código ya no es verbal sino matemático. La confianza en el valor cognoscitivo de la matemática se fundamenta en una creencia de índole religioso-metafísica en la que se mantiene la posición de que Dios creó el mundo siguiendo leyes matemáticas.

Las palabras de la Biblia y los conceptos de la síntesis aristotélico-medieval ya

(6) De Grazia, M. M.: "The secularization of language in the seventeenth Century", (*Journal of the History of Ideas*, Abril-Junio, vol. XLI, nº 2, p. 319.

no tienen el sentido preponderante que dominaba la filosofía de la naturaleza. Galileo no acepta una lectura literal del Génesis. Anteriormente Bacon ya había propuesto dos lecturas del mundo natural: uno era el del texto sagrado y el otro el del vocabulario científico. Incluso los pensadores del siglo XVII intentaron imponer la expresión matemática al lenguaje literario; así tenemos que podemos ofrecer los ejemplos del Prefacio del *Leviatán* y la *Ética* de Spinoza. Euclides tuvo un gran impacto sobre el carácter deductivo de sus obras.

El lenguaje verbal tampoco sirve para expresar la comunicación directa con Dios. Así le ocurre a George Herbert en su intento de descifrar la huella divina en el hombre. Tiene que recurrir a anagramas, paradojas y jeroglíficos tipográficos. Lo mismo ocurre con la Biblia. Ya no tiene el único medio válido para lograr el acceso a Dios, pues hay en ella mucha vulgarización para el pueblo ignorante. Los teólogos y los científicos tienen fuentes directas en la filosofía de la naturaleza moderna.

En la obra de Hobbes es evidente que hay un intento de corregir el lenguaje por medio de la teoría de lo absurdo. Con dicha técnica intentó destruir las teorías de los escolásticos, pero también hizo un afinamiento del lenguaje, cuyas dudas se pueden observar en el *Leviatán*, para poder expresar claramente sus conceptos. El ataque al esencialismo llevado a cabo por Hobbes se basa en su posición convencionalista y arbitraria del lenguaje. En el sistema hobbesiano hay una ruptura con la trascendencia. El derecho, por ejemplo, ya no tendrá a un modelo divino como marco de referencia. El fundamento del derecho civil hay que buscarlo en la misma humanidad del individuo, en su naturaleza. Ya no se recurre a la trascendencia para explicar su fundamentación. Las leyes civiles son un producto artificial y por consiguiente desaparece el nexo con lo divino.

M. de Grazia afirma que existe un pesimismo lingüístico en el siglo XVII. Creo que esta opinión no es correcta, pues la gran tarea de Hobbes, por ejemplo, fue la de romper con los viejos moldes sobre los que se realizaban la fundamentación del derecho natural y dar lugar a un nuevo esquema de la realidad jurídica.⁷

El mecanicismo, dotado de un modelo de explicación que es aplicable universalmente, o al menos lo fue por sus defensores, intentó analizar todas las esferas de la realidad con un coraje digno de encomio, aunque sus resultados no fueran coronados siempre por el éxito. Además hay que tener en cuenta que pronto la ciencia moderna y el mecanicismo seguirían caminos distintos, pues las ciencias particulares ya se ocuparon exclusivamente de lo científico dejando de lado cuestiones índole filosófico. Hay que resaltar que una vez que Hobbes ha llevado a cabo su tarea de analizar el cuerpo físico, el cuerpo humano y el cuerpo social, surge un sentido de relatividad, especialmente en las cosas humanas.

3. Para tratar el tema del nominalismo en Hobbes vamos a servirnos del *Anti-White*, obra que no suele ser usada habitualmente por los críticos de Hobbes. El texto inédito fue presentado en una edición crítica por Jean Jacquot y Harold Whitmore

(7) *ibídem.*

Jones con el siguiente título *Critique du "DE MUNDO" de Thomas White*, publicado en París el año 1973. La actividad del sacerdote católico de nacionalidad inglesa, Thomas White, está unida a la Lenelm Digby, admirador de Descartes y familiar con el grupo del Padre Mersenne en París. El *De Mundo* de White está inspirado en el libro de Galileo *Los dos sistemas del Mundo* (1632) y en él por una parte defiende la posición tradicional de que el mundo ha sido creado y es gobernado por la Providencia divina y por otra parte defiende la hipótesis copernicana discutiendo las pruebas y consecuencias físicas del movimiento de la tierra. Hobbes realizó una crítica del libro y puede ser considerada un esbozo del *De Corpore*. La fecha correcta de la publicación de dicho inédito parece que hay que situarla hacia 1643.

El *Anti-White* nos ofrece en su primer capítulo el siguiente tema:

"Ad nodum primum ubi negatur ab authore Philosophiam esse tractandam logice".⁸

La respuesta de Hobbes a esta pregunta de White consiste en que para saber si la filosofía puede ser tratada o no lógicamente hay que saber qué es la Filosofía, qué es la Lógica y qué són las restantes artes.

Hobbes afirma que la filosofía tiene que ser tratada de acuerdo con la lógica. Es una toma de posición contraria a la White. Hobbes le reprocha que introduzca una obscuridad metafísica en unos conceptos que tendrían que permanecer claros, además de atribuirles un sentido que no tienen en la obra aristotélica. Las obras metafísicas no se distinguen por su método de los libros que tratan problemas físicos. White afirma que el método de la física y de las matemáticas no tiene que ser utilizado para tratar la metafísica. En el capítulo XXIII Hobbes afirma la necesidad de usar el método de la geometría:

*"Profecto omnes philosophiae partes si a principiis certis, hoc est a definitionibus intellectis, inciperent, aequae certae essent, nec enim ingenia eorum qui geometrica scripserunt maiora fuerunt eorum qui in aliis scriptis se exercuerunt. Certitudo itaque ea non geometrarum sed methodi est, videmusque geometras maxime insignes quando fundamentum rationationum quibus utuntur definitioni insufficienti innititur, non minus errare atque pugnare inter se quam qui libet e vulgo"*⁹

White es para Hobbes uno de los que distinguen entre "ser" y "existir", es decir, oponen la esencia eterna de las cosas a su existencia. Del error de confundir "ens" y "esse" o cuerpo y accidente nacen las proposiciones de los metafísicos del siguiente tipo: "actio agit", "intellectus intelligit", "voluntas vult", "accidens est ens". Para Hobbes estas frases significan "la acción es el que obra", "el entendimiento es el que entiende", "la voluntad es el que quiere", etc. Este tipo de hablar convirtieron el vocabulario filosófico en algo absurdo y demencial, provocando el rechazo de la filosofía en muchos.

(8) Hobbes, Th.: *Critique du "De Mundo" de Thomas White* (édition critique d'un texte inédit par J. Jacquot et H. Whitmore Jones, París, 1973; cap. i., p. 105.

(9) *ibíd.*, cap. I, art. 2, p. 270.

Existir significa lo mismo que ser simplemente:

*"Cum enim in propositione praedicatum, quandoque explicatur, ut in "Homo est animal" quandoque includitur, ut in "Homo est", in priore non existere dicitur "homo", sed si existat, existere etiam animal, hoc enim significat illa propositio, "Homo est animal", quae, quia necessaria, etiam universalis est. In posteriori dicitur existere, hoc enim significat "Homo est" et idem valet ac si quis diceret corporum quae constituunt universum saltem unum aliquod est "Homo". Causa autem quare essentia et existentia visae sunt differre metaphysicis nostris, ea videtur esse quod non distinxerint essentiarum consequentias ab ipsis essentiis."*¹⁰

Los universales no son para Hobbes nada más que nombres. Mantiene un nominalismo radical que le sirve para arrancar la "filosofía primera" a los metafísicos como White.

¿Es posible extender la lógica a los artículos de fe? Para Hobbes, la filosofía que tiene que ser tratada de acuerdo con la lógica, no puede ser un camino que se abra a la teología. La teología es autónoma se basta por ella misma, es decir, es un problema de fe. Hay un abismo insalvable entre la voluntad de los hombres y la voluntad de Dios. Dios vuela exageradamente alto para que lo podamos captar con la razón humana. Podemos honrarle atribuyéndole adjetivos que nos permitan alabarle pero su naturaleza nos es desconocida. Su libertad es ilimitada: no tiene porque atenerse a ningún modelo pre-existente.¹¹ Los hombres somos incapaces de entender a Dios: le podemos atribuir "omnipotente", pero eso lo hacemos descendiendo a nuestra forma de hablar.

La razón humana no puede llevar ningún juicio de existencia. No puede afirmar nada respecto a lo verdadero y lo falso si no es por suposición:

*"Veritas itaque demonstrabilis, veritas est consequentiarum, et in omni demonstratione, vox quae subjectum est conclusionis demonstratae sumitur ut nomen, non rei existentis, sed suppositae, habetque conclusio vim non categoricam, sed hypotheticam; ut si quis demonstraverit proprietatem aliquam trianguli, non necesse est ut trianguli existat, sed tantum ut verum sit hypothetice, si triangulum est, tum talem habet proprietatem; ut autem quis probet aliquid existere sensu opus est, sive experientia,"*¹²

Lo que podemos comprender son palabras que tienen que ser definidas correctamente. Podemos comprender proposiciones siempre y cuando su sujeto convenga al predicado y los discursos serán comprensibles si encadenados correctamente. Ahora bien su lógica tiene una orientación práctica, se dirige hacia la previsión y la acción: no sólo hacia el conocimiento sino también hacia la eficacia. El lenguaje

(10) ibíd., cap 28, art. 5, p. 355.

(11) ibíd., cap., pp. 56-59.

(12) ibíd., cap. 26, art. 2, pp. 308-9.

no es un sistema cerrado. La adquisición del lenguaje nos muestra que hay una correspondencia entre el signo verbal y la percepción sensible, entre el orden del discurso y el encadenamiento de las causas. Toda proposición verdadera es al mismo tiempo necesaria, aunque toda proposición que se refiera al futuro, aunque sea deducida de la experiencia, permanece como una suposición hasta que es verificada:

"Sciendum praeterea est non omnem propositionem quae vera est, ideo statim pro vera affirmandam esse, sed eas tantum, quas veras esse scimus, nec eam quae necessaria est, statim dicendam esse necessariam, antequam sciamus an necessaria sit necne" ¹³

El nominalismo y el convencionalismo de la metodología hobbesiana son posiciones teóricas nacidas de la oposición de la práctica científica humana con la estructura del universo que está constituida por las interacciones o choques mecánicos que tienen lugar entre las partículas materiales infinitamente pequeñas. Dicha estructura no se ofrece a la investigación humana como un orden preestablecido. Veamos un fragmento del *De Corpore*:

"Haec autem omnia se ordine quem dixi investiganda esse, ex eo constat quod physica intelligi non possunt nisi cognito motu qui est in partibus corporum minutissimis, neque talem motum partium nisi cognito motus simpliciter quid efficiat. Et ex eo quod omnis rerum ad sensus apparitio determinatur, talisque et tantus fit, per motus compositos, quorum unusquisque certum gradum velocitatis, certam viam obtinet; primo loco, viae motuum simpliciter (in quo consistit geometria) deinde viae motuum generatorum et manifestorum, postremo viae motum interiorum et invisibilium (quas quaerunt physici) investigandi sunt." ¹⁴

Si por una parte el discurso científico actúa sobre la realidad de la naturaleza (los datos de la percepción sensorial actual y directa), por otra parte las posibilidades de las predicaciones no se refieren a los objetos en cuanto nos son ofrecidos inmediatamente en la percepción, sino en cuanto son inscritos en el cuadro de las convenciones lógico-Lingüísticas en cuya conformidad son articulados los datos de la experiencia.

El carácter arbitrario de la formación de las definiciones está unido con el de las leyes del Estado. Podemos decir que el atomismo conceptual y el atomismo individualista corren paralelos. En Hobbes ningún tipo de unión (forma política) anterior lleva a los individuos a constituirse en una sociedad civil. Tan sólo un acto de voluntad lleva a los individuos a construir un artefacto social, el Leviatán. Dicho acto permitirá el paso de la fase prepolítica al Estado civil. El pacto (acto de voluntad) es vinculante para los que lo firmaron cuando fue establecido.

Podemos ver que la verdad de una proposición consiste en mantener lo acor-

(13) *ibíd.*, cap. 35, art. 10, p. 390.

(14) *Leviatán*, op. cit., cap. XVI, p. 132.

dado, es decir, lo pactado, respecto al uso y significado de los nombres. La verdad o falsedad de una proposición consistirá en mantener o violar lo acordado (los pactos) respecto al significado y la conexión de las palabras; hay que observar lo establecido en las definiciones. Si queremos saber si la acción "X" es justa o injusta, buena o mala, hay que recurrir a las leyes supremas y ver si concuerda con ellas o no es el caso.

Apoyándonos en lo considerado anteriormente, la conclusión a la que llegamos es que su nominalismo filosófico le impidió apoyarse en una razón objetiva que fuese la base de las reglas de la conducta humana. Así tenemos que el problema de como tenían que ser estipuladas estas reglas de una conducta humana correcta convergía con el problema de la autoridad que es de índole claramente político. Aquí se puede observar que la autoridad política tiene una conexión casi directa con la autoridad epistemológica. ¿Qué es lo que debe dar coherencia al Estado civil? Tiene que ser un único hablante que tenga la autorización de determinar cuáles son las definiciones fundamentales del Estado, esto es, el marco común de significados a los que cada ciudadano concreto tiene que someterse. Este único hablante tiene que ser el soberano, al que se puede llamar el definidor de conceptos políticos. Su soberanía radica sobre su papel de gran definidor o legislador. ¹⁵

¿Por qué se necesita un gran Definidor? No había lenguaje político común en el estado de naturaleza que fuera aceptado por todos. La anarquía de los significados era total: dependían del interés de cada uno. ¹⁶

(15) *ibíd.*, cap. 18, p. 146.

(16) *ibíd.*, cap. 2, p. 84.

***PAU LLUIS FORNES,
UN MANIERISTA DEL SIGLO XX
MARIA MANUELA ALCOVER***



Ya dije en cierta ocasión (¿o fué en más de una ocasión?) que Pau Lluís Fornés es un manierista italiano del siglo XX. Porque el cultivo del propio estilo, de la “maniera”, es la característica fundamental y más evidente de su personalidad artística. Y esto se dice no como reproche, sino como constatación.

El arte muestra la realidad. Pero la realidad puede ser mostrada a través del espejo plano de Sthendal o a través del espejo cóncavo de Francesco Mazzola. Y ¿qué realidad? ¿La realidad de la naturaleza o la realidad de los sueños? ¿La realidad de la vida o la realidad del arte? Como los manieristas del XVI, dueños de una técnica prodigiosa y epígonos de una centuria prodigiosa, P. L. Fornés, también conocedor de los secretos del oficio, ha elegido la realidad del arte y el espejo cóncavo.

Como los manieristas pintando “a la manera de ...” hallaron su propia “maniera”, también Fornés. Su “maniera” actual es el resultado de un proceso laborioso de investigación de otros estilos y, por tanto, ecléctica y narcisista, es decir una paradoja.

Este proceso laborioso consta de varias etapas: una *primera etapa* de “colores planos”, de formas post-cubistas y de policromía con transparencia de vidriera, que recuerda a Clavé; una *segunda etapa* “toscana”, inspirada en aquella pintura de la “corporeidad” de los maestros del “Quattrocento”, en la cual Fornés cultivaba el dibujo y el modelado; una *tercera etapa* en la cual deriva hacia tendencias expresionistas y surrealistas y, al mismo tiempo, hacia cierta ascesis en la concentración de medios y en la eliminación de elementos superfluos: ascesis, sobre todo, del color con predominio del binomio blanco-negro, desde la patina perlada hasta los alquitranes bituminosos; etapa también de los “objetos esenciales”, casi fetiches-arquetipo (así una piedra pintada con rara perfección adquiere la categoría de arquetipo de su especie); y, como contrapartida, de los seres humanos convertidos en esperpentos de gran guñol a veces de una ternura trágica; y, por último, una *cuarta etapa sintética y sincrética*: el pintor mezcla, combina, amalgama aquellos elementos, fruto de sus hallazgos de etapas anteriores y aquellos ingredientes incorporados de los maestros del pasado al propio estilo, obteniendo como resultado unas composiciones de figuras, según una estética escenográfica y barroca, *síntesis* de un proceso de sincretismo y estilización.

Todo artista ha de ser consciente del legado cultural que ha recibido. Ni la más furibunda vanguardia (y qué pronto las vanguardias pasan a retaguardia!) ni tan siquiera los “naïves” pueden permitirse la licencia de ignorar el pasado: “La chair est triste hélas! et j’ai lu tous les livres...”. El artista, si es inteligente, sabe que todos los libros han sido leídos y que lo único que puede hacerse es asumir la herencia cultural. Así lo ha hecho Fornés guiándose, paradójicamente —símple la paradoja—, de su intuición.

Pau es un gran intuitivo. Posee un instinto casi fatal para descubrir, asimilar y apoderarse de aquellos elementos culturales que más convienen a su personalidad. Después someterá a un proceso de alquimia delicada las imágenes recibidas, extrañas, y las imágenes intuitivas, primarias, una alquimia en la cual entran a partes iguales una fantasía delirante y una ironía incisiva hasta un punto de sofisticación.

Se trata del aprovechamiento hábil de un bagaje cultural espléndido: de los primitivos flamencos, aquel detallismo de miniaturistas, utilizado como broma casi surrealística, pues los maestros de Brujas pintaban todos y cada uno de los objetos que constituían el bienestar de los burgueses de su ciudad, con un sentido cotidiano y, en cambio, si Fornés pinta un caracol o un abejorro posados en lugares insólitos, lo hace con una suerte de ironía que es precisamente lo contrario del realismo burgués; de los florentinos, el modelado y el dibujo que emplearon los “quattrocentistas” con severidad escultórica, buscando la creación de “cuerpos en el espacio” y que, sin embargo, Fornés desarrolla con primores de eboristería o de talla y burilado de gemólogo; de los manieristas del XVI, la distorsión de los cánones clásicos, el acortamiento o el alargamiento de las medidas de los miembros del cuerpo humano y, también la inclinación por las rarezas, lo que los hombres del “Cinquecento” llamaron “stravaganze”; de los venecianos, no el color, pues Fornés no es pintor colorista, sino las patinas, los reflejos un tanto inquietantes, de piedra preciosa, de seda adamascada, o de mosaico; y no la luz, sino los centelleos, los destellos, las irisaciones de los oros venecianos, detrás de los cuales se esconde el oro de Bizancio; del “fin du siècle” la fascinación por el lujo, el lujo “que debe ser recuperado”, la “richesse nécessaire”, que decía Gustave Moreau, el simbolista.

Pero no sólo hallamos reminiscencias plásticas y pictóricas. Fornés recibe también otra invasión de estímulos culturales: musicales, literarios, teatrales, mitológicos, cinematográficos... que se convierten a la vez en temática de sus obras y en fuente de inspiración de nuevos temas: la gran ópera italiana desde Cimarosa hasta Verdi y Puccini, el Verdi de *Rigoletto* y *La Traviata* y el Puccini de *Tosca*; ciertos asuntos de la poesía trovadoresca, por ejemplo la historia de “madona Seremonde”, cantada por Guillem de Cabestany; la música de cámara del Settecento, Vivaldi o Rossini; algunas novelas y personajes de Flaubert o de Stendhal; algunas películas de Visconti o Zeffirelli... porque Fornés es un enamorado de Italia y también de Francia, al menos de cierta Francia.

Esto da validez a su ilustración de las novelas de Llorenç Villalonga.

Llorenç Villalonga murió en 1980. En Mayo de 1981 y en la galería de arte que lleva el nombre de *Bearn* en honor de su novela más leída, conocida y admirada, Pau Lluís Fornés le rendía un homenaje-exposición cuyo título ya era suficientemente significativo: "Pau Lluís Fornés, ilustrador de *Bearn* y de la obra casi completa de Llorenç Villalonga".

La exposición tenía su razón de ser pues Fornés había conocido a Villalonga. Así y todo cabía preguntarse qué clase de afinidad estilística pudiera haber entre el escritor y el ilustrador de su obra, es decir entre Fornés, italianizante, y Villalonga tan afrancesado, que consideraba a los autores franceses "mejores que los clásicos" y que repudiaba a Italia por demasiado oriental —"en Castilla y en ciertos pueblos de Italia verás faquires y santones"— llegando a comparar el modo de hablar gestual de los italianos ¡con las actitudes de las figuras que Miguel Ángel pintó en la Sixtina! Pero siempre hay un rostro oculto, un "alter ego". Llorenç Villalonga otorgó a su personaje autobiográfico, don Toni de Bearn, una personalidad doble, simbolizada y materializada en el hábito franciscano y en la peluca dieciochesca. Esta dualidad era la propia dualidad de Villalonga, cuyo "sprit" volteriano no le impidió en 1936 enfundarse una camisa azul de falangista y ceñirse un puñal "florentino", según él mismo confiesa en *Les falses Memòries de Salvador Orlan*, muy "a la manera" de Gabriele d'Annunzio, podría añadirse. Villalonga, "amante de la medida y de los clásicos", no siempre fué medurado. A veces, recurría al esperpento. Retrató en sus novelas a la sociedad mallorquina: en *Mort de Dama* realizó su sátira, y en *Bearn*, su elegía, como bien ha constatado Josep M^a Llompart. Ha sido comparado a Proust y Lampedusa. Pero, a veces, tiene rasgos de Ionesco. Se ha hablado del ambiente "viscontiano" de sus novelas y, en efecto, de llevarlas al cine, exigirían un tratamiento al estilo Visconti; pero, al menos algunas secuencias, requerirían un tratamiento "a la manera" Fellini. También Fornés, su ilustrador, oscila entre expresionismo surrealista por un lado, y preciosismo estetizante, por otro; también entre Visconti y Zeffirelli, sus ídolos, y entre el Fellini esperpéntico e, incluso, cierto Pasolini. También Fornés admira a los franceses: al abate Prévost, cuya *Manon* era particularmente querida por Villalonga, y a Madame de Lafayette, cuya *Madame de Clèves* llevada a la pantalla, le deslumbró, tanto al menos como *La Traviata* de Verdi-Zeffirelli. Así cobra sentido que Fornés se convirtiese en ilustrador de Villalonga. En la exposición-homenaje se hallaban todos los protagonistas de sus novelas: D^a María Antonia de Bearn, apagada y discreta, y D^a Xima deslumbradora; la askenazi Cawdia híbrida y "snob"; y Silvia Ocampo, poetisa sudamericana; y Alicia Dillon, millonaria sin suerte en el amor; y el joven que fumaba "abdullahs"; y Don Toni de Bearn, feudal y librepensador; y su antepasado, el marqués, grado de la masonería y que bordaba a la perfección vestidos de muñecas. Personajes con telarañas de nostalgia materializadas en transparencias y veladuras que tan sutilmente sabe entretejer-pintar Fornés, superponiendo figuras, figuras de objetos, figuras humanas, de tal modo que no se sabe bien si son apariciones, o sueños, o realidades, pues sólo así se puede expresar la elegía satírica o la sátira elegíaca de las decadencias...

Cada personalidad y cada estilo se identifican con determinados temas. Cada tema requiere un tratamiento estilístico específico, un ritmo, un lenguaje, una estética. Los colores terrosos y pardos, el trazo grueso y preciso y el modelado vigoroso de Coubert eran para pintar "Los picapedreros" y los arabescos del dibujo de Rackham o de Segantini eran para pintar las hadas modernistas. Sí, ya sabemos que "un cuadro, antes que otra cosa, es una superficie plana cubierta de líneas y colores dispuestos según un cierto orden", Denis tenía razón. Pero también tiene razón Panofsky buscando significados iconológicos y tenían razón los grandes maestros del Renacimiento y del Barroco cuando concedían importancia fundamental al asunto. Como ellos, P. L. Fornés se informa concienzudamente sobre los "asuntos" que se ha comprometido a pintar o que, por su cuenta, acomete. ¿Y cuál es la temática que más se aviene con su talante? Pues los productos elaborados y aun reelaborados de aquellas sociedades profanas a punto de decadencia: historias de la Alejandría helenística, de las Cortes de Berry o de Borgoña, y de Parma o de Ferrara, del Versalles del Rococó y del París de la "belle époque". Y si se decide por la epopeya o la tragedia clásicas no recurrirá a las fuentes primarias, sino a las versiones tardías de la novela alejandrina, de la ópera de cámara, del gótico internacional... Su Medea será la de Apolonio de Rodas, su Fedra, la de Ovidio...; sus Ifigenia, Eurídice, Nausicaa... estarán inspiradas en Gluck o en Lully...

Y está la mórbida fascinación por el lujo, el lujo de los venecianos, pero también de los parnasianos y de los simbolistas. Cirici-Pellicer llamó la atención sobre esto: la correlación ente la riqueza verbal y la exuberancia pictórica de un Gautier o un Moreau, pongamos por caso, y sus continuas citas literarias y representaciones plásticas de joyeles, camafeos, engastes... Los objetos y los personajes de Fornés son alhajados por la exuberancia preciosista de su pincel hasta adquirir ellos mismos esta apariencia de alhajas, hasta convertirse en una suerte de alegoría de sí mismos y del estilo del pintor, por medio de un proceso de ósmosis mágica: la de Midas, pero siempre la acción maldita de convertirlo todo en oro conlleva el peligro de la fosilización. Esta alquimia mídica se patentiza —en el sentido total de la palabra, es decir se hace patente y patética— en sus bodegones: ramos cuyas flores semejan incrustaciones de esmalte y madreperla y cuya hojarasca semeja filigrana de plata; cestos de frutos, racimos y granadas convertidos en motivos de suntuosa glíptica; guirnaldas cinceladas como las cincelaba Carlo Crivelli... Incluso aquellos productos de huerta considerados más prosaicos, tales como las cebollas y los ajos, se transforman en conchas venusinas, nácares iridiscentes, no escapando al fatalismo mídico de la fosilización. La "Nature morte" adquiere así una duplicidad inquietante. No se hable cuando son representadas las auténticas copias y conchas venéreas en una verdadera explosión-irradiación de fosforescencias. La quintaesencia del lujo fingido la hallamos en las latas de conserva abolladas y descerrajadas, convertidas en una especie de tesoro de chatarra.

Ah, el poder sugeridor de las imágenes! P. L. Fornés a medida que pinta, inventa, y las imágenes que va creando le inspiran, evocan, insinúan, motivan, pro-

vocan, sugieren... nuevas imágenes: imágenes arquetípicas del gran detritus cultural, imágenes esterotípicas del gran detritus del subconsciente, imágenes arqueológicas de las viejas mitografías, imágenes arcaizantes de las antiguas iconografías, imágenes nuevas de la propia iconografía, metagoges visuales, silepsis plásticas, hipálages pictóricas... que al superponerse, entrecruzarse, imbricarse, traspasarse, se intercambian, contagian, impregnan, osmotizan, transmutan por una suerte de sinestesismo icónico que es una continua provocación para el espectador y que llega al paroxismo en sus personajes...

6

Los personajes de Fornés constituyen un Carnaval cuya coreografía es el cambio de disfraces, cambio de máscaras: damas fellinianas tocadas con un baldaquino, una "umbrella papilionácea" o una copa de cristal repleta de frutas...; Orfeos surgidos de la Corte de Mantua, a punto de transformarse en Rinaldos...; Psiqués proustianas que se van metamorfozando en Manon Lescaut o Margarita Gautier...; Orlandos escapados de los Uffizi...; Perseos cuyos rizos son serpientes y Gorgonas cuyas serpientes son rizos; Medea que se va transmutando en Madame Bovary...; canéforas botticellianas, dafnescariátides de su propia metamorfización...; personajes mutantes vistos a través del espejo serpentiforme de todos los manierismos, sometidos a un fenómeno de Metamorfosis mimética o de Mimesis metamórfica en la cual Antígona y Santa Cecilia, representadas como doncellas patricias de la corte de Urbino y en cuyos rostros enigmáticos hay un recuerdo del hieratismo de Piero della Francesca, parecen prontas a pulsar el laúd, con sus largos dedos aristocráticos; y en la cual una pareja de enamorados de la Florencia Medicea, no sabemos bien si son Clorinda y Tancredo o si van a representar, acompañados por la "Camerate Fiorentina" // *Combattimento de Clorinda e Tancredi* de Claudio Monteverdi.

Todo a la "maniera" Fornés.

ENTREVISTA CON PAU LLUIS FORNES

**CARME BOSCH i JUAN
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS**



... Los vanguardistas de hace cuarenta años poco más o menos, la fecha en que Ortega publicaba *La rebelión de las masas*, publicaban manifiestos, pontificaban, hablaban incluso, siguiendo a Marinetti, de quemar los museos; pero no conocían las técnicas de sus oficios. Pudo hacer excepciones, pero en general todos sabemos a estas alturas que es más sencillo imitar a los abstractos que imitar a Leonardo. Los abstractos creían que les bastaba con su "personalidad".

Pau Fornés que es precisamente, entre nuestros primeros pintores, uno de los más personales, conoce el oficio... (LORENZO VILLALONGA, "Pau Fornés en el Círculo Mallorquín", *Baleares*, 2-I-1964).

— En 1941, a los once años, empecé mi formación con Pedro Quetglas "Xam". De "Xam" aprendía, callaba, actuaba —la única manera de aprender— porque lo que no puedes hacer es, cuando no estás a la altura de un profesor, discutir con él. Con "Xam" hice, por etapas: dibujos de yesos, ilustraciones, portadas, vitrinas, escaparates, carteles publicitarios, carteles de cine, figurines, dibujos para preparar xilografías, dibujo lineal y rotulación extensa. Realicé un aprendizaje perfecto, algo así como el que haría un pintor renacentista.

"Xam" dejaba libertad al alumno. Era y es un hombre muy ordenado, que por aquel entonces tenía un archivo con recortes de los mejores carteles alemanes de los años treinta. Cuando la inspiración fallaba, el maestro sacaba uno de aquellos recortes para que el discípulo inventara sobre ello. Jamás impuso su criterio. Si se hiciera balance de cuarenta o cincuenta años de pintura mallorquina, encontraríamos en "Xam" su pintor más representativo. Es un hombre polifacético. Es un extraordinario grabador. A "Xam" no se le ha hecho justicia en absoluto. Como verás, le profeso una viva admiración y gratitud.

... La deshumanización, el arte más o menos abstracto fue por los felices veinte una novedad —relativa— lanzada por una minoría selecta, curiosa y un poco snob, que todo es necesario. Incluso un pintor tan personal como nuestro Miguel Llabrés, entre los muchos moldes en que hubiera podido volcar su genio, ha elegido el del impresionismo y mi buen amigo Pau Fornés es de día en día más humano. En general, lo figurativo ha vuelto al galope, porque ni las minorías selectas ni las masas amorfas podían ya tolerar tanto camelo como les fue servido durante un cuarto de siglo (LORENZO VILLALONGA, "Conversaciones en Son Danús. El arte joven, viejo", *Baleares*, 27-9-62).

— Pinto sobre todo figura, porque es lo más comprometido, si bien por contraste no desdeño el tema floral ni los frutos. Quizás me interesa de modo especial el tema religioso, mítico. En el fondo soy un místico. Pudo representar mi misticismo interpretando a Venus, a Júpiter, a una Virgen, a un ángel, o a un travesti... El ángel es decorativo, hermoso, casi más que una persona. Quizás su pintura refleja el afán del hombre por encontrar un Dios que no hallará nunca. Los efebos... Las Gracias... puede que, según dices, los primeros sean afeminados, las segundas masculinizadas, pero nadie podrá objetar que no estén siempre aureolados de buen gusto y elegancia, enmarcados por el misterio —lo evidente da asco—, formando parte de un mundo erótico, jamás pornográfico.

Clawdia-Wassmann

es complauen a invitar-lo a la setmana socràtica que tindrà lloc en el Rendez-vous de Gènova. Per tractar-se d'un esdeveniment cultural tant com social, hem pensat en el seu nom tan destacat en la vida insular contemporània. (LLORENÇ VILLALONGA, L'hereva de dona Obdúlia).

—Hay gente que mantiene que yo conocía poco a Lorenzo Villalonga. Con él me unían dos factores. En primer lugar, el mismo sentido del humor; el suyo, naturalmente, más maduro, más profundo, más avanzado; el mío, más bisoño e infantil. En segundo lugar, yo era un admirador suyo por lo decadente —no en sentido peyorativo—, viscontiniano. Nací en el Terreno, como tu, más que tu, porque nací antes. He conocido el mundo de los cocktails, champagne y cocaína que refleja Villalonga, un mundo del que yo hubiera podido participar. A veces es una desgracia haber nacido más tarde. Natacha Rambowa, esposa de Rodolfo Valentino, quería ser mi madrina. Era una gente de gran categoría que los de aquí aún no tenían. Lorenzo vivía este mundo que luego describía en su obra literaria. Era un mundo frívolo en el que Villalonga se encontraba muy a gusto y que yo comparto plenamente. Expresión de esta frivolidad es una anécdota que recuerdo:

En una ocasión, bajábamos las escaleras de la Seo de Palma y Lorenzo me hablaba de una canción que había de interpretar una vedette francesa, cargada de tules, con un miriñaque, muy fina, muy distinguida, a lo Mistinguette, a la que el autor haría decir:

más yo quiero al chimpancé...

Yo repliqué, alarmado, frenando su entusiasmo: *Lorenzo, me parece muy bien, pero ¿has pensado que un chimpancé es una bestia que pesa ochenta kilos?* El creador de *Bearn*, atento sólo al sonido y no a la significación de la palabras, no tuvo reparo en rectificar:

- bien, pues dirá:

más quiero yo a mi tití...

Compartí la tertulia del Riskal frecuentada por Villalonga. Allí se conversaba, se ponía en práctica un humor muy volteriano. A través de aquellas tertulias conocía la visión de Palma de Lorenzo, retratada con crudeza por cierto en *Mort de Dama*.

A raíz de una exposición en una conocida galería de arte de Palma, en la que se dieron cita las gentes más elegantes de nuestra sociedad, recordé especialmente el mundo reflejado por Villalonga, muy empeorado desde luego, muy lejos de aquella época en la cual cada uno estaba en su sitio. Lorenzo a la sazón estaba afectado seriamente por la arterioesclerosis. Decidí dedicarle una exposición interpretando su obra literaria. Quería dedicársela en vida, que es cuando deben rendirse los homenajes, cuando Lorenzo era simplemente un amigo y no el mito actual. Mientras tanto, realicé un largo viaje por Ceilán. A mi regreso, Lorenzo había muerto. El proyecto, no obstante, continuó adelante. Al fin y al cabo con ningún otro autor podría tener más afinidad. El 14 de mayo de 1981, se expusieron en la Galería Bearn veintinueve cuadros referentes a la obra literaria villalonguiana junto con veinte dibujos de personajes de la época. Era mi homenaje al amigo muerto. La fatalidad impidió que él pudiera contemplarlo. Sí... he ilustrado además la obra literaria de otros muchos escritores: Camilo José Cela, Miquel Villalonga, Llorenç Moyá, Josep M^a Llompart, Jaime Vidal Alcover, Miguel Pons, Celia Viñas, M^a Aurelia Capmay, Blai Bonet, Jaume Pomar, etc. pero no es lo mismo, la identificación que sentía con la obra de Villalonga no puedo tenerla con otros autores, no creo tenerla jamás con ningún otro literato.

... Con el mismo Fornés ha ocurrido algo semejante. Mientras el surrealismo (un surrealismo especial, claro está) parecía encubrir en él cierta ignorancia, se le perdonó la vida; pero tan pronto se ha visto que dominaba su arte y que hace con el pincel lo que quiere el pincel, se ha empezado a acusarle de "virtuosismo". (Lorenzo Villalonga, "Los que no evolucionan. En defensa de la 'pintura-pintura' ", *Baleares*, 15-12-60.

—Unos me han acusado de virtuosismo. Otros de barroquismo. ¿Por qué no critican a Proust? ¿Qué es mejor, Hemingway, que escribe una obra en tres páginas o Proust que para decir una palabra necesita una obra entera? Y no creo que a Proust pueda llamársele barroco. Necesito dar una obra acabada al público. Lo hago por pudor. Cuido especialmente los fondos, pues tengo presente las enseñanzas de "Xam", el maestro: un cuadro ha de ser tan importante en el centro como en el último rincón. A veces, en las obras de los grandes pintores hay zonas sin cubrir, y no por maestría, te lo aseguro, sino por desgana.

Unos terceros me han echado en cara mi "facilidad". Te diré al respecto: Hay gente que hablando dicen que es locuaz. Es aquella que no dice nada. Falta saber si lo que yo expreso dice algo. Si esta pretendida facilidad es locuacidad ¿para qué hablar más del tema?. Pero si la locuacidad gráfica quiere decir algo, ya no es facilidad. Quiere decir entonces que yo tengo una preparación que me permite una gran rapidez de actuación. Entonces se trata de una forma de ser. Mi sistema nervioso me empuja a obrar así, pero lo paso mal. Sufro de verdadero stress. Llamemos pues a esta facilidad como tan bellamente se expresaba: Tiene un don!

Aquil·les.- *No hi ha un Patrocle, sinó dos o tres...* (LLORENÇ VILLALONGA, *Aquil·les o l'impossible*).

— Tengo una dualidad en mi interior, un temperamento muy fuerte expresado por un gran ritmo, una gran rapidez, contrarrestado por un gran sentido de observa-

ción, meditación, lentitud, cultura. Esta equivalencia se refleja en mi obra. He pintado enormes murales, quizás mi obra preferida —los ángeles del Parlamento mallorquín, los murales del Hotel Pax (Magalluf), de los Hoteles Mare Nostrum, Edén y Edén Park (Sóller), de la Escuela de Hostelería, etc. pero sin olvidarme jamás del pequeño detalle: un huevo, una libélula, una mariquita, un caracol, y no creas que busco en ello una simbología determinada, el caracol, por ejemplo no es símbolo de lentitud, como pudiera pensarse, sino simple sentido del humor. La misma paloma, tantas veces utilizada, tópicamente tan blanca, tan pura, tan hermosa, la uso como simple mancha contrastiva. Últimamente prefiero el cuervo negro con una rama de olivo en el pico.

He pintado marquesas, damas elegantísimas y exquisitas y no he menospreciado los temas más humildes, más púdicos, más sencillos, como pueda ser un bote de hojalata o una piedra.

He pasado de una época expresionista caracterizada por colores muy fuertes, a otra renacentista, a otra negra, a una actual extrarealista... El paso de los años y el estado de ánimo influyen sin duda en el color y en las etapas pictóricas.

He pintado sobre seda, sobre plancha de oro, sobre madera, he grabado puntas secas, etc. toco todo porque me llevo a cansar de todo. Así intento alcanzar un equilibrio. Sólo me falta la práctica de la escultura y ello se debe a la falta de un taller adecuado.

La dualidad podría reflejarse asimismo en el tema religioso al que anteriormente he aludido: paganismo-cristianismo. En el fondo es lo mismo. Lo que nosotros llamamos pagano ¿acaso no era religioso para los griegos?. De ahí mis Dafnis y Cloe, Cástor y Pólux, Helena, Clitemnestra, Antígona... de ahí mis retablos en iglesias mallorquinas, o las exposiciones monográficas del Antiguo Testamento, de las Vírgenes veneradas en Mallorca, de Santa Catalina Tomás, del Nacimiento de Cristo. Por cierto esta última tiene su pequeña historia...

— *En el Mare Nostrum s'han donat tes tota sa quaresma, tes organitzats pels anglesos. Es un escàndol, no s'havia vist mai.* (LLORENÇ VILLALONGA, *Mort de Dama*).

— Había expuesto en el Salón de Otoño de Palma. En el programa de la exposición figuraba un ángel con el sexo tapado por un velo. La gente bienpensante mallorquina se escandalizó. Este mismo ángel anunció mi exposición en la Galería da Vinci de Madrid, dirigida por Carmen Maura. El folleto cayó en manos de un crítico que lanzó el siguiente axioma: *La pintura de Fornés es libidinosa y freudiana.* Por allí desfilaron multitud de criadas y sodados que sufrieron una enorme decepción pues el conjunto era pseudorenacentista. Gracias a ello vendí muy poco. Entonces me dije que si no podía vender a aquel precio, regalaría los cuadros. Organicé pues una nueva exposición, un enorme Nacimiento coincidiendo con la Navidad. Se vendía a tanto el metro cuadrado. Se armó un gran escándalo. La gente hacía cola en la calle. La víspera de Reyes yo cortaba: *a ti te tocan tres ángeles, a ti un rey y un caballo, a ti el ángel citarista.* La víspera de Reyes, yo cortaba y firmaba. A partir de entonces, Madrid se me entregó totalmente.

En esta línea podría incluir la exposición titulada *Loa para estancias innobles* presentada asimismo en Madrid, en la Galería da Vinci, una muestra llena de humor e ironía. Me inspiré en la lectura de *Pulcro y decente* —la historia del water— y *Cálido y mullido* —la historia de la cama— del arquitecto inglés Wright. Uno de los cuadros representaba una distinguidísima señora de época napoleónica sentada en un sillón y leyendo *El contrato social de Rousseau*. ¿Sabes por qué? porque es tan pesado que los franceses dicen de él: *ça fait chier!*

Algo semejante ocurrió con la *Galería de atavismos hispánicos*, una exposición que tuvo lugar en el Club Mayte de la capital de España (Hotel Richmond, Madrid). Era una crítica a la situación del momento. El ministro López Rodó con guitarra y un valet de chambre; López Bravo, vestido de penitente con un paso de Semana Santa; un busto, una risa y un título: *The spanish violetera*. Se parecía a Sara Montiel. Juan Manuel Serrat con melena, un pimiento y el lema: *Yo bendeciré a todos los hogares españoles*. Era una crítica a todo lo atávico, repito, comenzando por el Corazón de Jesús. Estas dos exposiciones “escandalosas” han merecido no obstante una crítica muy positiva de Raul Chavari en su libro *La pintura española actual*.

... *Les paraules tenen un poder màgic. L'han tingut sempre des que Déu creà el mon per mitjà del Verb. L'han tingut sempre i avui tornen a tenir-lo més que mai.* (LLORENÇ VILLALONGA, *Desenllaç a Montlleó*).

Me gusta la palabra. Me hubiese gustado dedicarme a la Filología, pero para ello se necesita preparación y al darme cuenta era ya tarde. Alguien ha dicho que si mis pinturas no tuviesen valor, justificarían una exposición los títulos que llevan. Reconozco que rezuman humor e ironía. Desde las *Menina caeli*, *Menina qui tollis peccata mundi*, de la muestra *Treinta Meninas a Pasquín de agrios para el nuevo Mercado Común*, *cebollas en sol mayor*, *la caída de un O. N. I.* etc. de mi última exposición madrileña. Me encanta el valor de la palabra, el juego que da de sí, sus matices, su ambivalencia. Ahí están mis poemas satíricos para demostrarlo.

... *Però Roma, al revès de París, és un centpeus. Els hereus de la cultura llatina ja no són els italians.* (LLORENÇ VILLALONGA, *Bearn*).

—No conozco Italia. Su pintura sí, por supuesto. Debe ser porque la considero demasiado a mi alcance. Iré cuando crea que se me ha acabado la inspiración. Pero no olvides que Mallorca sufrió una gran influencia de tipo italianizante, quizás por esto siento esta atracción por el mundo renacentista. Creo que el que no la siente, o está equivocado o no tiene genes mediterráneos. Lo anormal es que un pintor que viva en Mallorca no pinte como un italiano. No es el hombre que hace el clima, es el clima que hace al hombre. Conozco Turquía, conozco el Mediterráneo. Yo respondo y correspondo al paisaje.

—*Es un perfecte exemplar mediterrani, —digué el baró— Té la pell pastada amb oliva i gessamí, com en el poema de García Lorca.* (LLORENÇ VILLALONGA, *Charlus a Bearn, dins El llumí i altres narracions*).

CURRICULUM PAU LLUIS FORNES



Nace en Palma de Mallorca, el 15 de diciembre de 1930.

EXPOSICIONES

- 1950 PALMA, CIRCULO DE BELLAS ARTES.
1951 PALMA, SAPI.
1956 PALMA, Galerías QUINT.
1957 NEW YORK, HAMMER galleries.
MADRID, Sala BIOSCA.
AMSTERDAM, EULCHE Club.
1962 PALMA, Galerías COSTA "Antiguo Testamento".
GINEBRA, HIDRIA.
1963 Medalla de Honor en el XXII Salón de Otoño de Palma de Mallorca.
PARIS, MICHEL BOUTIN, "Huit thèmes de l'Ancien Testament et autres peintures".
1964 BILBAO, Sala ILLESCAS.
1965 MADRID, Galería DA VINCI.
PALMA, GRIFE & ESCODA, "Poor and riche" junto con Ramón Jesús Vives.
1966 PALMA, CIRCULO DE BELLAS ARTES, Colección esmaltes y pinturas.
1967 LONDRES, DON QUIXOTE ART GALLERY, "Neo-Renaissance Paintings".
1968 MADRID, Galería DA VINCI "Ajedrez de Navidad".
VALENCIA, CIRCULO DE BELLAS ARTES junto con Miguel Llabrés.
PALMA, Galerías QUINT.
1969 FELANITX (MALLORCA), Pinturas y esmaltes.
MADRID, Galería DA VINCI, "Treinta Meninas".
1970 MADRID, Galería DA VINCI, "Loa para estancias innobles".
VALENCIA, Galería NIKE.
FELANITX (MALLORCA), CASAL MUNICIPAL DE CULTURA.
Premi CIUTAT DE FELANITX en el certamen Internacional de Pintura de Felanitx.
1971 MADRID, Club MAYTE (Hotel Richmond), "Galería de atavismos hispánicos".
PALMA, GRIFE & ESCODA, "Paseo sentimental por estos mundos de España".
1972 PALMA, GRIFE & ESCODA.
1974 PALMA, GRIFE & ESCODA.
PALMA, L' ANGEL BLAU, Exposición de Christmas.
1974 PALMA, Galería LATINA, "Visión sobre Santa Catalina Thomás".
1975 PALMA, L' ANGEL BLAU, "Coloms i Colomes".
PALMA, ARIEL.
1976 SOLLER (MALLORCA), MUSEO de Sóller.
1977 PALMA, BEARN Galería d'art, "Exposició antològica".
1978 SOLLER (MALLORCA), MUSEO de Sóller.

- 1979 PALMA, BEARN Galeria d'art.
SOLLER (MALLORCA), MUSEO de Sóller.
- 1981 PALMA, BEARN, "Pau Ll. Fornés, il·lustrador de Bearn i de l'obra quasi completa de Llorenç Villalonga".
- 1983 PALMA, BEARN.
SON SERVERA (MALLORCA), SES FRAGATES.
- 1985 PALMA, BEARN.
SON SERVERA (MALLORCA), SES FRAGATES.
- 1986 MADRID, Galeria KREISLER.
MALAGA, Galeria BENEDETTO.
MANACOR (MALLORCA), BANCA MARCH
- 1987 PALMA, BEARN "¡Re quaranta put... sagrades!!"
SA POBLA (MALLORCA) CASA CONSISTORIAL

Journal of Hispanic Philology

A Scholarly Journal Devoted to
the Study of Hispanic Languages
and Literatures from Their Origins
Through the Seventeenth Century.

DANIEL EISENBERG, *Editor*

VICTOR OELSCHLÄGER, *Honorary Editor*

EDITORIAL BOARD

JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE	HARVEY SHARRER
DAVID DARST	JOSEPH SNOW
ALAN DEYERMOND	CHARLOTTE STERN
JAVIER HERRERO	R. BRIAN TATE
CARROLL JOHNSON	KEITH WHINNOM
RALPH J. PENNY	HARRY WILLIAMS
EDWARD RILEY	<i>Managing Editor</i>

✧ Recent Articles ✧

- John J. Allen. *Hacia una revalorización del Corral de Comedias de Almagro*
Máximo Torreblanca. *Castellanismos en documentos árabes toledanos*
David Garrison. *The Self-Conscious Intention of Góngora's Fábula de Piramo y Tisbe*
John Fleming. *The Major Source of Bernat Metge's Libre de Fortuna e Prudència*
José Luis Coy. *El fragmento P en la tradición manuscrita del Rimado de Palacio*
Geoffrey West. *Hero or Saint? Hagiographic Elements in the Life of the Cid*
Thomas Montgomery. *Mythopoesis and Myopia: Colin Smith's*
The Making of the Poema de Mio Cid
-

Three issues per year: fall, winter, spring.

\$15.00/year (individuals); \$40.00/year (institutions).

Back issues, \$6.00 (individuals); \$15.00 (institutions).

Send subscriptions, manuscripts, and books for review to:

JOURNAL OF HISPANIC PHILOLOGY
Department of Modern Languages and Linguistics
Florida State University
Tallahassee, Florida 32306 (USA)

Remittances in sterling via Lynn Ingamells, Queen Mary College, Mile End
Road, London E1 4NS.

IRIS

1987-I (enero de 1987)

- Maria-Luisa GARCIA NIETO ONRUBIA y Carmen GONZALEZ COBOS DAVILA (Universidad de Salamanca) : Experimentos narrativos en los cuentos de Ignacio Aldecoa.

- Anne-Marie COULAND MAGANUCO (Université de Nice) : Présence et expression du monde extérieur dans *Aire nuestro*, V, *Final* de Jorge Guillén.

- Pierre JOURDAN (Université de Montpellier) : Aperçu sur les problèmes de l'école publique en Espagne pendant la Restauration (I).

- Marie ROIG MIRANDA (Université de Nancy) : Une nouvelle interprétation du poème *Nino* de Jorge Guillén.

- Joseph VELASCO (Université d'Avignon) : Lorca en français. Problèmes de traduction. Anthologie.

1987-II (junio de 1987) :

- Maria Luisa GARCIA NIETO ONRUBIA (Universidad de Salamanca) : Notas sobre los efectos en la poesia de Angel-Gonzalez.

- Enrique MARINI FALIERI (Université de Paris III) : Un poeta a la escucha de la voz de la tierra : Francisco Sanchez Bautista.

- Renaud RICHARD (Université du Mans) : Elipsis y círculo en *La hojarasca* de Gabriel Garcia Marquez.

- Gisèle CAZOTTES (Université de Montpellier) : Elements de caractérisation de la presse enfantine madrilène à la fin du XIXème siècle (1870-1885).

- Pierre JOURDAN (Université de Montpellier) : Aperçu sur les problèmes de l'éducation en Espagne pendant la Restauration (II)

- Reseña : "Actas del Congreso Internacional de estudios sobre Rosalia de Castro y su tiempo" - Claude POUILLAIN.

Dos tomos de 200 paginas aproximadamente cada uno

Suscripcion anual :

Francia : 80 francos.

Extranjero : 100 francos.

Pedidos y correspondencia :

CERLIAM, Université Paul Valéry

BP 5043, 34032 MONTPELLIER Cedex, France

Pago por cheques en francos franceses a nombre de
"Regie Recette Publications UPV"

IL CONFRONTO LETTERARIO

QUADERNI DEL DIPARTIMENTO
DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE MODERNE
DELL'UNIVERSITA DI PAVIA

Consiglio Direttivo:

GIOVANNI CARAVAGGI, GIORGIO CUSATELLI, GJORGETTO GIORGI,
TOMASO KEMENY, FAUSTO MALCOVATI, LORENZA MARANINI,
SILVANO PELOSO, GIUSEPPINA RESTIVO, CESARE SEGRE

Direzione, redazione, amministrazione e stampa:

GRAFISCHENA s.p.a., viale Stazione 177 - 72015 Fasano di Puglia

Periodico semestrale. Autorizzazione del Tribunale di Brindisi n. 2/1985 del 26.2.1985

Direttore Responsabile: Carlo Schena

Abbonamento 1987: Italia lire 25.000; estero lire 30.000

Copia singola lire 14.000; estero lire 18.000

Per i versamenti in conto corrente postale servirsi del n. 13147723, intestato a
GRAFISCHENA, viale Stazione 177 - 72015 Fasano di Puglia

La collaborazione è subordinata all'invito da parte del Consiglio Direttivo della Rivista

UNIVERSIDAD DE ALICANTE (ESPAÑA)

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Revista publicada por el Departamento de Literatura Española de la Facultad de Letras de la Universidad de Alicante, con el patrocinio de la Excm. Diputación Provincial de Alicante, el Ayuntamiento de Alicante y la Consejería de Cultura y Educación del Gobierno Autónomo de la Comunidad Valenciana.

Aparece una vez al año, en volúmenes de 600 páginas aproximadamente.

Precio: 3.000 pesetas

Publica trabajos de investigación en los ámbitos de la Literatura Española, Hispanoamericana y Comparada, La Teoría y la Crítica literarias. Admite originales en todas las lenguas utilizadas en la comunidad universitaria internacional.

Colaboradores en los cinco primeros volúmenes:

F. Aguilar Piñal, T. Albaladejo, R. Alemany, G. Allegra, J. Alvarez Barrientos, A. Amusco, R. Andioc, V. de Antonio, S. Arduini, P. Aullón de Haro, M. A. Ayala, D. Azorín, R. Benítez, M. C. Bobes Naves, J. - F. Botrel, E. Caldera, G. Caravaggi, G. Camero, G. Cartago, J. Castañón, M. A. Cerdá y Surroca, M. J. Conde Guerri, C. Corona Baratech (+), E. Creus, J. Checa, B. Daminai, D. Domenichini, A. Domínguez Ortiz, A. Egido, D. Eisenberg, J. Escobar, F. Etienvre, J. - P. Etienvre, J. Fernández, A. R. Fernández y González, J. A. Ferrer Benimeli, F. R. de la Flor, J. Bradejas Lebrero, C. Gala Vela, C. García Barrón, A. García Berrio, B. Gicovate, A. Gil Novales, F. Gimeno, J. Gimeno Casalduero, A. Gómez Yebra, P. Guinard, G. Gullón, L. Gutiérrez Arranz, B. Hughes, T. Irastortza, P. Jauralde, F. Lafarga, J. Laurenti, L. Litvak, I. - J. López, J. M. López de Abiada, M. A. Lozano, G. Mancini, N. Marín (+), L. Maristany, E. Martín, a. Martinengo, J. M. Martínez Cachero, R. Martufi, B. MacGuirk, F. Meregalli, A. Mora, C. Moreno Hernández, E. Mullen, J. M. Navarro Adriaensens, R. Navarro Durán, A. Niderst, S. de la Nuez, G. Paolini, J. Pérez Magallón, J. S. Petöfi, A. W Phillips, K. Pörtl, A. L. Prieto de Paula, V. Punzano, C. Real Ramos, G. Rey, J. A. Ríos, F. Rosselli, J. C. Rovira, E. Rubio, P. Ruiz Pérez, A. Sánchez Romeralo, R. P. Sebold, J. Siles, M.C. Simón Palmer, J. Soubeyroux, E. Sözer, M. G. tomsich, S. Truxa, J. Urrutia, F. Varela, G. Volpi, I. M. Zavala.

Director: Guillermo Camero

Secretario: Enrique Rubio Cremades

Redacción: Departamento de Literatura Española

Universidad de Alicante

Campus de San vicente

03071 Alicante (España)

I. SPECIAL CONCOURS

- M. DE LOPE : "L'Eglogue VII de J. del Encina"
R. DE ZAYAS : "Le villancico chez J. del Encina"
J. PEREZ : "Humanisme et scolastique"
C. RUTA : "Viaje de Turquía, structure et idéologie"
B. PELEGRIN : "Rhétorique de la séduction (**Don Juan Tenorio**)"
M. ESQUERRO : "Anaconda, c'est moi"
R.V. SOUMEROU : "A propósito de **Anaconda**"
Ch. BOIX : "Enonciation, représentation (Quiroga, Rulfo)"
P. GUZMÁN : "Cenizas del mito en las llamas del llano"
R. THIERCELIN : "Ojo por diente de R. Bareiro Saguier"
E. LARRAZ : "Seducción de Meche (**Los olvidados**)"
R. ROUX : "Lecture de **Poema sujo** de Ferreira Gullar"
R. ROUX : "Cara a cara com F. Gullar"

II. VARIA

- C. ITIER : "Deux poèmes quechua du XVI^e siècle"
T. VERTONE : "Albert Camus l'Espagnol"
Ch. TOURATIER : "Morphologie du verbe italien"

NOTES DE LECTURE, THESES, PUBLICATIONS

INSTITUT DES LANGUES, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS
ROMANES ET D'AMÉRIQUE LATINE

UNIVERSITÉ DE PROVENCE
(AIX-MARSEILLE I)

QUADRANT

1986



QUADRANT 1986

SOMMAIRE

- Yvonne DAVID-PEYRE : Le mouvant et l'imaginaire dans *Viagem* de Cecília Meireles.
- Francis UTEZA : *Grande Sertão* : la voie du Tao.
- Mirthis MOISÉS IZAAC : *A hora da estrela* de Clarice Lispector : une des possibles « lectures » de ce roman.
- Maria Graciete BESSE : Les visages de l'eau dans les premiers romans d'Alves Redol.
- Adrien ROIG : Entretien avec Urbano Tavares Rodrigues.
- Arlette LEVY-ZLOTOWSKI : Rencontre avec Luís de Sttau Monteiro.



Revue QUADRANT
Université Paul-Valéry - BP 5043
34032 MONTPELLIER Cedex (France)

INDICE

Rectificación

Al haberse observado una serie de lamentables omisiones y errores en el INDICE de este número de CALIGRAMA y con el fin de no retrasar más su reaparición, el Consejo de Redacción de la revista ha decidido incluir, en sustitución de aquel, el presente INDICE revisado.

INDICE

- Borges y el lector atento
D.L. Shaw
7
- El saber callar a tiempo en Ernesto Cardenal y en la
poesía campesina de *Solentiname*
Robert Pring-Mill
17
- Sobre una edición reciente de Anton de
Montoro, poeta converso del siglo XV
Julio Rodríguez Puertolas
43
- El buscón*: Una polémica interpretativa
J.M. García-Varela
49
- La poesía de D. Francisco Manuel de Melo
Las lágrimas de Dido
Antonio Bernat Vistarini
57
- Andanzas y muerte de Luís Gutiérrez, autor de la
novela *Cornelia Bororquia*
Gérard Dufour
83
- Góngora y la poesía culterana
Angel Pariente
97
- Baroja's approach to anarchy in *La mala hierba*
and *Aurora Roja*
Vera Colin
111
- La expresión sensorial en la obra de Manuel Altolaguirre
Antonio A. Gómez Yebra
123

Hacia una antología razonada de Federico García Lorca

Eutimio Martín

147

Final, de Jorge Guillén

Francisco J. Díaz de Castro

167

J.M. Caballero Bonald: Una poética
del 'malevolismo'

M. Payeras Grau

223

Entrevista con J.M. Caballero Bonald

M. Payeras Grau

235

Juan Sureda Bimet: Una cultura centrífuga

Carme Bosch y Perfecto-É. Cuadrado

247

La teoría del lenguaje de Hobbes

Francisco Torres

277

Pau Lluís Fornés, un manierista del siglo XX

María Manuela Alcover

289

Entrevista con Pau Lluís Fornés

Carme Bosch i Juan

297

Curriculum Pau Lluís Fornés

305

AMARILLO



