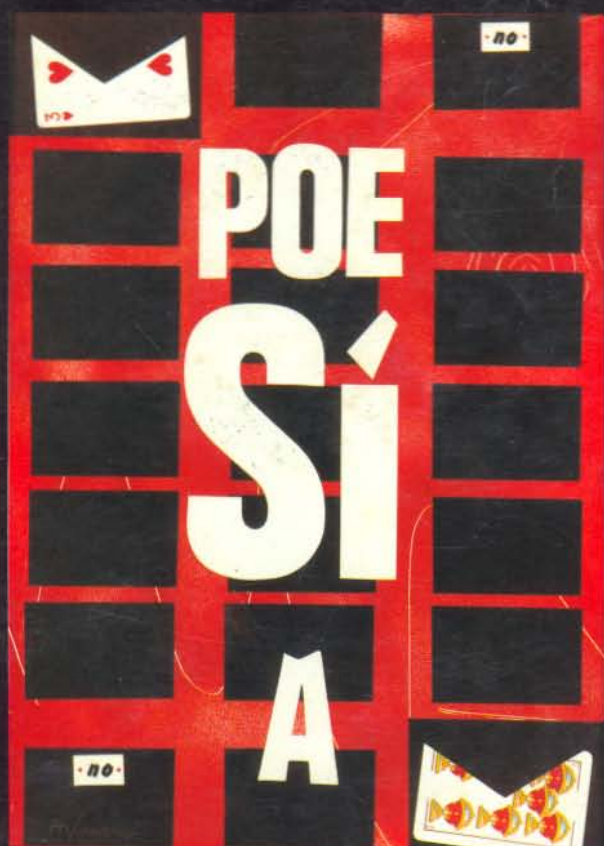


PROYECCIÓN Y
CONTRAPROYECTO EN LA POESÍA
ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

JOSÉ MARÍA BALCELLS



CALIGRAMA/ANEXOS-3

861.609

861



Universitat de les
Illes Balears

Servici de Biblioteca i
Documentació

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS



5101083177

**PROYECCIÓN Y
CONTRAPROYECTO EN LA POESÍA
ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA**

CALIGRAMA / ANEXOS-3

**PROYECCIÓN Y
CONTRAPROYECTO EN LA POESÍA
ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA**

José María Balcells

Palma 1991

BALCELLS, José María

Proyección y contraproyecto en la poesía española contemporánea / José María Balcells. -- Palma : Universitat de les Illes Balears. Servei de Publicacions i Intercanvi Científic, 1991. -- 168 p. ; 25 cm. -- (Caligrama, anexos ; 3)

Referències bibliogràfiques

ISSN 1130-0663

DL.PM. 187-1991

I. Poesia espanyola - S. XX - Història i crítica

I. Universitat de les Illes Balears. Servei de Publicacions i Intercanvi Científic

II. Títol

III. Col·lecció

849.9.09-1 "19"

© del text: l'autor, 1991

© de l'edició: Universitat de les Illes Balears, 1991

Edició: Universitat de les Illes Balears

Servei de Publicacions
i Intercanvi Científic

Cas Jai. Campus de la UIB
Cra. de Valldemossa, km 7.5
07071 Palma (Balears)

Coberta: Jaume Falconer

Impressió: Impremta Politècnica. Carrer de Can Troncoso, 3. 07001 PALMA (Balears)

ISSN: 1130-0663

D.L.: PM. 187-1991

No es permet la reproducció total o parcial d'aquest llibre ni de la seva coberta, ni el recull en un sistema informàtic, ni la transmissió en qualsevol forma o per qualsevol mitjà, ja sigui electrònic, mecànic, per fotocòpia, per registre o per altres mètodes, sense el permís dels titulars del copyright.

ÍNDICE

Observación preliminar	7
Las Cataluñas de Antonio Machado	9
De Guimerá y de Joan Maragall: dos notas para Antonio Machado	21
Jardines abandonados en Juan Ramón y en Santiago Rusiñol	31
El Caribe de Rafael Alberti —sobre <i>13 bandas y 48 estrellas</i>	59
Las poéticas de Miguel Hernández	69
Las salvaciones líricas de Angel Crespo	91
Epicas, estéticas y misterios en la poesía de Enrique Badosa	111
La escritura marginal de Rafael Ballesteros	131
La travesía poética de Jorge Urrutia	155

OBSERVACIÓN PRELIMINAR

En este libro se reúnen nueve estudios sobre temas, obras o itinerario creador de diversos poetas contemporáneos españoles, desde Antonio Machado a Jorge Urrutia, pasando por Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Angel Crespo, Enrique Badosa y Rafael Ballesteros. En estos escritores se representan todas las promociones del siglo XX, a excepción de la de los ochenta. El título *Proyección y contraproyecto* trata de reflejar, en alguna medida, el contenido de tales estudios, en los que se aprecian, muy a menudo, relaciones de recíproca gravitación literaria entre distintos autores, y en los que se aprecian, muy a menudo también, acusadas oposiciones entre poetas, promociones y tendencias. Con el término *Proyección* se pretende hacer referencia al gravitar de unos creadores sobre otros, y con el de *contraproyecto* a la rebeldía de algunos poetas actuales contra la literatura que se "proyecta" como paradigma, la cual utilizan para manipularla irónicamente.

Dos de estos estudios fueron leídos en Congresos, así "Las Cataluñañas de Antonio Machado", y "El Caribe de Rafael Alberti -sobre 13 bandas y 48 estrellas-".¹ Otros dos proceden de un par de homenajes aparecidos en revistas: "De Guimerà y de Joan Maragall: dos notas para Antonio Machado", y "Jardines abandonados en Juan Ramón y en Santiago Rusiñol".² También son dos los trabajos en los que se establece el itinerario de una obra poética, singladuras que, en la forma en que aquí se trazan, constituyen dos síntesis apretadas de dos originales trayectorias literarias, las de Miguel Hernández y Angel Crespo. Por último, en los trabajos en torno a Enrique Badosa, Rafael Ballesteros y Jorge Urrutia, se han juntado artículos ya publicados.³

1. "Las Cataluñañas de Antonio Machado" se leyó en el congreso Internacional *Antonio Machado. Cincuentenario de su muerte* (1939-1989). (Sevilla, 14-19 de febrero, de 1989). Se recoge en *Antonio Machado, hoy*. Sevilla: Alfar, 1990, 243-52. "Estructura y sentido de 13 bandas y 48 estrellas, de Rafael Alberti", se leyó en el X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989).

2. "De Guimerà y de Joan Maragall: dos notas para Antonio Machado" apareció en *Barcarola*, 31-32 (diciembre, 1989): 189-95. "Jardines abandonados en Juan Ramón y en Santiago Rusiñol" es el artículo "Jardines abandonados de Juan Ramón". *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, LVIII (enero-diciembre, 1982): 287-324.

3. Remitimos a los siguientes trabajos. Sobre Enrique Badosa: "Renuevos de lo añejo en la poesía de Enrique Badosa". *Diario de Barcelona* (31-IX-1976); "Enrique Badosa, de Júpiter a Grecia". *Ibidem* (12-VII-1979); "Enrique Badosa: de un extrañado aislamiento". *Hora de Poesía*, 34-5 (1984): 47-9; "Los cuadernos geográficos y utópicos de Enrique Badosa". *Ibidem*, 46-7 (julio-octubre, 1986): 50-2. Sobre Rafael Ballesteros, principalmente, "La gran máscara del mundo: lectura del poema *Jacinto*, de Rafael Ballesteros". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 419 (mayo, 1985): 147-53; "La poética marginal de Rafael Ballesteros". *Zarza Rosa* (Valencia), 8 (abril-mayo, 1987): 35-44. Sobre Jorge Urrutia: "Poética del contraproyecto en la poesía de Jorge Urrutia". *Universitas Tarraconensis*, XI (1987): 75-84, y "La travesía poética de Jorge Urrutia". *Insula*, 509 (mayo, 1989): 25-6.

**LAS CATALUÑAS DE
ANTONIO MACHADO**

La especulación acerca de las relaciones susceptibles de establecerse entre Antonio Machado y Catalunya se sitúa en dos planos diferentes, el de la Catalunya entrevista e intuida, a través de lecturas literarias, e informaciones diversas, sean directas, sean mediatizadas, y el de la Catalunya conocida, personalmente, desde Catalunya misma, en la encrucijada última de su vida.¹ En su virtud, procede que se considere primero la Catalunya leída y escuchada, pero realmente desconocida en su compleja diversidad. En esta Catalunya machadiana, muy fragmentaria y por supuesto hartamente incompleta, cabe separar la dimensión literaria, y la vertiente política. Conviene, por tanto, que se señalen primero las relaciones manifiestas entre Machado y la cultura catalana.

Escritores catalanes

Tales contactos consisten en el conocimiento de textos de autores catalanes, con frecuencia obras poéticas, pero también piezas dramáticas y escritos ensayísticos. Tocante a poesía, por una declaración del propio Machado se confirma que en su bagaje literario no faltaron, naturalmente, lecturas fundamentales, y reelecciones, de los grandes hitos clásicos y contemporáneos,

1. En abril de 1938 se inicia la segunda y más larga estancia del poeta en Catalunya, y en concreto en Barcelona, ciudad que había pensado visitar ya en 1909. Ignoro qué grado de interés cultural hacia Catalunya podía sentir Machado cuando, la noche del 30 de julio de dicho año, cogió el tren en dirección a Barcelona, donde entonces vivía su hermano Manuel, a fin de pasar allí, seguramente en parte, la luna de miel. Pero su contrariedad debió ser fuerte cuando, al llegar a la estación de Zaragoza, se enteró de que las comunicaciones con la capital catalana estaban cortadas a causa de la huelga general revolucionaria que supuso el comienzo de la conocida como "Setmana tràgica". El caso es que el imprevisto contratiempo obligaría a Leonor y a Antonio a cambiar de proyectos y, vía Pamplona, viajaron a Fuenterrabía, donde permanecieron casi todo el resto de aquel verano.

Tendrían que transcurrir casi veinte años para que Machado visitara, por vez primera, Barcelona, visita que se produjo en 1928, con ocasión del estreno, en octubre, de *Las adelfas*. Luego, habrá de pasar una década para poder volver, forzado por las circunstancias de la guerra. En efecto: el fiel y generoso compromiso de Machado con la República, compromiso traducido en el correspondiente apoyo intelectual, lo inclinaba a permanecer en lugar estable, y así evitar traslados de residencia que pudieran producirle una interrupción para sus escritos. Recuérdese que no quería marcharse de Madrid, pero le obligaron a irse a Valencia. Posteriormente, tampoco deseaba moverse de ahí ("me agradaría permanecer en este ambiente, más reposado que el de Barcelona", le dice a Domenchina en carta datada en Rocafort, el 11 de enero de 1938 (Cf. Monique Alonso, *Antonio Machado, poeta del exilio*. Barcelona: Anthropos, 1985, 231), pero no tuvo más remedio que instalarse en la ciudad condal, en abril de 1938, ya que éste era el camino directo en el supuesto de verse obligada, la República, al exilio.

desde Ramon Llull a Carles Riba, pasando por Ausias March, Jacint Verdaguer, Joan Maragall, Joan Alcover, Josep Carner y Josep Maria López Picó.²

Es probable que Joan Maragall haya podido dejar sentir de algún modo su impronta en los versos de "A orillas del Duero", de *Campos de Castilla* (1912). Así lo postulaba Horst Hina, para quien "La imagen de Castilla ensimismada, a la que llega solo de lejos el rumor de la periferia, recuerda el *Himne ibèric* de Maragall, bajo cuya influencia puede muy bien estar el poema de Machado".³ Un poema que, en otros momentos, refleja muy claramente el punto de vista noventaiochista sobre Castilla y sobre España, máxime al establecer el contraste entre un pasado fecundo y un presente decrepito, de las realidades castellana y española.⁴ Pero la coincidencia con Maragall en *Campos de Castilla* no se agota en el común parecer en torno a la tensión entre centro y periferia, sino que se ha señalado incluso una sintonía literaria con el poeta barcelonés en *La tierra de Alvargonzález*, donde Machado se sirve de la forma popular del romance en un proyecto parecido al del Maragall que ya había recuperado tradiciones catalanas en sus *Visions i Cants*.⁵

En el campo teatral conoce a Feliu i Codina, y muy particularmente a Guimerá, conocimiento este que se produce a vueltas de la participación de Antonio Machado como uno de los actores de la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, en las representaciones de una adaptación de *Terra Baixa* durante la temporada teatral madrileña de 1896.⁶ Ni que decir tiene que, a través del dramaturgo más representativo de Catalunya, pese a haber nacido en

2. Cf. el artículo "Desde el mirador de la guerra, IX", aparecido en *La Vanguardia*, el 6 de octubre de 1938. Se abundará en este trabajo machadiano más adelante. Véase asimismo José Tarín Iglesias. "La larga agonía de Antonio Machado". *Historia y Vida*, 47 (febrero, 1972), donde se recogen las declaraciones del poeta, en 1928, al periodista José María Pianas para *El Día Gráfico*.

3. Cf. "'Clamor de mercaderes de muelles de Levante'. Antonio Machado y Cataluña", en *Castilla y Cataluña en el debate cultural*. Barcelona: Península, 1986, 335.

4. Dicho pasado esplendoroso lo cifra en la España imperial, a la que representan una serie de exponentes, así "capitanes", "indianos" y "soldados". Cf. Donald Shaw. *La generación del 98*. Madrid: Cátedra, 1977, 188. En torno a la España en crisis denunciada por los noventaiochistas, cf. Luis S. Granjel. *La Generación literaria del 98*. Salamanca: Anaya, 1966, 174 y ss. Entre otros comentarios al poema de referencia, cf. Carlos Blanco Aguinaga. "Sobre la autenticidad de la poesía de Antonio Machado". *La Torre* (enero-junio, 1964), 387-408; Antonio Sánchez Barbudo. *Los poemas de Antonio Machado* (Los temas. El sentimiento y la expresión). Barcelona: Lumen, 1967, 180-5; Aurora de Albomoz. *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*. Madrid: Gredos, 1968, 126-7.

5. Enrique Díez Canedo apuntaba esta semejanza en su artículo "Antonio Machado, poeta español". *Taller* (México), 1939, escrito recogido en su obra, póstuma, *Estudios de poesía española contemporánea*. México: 1965, 49-50.

6. A tenor del contenido de una carta de Antonio a Manuel Machado, enviada desde Madrid, y con fecha 30 de setiembre de 1896, parece como si en un principio no hubiera participado en *Terra Baixa*, pues no se lo comenta a su hermano: "Se ha estrenado con éxito dudoso la obra de Guimerá *Tierra Baja*, escrita en colaboración con Echegaray, la Guerrero, Yute y un señor catalán. Pronto se estrenará una obra de Feliu i Codina". Cf. Bernard Sesé. *Antonio Machado (1875-1939)*. Madrid: Gredos, 1980, vol. I, 41. Luego ya participó, de acuerdo con las siguientes citas: "Gracias a una recomendación del poeta Federico Balart, consiguió entrar en la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza como meritorio, interviniendo, en la temporada de 1896, en tres obras: *Terra Baixa*, de Guimerá; *El castigo sin venganza*, de Echegaray, y *Un drama de Calderón*". Cf. José Luis Cano. *Antonio Machado. Biografía ilustrada*. Barcelona: Destino, 1975, 32.

Santa Cruz de Tenerife, pudo asistir Machado al pálpito de una Catalunya y de unos tipos catalanes idealizados y, hasta cierto punto, míticos, como son los que protagonizan esta obra de filiación romántica en la que, como en otras del autor, se sublima un ferviente sentimiento de agraviado catalanismo.⁷

En el ensayo, descuella la admiración por Eugenio D'Ors, un nombre que surge con alguna frecuencia en páginas de Antonio Machado. José María Valverde se ha referido al ascendiente de "Xenius" en el poeta, y señalaba que éste ya había sido receptivo hacia el *Glossari*, de 1911, hasta el punto que, años después, en 1920, gracias a dicho estímulo, intentó una suerte de "glosario" con el título de *Los trabajos y los días*. Aunque este proyecto no se consumaría, no iba a dejar de influirle el sello característico de D'Ors, sello acorde con "la búsqueda machadiana de una prosa más funcional, conversacional y en sordina".⁸ Y asimismo le interesó vivamente la actitud, abierta y sin prejuicios deformantes, de D'Ors ante la realidad, tal como consta en este parecer del poeta: "El gran mérito de "Xenius" consiste, a mi juicio, en haber sustituido en sus hábitos mentales el afán polémico, que se acerca a las cosas con una previa antipatía, por el diálogo platónico y la mayéutica socrática".⁹ Con este mismo reconocimiento a D'Ors se inicia precisamente el soneto que, fechado en "Avila, 1921", pasará a formar parte de *Nuevas Canciones*: "Un amor que conversa y que razona, / sabio y antiguo -diálogo y presencia- / nos trajo de su ilustre Barcelona".¹⁰

Las circunstancias de su participación en la pieza las explicó el propio Machado a José María Planas, para *El Día Gráfico* (Cf. *supra*, 56): "Yo asistí a los estrenos en castellano de *Terra Baixa*. En la obra de Guimerá que tradujo Echegaray, yo actuaba de partiquino. Era uno de los que sujetaban a 'Manelic', en el final del segundo acto. Recuerdo que, al hacer la traducción, Echegaray cortó muchas escenas, entre ellas la de la borrachera de 'Manelic', que Guimerá escribió y que no se ha representado nunca. Nosotros éramos jóvenes entonces y nos indignamos tremendamente con esta mutilación". Más datos del propio Machado: "Yo estrené en Madrid... nada menos que uno de aquellos payeses que van a llevar tierra al molino de *Tierra Baja*". Referencia tomada de Miguel Angel Baamonde. *La vocación teatral de Antonio Machado*. Madrid: Gredos, 1976, 21.

7. No se olvide que Guimerá formó parte de la comisión que, en 1885, fue a Madrid a entregar al monarca Alfonso XII el conocido como *Memorial de greuges*, denominación popular de la *Memòria en defensa dels interessos morals i materials de Catalunya*. Sobre el drama *Terra Baixa*, cf. Xavier Fàbregas, *Història del teatre català*. Barcelona: Millà, 1978, 139-42.

8. Cf. José María Valverde. *Antonio Machado*. Madrid: Siglo XXI, 1975 (2a ed.), 206. Sesé recuerda otro testimonio de la admiración de Antonio Machado por D'Ors, la glosa, en el capítulo XXII de *Juan de Mairena*, de la fórmula del pensador catalán "Todo lo que no es tradición es plagio". Cf. Bernard Sesé, *op. cit.*, I, 400, y II, 620-1.

9. Cf. Antonio Machado. *Obras. Poesía y prosa*, ed. reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre. Buenos Aires: Losada, 1964, 801-2.

10. Publicado en mayo de 1924, *Nuevas Canciones* recoge poemas escritos en Baeza y Segovia, y en el conjunto se incluyen varios textos dedicados a escritores: Azorín, Baroja, Pérez de Ayala, Valle-Inclán y Eugenio D'Ors. He aquí, reproducido por entero, el poema al pensador catalán:

*Un amor que conversa y que razona,
sabio y antiguo -diálogo y presencia-
nos trajo de su ilustre Barcelona;
y otro, distancia y horizonte: ausencia,*

*que es alma, a nuestro modo, le ofrecimos.
Y él aceptó la oferta, porque sabe
cuánto de lejos cerca le tuvimos,
y cuánto exilio en la presencia cabe.*

Catalunya como "cuestión"

Ya en el radio de la política, en la obra de Machado hay referencias y comentarios sobre personajes catalanes enjuiciados como tales individuos, y apreciaciones sobre Catalunya, y los catalanes, en tanto que colectivo. En el primer supuesto, el poeta valora a tal o cual figura bajo el prisma de su aporte a la política española general.¹¹ Así, en carta a Unamuno, de 21 de setiembre de 1921, critica el reformismo republicano, y elogia a Pi i Maragall por su fomento de la idea republicana en la opinión pública. En cambio, y pese a que Cambó formó parte del gabinete Maura, desde agosto de 1921 a marzo de 1922, contribuyendo, en consecuencia, al gobierno de la nación española, adopta Machado una actitud negativa contra el ministro de Hacienda -le llama "el cuervo catalán"-, tal vez por creer que, en alguna medida, era responsable de lo que tildaba como "vampirismo financiero que devora a España".¹²

A la hora de situar la vertiente política de la relación entre Machado y Catalunya como colectividad, un texto capital es el fragmento de una de las cartas a "Guiomar". La carta que contiene el fragmento en cuestión revela que no siempre fue diálogo amoroso lo que intercambiaron el poeta y Pilar Valderrama, sino que también comentaban, porque lo seguían de cerca, el acontecer político, a cuyo hilo se escriben los renglones de referencia, dados por José María Moreiro en junio de 1932.¹³

Las afirmaciones de Antonio Machado contenidas en este fragmento comienzan expresando una cierta decepción ante los avatares de una República que él tanto, y de modo tan sincero, deseó: "Razón tienes, diosa mía, cuando me dices -escribe- que la República -¡tan deseada!-, yo confieso haberla deseado

*Hoy, Xenius, hacia ti, viejo milano
las anchas alas en el aire ha abierto,
y una mata de espíego castellano*

*lleva en el pico a tu jardín desierto
-mirto y laureles- desde el alto llano
en donde el viento cimbra el chopo yerto.*

Se cita según *Poesías Completas*, prólogo de Manuel Alvar. Madrid: Espasa Calpe, 1975, 295.

Como admirador probado de D'Ors, el poeta lamentó más de una vez que no obtuviera el reconocimiento debido en Madrid, "donde nunca lo tomaron en serio", escribe José María Valverde (Cf. su "Generación del 98 y Modernismo", en *Lliçons de literatura comparada catalana i castellana* (segles XIX-XX). Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1985, 37). Anoto un testimonio machadiano de esa desatención: "Estuve, al fin, en el vino de honor a Perico Sáiz... Allí vi a medio Madrid literario... Por lo demás, te aseguro que no he de volver a estas fiestas. Me parecen profundamente insinceras. Habló Eugenio D'Ors y nadie lo escuchó". Cf. Pilar de Valderrama. *Sí, soy Guiomar. Memorias de una vida*. Barcelona: Plaza & Janés, 1981, 279.

11. Cf. Manuel Tuñón de Lara. *Antonio Machado, poeta del pueblo*. Barcelona: Nova Terra, 1967, 149-50.

12. Cf. el texto "Año de 1922. Enero", en José María Valverde. *Antonio Machado*, op. cit., 168.

13. Cf. José María Moreiro. *Guiomar. Un amor imposible de Machado*. Madrid: Espasa Calpe, 1982, 214. Concha Espina dató la carta, erróneamente, en 1931, y en concreto "en los primeros meses del nuevo año, perentorios los debates de la joven República en la alta Cámara nacional". Cf. su libro *De Antonio Machado a su grande y secreto amor*. Madrid: Lifesa, s. a, 112.

sinceramente- me ha defraudado un poco".¹⁴ Pues bien: entre todos los conflictos ocurridos en período republicano, destaca el poeta como el menos grato, el que califica como "cuestión" de Catalunya, testimonio éste, el de "cuestión", que traduce un enfoque de Catalunya como problema conflictivo con el que España, y la República, se ven obligadas a cargar. En la misiva se mencionan las dos manifestaciones históricas más importantes de este problema en aquellos años, la proclamación de la República catalana en el 1931, y la aprobación del Estatuto de 1932.

Antonio Machado conecta ambos acontecimientos, y explica que, con ocasión del primero, ya presintió una posterior y grave acción política de Catalunya que iba a contribuir a desestabilizar el régimen, y a su caída y pérdida. Refiere sus palabras: "La cuestión de Catalunya, sobre todo, es muy desagradable. En esto no me doy por sorprendido, porque el mismo día que supe el golpe de mano de los catalanes lo dije: 'Los catalanes no nos han ayudado a traer la República, pero ellos serán los que se la lleven'".

Repárese en que el escritor denominó "golpe de mano", es decir acción audaz y realizada con suma presteza, el que Macià proclamase, el mismo 14 de abril de 1931, la República catalana. Y ciertamente la expresión de Machado es muy ajustada a los hechos, aunque convendría añadir, en honor a la verdad, que el realismo de Macià le llevó a la aceptación, solo tres días después, el 17 de abril, de la Generalitat de Catalunya, sin duda persuadido de que ni la República española se encontraba en condiciones para dar vía libre a una República catalana, ni los propios catalanes estaban convencidos de que había que combatir en cualquier caso por ella. Por tanto, entiendo que, aun cuando resulta acertada la calificación de "golpe de mano", tampoco se puede desconocer que Macià rectificó rapidísimamente lo que pudiera tildarse de temeridad, temeridad que no compartía el conjunto de los catalanes, colectivo al que atribuye Machado el gesto de la proclama.

Importa señalar, de todos modos, que la opinión del escritor ha de encuadrarse en un contexto de la política española en el que causó gran preocupación el problema de haberse proclamado la República catalana, problema que podía forzar a la República, de entrada, a constituir el Estado como estructura federal, de ahí que la expresión machadiana "golpe de mano" también signifique "hacer fuerza", forzar a la hipoteca de los hechos consumados. Tampoco el mal augurio de Machado, con respecto al derribo de la República a causa de la

14. Transcribo el pasaje, así como los restantes de la misiva, de conformidad con el texto que se publica en Pilar de Valderrama. *Sí, soy Guíomar*, op. cit., 346-9.

Manifestación práctica del deseo de que se implantase la República la dio Machado la tarde del mismo día 14 de abril, de 1931, cuando iza el primero la bandera republicana en la alcaldía de Segovia, y luego aún fue uno de los "encargados de mantener el orden y ejercer el gobierno interino de la ciudad". Al respecto, véase Leopoldo de Luis. *Antonio Machado, ejemplo y lección*. Madrid: SGEL, 1975, 123; y Concha Espina, *op. cit.*, 109. Otro texto del poeta corrobora su satisfacción ante la República: "Cuando la República se implantó en España como una inequívoca expresión de la voluntad popular, la saludé con alborozo y me apresté a servirla, sin aguardar de ella ninguna ventaja material. Si hubiera venido como consecuencia de un golpe de mano, como una imposición de la fuerza, yo hubiera estado siempre enfrente de ella". Cf. fragmento de una carta del escritor a María Luisa Camelli, publicada en la revista *España peregrina*, México (febrero, 1940), I, nº 1, 12.

orientación de la política catalana de entonces, se ha de interpretar como un juicio apocalíptico, puesto que su parecer era muy compartido, y por ejemplo nada menos que por un Eugenio D'Ors, quien le decía a Josep Pla lo siguiente: "...los filósofos han de hacer profecías. Si la República es de derechas se mantendrá. Si la República es orteguiana, si la República es catalana, como tiene todo el aire de ser, se hundirá fatalmente".¹⁵

El segundo pretexto político nuclear de la misiva concierne al posicionamiento ante el Estatuto catalán de 1932, posicionamiento nada favorable para los términos del texto estatutario, sin duda por considerarlo maximalista. En el fragmento *ad hoc*, Antonio Machado manifiesta que comparte el negativo juicio unamuniano respecto a las competencias en Hacienda y en Educación: "Creo con don Miguel de Unamuno que el Estatuto es, en lo referente a Hacienda, un verdadero atraco, y en lo tocante a enseñanza algo verdaderamente intolerable". Unas líneas después, apoyándose ahora en Ortega y en Sánchez Román, el poeta deja translucir la sospecha de que tales competencias sobrepasan los límites de la autonomía "moderada" en la que sí está de acuerdo, y en la que confía se enmarque el Estatuto: "Creo, sin embargo, escribe, que todavía cabe una reacción a favor de España que no conceda a Cataluña sino lo justo: una moderada autonomía y nada más. Ortega y Gasset ha dicho a mi juicio algo muy atinado sobre la psicología del catalanismo; Sánchez Román ha estudiado muy bien el aspecto jurídico de la cuestión. Veremos. Yo todavía no he perdido todas las esperanzas".

También aquí, como en el caso de la proclamación de la República catalana, conviene valorar la opinión de Machado sin descontextualizarla, y desde luego sin aplaudirla o vituperarla según el cristal con que se mire, porque el poeta, compartiendo el punto de vista de Unamuno, punto de vista que don Miguel proclamaría en las Cortes el 2 de agosto de aquel año de 1932, estaba a favor de un Estatuto que conjugase cuanto conviene a Catalunya, pero siempre y cuando conviniese, a la vez, a España.¹⁶ Además, se desprende del pasaje de la carta que Machado debía compartir el análisis del nacionalismo catalanista que hizo Ortega, para quien, en síntesis, el problema catalán no iba "a resolverse de raíz con la publicación del Estatuto: para nuestro primer filósofo, se trataba de un problema mucho más vasto, que en razón al 'nacionalismo particularista' que entrañaba habría de conllevarse mientras perviviera España, y por ello pensaba que la pretensión de amortiguar el mal, concediéndose la soberanía a Catalunya, era algo inaceptable".¹⁷

15. Cf. José Pla. *De la Monarquía a la República*. Barcelona: Ediciones Acervo, 1977, 49 (La edición original de esta obra es de 1933, y se titula *L'adveniment de la República*).

16. Cf. Miguel de Unamuno. "Discurso en las Cortes de la República el día 2 de agosto de 1932", *El Sol* (3-VIII-1932), en *Obras completas*. Madrid: Afrosisio Aguado, 1958, vol. VII, 1075. Unamuno ya había adelantado su "no" al Estatuto en el discurso del 18 de setiembre de 1931.

17. Cf. Ramón Tamames. *La República. La era de Franco*. Madrid: Alianza-Alfaguara, 1979 (7a), 182. El pensamiento de Ortega a vueltas de este problema se recoge en el folleto, editado en 1932, *El Estatuto Catalán*, cuyo texto se reproduce en sus *Obras completas*, vol. XI, *Escritos políticos* (1922-1933). Madrid: 1969, 451-540.

Nada hostil a Catalunya hay, pues, en señalar el maximalismo del Estatuto en aquella encrucijada. Porque, para entonces, el Estatuto era a todas luces maximalista, y de un maximalismo que se sabía, de antemano, estrategia¹⁸ para el logro del techo más alto posible, a sabiendas de los recortes presumibles por parte del poder central,¹⁹ dado que el Estatuto “se insertaba en la línea de pensamiento de la soberanía catalana, y del derecho de autodeterminación”.²⁰

Un segundo texto, igualmente de carácter político, si bien no centrado en exclusiva en Catalunya, es susceptible igualmente de ilustrar el pensamiento machadiano sobre la llamada “cuestión” de Catalunya. Se trata de la bien conocida nota titulada “El regionalismo de Juan de Mairena”, que dice así:

“De aquellos que se dicen ser gallegos, catalanes, vascos, extremeños, castellanos, etcétera, antes que españoles, desconfiad siempre. Suelen ser españoles incompletos, insuficientes, de quienes nada grande puede esperarse.

- Según eso, amigo Mairena -habla Tortólez en un café de Sevilla-, un andaluz será también un español de segunda clase.

- En efecto -respondía Mairena-: un español de segunda clase y un andaluz de tercera”.²¹

Para el investigador alemán Horst Hina, el contenido de esta nota, y voy a citar literalmente sus palabras, “es decepcionante, porque parte de forma totalmente convencional de la primacía de lo español y resuelve la dialéctica entre lo español y lo catalán (o regionalista) de modo unilateral a favor de lo español: se debe ser un buen español para ser un buen catalán”.²² Por nuestra parte, y puesto que no parece posible evitar que, para Horst Hina, resulte decepcionante la nota sobre el regionalismo, al menos apostillaremos algo tan obvio como que la tesis machadiana no es sino la esperable de un noventaiochista, y por ende del soñador en una España ideal, membrada y armónica, que se vertebra a partir de la esencia castellana,²³ tesis que, en el caso de Machado, no falta quien la hizo depender, en cierta forma, y por reacción, de los extremos separatistas del regionalismo catalán de principios de siglo.²⁴

18. Así lo ha reconocido, en estos últimos años, Josep Tarradellas, un político que fue protagonista en la política de la Catalunya de aquella hora. Cf. Baltasar Porcel. *Josep Tarradellas, President de la Generalitat*. Barcelona: Editorial AC, 1977, 49-50.

19. El Estatuto fue promulgado el 15 de setiembre de 1932, pero se recortó “de acuerdo con las posibilidades que ofrecía la Constitución republicana del año anterior”. Cf. Juan Reglà. *Historia de Cataluña*. Madrid: Alianza, 1974, 209.

20. Cf. Ramón Tamames, *op. cit.*, ibidem.

21. El texto apareció en *Hora de España*, nº 6 (junio, 1937). Se reproduce conforme a la transcripción que figura en Antonio Machado. *La guerra. Escritos, 1936-1939*, edición por J. Rodríguez Puértolas y G. Pérez Herrero. Madrid: Emiliano Escolar, 1983, 114.

22. Cf. Horst Hina, *op. cit.*, 336.

23. Cf. Pedro Laín Entralgo. *La Generación del Noventa y Ocho*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967 (6a), cap. V, 88 y ss.

24. Así lo siente José Luis Varela, ilustrando su tesis con la siguiente relación de acontecimientos: “Recordemos que ya en 1901 se funda la Lliga Regionalista, partido conservador y de base burguesa que acepta la monarquía con una revisión constitucional profunda, para sostener la autonomía política y cultural de Cataluña. Unos extremistas protagonizan poco después un incidente bochornoso:

Reconsideración de Catalunya

El tercero de los textos a propósito de Catalunya es el extenso pasaje con que se inicia el artículo "Desde el mirador de la guerra, IX" (octubre, 1938). Publicado un año y cuatro meses después de la nota "El regionalismo de Juan de Mairena", y escrito en Barcelona, donde llevaba residiendo ya seis meses, en este texto se percibe un Machado que intenta impregnarse de cultura catalana.²⁵ En efecto: pese al tono un tanto enfático de sus palabras, y a pesar del *ornatus* literaturizado de la loa a Barcelona con que principia esta colaboración periodística, no sería lícito poner en tela de juicio la sinceridad de su interés por la literatura y por la lengua catalanas, como se desprende de la siguiente declaración:

"En esta egregia Barcelona -hubiera dicho Mairena en nuestros días-, perla del mar latino, y en los campos que la rodean, y que yo me atrevo a llamar virgilianos, porque en ellos se da un perfecto equilibrio entre la obra de la Naturaleza y la del hombre, gusto a releer a Juan Maragall, a mosén Cinto, a Ausias March, grandes poetas de ayer, y otros, grandes también, de nuestros días. Como a través de un cristal, coloreado y no del todo transparente para mí, la lengua catalana, donde yo creo sentir la montaña, la campiña y el mar, me deja ver algo de esas mentes iluminadas, de esos corazones ardientes de nuestra Iberia. Y recuerdo al gigantesco Lulio, el gran mallorquín".²⁶

desconciertan a unos oficiales de la Marina francesa con gritos de *Catalogne française!*, "reacción -afirma Carr- que parecía justificar la hostilidad de aquellos que opinaban que cualquier concesión al regionalismo, aún la más recatada, daría fuerza al separatismo". En 1905 triunfa la Lliga en las elecciones municipales, con la consiguiente euforia secesionista de *La Veude Catalunya* y la revista satírica *Cu-cui*, que se permiten atacar a la unidad de la Patria, al Rey y a las Fuerzas Armadas. Nuevos incidentes ruidosos, que culminan con el asalto y destroz de los locales de ambas publicaciones, llevan a la suspensión por Montero Ríos de las garantías constitucionales, y a la solicitud, por parte de los oficiales de la guarnición, de que pase a jurisdicción militar todo delito contra la Patria o el Ejército. En 1906, los carlistas, los republicanos de Salmerón y los catalanistas republicanos forman una coalición electoral bajo la hegemonía de la Lliga...". Cf. "Antonio Machado ante España", *Curso en homenaje a Antonio Machado*. Universidad de Salamanca, 1975, 293.

25. Se publicó en *La Vanguardia*, el 6 de octubre de 1938. También se toma de *La guerra...*, op. cit., 273.

Es uno de sus múltiples escritos de la etapa del poeta en Catalunya, de la que decía José Machado que "En ninguna época de su vida ha trabajado más que en ésta de tantos sacrificios" (Cf. *Últimas soledades del poeta Antonio Machado*. Soria: 1971, 148. En Barcelona, en efecto, prosiguió sus colaboraciones en *La Vanguardia*, iniciadas ya en 27-III-1938, y que, pese a durar menos de un año, llegaron a 26, catorce de las cuales llevan por título "Desde el mirador de la guerra". Además, desde la ciudad condal seguía enviando artículos a *Hora de España* (su última singladura es barcelonesa); *Servicio Español de información*; *Nuestro Ejército*; *Revista de las Españas*, *España*, *Levante*, etc. Aparte la tarea periodística, en Barcelona redactó su prólogo a *La Corte de los Milagros*, de Valle-Inclán, introducción datada el 1 de agosto del 1938. También ahí hubo de cuidar algunas ediciones de sus versos, y componer el soneto dedicado a Enrique Lister. Las últimas publicaciones del poeta se compusieron, así pues, en Catalunya, y en concreto en Barcelona. Durante los cinco días transcurridos hasta llegar a la frontera francesa, no escribió nada y, por el contrario, perdió una maleta con diversos papeles, acaso entre ellos los últimos escritos barceloneses.

26. Cf. este pasaje concurrente: "España, la España auténtica (...) afirma hoy en Barcelona, la egregia Barcelona, en tomo al glorioso Gobierno de la República, con serenidad espartana, su voluntad de resistir y de triunfar", en "El 14 de abril de 1938", en *La guerra...*, op. cit., 196.

El artículo sigue, y lo hace en términos que, de alguna manera, pueden interpretarse como un principio de rectificación de postulados centripetos, al menos en el sentido de que Machado acepta explícitamente el hecho de una Catalunya que habla en catalán y que defiende España con la misma entrega que él, una Catalunya que está luchando por el régimen republicano con igual ahinco que el poeta, noble reconocimiento que supone la reconsideración de aquel extremo de la carta a "Guiomar", de 1932, en la que adelantaba que Catalunya acabaría con la República. En el decurso de esos años, Machado ha podido comprobar cómo en Catalunya se defendía la República inequívocamente, en especial desde que, el 19 de julio del 1936, se sofoca en Barcelona un intento de insurrección armada, y hasta la pérdida de la batalla del Ebro, derrota algo posterior al escrito machadiano de referencia, y por supuesto en modo alguno imputable a Catalunya, sino ocasionada por una serie de factores adversos a la tenaz resistencia republicana.²⁷ Ahora, en fin, no puede menos que escribir:

“¡Si la guerra nos dejara pensar! ¡Si la guerra nos dejara sentir!
¡Bah! Lamentaciones son éstas de pobre diablo. Porque la guerra es un tema de meditación como otro cualquiera, y un tema cordial esencialísimo. Y hay cosas que solo la guerra nos hace ver claras. Por ejemplo: Qué bien nos entendemos en lenguas maternas diferentes, cuantos decimos, de este lado del Ebro, bajo un diluvio de iniquidades: ‘¡Nosotros no hemos vendido nuestra España!’ , y el que esto se diga en catalán o en castellano en nada emengua ni acrecienta su verdad”.

A vueltas de este último aserto, concluye Horst Hina una reflexión que suscribimos: “También aquí se subordina, por supuesto, la región a España como totalidad..., pero la tendencia es otra. Lo constituyente no es la lengua unificada..., lo decisivo es que el ‘contenido’ sea correcto, la cosa por la que se lucha. La experiencia de una España pluralista lingüísticamente, y tal vez culturalmente, aparece aquí como horizonte, por lo menos en la fase final de esta obra enteramente centrada en la España castellana”.²⁸

A modo de epílogo provisional, se podría deducir que el tema de Catalunya es menor en la obra escrita de Antonio Machado, hasta el punto que uno de los textos básicos sobre el asunto no estaba destinado a publicarse: la carta a “Guiomar” de junio de 1932. Y aun este carácter de tema menor deriva del

27. Xavier Costa Clavell. *Los últimos días de la República*. Barcelona: Bruguera, 1975, esp. 6-13.
28. Cf. Horst Hina, *op. cit.*, 337. A su vez, y también a partir del fragmento machadiano, escribía Josep Maria Castellet: “¡Qué tremenda confesión acerca de uno de los grandes problemas hispánicos, nunca resuelto, el del casi imposible diálogo de las lenguas y de los hombres!” “Hay cosas que solo la guerra nos hace ver claras”, dice Machado, bajo el estruendo de los bombardeos, en la inminencia de la derrota. ¡Como si hubiera que apurar hasta el límite de la muerte para descubrir las trampas que algunas ideologías siempre conservadoras, cuando no abiertamente reaccionarias o fascistas, colocaban bajo un demagógico e irreal concepto de unidad! ¡Tendremos que repetirnos siempre, desde la desdicha y hasta el infinito, que la única viabilidad del Estado español pasa por la asunción de la pluralidad de pueblos y lenguas? ¡Hay todavía quien, con corazón limpio y mente despejada,

hecho de que no podía el poeta dejar de hacerse eco de un problema del que tan pendiente estuvo la opinión pública. A mayor abundamiento, su posición desfavorable contra la República catalana, y adversa a los términos del Estatuto de 1932, no refleja sino el criterio de Unamuno. Lo peculiar del poeta es la inflexión de su pensamiento, a partir de 1938, hacia postulados menos centrípetos que los de 1932, aun cuando no consta que abandonase sus ideas políticas de fondo, contrarias a ir más allá de una autonomía moderada para Cataluña, y por consiguiente evitando cualquier avance hacia la soberanía nacional catalana.

El artículo "Desde el mirador de la guerra, IX", supone una reconsideración de la idea, vertida en la citada carta a "Guiomar", donde aventuraba que Cataluña acabaría con la República, y también implica una reconsideración de la nota sobre "El regionalismo de Juan de Mairena", en la que afirmó que, de quienes se sentían catalanes antes que españoles, nada grande era esperable. Frente a ambas tesis, en 1938 hubo de admitir que, aunque afirmasen primero su cultura y su lengua, los catalanes contribuyeron, como los no catalanes, a una ocasión tan grande como fue la defensa misma de la República española.

puede negar una formulación como la de Salvador Espriu, referida a su mítica Sepharad/España: 'Diverses són les parles i diversos els homes, / i convindran molts noms a un sol amor' (Diversas son las hablas y diversos los hombres, / y convendrán muchos nombres a un solo amor)" Cf. "Vida y muerte de Antonio Machado en tierras catalanas". *Cuadernos para el diálogo*, XLIX, Extra, 1975, 32-4. La relación establecida, por este crítico, entre Antonio Machado y Espriu, resulta pertinente, dado que les unen no pocas coincidencias. Al respecto, cf. Valerià Pujol, "Espriu i Machado, units per una mateixa data". *El País, Quadern de Cultura*, (3-III-1985), 3.

**DE GUIMERÁ Y DE JOAN
MARAGALL: DOS NOTAS
PARA ANTONIO
MACHADO**

Terra Baixa

Es bien conocida la tempranísima vinculación de Antonio Machado con el teatro, así como la circunstancia de que tomó parte, como meritorio, en la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, en las representaciones de una adaptación de *Terra Baixa*,¹ de Angel Guimerá, durante la temporada teatral madrileña de 1896, y más concretamente en el Otoño, según dato que facilita una carta del poeta a su hermano Manuel, fechada en 30 de septiembre de aquel año: "Se ha estrenado con éxito dudoso la obra de Guimerá *Tierra Baja*, escrita en colaboración con Echegaray, la Guerrero, Yute y un señor catalán".²

Ni que decir tiene que la obra en cuestión es de autoría exclusiva de Guimerá, aun cuando, por un *lapsus* expresivo, factible en una conversación familiar, parece que pueda entenderse que no fue así, y que se trata de un texto en el que intervinieron varias manos. En realidad, y como resulta sin duda obvio para cualquier lector, el sentido recto de los renglones recién citados equivale a decir que la adaptación de la pieza al español, y para aquel montaje escénico, fue debida a la labor de distintas personas, con aportaciones diferenciadas en cada caso. Echegaray, por ejemplo, se encargaría de la versión española, y aun fue responsable único de algunas mutilaciones del drama, si hay que creer, a pies juntillas, la siguiente información, originada en el propio Antonio Machado, información transcrita por el reportero José María Planas para *El Día Gráfico*: "Recuerdo que, al hacer la traducción, Echegaray cortó muchas escenas, entre ellas la de la borrachera de 'Manelic', que Guimerá escribió y que no se ha representado nunca. Nosotros éramos jóvenes entonces y nos indignábamos tremendamente con esta mutilación".³

No deben extrañar, desde luego, las mutilaciones debidas al dramaturgo José de Echegaray en una obra de teatro que fue, desde el punto de vista ideológico, revolucionaria en su tiempo, con independencia de que el público asiduo la mantuviera más o menos días en el candelero. En *Terra Baixa*, en efecto, se percibe la cruda lucha del protagonista contra el poderoso, desafío que, por lo mismo que pudo resultar desapacible a Echegaray, e incómodo acaso a la

1. La versión española de *Terra Baixa* se estrenó antes que la pieza original en catalán. Esta no iba a escenificarse hasta el 8 de febrero del 1897, en el teatro Principal, de Tortosa, y a cargo de la compañía de Teodor Bonaplata. En Barcelona no pudieron ver *Terra Baixa* hasta el 11 de mayo de ese año, en que Enric Borrás inició las representaciones en el Romea.

2. Cf. Bernard Sesé. *Antonio Machado (1875-1939)*. Madrid: Gredos, 1980, vol. I, 41.

3. Cf. José Tarín Iglesias. "La larga agonía de Antonio Machado". *Historia y Vida*, 47 (febrero, 1972), 56.

mayoría de los espectadores de entonces, sin duda resultaba emocionante para jóvenes inquietos y con sensibilidad en pro de la justicia y contra los abusos de poder, y así debió sucederle al meritorio Antonio Machado. Para tales jóvenes, mutilar un texto literario debía constituir, por lo demás, una indignidad por el hecho mismo de efectuarse, máxime cuando tales cortes pudieran obedecer a posiciones contrarias a un drama cuya crítica social -la crítica al propietario de la tierra que dispone de vidas y haciendas a su antojo- iba a interesar precisamente, años después, a Ervin Piscator, que quiso hacer una representación de *Terra Baixa* en la Barcelona de 1937, pero lo impidió la guerra.⁴

En otro momento de la entrevista antecitada, Antonio Machado explicaba al periodista la escasa entidad de su papel en las representaciones de *Terra Baixa*: "... yo actuaba de partiquino. Era uno de los que sujetaban a 'Manelic' en el final del segundo acto". Por otro dato complementario, proporcionado por el mismo poeta, sabemos que era "uno de aquellos payeses que van a llevar tierra al molino de *Tierra Baja*",⁵ un molino en donde transcurre básicamente la obra.

El empleo del término "partiquino" es ilustrativo de que su presencia en el escenario sería muy breve, acorde con la escasa importancia de un payés cualquiera de entre los que integrarían la gente que, de vez en vez, asomaba por las tablas en *Terra Baixa*. No tiene mayor interés preguntarse cuándo, a vueltas de una relectura del argumento, cabría deducir que salió Machado a escena, salida que pudo acaecer en distintas oportunidades, dentro del número de payeses y de payesas que el autor incluye, como colectivo, al final de la lista de personajes.

A título de mera curiosidad, señalemos que probablemente estaría entre los hombres y mujeres de la escena VI del acto primero, una escena previa a la boda del protagonista, Manelic, con Marta. E igualmente debió figurar entre los asistentes a los sponsales, convidados que tan alegres toman de la ceremonia, al término de la escena XI del mismo acto. Y sin duda estuvo, porque lo declara el propio Antonio Machado, según se dijo arriba, entre quienes logran impedir que el protagonista se precipite agresivamente contra "el amo", al final del segundo acto. A continuación, se transcribe dicha escena, la X, en la que, por lo tanto, intervino el autor de *Campos de Castilla*:

"MARTA, MANELIC, SEBASTIAN, MOSÉN, PEPA,
ANTONIA, JOSÉ, NANDO Y PELUCA.

MANELIC.- ¿Y por qué me han de echar a mí?

SEBASTIAN.- Porque aquí soy yo el amo. Como siempre lo he sido. Tu amo... y el de todos... ¡Y de ella... de ella!

MARTA.- No le escuches... ¡Vámonos, Manelic!

MANELIC.- Vámonos.

4. Cf. Xavier Fàbregas. *Història del teatre català*. Barcelona: Editorial Millà, 1978, 141.

5. Cf. Miguel Angel Baamonde. *La vocación teatral de Antonio Machado*. Madrid: Gredos, 1976, 21.

SEBASTIAN.- ¡Ah!... ¿Con que quieres llevártela?... ¡Toma, pillastre! (Le pega una bofetada).
 MANELIC.- (Con rabia) ¡Ah!... ¡Ah mí!
 MARTA.- ¡Manelic!... (Con rabia) ¿Y tú lo sufres?... ¿Y te dejas pegar?
 MANELIC.- (Llorando rabioso) ¡Qué rabia... qué rabia! ¡Si es el amo!
 MARTA.- ¡Ah!... ¡El amo!... Oye: ese, ese, ese que dices que es el amo es el que me perdió a mí, Manelic. El que me perdió.
 MANELIC.- ¡Sebastián... él! ¿Tú? ¡Ah, canalla, canalla, canalla! (Manelic se precipita furioso sobre Sebastián; pero antes de llegar a él le detienen los demás y a la fuerza le arrastran hacia la puerta).
 MOSÉN.- (A los hombres) ¡Quitárselo!
 JOSÉ.- (A los demás) ¡Que lo va a matar!
 MANELIC.- ¡Quiero sangre... sangre!... (Forcejeando para desprenderse)
 SEBASTIAN.- ¡No le soltéis!
 MANELIC.- ¡Quiero su vida!... ¡Su vida! ¡La quiero!...
 SEBASTIAN.- ¡Ella es mía... mía para siempre!
 MARTA.- ¡Manelic!
 MANELIC.- ¡Mientes, mientes!... Marta no es tuya... ¡Ah, cobarde! ¡Ya te encontraré yo, ya te encontraré! (Telón)".⁶

Soledades y Maragall

Acaso el dato de fecha más lejana en la relación entre Joan Maragall y Antonio Machado se contenga en una carta, del 2 de enero de 1907, del poeta catalán a su amigo el escritor Francesc Pujols, quien a la sazón se encontraba en Madrid. Entre otras cosas, le participa que ha recibido el libro de Machado *Soledad* (*sic*), y da a entender que no le pudo enviar sus impresiones de lectura por no saber a dónde remitirlas. A vueltas de la obra, Maragall participa a Pujols que lo que se le ha grabado de aquellos versos es una visión muy viva de invierno, y otra de una tarde de abril, la del poema "Mai Più": "Recordo d'el una visió d'hivern molt viva, i una tarda d'abril amb un "Mai Più"..."⁷

Tocante al primero de los dos poemas de *Soledades* aludidos, es decir el titulado "Invierno", hay que convenir que en la composición se pinta, en efecto, una crudísima escena geográfica y climática que produce en el lector una gran impresión de realidad y de viveza, sobre todo en los versos del comienzo:

6. Cf. Angel Guimerá. *Tierra Baja*, traducido del catalán por José Echegaray. Editorial Orbis: Barcelona, 1930, 97 y 98.

7. Cf. Joan Maragall. *Obres Completes*. Barcelona: Ed. Selecta, 1960, 1065-6.

*Hoy la carne aterida
el rojo hogar en el rincón obscuro
busca medrosa. El huracán frenético
ruge y silba, y el árbol esquelético
se abate en el jardín y azota el muro.*⁸

Sin embargo, este texto no fue recogido por Antonio Machado en ningún libro posterior. El que sí se mantendría luego, aunque sin título, sin la dedicatoria inicial a Villaespesa, y no subdividido, ya, en tres partes, fue "Mai Più", un poema al que podría ser de aplicación el juicio de Joan Maragall que se inscribe inmediatamente después del párrafo de su carta recién transcrito: "El tinc en el cor, tot aquest jovent castellà que s'afanya pels camins de la poesia, el veig trist i tot sovint pervertit per en Rubén Darío".

Maragall confiesa, así pues, que le ha calado muy adentro el poeta de *Soledades*, al igual que el verso de otros jóvenes creadores castellanos, en todos los cuales aprecia una palpable tristeza, y en quienes lamenta que el nicaragüense haya perjudicado su numen. Respecto a "Mai Più", no puede negarse, desde luego, que el sentimiento de tristeza es ostensible, y el eco rubendariano se percibe con nitidez.

Resonancias del *Himne ibèric*

Es bien conocido que en Joan Maragall existe una dimensión noventayochista, hasta el extremo de que alguna de sus composiciones poéticas se han considerado imprescindibles para completar cualquier panorama del 98.⁹ Una de ellas es el poema titulado "Himne ibèric", un texto del que se ha podido postular que ejerció influjo en los versos machadianos de "A orillas del Duero", de *Campos de Castilla* (1912). Repasemos esta relación.

El "Himne ibèric", fechado en 1906 y no perteneciente a ninguno de los poemarios confeccionados en vida por el autor, es una creación poética de 59 versos heterosilábicos que se reparten entre las seis subdivisiones de la obra, fragmentos disímiles en métrica y en extensión, pues oscilan entre las cinco líneas del fragmento cinco y las dieciséis del sexto. Cada una de estas agrupaciones se dedica, respectiva y sucesivamente, a Cantabria, Lusitania, Andalucía y Cataluña. La última se centra en Iberia como conjunto.

En el núcleo I, una voz que representa a los marineros manifiesta que la vida del cántabro, en virtud de la grandeza y de la fuerza de su mar, es una lucha dura, de ahí que sea un pueblo indómito, solo abatible por la muerte. En el II se plasman los rasgos de la atlántica Lusitania: triste dulzura, ensueño, esperanza y amor. Corresponde el III a Andalucía, tierra del fuego, de la pasión, del canto

8. Cf. Antonio Machado. *Soledades*. Madrid: Taurus, 1974 (4a ed.), ed. por Rafael Ferreres, 74. Para el comentario de este texto, así como el de "Mai Più", cf. la edición de *Soledades* a cargo de Armando López Castro. Ediciones Celta. Lugo: s. a., 19-21, y 75-7, respectivamente.

9. Cf. José Luis Abellán. *Sociología del 98*. Barcelona: Península, 1973, 24.

y de la estilizada danza. En el IV se caracteriza la tierra catalana, una tierra que se enmarca entre el mar y los Pirineos, y que vive plena de esperanza en su porvenir. Los versos del grupo V llevan por título "Una veu" porque se finge que se ponen, en efecto, en labios de una voz, de una voz que denuncia la soledad y la tristeza de Castilla, tan ancha y sin mar,¹⁰ y exclama que las geografías peninsulares marítimas le hablan de él. En las líneas que conforman el último fragmento del "Himne ibèric" se deslindan, como rasgos distintivos del mar, el movimiento, la canción, el poder combativo, el ansia de libertad y la convivencia fraterna. Por ende, una voz, que representa los distintos pueblos litorales, se dirige a la madre Iberia para que sea especialmente sensible ante los hijos que, desde la periferia, le cantan y le dan la vida, y para que, en correspondencia, ella dé el amor a los mares del litoral. He aquí los versos de este momento culminante del poema:

VI

El mar és gran, i es mou, i brilla i canta,
 dessota els vents bramant en fort combat,
 és una immensa lluita ressonant,
 és un etern deler de llibertat.
 Guaitant al mar els ulls més llum demanen,
 bevent sos vents els pits se tornen braus;
 anant al mar els homes s'agermanen,
 venint del mar mai més seran esclaus.
 Terra entre mar, Ibèria, mare aimada,
 tots els teus fills te fem la gran cançó.
 En cada platja fa son cant l'onada
 mes terra endins se sent un sol ressò,
 que de l'un cap a l'altre a amor convida
 i es va tornant un cant de germanor;
 Ibèria! Ibèria! et ve dels mars la vida,
 Ibèria! Ibèria! Dóna als mars l'amor.¹¹

Procede recordar que tales versos traducen un planteamiento ideológico que se hace eco de una cuestión que fue no poco debatida en la época, la del iberismo, iberismo sustentado en la tesis de que hay que buscar una nueva "patria" española a través de la fraternidad y de la armonía entre los pueblos ibéricos, utopías que en el "Himne ibèric" se expresan en el canto conjunto con

10. Pedro Laín Entralgo, en el prólogo a la edición, ya citada, de las *Obras Completas*, de Maragall, a propósito del "Himne ibèric" y de Machado, anotaba: "Muy significativo es el contraste entre dos visiones poéticas del mar: la castellana de Antonio Machado, y la catalana de Maragall. Aquel, manriqueñamente, hace del mar símbolo de la muerte: "Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar". Este, mediterráneamente, ve en el mar un símbolo de vida y libertad". Cf. g. 30. Sobre el tema del mar en el poeta sevillano, véase Domingo Manzano. *Ideas recurrentes en Antonio Machado*. Madrid: Turner, 1975, 190 y ss.

11. Cf. Horst Hina. *Castilla y Cataluña en el debate cultural (1714-1939)*. Barcelona: Ediciones Península, 1986, 335.

que acaba el poema. Llegados aquí, ya se puede anticipar al lector que, en efecto, si se repasa la composición "A orillas del Duero", se comprueba que en ambos textos existen ideas semejantes, de guisa que cabe la posibilidad de conceder, ciertamente, que el poeta barcelonés haya dejado sentir su impronta sobre el sevillano. Sea como sea, Machado emplea también el término Iberia, se refiere a una Castilla yerma y ancha, y sobre todo a una Castilla en la que no hay canción ni movimiento, en la que el poder emprendedor tan solo es un sueño del pasado, una Castilla sin inquietud por el presente y por el futuro, sin esperanza, y para la que los demás pueblos ibéricos son un rumor lejano y distante. Y ha sido este último concepto el que indujo a Horst Hina a generalizar, pero en generalización que en modo alguno cabe entender como improcedente, que en toda la composición "A orillas del Duero" gravita el "Himne ibèric".¹²

Ascendiente de *Visions i Cants*

El ascendiente de Joan Maragall en *Campos de Castilla* no se agota en ecos del "Himne ibèric", sino que se ha señalado, asimismo, que su poemario *Visions i Cants* pudo dejar sentir algún tipo de estímulo en "La tierra de Alvargonzález". No es que se esté ante un acicate directo, sino que el poeta barcelonés representa, con aquel libro, la reconstrucción de ciertos aspectos de las tradiciones autóctonas en poesía, un tipo de proyecto en el que, salvando las diferencias, se inscribirá "La tierra de Alvargonzález".¹³ Repasemos esta posible relación:

En los versos maragallianos se aprecia el intento de identificar el alma y el carácter catalán a partir de la exploración de leyendas populares, muy vinculadas al Romanticismo. En realidad, este rasgo vale particularmente para la primera de las tres secciones del conjunto, de un conjunto que consta de cinco "Visions", de un "Intermezzo" con catorce poemas, y de seis "Cants". El grupo de las "Visions" no presenta uniformidad métrica, pero en él hay que señalar el empleo del romance en dos composiciones, en concreto "Joan Garí" y "L'estimada de don Jaume". En consecuencia, esta clase de verso y de estrofa no constituye la base *sine qua non* de los distintos poemas.

En "La tierra de Alvargonzález", la pretensión de partida fue atrapar lo eterno humano mediante la animación de un relato de historia local, de un relato dramático, como suelen ser estas historias, un relato que, a la vez, retratase algún rasgo de la idiosincrasia castellana. La forma usada por el poeta, para este fin, fue el romance.

Una vez sintetizados al máximo los perfiles de "Visions" y de "La tierra de Alvargonzález", hay que decir que la relación no puede llevarse demasiado lejos, aunque se dan elementos para establecerla, desde luego, y tanto desde la

12. Cf. *Obres Completes*, 173-5.

13. Cf. Enrique Díez Canedo. "Antonio Machado, poeta español", en *Taller* (México), 1939. Se recoge en sus *Estudios de poesía española contemporánea*. México: 1965, 49-50.

vertiente de los contenidos como de las formas, si bien debe acentuarse el recurso sistemático de Machado al metro romance, recurso que, para Maragall, no resulta imprescindible. En efecto: las “Visions” se formulan en una métrica variada, en la que domina el verso corto, y en la que el largo, e incluso la polimetría, siempre sirven a la tradición métrica popular, tradición que, para Machado, en métrica española habría de expresarse, para ser auténtica, en romance.¹⁴

14. Cf. Tomàs Nofre Olivé. Joan Maragall. *Visions i Cants*. Guia de lectura, Barcelona: 1987, passim.

**JARDINES
ABANDONADOS EN JUAN
RAMÓN Y EN SANTIAGO
RUSIÑOL**

Delimitaciones terminológicas y literarias

En textos modernistas y en los de Juan Ramón es habitual que los lectores se encuentren a menudo ante creaciones artísticas inspiradas por jardines -reales o ficticios-, pero esos referentes no se dejan reducir a un único tipo, y entre sus distintas clases figura la modalidad del "abandonado" como variante muy individualizada. ¿Cuáles son sus características?

Seguramente la más decisiva responde a su significado etimológico primigenio: "abandonar" procede del francés "abandonner", verbo que deriva del conglomerado "laisser à bandon", "dejar en poder (de alguien)", explica Corominas en su *Diccionario crítico etimológico*. El primero de los semas registrados, a propósito de esa voz, por el *Diccionario de la Lengua Española*, de la Real Academia, se hace eco de esa noción de "desamparo" que va implícita en el étimo, mientras los siguientes matizan otros ángulos susceptibles de comprenderse en el término "abandonar", cuya tercera acepción contiene más compatibilidad semántica con el concepto, complejo concepto, de "jardín", pues dice así: "Dejar un lugar, apartarse de él; cesar de frecuentarlo o de habitarlo".

Procedía esta aclaración previa con el fin de esclarecer que, por lo que hace al presente ejercicio, el adjetivo "abandonado" asume un rol preponderante que precisaba deslindes, pues pudiera difuminarse y confundirse, si se le minimiza, el objetivo de la pesquisa. En consecuencia, importa se distinga muy bien y netamente, entre otros contiguos y emparentados, el tema que se glosa.

Otro ángulo de excepcional privilegio para arrojar más luz acerca del contorno de este subtema se halla en la tradición misma de las letras de Occidente (y naturalmente de las orientales). No cumple se dibuje, siquiera en esbozo, el recorrido de esa temática desde la Antigüedad grecolatina hasta la época contemporánea. Empero, tampoco estorba se reavive la memoria hacia unas cuantas claves cimeras del pretexto.

A la cabeza de quienes, a lo largo de los siglos, han realzado la fecundidad espiritual del reducido mundo del jardín, debe ponerse a Epicuro, al que no faltaron satíricos que le acusasen de motivar el amor pecaminoso entre sus discípulos en medio de ese ámbito, ámbito que sin embargo participó, en su idea, más de los caracteres del "huerto". En efecto, ahí se cultivaban no sólo la inteligencia y la virtud, sino incluso una serie de alimentos naturales, como ha explicado B. Farrington.¹ Casi en el vértice opuesto, la señera personalidad literaria de Josep Pla ha representado un hito, durante el siglo XX, en esta cuestión. Al escritor catalán le placía el paisaje acotado, aquel que el hombre ha

1. *La rebelión de Epicuro*, traducción de José Cano Barcelona: Laia, 1974, 28-9.

sometido a su pericia y vigilancia: el jardín, el huerto, la huerta, etc.² Como en Epicuro, en esas preferencias se encerraba, ordenadamente, una materialidad espiritualizada, o una espiritualidad material.

Tensado ya el arco entre figuras como las precedentes, dentro del espacio que amplía la cuerda pueden mencionarse, en el cuadro de la literatura española, vergeles, huertos, jardines, etc.³ muy significativos, muchos de ellos ya valorados por la crítica. Pues bien: aplicando ahora unas denominaciones tal vez inoportunas, diríase que cualesquiera jardines son reductibles a dos, el que se cuida, que brinda orden y concierto a la vista, y el “no concertado”, aquel sumido en desoladora dejadez.

Desde una perspectiva diacrónica, se comprueba que la pervivencia de ese par de asuntos es fruto de un permanente atractivo artístico que, con las modulaciones singularizadoras de cada momento, arriba al presente. Ambos *topos* recorren, por lo tanto, el mapa de las letras españolas casi al unísono, aunque en determinadas coyunturas sobresalga uno por encima del otro. Del motivo del jardín en abandono se gustó en el siglo XV, en el Barroco, entre los románticos, en el Modernismo -que abundaría en la subvariante del “parque viejo”-, y aún después. Por su parte, el jardín “concertado” origina una línea, nunca truncada, en el rectángulo de la creación literaria hispánica.

Un preludio interesantísimo del jardín “no concertado” puede leerse en el *Diálogo entre el amor y un viejo*, de Rodrigo de Cota, donde el escritor supo captar meridianamente la melancolía que anima el paraje otrora pleno de belleza:

Quanto más qu'este vergel	La beldad de este jardín
No produce locas flores,	Ya no temo que la halles,
Ni los frutos y dulçores	Ni las ordenadas calles,
Que solies hallar en él.	Ni los muros de jazmin;
Sus verduras y hollajes	Ni los arroyos corrientes
Y delicados frutales,	De biuas aguas notables,
Hechos son todos saluajes,	Ni las aluercas ni fuentes,
Convertidos en linajes	Ni las aues produzientes
De natos de eriales.	Los cantos tan consolables. ⁴

Tocante al “concertado”, quizá el más alto exponente clásico lo coronó el granadino Pedro Soto de Rojas en su poema *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*. Soto traspuso al verso una poesía de forma arquitectónica que es trasunto, y de rondón guía, de su *carmen*, lugar donde la

2. Ver Joan Fuster. “Notes per a una introducció a l'estudi de Josep Pla. *Obra Completa*, I, *El quadern gris*, 2.ª ed. Barcelona: Destino, 1969.

3. Sebastian de Covarrubias coequiparó prácticamente los vocablos “vergel”, y “jardín”, conceptos que significaron lugares de recreación, en tanto “huerto” –y “huerta”– son voces en las que primaba el factor utilitario. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* Madrid. 1611, 666 (“güerto”), 712 (“jardín”), 1002 (“vergel”).

4. *Cancionero General de Hernando del Castillo*, 2 vols. (Madrid, SBE, 1882), I, 297. Más datos en el artículo de E. Orozco Díaz “El huerto de Melibea. Para el estudio del tema del jardín en la poesía del siglo XV”. *Arbor*, XIX (1951): 47-60.

naturaleza vive cercada, se ordena de acuerdo con el arte de la floricultura, y se adereza en consonancia con las codificaciones ornamentales resueltas en el *ars topiaria* occidental, amén de absorber influencias de otros tipos de jardines. Ineludible en esa jardinística era el simbolismo latente en sus perfiles, y la entraña significadora que conllevan sus elementos. Esperable también la red vincular que se tiende entre jardín y lienzos pictóricos, de suerte que, incorporándolos, se produce el sistema del cuadro dentro del cuadro, en la óptica estética de la ósmosis que entrecruza naturaleza y arte. Matiz que no falta tampoco es el teatral, que en el caso de Soto está en perfecta sintonía con los jardines de la comedia barroca.⁵

En los límites de estos apuntes no entra ni el imaginismo, de lejano entronque medieval, que identifica el espíritu del autor con un jardín -en ese tropo reside la máxima espiritualización del tema-, ni entran otros pretextos habituales en la literatura finisecular, así el del jardín 'solitario', por ejemplo. Y no entran porque proporcionan, sí, cierta vecindad con el que se está estudiando, pero no permiten el intercambio punto por punto. Piénsese que un jardín 'abandonado' se halla siempre en completa soledad, pero de un jardín puede predicarse que es o está solitario sin que quepa verlo permanentemente de ese modo.⁶

La variante del Modernismo

En la práctica, el *leit-motiv* modernista del 'parque viejo' puede ser acepto como variante del del jardín, y pariente del abandonado. Y se apeló a la práctica porque, en teoría, un parque puede encontrarse en abandono sin que de esta circunstancia se siga que su construcción se remonte a demasiados años. Aún es más verosímil considerar que un parque, por su naturaleza de jardín extenso y comúnmente público,⁷ no admite sin alguna resistencia la adjetivación "abandonado". Con todo, se reitera la confraternidad ideal, al margen de lógicas estériles, entre 'parque viejo' y jardín en abandono.

Al decir de Ricardo Gullón, el del 'parque viejo' es piedra de toque indicadora de la galaxia modernista, cuyos oficiantes lo poetizaron en virtud de las posibilidades que ofrecía como cauce para suscitar "estados de ánimo melancólicos y nostálgicos".⁸ En otras palabras: los modernistas reincidieron en

5. Sobre el particular, interesa la consulta del estudio introductorio de Aurora Egido a su edición de Pedro Soto de Rojas *Jardines abiertos para pocos, Paraíso cerrado para muchos, y Los fragmentos de 'Adonis'*. Letras Hispánicas, 128 Madrid: Cátedra, 1981. Otro hito barroco fue el jardín de Lastanosa, descrito en verso por Andrés de Ustarroz. Ver el capítulo III del libro de Aurora Egido *La poesía aragonesa del siglo XVII: Raíces culteranas* Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1979.

6. Más precisiones en Roque Barcia. *Sinónimos Castellanos*, 7a. ed. Bs. Aires: Sopena Argentina, 1954, 454.

7. Una explicación más detallada en el *Diccionario de Agricultura, Zootecnia y Veterinaria* Barcelona: Salvat, 1931, 397.

8. "Relaciones entre Juan Ramón y los Martínez Sierra", en *Direcciones del Modernismo*. Campo Abierto, 12 Madrid: Gredos, 1936, 199.

ese motivo epocal, pero nadie colija de esa evidencia que tales composiciones naciesen como retórica vacua, tributo a una moda, tristeza y languidez falsas e insinceras de raíz. En absoluto: aunque por entonces fuera tal asunto un referente usadero, aunque el impulso genético partiera de un hecho escolar y libresco, esos escritores entonaban en general el son de sí mismos, incitados por respuestas interiores a jardines de su alma o a jardines físicos por los que su espíritu hubiese divagado.

En literatura, empero, todo entronca con algo, de ahí que el 'parque viejo' no carezca de una paternidad más o menos directa. Actualmente, es pleito casi sustanciado, causa más bien sobreseída, la que pide por la punta de ese hilillo del que tiró el Modernismo. A la cuestión se le da carpetazo por mor de haberse insistido esclarecidamente en la raigambre verlainiana, y hasta en la concreta raya de salida, el poema "Après trois ans", de *Poèmes saturniens*.⁹ Como *addenda*, es muy factible que esos jardines modernistas, en los que acostumbra a distinguirse la silueta de una amada pálida y aureolada de irrealidad, contacten con los jardines de silencio de Dante Gabriel Rosseti, poeta y pintor inglés que fundó la tendencia artística prerrafaelita.¹⁰

Un elenco del 'parque viejo'

Un par de prescripciones conviene se anticipen con precedencia a la mención de unos cuantos poemas pertenecientes al asunto modernista del 'parque viejo'. Primera: no se pretende más que un muestreo, no la espigación exhaustiva del motivo. Segunda: que se traiga a colación tal o cual texto no excluye que cupiera esgrimirlo a propósito de otros temas, ya que en esos escritos se adhiere una polivalencia innegable.

No se eche en falta la referencia a Rubén Darío, porque ese *leit-motiv* parece no haberle interesado, aunque en determinado libro se perciban asuntos colindantes, como se aprecia en *Azul*. De hecho, una de las composiciones más representativas del 'parque viejo' la firma Antonio Machado en "Fue una clara tarde, triste y softolienta", el cual incurre en aquellas coordenadas polisémicas que acaban de ser aludidas. Ciertamente: creado no más cerca de 1902, en la primera edición de *Soledades* el poema llevaba un título expresivo, "Tarde", dato que condice con las observaciones de Manuel Alvar tendentes a poner de relieve la semántica del concepto 'tarde' en esos versos, e incluso en las *Soledades*;¹¹ otros

9. A este respecto, ver los artículos siguientes: D. Alonso. "Poesías olvidadas de Antonio Machado". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12 (1949): 383-97; Rafael Ferreres. "Los límites del Modernismo y la generación del 98", *idem*, 73 (1956): 66-84; Geoffrey Ribbans. "La influencia de Verlaine en Antonio Machado", *idem*, 91-92 (1957): 180-201.

10. Asimismo, tampoco puede desatenderse que en esos jardines se herede, de la tradición clásica, un determinado bucolismo ideal de amores imposibles, tan del gusto de las pastorales renacentista. En cualquier supuesto, resulta muy provechoso que se tracen estas relaciones, como hizo Pilar Gómez Bedate en "La herencia del bucolismo clásico en los primeros libros de Juan Ramón Jiménez". *Peña Labra*, 20 (Verano 1976): 16-8.

11. Prólogo al volumen *Poesías Completas*, Selecciones Austral, I Madrid: Espasa-Calpe, 1975, 13-7.

investigadores han estudiado el motivo del agua del jardín, del diálogo con la fuente, por mucho que ni parque viejo, ni tarde, ni agua, ni conversación con la fuente sean, en el fondo, veraces pre-textos, ya que el auténtico sería el transcurrir del tiempo.¹² En cualquier caso, la relectura atenta de "Fue una clara tarde..." permite cerciorar no sólo la presencia muy significativa de estos elementos, sino que invita a una reorganización axiológica en la cual se constata cómo el alvéolo 'parque viejo' es trascendido por los demás.

Ricardo Gullón ya indicó la coincidencia entre Antonio y Manuel a la hora de decidirse, en unos mismos años, por unos mismos asuntos.¹³ El texto de "Otoño", de *Alma*, lo constata. Pero merece recordarse, también, otra composición que cabe en idéntico radio temático, aunque su atmósfera espiritual resulta un tanto anómala dentro del Modernismo.¹⁴ Se trata de "El jardín gris", que ya se insertaba en la más antigua de las ediciones de dicho libro, la publicada por la Imprenta de A. Marzo (Madrid, s. a., pero 1900, 15-6).

No constituye la más débil novedad decir que Juan Ramón frecuentaba el tema del jardín, como no la constituiría ir refiriendo, línea a línea, la antigüedad del motivo en su prosa, en sus poemarios,¹⁵ y ni siquiera en sus registros más recientes. Pero no es esa la finalidad del presente trabajo, como no lo es la de revistar el *leit-motiv* desde un prisma simbólico, cala que ya ha sido practicada.¹⁶ Por estas razones, de la ingente copia de jardines juanramonianos -algunos formando serie-¹⁷ únicamente se menciona el que más se ajusta al tema que se glosa, el que por cierto se titula "El parque viejo", de *Rimas* (1900-1902), conjunto en el que coexisten otros textos inspirados en parques solitarios y desiertos.

Aparte para el 'jardín abandonado'

Los textos citados se agruparon a tenor del tema 'parque viejo', que no casa milimétricamente con el tópico del 'jardín abandonado', aunque puedan apuntarse similitudes: el poema de Antonio Machado "Fue una clara tarde..."

12. Ver, entre otros, Ramón de Zubiria. *La poesía de Antonio Machado*, BRH, 21, 2.ª ed. Madrid: Gredos, 1959, 37-9; Antonio Sánchez Barbudo, *Los poemas de Antonio Machado* Barcelona: Lumen, 1967, 83; J.M. Aguirre, *Antonio Machado, poeta simbolista*, Persiles, 59 Madrid: Taurus, 1973, 334; Concha Zardoya, *Poesía española del siglo XX*, BRH, 114, 4 vols. Madrid: Gredos, 1974, I, 297. Un luminoso análisis conjunto de la composición en el trabajo de María José Alonso Seoane, en el vol. colectivo *Antonio Machado, verso a verso*, Colección de bolsillo, 42 Sevilla: Universidad, 1975, 29-45.

13. "Relaciones entre Juan Ramón y Manuel Machado", en l. c., 181.

14. Ver Gordon Brotherston. *Manuel Machado*, trad. de Nuño Aguirre, Persiles, 93 Madrid: Taurus, 1976, 111-2.

15. Cf. el artículo de Pablo Cabañas "El jardín (en torno a un soneto de Juan Ramón Jiménez)". *Papeles de Son Armadans*, CCLXVI (1978): 125-39.

16. La llevó a cabo Domenico Frattaroli en su tesis de M. A. *El símbolo del 'jardín' en la obra de Juan Ramón Jiménez* Montréal: 1973.

17. La forman, por ejemplo, las composiciones que, con el título de "jardín", se reparten por Estío. Sobre esta secuencia, interesan los juicios de Isabel Parafso de Leal contenidos en su *Juan Ramón Jiménez. Vivencia y Palabra* Madrid: Alhambra, 1976, 63-8.

presenta trazos adscribibles a los tópicos del jardín en abandono, como son “La hiedra asomaba / al muro del parque, negra y polvorienta...”; “Rechinó en la vieja cancela mi llave; / con agrio ruido abrióse la puerta / de hierro mohoso”. Curiosamente, “Otoño”, de Manuel Machado, se queda más acá, mientras “El jardín gris” va más allá, del tema del jardín en abandono, porque en aquel poema al escritor -en realidad al “yo” lírico- le dejaron solo, cerrando el parque, circunstancia que permite atisbar entre renglones que, previamente, el recinto no se hallaba sin otra persona que él. Por el contrario, en “El jardín gris” se traspasa el motivo del abandono para instalarse en otra esfera, nada menos que en la del jardín ‘muerto’, culminación suprema del jardín que nadie habita, que nadie pisa. Respecto al texto “El parque viejo”, de Juan Ramón, el abandonismo se insinúa, sin explotarse como tal, en versos como los que principian la composición, o sea “Miro por la verja helada el viejo parque desierto. / Todo parece sumido en un centenario sueño”. A mayor abundamiento, las expresiones que se han separado comulgan más con la noción estricta de “jardín” que con la de “parque”, lo cual se nota perfectamente en Antonio Machado, pues el “yo” del “Fue una clara tarde...” anda provisto de llave propia, pertenencia que contribuye a hacer pensar que en la mente del poeta, al igual que en la de Juan Ramón en “El parque viejo”, actúa la sinonimia fáctica entre “jardín” y “parque”.

El tema del ‘parque viejo’ no concuerda con exactitud con la silueta del ‘jardín abandonado’, si bien pueden advertirse zonas de entrecruce, tal como se explicó arriba. La imposibilidad de calco entre ambos asuntos dibuja dos horizontes argumentales en conexión, pero no identificables, de ahí que en la literatura de esos años se recurra también al jardín en abandono cabalmente dicho: como ejemplo en verso, valdría el poema “Las sendas olvidadas”, contenido en el ramillete que su autor, Ramón Pérez de Ayala, tituló *Primeros frutos*, y compuso en las calendas iniciales del siglo.¹⁸ Tocante a la prosa, recuérdese que en 1902 Valle Inclán publica *Sonata de Otoño*, en la que el jardín de Brandeso contiene los siguientes fondos paisajísticos:

“Yo recordaba vagamente el Palacio de Brandeso, donde había estado de niño con mi madre, y su antiguo jardín, y su laberinto que me asustaba y me atraía. Al cabo de los años, volvía llamado por aquella niña con quien había jugado tantas veces en el viejo jardín sin flores. El sol poniente dejaba un reflejo dorado entre el verde sombrío, casi negro, de los árboles venerables. Los cedros y los cipreses, que contaban la edad del Palacio (...). Recorrimos juntos el jardín. Las carreteras estaban cubiertas de hojas secas y amarillentas, que el viento arrastraba delante de nosotros con un largo susurro: los caracoles, inmóviles como viejos paráliticos, tomaban el sol entre los bancos de piedra. Las flores empezaban a marchitarse en las versallescas canastillas

18. Ver *Obras Completas*, editado por J. García Mercadal, Biblioteca de Autores Modernos, 4 vols. Madrid: Aguilar, 1965, II, 36-7. (En adelante, las páginas de este volumen se referirán al término de la cita).

recamadas de mirto, y exhalaban ese aroma indeciso que tiene la melancolía de los recuerdos. En el fondo del laberinto murmuraba la fuente rodeada de cipreses, y el arrullo del agua parecía difundir por el jardín un sueño pacífico de vejez, de recogimiento y de abandono.”¹⁹

Se ha evitado a los lectores, hasta aquí, la copia de composiciones en verso que se inspiran en el *leit-motiv* del ‘parque viejo’, pero interesa se conjunten ahora aquellos escritos del autor de *Platero* que entran en el espacio semántico del ‘jardín abandonado’, no sin subrayar que no se refieren textos que recalcan en argumentaciones colaterales. Como prosa, se seleccionaría la que sigue:

Palabras aún románticas

8

“Desde la terraza caen, sobre los gruesos arcos mudéjares, gruesos de cal y de sombra, enormes enredaderas verdes llenas de campanillas azules. La Luna alumbra las flores más altas y una nota aguda de esencias moradas yerra vagamente en la sombra donde se oye llorar el agua ignota de la fuente de mármol. En el fondo del patio, por un arco sin puerta, se ve el campo, lleno de luna, y se adivina el río nocturno.

¡Qué paz! En el cielo enorme que cruza como una banda celeste de bruma ideal, la Vía Láctea, estrellas errantes pasan un momento, en su caída melancólica, hacia el oriente. Una claridad amarillenta, espolvoreada de plata de la Luna que va subiendo, inflama en una vaga lumbre la yerbecilla que ha crecido en la verja de la baranda ruinososa... ¡Silencio!

Es el momento en que la hora no existe, en que la vida está fija como un instante eterno en el que se ha perdido la memoria. Instante que ha sido siempre el mismo, sin amor y sin odio, sin vida ni muerte, instante supremo del alma, más allá de ella misma. Nada se necesita y nada sobra. Todo se ha hecho sentimiento altivo y aislado, y el mismo cuerpo, suspenso en una actitud, pierde la noción de sí y deja libre -¡qué gusto!- el alma.

Silencio y paz. Y una nota, indescifrable, de esencial azul con Luna, que yerra vagamente en la sombra vaga.”²⁰

19. En *Opera Omnia*, 22 vols. (Madrid: Rivadeneyra, 1912-28), VII, 27 y 81. Zamora Vicente ha pormenorizado acerca de las concomitancias de este pasaje con el jardín Gaetani que pinta el escritor en *Sonata de Primavera* como si lo arrancase de cuadros italianos primitivos. Cf. Las ‘*Sonatas*’ del Valle Inclán, BRH, 20, 2.ª ed. Madrid: Gredos, 1966, 77-83.

20. *Con el carbón del sol*, editado por Francisco Garfias, *Novelas y Cuentos*, 133 Madrid: Magisterio Español, 1973, 30-1.

En verso, al menos dos poemas no pueden estar ausentes, el titulado "Canta en mi memoria", de *La soledad sonora* (1908), y "De ricos viejos mirtos", incluido en *De lo mágico y lo ardiente* (1909). (Se procede a sus transcripciones):

Canta en mi memoria

Fuente seca y ruinoso, ¡ya no eres más que piedra!
(¡O antigua voz de plata, o dulce y clara fuente!)
Un verdón se equivoca con tu fosa, y la yedra
cuelga de ti, lo mismo que una hermana indolente.
¡Palacio abandonado de una agua, te secaste,
lo mismo que mi vida, para callar tu historia;
pero el sol de la tarde sueña en lo que dejaste,
como un agua de oro que canta en mi memoria!²¹

De ricos viejos mirtos

Todo crece al descuido: los evónimos sin talar, que se /
miran en él,
légamo verdeluz; los rosales que sus rosas cuelgan de los /
cipreses verdinegros.
El sol doliente vaga por este laberinto de ricos viejos /
mirtos, como un enfermo príncipe del cielo;
se enreda entre las finas telarañas, iris roto, de rosa a rosa; el viento
juega con los jazmines dorados, que se mustian en la yerba que /
borra los senderos.
¡Qué esencia penetrante de fragancia podrida! (Y entreabierto
el laberinto está, y nadie sale, como si el que está, fuera el /
muerto de su cementerio).
(Las hondas ondas claras; los olores hondos que /
decidieron tanto colorado beso;
el hondo azul antiguo, igual que el de los días que se fueron;
la verja que una mano quitó dulce para que no la viera el /
niño ciego;
mi pensamiento que se pega a mí, y no puedo dejarlo, y sigo quieto
pensándolo, pensándolo, pensándolo, hasta hacerme en el sol /
de ello y de esto
La tarde cae. Malva y amarillo es el cielo;
rásganse azules cosas olvidadas, cenizas de la plata de los sueños;
el mirlo bufo silba duro, única alerta; el lago negro tiene un /
susurrar secreto.
Por la pradera verde, que se abre más cálida al ocaso más /
desierto,
casi solo de sombra, la hora extrema huye en el aire sin rozar el /
suelo (pp. 208-9).

21. *Leyenda* (1896-1956), edición de Antonio Sánchez Romeralo, Goliárdica Madrid: Cupsa, 1978, 198. (En adelante, las páginas se indican al término de cada cita).

Leyendo la tríada juanramoniana a la luz de los significados nucleares del calificativo “abandonado”, se observa que las tres composiciones corresponden rigurosamente al tema, evidenciándolo mediante rasgos lingüísticos *ad hoc*: en “Palabras aún románticas”, se menciona “...la yerbecilla que ha crecido en la verja de la baranda ruinoso...”; en “Canta en mi memoria” habría que acotar el poema entero, en el que el motivo de la ‘fuente’ cobra el esperable protagonismo. El escritor usa también aquí el adjetivo “ruinoso”, y no deja de valerse de la alusión a la hierba que crece a sus anchas a consecuencia del abandono en que está inmerso el palacio; con similar constatación se encabeza “De ricos viejos mirtos”, donde se indica expresamente que la hierba “borra los senderos”, señal de que el lugar está deshabitado.

Las claves de Rusiñol

El tema del ‘parque viejo’ no permite se le considere réplica del tópico del ‘jardín abandonado’, ni a la inversa, por más que sólo les distancien sutiles distinguos, como se ha venido matizando. La cuestión estriba en inquirir ahora por qué el andaluz universal transitó de un motivo al otro, y por qué en años posteriores a los que se determinaron con anterioridad, primará el asunto del jardín en abandono sobre su adlátere. La causa más plausible se descubre, a mi entender, sin salirse del Modernismo, pero dando, eso sí, los pasos comparatistas que casi nunca se avanzan. En la obra de Santiago Rusiñol pudiera estar la clave.

Rusiñol se erigió en uno de los guías del Modernismo con precedencia al fin de siglo, y con ocasión de las repercusiones hispánicas de las célebres “festes modernistes” que auspiciaba en Sitges.²² Como es bien sabido, dichos actos iban a ser cinco en total, y se celebraron, respectivamente, el 23 de agosto de 1892, el 10 de septiembre de 1893, el 4 de noviembre de 1894, el 14 de febrero de 1897, y el 5 de julio de 1899.²³ Durante esta década finisecular, y en los años de comienzos del XX, el polifacético artista se convertirá en el indiscutible propulsor de la temática de los jardines, y en particular los abandonados, pretexto que ha de constituirse en quicio de su mundo pictórico y literario.

Las más antiguas exposiciones de Rusiñol sobre paisajes se retrotraen hasta 1880. Luego, en diversas muestras siempre irá presentando algún que otro jardín. Sin embargo, el viaje a Andalucía que realizó desde el 13 de octubre de 1895 al 16 de febrero de 1896 propiciará su primera exposición —se celebró en el parisino Salon Du Champ de Mars en 1896— inspirada íntegramente en jardines.²⁴ El descubrimiento de Granada fue decisivo. Antes de su visita a la capital andaluza, había pintado ya muchos jardines, según se dijo, pero después

22. Ver Guillermo Díaz Plaja. *Estructura y sentido del ‘Novecentismo’ español*, AU, 129 Madrid: Alianza, 1975, 124-5.

23. Una completa información sobre aquellas efemérides en el libro de Ramón Planas. *El Modernisme a Sitges*. Biblioteca Selecta, 421 Barcelona: Selecta, 1969.

24. Datos consignados por Antoni Vigó en su *Cronologia rusiñoliana* Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1981. También aporta información, a este respecto, el opúsculo de Jaume Socas i Palau titulado *Rusiñol* Barcelona: Art Thor, 1980, 23.

de la estadia en la ciudad del Darro se obsesiona por el *leit-motiv*, cuya frecuencia supone la apertura de la tercera y última de sus etapas como artista del pincel. Tal monomanía no ha de interpretarse a modo de una idea “persecutoria” cualquiera, sino a tenor de una confesión rusiñolana, recordada por Josep Pla, de acuerdo con la cual en los jardines granadinos existe, frente a los de otras localidades, auténtica poesía.²⁵ Esta poeticidad sabrá captarla el polifacético barcelonés y retransmitirla especialmente a sus innumerables lienzos sobre jardines abandonados. Ramón Gómez de la Serna justificaría, *a posteriori*, tantas insistentes recurrencias: “No podía ser más sencillo aquello, no podía merecer adustez crítica más que por la monotonía de su repetición, pero también el pintor tiene derecho a sus manías, y más si su manía es una manía poética”.²⁶

La obsesión jardinística condujo a Rusiñol al interés por captar esos asuntos desde variadísimos ángulos, y paralelamente le instaría a valerse de la pluma —también en variadas formas— como complemento, de ahí que hoy se conserven pequeñas notas suyas —y hasta un ensayo breve— sobre el tema, alguna piececilla escénica acerca del mismo, e incluso una obra de teatro a propósito,²⁷ cuya explicación se realiza en el próximo epígrafe.

Sobre *El jardí abandonat*

La colección “L’avenç” le publicó a Rusiñol en el año 1900 una pieza teatral corta —ya representada en 1899—, de un único acto, *El jardí abandonat*, subtitulada “Quadro poemàtic en un acte”, y a fe que esta obrita alberga tan hondas calidades poéticas como dramáticas, no en balde se ha creído ver en su jardín el simbolismo de la vida frente a la prosa del perimundo circundante.²⁸

Al decir de su autor, la escena figura “un jardí descuidat, un jardí clàssic, amb plantes nobles, emmalaltides pel descuit, i conservant el segell distingit que no tenen els jardins improvisats, un jardí amb pàtina de vellesa, modelat pels besos del temps i impregnat de la tristesa que donen els arbres antics i les plantes arrelades. A un costat, una glorieta de xiprers retallats amb simetria; al fons, una graderia de marbre pintada per la molsa i amb les lloses esgrogueïdes; a la dreta, el palau, amb figures esgrafiades, mig destenyides per la pluja; desmais i xiprers

25. Ver Santiago Rusiñol i el seu temps, en *Tres artistes*, vol. XIV de la *Obra Completa* Barcelona: Destino, 1970, 437-8. Para las relaciones entre Rusiñol y Granada, véase ahora el artículo de Antonia Rodrigo “Santiago Rusiñol y los jardines de España”. *Triunfo*, 12 (octubre, 1981): 67-76.

26. *Retratos Contemporáneos* Bs. Aires: Sudamericana, 1941, 139.

27. Sobre estos extremos, puede consultarse los artículos de Isabel Coll i Mirabent “Santiago Rusiñol: Pintor”, y de Ramon Planes, “Santiago Rusiñol: Escritor”, ambos en la revista *L’avenç*, 39 (junio 1981).

28. Ver Xavier Fàbregas. *Història del teatre català* Barcelona: Millà, 1978, 179. Desde otro punto de vista, esta pieza puede considerarse partícipe del “erotismo” dimanante de un ámbito, en este caso un jardín “doliente”, que se desintegra. Cf. Lily Litvak. *Erotismo fin de siglo* Barcelona: Bosch, 1979, 69.

al lluny; en primer terme, un sortidor d'aigües quietes i somortes".²⁹ Al margen de que relejendo esta acotación se imaginen los lectores ante una pintura del mismísimo Rusiñol, en la mayoría de cuyos lienzos sobre jardines no se echan en falta los elementos relatados, adviértase que casi todos los componentes de la retórica del 'jardín abandonado' se asoman por este texto, aunque no se detecte en absoluto el fenómeno del recubrimiento de los caminales por la hierba. Repasando la pieza resaltan aquí y allá otras referencias al abandono en que está sumido el jardín ("arbres groguencs", "marbres verdosos", "soques velles", "branques mortes", "estàtua polsosa", "font estroncada", "fonts callades", etc.).

El texto, empero, reviste importancia más subida desde sus dimensiones líricas, y por descontado en sus tensiones dramáticas. Rusiñol empieza con el canto de un "Cor de Fades" que encarna el espíritu de los jardines abandonados. Las hadas entonan esta letra:

<p>Dels vells jardins del món som la veu cadenciosa, som l'eco d'altres temps plorant on tot reposa. al fons dels arbres foscos, Dels sortidors eixuts guardem el cant de l'aigua, escoltant la veu de lo que ens canta l'aire. serviu-vos de guarida, Som el ressò apagat de la vella memòria;</p>	<p>som l'antiga cançó contada per la història. Som les fades resant la llegenda contant que ens expliquen els boscos. Jardins abandonats, que enlloc del món gaudim tan dolça poesia (pp. 744-5).</p>
---	---

Los contenidos argumentales de este canto guardan parentesco con los que otros modernistas desenvolvían el tema de la 'fuente', delante de la cual se evocan días pasados, plenos de sentimiento, comportándose el agua que fluye como excitadora de la memoria. De esta singularidad se extrae la poesía vinculada al *leit-motiv*. Pues bien: con estas ideas en el trasfondo, Rusiñol crea un supuesto de fervor total hacia el jardín en abandono: de tales ruinas se ausentó, por muerte, el marqués titular de la mansión; de tales ruinas quieren marcharse tanto el pintor Ernest —con rasgos que recuerdan a Rusiñol— como el joven ingeniero Luis. Sólo tres mujeres deciden quedarse: la marquesa, porque siente su traspaso demasiado cercano (fallece cuando está a punto de caer el telón), la anciana sirvienta Gertrudis, y Aurora, nieta del prócer extinto.

Sin duda el nombre de la muchacha es simbólico de un "nacer" desde la muerte de los jardines. Sería un nacimiento a partir de la conciencia del espíritu poético que atesoran. Si Rusiñol ha traspuesto en el artista Ernest algún atributo de su vida, en Aurora contempló un alma gemela, con su misma actitud ante el jardín abandonado. Y aquí a uno le asalta el recuerdo de Rosseti, que influenció

²⁹. *Obras Completas*, 2.ª ed. Barcelona: Selecta, 1956, 870. (En adelante, las páginas se consignan al final de la cita).

grandemente la segunda singladura pictórica de Rusiñol, cuyo prerrafaelitismo es problema visto para sentencia.³⁰

No puede ponerse punto y final a la glosa de *El jardí abandonat* sin añadir que de las ruinas que en el texto se recrean transpiran unos valores que la marquesa y su nieta —y por ende Rusiñol—, consideran muy positivos, así la soledad, la tristeza, el recuerdo y la evocación con añoranza de unos instantes pretéritos y llenos de sentido. Con el ocaso de estos lugares se compasa también el que su poeticidad se entrevea más intensa con el crepúsculo, horas que el propio Rusiñol gustaba transmutar como clima lírico de sus jardines abandonados.

Poética del jardín agónico

La visión poetizada que sobre los jardines —y desde luego en *El jardí abandonat*— expuso por escrito Rusiñol se completa con los preliminares que anticipó al frente del volumen *Jardins d'Espanya*. El artista señalaba ahí, de entrada, que esos jardines a punto, en no pocos casos, de desaparecer, son como salpicaduras poéticas que, tras laboriosa búsqueda, pueden encontrarse en las llanuras de España, donde predomina abrumadoramente la tierra sobre la flor. En el segundo párrafo del prólogo se desarrolla una comparanza felicísima, la de identificar poesía y jardines, sacando del símil pertinentes dimensiones: los jardines constituyen el paisaje puesto en verso, en verso vivo; el jardinero ha de rimar los sombreados andadores, ha de someter a estética a los bojés, consiguiendo de ellos simétricas armonías, y ha de lograr verdes estrofas con las plantas, enmarcando estas labores con el gozo de las sombras y de las claridades. Empero, esa práctica sólo es posible realizarla si en el contexto epocal y societario percute la alegría, porque sin este supuesto los poéticos jardines se van llenando de la prosa de la hierba. Léanse tales ideas en los propios términos de Rusiñol:

“I és que els jardins són el paisatge posat en vers, i els versos escrits en plantes van escassejant pertot arreu; és que els jardins són versos vius, versos amb saba i amb aroma; i com el jardiner poeta, per a rimar els llargs caminals ombrívols, per a estilitzar els boixos fent-los seguir simètriques harmonies, per a posar en estrofes de verdor les imatges de les plantes i les teories de figures, per a versificar la Natura i fer cants d'ombres i clarors, necessita de l'alegria dels temps i de la prosperitat dels homes i els homes, ai!, ja no estan per poesies, i ni els temps per magnificències; els versos escrits en jardí se van omplint d'herba de prosa, en l'aspre terrer d'Espanya!” (pp. 743-4).

A continuación, el escritor rememora un lejano pasado histórico cuya grandeza abonó el nacimiento de hermosos jardines en Córdoba, Granada, Aranjuez y La Granja. Su tesis cabría enunciarse con mimesis de la famosa frase

30. Ver el artículo de Isabel Coll i Mirabent ya referido en la nota 27.

de Nebrija, resultando el dicho “los jardines son compañeros del Imperio”, de modo que al periclitarse austriaco iba a sucederle la agonía jardinística. Pero esa muerte se produjo poéticamente, haciendo nacer, de la vieja poesía, una poesía nueva, la de las grandes caídas, expresada mediante la hierba que iba recubriendo los mármoles, y mediante otros síntomas de semejante tenor. La nota más destacable de ese trastrueque se cifró en la pérdida, por los jardines, de su naturaleza floral, de ahí que si alguna flor aparecía era un surgir efímero y atacado por los estertores de la muerte. Se procede a la copia del pasaje, después del cual invitaba Rusiñol a los poetas a acudir a esos jardines antes de que desapareciesen definitivamente, con su poesía a cuestas:

“...oh fatalitat del Destí!, aquells grans jardins d'Espanya, després de tants i tants anys de sobirana florida, van ser jardins sense flors! Si alguna en naixia arrecerada com aquells vestits de seda vella que el color s'ha anat destenyint al frec de passades tristesses, tenien colors trencats de vellúria, colors apagats, colors de posta de colors; sang de plantes amb les venes malaltisses, acabant d'una anèmia aristocràtica. Com les darreres vermellsors que surten a la cara de les tísiques a l'apropar-se'ls la mort, aixís elles esclataven a l'apropar-se l'agonia; i res d'una tristor més sensible que aquella darrera tristesa, que aquell esclat d'acabament! Semblava que ja no hi visquessin, les pobres flors, a les plantes; semblava que s'hi morien; semblava que s'obrien un moment per a guaitar vers el passat, i s'aclucaven de fred; semblaven ànimes de flors, ànimes que es deixondien, que ploraven, i tornaven a cloure els ulls a sota l'ombra dels arbres” (pp. 744-5).

Jardins d'Espanya y sus repercusiones

Ya se dijo que con la pieza teatral *El jardí abandonat* impulsaba Santiago Rusiñol una temática a la que, cuatro años más tarde, dedicaría el volumen monográfico *Jardins d'Espanya*, cuyos prolegómenos se acaban de sintetizar. Libro este precioso, ciertamente, por su incidencia en la ulterior popularización de tales asuntos por el país, de ahí la necesidad de que se proporcionen algunas informaciones que contribuyan a un conocimiento más cabal de esta monografía.

Jardins d'Espanya no es, en realidad, un libro según la consuetudinaria concepción del término, sino un extenso conjunto de reproducciones de cuadros de Rusiñol. Consta de tres partes: se encabeza con una introducción del autor; acto seguido se imprimen ocho composiciones de diversos poetas catalanes en honor del artista y su obra y, tras los textos en verso, aparecen ya las reproducciones aludidas, en número de cuarenta. El único dato que sobre el editor se consigna reza: “Gravat y estamat a cànn Thomas, de Barcelona, l'any MCMIII”. Respecto a los diversos jardines representados, sépase que evocan, en su inmensa mayoría, enclaves granadinos (diecisiete) y mallorquines (catorce). A mucha distancia

cuantitativa, siguen dos tarraconenses y otros dos de Aranjuez, y cada localidad que se nombra entre paréntesis (Sitges, Montserrat, Barcelona, Valencia y La Granja) está representada a razón de una sola muestra pictórica por cabeza.

Por lo que hace a los textos poéticos —no se copian aquí para no alargar en exceso el artículo—, los firman los escritores M. S. Oliver, Joan Alcover, Apeles Mestres, Miguel Costa y Llobera, E. Guanyabéns, F. Matheu, Joan Maragall y Gabriel Alomar, y no precisa añadirse que se inspiran en motivos de los lienzos rusiñolanos, hecho que traslucen los mismos títulos de las composiciones: “El jardí abandonat”, “En mon jardí”, “Las rosas blancas”, “Floralia”, etc.³¹

La inclusión de esta gavilla poética en el atrio de *Jardins d'Espanya* supuso el primer eco de una enorme resonancia temática achacable al libro del artista. Posteriormente, la onda se fue expandiendo cada vez que se presentaba ocasión propicia. Martínez Sierra la iba a favorecer en varias oportunidades. El dramaturgo madrileño dirigía la serie “Monografías de Arte”, que editó un tomo de Santiago Rusiñol titulado *Paisaje*, y otro con *Figura* como frontispicio. A ambos les puso prólogo, trocándose en multiplicador de la voz rusiñolana. Ante *Figura*, califica al artista barcelonés como el “pintor supremo de la melancolía de los jardines abandonados” y añade que sabe captar en sus personajes ese sello que delata las palideces de las almas que se sienten, como esos jardines, morir. Con tales observaciones, Martínez Sierra da en el *quid*, de paso, de piezas como *El jardí abandonat*, y encuentra el santuario íntimo que une en Rusiñol la obra pictórica y la literaria, laderas las dos de hondas intuiciones espirituales que trasladó al lienzo, y luego al papel. Como remate de la presentación, subraya el giro intimista que había concitado en la pintura española de entonces, abocada por lo común a colorear asuntos históricos con grandilocuencia y oropeles inmotivados.³² Si interesante fue el apunte con que Martínez Sierra encabezaba *Figura*, muchísimo más interés reviste, aún, el que redactó para abrir *Paisaje*, del que se toma el trozo más iluminador:

“Estos jardines vetustos que Rusiñol elige como tema preferente para su inspiración, están precisamente despojándose, a fuerza de vejez y de abandono, de su elemento humano, la premeditación del hombre que los trazó, para volver a unirse con la tierra madre. Las arquitecturas se derrumban, las esculturas se desmoronan, el ciprés se carcome en las glorietas, el agua se evapora en los estanques o se filtra a través de las grietas de las tazas. Silenciosamente, la naturaleza vuelve a apoderarse de lo que es suyo... Hay un tenaz proceso dramático, que parece muerte, y en realidad es triunfo; los jardines se extinguen ahogados por la vida

31. Unos versos pueden servir a guisa de testimonio de cómo esos poetas entraron en el “juego” de Rusiñol. Gabriel Alomar, por ejemplo, escribe en la composición titulada “Floralia”: “¡Qui la pogués cantar, la poesia/dels jardins, en ses formes i quimeras/a través de!’història! Cada fulla té un esqueix d’esperit, guarda una estrofa/de les generacions qui atravessaren/els caminals borrats per la falzia”.

32. En el tomo Santiago Rusiñol. *Figura*. Monografías de Arte (Madrid, s.a.). El prólogo ocupa las pp. 5-9.

que no muere, o, mejor dicho, se tienden al morir, acogándose al regazo de la madre tierra y envolviéndose en su manto piadoso...”³³

A la introducción de Martínez Sierra la sucede un poema de Eduardo Marquina que no se inspira en *Jardins d'Espanya*, puesto que el texto se firma en 1900, sino en la obra pictórica misma. A renglón seguido, hay un nuevo apartado bajo el membrete de “Opiniones”, en el cual se dan cita algunas de las suscitadas, por la temática rusiñolana, en Jean Lorrain, Joan Maragall, Pompeyo Gener, J. M. Sert, Miguel S. Oliver, y Thiébaul-Sisson. De por sí, esta reunión de juicios ya se ofrece en apretado resumen, pero todavía cabe un extracto más rotundo, única manera de que no obste referir aquí los pareceres más granados de cada uno. Jean Lorrain:

“... otra melancolía, la melancolía de soledad y de tristeza opresora de las monarquías decrepitas, una tristeza adormilada de los parques reales, inmovilizados en el silencio, como embalsamados en calor y abandono. Versalles españoles, marcados por esta especie de muerte que parece haber caído, en los países de raza latina, sobre toda la obra de los Borbones: Borbones de Francia, Borbones de España, dinastías cuyo sudario se arrastra y pesa en las alamedas rectas de Aranjuez como en los boscajes de Trianon.”

Joan Maragall, que ya participara en aquella especie de “corona poética” que precedía a *Jardins d'Espanya*, no está ausente tampoco de ese espicilegio de pareceres recolectado por Martínez Sierra. Al insigne poeta catalán no se le ocultaba la importancia de la pieza *El jardí abandonat* en el mosaico creacional de su autor, y así la juzga como “la obra más bella que la tristeza de Santiago Rusiñol ha producido”. Más abajo, cerciora el parentesco que subyace al unísono en este escrito y en su libro sobre jardines: “El ciclo de cuadros *Jardines de España* que su pincel ha iluminado—dice Maragall— y el poema escénico *El jardí abandonat* no son cosas distintas en el fondo: son la creación personal y una del pintor-poeta”. Pompeyo Gener constataba simplemente la transpiración de tristeza, languidez, melancolía y poeticidad que se dan la mano en Rusiñol. J. M. Sert se limita a peraltar las tonalidades tristes rusiñolanas, mientras Miguel S. Oliver cifra en el sesgo elegíaco la fibra dominante del artista. Como final, Thiébault-Sisson enfatiza que fuera Rusiñol quien primero trasplantara, en el lienzo, los asuntos que le caracterizan.

Buen baremo para redondear la significación extraordinaria de esos libros de Rusiñol sería, también, el acopio de textos laudatorios en testimonio del entusiasmo ocasionado, por aquella temática tan suya, entre los líricos. De las composiciones “exentas” en loor del artista, se apartan un par como ilustración.

33. En Santiago Rusiñol. *Paisaje*. Monografías de Arte (Madrid, s. a.), 11. (Las restantes opiniones sobre los paisajes del pintor abarcan desde la página 17 a la 26).

Atiéndase primero al poema "Jardines (Modos del alma)", de Ramón Pérez de Ayala. Fechado en 1908, se publicó en *El sendero andante*:

El hombre no es su traza corporal,
ni es su palabra volandera,
ni lo que haya bien o haya hecho mal,
ni nada externo y por de fuera.

Todo él está en moradas interiores,
más allá de la carne oscura;
y nunca ojos habrá, salteadores,
que profanen esta clausura.

Selladas han de estar moradas tales.
La soledad es su atributo;
y, como en los jardines conventuales,
el silencio sazona el fruto.

Este es el hombre, sombra caediza,
ciega, vehemente y errabunda,
que en la interior morada solemniza
su significación profunda.

Igual la tierra, ciega y vehemente
—sombras hacinadas sin cuento—,
parece sosegar con luz consciente
en un interior aposento.

El tumulto de fuerzas, ahora afines
y luego enemigas, se encalma
y halla conciencia y expresión. Jardines.
Dijéranse modos del alma.

El estanque en arrobo es ojo casto
y de firmamento está hambriento;
que no le sacia el diamantino pasto
de la carne del firmamento.

El ciprés caviloso, erecto y fuerte,
que en lo azul recorta su ojiva,
no es otra cosa que el miedo a la muerte
por amor a la rosa viva.

El rojo del clavel, carnal congoja.
Y la cencida superficie
verde del prado, y una que otra hoja
seca; dolor en la molicie.

La estatua mutilada, ídolo roto;
la fe que perdió su entereza.
El borboteo de un anhelo ignoto
sobre el musgo de la pereza.

Las avenidas tersas y nevadas,
perdiéndose en los arrayanes,
igual que entre flaquezas emboscadas
se derriten nuestros afanes.

Y las sutiles aves huideras
sobre un ocaso de carmín;
memorias, ilusiones y quimeras.
Y al fin, el último jardín.

Santiago: tus pinceles poetizan
las cosas, con clarividente
emoción, y en tus parques se deslizan
las almas silenciosamente (II, pp. 160-2).

Tocado, así pues, en sus fibras más sensibles se sintió Ramón Pérez de Ayala al contemplar las telas del bohemio pintor catalán, cuyos jardines, henchidos de emotivo espiritualismo, no vacilaría el asturiano en calificarlos como "modos del alma". Por su parte, Juan Ramón ofrendó al modernista barcelonés el poema cuyo frontis dice "A Santiago Rusiñol (Por cierta rosa) (En su libro *Jardines de España*)". Incluido primitivamente en *Ornato*, a la postre pasó al conjunto *Devoción y consecuencia* (1910-1914). La versión definitiva es ésta:

Mira, maestro, este solitario paraje
quieto y hondo, tan dulce de luz y de verdores
como aquellos de paz, de ternura, de encaje,
en que tu corazón soñara los colores.

Su ocaso vago tiene tu doliente elocuencia,
tu oración de otras tardes en su cenit persiste,
se hunde en la noche azul con aquella demencia
de nostalgia que tú callando nos dijiste.

El agua que en el fondo de esta gruta, obstinada
cual en un reló triste, cóncavamente llora,
refresca la penumbra con la esencia mojada
que enredó a sus misterios tu alma embalsamadora.

Y, cielo abierto en flor, venus clara y celeste,
esta rosa, en su tallo de un verde no aprendido,

recoje la luz última del crepúsculo este
que parece que tú, otra vez, has sentido;
fantasma de matices, doncella que trocase,
voluble, su oro en plata y su plata en violeta,
como si, en un anhelo de encantos, imitase
tu corazón romántico de pintor y poeta...

Decoración de ensueño ya mirada de estrellas,
donde el surtidor, pálido, al cielo se levanta,
mientras el ruiseflor, loco de penas bellas,
quieto frente a la rosa que tú has pintado, canta.

(Cuadro)

... Soledad que el amor deja al arte. Sombrosa
senda en que aún cabecea tu pincel vespertino...
Glorieta de pasión, en que es reina tu rosa
de un mundo más pequeño, más dulce y más divino (pp. 354-5).

Sería irrazonable ensayar aquí sendos comentarios de estos poemas, porque esa detención conlleva un desvío en el discurso, amén de que el texto de Pérez de Ayala cuenta ya con un excelente análisis.³⁴ Empero, no puede desestimarse la oportunidad de hacer algunas precisiones en torno a la composición juanramoniana. La más perentoria estriba en inquirir qué vínculos son susceptibles de darse entre algunas expresiones del texto y la pintura rusiñolana, y en particular uno de sus cuadros. La respuesta, a mi juicio, pasa por afirmar que el poema se monta con todos los elementos tópicos de los lienzos de Rusiñol, de modo que deviene una *summa* de tales ingredientes, y en correlato una síntesis, también, de no pocos sub-temas del moguerfeño: soledad, dulzura, nostalgia, crepúsculo, rosa, ruiseflor,³⁵ etc.

De "Azorín" y Lorca

En las páginas precedentes parece haberse clarificado que Santiago Rusiñol fue el más conspicuo popularizador en España del jardín en abandono,

34. Ver Marina Mayoral. *Análisis de textos*. Biblioteca Universitaria, 11, 2.ª ed. aumentada Madrid: Gredos, 1977, 135-45.

35. La versión del poema incluida en *Leyenda* ofrece algunos leves cambios respecto al texto que forma parte de la *Segunda Antología Poética: 1898-1918*. Entre ellos, el del verso trece, que primitivamente decía "luna" donde con los años iba a decir "venus". Ignoro hasta qué punto este trueque pudiera ayudar a la identificación de tal o cual cuadro rusiñolano. Por lo que hace a "ruiseflor", la bibliografía ilustrativa de su presencia en la literatura española es demasiado ingente para referirla. Para las significaciones de este vocablo en Juan Ramón es imprescindible ahora la cita del estudio de José Luis Cano "Los pájaros en la poesía de Juan Ramón Jiménez", próximo a publicarse. Con todo, quizá en ese texto juanramoniano dicha voz implica un juego onomástico con el apellido Rusiñol, que en catalán quiere decir "ruiseflor". Avalaría esta lección el que en *Espacio* se designe el artista barcelonés como "Ruiseflor". Véase el texto *ad hoc* más adelante.

llegando al punto de convocar a los poetas—en el prólogo a *Jardins d' Espanya*— a que cantaran el *leit-motiv*, el cual había ya ocupado a algunos, pero bajo la investidura del 'parque viejo'. Rusiñol fue, pues, quien abanderó el asunto, y su más representativo mentor en las letras hispánicas. Contemplado su aporte al trasluz de la tradición literaria, se constata que el tema tenía precedentes (hallándose, como se refirió, en los "primitivos"), pero ningún autor había escrito, antes de él, más de una obra entera sobre la cuestión, ni —lo que es más significativo— nadie había vaciado, antes de él, el sello de una vida emocional y artística en esa recurrencia.

En ligazón con estas aseveraciones, hay indicios racionales para responsabilizar a Rusiñol de que el tópico se expandiese por los predios literarios españoles, permaneciendo en candelero unos cuantos lustros. Nada impide, sin embargo, que el paradigma rusiñolano se reforzase con otras instancias, como se deja sentir en "Azorín". El 'jardín abandonado' fue, efectivamente, motivo de la prosa del alicantino, que le dio cabida numerosamente en dimensiones reducidas,³⁶ pero sin que falte el tratamiento a gran escala, como atestigua el artículo "Jardines de Castilla".³⁷ En él se describen tipos de jardines vistos en Castilla, el que comprende una glorietta, el de un palacio, y el del interior de un claustro eclesial. El primero no es, en puridad, un jardín abandonado, sino un jardín en el que, como señala el autor, "se respira un profundo abandono", o sea: no ha sido abandonado, pero para el caso como si lo fuera. Testimonio de dejadez: ese farol que "está polvoriento, sucio, sin cristal, y los cristales del farol han desaparecido o alguno de ellos se muestra roto en pedazos". No obstante, le "ha sido colocada una bombilla", es decir que no se cuenta entre los inequívocos jardines dejados de la mano de Dios. El segundo es ya un jardín que ostenta las características de los que se están glosando, toda vez que "Huyeron de él (del "antiguo" palacio) sus naturales y magníficos moradores", informa Martínez Ruiz. Ese jardín va camino del medio siglo sin que nadie lo cuide: por sus avenidas y por sus viales crece a sus anchas la vegetación, y el agua del estanque permanece inmundamente encharcada. También el tercer jardín, el de una colegiata o de una catedral, se ve afectado por las notas determinantes del abandono, como lo significa, entre otros detalles, el hecho de que la maleza ahogue, abrumadora, tan breve espacio.

"Jardines de Castilla" desarrolla un *leit-motiv* que, en esbozo, "Azorín" comprendió en otro artículo, "Jardines de España", pues en éste se describe

36. Por dimensiones reducidas se entiende aquí hacerse eco del tema en fragmentos de una o más frases, como en "Los hierbajos han invadido el jardín del claustro", de *Castilla*. Edición de Juan Manuel Rozas, *Textos Hispánicos Modernos*, 21 Barcelona: Labor, 1973, 123; o como la curiosísima descripción que, a la vista de unas fotos de la que fuera casa de Rosalía de Castro, realizó del jardín abandonado de la poetisa: "Hemos traspasado una cerca, estamos en un jardincito; la maleza lo invade todo; los árboles, sin podar hace mucho tiempo, dejan crecer su ramaje bravamente. Nos detenemos ante una losa ancha de piedra; junto a esta lancha se ve un banco; hay también una especie de sillón de piedra con respaldo. Mesa, banco y sillón aparecen medio cubiertos por la fronda de los árboles. Silencio profundo; quietud inalterable..." de *Leyendo a los poetas Zaragoza*: Librería General, 1929, 191.

37. Ver *Lecturas Españolas*, Austral, 36, 10.ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1970, 38-41. (En adelante, las páginas se señalan tras la cita).

igualmente el jardín de un patio catedralicio, y se enumeran otros, así la glorieta ajardinada municipal, el de “un centenario caserón” y el de “un convento de monjas”. Como acabamiento, el escritor no olvida referirse al jardín palaciego abandonado: “(En Castilla) existen, finalmente, ruinas de señoriales jardines espléndidos, que al presente son barbecheras cubiertas de maleza. Tales son los jardines que en el siglo XVI creó el Duque de Alba en la Abadía, provincia de Salamanca”.³⁸

En su origen, el artículo azoriniano “Jardines de España” surge a manera de comentario del libro *Jardines clásicos de España*, de Xavier de Winthysen, tratado que pudiera ocasionar la atención que los jardines “castellanos” —en el tomo inicial de las investigaciones de Winthysen sólo se abordan los de la meseta— reclamaron al prosista alicantino, quien no escondió ese débito tras sus notas a vueltas del jardín catedralicio.³⁹ Las concomitancias entre ese escrito de Martínez Ruiz y el que tituló “Jardines de Castilla” casi fuerzan a pensar que también este artículo tiene que ver con Winthysen. Que así fuera no descartaría, ni mucho menos, el ascendiente modernista y de Rusiñol. Repárese en párrafos como:

“(…) En la primavera algunos rosales dan sus rosas rojas, sus rosas blancas, entre la tristeza de los evónimos, en el profundo silencio de la ciudad; rosas fugitivas, rosas pasajeras, rosas que duran un momento y que hacen más melancólica la visión de este reducido jardín, con sus faroles rotos y sus olmos adustos...

(…) En el caer de la tarde va llenándose de sombra el diminuto jardín; revolotean blandos, elásticos, los primeros vespertillos. Allá lejos suena la campana de algún convento. Ha llegado el crepúsculo. Comienza a brillar una estrella en el cielo oscurecido. Entonces es la hora propicia, la hora peculiarísima de estos minúsculos y aprisionados jardines: es la hora en que estos jardines entran en armonía y comunión íntima y secreta con el ambiente y con las cosas que les rodean.” (pp. 39 y 41).

En el primero de los fragmentillos, la mirada azoriniana se tiñe de la tristeza y melancolía modernistas, además de emplear elementos usuales (rosas, evónimos) en aquella estética. En el segundo, la poeticidad domina el marco, presidido por el crepúsculo, horas en las que Rusiñol situaba el tiempo de sus telas de jardines, porque era entonces cuando la atmósfera se hincha de difuminación y de misterio.

Si Martínez Ruiz encarna, para el “98”, al más adecuado portavoz del asunto del jardín en abandono, García Lorca ostenta, para el “27”, un rol parangonable. Una especial singularidad delimita, sin embargo, a estos dos

38. *El paisaje de España visto por los españoles*, Austral, 164, 7.ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1969, 126.

39. “Un libro magistral sobre los jardines españoles nos ha hecho imaginar lo que acabamos de escribir”, reconocía “Azorín”. *Ibíd.*, 124.

escritores al enfrentarse con el tema: Azorín se apodera de algunas contribuciones modernistas (Rusñol, Antonio Machado, Juan Ramón, etc.) y las reelabora, empastándolas con otros estimulantes (Winthysen), mientras Lorca agrega a la herencia del Modernismo la savia latente del *carmen* literario granadino, refundiendo ambos elementos con los frutos de sus lecturas del prosista alicantino.

La valoración de estas filiaciones lorquianas se ejerce sobre el núcleo de cinco "Jardines" que el poeta evocó en su libro *Impresiones y Paisajes*, de 1918: un preludeo general abre el quinteto jardinístico, compuesto por "Jardín conventual", "Huertos de las iglesias ruinosas", "Jardín romántico", "Jardín muerto" y "Jardines de las estaciones".⁴⁰

Entre las notas modernistas de *Impresiones y Paisajes* (melancolía, tristeza, espiritualismo, crepúsculo, Otoño, etc.) afloran algunas de sesgo pictórico que coinciden con las tonalidades de los jardines de Rusñol ("La hora del crepúsculo, hace palpitar a los jardines con temblores de matices tenues que tienen toda la gama del color triste"; "Todos los colores son tímidos y castos"). En paralelo, el deje de Azorín es susceptible de advertirse en "Huertos de las iglesias ruinosas" y en "Jardines de las estaciones", que recuerdan, por este orden, los jardines de claustro y los municipales que se ha leído arriba, del de Monóvar. En "Jardín romántico" se dan la mano explícita el juanramonismo (hay incluso una referencia explícita al mogueerño: "Jardines nebulosos que tanto hacen sufrir a ese gran poeta de niebla que se llama Juan Ramón Jiménez") y el *topos*, de marchamo azoriniano, de las ventanas que denuncian el abandono: "¡Qué pena tan intensa la fachada sin los cristales en los balcones para que el poeta los pueda cantar en los crepúsculos...!". Finalmente, "Jardín muerto" riza el rizo del lugar común del jardín en abandono y, pese a su membrete, no evidencia concomitancias con "El jardín gris", de Manuel Machado.

Juan Ramón y Rusñol: Relaciones y ascendiente

La persecución del *leit-motiv* del jardín abandonado —periplo que se ha recorrido aquí por vez primera—, no puede alargarse más, so pena de perder de vista la silueta del lírico onubense, al que es oportuno se regrese. Un interrogante valdrá para retomar su figura: ¿Los jardines abandonados de Juan Ramón los motivó, de algún modo, Rusñol?

En principio, en las coordenadas de una presumible influencia rusñolana ha de contemplarse el conocimiento personal entre ambos artistas, relaciones que en otro sitio esbocé en croquis de urgencia,⁴¹ y que en estas páginas se precisarán un tanto más.

Sin lugar a dudas, el intelectual catalán con el que Juan Ramón mantuvo relaciones culturales y amistosas más estrechas fue Santiago Rusñol. Se ignora

40. De *Impresiones y Paisajes* hay ahora reproducción facsímil: Los libros de don Álvaro Tarfe, 3 Granada: Don Quijote, 1981. Los cinco textos en cuestión ocupan desde la página 179 a la 198.

41. En el trabajo "Juan Ramón y Cataluña", que forma parte del volumen colectivo que, en homenaje al poeta, ha preparado la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez (1981, 185-93).

cuándo pudo el andaluz ver los primeros dibujos o cuadros y leer los primeros escritos del artista barcelonés. Uno hubiera presumido que, si no antes, en 1898, y desde las hojas de la revista *El Gato Negro*, que ya se editaba —desde el 15 de enero— en la ciudad condal, tuvo la oportunidad de iniciarse en el mundo del pincel y de la pluma del polifacético autor de la calle Princesa. No se olvide, a este respecto, que el a la sazón poeta en ciernes va a recibir habitualmente el semanario.⁴² Pero aquella presunción, de antemano lógica, sería errónea: Rusiñol parece que no contribuyó apenas a la citada revista, si bien es cierto que constaba su nombre en la nómina de colaboradores impresa al frente del número inicial, y siguió constando siempre, aunque no publicó ahí creación alguna. Su apellido se imprimía, quizá, como reclamo y expectativa. Mentándose a Rusiñol, es obvio que no falta en la antedicha nómina el inseparable Miguel Utrillo, quien tampoco publicó nada en *El Gato Negro*. No fue este el caso del otro artista del círculo rusiñolano, Ramón Casas, con quien, más adelante, el muguereño establecerá cierto grado de amistad, al igual que la tendría con Utrillo.

Se ha indicado que en tiempos de la permanencia de Juan Ramón en el Sanatorio del Rosario, de Madrid, en consecuencia a partir de 1902, pudo conocer a Santiago Rusiñol, hipótesis verosímil porque no la desmiente la cronología del polifacético barcelonés, pero improbable si se tiene en cuenta que el autor de *Platero* no le citó al recordar quiénes le visitaban en el que, coloquialmente, sus amistades designaron como “Sanatorio del Retraído”: “Iban a verme (yo seguía siendo un niño) Antonio y Manuel Machado, Gregorio Martínez Sierra, Ramón Pérez de Ayala, Francisco Villaespesa, Rafael Cansino, luego R. Cansinos-Asséns, Pedro González Blanco, Viriato Díaz Pérez; y, a veces, Rubén Darío, Manuel Reina (si pasaban por Madrid), Salvador Rueda, Jacinto Benavente y Valle”.⁴³

Poco fiable, pues, la sospecha de que pudieran saludarse en ese Sanatorio, enseguida se presenta otra con visos de plausible; mantendrían sus más tempranos contactos con ocasión de actuar los dos como consejeros y editores de *Helios*, revista aparecida en 1903 que desaparecería justo al año siguiente. En *Helios* colaboraron escritores catalanes, como Josep Carner, pero ignoro si, merced a la coyuntura, se relacionó personalmente Rusiñol con Juan Ramón. Sea como fuere, esta segunda hipótesis también habría de emitirse con toda suerte de reservas, pues al recordar quiénes “hacían” *Helios* no mencionó Juan Ramón a Rusiñol: “La revista *Helios* que hacíamos Martínez Sierra, Pérez de Ayala, Pedro González Blanco, Carlos Navarro Lamarca y yo...”.⁴⁴

42. En el artículo publicado en *Insula*, XXXVI, núm. 419 (octubre 1981), “Los versos de Juan Ramón en *El Gato Negro*”, valoré las relaciones del poeta con aquella revista barcelonesa.

43. Ver *Crítica paralela*, edición de Arturo del Villar Madrid: Narcea, 1975, 313.

44. *El andarín de su órbita*, edición de Francisco Garfías, Novelas y Cuentos, 141 Madrid: Magisterio Español, 1974, 94. En otro lugar, el poeta se expresaba con alguna diferenciación: “... la revista *Helios*, que hacíamos Martínez Sierra, Ramón Pérez de Ayala, Pedro González Blanco y yo, entre otros...”. *Ibid.*, 262. Por supuesto que no mencionar a uno de los coeditores de *Helios* no implica olvidarse de las contribuciones de Rusiñol a la revista, dado que el escritor catalán colaboró regularmente en la publicación. Sobre este punto, remito al estudio de Patricia O’Riordan “*Helios*, revista del modernismo (1903-1904)”. *Ábaco*, 4 (1973): 57-150.

Aun en el supuesto de que no se tratasen a propósito de *Helios*, no cuesta imaginar que no faltaron ocasiones propicias desde el Otoño de 1903, en que Juan Ramón pasa a vivir al domicilio del médico Luis Simarro. Entre esas calendas y 1905, en que sale a luz *Teatro de ensueño*, de Martínez Sierra, hubo de producirse el encuentro. A vueltas de acordarse de su estancia en aquella casa, escribía el poeta que allí “Veía más a Martínez Sierra, y por él conocí a Santiago Rusiñol y a otros modernistas catalanes. José Carner y Gabriel Miró me enviaron sus primeros libros, tan bellos” (idem, 263). De otro lado, en el volumen dramático se cohermanaban la aportación del muguereño y la del catalán: en la cubierta del libro se reproduce un cuadro de Rusiñol, a quien se dedica la tercera pieza, *Saltimbanquis* (más adelante, se popularizó como zarzuela con el título de *Las golondrinas*). Curiosamente, en esta misma obra figura como personaje, pero con su mismo nombre y oficio, el de poeta, el propio Juan Ramón, autor de las ilustraciones líricas del tomo.

No podía ser otro, naturalmente, el que relacionase a Juan Ramón con Rusiñol, porque Martínez Sierra auspició un puente entre la cultura modernista catalana y la castellana, puente de enriquecimiento recíproco que dos seres geniales como el muguereño y el barcelonés no desperdiciaron, uno interesándose por Cataluña y viajando a ella, otro paseándose por Castilla, y por Andalucía, con la mente de par en par. En medio, Martínez Sierra traduciendo obras rusiñolanas al castellano⁴⁵ como pórtico de unas colaboraciones más estrechas con el pintor de los jardines: el momento más álgido del tándem se dio cuando ambos crearon conjuntamente piezas de teatro escritas en catalán, así *Els savis de Vilatrista*, que se estrenó en el Teatre Català (“Romea”), de Barcelona, el 18 de octubre de 1907; así también *Aucells de pas*, cuyo estreno tuvo lugar en el barcelonés teatro “Novedades” el 6 de noviembre de 1908; y así, en fin, *Cors de dona*, drama que, bajo la dirección de Adrià Gual, se estrenaría en el “Romea” el 12 de febrero de 1910.⁴⁶

Martínez Sierra llegó a dejar su natural idioma castellano a un lado para acogerse al catalán a la hora de escribir al alimón con el también dramaturgo barcelonés, práctica insólita en la historia de las literaturas hispánicas. Por otros caminos, Juan Ramón no iba a quedarse atrás en el ensalzamiento de Rusiñol, porque le nombró nada menos en *Espacio*, el poema más impresionante de los suyos, y una de las cumbres de la poesía contemporánea en cualquier lengua:

45. Martínez Sierra no fue, por supuesto, el único escritor de renombre que tradujo piezas de teatro de Rusiñol al castellano, pues a Jacinto Benavente y a Joaquín Dicenta se les debe, respectivamente, las versiones de la comedia *Llibertat* y del drama *El místic*. Pero Martínez Sierra fue, eso sí, el más numeroso de los difusores de Rusiñol a la lengua de Castilla. Dígalo, si no, los traslados de *La Lletja* y *El bon policia*, del cuadro lírico *Cigales i formigues* y, entre otros textos, de *L'auca del senyor Esteve*, amén de la novela *El poble gris*.

46. Al parecer, fue con Martínez Sierra con quien Rusiñol iniciaría las creaciones teatrales catalanas al alimón, técnica que, con el tiempo, frecuentará un par de veces con Josep Burgas, según ejemplifican *L'Arma*, “Obra guinyolesca en un acte i dos quadres”, y asimismo *Graziell-la*, texto éste que no iba a editarse hasta 1936.

“Y para recordar por qué he venido’, estoy diciendo yo. ‘Y para recordar por qué he nacido’, conté yo un poco antes, ya por La Florida. ‘Y para recordar por qué he vivido’, vuelvo a ti, mar, pensé yo en Sitjes, antes de una guerra, en España, del mundo. ¡Mi presentimiento! Y entonces, mar-enmedio, mar, más mar, eterno mar, con su luna y su sol eternos por desnudos, como yo, por desnudo, eterno; el mar que me fue siempre vida nueva, paraíso primero, primer mar. El mar, el sol, la luna, y ella y yo, Eva y Adán, al fin y ya otra vez sin ropa, y la obra desnuda y la muerte desnuda, que tanto me atrajeron. Desnudez es la vida y desnudez la sola eternidad... Y sin embargo, están, están, están, están llamándonos a comer, gong, gong, gong, gong, en este barco de este mar, y hay que vestirse en este mar, en esta eternidad de Adán y Eva, Adán de smoking, Eva... Eva se desnuda para comer como para bañarse; es la mujer y la obra y la muerte, es la mujer desnuda, eterna metamorfosis. ¡Qué estraño es todo esto, mar, Miami! No, no fue allí en Sitjes, Catalonia, Spain, en donde se me apareció mi mar tercero, fue aquí ya; era este mar, este mar mismo, mismo y verde, verdemismo; no fue el Mediterráneo azulazulazul, fue el verde, el gris, el negro Atlántico de aquella Atlántida. Sitjes fue, donde vivo ahora, Maricel, esta casa de Deering, española, de Miami, esta Villa Vizcaya aquí, de Deering, española aquí en Miami, aquí, de aquella Barcelona. Mar, y ¡qué estraño es todo esto! No era España, era La Florida de España, Coral Gables, donde está la España esta abandonada por los hijos de Deering (testamentaría inaceptable) y aceptada por mí; esta España (Catalonia, Spain) guimaldas de morada bugainvilia por las rejas. Deering, vivo Destino. Ya está Deering muerto y trasmutado. Deering Destino Deering, fuiste clarividencia mía de ti mismo, tú (y quién habría de pensarlo cuando yo, con Miguel Utrillo y Santiago Rusiñol, gozábamos las blancas salas soleadas, al lado de la iglesia, en aquel cabo donde quedó tan pobre el “Cau Ferrat” del Ruiseñor bohemio de albas barbas no lavadas)” (pp. 613-14).

Han sido las líneas *ad hoc* del “Fragmento Tercero” de *Espacio*, titulado “Sucesión: y 2”, líneas que tienen, desde el punto de vista biográfico, uno de sus referentes en vivencias sentidas en Sitges, y ya se sabe que Sitges fue creación, como centro de cultura, de Rusiñol. El poeta evoca una visita a esa localidad costera que no se sabe cuándo ocurrió, aunque uno se atrevería al pronóstico de que fuese en la década del diez al veinte, y puede que no antes de 1915. En cualquier caso, los detalles de la estancia están ahí: “Cau Ferrat”, Maricel, salas blancas llenas de luz solar, contiguas a la Iglesia, el pequeño entrante —“cabo”— en las aguas donde se alzan estos edificios, el anfitrión, Santiago Rusiñol, y su fiel compañero, Miguel Utrillo.

Permítaseme ahora que comente, con brevedad, las menciones onomásticas del texto, empezando por el final: si en la calificación de “bohemio

de albas barbas” referida a Rusiñol no se esconde dificultad informativa alguna, es obligado advertir, en cambio, acerca del juego lingüístico con el nombre del pintor y literato catalán. Juan Ramón le designa con el vocablo “Ruiseñor”, traduciendo así al castellano el concepto coligado a Rusiñol, apellido cuya grafía, aunque fuese la empleada por el artista barcelonés, no resulta sino corrupción de la voz ornitológica catalana “Rossinyol”, la forma más idónea, frente a las de Rusiñol y Russinyol, en la lengua vernácula.⁴⁷ La coletilla “no lavadas”, que describe la falta de higiene de las barbas de Rusiñol, debe comprenderse como observación *sui generis* del maníacamente pulcro y atildado moguerfeño.

Desde coordenadas en cierto modo parecidas, es decir colocándose el poeta en una atalaya axiológica, critica la ubicación del “Cau Ferrat”, achacándole (“en aquel cabo donde quedó tan pobre...”) penuria estética. La verdad es que le sobraba razón en este extremo, pues salvo el hecho de emplazarse al borde mismo del mar —en un pequeño promontorio, el “Baluarte”, entre la diminuta playa de Sant Sebastià y la extensísima del Paseo marítimo, o de la Ribera—, el “Cau Ferrat” se levanta en una calle no demasiado agraciada, cuya única virtud se reduce a pertenecer hoy a un conjunto monumental justamente admirado.⁴⁸ Tanto el dato de las “blancas salas soleadas” como el que hace referencia al sitio, “al lado de la Iglesia”, contienen gran precisión, si bien el grado máximo de exactitud lo adquirirían remitiéndolos también al conjunto denominado Maricel —Juan Ramón lo cita— mejor que al “Cau Ferrat”, pues aquella institución se encuentra verdaderamente “al lado” de la iglesia parroquial de Sant Bertomeu y Santa Tecla.

Por último, María Teresa Font señala que “coincide ‘Deering’ con su ‘Destino’; Deering le ha dado un ambiente como el de Cataluña a su mansión, la Cataluña del ‘Cau Ferrat’...”.⁴⁹

Pero no es eso, o no sólo es eso: a la evocación de ambientes debe juntarse el hecho de que el poeta vivió, en ambos Continentes, en sendas casas obra del industrial Mr. Deering. El espléndido prócer americano, amigo de Ramón Casas y de Santiago Rusiñol, se había encaprichado de Sitges: testimonio de su generosidad para la villa catalana fue el que sufragase los gastos de restauración de los edificios del antiguo Hospital de Sant Joan y colindantes, ocasionando Maricel. Ahora sí, creo, se abre de raíz el significado del texto: Deering no sólo pertenece al Destino (con mayúscula) del poeta por haberle incluido éste en su Obra (con mayúscula) en virtud de unas asociaciones de

47. Pertinente disquisición en tomo al apellido del artista catalán en *El Modernisme a Sitges*, 8.

48. No toca extenderse en explicaciones sobre el “Cau Ferrat”, y en consecuencia sólo ofrezco una nota mínima al respecto: “Cau” equivale al castellano “cubil”, “guarida”, y “Ferrat” a “herrado”, literalmente. “Cau Ferrat” es rótulo que habla, en fin, de una casa o morada —teniendo presente la prehistoria del museo, sería más exacto decir “taller”- del o para el hierro, de forja. El membrete lo ostentaba, en principio, una sala del estudio que Rusiñol compartía, en la barcelonesa calle Muntaner, con el escultor Clarasó. Con los años, Sitges iba a albergar la sede definitiva del tal vez más notable centro de Europa en la especialidad de piezas artísticas de hierro, y la más importante del mundo en esta clase de artesanía catalana.

49. Ver María Teresa Font, *‘Espacio’: Autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez* Madrid: Insula, 1972, 138.

origen ambiental, sino que Deering pertenece también al Destino porque su Obra (la de Deering son sus mansiones y su desprendimiento) le ha incluido al poeta, a su vez, en el calor de humanidad de sus palacios de Sitges y Coral Gables.

Resulta harto difícil ponderar la importancia excepcional que tuvo Rusiñol y su mundo para Juan Ramón. Quizá la manera más adecuada de que se valore ese significado esté en *Espacio*, pues ahí, como se ha visto, el poeta otorga un sitio protagónico al artista catalán y a su epicentro sitgetano. Pero el papel destacado que el muguereño reservó, en esa composición, al pintor del litoral mediterráneo, no representa sino el cenit del rol ejemplar que muchos años antes ya desempeñara, en el tema de los jardines abandonados, para él. Interesa, por lo tanto, caer en la cuenta de que el barcelonés asumió, desde un principio, una función paradigmática para el andaluz universal, quien al plasmar su 'parque viejo' y sus jardines en abandono no sólo se ajustaba a los tópicos al uso, ribeteándolos con rasgos (si se quiere) de escritores como Antonio Machado, sino que tenía presente a Rusiñol.

Como en no pocas cuestiones de literatura española, también aquí hay que dejar constancia de que Guillermo Díaz Plaja fue, que uno sepa, el primer crítico al que se le ocurrió poner en línea de alguna dependencia los *Poemas mágicos y dolientes* de Juan Ramón y la pintura de Rusiñol.⁵⁰ Con este aval, parece aún más creíble que se proponga aquí aceptar el estímulo rusiñolano en los jardines en abandono del lírico onubense, máxime si se recuerda el primitivismo italianizante del artista de Barcelona, cuyas marcas prerrafaelitas concuerdan con las distinguibles en Jiménez.⁵¹

El factor enunciado en el punto anterior no ha de olvidarse cuando se hable del influjo del uno sobre el otro, pero tampoco deben desmerecerse ni la admiración personal del poeta hacia el pintor, ni la amistad que les uniría con el tiempo. Por nuestra parte, en fecha tan señalada como la de 1981, en que se cumple el centenario del nacimiento de Juan Ramón, y los cincuenta años de la muerte de Rusiñol (falleció en 1931), hemos atado cabos en torno a esas grandes figuras del Modernismo, no sin proyectarlas, a vueltas del jardín abandonado, sobre el fondo histórico de las letras españolas.

50. Ver *Juan Ramón Jiménez en su poesía* Madrid: Aguilar, 1958, 138. Para las más tempranas vinculaciones literarias entre Juan Ramón y Rusiñol se cuenta ahora, además, con el esclarecedor artículo de Richard A. Cardwell "Modernisme y modernismo". *Insula*, 416-417 (julio-agosto, 1981): 12.

51. En Juan Ramón Jiménez se advirtió desde muy pronto que podía relacionarse, al menos en algunos poemas, con "un primitivo de la pintura florentina", según consta en Ángel Valbuena Prat. *La poesía española contemporánea* Madrid: CIAP, 1930, 66. Ricardo Gullón insistiría en coordenadas semejantes en su artículo "Juan Ramón y los prerrafaelitas". *Peña Labra*, en el número ya referido, 7-9.

**EL CARIBE DE RAFAEL
ALBERTI
—SOBRE *13 BANDAS Y 48*
ESTRELLAS—**

Poema-libro

Comencemos con unas consideraciones acerca del distingo entre los conceptos “libro de poemas” y “poema-libro”, conceptos que serán sin duda útiles para calificar, en una u otra categoría, *13 bandas y 48 estrellas*. El concepto “libro de poemas” implica hacer, del empleo del término libro, un equivalente de cauce de composiciones que no tienen por qué estar vinculadas entre sí. En cambio, el concepto “poema-libro” apunta a que los textos no se han situado ahí accidentalmente, sino que se encuentran inscritos, en el conjunto, de modo natural y constitutivo.¹

A la luz de esta delimitación, *13 bandas y 48 estrellas* no es, en puridad, un “libro de poemas”, sino un “poema-libro”, tal como se desprende, por lo demás, del subtítulo de la obra, “Poema del Mar Caribe”, subtítulo indicativo de que las quince composiciones de que consta no son más que registros distintos, fragmentos distintos, de un poema único, inspirado en el Caribe. Y que se trata de un único poema no lo evidencia solo el subtítulo, sino que lo confirma la numeración seriada de las 513 líneas poéticas de la obra, numeración consecutiva de poema a poema, de un poema a otro.

En tanto que “poema-libro”, la estructura de *13 bandas y 48 estrellas* no es la del “ensartamiento”, sino la que cabría denominar estructura “en progresión lineal”, flanqueada por dos textos, los que abren y cierran el volumen, que conforman una estructura catafórica entre inicio y término del poema.

Respecto a la progresión lineal, la gobiernan dos ejes, el itinerario geográfico concreto que propició en alguna medida la obra, y un segundo elemento ordenador de carácter psicológico y temático, y con diversos aspectos argumentales.

El viaje como elemento ordenador

De acuerdo con el primero de los dos ejes, los textos se disponen según un viaje real por Norte y Centro-América, y por los puntos siguientes: Estados Unidos (ciudad de New York); Cuba; México; Guatemala -no le permitieron entrar-; Honduras -tampoco-; El Salvador (cuartel de Ilopango); Nicaragua, Costa Rica -prohibida también la entrada-; Panamá; Colombia (Cartagena de Indias); Venezuela (Puerto Cabello, La Guaira) y las islas caribeñas de Trinidad,

1. Para el concepto “poema-libro”, cf. Tamara Kamenszajn. “Los límites del ‘poema-libro’”, en *Dispositio* (Universidad of Michigan), núm. 1 (febrero, 1976), 78-81.

La Martinica y Guadalupe. Este fue el recorrido efectuado, con la salvedad, ya advertida, de que en algunos países se le prohibió la entrada y en otros no realizaron sino simples escalas sin desembarco, o en las que desembarcaron únicamente durante unos minutos, o a lo sumo unas cuantas horas. En otros países, por el contrario, el poeta permaneció por espacio de meses. Si se confronta, ahora, el periplo con la secuencia de los poemas de *13 bandas y 48 estrellas*, se observa:

a. que, además de los textos que integran el "poema-libro", en esta su primera singladura americana escribió Alberti aun otros textos en verso, si bien, como es condigno con la obra de referencia, tan solo incluyó en la misma composiciones pretextadas por el Mar Caribe, pretextadas tanto directa como indirectamente.²

b. que dedicó un par de poemas a cada uno de los tres países en los que más tiempo estuvo, así en New York, Cuba y México, país que le motivaría un poema, pero en dos partes.³

c. que no dedicó poemas a todos los lugares donde el barco hizo escala, por ejemplo ni a Guatemala, ni a Honduras, ni a Colombia (Cartagena de Indias), ni a La Guaira, Trinidad ni a Guadalupe.

d. que sí dedicó, inversamente, textos a países cuya visita no le fue autorizada.

e. que dos composiciones no se dedican a ningún país determinado, como es el caso de "¡Barco a la vista!", concebida al cruzar el estrecho de Florida, y "Yo también canto a América", texto con el que acaba el "poema-libro", y que se dirige a la América toda.

La cohesión temático-psicológica

Amén del pretexto vertebrador del viaje, se utiliza en *13 bandas y 48 estrellas*, como ya se adelantó, otro parámetro de cohesión más intrínseco todavía, por ser de índole más honda en el escritor, ya que, a medida que transcurre el "poema-libro", progresa la conciencia de desautorizar, bien un ensueño infantil, bien cualquier otra idea falsa sobre la realidad, engaños que van resquebrajándose ante el conocimiento del Caribe por Alberti, y la consiguiente identificación con sus problemas de fondo, ocasionados mayormente por el imperialismo y sus secuelas de destrucción de la naturaleza y de la vida humana, contra lo que hay que sublevarse.

Estos rasgos del contenido no se perciben nítidamente en cada uno de los poemas, pero sí en casi todos, tal como se pasa a demostrar siguiendo la

2. Recuérdense los poemas, de 1934, en recuerdo de la cogida y muerte de Ignacio Sánchez Mejjas, grupo de composiciones que el escritor acabó en El Toreo, de México, el 13 de agosto de 1935.

3. Pretextado también en México, y más concretamente por el cónsul de España en la localidad de Tampico, es un soneto corrosivo donde los haya, y contra el referido representante consular, tal vez no incluido en *13 bandas y 48 estrellas* por no estar destinado ni siquiera a su impresión en libro. Cf. Efraín Huerta. "Sonetos olvidados", *Revista de la Universidad de México*, XXX, núm. 1 (Septiembre, 1975).

secuencia de los textos y entresacando argumentaciones pertinentes de las distintas composiciones, empezando por aquellas que tienen que ver con el contraste entre imaginaciones, ideas preconcebidas, y realidades palpables:

A. Falseamientos y realidades

En la composición "New York", el poeta manifiesta el contraste entre el poder político estadounidense, en teoría autónomo, y su subordinación fáctica al imperativo económico, de modo que el sojuzgamiento de los pueblos centroamericanos se decide verdaderamente desde Wall Street. Aún más: la libertad, defendida por Estados Unidos, no se traduce sino en opresión para muchos países de América. El segundo poema, "Guajiras burlescas de los banqueros alegres y desesperados de Wall Street", poetiza de otra suerte las claves ideológicas del primero.

En "Cuba dentro de un piano (1900)", se contraponen la nostalgia de una niñez en la que se podían escuchar, en Cádiz, alegres sonos habaneros, a la cruda realidad política de una isla con opresores de Norteamérica, y con los oprimidos, los cubanos. "Casi son" es un canto de denuncia de este expolio y de esta postración.

En el poema "México (el indio)", el escritor se sitúa frente a un cuadro de Rivera en el que se pinta un indio míticamente adormecido y domesticado, y denuncia el falseamiento de tal pintura, apelando al recuerdo de los orígenes belicosos y guerreros de los indios.

Se clama contra el imperialismo norteamericano en el texto que viene a continuación, "Aterrizando", en el que se narra brevemente la invasión yanqui de Nicaragua y la resistencia de Sandino y de Martí, sucesos a los que sucedió la ejecución de éste, la marcha de los invasores, y el asesinato del general Sandino. En "Volando, ilusionado", se ilustra el choque entre la esperanza infundada y el desencanto, entre la ilusión fruto de la propaganda de las excelencias de Costa Rica, y el rostro policíaco ofrecido al poeta por aquella República..

En "Islas y puertos del Caribe", el yo inquiriere si estas zonas caribeñas que ahora, perplejo, ve con sus propios ojos, son las mismas que desde su tierra imaginó, dado que solo encuentra miseria, esclavitud y basura donde creyó hallar un mundo fabuloso y pleno de atractivos geográficos y vitales. En "Veinte minutos en La Martinique", el poeta plasma que ve en el puerto unos barriles de ron, y su olor le evoca el aroma ayer perceptible en el puerto de Cádiz, solo que aquí se da una situación triste, porque comprueba que el comercio de este licor se hace a costa de la esclavitud del negro.

En el poema final, "Yo también canto a América", se glosa la riqueza americana, la cual contrasta espectacularmente con la explotación de tantos hombres americanos. Alberti señala también otro error de perspectiva, el de creer que América está muerta, cuando es lo cierto que, pese a estar sojuzgada, permanece en vida, y resurgirá con furia de su letargo.

Al llegar aquí, se ha demostrado cumplidamente que la contrastación entre lo imaginario y lo visto, y entre lo aparente y lo real objetivo, imbrica la obra entera, exceptuando los textos siguientes: "¡Barco a la vista!", "El Salvador", "Panamá", "Costas de Venezuela" y "Puerto Cabello". Sin embargo, la no

explicitación de los antedichos contrastes no exceptúa, a tales versos, de ser interpretados también según la clave de lectura global que afecta a todas las demás composiciones. En efecto: los cinco poemas de referencia se inspiran en el Caribe, un Caribe imaginado de manera harto distinta a como el poeta lo experimentó en su viaje, un viaje iniciado en Nueva York, donde Alberti despierta de la inocencia política, al descubrir los hilos económicos que hacen operar el intervencionismo.

B. Destrucción del medio y del hombre

La destrucción del perimundo natural y del ser humano es uno de los fenómenos de la realidad caribeña que más se dejan sentir a través de los versos de *13 bandas y 48 estrellas*. Y por ende tal fenómeno actúa asimismo como pretexto unificador en este "poema-libro". El repaso secuencial de los textos permite comprobarlo desde el primero de ellos, "New York".

En las "Guajiras", el verso político albertiano destaca cómo el capital no solo requiere la explotación, sino que incluso promueve la guerra en alejados confines. Devastación y muerte va augurando, por su parte, el buque nazi de "¡Barco a la vista!". Ecos de belicismo y una alusión al "Desastre" del 98 hay en el poema "Cuba dentro de un piano (1900)", un "Desastre" que está en el origen de la explotación yanqui de Cuba, tal como se delata en "Casi son".

Mera nota de color es el indígena en su propia tierra, testimonia el poema "México (el indio)". La sangrienta represión de Maximiliano Martínez es el pretexto básico en el poema "El Salvador", mientras la invasión de Nicaragua por los marines actúa como tal en la composición titulada "Aterrizando". Costa Rica como Estado policíaco es lo que se censura en "(Volando, ilusionado)", en tanto lo que se acusa en "Panamá" es la ocupación militar del Canal por Norteamérica.

En "Costas de Venezuela", el poeta solo constata que existen señales de violencia, pero en "Puerto Cabello", versos también dedicados al mismo país, se denuncian las cárceles militares donde los reclusos se pudren. En "Islas y puertos del Caribe" se plasma la vida de hondo dolor del caribeño, en su paisaje adulterado. En "Veinte minutos en La Martinique" se impreca contra la esclavitud del negro y, finalmente, en "Yo también canto a América", en virtud de tratarse de una suerte de canto general, se insiste en que la opresión norteamericana se ha apoderado de todas las zonas del mar Caribe.

C. Exaltación de lo autóctono

A la vez que emerge la conciencia lúcida del poeta a partir de creencias engañosas, una conciencia a la que se hace evidente el sojuzgamiento imperialista del Caribe, y sus derivaciones destructoras, Alberti canta "la libertad del mundo natural-puro en contraste con la opresión que "corrompe", que "aliena" dicho espacio (...) Ello se traduce en una exaltación de lo autóctono frente a las imposiciones extranjeras derivadas de la expansión del imperialismo",⁴ motivo

4. Cf. Antonio Giménez Millán. *La poesía de Rafael Alberti (1930-1939)*. Diputación Provincial de Cádiz, 1984, 146.

que comporta otro de los elementos de imbricación en *13 bandas y 48 estrellas*.

Sin embargo, a menudo este elemento no comparece explícitamente en el decurso textual, sino que asoma por vía indirecta: piénsese que clamar contra la destrucción del medio ya empareja la exaltación tácita del medio destruido. Y no se olvide tampoco que, en muchos poemas, tal exaltación tiene lugar, por ejemplo, adoptando determinadas formas métricas relacionables con el Caribe. De ahí, por tanto, que no se abunde en un ensalzamiento literal, y que dicho ensalzamiento se concentre sobre todo en el poema "Yo también canto a América", en cuyas líneas se cifra una exaltación predicable de los distintos pueblos americanos que han inspirado *13 bandas y 48 estrellas*. Esta composición última, en suma, glosa la riqueza de América, a la par que vitupera que sus hombres no se beneficien de estos venteros.

D. Esperanza de rebeldía

En las escasas ocasiones en que la crítica se ha acercado a *13 bandas y 48 estrellas*, se ha subrayado muy poco una de las recurrencias más sostenidas y representativas de este "poema-libro", la de la esperanza de que el Caribe se sacuda el yugo que le atenaza, y paralelamente la de la invitación a la lucha por liberarse de este sometimiento. Recorramos de nuevo la obra, deteniéndonos en los textos en los que se plasma este anhelo.

En "New York", el yo del poema manifiesta su convicción de que los pueblos hermanos conquistarán un porvenir de libertad. En "Casi son" se exhorta al blanco y al negro cubanos a que unan sus esfuerzos contra el yanqui. La exhortación se lanza a través de la voz del negro, animando a todos a la lucha solidaria y de liberación, así pues, desde lo más enraizado, el negro, víctima de doble menosprecio, por indígena y por su color. En "México (el indio)", el poema concluye tratando de incitar, al indio y al criollo, a que recuperen su tierra propia frente al colonialismo. En "El Salvador" se pronostica la caída y muerte del presidente, Maximiliano Martínez, por sus miles de fusilamientos. En "Panamá" se recuerda que, ya desde tiempos lejanos, los estadounidenses dominan el país panameño a causa de la posesión del Canal. En consecuencia, ya es hora de que los nativos se rebelen y logren su autogobierno.

En los dos poemas dedicados a Venezuela, la esperanza de libertad no resulta firme, sino inconcreta y vaga. Parecidamente, débil confianza en la liberación del negro se trasluce en "Veinte minutos en La Martinique". Empero, estos atisbos pesimistas serán superados en el poema con el que concluye la obra, es decir en "Yo también canto a América", por el optimismo revolucionario:⁵ Centro-América está viva y, en su mudez, está gritando. En estas latitudes se atisba ya el "sordo rumor" de la rebelión, y se presiente que los días de la libertad se acercan. A vueltas de los signos de esta encrucijada, el yo del poema expresa el deseo de que no acabe venciendo la resignación, sino que desea que se imponga la libertad y aun la furia reivindicativa, de ahí que inste para que se unan

5. Cf. José Corredor-Matheos, prólogo a Rafael Alberti. *Canto de siempre*. Madrid: Selecciones Austral, 69, Espasa-Calpe, 1980, 35.

los caribeños contra las fuerzas extrañas, en pro de la recuperación de cuanto les pertenece:

Suene este canto, no como el vencido
letargo de las quejas moribundas,
sino como una voz que estalle uniendo
la dispersa conciencia de las olas.

Tu venidera órbita asegures
con la expusión total de tu presente.
Aire libre, mar libre, tierra libre.
Yo también canto América futura.⁶

Rítmicos del y para el Caribe

Más arriba, en el apartado que designábamos como “Exaltación de lo autóctono”, se aludió al hecho de que Rafael Alberti, en muchas composiciones de *13 bandas y 48 estrellas*, testimoniaba también su homenaje solidario con el Caribe mediante el empleo de unos módulos métricos que pueden remitir a caracteres formales y expresivos directa o indirectamente relacionables con países caribeños. Así pues, tratemos ahora de justificar aquel aserto.

El supuesto más evidente se da en los que pudieran designarse “aires cubanos”, como en las “Guajiras burlescas de los banqueros alegres y desesperados de Wall Street”, en los fragmentos, de guajira y habanera respectivamente, insertos en “Cuba dentro de un piano (1900)”, y en la composición “Casi son”.

Las guajiras, y excúseseme por recordarlo aquí, son canciones originarias de Cuba que se difundieron por España en la segunda mitad del siglo XIX, y que presentan un perfil aflamencado: las creadas en Andalucía poseen concretamente cierta impregnación de tango gaditano. Respecto a su contextura formal, por lo común suelen responder a las pautas de la décima o espinela y, tocante al contenido, es muy propio que un mismo tema se cante en una serie de ellas. No es infrecuente la inspiración amorosa⁸ de estos cantares, unos cantares en los que tanto pueden dejarse sentir el desconsuelo del amor perdido⁹ como el contento ardiente, de ahí la peculiaridad albertiana del remedo de lo popular de sus seis guajiras de tono burlón, cuyo asunto es la sátira del imperialismo capitalista.

6. Cf. Rafael Alberti, *13 bandas y 48 estrellas*. Madrid: Austral, 1957, Espasa-Calpe, 1985, 114.

7. No en todos los poemas, en verdad, existe una suerte de homenaje formal en nombre del país que, en cada caso, motiva el texto.

8. Exclusivamente amorosas son, por ejemplo, las guajiras de G. Belmonte Müller en su poemario *Guajiras, cantares y pensamientos*. Córdoba: Establecimiento tipográfico La Puritana, 1896 (2ª edición, aumentada, Córdoba: Imprenta La Verdad, 1898).

9. La veta de tristeza sentimental de las guajiras la recordaba Juan Ramón en una de sus primeras composiciones, “La Guajira”, publicada en *El Gato Negro*, II, 6 (6-VIII-1898), 10. Cf. *Poesía modernista española*. Madrid: Cupsa, 1978, XXXVI (edición de Ignacio Pratz).

Aparte de esta media docena de guajiras, en "Cuba dentro de un piano (1900)" se recoge un fragmento de otra guajira ("Mulata vueltabajera/ dime dónde está la flor/ que el hombre tanto venera") y dos versos ("La Habana ya se perdió/ tuvo la culpa el dinero") de la cálida canción ultramarina de la habanera.

En "Casi son", Alberti procura imitar, en verso, las percusiones del ritmo autóctono antillano conocido como "son", tan próximo a la música africana. En esta composición no solo no puede negarse, sino que quiere evidenciarse palmariamente, el canon de Nicolás Guillén, cuya poesía de este sesgo escrita y publicada hasta aquellas fechas, es decir *Motivos del son* (1930) y *Songoro Cosongo* (1931), era conocida en España, y sin duda por el poeta andaluz, por lo menos desde 1932.¹⁰

Además de estas formas de ritmo popular, y aun de ritmo popular cubano, hay otras manifestaciones de métrica popularizante en *13 bandas y 48 estrellas*, así el uso de cuartetos en el poema ("Aterrizando"), dedicado a Nicaragua, o el empleo del tipo de copla que, en terminología acuñada por José Fradejas Lebrero, llamaremos litánica¹¹, copla que estructura el poema ("Volando, ilusionado), que se inspira en Costa Rica, y en el que se reitera, en los versos impares, el estribillo "Yo iba a Costa Rica", salvo en la última línea, en la que aparece la variación "fui" en vez de "iba".

Pero no solo es por medio de los metros populares antedichos que el poeta hace ostensible su identificación con el Caribe. En "¡Barco a la vista!", en serventesios alejandrinos, se utiliza una métrica que entronca con Rubén Darío, e igual puede decirse del soneto alejandrino titulado "El Salvador". Resulta obvio que versificar en alejandrinos no implica necesariamente una filiación rubendariana, porque es bien conocido que se valieron de él, entre otros poetas muy leídos por Alberti, Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón, pero no resulta menos obvio que es de Rubén de quien hay que acordarse primero si se intenta aducir un paradigma para el empleo contemporáneo de esta fórmula, que empezó a aclimatarse en la poesía hispánica desde *Azul*.—y no se olvide que en las ediciones de 1890 se imprime el poema a "Caupolicán", o sea a un caudillo indígena americano, en alejandrinos—y fue consolidando su aclimatación a partir de difundirse en *Prosas Profanas*.¹² Por lo demás, tampoco debe olvidarse, siempre en abono de la relación entre el alejandrino de *13 bandas y 48 estrellas* y Rubén Darío, que preside esta obra en verso del nicaragüense, nada casualmente, el alejandrino "¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?", perteneciente a "Los Cisnes", de *Cantos de vida y esperanza*.

Otro de los que pudiéramos llamar reconocimientos formales al fenómeno no autóctono se ejercita, sin embargo, a través de versículos, como sucede al rehacer, de esta guisa, un texto originalmente atribuido a los indios cunas panameños en la composición "Panamá". El versículo es, cuantitativamente,

10. Cf. A. Giménez Millán, *op. cit.*, 142.

11. Cf. José Fradejas Lebrero. *La forma litánica en la poesía popular*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1988, 7 y ss.

12. Cf. Fco. Javier Díez de Revenga. *Rubén Darío en la métrica española y otros ensayos*. Universidad de Murcia, 1985, 17 y ss.

el molde métrico fundamental de *13 bandas y 48 estrellas*, pues sirve de cauce, asimismo, a otros seis poemas: "New York", "Cuba dentro de una piano", "Panamá", "Costas de Venezuela", "Islas y Puertos del Caribe", y "20 minutos en la Martinique".

No supone riesgo crítico señalar que el versolibrismo del conjunto que se está estudiando seguramente ha de relacionarse con el de Whitman, dado que el propio poeta ha acreditado el estímulo whitmaniano de versos precedentes a *13 bandas y 48 estrellas*.¹³ Por ende, los versos libres del "Poema del mar Caribe" suponen una suerte de homenaje a Whitman, en cuyos versículos se plasmó un canto optimista, de aspiración igualitaria y democrática, al hombre nuevo americano, hombre nuevo cantado también por Rafael Alberti en su "poema-libro", y singularmente en su texto último, un texto en el que gravita un sentimiento de adhesión al dolor racial de los negros, un dolor del que pudo tomar acaso plena conciencia con la lectura de versos de otro poeta al que se rinde tributo en *13 bandas y 48 estrellas*, Hugues, uno de cuyos títulos, "Yo también canto a América",¹⁴ pretextó directamente el del mismo título con el que el escritor de Cádiz concluye la obra.

13. Lo confirma Aurora de Albormoz. Cf. su estudio preliminar a *13 bandas y 48 estrellas*, ed. cit., 17-8.

14. Con el título "Yo también...", Alberti había publicado una versión española del poema de Langston Hugues en el número 3 de la revista *Octubre* (agosto-septiembre, 1933), 10, 66 en la edición facsímil de Topos Verlag AG, Vaduz/Liechtenstein-Ediciones Turner Madrid/España, 1977.

**LAS POÉTICAS DE
MIGUEL HERNÁNDEZ**

Prehistoria poética

Este trabajo se propone recorrer el itinerario de la poesía hermandiana a través de las nociones teórico-prácticas del poeta en torno a la literatura y, singularmente, a la poesía, nociones que, con mayor o menor frecuencia, fue vertiendo a lo largo de su vida literaria, la cual se inicia con el período que podemos denominar *prehistoria poética*, sobre el que Ramón Sijé escribió lo siguiente:

“Cuando la poesía es un grito estridente y puntiagudo- de madrugada en flor fría-, cumple el poeta su primera luna reposada: es el poeta terruñero, provincial, querencioso de pastorería de sueños.

Quando es aterradora la pregunta “La poésie est-elle dépendante de la poétique? ou poétique et poésie, du poème?”, nace el religioso albor de su segunda luna: poesía literaria, resonante de voces y reflejos, con dundadora alegría de romancero entrañable; obra conseguida con mínimos “elementos”, con mínimo “esfuerzo”.¹

De acuerdo con el distingo sijeano (repárese en expresiones como “grito”, o bien en la problemática en torno a la poética), la prehistoria de referencia se subdividiría en dos fases, la poesía terruñera, provincial o pastoril, y la de imitación literaria. Se trataría de dos fases cronológicamente sucesivas y, en consecuencia, la tesis de Sijé tiene el carácter de especulación acerca del proceso de desarrollo interno de la escritura hermandiana, que él cifra en poética del entorno y poética de la imitación.²

Sin embargo, a mi juicio son inciertas las afirmaciones sijeanas, porque toda la poesía temprana de Miguel Hernández responde al concepto de imitación, y sobre todo porque lo terruñero y lo literaturizante no suponen prácticas que se suceden, sino que se originan simultáneamente; lo que ocurre es que la primera

1. Cf. el prólogo de Ramón Sijé a *Perito en lunas*, en la edición de dicha obra a cargo de Agustín Sánchez Vidal. Miguel Hernández, *Poesías Completas*. Madrid: Aguilar, 1979, 125. En adelante, esta edición se citará abreviadamente, *PC*.

2. Otra interpretación estriba en leer los conceptos de Sijé no según el itinerario diacrónico hermandiano, sino según las capas de lectura de cada octava. Cf. al respecto José Muñoz Garrigós. “Miguel Hernández desde la lengua (Primera página de unas notas sobre *Perito en lunas*, en su cincuentenario)”. *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, nº 40, 1983, 103-13.

se queda atrás, y la segunda prosigue y se conforma como ejercicios variados de estilo. La poesía huertana, por ejemplo, comienza y se circunscribe al año 1929, año en que se empieza a dar la práctica modernista. Hay, pues, una coincidencia temporal en el principio, porque luego lo rural solo se mantiene en tanto que residuo.

Por lo que hace a Miguel Hernández, en sus mismos textos en verso de entonces se aprecian conceptos sobre poesía en general, y sobre la suya en particular. De cuantas composiciones *ad hoc* puedan invocarse, acaso la más interesante sea la titulada precisamente "Poesía", texto de 1930 que plantea una noción de la misma que se hace equivalente a tema poético: lo poético de un poema sería, por tanto, su temática, una temática como, por ejemplo, la primavera, en concreto el mes de mayo, la noche, la mujer ("Horizontes de Mayo" es ilustrativo al respecto). Pero volvamos a "Poesía", donde el poeta afirma que pretende encontrar su auténtica definición:

¡Poesía! Yo quería
definirla con los versos de una estrofa cincelada
por un mágico poder de hechicería...³

Por lo demás, leyendo este texto se nota cómo Miguel pretende justificar su práctica plural de aquellos días, ya que defiende una poética en la que la poesía da cabida a la belleza modernista, al factor realista, a la ética, a la moral, y al elemento romántico. Práctica variada que supone la imitación de diversas poéticas y de diversos estilos individuales, en el marco de su sonata pastoril, que es como califica, a su prehistoria literaria, en el texto "A todos los oriolanos".

Es este un texto epistolar que es curioso tanto por su forma como por asunto. Texto paradójico, porque pide a sus conciudadanos que le costeen un libro, y lo hace con unos versos ramplones, desprovistos del menor asomo de poesía. Claro que los posibles destinatarios concretos de la misiva en verso ya conocían los poemas hemandianos, y repararon en la broma de estos versos, versos que, de cualquier modo, recuerdan la línea de cartas en verso de rústicos y patanes, a menudo en romance, que supuestamente dirigía a sus conciudadanos un aldeano forastero en la corte. Se trataba de una clase de versos destinados a la difusión manuscrita, y cuya naturaleza era la de la burla folklórica, la imitación de la autenticidad, y en definitiva el popularismo.⁴ Miguel se refiere, paródicamente, a la poética imitativa de que habla Sijé, con estas líneas:

Vosotros habéis leído
los versos que en las preclaras
-adjetivo muy usado,
pero pasa ¿verdad? pasa

3. Cf. *PC*, 66.

4. Cf. el artículo de Mercedes Fernández Valladares "Cartas en verso de rústicos y patanes. Las 'Nuevas' de la Corte a principios del siglo XVIII", en *Varia Bibliográfica. Homenaje a José Simón Díaz*. Kassel Edition Reichenberger, 1988, 255-68.

lo mismo que otros más viejos-
revistas de nuestra patria
chica, vengo publicando
con muchas y gruesas faltas
de prosodia y de sintaxis,
de ritmo y de consonancia,
en los que hay imitaciones
harto serviles y bajas,
reminiscencias y plagios
y hasta estrofitas copiadas.⁵

Aparte las nociones contenidas en sus propios versos, otras pueden extraerse de un par de textos periodísticos, los de las entrevistas aparecidas en Madrid, con motivo de su viaje a la capital de 1931, entrevistas que salieron en enero y en febrero de 1932. En enero, contesta a una pregunta que le formula Ernesto Giménez Caballero, en "La Estafeta Literaria", señalando que sus autores preferidos eran Góngora, Miró y Lorca.⁶ Y en febrero, Francisco Martínez Corbalán le hacía una entrevista para "Estampa", y aumenta los pormenores. Dice que el escritor más de su agrado, y por el que se siente más influido, es Miró. Después, nos participa que tiene leídos a Góngora, Darío, Gabriel Miró, Machado y Juan Ramón.⁷

Obsérvese la disculpable incertidumbre, en sus gustos, del joven escritor. A Martínez Corbalán le indica que el poeta que más le gusta es Juan Ramón, y unos días antes, a Giménez Caballero, le había señalado que sus preferencias se inclinaban, en poesía, por Góngora y por Lorca. Solo en un autor no se contradice Hernández, en subrayar su deuda con Gabriel Miró, cuya impronta tan notoria huella dejará, entre otros lugares, en sus prosas líricas. En estas entrevistas, en suma, se dan opiniones contradictorias, pero también apreciamos falta de voluntad de ser exhaustivo en la determinación de sus lecturas, y falta de interés por indicar el nombre de autores con repercusión en su obra anterior a *Perito en lunas*, ya que no se cita ni se acuerda, para nada, de Bécquer, de Zorrilla, de Villaespesa, y de Vicente Medina.

La poesía pura

Son varios los textos de la etapa de la poesía pura que pueden contribuir al mejor entendimiento de la poética de 1932 subyacente a *Perito en lunas*: la declaración "Mi concepto del poema"; el prólogo de Sijé a la primera edición de *Perito en lunas*, y la correspondencia epistolar con García Lorca de 1933.

5. Cf. *PC*, 90.

6. Cf. el artículo "Un nuevo poeta pastor", en *La Gaceta Literaria*, año VI, nº 121, 15 de enero de 1932.

7. Las palabras de Miguel Hernández se leen en un artículo firmado por FMC (Francisco Martínez Corbalán), artículo que, con el título "Dos jóvenes escritores levantinos. El cabrero poeta y el muchacho dramaturgo", se publicó en la revista madrileña *Estampa*, núm. 25, con fecha 20-II-1932.

Veamos el primero de dichos textos:

Mi concepto del poema

(Pregunta y respuesta
del lector y del poeta)

El lector: ¿Qué es el poema?

El poeta: Una bella mentira fingida. Una verdad insinuada. Solo insinuándola no parece una verdad mentira. Una verdad precisa y recóndita como la de la mina. Se necesita ser minero de poemas para ver en sus etiopías de sombras sus indias de luces. Una verdad verdadera que no se ve, pero se sabe como la verdad de la sal en situación azul y cantora. ¿Quién ve la marina verdad blanca? Nadie. Sin embargo, existe, late, se alude en el color lunado de la espuma en bulto. ¿El mar no evidente, sería tan bello como en su sigilo si se evidenciara de repente? Sumayor hermosura reside en su recato. Los poemas desnudos son la anatomía de los poemas, ¿y que habrá algo más horrible que un esqueleto? Guardad, poetas, el secreto del poema: esfinge. Que sepan arrancársele como una corteza ¡Oh la naranja: qué delicioso secreto bajo su ámbito a lo mundo! Salvo en el caso de la poesía proteica en que todo ha de ser claridad- porque no se trata de ilustrar sensaciones, de solear cerebros con el relámpago de la imagen de talla, sino de propagar emociones, de avivar vidas-, guardaos, poetas, de dar frutos sin piel, mares sin sal. Con el poema debiera suceder lo que con el Santísimo Sacramento... ¿Cuándo dirá el poeta con el poema incorporado a sus dedos, como dice el cura con la hostia: Aquí está *Dios*, y lo creemos?⁸

En esta respuesta da a entender Hernández que, a su juicio, existen dos clases de poemas: los creados con arreglo a un concepto sustancial de la poesía, y los concebidos de acuerdo con un criterio adjetivo, y que constituyen la poesía que denomina *profética*. Él declara que se pone al lado de la poesía-poesía, y señala, entre sus rasgos: el logro de la belleza, anillar fingimiento y verdad, hermetismo y misterio, y poesía y religiosidad.

En la primera de estas afirmaciones se hace eco de la célebre definición de poesía del Marqués de Santillana ("fingimiento de cosas útiles cubiertas o veladas con muy hermosa cobertura"), aunque estas ideas también obedecen al canon simbolista que, al hablar de verdades insinuadas, otorga gran importancia a la vertiente enigmática en poesía.

En el prólogo en el que *Sijé* presenta *Perito en lunas*, y cuyos dos primeros puntos ya se refirieron al principio, recuérdese que decíamos que, para el joven ensayista oriolano, Miguel Hernández había llegado a alcanzar, en una tercera fase, la poética de *Perito*, o de la poesía esencial. En los otros dos puntos de dicho prefacio, se lee todavía:

8. Cf. *PC*, p. XXX de la Introducción.

“Cuando el poeta es recta unidad y torre cerrada, cruza, pariendo, su tercera luna: es el poema de rito inefable, producto de la 'acción transformante y unificante de una realidad misteriosa', es la estrella pura, en delirio callado de tormentas deliciosas.

Miguel Hernández (nacido el 30 de octubre del año de gracia poética de 1910, en Orihuela, lugar situado a 50 kilómetros de Alicante, a 20 de Murcia), ha resuelto, técnicamente, su agónico problema: conversión del “sujeto” en “objeto” poético. Porque la poesía -y “su poesía”, con musculatura marina de grumete- es, tan sólo transmutación, milagro y virtud”.⁹

Repárese en que, a las notas adelantadas ya por Hernández, en “Mi concepto del poema”, acerca de la poesía pura de entonces, añade Sijé la de que el poema es “transmutación de la realidad”, y el rasgo -con frecuencia pasado por alto- de que el poeta “ha resuelto, técnicamente, su agónico problema: conversión del ‘sujeto’ en ‘objeto poético’”. Y son estas notas recién subrayadas las que hacen, según él, de *Perito en lunas* un poemario neogongorino, a juzgar por los perfiles de transmutación y de valor humano que él mismo entendió que caracterizaban las *Soledades* de Góngora: “La superposición de capas objetivas -de imágenes abiertas, cerradas, insolubles; la cultura clásica, la cultura poemática propia y el hecho campesino básico -han escondido el pequeño motor humano-romántico, que da vida, y acción cristalina, al poema: al hecho simple y humilde de las *Soledades*”.¹⁰

José Marín Gutiérrez llamaba al atención, así pues, acerca de la entraña humanizada de la poesía gongorina, dimensión que es la que también advierte en *Perito en lunas*, y que es la que aparece en primer plano en el intercambio epistolar entre Hernández y Lorca. Miguel, en efecto, en carta de principios de 1933, le participa a Federico lo siguiente:

“Usted sabe bien que en este libro mío hay cosas que se superan difícilmente y que es un libro de formas resucitadas, renovadas, que es un primer libro y encierra en sus entrañas más personalidad, más valentía, más cojones -a pesar de su aire falso de Góngora- que todos los de casi todos los poetas consagrados, a los que si se les quitara la firma se les confundiría la voz”.¹¹

9. *Ibidem*.

10. Ramón Sijé. *La decadencia de la flauta y el reinado de los fantasmas*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1973, 91.

11. Miguel Hernández. *Epistolario*. Madrid: Alianza Editorial, 1986, edición de Agustín Sánchez Vidal, 49.

Y Lorca le contesta, entre otras cosas:

“Tu libro es fuerte, tiene muchas cosas de interés y revela a los buenos ojos “pasión de hombre”, pero no tiene más cojones, como tú dices, que los de casi todos los poetas consagrados (...) Yo quisiera que pudieras superarte de la obsesión de poeta incomprendido por otra obsesión más generosa, política y poética”.¹²

No cabe duda que, en los documentos referidos, esto es en “Mi concepto del poema”, en el prólogo a *Perito en lunas*, y en los dos fragmentos de cartas, subyace la poética de *Perito*, así como la de otras creaciones de los años 1932 y 1933, tanto creaciones en verso, como “Corrida real”, Citación final”, “Elegía media del toro”, como prosas poéticas y determinados momentos del auto sacro.

Una poética que es la de la poesía pura y del hermetismo, y que se expresa de algún modo de acuerdo con estímulos neogongoristas, ante los que Hernández tiene una respuesta literaria a un tiempo mimética y personal. Mimética porque, a las coincidencias con Góngora de los del “27”, el orcelitano agrega la concomitancia con la concepción racional del mundo del poeta cordobés, y agrega el factor burlesco, que tanto recuerda al autor del *Polifemo*. Además, suma la técnica de la adivinanza, en la que se combinan lo culto gongorino y lo popular regionalista de su etapa anterior.

A la vez que hay, empero, más mimesis, hay más autenticidad, ya que sus temas y material metafórico no proceden, por lo común, de un universo libresco, sino de su experiencia de la vida cotidiana, y del perimundo. Ahora bien: es cierto que dicha autenticidad está un tanto oculta en virtud del hermetismo, del artificio y de técnicas que, como la ironía, son distanciadoras o, mejor, objetivadoras de la subjetividad, de ahí que tanto Sijé como Hernández, y García Lorca, adviertan sobre el *hondo factor humano* de *Perito*, aun cuando Lorca le invita a que acentúe aún más la densidad humana y poética a costa del prurito virtuosista.

Como balance de cuanto antecede, me parece lícito decir que el neogongorismo no nace desfasado, pues constituye un intento de actualizar la deshumanización del arte, insuflándole el factor humano neorromántico, factor que es típico de los años treinta y que se inicia con la década. Por lo demás, *Perito en lunas* es un libro clave en la trayectoria hernandiana, y no solo porque ésta consistirá, desde ese momento, en un proceso de desengongorización, o desbarroquización formal, sino porque no supone una ruptura con la dimensión pasional precedente a la poética de la pureza, de modo que continúa los gérmenes que progresivamente irá desarrollando su neorromanticismo.

12. Cf. Federico García Lorca. *Epistolario*. II. Edición de Christopher Maurer. Madrid: Alianza, 1983, 156.

Poética profética neocatólica

Este período abarca los años 1933 y 1934 y se caracteriza por el predominio de la cosmovisión de signo neocatólico y, a decir verdad, esta fase, que solo a efectos de marbete puede simplificarse con la denominación de religiosa, se superpone de un lado con la antecedente, y de otro con la subsiguiente, la amorosa. Este rumbo se caracteriza por el creciente influjo sijeano, que fue de índole ideológica y estética.

Ideológica porque Sijé le instó a peraltar el contenido religioso que estaba solo apuntado en su poesía anterior. De este sesgo es un claro ejemplo el auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve, y sombra de lo que eras*, y numerosas composiciones de entonces, muchas de ellas publicadas en *El Gallo Crisis*. Ideológica porque en esta veta fue determinante la oposición entre ascetismo y sexualidad, típicos de bastantes versos de aquella hora. Ideológica porque, al igual que sucede con la cuestión erótica, con la social se pretende asimismo una solución neocatólica.

Estética porque Sijé seguramente tuvo que ver en: la supeditación del poema al contenido. En la época de *Perito en lunas*, en efecto, el contenido queda supeditado a los efectos artísticos, mientras en este período lo estético se subordina a lo temático. Frente al virtuosismo preciosista anterior, en suma, ahora la forma no se enfatiza; el tránsito del hermetismo, u oscuridad, al claroscuro: en *Perito en lunas* dominaba una oscuridad lograda a partir de la superposición de imágenes, y el juego de alusiones y elisiones, mientras ahora se imbrica la claridad expresiva con la oscuridad conceptual; la reafirmación del clasicismo formal, pasando de la octava a la décima guilleniana, a la silva y al soneto, si bien la octava seguirá cultivándose de vez en cuando: la práctica de un pastoralismo cristiano basado en lecturas, como las de Luis de León, y sobre todo San Juan de la Cruz, amén de la propia experiencia del campo.

Poética del grito y de la sangre

Después de *Perito en lunas*, Miguel Hernández compuso un nuevo libro, con una estética nueva. Libro lírico, y moldeado con el clasicismo. El poemario de referencia todavía no tiene título en 1933, y parte del mismo se convertirá en *El silbo vulnerado*, del mismo modo que parte de éste irá convirtiéndose, con el tiempo, en *El rayo que no cesa*. Veamos algunos momentos de este proceso.

Testimonio de un primer avance hacia *El silbo vulnerado* es el del propio Miguel Hernández inserto en un fragmento de carta a Pedro Pérez Clotet, fechado en Orihuea el 29 de agosto de 1933: "Estoy acabando mi segundo libro para enviarlo a Octubre al Concurso Nacional. Definitivo original. Poemas de factura clásica. Al revés de *Perito en lunas* este es un libro descendido y descendiente del sol, solar. Claro y concreto, me parece que como no haya comida de negros, será para mi ambición el premio destinado por el Estado al mejor libro lírico".¹³

13. Cf. *Epistolario*, op. cit., 61-2.

Este libro es, en sus caracteres generales, un conjunto sanjuanista, seguramente, con algún que otro soneto. Sería el núcleo más temprano del futuro *El silbo vulnerado*, título que al principio no fue tal. Me explicó: Sánchez Vidal descubrió dos hojas mecanografiadas atribuibles a Miguel Hernández que, según palabras del citado profesor, “pueden datarse hacia 1934”.¹⁴ Estas cuartillas contienen títulos de poemas. En la primera se lee: “Lema. El silbo vulnerado”. Pues bien: cabe preguntarse si hay que relacionar el fragmento de la carta a Pérez Clotet con los datos aportados por Sánchez Vidal, cuyo “pueden datarse en 1934” propongo que se cambie por “pueden datarse en 1933”. Respecto al lema “El silbo vulnerado”, procede vincularlo al Concurso Nacional, ya que el término lema es el preceptivo en un certamen. En consecuencia, “El silbo vulnerado” no sería, en un principio, sino el lema para una agrupación de poemas que acaso no tuvieran, como libro, un título todavía.

Quince o dieciséis meses después de la carta a Clotet, y catorce o quince después del antedicho Concurso, otro dato *ad hoc*: en el número doble 3-4 de *El Gallo Crisis* se lee: “Anuncio de libros de publicación inmediata: Miguel Hernández: “El silbo vulnerado” (Poesías). Ramón Sijé: “El jesuitante”.¹⁵

Posterior en un par de meses es este otro dato: en carta a Benjamín Palencia, de diciembre de 1934, Miguel Hernández había escrito: “Estoy acabando de terminar un libro lírico, *El silbo vulnerado*,... un libro como tú me pedías, de pájaros, corderos, piedras, cardos, aires y almendros (...) Lee este soneto de la serie pastora que hago”.¹⁶

A vueltas de estos datos, me parece obvio decir que el grupo de poemas a que se refiere la carta de 1933, o primitivo *Silbo*, no puede ser el mismo que el contenido del denominado, en 1934, *El silbo vulnerado*. En efecto: como sea que el *Silbo* de la misiva más temprana se califica con la expresión “estoy acabando”, por entonces debía estar casi culminado, máxime teniendo en cuenta que Hernández dice lo que dice a solo un mes del concurso. Por tanto, un número indeterminado de textos acaso fuera lo que quedaría del poemario de 1933 para integrar el *Silbo* de 1934, libro prácticamente acabado, al menos en un primer proyecto, el último trimestre de dicho año. Ahora bien: entiendo que *El silbo vulnerado* de 1934 se desbordaría, en virtud del vértigo creativo hernandiano, y en 1935 ya se trocaría en un *Silbo* distinto, el tercero, que puede recibir, si se quiere, el título de *Imagen de tu huella*.

El desbordamiento creativo que doy por supuesto se deja sentir epistolariamente: en la carta a Benjamín Palencia, recordemos que se decía “Estoy acabando de terminar”, pero no olvidemos que se decía también “Lee este soneto de la *serie pastora* que hago”. La contradicción resulta palmaria ¿Cómo puede acabar de terminar” algo que sigue en plena marcha? ¿Cómo estaba, en diciembre de 1934, de avanzada la serie pastoril? A juzgar por la gran cantidad

14. Cf. *PC*, p. LXVIII.

15. En la página 35 del referido número. Cf. *El Gallo Crisis*, edición facsímil, Orihuela: Ayuntamiento, 1973, ed. de José Muñoz Garrigós.

16. Cf. *Epistolario*, op. cit., 61-2.

de composiciones de este tipo,¹⁷ la serie estaría en ebullición, no a punto de concluir. De otro lado, en una carta a José Bergamín, de enero de 1935, o sea tan solo un mes más tarde de la última fecha consignada, manifiesta Hernández: "Yo voy a escribir una plática mía de pastor con el almendro que ha florecido antes en este enero y, tal vez, una serie de consejos campesinos para cada mes. Estoy haciendo muchos sonetos, pastores y no"¹⁸.

En suma: en enero de 1935, nuevos proyectos- "tal vez, una serie de consejos campesinos para cada mes"- y la continuación de la serie de sonetos pastores desborda el libro que iba a cerrarse en 1934, algunos de cuyos poemas constituirían el germen de *El rayo que no cesa*, poemario que, sin embargo, no comenzaría, en puridad, hasta que se abundara en la creación de sonetos no propiamente pastoriles, los sonetos del "y no", es decir de la serie pastora, "y no". Lo fundamental de *Imagen de tu huella* y de *El rayo que no cesa* se asienta, así pues, en este "y no".

La poética neorromántica de *El rayo que no cesa* se manifiesta a través de la lírica de la angustia, de la sangre y del grito. Es la poética surgida de una interiorización fruto del amor y que lleva consigo el adentrarse en una angustia que se liga, en verdad, al sentimiento amoroso, pero que no se reduce a él, sino que lo trasciende en forma de angustia metafísica y existencial. El sentimiento de vida amenazada, de que se vive en un ay, como se advierte nítidamente en "Un carnívoro cuchillo", y en "Mi corazón no puede con la carga", o "Como el toro he nacido para el luto", es un hondo sentimiento trágico de la vida arraigado en profundas premoniciones y angustias, tan típicas de nuestro tiempo, ha señalado Manuel Durán, quien observa que ese sentimiento es, por contemporáneo, a la vez individual y colectivo, y desde luego original en la poesía española de la época.¹⁹

Y no es esta, ciertamente, la originalidad más evidente del libro. Hay que recordar que, cuando éste aparece, la escena literaria del "36" está dominada por varias tendencias, algunas contrapuestas entre sí, pero casi todas bajo el sello de la contemporaneidad temática y formal, y por tanto sorprendió la peculiar situación poética de Hernández,²⁰ que rendía culto a autores más raros, pero a la vez realizaba una obra personalísima y plena de hondura.

Pero regresemos a la explicación de la poética neorromántica de la sangre y del grito, porque la angustia existencial a la que nos referíamos va ligada no tanto al amor como a la herida de amor, y aun al sentimiento del amor como autodestrucción, acaso renovado con la lectura de Vicente Aleixandre. De ahí que, en virtud de esta autodestrucción, este amor haya de expresarse, no con la lírica exangüe petrarquesca, sino con la contraria, la de la sangre, término éste,

17. Amén de los recogidos en *OC*, véanse los sonetos pastores que se imprimieron en el volumen Miguel Hernández. *Veinticuatro sonetos pastores*, edición de José Carlos Rovira. Alicante: Diputación Provincial, 1986, 83 pp.

18. *Epistolario*, op. cit., 67.

19. Cf. Manuel Durán. "Miguel Hernández, poeta del barro y de la luz", en *De Valle-Inclán a León Felipe*. México: Finisierre, 1974, 221.

20. Cf. Manuel Ruiz-Funes Fernández. *Algunas notas sobre 'El rayo que no cesa'*, de Miguel Hernández. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1972, 10-1.

el de la sangre, que ha podido servir para calificar a los más representativos de estos sonetos como sonetos sanguíneos y que, por lo demás, es indicio conceptual de la poesía impura de doctrina nerudiana. Así, en el núm. 3 de *Caballo verde para la poesía*, se lee: "en la casa de la poesía no permanece nada sino lo que fue escrito con sangre para ser escuchado por la sangre".²¹ El concepto fue asumido por Hernández, como se aprecia en estas líneas de la carta enviada a Juan Guerrero Ruiz, en julio de 1935, en las que se dice: "Me dedico única y exclusivamente a la canción y a la vida de tierra y sangre adentro".²² Es la idea de fondo de tantos sonetos de *El rayo que no cesa*, idea que aflora expresamente en varios de ellos, por ejemplo en el 13:

 Mi corazón no puede con la carga
 de su amorosa y lóbrega tormenta
 y hasta mi lengua eleva la *sangrienta*
 especie clamorosa que lo embarga.²³

Poética de la sangre que va unida, ya lo hemos dicho, a la del *grito*, ese grito que se traduce en el último de los versos leídos, "especie *clamorosa* que lo embarga", pero que aún se nota mejor en el soneto número 23:

 la lengua en corazón tengo bañada
 y llevo al cuello un vendaval *sonoro*.²⁴

Y singular y paradigmáticamente se expresa en el soneto 2:

 ¿No cesará esta terca estalactita
 de cultivar sus duras cabelleras
 como espadas y rígidas hogueras
 hacia mi corazón que muge y *grita*?²⁵

La fuerza, el impacto, la gran emoción y conmoción que produce en los lectores esta poética de la angustia, de la sangre y del grito, depende, a nuestro juicio, y en buena medida, de tres tensiones: expresiva, vivencial, y la que es resultado de la dialéctica entre imitación y originalidad.

La tensión expresiva se produce entre el desbordamiento emotivo, y la tiranía del cauce formal empleado, mayormente el soneto. Esta tensión puede ilustrarse con versos del poema 23:

 Como el toro lo encuentra diminuto
 todo mi corazón desmesurado²⁶

21. El número 3 de la revista corresponde a diciembre de 1935. La cita constituye la afirmación con la que acaba el texto en prosa "Conducta y poesía", con el que se abre este número. Cf. *Caballo verde para la poesía*. Verlag Delev Auvermann KG Glashütten im Taunus, Kraus Reprint Neudeln-Liechtenstein, 1974, 49.

22. Cf. *Epistolario*, op. cit., 70.

23. Cf. *OC*, 370.

24. *Idem*, 378.

25. *Ibidem*, 362.

26. Cf. *Ibidem*, 378.

En estas líneas se aprecia cómo la tensión viene dada por una desmesura del sentimiento, desmesura que tiene algo de hiperbólico, desde luego, pero no deja de ser un sentir desmesurado que debe reducirse titánicamente para caber en el ámbito estrecho, diminuto, carcelario, del soneto.²⁷ Una de las vertientes dramáticas del libro acontece cuando, como en el supuesto del toro, símbolo hernandiano por excelencia en aquella hora, el corazón se agranda todavía más cuanto más lo castiga el hierro del soneto, y con la penitencia de un estilo en el que la sensación, el sentido y el sentimiento han de doblarse ante las tarascadas de las delgadeces y apreturas conceptuosas.

Por lo que hace a la segunda de las tensiones, procede decir que, según Sánchez Vidal, uno de los temas más representativos del poemario, el de la pena, obedece a otra frustración manifiesta, pero no de índole expresiva, sino de raíz vivencial: la pena, de la que el toro no sería más que un revestimiento metafórico, dependería, no del amor, sino de su no consumación, al frenarse el deseo erótico por culpa de una moral estrecha y provinciana.²⁸ Esta represión erótica tiene, pues, su vertiente formal en el aspecto represivo del soneto.

Tocante a la tensión tercera, es incuestionable que en la serie literaria en la que se inserta *El rayo que no cesa* alienta, en el fondo, la poesía trovadoresca,²⁹ también la tensa dialéctica petrarquista, y por supuesto las lecturas de Garcilaso de la Vega y Quevedo, amén de Lope de Vega. Pero lo decisivo en la obra, a mi entender, es la asimilación e incorporación, a su estro propio, del registro quevedesco,³⁰ porque *El rayo que no cesa* no condice, ciertamente, con la suavidad del sentimiento garcilasiano, y tampoco con la nitidez, transparencia y elegante frialdad de su decir. En cambio, sí coincide con Quevedo, especialmente en virtud del gesto desmesurado ante la frustración amorosa, y en virtud del desgarrón afectivo que se esfuerza en grito convulso.

Poética de la impureza

En 1935, a la vez que componía *El rayo que no cesa*, Hernández avanzaba hacia la poesía impura, de órbita nerudiana, de la cual hay algunos barruntos y reflejos en el mismo *Rayo*, así en el tono fuertemente existencial y fatalista de "Un carnívoro cuchillo", "Elegía a Ramón Sijé", "Me llamo barro", texto clave en el poemario, con la característica identificación del poeta con la tierra, el *humus*. Y ligados con estos textos, y constituyendo el *corpus* básico de esta pauta estética, *la poética de la impureza*, deben mencionarse, entre otros,

27. Acerca del concepto sijeano del soneto como cárcel, véase el comentario "La cárcel del soneto", de José Muñoz Garrigós, en la edición facsímil de *El Gallo Crisis*, ya citada, 15-6.

28. Introducción a las *PC*, pp. LXXXIII-IV.

29. Acerca de la raigambre trovadoresca hernandiana, cf. Antonio Gracia. "El trovador Miguel Hernández (Los fantasmas palinsésticos)". *Canyali* (23-III-1983), 18-9.

30. Sobre el quevedismo hernandiano, he discurrido ya en otras oportunidades. Cf. mis trabajos "Miguel Hernández como Quevedo", en *La Verdad* (Murcia), 13-IV-1975; *Miguel Hernández, corazón desmesurado*. Barcelona: Dirosa, 1975, 145-9; "Algunas musas castellanas de Miguel Hernández", en *Vida y muerte de Miguel Hernández*, "Litoral, números 73-74-75, 79-84, y "De Quevedo a Miguel Hernández". *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, núm. 36, 73-108.

una serie de poemas, no incluidos en libro, que se gestaron entre *El rayo que no cesa* y *Viento del pueblo*, como son “Mi sangre es un camino”, “Sino sangriento”, “Vecino de la muerte”, “Oda entre sangre y piedra a Vicente Aleixandre”, “Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda”, “Sonreídme”, etc.

En el fondo, estos poemas traslucen una visión neorromántica de la realidad poética, en la que late el hondón existencial y en la que se detectan técnicas surrealistas o elementos de adscripción surrealista, e influjos nerudianos, como la ampliación de la realidad en el poema, dando cabida a toda suerte de seres y enseres, y de materiales; el extrañamiento de puntos de referencia metafóricos, la liberación de represiones sexuales, y del ideario conservador, expresando la furia revolucionaria, la rebelión política, anticlerical, anticapitalista, y aquí el poema “Sonreídme” es harto ilustrativo, y la idea-central en su mundo poético -de que el hombre se realiza plenamente en la unión carnal- “Mi sangre es un camino”-; la emancipación métrica, lanzándose al libremetrismo; la aparición de elementos oníricos, visionarios y del subconsciente; el tema recurrente de la sangre, y la “visión desintegrada de una realidad desintegrada”, según la definición que Amado Alonso daba a la poética nerudiana.³¹

Con todo, por lo común no buceó Miguel Hernández en el mundo subconsciente, a diferencia de la poesía cósmica de Neruda, y de la poesía-amorosa de Aleixandre en esta época, sino que no suele rebasar el plano conocido de su experiencia, contrastando así con la práctica de estos dos poetas que le orientaron -sobre todo Neruda- en este período de crisis estética, en pos de un planteamiento nuevo en poesía, un planteamiento liberado de las servidumbres anteriores, y cauce de su desbordado instinto poético.

Amén de estos textos en los que se vierte la estética de la impureza, Hernández escribió, al respecto, un discurso teórico *ad hoc*, ocasionado por la lectura, deslumbrada, en Otoño de 1935, del libro nerudiano *Residencia en la tierra* (1925-1935), sobre el que escribió un artículo que aparecería en “El Sol”, el 2 de enero de 1936.³²

Hernández manifiesta ahí su entusiasmo ante este libro y, al comentar sus características, da a entender que comparte esta poética, una poética que, a su juicio, se distingue por:

a: el vencimiento de la forma y su superación:

“La voz de Pablo Neruda es un clamor oceánico, que no se puede limitar; es un lamento demasiado primitivo y grande, que no admite presidios retóricos (...) Busca en otros la sujeción a lo que se llama oficialmente la forma. En él se dan las cosas como en la Biblia y el mar: libre y grandiosamente (...) Rehuye la crueldad del perfil: le repugna el frío de lo premeditado y artificioso: la forma obstinada. La poesía no es cuestión de consonante: es cuestión de corazón”.

31. Amado Alonso. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974 (3a).

32. Cf. Juan Cano Ballesta. “Miguel Hernández y la crítica literaria (con dos textos olvidados)”. *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, (enero de 1972), 12-20.

b: el sentimiento y la ardorosa pasión:

“Son cosas del corazón las cosas que lo inundan, asuntos del corazón (...) Esta es la especie de poesía que prefiero, porque sale del corazón y entra en él directa. Odio los juegos poéticos de solo cerebro. Quiero las manifestaciones de la sangre y no las de la razón, que lo echa a perder todo con su condición de hielo pensante”.

c: el canto de totalidad:

“Todo está en Pablo Neruda; todo lo atiende, todo lo canta. Su sangre está siempre atenta al llamamiento enamorado de las cosas que lo rodean desde los cuatro puntos cardinales. Es un amor y un dolor infinito por todo”.

Asumir entusiásticamente esta poética no impidió a Miguel Hernández darse cuenta de que lo revolucionario de este credo era más aparente que real. Y así, al término de su comentario, dice que se trata de un libro “revolucionario de aspecto”, es decir que la poética no solo no es nueva, sino que se basa en valores conocidos y seculares, solo que, eso sí, empleados con nuevo sentido, como ha demostrado, por ejemplo, Serge Salatin para el verso nerudiano, del que dice que “No existe verso libre, sino un verso que, queriéndose emancipar de ciertas normas, vuelve a invertir con creces esta seudolibertad en reglas y leyes tan estrictas como las primeras, pero ‘libremente’ consentidas y aun provocadas”.³³

De acuerdo con estas constataciones, no hay, en consecuencia, una liberación formal más que aparente, ya que se rompe con un tipo de retórica más ostensible para caer en las redes de otras pautas que, no por más sutiles, son menos rígidas. Además, tampoco hay un tipo de poética del desbordamiento y de la desmesura inédito, ya que el propio Miguel Hernández, muy conocedor del tema gracias a Sijé, encuentra el precedente bíblico.

Respecto a la ampliación del material poético, también se halla en Quevedo, un autor que Miguel Hernández conocía al dedillo. Quevedo no puede ser mencionado como poeta de la poesía sin pureza por la que se abogaba entonces, pero lo cierto es que practicó una poética en alguna medida semejante, revolucionaria en su tiempo. Recuérdese que esta praxis le fue afeada precisamente por los autores de un libelo infamatorio, *Tribunal de la justa venganza*, entre cuyas acusaciones leemos las siguientes:

“Cargo segundo... introduce castañetas, sonajas, guitarra, seguidillas, doncellas busconas y tomajonas, cariaguileñas, bermejas, pelinegras, moños, una vieja, una mula de alquiler, un coche, un cochero, una niña, un tratante, un doctor y un fraile; y demás desto, azúcar, moscas, pelos, pajas, tejado, vidrio, cascots de olla, calzas, viejas, urraca, laguna, ortigas, romero, adelfa, tronchos, achicorias y otras inmundicias que por asquerosas no se refieren...

33. Cf. Serge Salatin, “Miguel Hernández: individualidad y colectividad”, en *En torno a Miguel Hernández*. Madrid: Castalia, 1978, 193.

Cargo tercero... Item, agrava más su delito y bajeza de escribir, por haber introducido un capigorrón, una alcagueta, el estiércol, la basura, el estropajo y el vinagre”³⁴

Poética social

“Alba de hachas” pertenece seguramente a fines de 1935, o a los primeros meses de 1936; aunque su calidad artística no es muy levantada, tiene el valor de ser el primer intento de poesía de tipo social que escribió Miguel Hernández. Es el más temprano testimonio que camina hacia una poesía que pretende traducir una vivencia colectiva. Sin embargo, aún le falta la experiencia real de acontecimientos como los vividos en la etapa de la guerra. Se transluce demasiada abstracción, y una vibración social no tan acusada como la de la época bélica. En cambio, en el poema “Sonreídme”, de 1936, ya canta casi el poeta revolucionario:

“Agrupo mi hambre, mis penas y estas cicatrices
que llevo de tratar piedras y hachas,
a vuestras hambres, vuestras piedras, vuestra herrada carne
porque para calmar nuestra desesperación de toros castigados
habremos de agruparnos oceánicamente”³⁵

Poética de urgencia

Durante la guerra civil sí hizo Hernández poesía revolucionaria, encauzada en una *poética de urgencia*. Su texto teórico más fundamental, al respecto, es la “Nota previa” a sus piezas de *Teatro en la guerra*, nota que va al frente de dicho volumen, editado en 1937: “No había sido -escribe- hasta ese día un poeta revolucionario en toda la extensión de la palabra y su alma. Había escrito versos y dramas de exaltación del trabajo y condenación del burgués, pero el empujón definitivo que me arrastró a esgrimir mi poesía en forma de arma combativa me lo dieron los traidores, con su traición, aquel iluminado 18 de julio”.³⁶

Hernández reconoce, pues, la falta de fuerza revolucionaria de los textos anteriores a la guerra, y comprende que se halla ante una encrucijada que le puede proporcionar dicha gran experiencia, encrucijada que le hizo más hondo por más vinculado que nunca al pueblo, como él mismo dice: “Intuí — prosigue—, sentí venir contra mi vida, como un gran aire, la gran tragedia, la

34. *Obras completas de don Francisco de Quevedo, Verso*. Madrid: Aguilar, 1932, edición de Luis Astrana Marín, 1105.

35. Cf. *OC*, 399.

36. Cf. Miguel Hernández. *Teatro Completo*. Madrid: Editorial Ayuso, 1978, 407.

tremenda experiencia poética que se avecinaba en España, y me metí, pueblo adentro, más hondo de lo que estoy metido desde que me parieran..."³⁷

En las circunstancias bélicas, por tanto, hay que convertir el arte en un arma de combate. Ya vendrá la victoria, y con ella la paz, y con la paz otra poética, pero ahora lo que procede es la literatura de urgencia, la literatura como arma de guerra, de guerra pero de regeneración humana, sin embargo, ya que esta arma de guerra que es la literatura ha de hacer la guerra -no son sino sus palabras- a todos los enemigos del cuerpo y del espíritu que nos acosan..."³⁸

Este combate supone, por ende, una edificación moral y espiritual o psicológica, y un medio para la humanización del prójimo: "Con mi poesía y mi teatro, las dos armas que más me corresponden y que más uso, trato de aclarar la cabeza y el corazón de mi pueblo, sacarlos con bien de los días revueltos, turbios, desordenados, a la luz más serena y humana".³⁹

En el "Prólogo" a *Viento del Pueblo* hay otra afirmación convergente, pero apuntando, además, a un norte estético: "Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar sopladados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas".⁴⁰ "Vientos del pueblo" y "cumbres hermosas", dos conceptos al parecer encontrados, son notas clave de la literatura española. No hay ni se pretende, en consecuencia, poesía totalmente subordinada a las circunstancias, sino que se manifiesta una poética que se dice nutrida por lo popular y que tiene como fin la elevación estética del pueblo. Dicho de otro modo: no se insinúa siquiera la especie de un arte rebajado, ni la del populismo literario, ni cualquier degradación estética en beneficio de la comprensión mayoritaria, al menos *in pectore*, con lo cual no hacía más que proseguir la huella de sus mismos inicios literarios, en los que trataba de hacer comprender las octavas de *Perito en lunas*, y otros poemas de la época, con un cartelón ante campesinos y demás gente no leída.

A los objetivos de combate y de regeneración ética, así como de humanización, y al fin estético, añade todavía Hernández una finalidad antropológica, y aun metafísica. "Con mi poesía y con mi teatro (...) trato de hacer de la vida materia heroica frente a la muerte".⁴¹ Y dice más: que esta poética ha de estar presidida por la pureza intencional, la generosidad y la limpieza humanas, la confraternización solidaria. Es difícil, ciertamente, encontrar textos poéticos programáticos menos sectarios, más abiertos. "El corazón mío procura dignificarse a fuerza de ser generoso, desprendido de su sangre frente al corazón de los demás hombres. En mi poesía, en mi teatro, expongo las luchas de mis pasiones, que reflejan las de los demás, y siempre procuro que venza el entendimiento puro de las mismas".⁴²

37. Cf. *Idem*, 407.

38. *Idem*.

39. *Ibidem*.

40. Cf. *PC*, 442-3.

41. Cf. *Teatro Completo*, op. cit., 407-8.

42. Cf. *Idem*, 408.

Esa es la poética del hombre a favor del hombre que inspira *El hombre acecha*, un libro que en algunos supuestos pudiera responder a unas ideas como las que defiende Antonio Machado en el siguiente pasaje: "Convencido de la ceguera, de los errores, de la injusticia de nuestros adversarios, de cuya índole facciosa no dudé un momento, confieso que nunca pude aborrecer con todos sus yerros, con todos sus pecados, eran españoles; y el lazo fraterno, hondamente fraterno, de la patria común, no podía romperse ni con la más enconada guerra civil".⁴³

Pero esta poética tan hondamente humana, y por otro lado tan fiel a la exigencia artística, ¿la logró Hernández? en cualquier caso, la proclamó en textos propios y en la famosa ponencia colectiva redactada por Serrano Plaja y leída en Valencia, en 1937, con ocasión del Congreso de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura.⁴⁴ Con todo, es verdad que, a juzgar por algunas críticas de entonces, no siempre estuvo a la altura de esta poética, como por otro lado tampoco creo que nadie lo estuviera: tan alto era el listón humano y estético que se pretendía.

A Miguel se le reprendió, desde luego, que en algunos momentos atentara contra los principios de la ponencia, y le pudieran las caídas estéticas, pero no se le pueden recriminar, como a otros, caídas humanas, en el sentido de haberse apeado un ápice de su posición hondamente solidaria. Por tanto, tampoco otros fueron fieles a dicha ponencia, al menos en cuanto al compromiso total y sin reservas con el hombre mediante la poesía. Al respecto, en *El hombre acecha*, en cuyo prólogo se mantiene la misma poética que en *Viento del Pueblo*, hay una composición, "Llamo a los poetas", en la que les invita a no caer en la tentación del elitismo, de hacer una poesía para luego, una poesía que vele por "el museo, la biblioteca, el aula", una poesía que se ocupe de la fama póstuma, de un saber libresco y literaturizado. Frente a quienes no hayan podido resistirse al señuelo de la posteridad, Miguel vuelve a proponer una poética de la naturalidad, y de la emoción que, entre otros temas nobles, como el del trabajo, se dedique especialmente a cantar el amor entre los hombres. Hernández, en suma, propone no apartarse de aquella poética susceptible de aportar mayor carga de humanización, y propone asimismo evitar el formalismo

"Quitémonos el pavo real y suficiente,
la palabra con toga, la pantera de acechos.
Vamos a hablar del día, de la emoción del día.
Abandonemos la solemnidad".⁴⁵

La recriminación suave de Miguel no le impide hacer autocritica, una autocritica a partir de objeciones a su *Viento del Pueblo* por parte de Navarro

43. Cf. Antonio Machado, "A todos los españoles", en el volumen *La guerra. Escritos: 1936-1939*. Madrid: Emilianos Escolar, 1983, 295.

44. Sobre esta ponencia en relación con Miguel Hernández, cf. mi trabajo "Para una poética hemandiana: un texto olvidado", en *Márgenes de la curiosidad*. Málaga: El Guadalhorce, 1974, 9-18.

45. Cf. *PC*, 592.

Tomás⁴⁶ y de Manuel Altolaguirre.⁴⁷ Acaso el mayor perfeccionismo estético de *El hombre acecha* responda a esas críticas y a su propia autoexigencia estética. Pero a la vez, Miguel, indirectamente, por vía del verso, le recuerda a la crema republicana que su poética, ya que no sus ideas, se han ido distanciando de sus presupuestos entusiastas anteriores.

Con un ejemplo bastará para ilustrar este distanciamiento, o ese mayor perspectivismo. Pensemos en la forma métrica. El romance fue cauce que correspondía a un primer arranque de solidaridad, y fue práctica compartida por todos. Luego, Miguel y los poetas republicanos se decantan hacia el verso épico largo, pero Hernández, siguiendo, como poeta auténticamente del pueblo, la curva negativa de los sucesos históricos, vuelve a identificarse con el pueblo retomando las formas tradicionales. Por eso es evidente que se trata de un caso único de identificación de la literatura culta con la poesía de sentimiento popular, a diferencia de tantos poetas para los que el pueblo era una noción política y social antes que su misma realidad.

Poética de la ausencia

A pesar de que, en sus últimos y más trágicos años, Hernández creó poemas de gran aliento y de incomparable belleza, poemas variados de forma, con estrofas y rimas diversas, y con líneas largas, como las de alejandrinos y endecasílabos, es cierto que la poética final más representativa es la de la ausencia, publicada en los versos del *Cancionero y romancero de ausencias*.

Por lo que hace a esta praxis, digamos que, en contraste con el uso de la poesía popular en su primera época, en la que predominaba el juego metafórico y la búsqueda de efectos estéticos, ahora la poesía popular es el cauce del desconcierto emocional, cauce profundo que brota consustancialmente con la situación del poeta, y que, por tanto, no responde a intento alguno de imitar formas populares. De otro modo: como poeta popular, solo una forma popular se adecuaba a su canto profundo, a diferencia del popularismo de otros autores contemporáneos, como García Lorca y Alberti. No hay, en consecuencia, una identificación con lo popular, sino un descubrirse, más que nunca, identificado con esta veta.

En el estilo, domina la desnudez y la concentración, ya que en el verso actúa esencialmente el sustantivo, y el verbo –la acción– lo acompaña o sustituye en vez del adjetivo, que apenas se emplea. En el *Cancionero* se plasman metáforas muy singulares, en las que sobresale el entrafamiento, la proyección

46. Una cierta reticencia, por parte de T. Navarro Tomás, hacia los versos de *Viento del Pueblo*, se aprecia en estas líneas de su presentación de este poemario: "El caudal de sus sentimientos lucha con la dificultad de la palabra y del verso, sin encontrar siempre la forma de expresión justa y adecuada. Se percibe la pugna interna entre el ímpetu de una vigorosa inspiración y la resistencia de un instrumento expresivo insuficientemente dominado". Cf. *PC*, 440.

47. Cf. por ejemplo Manuel Altolaguirre. "Noche de guerra. De mi diario", en *Hora de España*, III (Marzo de 1937).

de lo trágico y del dolor, culminando una veta característica hernandiana, veta que asoma con fuerza en época de guerra.

Pero sin duda lo más decisivo es el reencuentro con los sentidos primigenios del verbo, proponiendo un mundo propio de renovada significación. Abundando en este punto, procede decir que, frente al planteamiento explícito de una poética en época de guerra, una poética en la que la teoría ilustra la práctica, y ésta alimenta la teoría, pero en la que abunda el apriorismo ideológico y la petición del principio, en el *Cancionero* la poética no supone una corroboración teórica, sino simplemente una honda plasmación expresiva consustancial con la creación misma, y sin depender de abstracción extrínseca alguna.

Poética es ahora investigación del hondón vivencial, y afloración de las formas adecuadas a esa expresión. Poética es autorrevelación personal, y apoyo en la escritura. Hay ausencia de casi todo, pero no, en un principio, de la escritura, en la que se apoya para sostenerse. Es la poética de la desestima de toda poética preestablecida, en el sentido de pautas y de convencionalismos (piénsese que los esquemas formales, por ejemplo, son de marchamo popular, pero Miguel no se doblega a esquemas previos) y en el sentido de reflexiones teóricas. Es la poética más suya, la más genuina y moderna, la que pretende -y lo consigue- multiplicar las dimensiones del lenguaje, imprimiéndole renovada potencia interior.

Desde el punto de vista temático, en el libro se profundizan dos temas característicos de Hernández, el del amor y singularmente el de la ausencia. En este *Cancionero* se testimonia la ausencia de todo, o por lo menos de lo que dé sentido a la vida, empezando por la libertad, el contacto diario con los paisajes y los seres queridos, cuya falta de presencia física ante el poeta se resuelve en dolor lírico. La ausencia no solo es un tema inveterado, sino prototípico en la literatura pastoril.⁴⁸ Pero el tono de esta ausencia y su sentido es completamente contemporáneo en Miguel Hernández, ya que hoy se piensa, y con razón, que el hombre no es, no consiste, en otra realidad que la de la ausencia,⁴⁹ de ahí la abisalidad universal de la introspección hernandiana, que parte de la circunstancia de un encarcelamiento concreto, y ahonda en la condición de ausente, y de ser incomunicado, de todo hombre.

Finalmente, procede decir que, a vueltas del *Cancionero*, se ha insistido en la interiorización, en el egotismo del poeta, pero hay que acentuar también la vertiente social de dicho libro, como ha señalado José Carlos Rovira cuando apunta que estos poemas, aparte otro tipo de valoraciones, son una denuncia de aquella situación que "aniquiló la creación poética y la vida".⁵⁰ Quisiera insistir en este punto: así como en los libros anteriores había fundido el poeta su verso con el pueblo, en este hay una continuidad, de guisa que prosigue su indagación personal a partir de un trauma colectivo, no en balde su situación como individuo ocurrió a raíz de un acontecer histórico que dejó a tantos españoles en una solitaria postración carcelaria, o les llevó al exilio.

48. Esa es una de las ideas básicas que se aducen en el libro de William Rose.

49. Cf. al respecto el artículo de Alejandro Gándara "El estado natural del hombre es la ausencia". *El País* (5-VII-1985), 11.

50. Cf. José Carlos Rovira, p. 34 de su Introducción a Miguel Hernández. *Cancionero y romancero de ausencias*. Alicante: Instituto Juan Gil-Albert, 1985.

Al respecto, nadie se ha detenido a reflexionar, que yo sepa, sobre lo que supone la aparición, en 1940, editado por editorial Redención, del volumen titulado *Musa redimida*, y subtítulo "Poesías de los presos de la nueva España". Impreso en los talleres penitenciarios de Alcalá, y prologado por José María Sánchez de Muniain, recoge poemas de los presos, algunos procedentes de un concurso que, entre otras ventajas, permitía el alivio de penas.⁵¹ Pues bien: la mejor prueba de fidelidad de Hernández a la suerte de su pueblo estriba precisamente en haber desestimado colaborar, en aquel libro y en aquel certamen, con un tipo de composiciones que, por su temática sumisa, le habrían beneficiado física y materialmente. Y sin embargo, Miguel prefirió el legado de autenticidad de su *Cancionero*.

51. Cf. mi artículo "*Musa redimida*, versos de cárcel en la inmediata postguerra". *Diario de Barcelona* (5-VII-1979).

**LAS SALVACIONES
LÍRICAS DE ÁNGEL
CRESPO**

Para nosotros, el *corpus* textual completo de Angel Crespo, con independencia de que puedan determinarse en él subfases variadas dentro de cada ciclo mayor, procede dividirlo en un período de prehistoria poética que antecede a *Una lengua emerge*, y tres aventuras o, si se quiere, *salvaciones*, vocablo que utilizo en el sentido de búsqueda, en las diferentes etapas, del estado más óptimo posible para su espíritu merced a la creación lírica. Es muy posible que, en estos momentos, esté ya el poeta en una cuarta salvación, con sus notas peculiares respecto a las anteriores. Pero no se cuenta aún con obra poética suficiente —comparada con la que integra los períodos precedentes— para delimitar los rasgos de esta nueva fase, y por supuesto falta perspectiva para el correcto enfoque de la misma. En suma, pues: las tres salvaciones de referencia serían:

Primera salvación, mediante la actividad poética, de los condicionantes de un horizonte limitado al entorno paisajístico, familiar y social. Esta etapa es la más extensa, por el momento, de su obra, pues acoge hasta doce libros de longitudes variables que se publicaron por espacio de quince años, desde *Una lengua emerge* hasta *No sé cómo decirlo* inclusive.

Segunda salvación, practicando una poética humanística con la que se plasma una amplia apertura a otros climas y ámbitos culturales. Este ciclo abarca poco más de doce años y cuatro libros: *Docena florentina*, y los otros poemas del *Libro Quinto* de *En medio del camino*; *Claro:oscuro*, *Colección de climas*, y el conjunto de aforismos *Con el tiempo, contra el tiempo*.

Tercera salvación, o salvación de la temporalidad por la palabra. Esta fase, que se ha espaciado a lo largo de más de una década, pues arranca de *Donde no corre el aire*, algunos de cuyos textos remontan a 1974, consta de diez libros, y en consecuencia constituye, en comparación con los estadios previos, el más intenso y fecundo del poeta. Las obras que comprende son las que se citan: *Donde no corre el aire*, *El aire es de los dioses*, y *Libro de odas*, inédito hasta su inclusión en *El bosque transparente* (1983); *Parnaso confidencial* (1984), y los seis que integran su tercer libro de libros, *El ave en su aire* (1985), en el que figuran hasta cuatro poemarios inéditos, *Lira secreta*, *Segundo libro de odas*, *Anteo errante* y el volumen de aforismos *Escrito en el aire*, y en el que también se reeditan otras dos colecciones aforísticas, *Con el tiempo, contra el tiempo* (1978) y *La invisible luz* (1981).

La prehistoria poética. El Postismo

No cabe duda que un hito inesquivable en la prehistoria literaria crespiana es la relación con el Postismo, hasta el punto de que su verdadera formación poética no empieza, en realidad, hasta adscribirse a esta tendencia.

Credenciales postistas con repercusión en la literatura de Angel Crespo pueden ser notas definidoras como las que señala Polo de Bernabé, es decir la imagen frecuentemente de segundo grado que, antes de remitir a realidades del orbe natural, remite a otras representaciones que, por su carácter, son estáticas; la importancia de la contemplación sensorial; la aceptación, mediante transformaciones que truecan su sentido clásico, de formas y mitos inveterados; la apertura hacia la posibilidad mística, la exploración del lenguaje, a menudo reconvirtiendo la expresión tradicional tras descomponerla, etc.¹ A estas notas cabe añadir aun el destacado papel de la música versal, de la euritmia, en el poema postista, en el que imperan metros consagrados. Función rítmica, amén del rol lúdico, adoptan también las aliteraciones y otras fórmulas de reiteración lingüística, así como una peculiar heterodoxia sintáctica.

Mención por separado requiere el asunto de los orígenes del lenguaje surrealista en Angel Crespo, orígenes que comúnmente se han ligado al Postismo, pero que tienen raigambre anterior a su incorporación al movimiento. Al respecto, Luisa Capechi remonta el surrealismo crespiano a lecturas del 27 y a las de autores como el Neruda de *Residencia en la tierra*.² En su virtud, la expresión surreal no dependería solo de su paso por el Postismo, puesto que esta corriente le habría reafirmado, más que inducido, hacia el post-surrealismo.

Esta tesis casa con el hecho, observado por algún crítico, de que la gramática poética de Crespo sea la más representativa, por acusada, del surrealismo postista. De cualquier modo, la libertad en la creación de imágenes que ya se aprecia en los inicios poéticos del escritor no emanaría únicamente de los estímulos surrealistas, y del Postismo, sino también de los creacionistas, no en balde era Crespo ferviente admirador de Huidobro desde que, en fecha temprana, leyó al chileno, cuya literatura no iba a desmerecer pese a que la metáfora ultraísta fue reprendida por el Postismo.³

La primera salvación

La primera etapa, o primera salvación, en la poesía crespiana, es decir la que va desde *Una lengua emerge* hasta *Docena florentina* (1966) exclusive, no ha sido caracterizada siempre del mismo modo. La mayor o menor perspectiva con la que se han enfocado aquellos tres lustros de creación poética, así como los

1. Cf. José Manuel Polo de Bernabé. "La vanguardia de los años 40 y 50: el Postismo". *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 374 (agosto de 1981), 397-412.

2. Cf. el artículo "Un viaje por la poesía de Angel Crespo", *Insula* (mayo de 1980), 7.

3. Su temprano interés por la obra del poeta de *Altazor* me la confirmó el propio Crespo en información verbal.

distintos énfasis puestos por las sucesivas tendencias críticas, condicionaron — y aun condicionan — una aproximación más precisa a esta literatura.

El término realismo aplicado a la poesía creada por Crespo en este período resulta a todas luces inadecuado, ya que la poética del escritor en esta hora nunca pretendió emular la estética del realismo socialista, ni ofrecer ejemplos para el realismo histórico programático de Castellet,⁴ ni erigirse en réplica literaria de la naturaleza, subordinando la idealidad y la imaginación a este fin. Contrariamente, tales versos están recorridos a menudo, como ha indicado la crítica más atenta, por el vector de lo maravilloso, del encanto y del portento extraordinario en un clima de magia y hasta de misteriosa angustia.⁵ En consecuencia, realismo mágico es la denominación más pertinente para referirse a la práctica del autor en aquellos años.⁶

Durante la primera etapa de su poesía, en la obra de Angel Crespo ya comparecen los orbes semánticos esenciales de su literatura, aun cuando estos distintos núcleos inflexionan distintamente en cada período. Tres son los campos, y con diversas imbricaciones entre sí: la naturaleza, la cultura y la poética.

La presencia del ámbito de la naturaleza, en la obra poética de Angel Crespo, nunca ha dejado de ser notada, incluso acentuadamente, por la crítica. Dentro del mundo natural, el orbe campesino, concretado en la tierra manchega, constituye sin disputa uno de sus centros semánticos más representativos, pero a lo largo de la década de los cincuenta. Este tema culminaría en *Junio feliz*, recuperación poética del entorno nativo y de la historia familiar desde la soledad del campo. Acaso en virtud de tal constatación se haya podido pensar que, a

4. Ni que decir tiene que la discriminación del antólogo de *Veinte años de poesía española* (1939-1959). Barcelona: Seix Barral, 1960, 421 pp. obedecía a intereses extraliterarios que no se recató en confesar en la versión italiana del libro, *Spagna poesie oggi, La poesia sp. dopo la Guerra Civile*, a cura di Dario Puccini. Milano: Feltrinelli, 1962. Castellet intentaba — y excusésemela la obviedad — favorecer un programa realista a causa de la dictadura, y por mor de su propia politización personal, como ha recordado en la entrevista "J. M. Castellet: literatura i societats", aparecida en el diario catalán *AVUI* (16-II-1986), p. 3. En cualquier caso, el calificativo de realista aplicado a Crespo tomó carta de naturaleza, convirtiéndose en tópico: "C. appartiene al gruppo dei cosiddetti realisti che, dopo la guerra civile, si opposero al neoclassicismo evasivo dei garcilasisti". Cf. Isabella Gropplari, *Dizionario della Letteratura Mondiale del 900*. Edizioni Paoline, Roma, 1980, I, 698.

5. La "Introducción a la poesía de Angel Crespo", que va al frente de la *Antología Poética*. Valencia: Ediciones de la revista "Verbo", 1960, 9-20, constituye un hito, aun actualmente, en la ya muy densa bibliografía sobre la literatura crespiana. En la línea de negar que la poesía del autor responda a un realismo *sensu stricto*, deben mencionarse también, aunque su interés sea incomparablemente menor, referencias como las de Federico Muelas, quien en un artículo que aparecería póstumamente, pero que fue redactado hacia 1960-1961, discurre sobre el magicismo de Crespo (Cf. "Angel Crespo: un poeta y una obra", en *Prosa* (I). Carboneras de Guadazaón: El toro de barro, 1981, 187-9; de Caballero Bonald, quien en el comentario titulado significativamente "Angel Crespo: la transfiguración poética de la realidad", *El espectador* (Bogotá), (8-I-1961), pone de relieve la metamorfosis a que Crespo somete el estímulo de las cosas; y de Carlos de la Rica, especialmente en "Mitología del hombre Crespo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 148 (abril de 1962): 113.

6. Con todo, Manuel Mantero ha cuestionado esta calificación: "Crespo ha dicho en alguna parte que sus poemas pueden considerarse de realismo mágico. No me acaba de gustar lo de realismo mágico, por sus asociaciones con otros géneros, por la erosión y abuso del cliché". Cf. "La poesía de Angel Crespo". *Angel Crespo. El tiempo en la palabra, Anthrops*, nº 97 (1989): 35.

diferencia de otros autores coetáneos, en quienes predomina el motivo urbano, tipifica su literatura la atención preferente al entorno rural y paisajístico.

En esta etapa, la poesía de Angel Crespo revela una visión del mundo contemplado como espectáculo que trasciende al hombre, un espectáculo susceptible de ser descifrado como alfabeto, tal como lo habían entendido los simbolistas. En convergencia con esta visión, la naturaleza es dilucidada por momentos como *teofanía*, como una forma de patentización divina o paradivina en la cara oculta de lo visible.

Otro de los campos semánticos significativos de esta primera etapa es el relacionado con las acciones culturales, en particular con las pertenecientes al ejercicio del arte y, más en concreto todavía, con las manifestaciones pictóricas. La faceta concerniente al fenómeno artístico se patentiza, en especial, en poemarios como *La Pintura*, *Oda a Nanda Papiri* y *Cartas desde un pozo*, si bien la motivación del poeta por el arte se ofrece, asimismo, en textos de otros libros de este período. Empero, es verdad que esta veta se intensificará durante las siguientes fases de su literatura.

Por lo que hace al tercer epicentro semántico, el de la poética, procede reiterar nuevamente que su obra cabe verla como monotemática, ya que su asunto primordial es el de la poesía, de guisa que su crear poético —en lema y decir— remite a cuantas cuestiones de cualquier signo concita la poesía, y especialmente las que suscita la suya propia.

La temática comprometida. Otros motivos

Un registro que tiene notable interés, aun cuando se circunscribe a la etapa inicial, es la faceta que se denominó “comprometida”. Tocante a determinar en qué libros se patentiza esta corriente, son admisibles tres enfoques que, por lo demás, se diferencian muy poco: el de quienes, como Lechner, la circunscriben a *Suma y sigue*, la de Luisa Capechi,⁷ para quien la participación del escritor en la literatura comprometida no alcanza completamente a ningún título, y la que representa el que suscribe, al pensar que esa vertiente se recoge en el poemario antecitado, es obvio, pero no de manera exclusiva.

Una de las notas sobresalientes del mundo poético de Angel Crespo es la originalidad temática, originalidad que remonta a la praxis de su prehistoria literaria, y en especial a su paso por el Postismo. En este punto, ha de hacerse notar que dicha singularización obedece, *grosso modo*, a tres factores, como son haber plasmado temas inusitados en la poesía contemporánea hispánica, el tratamiento singularísimo de motivos universales, y el enfoque tan peculiar de asuntos clásicos.

Original fue, por ejemplo, la pretensión de poetizar las claves astrológicas de planetas y dioses, incluidos el Sol y la Luna, empeño del que, al cabo, solo

7. Cf. J. Lechner. *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Parte Segunda: de 1939 a 1974. Universitaire Pers Leiden, 1975, 68-9. Asimismo, L. Capechi, art. cit., 7.

quedó el libro *Júpiter* como testimonio de todo un sistema planetario que se quiso ver poéticamente.⁸ No menos original, también, es su mitología animalística, es decir la población de sus versos por una fauna misteriosa y simbólica (ciervo, lobo, león, etc.), acaso al albur de sus lecturas medievales, y esotéricas. Tales seres simbolizan fuerzas, a la vez externas e interiores, que acosan al poeta y le atenazan o le impulsan hacia adelante de forma precipitada e inexorable.

Si un poeta se singulariza tanto por lo que dice como por lo que no dice, entonces cabe destacar igualmente como muy original haberse abstenido de acudir a la plasmación del tema amoroso durante toda la década que se inicia con *Una lengua emerge*, ya que los primeros poemas de estas características que se encuentran en su historia literaria no aparecen hasta *Puerta clavada*. El cariz original de este silencio se acentúa con solo reparar en que, frente a la sequía erótica del lenguaje poético de la primera generación de postguerra, la promoción del 50 se propuso rescatar esta cuerda lírica, hacia la que Crespo no fue nunca demasiado proclive.

Referente a temas clásicos, su frecuente aparición en la poesía de Angel Crespo constituye, por sí misma, un rasgo que distingue al escritor entre los de su promoción, por lo común menos imbuidos en lecturas de esa procedencia. Así, en los versos de este período pueden distinguirse asuntos que, aparte su origen grecolatino, se han reiterado en las letras españolas, sobre todo durante la Edad Media y el Siglo de Oro, como el libro de la naturaleza, el mundo al revés, la comparanza con la vela, *ut pictura poesis*, los cuatro elementos, Dios visto como arquitecto y como pintor, el toro en la ribera... Estos motivos no suelen usarse como pretexto para una composición entera, sino que se engastan en los diversos poemas, ya como exponente culturalista, ya con vistas a enriquecer el contenido poético.

La expresión poética

Al frente de los elementos expresivos del lenguaje poético de esta primera singladura hay que colocar, sin disputa, el de la simbología, si bien es cierto que Angel Crespo no fue, en esos momentos, un escritor con un grado de conciencia simbolista tan notable como la que irá adquiriendo con los años. Durante la fase inicial, en corolario, la simbolización parece provenir, esencialmente, de sus lecturas medievales, e incluso puede que de su decantado postista, y por supuesto de su relación personal con la realidad de las cosas y de la naturaleza. Esta precoz apertura al símbolo, apertura que irá ensanchándose cada etapa, es una de las manifestaciones distintivas de Angel Crespo entre quienes comenzaron a publicar en los cincuenta. Sin embargo, acaso lo más privativo del poeta sea aún la constante simbolización que en sus versos sufre lo cotidiano, ámbito que funciona como contrafaz misteriosa de cuanto se alberga más allá de la experiencia.

8. Acerca de este singularísimo poema, cf. Carlos de la Rica. "Claves para una lectura del poema *Júpiter*", en *Angel Crespo, Antología poética y crítica literaria*, Suplementos Anthropos, Barcelona, 1989, 153-6.

Un lugar común de la crítica, a vueltas del lenguaje poético crespiano de este período, ha sido señalar la impronta surrealista, un tipo de expresión que suele hacerse depender del Postismo, pero que probablemente remite a condicionantes poéticos precedentes. Lo que no puede ser puesto en tela de juicio es la singularidad que reviste el que mantuviera esta praxis en plena época del realismo crítico, e incluso en los años sucesivos.

De la poesía de Crespo durante estos años se predicó en tiempos un carácter "coloquial" que ha de matizarse en sentido restrictivo, pues ni el vocablo es el más preciso para calificar algunos fenómenos de lenguaje que se registran en estos versos, ni esa nota constituye un rasgo persistente en los libros de esos años. El poeta, en efecto, no compuso textos con formas dialogadas, sino que solo introducía de vez en vez formas conversacionales con la mira puesta en aproximarse a los lectores. Tampoco hay que conceder crédito al intento de asimilar este procedimiento al empleado por otros poetas de la misma promoción, pues la fórmula crespiana tiene una idiosincrasia muy literaria, y cabe remontarla al realismo lingüístico de la poesía romance medieval, y a lecturas contemporáneas, por ejemplo, a César Vallejo, tan atento a esas peculiaridades del habla.

En la labor creadora de esta etapa, y desde los textos más madrugadores, conviene que no se pase por alto la expresión aforística y sentenciosa crespiana, que en ocasiones muy contadas pudiera incluso recordar la greguería, aunque se diferencia de ella porque se trata de imágenes dinámicas, no de construcciones marcadamente estáticas. No resulta fácil establecer el estímulo determinante de este uso en Angel Crespo, pero estimo que el *quid* acaso se halle en sus lecturas greco-latinas, puede que en su atracción hacia las imágenes, concisas y veloces, de la Antología Griega.

Con respecto al perfil formal de sus poemas desde *Una lengua emerge*, Angel Crespo no incurre generalmente en combinaciones versales usaderas ni en regulaciones estróficas preconcebidas, de suerte que, salvo algunas excepciones, cada composición avanza según el pulso de su propio fluir. Sin embargo, las cifras silábicas más reiteradas suelen situarse en torno al alejandrino, endecasílabo, octosílabo —varios poemas isosilábicos se compusieron en este metro—, heptasílabo, y después en torno a versos polimétricos y versículos.

En las líneas versales acostumbra a constatarse un subyugante ritmo interior, ritmo que más de una vez resalta mediante el inesperado proceder de destruir el ritmo de unos versos para que se peralte el de otros, conjurándose así el peligro de la monotonía. Es un hecho también la consecución de una estructura lírica de contornos y de perspectivas increíblemente límpidas, a la par que dominada por un equilibrio y un redondeamiento compositivos que, en no pocos supuestos, se vale de catáforas, recursos paralelísticos, enumeraciones, el proceder recolectivo, etc.

La segunda salvación

Si el primer período de la poesía de Angel Crespo se espacia durante tres lustros (1950-1965), el segundo duró parecidamente (1965-1978), pero cuenta, si se lo compara con la fase anterior, con menos de la mitad de títulos: *Docena florentina* y otros poemas del *Libro Quinto de En medio del camino* (1965-1970), *Claro:oscuro* (1971-1975), *Colección de climas* (1975-1978) y el libro de aforismos *Con el tiempo, contra el tiempo* (1975-1978).

Esta etapa puede calificarse como "humanística", significando que, si bien el humanismo cultural del poeta se deja sentir ya en versos de la singladura precedente, será desde *Docena florentina*, poemario con el que se retoma el mundo del arte, cuando esta estética va a potenciarse, singularmente a partir de la determinante experiencia italiana, propiciada por el dilatado viaje de 1963 por aquella península. Con este conjunto, así pues, y con las demás composiciones del mencionado *Libro Quinto*, se pone fin a la época de aislamiento cultural dentro de España, con una muy discreta apertura a otros países, y se afirma la del humanismo culturalista.

Los rasgos caracterizadores del humanismo del escritor en esta encrucijada se muestran ejemplarmente en *Docena florentina*, libro que rompe de manera frontal con las poéticas coetáneas, y en cuyos poemas el pasado cultural histórico-artístico se recrea y revive merced a una penetrante identificación presentizadora que conjuga dos hitos de la poesía de entonces: el de abanderar la tendencia culturalista constituyéndose en auténtico punto inicial para la misma en los sesenta, y el de conformar un culturalismo en estado puro que en realidad es un humanismo, si se toma el vocablo en su acepción más plena. Por ende, ambos hitos son índice de una paradoja: de un lado, se gesta una anticipación del culturalismo, pero de otro esta veta crespiana apenas tiene que ver con la clase de culturalismo que, *grosso modo*, vino después, tan diferenciado del suyo a causa de la epidérmica inspiración posterior en motivos de historia de la cultura que no ahonda en la entraña profunda, en el sentido más complejo, y por complejo fidedigno, del pasado cultural.

En comparación con el incipiente humanismo que ya había practicado Crespo en algunos momentos literarios de su primera etapa, un humanismo en el que acostumbraba a enfatizarse su empatía con el arte contemporáneo, y en particular con el pictórico, ahora se da una decantación por el arquitectónico, con lo cual el monumento antiguo y los estilos renacentista y barroco resultan recurrencias temáticas nucleares de la poesía representativa del segundo rumbo, poética que cabría designar sintéticamente como de la *urbs* y el *muro* frente a la más tipificadora de los años cincuenta, o poética del prado.

Una Mancha dominada por el campo, eje del verso terruñero de ayer, cede baza, en consecuencia, a una Italia con torres, bóvedas y cúpulas, en la que el yo lírico se cruza imaginativamente con sombras humanas fantasmales, con ánimas en pena de la historia, con Dante, Savonarola y Galileo. Nacido biológicamente en la atmósfera manchega, el escritor encuentra en el orbe italiano el espacio que más va a influir en el alumbramiento de su nueva estética, y declara su opción por la cultura que ejemplifican esos lares. "Una patria se

elige”, título del poema que encabeza el *Libro Quinto*, es terminante al respecto: no se elige una época, ni se elige un país, ni una geografía. Tampoco se eligen los ascendientes ni la lengua materna. Y sin embargo el poeta, cuando su soledad lo ha merecido, es libre para elegir una patria, pero en el sentido de una cultura, de una cultura determinada, dentro de una civilización. “Una patria se elige”:⁹

Mi otra patria es Italia
—la del verbo
y el amor— y en sus calles
jamás cayó de mí
una hoja muerta.

Nunca
puse la mano en una piedra
que no se calentase
ni dije una palabra
que no me iluminase por la noche.

Una patria se elige
—y una mujer. O llegan,
inevitablemente,
cuando tu soledad las ha ganado.¹⁰

Docena florentina, doce textos en los que, en virtud del nuevo modo de decir, en la palabra de Angel Crespo empiezan a resonar mayor multiplicidad de connotaciones culturales, es memorable también porque supone un progreso en su creación de *frisos* poéticos. *Cartas desde un pozo*, inspirado en una galería de artistas, fue el primer eslabón homogéneo en esta línea. *Docena florentina* incide en este mismo proceder, pero reorientándolo monográficamente en torno a Florencia, de guisa que la ausencia de lo urbano, como tal, en la obra de las calendas anteriores, ahora se contrapuntea con este sorprendente y asombroso culto a la ciudad del Arno, piedras que el poeta sentirá vivas al igual que los paisajes naturales, y símbolo de un universo de cultura.

Para una cabal aproximación al *quid* del humanismo culturalista desplegado con posterioridad a *Docena florentina*, poemarios en cuyo decurso se reflejan contrastes diversos de climas y de culturas, procede llamar la atención sobre el hecho de que el escritor deja España en 1967, iniciando un largo período puertorriqueño. La permanencia antillana ha influido, en efecto, pero por contraste, sobre su humanismo europeo, al contribuir a mitificar, desde suelo americano, la cultura espiritual de Occidente.

9. El poeta vanguardista catalán J. V. Foix se expresaba de esta guisa en una entrevista: “He nacido en un planeta que no he elegido, en un país que no he elegido, en una época que no he elegido; estoy inscrito en una religión que no he elegido y hablo una lengua que tampoco he elegido”. Cf. *El Correo Catalán* (28-I-1938): 32.

10. Cf. *En medio del camino*, Poesía, 1949-1970. Barcelona: Biblioteca Breve, 335, Seix Barral, 1971, 10 (En adelante esta obra se citará EMC).

La segunda salvación está recorrida por contrastes diferenciales entre continentes, países, culturas, horizontes: contraste entre el paisaje castellano y Florencia, Venecia, Roma, y contraste entre estas ciudades y las Antillas (*Libro Quinto*); entre el mundo subpolar y la Europa de Suiza, la Provenza, de Italia de nuevo, así como de estas áreas con la del Trópico de Cáncer (*Claro: oscuro*). A continuación, otro contraste entre la Europa nórdica y la mediterránea, en la que se encuentra España, objeto de las tres remembranzas desde el Caribe (*Colección de climas*).

He aquí, en fin, cómo el enmarque americano de Angel Crespo ha favorecido, por contrapartida, la acrisolada y sincrética europeidad de su galaxia literaria, siguiéndose que América le ha conducido a la reafirmación de Europa. *Claro: oscuro* y *Colección de climas* devienen, en corolario, un reconocimiento cultural de Europa a través de un conocer América traducible en términos poéticos de des-conocimiento. Ambos libros se inscriben, así pues, en una misma secuencia de sentido, de forma que *Claro: oscuro* se prolonga en *Colección de climas* o, si se prefiere, *Colección de climas* continúa *Claro: oscuro*.

Más arriba se hizo hincapié en la lejanía física de España del escritor, imponderable al que él mismo se ha referido, asegurando que esa situación "no me ha hecho perder en ningún momento conciencia de que mis verdaderas raíces poéticas no son otras que las de la lengua en que escribo, aunque, como es natural, haya influido de manera que considero decisiva en mi visión del mundo... Y ello empezando por el hecho de que la poesía, si fue decisiva para mí durante los años españoles, se ha convertido después de ellos en objeto casi exclusivo de mis inquietudes intelectuales, tal vez por haber sido, tanto en las circunstancias propicias como en las adversas, mi más decisiva señal de identidad".¹¹

leyendo atentamente, y entre líneas, esta valiosa declaración, se puede concluir que en el reverso del discurso late un sentimiento asimilable al del exilio, pues así se deduce del énfasis en la lengua propia, y en la poesía en ella escrita, como inequívoca señal identificadora. Y repárese en que esa sensación peculiar de exilio la transmite el poeta desde su a-isla-miento antillano en un país donde el español, no poco deturpado, es idioma oficial juntamente con el inglés. A la luz de estas consideraciones, cabría interpretar la escritura de Crespo desde el pálpito de un exilio muy profundo que apenas si guarda relación con el evento de vivir en dicho contexto lingüístico.

Este exilio, expreso, implícito o con silueta simbólica, viene corroborado por la escasa vibración que reviste América en esta etapa frente a la apelación instantánea a paisajes, climas y signos culturales —del pretérito y del hoy— de Occidente. Merece destacarse, en este sentido, que el mundo de la naturaleza, consustantivo en su poesía, si en el *Libro Quinto* aparecía tan exuberante como diferenciadísimo del de la primera etapa, en *Claro: oscuro* y *Colección de climas* trueca la flora tropical por la europea, a veces empleada como símbolo.

Quizás a vueltas de su incomunicación consternada ante una vegetación indiana irreconocible, el poeta intensifica en esta hora su religamiento con la

11. En el "Apunte" publicado como epílogo a la edición *El bosque transparente* (París, 1971-1981). Barcelona: Seix Barral, 1983, 205 (en adelante, *EBT*).

naturaleza mediante la geografía europea, reconocible y reconocida, y con la que en puridad no aspira a fundirse, a compenetrarse, porque el escritor *no tiende a*, sino que *se descubre confundido con*, como ya religado entrañablemente a ella. Y aquí no sería impropio invocar pensamientos presocráticos, platónicos y orientales, como remotas gravitaciones de esta metafísica, solo a destellos insinuada en la primera etapa.

De atenemos a la óptica del poeta, la diferencia entre el sistema de dilucidar las cosas con el que arriba a los Trópicos respecto de las nuevas claves interpretativas que ahora se exigen, va a resultar tan insólita como abismal para él, que no podrá en este enclave, como hiciera antaño en su país, apelar a la naturaleza apelando a su pasado como solución al irremediable aislamiento. Y no podrá apelar a la naturaleza porque la caribeña, al mantenerse siempre fiel a sí misma, es una naturaleza en principio cerrada a su conocimiento, ya que carece todavía del modo de descifrarla.

Dada la inexpressividad con que se le muestra, en esta encrucijada inicial era esperable que la poesía crespiana se orientara a la especulación espiritual y a la ética, a la vez que, por mor de una naturaleza que, a copia de permanecer idéntica, deviene nada, también era de recibo que iba a plasmar el sentimiento de la nada. En esta zona la soledad le sobreviene por añadidura, pero será una soledad provocada por el Trópico y por ende muy diferenciada de la vivida, acto seguido, en el horizonte escandinavo.

El esoterismo iniciado años atrás, un esoterismo que no remite a fuentes concretas, sino que se inscribe en los parámetros de la tradición hermética, continúa asomando en esta segunda etapa, pero no alcanza todavía la relevante significación que adquirirá desde *Donde no corre el aire*. Con todo, hay que enfatizar que la inmersión del poeta en el esoterismo espiritual es más intensa y profunda desde su salida de España, que es como decir desde *Claro: oscuro y Colección de climas*, poemarios en los que la voz lírica intensifica su elevación mientras se va excluyendo, paulatina pero radicalmente, del poema, la referencia a un contorno exterior, "che è ambiguo, ingannatore, nemico dell'uomo e in disaccordo anche con se stesso".¹²

La forma expresiva de esta segunda etapa, aunque obviamente conserva rasgos de la que la antecede, aporta nuevas peculiaridades técnicas y estéticas que se preanunciaban ya en el título de *No sé cómo decirlo*, alusivo a la inquietud del escritor ante la crisis producida por el reto de efectuar un cambio de rumbo que enriqueciera su poética.

Concentración temática y máxima condensación formal podrían ser notas pertinentes para presentar esta nueva estilística desde *Docena florentina*, una estilística que adquirirá mayor precisión, si cabe, cuando haya de formular poéticamente, desde "Manuscrito de Upsala", el mundo del frío, cuyas aristas geométricas pudieran ser todo un símbolo de este lenguaje.

Son muchos los aspectos formales que exigirían comentario en un condigno análisis de la poesía en esta etapa, pero también aquí se impone la

12. Cf. "Dois livros de Angel Crespo". *Revista de Poesia e Crítica*, Brasília, nº 6 (dezembro, 1979): 56.

explicación escueta, con lo que es excusado decir que, de cuantos pormenores son susceptibles de tratarse en este apartado, se reducirá el punto de mira a aquellos que comportan un carácter innovador más ostensible.

Gómez Bedate ha hecho notar con pertinencia que, desde el *Libro Quinto*, una técnica preferente es la del *collage*, y del *montaje*, procedimiento que se asienta, ya en un texto previo, ya en otras realidades histórico-culturales, mientras en ocasiones es de creación libre, sobresaliendo en este supuesto la mezcla, la transposición de tiempos, de lugares, de planos, a menudo efectuada a modo de *palimpsesto*,¹³ toda vez que, como sucede en el poema "Galileo Galilei (Museo Egipcio, Florencia)", el motivo de la condena del florentino se poetiza a través de la contemplación de una pintura egipcia:

Le volvieron la espalda,
murmuraron, y el día
de su muerte no hubo
quien librarle quisiera de los dioses
que moran en la Sala
de la doble Maati.

Así es que las entrañas se pudrieron
debajo de su piel
—y le hurtaron,
mucho antes de aquel día,
la escudilla de ámbar
al egipcio Nebseni
por negar
su adoración al cocodrilo.¹⁴

Por lo que hace al verso, hay que señalar que, a diferencia de la etapa que acaba en *No sé cómo decirlo*, no faltan en ésta recreaciones de fórmulas de la lírica tradicional (cuartetos, rimas arromanzadas, estribillos, pies quebrados, etc.), cuando no de la trovadoresca y de cancionero. Las canciones se congregan mayoritariamente en *Claro: oscuro*, encabezado por la sección, de ilustrativo título, "Manuscrito de Upsala". Mediante este tipo de poemas, Angel Crespo recupera desde lejos de España las más hondas raíces populares que transmite la forma. Del acierto con que el escritor ha pulsado este ramal de su lírica, ramal imantado de aires españoles, los que necesitaba su voz, puede dar fe un texto como el que se transcribe:

13. P. Gómez Bedate. "La contestación de la realidad en la poesía de Angel Crespo". *Revista de Letras* (Universidad de Puerto Rico en Mayagüez), nº 4 (diciembre, 1969), 633 y ss.

14. *EMC*, 245.

Uplandia

Los lobos andan huidos
pues muerden mi corazón
unos dientes afilados
que no conocía yo.

Junto a la hoguera nevada
que se disfraza de sol,
el invierno se hace infierno
y mi soledad canción.

Y un lobo que, temeroso,
merodea alrededor
mira envidioso al que muerde
con furia mi corazón.¹⁵

En esta segunda etapa se asiste al cultivo de poemas en prosa, creaciones que años más tarde serán técnicamente más ambiciosas, y asumirán una significación más compleja y profunda en su mundo literario. Sin embargo, tanto en ésta como en la tercera etapa parece adoptar el poema en prosa crespiano tres cometidos básicos. Primero: actúa como fértil campo experimental con vistas a obtener una fluidez rítmica que luego cristalizará en ulteriores textos en verso y, contrariamente, actúa también como discurso al que revertirán los logros estéticos versales. Segundo: hace de contrapeso creador de la línea métrica, ya que ésta se ciñe al máximo, de manera que al poema en prosa le corresponde dilatar la pupila del autor ante las cosas. Tercero: coadyuva a un calado más hondo, y a la vez y antitéticamente más visionario y discursivo, en la realidad contemplada y en el trasmundo que anida en su cara oculta.

Otra innovación de este período es la práctica aforística, reunida en *Con el tiempo, contra el tiempo*, libro tal vez explicable en virtud de que su obra lírica, que desde sus primeros poemas ya mostraba alguna instancia aforística y sentenciosa, fue reduciendo paulatinamente este sesgo en las composiciones poéticas, pero no para que desapareciese, sino para que cobrara un auge incluso superior, a través de aforismos "exentos", aforismos que con frecuencia no son más que otro modo de creación poética. En otras palabras: en la poesía de Angel Crespo fue desapareciendo el aforismo "trabado" al compás de la intensificación del lirismo, pero en correlato fue incrementándose el aforismo "exento", que después se va a ir convirtiendo en sustancia poética suficiente por sí misma, hasta el punto que muchos aforismos suelen ser, en realidad, verdaderas imágenes.

15. EBT, 21-2.

La tercera salvación

La tercera salvación, o salvación de la temporalidad por la palabra, empieza en *Colección de climas*, y por tanto incluye *Donde no corre el aire*, *El aire es de los dioses*, y *Libro de odas*, los tres insertos en *El bosque transparente* (1983); *Parnaso confidencial* (1984), y los poemarios *Lira secreta*, *Segundo libro de odas* y *Anteo errante*, todos ellos pertenecientes a *El ave en su aire* (1985). A esta etapa corresponden, también, dos conjuntos de aforismos, *La invisible luz* (1981) y *Escrito en el aire* (1985).

Si la segunda salvación fue precedida por la crisis que se transluce en *No sé cómo decirlo*, se adelanta a la tercera un poemario, *Donde no corre el aire*, que responde a otra fase crítica, de ahí que haya podido decirse de estos versos que eran como "una finestra vuota, cioè una finestra senza nessuno affacciato ad essa, o una finestra alla quale uno si affaccia senza riuscire a vedere nulla, né a vedere nessuno".¹⁶ Sin embargo, la crisis ha resultado extraordinariamente fecunda, a juzgar por los tan apreciables valores de la obra de Angel Crespo en este período, período que, desde *El aire es de los dioses*, revela una constante superación en el camino de un progresivo acercarse a su ideal de poesía.

Ideal que, por cierto, el escritor ya vislumbraba en 1949, cuando aspiró a una creación poética tendente a reducir a unidad lo diverso, logro que a su juicio empieza a evidenciarse en *El ave en su aire*, libro de intenso lirismo en el que "naturaleza y espíritu, historia personal e historia general, tienden a fundirse, juntamente con los temas artísticos y literarios, en una unidad superior", que es exponente del canto del poeta a la quintaesencia unitaria e integral del cosmos.¹⁷

Pero esta tesis podría ser formulada también como asunción de todos sus *tempos* literarios en el actual, o ser interpretada conforme a nuestra óptica: con *Donde no corre el aire* concluye definitivamente una poesía que, pese a la permanente aspiración de verticalidad, a veces anduvo lastrada por la fuerza de lo horizontal. Frente a este imponderable, la querencia de lo vertical empieza a rozar sus lares esenciales desde *El aire es de los dioses*, lares aéreos, y por aéreos divinos, en los que, al tender a desatarse el poeta del mundo y del tiempo, puede por fin reducir a síntesis sus diversas expectativas y horizontes poéticos precedentes. Todo lo cual no obsta, sin embargo, para que puedan seguir deslindándose, con fin explicativo, las peculiaridades que en esta tercera etapa adoptan las vertientes del realismo mágico y del humanismo. Comencemos por este último.

En el humanismo culturalista de esta etapa hay dos fases: la de *Donde no corre el aire*, *Libro de odas*, *El aire es de los dioses*, y la de *El ave en su aire*. En la primera prosiguen elementos *ad hoc* de la singladura anterior, como los temas de la mitología clásica, pero a la vez se incorporan otros de raigambre

16. Son palabras de Gaetano Chiappini recogidas en "Autolettura a Parma". *L'Albero*, XXV, 68 (1982). 45.

17. Así se expresaba Angel Crespo en una entrevista concedida a Carlos de la Rica, y publicada en *La hora de Castilla-La Mancha* (1-IX-1985): 22.

pagana muy acusada, así los del cuerpo femenino, la musa y las diosas. En la segunda, la experiencia italiana es tan determinante como en el período antecedente, pero Florencia transmite su papel inspirador a Venecia.

Venecia es, en efecto, el principal pretexto que inspira el conjunto *Anteo errante*, aunque el humanismo de esta agrupación poética toma también la Provenza como *leit-motiv*, uniendo en un mismo lazo asuntos que, en la segunda salvación, se repartían en libros distintos. No se olvide, a este respecto, que Florencia es centro en *Docena florentina*, y Venecia ya comparece en el *Libro Quinto* de *En medio del camino*, mientras los motivos provenzales se concentraban en el grupo “La sombra de la rosa”, de *Colección de climas*.

Entre los temas italianos de la segunda mitad de los sesenta, y los de principios de los ochenta, no puede negarse que se advierte una continuidad, pero tampoco que saltan a la vista sensibles diferencias al haberse potenciado la belleza plástica y el contorno estético de los textos, a la par que su lirismo. En el tratamiento temático se opera, por lo demás, desde otro prisma, pues entonces primaba la connivencia con “almas en pena” evocadas, y aquí es la ciudad de Venecia, como tal ciudad, la fantasmagórica, fantasmagoría que se revela tanto a través de la confraternización del poeta con seres históricos (Faliero, Casanova), como con su *entente* espiritual con espectros innominados que acaso pueblan los ámbitos-palacios, plazas, canales, etc.— de Venecia.

Otra de las vertientes humanísticas del tercer *tempo* se puede ilustrar con sus *frisos* artísticos. *Cartas desde un pozo*, con poemas dedicados a artistas de la palabra y de la pintura, es el antecedente más lejano de esa práctica, práctica que, en el estadio subsiguiente, proseguiría en *Docena florentina*, y en determinadas composiciones del *Libro Quinto*, de *En medio del camino*, así como en la sección “Estelas y homenajes”, de *Claro: oscuro*. Ahora, en la tercera salvación, estas galerías reaparecen en la gavilla “Ejemplos con nombre”, originaria de *El aire es de los dioses*, y en los nuevos textos de *Parnaso confidencial*, obra que sutiliza la sintonización crespiana de las artes entre sí. Por tanto, a la poesía que se hermana con la pintura en el primer período sucederá en el segundo una poesía que asume perfiles arquitectónicos y que, en la tercera fase, armonizará poesía y música.

Aún más: la identificación presentizadora que, desde un principio, caracteriza el humanismo crespiano, se torna de mayor calado en este tercer momento, como lo puede probar la confrontación de composiciones cuyo *leit-motiv* coincida, como es el caso de los poemas “Dante Alighieri”, de *Docena florentina*, y “A Dante Alighieri”, de *Parnaso confidencial*. El contraste entre ambos pone de relieve, en verdad, que no hay coincidencia ni en el punto de vista psicológico ni en el tratamiento literario. En el “Dante” más temprano, el autor cala y se compenetra bastante menos con el florentino, mientras con el “Dante” más reciente se asiste a una empatía profunda con su mundo y su palabra poéticas, e incluso se le homenajea mediante las estructuras del terceto encadenado. De cuanto acaba de decirse se desprende que la clave de *Parnaso confidencial* radica en el intento de concordar ontológica, plástica y rítmicamente, con creadores eximios-antiguos, modernos y contemporáneos— de la historia de la cultura occidental.

En el realismo mágico de esta singladura cabe distinguir tres aspectos descollantes: el motivo de los “dioses”, el esoterismo y la captación esencial de la naturaleza.

La poética de los dioses se basa en una polisemia del vocablo que le hace significar, entre otras denotaciones y connotaciones, los dioses mitológicos, las figuras clásicas de la Europa mítica, los poetas mismos, los versos que son epifanías, y sobre todo las teofanías que se ofrecen misteriosas en la naturaleza, y las que son iluminaciones espirituales de y en el ser íntimo de Angel Crespo. Desde esta pluralidad de sentidos, ciertamente *El aire*, la actividad creadora que se participa, *es de los dioses*, es decir de la literatura que fue también naturaleza y, en su virtud, dios. Las variaciones sobre los dioses, en suma, únicamente en uno de sus múltiples significados apuntan a las deidades de la cultura clásica, ya que lo más tipificador de esta temática se refiere a los seres del trasmundo que el poeta contempla desde el universo pagano, y por pagano religioso, de la tradición hermética.

María Teresa Bertelloni, en su sugerente libro *El mundo poético de Angel Crespo*, se ha referido a la vertiente esotérica —de tanteos para descifrar los secretos del cosmos— de esta etapa, y en algunos de sus comentarios ha puesto de relieve cómo, en distintos poemas, el escritor “intenta traspasar el umbral de lo particular para entregarse, en comunión, a lo universal, al Todo, pero sin perder su yoidad”.¹⁸ Pero además y en conexión con este rasgo cabe señalar asimismo el del “descubrimiento de lo otro a través de lo más vulgar y cotidiano”.¹⁹

El eje más peculiar de esta salvación radica en haber inflexionado definitivamente sus cartografías exteriores hacia el mapa interior del poeta, con lo que el mundo del sentido deviene, de forma cada vez más acusada, desnudo ámbito transfenoménico.

Ya hay señales de este rumbo hacia los adentros en poemas como “Luz del atardecer”, de *Donde no corre el aire*, o bien la “teofanía” décima de *El aire es de los dioses*, textos en los que se emplea la imagen mística de la luz atravesando la vidriera. Si se recuerda que cifrábamos el humanismo en la poética del muro, pero del muro impregnado de historia, la metáfora del rayo luminoso que traspasa los ventanales significa el triunfo del espíritu sobre la cultura, y del mundo interior sobre los epifenómenos de la cultura histórica. Esta veta interiorizada es la que eclosiona definitivamente en *El ave en su aire*, libro de libros que se sustenta en una suerte de retórica del silencio dirigida a expresar el progreso íntimo, a través de la oscuridad de la ruta, hacia una luz de belleza que sólo se entrevé yendo hacia ella, en pos de un encuentro que consiste justamente en ese viaje de exploración introspectiva en cuyo transcurso el “encuentro” se da.

18. Cf. *El mundo poético de Angel Crespo*. Carboneras de Guadazaón: El toro de barro, 1983, 86.

19. Encarta a José Corredor Matheos (Mayagüez, 16 de setiembre de 1979), leemos: “Hace unos días escribí un poema totalmente esotérico, titulado ‘Asedio a una diosa’... No me atrevo a corregirlo. Es el descubrimiento de lo otro a través de lo más vulgar y cotidiano”.

La introspección lírica es solo uno de los modos de esa poética, un modo de raigambre cultural que excuso ponderar por conocido. Pero hay otro modo aún, un modo más raro, el poetosófico que aspira a captar realidades del trasmundo a través del verso, un verso merced al cual se desocultarían las redes secretas de los seres y de las cosas. Superados, así pues, los caminos del mundo sensible y cultural, y recorridos los propios laberintos interiores, quedan por explorar, vía intuitiva, las misteriosas correspondencias que establecen los entes más allá de nuestro dominio.

Mitografía simbólica

Recurso cardinal en la retórica de la tercera salvación es el símbolo, quizá porque constituye el medio clásico para reconducir de nuevo a esferas ocultas cuanto se ha revelado al conocimiento intuitivo del poeta. La simbolización, proceder al que el escritor ya había acudido en los periodos primero y segundo, se intensifica en este tercero, en parte al compás del contacto cotidiano con la visión simbólica de la poesía de Dante, pero sobre todo por mor del esoterismo. *El ave en su aire* se inscribe plenamente en la tradición simbolista, cuya mitografía ha contribuido a renovar. No faltan en el poemario, en consecuencia, recurrencias inveteradas en la historia de la simbología literaria, como el mar, la noche, la fuente, la piedra, etc. Pero hay en esta etapa otros símbolos más inequívocamente representativos.

Dos de estos símbolos característicos aparecen inclusive en el título *El ave en su aire*. El auge de la concurrencia del “aire” en el discurso no se produce hasta la etapa tercera, de guisa que en las dos anteriores dominaba el “pájaro” al “aire” hasta que en la presente, en virtud de la crecida del elemento aéreo, se da una tan densa como equivalente participación de ambos símbolos.

Los símbolos hasta aquí referidos no agotan la serie de los que merecerían comentario, entre los cuales se hallan el fuego, la luz, la oscuridad, la diosa y la rosa. Pero a fin de no agrandar en exceso el epígrafe, destacaremos el que nos parece más esencial: la rosa. En efecto: si la poética del primer ciclo podía rotularse como poética del *prado*, y la segunda como poética del *muro*, la tercera es susceptible de registrarse como poética del *aire*, la *alondra* y la *rosa*, un tríptico que indica cómo el ave, que en las dos salvaciones precedentes se alzaba en vuelo para entonar su canto en un entorno vegetal localizado en geografías concretas de España y del mundo, en la tercera salvación ya canta en los espacios misteriosos donde se esconden las claves unitarias del universo, en el ámbito inmaterial, y a salvo de contingencias, que encarna la rosa.

Consonancias del misterio

Entre los caracteres más sobresalientes en el verso de esta fase, cabe citar la praxis de *Parnaso confidencial*, uno de cuyos resultados es el de haber brindado un mosaico de registros métricos tipificados que es insólito en el

itinerario poético de Angel Crespo, en cuyos textos no suele escucharse otra música, por lo general, que la dimanante de su más recóndito hontanar. De esta suerte, en la obra resuenan consonancias múltiples de combinaciones versales inusitadas en cerca de cuarenta años de creación literaria. De estas últimas, acaso las más significativas sean el terceto encadenado, del poema a Dante; el soneto, de los textos a Petrarca y Garcilaso, y el versículo, que se reserva para "Walt Whitman", y que cuenta con precedentes como el poema dedicado a Pessoa, de *Cartas desde un pozo*.

Tocante a los exponentes rítmicos más singulares, hay que mencionar un tipo de acentuación alternante que, salvando las distancias del correlato imposible entre largas y breves y tónicas y átonas, concuerda con distintas clases de pies cuantitativos del verso de los clásicos grecolatinos, así en los siguientes versos del poema "Ego mersa cavernis", de *El aire es de los dioses*:

sigue la Aurora espaciando sus luces primeras,
siguen las aves variadas volando
a través de los bosques profundos,
recorren el aire ligero,
sus ámbitos llenan con límpidas voces...²⁰

La renovación sintáctica, un proceder que remite al grupo del 50, se deja sentir ahora en forma de "violentación serena", de un decir entrecortado y sinuoso que ha podido calificarse como "sintaxis del misterio", porque crea una atmósfera favorable para la epifanía de los dioses.²¹

Poemas en prosa y aforismos

En este tercer período, el poema en prosa se concentra mayormente en *El aire es de los dioses*, confirmándose así que se emplea con preferencia para poder profundizar mucho más en las realidades extralógicas, invisibles y surreales a través del decantado ascético de la intuición poética. En *El ave en su aire*, esta forma de creación artística se reduce a dos textos en la primera parte, aunque de algún modo cabría asimilar, al poema en prosa, la aforística que conforma la segunda parte de este libro de libros. En ese supuesto, sin embargo, la facultad intuitiva de aquella inflexiona a favor del discurso reflexivo de esta.

Con el tiempo, contra el tiempo, La invisible luz y Escrito en el aire son los tres libros de aforismos insertos en *El ave en su aire*. Pero solo dos corresponden a los poemarios de esta etapa, ya que *Con el tiempo, contra el tiempo* se gestó simultáneamente a *Colección de climas*, aún en la salvación

20. EBT, 166.

21. Cf. Isabel Guerrero. "Angel Crespo", en la solapa de la edición de *El aire es de los dioses*. Zaragoza: Olifante, 1982. El concepto "sintaxis del misterio" es asimilable, en el dominio de la poética de lo imaginario, a la sintaxis imaginaria que con tanto rigor y tan renovadoramente ha estudiado A. García Berrio en su libro *La construcción imaginaria de 'Cántico'*, de Jorge Guillén. Universidad de Limoges, 1985, 509.

segunda. En el conjunto de esas páginas, en buen número dedicadas a dilucidaciones de poética, sorprende admirablemente la agudeza ingeniosa y el concepto paradójico, rasgos que no son vehículo para traducir certezas nocionales sobre poesía y praxis del verso, sino que ponen de relieve incitaciones todavía no esclarecidas, horizontes literarios que van autogestándose. De lo que no cabe duda es que algunas creaciones aforísticas constituyen auténticas maravillas imaginísticas y lúdicas, como puede apreciarse en “Microcaricaturas francesas”, de *La invisible luz*:

Marie de France escribía con los cabellos.
Ronsard, con un junco verde.
Víctor Hugo, con un tridente.
Baudelaire, con una daga.
Verlaine, con un soplo.
Rimbaud, con un clavo.
Mallarmé, con un alfiler de corbata.
Valéry, con un tiralíneas.
André Breton, con una esponja.²²

22. Cf. *El ave en su aire* (1975-1984). Barcelona: Selecciones de Poesía Española, Plaza & Janés, 1985, 202.

**ÉPICAS, ESTÉTICAS Y
MISTERIOS EN LA POESÍA
DE ENRIQUE BADOSA**

Dad este escrito a las llamas

*Dad este escrito a las llamas*¹ es el séptimo de los poemarios de Enrique Badosa a partir del inaugural *Más allá del viento*.² Desde este primer libro, Badosa ha sometido su poesía a un proceso de lento aquilatamiento, y a la par de renovación, que se cobra logros muy originales en *Dad este escrito a las llamas*. El título mismo del conjunto contiene ya señales indicadoras de su tono, de su contenido, de sus formas. El escritor, en efecto, ha elegido un verso (el de "Dad este escrito a las llamas") de un romance del ciclo cidiano que pone de relieve tanto la vertiente culturalista en que trabaja el poeta como su inserción en unos dominios literarios de raigambre popular. En este sentido, parece que la clave primordial de *Dad este escrito a las llamas* estriba en haber encontrado Badosa para su obra los materiales de la tradición más idóneos para hacer oír con mejor ajuste y modernidad su propia voz.

La poesía de Enrique Badosa se ha caracterizado siempre por el lenguaje directo, y el carácter satírico. No se trata de poesía "cívica" ni "social" según el uso que algunos críticos otorgaron a estos términos. Badosa no se realiza como poeta de "denuncias" porque sus sátiras, aunque plasman la censura de tipos y de tics de ahora mismo, recalcan en el marco de la moralización. Badosa, en fin, no levanta destellos políticos, sino que bucea en los antropológicos y morales. La impronta discursiva, de ideas, que resulta consustancial en el poeta, le conduce a cultivar temas amplios (recuerdos de posguerra, las dos Españas, entre otros), mientras su afán de delgadez conceptual y lingüística le pone en el camino de asuntos de menor entidad, con el propósito de esgrimir sucesivos registros (motivos de la boina, de la calva, del fuego, etc).

En *Dad este escrito a las llamas*, las composiciones se agrupan en tres partes, de las que las dos primeras revisten las modulaciones formales más singulares. En la gavilla que titula "Cosas públicas", el poeta utiliza la combinación de heptasílabos y pentasílabos alternados de manera arromanzada. Si bien ambos moldes métricos se emplean de cuando en cuando en la poesía contemporánea, el servicio que proporcionan a Badosa, amén del regusto popularizante, recuerda mucho los ritmos en que se acostumbran a vaciar los poemas moralizadores de la Edad Media castellana. La segunda parte del libro, "Pasmarotas privadas", está integrada por composiciones hexasilábicas, dispuestas asimismo

1. *Dad este escrito a las llamas*. Barcelona: Ocnos, 1976, 96 pp.

2. Se editó en 1956. Los poemarios siguientes fueron: *Tiempo de esperar, tiempo de esperanza* (1959); *Baladas para la paz* (1963); *Arte poética* (1968); *En román paladino* (1970) y *Historias en Venecia* (1971).

arromanzadamente. Aquí el poeta ha tomado claro punto de inspiración en Torres Villarroel, autor de unas populares y satíricas *Pasmarotas*. En Badosa, la "pasmarota" tiene la misión de albergar una serie de picotazos irónicos y mordaces rematados por un a modo de epitafio en vida de ciertos individuos típicos del momento.

Sea a través de Torres Villarroel, sea por repercusión directa, es palmario que los ecos de Quevedo se escuchan a menudo en este libro de Badosa. Como en el genial don Francisco, hay en *Dad este escrito a las llamas* la fustigación de sujetos y actitudes cotidianas, cuya podredumbre y falta de lucidez se testimonian entre burlas y veras. En poeta tan quevedesco no podían faltar tampoco los motivos de las calvas, y aun el de las "boinas" (recordemos que uno de los libros del humanista Jiménez Patón, amigo de Quevedo, versaba sobre los "tufos, copetes y calvas"). Pero el influjo del satírico barroco no se percibe tanto en los temas como en su tratamiento formal, en el intento de abordar un asunto desde varios ángulos hasta agotarlo.³

Las formas expresivas del Badosa de este libro confirman su pertinaz y atenta vigilia estilística. La cuidadosa selección a que somete el vocabulario, elegido en orden a reprimonar el acervo de una cultura añeja, solo resiste la comparación con la agudeza y el olfato lingüístico con que domeña y retrabaja la frase hecha, adivinando- poesía es también conocimiento- los repliegues morales de la época. O dicho por él mismo:

Gentes de estos tiempos
y muy de esta tierra,
piden verso antiguo
para lacras nuevas...

Mapa de Grecia

El poeta Enrique Badosa publicó hace bastantes años un ensayo con el premonitorio título de *Primero hablemos de Júpiter: La poesía como medio de conocimiento*.⁴ Y premonitorio en dos aspectos, en el de servirse de un rótulo mitológico que nos señaliza el mundo antiguo, y en el de atribuir al quehacer poético dimensiones cognoscitivas. Se me ocurre esta reflexión a propósito del poemario *Mapa de Grecia*,⁵ libro donde se conjugan el helenismo del autor, y la búsqueda de los orígenes comunes -del yo y del nosotros- que supone su reconocimiento de y al mundo griego. Sólo esta perspectiva compleja de comprensión de las raíces vitales y literarias, y a la vez de deuda humana y artística con la cultura helénica, permite un acercamiento cabal a *Mapa de Grecia*.

3. Entre los críticos que se han referido al quevedismo de este conjunto, destaca Victoriano Crémer, para quien "Las agudezas pulidas en las llamas del pensamiento han encontrado ahora su expresión más terminante: directa, burlesca, sarcástica, con peso y entidad quevedesca". Cf. "*Dad este escrito a las llamas*", *Hora leonesa*, 20, VI, 1976.

4. Cf. "Papeles de Son Armadans", núm. XXIX, agosto de 1958.

5. *Mapa de Grecia*. Barcelona: Plaza & Janés, 1979.

El conjunto de poemas que compone este libro se inscribe en la línea culturalista que atestigua la pervivencia del estímulo helénico en Occidente, y en concreto en las letras españolas. Refiriéndose al pasado y al futuro literario de España, Luis Cernuda afirmó categórico que Grecia nunca motivaría -lo ha recordado el propio Badosa en un artículo- a los nacidos sobre la piel de toro. Pero he aquí *Mapa de Grecia* como respuesta. Porque si bien no parece proclive el genio hispánico al influjo griego, ese influjo existe y actúa permanentemente, y se ha manifestado acusadísimo en determinadas etapas históricas, y en autores cimeros.

En ocasiones, la presencia de “lo helénico” apenas si traspasa los umbrales de la imprenta, pero de vez en cuando, y a manera de homenaje renovado, el poeta rinde tributo público al país que todavía anima nuestras diversas formas de entender la vida. Circunscribiéndose a la poesía de posguerra, si en los últimos años varios autores españoles han plasmado temas griegos en alguna que otra composición, también hay que anotar dos libros de versos que se inspiraron íntegramente en Grecia: *Las islas nos llamaban*, de Joaquín Buxó Montesinos, y *Poemas del mar de Grecia*, de Guillermo Díaz-Plaja. El poemario de Badosa constituye, pues, la tercera entrega poética que se sitúa dentro de ese parámetro artístico.

Estructura y formas

Si, como poeta, Badosa se ha mostrado siempre muy cuidadoso respecto a la vertiente formal de sus composiciones y de sus libros, esta característica se acusa aún mejor en *Mapa de Grecia*. Tampoco podía ser de otro modo, tratándose de un libro destinado a recrear y revivir el palpito profundo de la cultura griega. En cualquier caso, este poemario supone, en el marco de la ya extensa trayectoria lírica del autor, el conjunto poético de arquitectura más ostensible, de disposición estructural más peraltada y racionalista. En efecto: los materiales del volumen se reparten en siete espacios o núcleos, cada uno conteniendo veintiún textos, salvo el primero y el último cuerpos, que constan de un único poema, respectivamente. Sin duda, en este distribucionalismo se esconde una clave que remite a algún supuesto helénico. Sería otro señalamiento en símbolos que añadir a los numerosos que concurren en estos versos. En este sentido, tal vez proceda no perder de vista que el cuerpo central, titulado *Cícladas*, divide el volumen en dos sectores simétricos, orden de colocación que también responde a la geografía griega, como se aprecia contemplando un mapa de aquel país. En suma: aunque no hubiera -que las hay- referencias de los textos a las realidades extrínsecas, *Cícladas* no abdicaría de su función de quicio del libro, al igual que el poema “Los límites de Grecia”, que abre el volumen, asume el rol del prólogo, y el titulado “Mapa de Grecia”, que lo cierra, y sirve de frontispicio al libro, el de epílogo.

En cuanto a los perfiles métricos, se constata, por lo que hace al verso largo, el predominio del endecasílabo libre, mientras el corto se circunscribe normalmente al heptasílabo. Sin embargo, coexisten versos diferenciados en

este poemario, decantado con preferencia hacia el metro denominado de *arte mayor*, cuyo empleo testimonia el homenaje del poeta a una cultura no por foránea menos implicada, desde hace siglos, al taller artístico español. En su anterior poemario, Badosa agavilló poesías patrocinadas por el heptasílabo y el pentasílabo aromanzados, materia tradicional que no ahoga la dimensión culturalista. Ahora, en *Mapa de Grecia* el metro de cultura sobrepuja al ritmo popular, dando de nuevo fe del fiel acompañamiento métrico con que Badosa imbrica en todo trance los niveles de la forma y los de la idea.

En la gramática poética de Badosa se da un recurso retórico -al que el escritor acude de vez en vez- que subraya el carácter escultural de algunas composiciones. Me refiero a la anáfora continuada. En *Mapa de Grecia* este recurso cobra un papel estructurante clarísimo. Léase, por ejemplo, el poema en honor del templo de Sounion, y el inspirado en el Partenon. La anáfora cumple, en ambos textos, un menester ordenador, una simbología lingüística capaz de evocar ocularmente el pétreo y geométrico diseño de estos monumentos. La intencionalidad enmarcadora del artista se hace, con todo, muchísimo más patente en el poema "Partenon", pues incluso está construido a base de catorce versos de catorce sílabas cada uno, rematando y contorneando así un cubicaje arquitectónico que intenta reproducir la seriedad y temple marmóreo de aquellas columnatas que presiden la vida de los atenienses:

Nunca tan indeleble ni tan imperativo,
nunca tan ascendente hacia la claridad,
nunca tan aplomado en tus constelaciones,
ni nunca tan intenso de mármoles terrestres,
nunca tan afinado de aristas musicales,
nunca con tanto esmero de fuerza y de cincel,
nunca tan espacioso de todo lo perfecto,
ni nunca tanta luz mejor edificada,
nunca tan bien escrito en el papel celeste,
nunca tan arraigado en ser de la belleza,
nunca tan magistral de piedra y pensamiento,
nunca tantas palabras para saber la vida,
nunca tan protector, nunca tan cotidiano,
nunca tan erigido para todos nosotros.

Mundo poético a la luz

En ocasiones, el decurso textual adopta formas narrativas. En otras, es la descripción la que predomina. Pero incluso hay moldes dialógicos en este poemario en el que, por descontado, prima el aliento lírico. Los temas del libro son numerosos. Entre otros asuntos, el poeta canta la cultura, la historia, la libertad, el amor, la belleza y la muerte. Y sin que falten tampoco motivos tan ligeros como los anacreónticos: el vino, la hermosa floresta, y los besos de bonanza.

Una cala rigurosa en torno al léxico empleado quizá confirmaría ciertas constantes de la interpretación de Grecia que subyacen en el mundo espiritual de Badosa. Importa, a este respecto, que se repare en la gran frecuencia de empleo de vocablos como amor, luz y belleza, ya que aparecen en la mayoría de los textos, bien por sí mismos, bien a través de sinónimos totales o parciales, como es el caso, por ejemplo, de luz, sustituida por claridad, transparencia, lumbré, etc. Pero al margen de esas sustituciones, interesa que se observen aquellos momentos en los que estas palabras se cargan de significaciones afectivas en virtud de los modificadores. Luz se califica entonces de mil maneras, perdiendo en parte su contenido preciso, y dejando abierta de par en par el alma del lírico.⁶

Cuaderno de las insulas extrañas

*Cuaderno de las insulas extrañas*⁷ fue escrito en 1981, impreso en 1982, no distribuido formalmente hasta 1983, y por ende no sujeto a la condigna valoración crítica hasta 1984. Puede decirse, pues, que el proceso de su comparecencia y de su noticia públicas se ha visto envuelto en una extraña singladura que, misteriosamente y al acaso, está en consonancia con la índole semántica del poemario, poemario que, si se me permite utilizar el tan recurrente símil de la música, diré que constituye tan solo unas notas, unas cadencias del conjunto, en vías de composición, titulado *Cuadernos de barlovento*. Esta circunstancia, si bien no impide que intentemos una aproximación al libro *per se*, no es menos cierto que obsta para un entendimiento más cabal y matizado de estos poemas en prosa, que van acompañados de un breve apunte sobre poética, y precedidos de un preludio que funciona a modo de fictiva excusa motivadora del texto.

Para acercarnos a la comprensión de este *Cuaderno de las insulas extrañas*, un punto de partida muy atendible es no pasar por alto las divagaciones que, sobre su propia poética, quiso el escritor que se estamparan en su libro, de manera que sirviesen de pistas esclarecedoras, al menos para algunos aspectos del mismo. Copio las líneas que son susceptibles de emplearse como pauta para

6. Sobre el tema de la luz en *Mapa de Grecia*, escribió José Luis Cano estas atinadas apreciaciones: "La actitud de admiración, de pasmo, ante la belleza de la luz, nos recuerda la de Jorge Guillén, en *Cántico*, tan enamorado de la luz que la convierte en uno de los temas centrales del libro de homenaje, de admiración, tan antirromántico como Jorge Guillén. Se canta y se admira lo real, no lo soñado o lo idealizado, sino lo que está ante nuestros ojos, ofreciéndonos su prodigio. Y lo real en la luz, no en las sombras de la nocturnidad. La luz es, en efecto, uno de los temas culminantes del libro de Badosa. No he contado las veces que la palabra luz aparece en él, porque no soy amigo de esta técnica de cuentahilos, de la que hablaba despectivamente Dámaso Alonso, pero el lector advierte en seguida que es raro el poema en que la palabra no se instala con la naturalidad de lo necesario: luz griega, luz helénica, luz del mármol, tesoros de luz, laberinto de luz, luz blanca, tu voz de luz, luz del sol, luz de los vinos, etc." Cf. "Grecia en la poesía de Enrique Badosa". *Insula*, núm. 390, mayo de 1979. Acerca de la luz en los poemas de *Mapa de Grecia*, cf. asimismo Antonio Domínguez Calvo, "Grecia como color a propósito de *Mapa de Grecia*, de Enrique Badosa". *Gades* (Cádiz), núm. 4, 1979, esp. 84 y ss.

7. *Cuaderno de las insulas extrañas*. Valencia: Prometeo, 1982, 44 pp.

mi análisis de la obra: "... Yo estuve en las ínsulas Extrañas de las que nos da noticia San Juan de la Cruz. Estuve porque hace muchos años quería conocerlas, ir a ellas e ir con ellas por su singladura que a veces toca puerto, si nos sabemos dar cuenta... Pero puesto que mi viaje tenía designio poético, mi esperanza es haberlo hecho en poesía de prosa poética..., con su casi inevitable edulcoración a menudo lirosófica; sí mediante una prosa narrativa de la que se siguiera, con naturalidad a ser posible, todo lo poético que viví en un viaje que, gracias a Dios, no ha acabado de tener un completo retorno".

Varios son los puntos que se suscitan en esta nota. Uno de ellos tiene que ver con la disposición compositiva del conjunto, que se organiza a partir de la dinámica del viaje, tal como insiste el autor mismo. Es de recibo llamar la atención sobre el montaje de este *Cuaderno*, porque no estamos tanto ante un libro de poemas, como ante un poema-libro, merced al hilo conductor itinerante concebido por Enrique Badosa, que ya en *Mapa de Grecia* se mostraba muy cuidadoso en la búsqueda de un diseño integrador para los textos del poemario. Bien es verdad que el recurso al viaje como mecanismo vertebrador resulta en extremo usadero, tanto es así que acaso pocas obras literarias se escapen a este artificio, tomado en sentido real o figurado. Pero en el supuesto presente este esquema está en connivencia con una cuestión que afecta a estratos cuiciales del libro: ahí se distingue a San Juan de la Cruz, cuyo *Cántico Espiritual* no es sino las canciones que expresan un tránsito lírico en pos de los progresivos estados de perfección íntima. También el viaje descrito por el poeta barcelonés en esta gavilla supone un moverse intelectual, afectivo y estético hacia las complejas instancias de sí mismo donde se conjugan nombre y creador.

De cuanto antecede podría colegirse, y se colegiría tan sólo sesgadamente, que *Cuaderno de las ínsulas extrañas* se sitúa en unas coordenadas distintas y distantes de las que informan singularmente *Mapa de Grecia*, o sea las del universo cultural de motivación helénica. Muy al contrario: Badosa no abandona su raigambre clásica, sino que la imbrica y refunde con la vertiente sanjuanista. Piénsese, a este respecto, que el viaje que alienta en estos poemas en prosa se proyecta como si de una Odisea interior se tratase, cuya llegada a puerto se presenta, al término de estos *Cuadernos*, con la figuración de un poeta -el héroe mítico- que es recibido por una mujer- nueva Penélope rediviva. La conjugación de ambas visiones, la helénica, y la cristiano- sanjuanista, me parece una de las claves del libro, clave que se evidencia en la onomástica, en los motivos escogidos, en los simbolismos e incluso en el título.

En efecto: por el espacio visionario y mítico creado en el poemario aparecen ecos de leyendas griegas, sombras de eremitas, misteriosas interferencias de santos medievales, etc. Pero lo característico es, repito, la ligazón de tales mundos diversos, el de la bizantina aventura odiseica con el de la *peregrinatio vitae*. Más señales: el sintagma *ínsulas extrañas*, procedente del *Cántico* del poeta carmelita, se impregna de clasicismo a la hora de denominar a la mayoría de estas islas (Biblonisos, Portinaria, Gnosia, Astrelia, y otros nombres por el estilo); el poeta abraza en Biblonisos el motivo bíblico del don de lenguas con el recuerdo de la historia de Midas; en Dromonia se reelabora el tópico, establecido por Séneca y San Jerónimo, de los "ayeres" de todo hombre, etc.

Antes me referí a Penélope porque el poeta finaliza este *Cuaderno* con una llegada a puerto, pero convendría añadir que, más que destino final, el pie a tierra invita a pensar en una escala, no en la culminación del camino. El propio Badosa, en la nota que abre la obra, señalaba sobre este periplo que “no ha acabado de tener un completo retorno”. Esta salvedad permite captar en el libro la decantación por la búsqueda más que por amenes definitivos, y a un tiempo permite ver que, triunfando la navegación sobre el término seguro, se enfatiza el condicionante humano del estar exiliado, y singularmente del estar in-merso en el a-ísla-miento extraño del vivir.

Cuadernos de barlovento

Siete son los poemarios que constituyen *Cuadernos de barlovento*.⁸ Los títulos respectivos van encabezados por el término *Cuaderno*, de suerte que sólo los distingue la determinación, así: *de Cap Sa Sal*, *de Lanzarote*, *de Sicilia*, *de las Ínsulas Extrañas*, *de Teotihuacán*, *de El Cuzco*, y *de Alta Mar*. Todos estos conjuntos se editan por primera vez, excepto *Cuadernos de las Ínsulas Extrañas*, que vio la luz en 1982.

Ante esta nueva obra del poeta, una constatación resalta poderosamente: la gran importancia de *Cuaderno de las Ínsulas Extrañas*, importancia que, al margen de sus cualidades literarias intrínsecas, resulta peraltada por factores como su precedencia editorial a los otros pliegos, con la consiguiente connotación de autosuficiencia poética, y por su situación central, como libro cuarto. Y la circunstancia de que le corresponda, según el factor cronológico, el cuarto lugar en la serie, no resta significación al espacio nuclear y cimbal que se está señalando. Además: el hecho de que *Cuaderno de las Ínsulas Extrañas* vaya precedido y seguido por colecciones de versos aporta un ángulo de enfoque distinto al que brindaba su edición separada.

Cuadernos de barlovento, por tanto, posibilita una segunda y diferenciada lectura de *Cuaderno de las Ínsulas Extrañas*, poemas que, además de su posicionamiento en el eje de simetría de la obra mayor que los comprende, destacan y se singularizan también por su elaboración en prosa frente a las líneas versales de los demás *Cuadernos*. Y este contraste no es el único que puede notarse. Hay otros, en efecto y entre ellos cabe subrayar la dimensión puramente imaginística del grupo cuarto en el decurso de este septenario poético donde tantos versos se inspiran en una geografía concreta, pero sin que el estímulo topográfico reste vuelo a la plasmación fantástica.

Con todo, cumple reiterar que en *Cuaderno de las Ínsulas Extrañas* se enfatiza más y de otro modo, de un modo si se quiere misterioso, la vertiente imaginaria, vertiente que se acentúa todavía al suceder de inmediato a *Cuaderno de Sicilia*, poemas suscitados por enclaves de esta isla que, al menos desde un punto de vista cartográfico, no es extraña, sino muy conocida, y que ha sido vista poéticamente por Badosa como instancia de evidencias más que de videncias.

8. *Cuadernos de Barlovento*. Barcelona: Plaza & Janés, 1986, 154 pp.

Las videncias vienen después, desde la maravilla de las *Ínsulas* -ya no islas, claro- *Extrañas*.

Y no acaban aquí las notas sobre *Cuaderno de las Ínsulas Extrañas* que se extraen en virtud de enfocarlo desde los poemarios que lo rodean, ya que el contenido de tales gavillas de versos sirven asimismo como confirmación de algunos rasgos de aquel libro, e incluso como elementos nuevos susceptibles de esclarecer más y mejor la concepción ideal de aquella prosa poética medular.

Respecto al primer supuesto, no cabe duda que la clave de haber compaginado helenismo y cultura literaria cristiana, y aun sanjuanista, se reafirma ahora al advertir que esa veta singulariza a *Cuaderno de las Ínsulas Extrañas* en el marco de los otros conjuntos de *barlovento*, los cuales comparten la mencionada clave como conjuntos, aun cuando se dé en determinados textos, por ejemplo en los que abren el *Cuaderno de Cap Sa Sal*. Por lo que hace al segundo supuesto, es decir a la dilucidación de la teoría subyacente en el mundo poético del libro capital, el cuarto, el valor informativo que proporcionan la media docena de subconjuntos que le envuelven es incuestionable, como paso a explicar.

La imagen de las islas que navegan, decisiva en *Cuaderno de las Ínsulas Extrañas*, ya aparece ocasionalmente, en el primer *Cuaderno*, y tal vez no por casualidad, sino por convergencia catafórica, reaparece en *Cuaderno de Alta Mar*, donde se insiste en la equiparación entre isla, navegar y nombre. Estos tres conceptos permiten acercarse al entramado semántico esencial de *Cuaderno de las Ínsulas Extrañas*, un sentido pleno de esoterismo que, en su virtud, acentúa las distancias de estas prosas poéticas con relación a las composiciones anteriores a *Mapa de Grecia*.

Las *Ínsulas* badosianas, amén de la connotación existencial del "estar in-meroso en el a-isla-miento extrañado del vivir", no representan tanto al bienaventurado y gozoso lugar de llegada del rumbo marítimo cuanto a la *peregrinatio* misma como búsqueda continua en la que consiste la meta. Por este motivo hay que navegar y navegar, aunque sea a bordo de una isla, y así hacer buena la conocida máxima de Pompeyo el Grande, para quien vivir no era necesario, pero navegar, sí. Y una navegación que no cesa supone un horizonte que incita siempre como lejanía, mientras el hombre, y singularmente el poeta, convierte su navegar en una exploración desde y hacia el universo secreto de las palabras.

Un punto inesquivable por fundamental en los libros poéticos de Badosa es el de su arquitectura. En este capítulo, conviene adelantar que *Mapa de Grecia* resulta un poemario en el que la voluntad estructuradora es más acusada que en *Cuadernos de barlovento*. Sin embargo, en esta última obra se da una estructuración muy ostensible, en la que, según se dijo arriba, *Cuaderno de las Ínsulas Extrañas* ocupa el epicentro de los seis libros, los dos primeros dedicados a Europa y África, y quinto y sexto a América, mientras tercero y séptimo se dejan adscribir, respectivamente, hacia el continente europeo -Canarias- y hacia el americano -*Cuadernos de Alta Mar*.

El epigrama como problema

Entre los libros de versos de Enrique Badosa, acaso sea *Epigramas confidenciales*⁹ el que más se presta para el ejercicio de la endocrítica, es decir de una lectura interpretativa y valoradora que subraye las peculiaridades de la obra desde indicios implícitos y explícitos en la obra misma. Y el primer indicio manifiesto estriba en plantear la cuestión del epigramario como tal, esto es del conjunto de textos que consisten única y exclusivamente en epigramas, como en el supuesto que nos ocupa, dado que *Epigramas confidenciales* contiene ciento cincuenta epigramas, distribuidos en tres libros de cincuenta cada uno.

Componer un epigramario no resulta nada frecuente en cualquier literatura, y si no resulta nada frecuente es sin duda por las dificultades que comporta. A este problema se refiere el autor en el epigrama que, dedicado a Marco Valerio Marcial, se ubica en situación de prólogo de todos los textos epigramáticos, y por tanto alberga algunas de las claves de esta creación del escritor. Transcribo la composición:

A Marco Valerio Marcial

Aunque tampoco soy alumno tuyo,
te cito y te traduzco en homenaje,
hoy que la lengua madre a nadie importa.
También porque recuerdo tu advertencia:
un epigrama bello es cosa fácil,
escribir todo un libro es lo difícil.
Siendo tú caballero, por poeta,
sé que no dejarás que tus fragmentos
hablen más elocuentes que mis páginas.

De este epigrama pueden desprenderse algunas consideraciones para la aproximación a un mejor entendimiento de *Epigramas confidenciales*. Consideraciones como, por ejemplo, las relativas a la gratificación e ingratitud en el cultivo del género; las relativas a contenidos que se reprenden, así como al talante humano subyacente en el moralista; y las relativas, en fin, a la línea literaria en la que se inscribe Badosa, línea que arranca de Marcial.

Gravámenes de un subgénero

Pero veamos ya, de los tres aspectos enumerados, el de las virtualidades y condicionamientos genéricos, cuestión esta que se suscita en los versos que ya se citaron, y que aporto de nuevo:

9. *Epigramas confidenciales*. Barcelona: Plaza & Janés, 1989, 96 pp.

un epigrama bello es cosa fácil,
escribir todo un libro es lo difícil.

La idea es de Marcial. La adaptación castellana, de Badosa, de quien transcribo ahora el epigrama que abre el libro II, y que reincide en la problemática de este subgénero:

Me reprochas que de poeta lírico,
desciende a ser poeta epigramático.
Repróchate a ti mismo porque piensas
que el epigrama es género menor.
Es género menor quien mal escribe.
Quien lee mal es género menor.

Tanto en este epigrama como en el que leíamos antes, se defiende una reivindicación de esta fórmula poética, destacando que en modo alguno se trata de un género menor. Pero ¿en qué sentido hay que tomar aquí el concepto “menor”? Desde luego, no en el sentido apriorístico de la teoría literaria, sino en el de la práctica creadora. Porque a nadie se oculta que al epigrama se le incluye entre los subgéneros menores de la épica, y esta inclusión no admite objeciones. Lo que sí puede, y debe, consignarse, en literatura, es que esta terminología conlleva connotaciones valorativas, aun cuando no se pretendan. Tan peligroso resulta, por consiguiente, el empleo de la contraposición, en métrica, entre “arte mayor” y “arte menor”, como la contraposición, entre “géneros mayores” y “menores”. Y es peligroso porque los vocablos mayor y menor denotan cantidad, pero son susceptibles de una connotación de calidad. Y contra esta connotación se alza la voz de Badosa, autorizada por Marcial. El mensaje del clásico, reelaborado por nuestro contemporáneo, rezaría así: en principio, un epigrama suele constar de un menor número de versos que los de cualquier otra composición, pero al cabo lo que de veras cuenta, en las letras, es el valor literario, y aquí sí que ha de afirmarse que, desde este ángulo, no existen creaciones que merezcan el dictamen, *a priori*, de que son de mayor o de menor calidad, puesto que la calidad ha de enjuiciarse, *a posteriori*, una vez creada la obra. Y puede ocurrir entonces que un género mayor, sea la lírica, ocasione el fracaso del poeta, y un género menor, sea el epigrama, lo encumbre, como fue el caso de Marcial. La escritura concreta de un texto, y los lectores concretos de este mismo texto, son las instancias que confieren el aprecio de la calidad de mayor o de menor de una obra, quedando para los manuales de preceptiva la clasificación de mayor y de menor concerniente a cantidad. En virtud de estos considerandos, Badosa remata su epigrama sobre el género con este epigrama que culmina el texto:

Es género menor quien mal escribe.
Quien lee mal es género menor

La creación literaria, como resultado artístico, es la que hace que un epigrama, u otra composición, sea subgénero mayor o menor. Ahora bien: en el epigrama ocurre un fenómeno común al de otras creaciones en las que igualmente

reviste un peso decisivo el ingenio, el hallazgo conceptual agudo. Ocurre que uno de sus factores habituales es la brevedad, de guisa que se muestra tan poco asequible al alarde de ingenio continuado como enfadosa la serie de textos de este tenor, con sus típicos recursos a la que pudiera llamarse agudeza de ingenio. Lo decía la sentencia badosiana inspirada en Marcial. Aportémosla otra vez:

un epigrama bello es cosa fácil,
escribir todo un libro es lo difícil.

De contenidos y actitudes

El segundo punto que anunciábamos arriba concierne a contenidos satirizados, y a la actitud del escritor ante tales pretextos. También aquí cabe invocar un epigrama como guía para la endocrítica. Es el que abre el libro III:

Si estos poemas son confidenciales,
al mismo tiempo son peripatéticos.
Acostumbro escribir al caminar,
y no se me perdona esta insolencia.
Son poemas de andar por nuestras calles,
y son de andar por dentro de mí mismo.
Por lo demás, recabo perspicacia
y colaboración de los lectores.

Pero las dimensiones del tú y del yo no apuntan a los géneros épico (el tú) y lírico (el yo), sino que son indicativos de que los comportamientos humanos pueden ser intercambiables, y por ende el propio poeta no está exento de algunas de las actitudes que él mismo recrimina. Respecto al prisma desde el cual se ejerce la crítica, no difiere del de los epigramas clásicos: el poeta, en efecto, valora los modos de hacer, de decir y de pensar desde el ángulo del moralista que enjuicia la conducta ajena a partir del código de la dignidad aplicado en cualquier supuesto. En consecuencia, los epigramas se dedican a síntomas de escasa dignidad en el ser humano, en el individuo como ser civil y político, en el escritor, en el hablante, etc. La filosofía que se desprende será la del no enajenarse, la del no dejarse llevar por la apariencia, por los aires de moda, por las poses verbales y de opinión esnobistas, por las consignas políticas.

Uno de los centros de interés será el uso del lenguaje, y de diversas despreocupaciones en su empleo, así la de los anglicismos, los "gibraltares", que es como Badosa denomina a este fenómeno, un fenómeno que le preocupa sobremanera, a tenor de los varios epigramas que le inspira, así el X del libro I:

Contra Inglaterra casi nada tengo.
Shakespeare, Chesterton, whisky... ¿Qué más quieres?
Sí tengo contra el cursi compatriota
que por esnob -perdón- importa y clava

“gibraltares del habla” en el decir.
No es que nos colonice el verbo inglés.
Quien se somete a él, es porque quiere.
¿No basta un Gibraltar en el costado?

Pero no todas las asechanzas contra el idioma son los “gibraltares del habla”. También vitupera el modismo, el léxico jergal de moda, la incorrección gramatical y fonética en el decir, y el taco y las expresiones malsonantes. Comprobémoslo en los siguientes epigramas:

XXII (lib. II)

Al ocupar un puesto directivo,
afirmas y revelas: “Soy consciente...”
Luego expones con pulcra precisión
que de alguna manera a nivel de
entiendes que puntual el tema vale.
Y a nivel de nivel, queda muy claro.

XXXIV (lib. II)

Las palabras de moda te conducen
al nuevo estilo de gozar y amar:
a que “desdramatices” “tu problema”,
a que “te enrolles” en “la marcha” y “passes”,
a “la movida” con “orgasmo” “lúdico”,
y a consumir “bocatas” “de alucine”.
La conclusión moral es “pensar de que...”

IV (lib. III)

Un gran economista nos revela,
desde su “oservatorio” del “Estao”,
algo que no era fácil “preveer”:
que no sólo los “tasis” han subido,
sino también el pan y los “farmacos”.
Es preciso “astenerse” del consumo.
Para que la “inflacción” se nos reduzca,
tendremos que pedir la “suvención”.
Otra “elección” más grata no tenemos.
Y todo por la Bolsa de “Ansterdán”.
Siempre serán “barbaros” los “nordicos”.
Que San “Savier” por siempre nos proteja.

XXVIII (lib. III)

Eres inteligente e ilustrado,
sin embargo no puedo decir culto.
Mi olfato ya no logra soportar tu alto vocabulario excrementicio.
Toma papel, y límpiate la boca.
Tira de la cadena cuando calles.

Los epigramas que tienen por motivo la lengua no se reducen a estos, con no ser pocos. El poeta se encara incluso con el propio diccionario de sinónimos, invadido de anglicismos semánticos, así en el texto XVI, del libro I

Esta nueva edición del de sinónimos
nos facilita más el español.
“Dirigir” una orquesta es “conducirla”,
puesto que “director” es “conductor”.
“El público” es “la audiencia”.
“Versátil”, lo que tiene varios usos.
“salir de viaje”, igual a “viajar a”.
De momento -perdonen: “bai de móment”-,
basta con estas muestras que convencen.
Hay que acatar tan sabio diccionario.
La inminente edición, toda en inglés.

En ocasiones, es la sensibilidad, el buen oído el que ha de determinar, según el escritor, el uso lingüístico, un uso que suele vincularse a la dicción de siempre, prescindiendo de novedades torpes:

XXVI (lib. II)

Quieres que se te llame “la poeta”,
y por lógico impulso feminista
llevar al unisex la profesión.
A mí lo de “poeta” no me gusta
ni para ti ni para mí. Palabra.
Pero como no quiero ser “poeto”,
te seguiré llamando poetisa,
que me suena mejor que “poetriz”.

IX (lib. III)

Conoces mi interés por el idioma.
Incluso me has tachado de purista.
No obstante, te permito y te aconsejo
que cometas prudente galicismo,
ya que si no, en tus brindis corres riesgo
de desplomarte dentro de la cava.

Otra de las conductas satirizadas por Badosa con alguna insistencia es la que estriba en enajenarse por mor del fenómeno del fútbol. A este propósito, permítaseme aventurar que, cuando se realice algún estudio acerca de la presencia del motivo futbolístico en la literatura, y concretamente en la poesía, española contemporánea, entonces se comprobará cómo la perspectiva singularizadora de *Epigramas confidenciales* no es la de atender al referido fenómeno en sí, a sus lances y a sus protagonistas, sino a la deshumanización que puede emparejar el referido espectáculo:

IX (Lib. I)

Intelectual del fútbol, exegeta
de la profundidad de la quiniela,
doctrino y sacerdote de tu culto:
ya, por fin, los domingos y los miércoles
han vuelto a ser dos fiestas de guardar.

XVIII (lib. II)

Místico del estadio, que levitas
cuando algún jugador se te aparece:
la Erótica del fútbol te condujo
a la Teología del balón,
en la que nos hallamos liberados
de la deuda exterior. No de la interna.

XVIII (lib. III)

Ya está en orden el caos de este pueblo.
De nuevo somos grandes y triunfales.
Con entusiasmo todos entonamos
el himno patrio: "Do, re, mi, fa, gol".

En este epigramario se leen pretextos más trascendentes que los comentados. No faltan los de naturaleza política, a través de los cuales defiende el escritor una idea de libertad indisoluble, e individualizada, en nombre justamente de la libertad misma. He aquí unos cuantos epigramas ilustrativos:

XII (lib. I)

No me impongas ni leyes, ni preceptos,
ni medallas, ni cruces, ni opiniones,
y ni siquiera nombre y apellidos.
Mucho menos me impongas libertad.

XLII (lib. I)

Nuestra moral en esto sí coincide:
en la abominación de dictadores.
Manos a la labor, eres tú manco y zurdo,
ya que sólo abominas de dictaduras diestras.
Gracias a Dios, yo empleo mis dos manos.

XXIV (lib. II)

Con retórica escueta de brochazo,
decoras las más céntricas fachadas.
Maestro en libertario silogismo,
razonas que "Anarquía es libertad",
y aún precisas que "Anarquía o muerte".
Ergo, según tu lógica macabra,
si no somos anarcos, somos muertos.
Y ni anarcos ni muertos somos libres.

XLII (lib. II)

Me inculpas de ser poco solidario,
porque no engroso manifestaciones,
ni gritos de protesta, ni asambleas.
Mi pancarta de voces solitarias
tan necesaria es como la tuya.

Los epigramas que traducen la metafísica del tiempo son abundantes también, y se concentran mayormente en pretextos acostumbrados en los satíricos de todos los tiempos:

XIX (lib. I)

Las fotos que hace tiempo reputabas
las de tu hermano feo,
hoy te parecen de tu hermano hermoso,
a ti que no tuviste nunca hermanos.

XXXI (lib. I)

El tiempo ha transcurrido por tu cara
con gran delicadeza, de puntillas,
sin saña ni maldad, nada vulgar.
Ahora, desleal y de repente,
recupera los años que perdió.

XXXI (lib. II)

Has de aceptar las sucesivas máscaras
que el Tiempo te diseña en exclusiva.
Si cada vez resultan más incómodas,
en la última podrás conocer
cuál ha sido tu verdadero rostro.

Una cuestión que no ha sido obviada, en los *Epigramas confidenciales*, es la referente a la capacidad de incidencia social del poeta, a vueltas de estos textos a veces tan punzantes. A las preguntas acerca del por qué y del para qué de su práctica epigramática, contesta Badosa con ironía contradictoria. En su ánimo anida el deseo de cambiar aquello que entiende inauténtico y despersonalizador. Pero la ingenuidad de partida será contrarrestada con la certeza de lo inútil del intento. Obsérvese, en los dos epigramas siguientes, el contraste entre la esperanza y la desilusión:

L (lib. I)

¿Muy poca fuerza han de tener mis sátiras,
porque el destinatario me lo callo?
No me gusta poner en la picota
ni a los que si pudieran, me pondrían.
Si me he sentido juez, no soy verdugo.
Sólo arreglar el mundo es lo que quiero.

XLV (lib. III)

Bien sé que a mi prudente epigramario
gran caso no le hará ningún gran público,
ni aunque la telecracia lo divulgue.
Imágenes son aire y van al aire,
y las palabras ya ni al aire van.
Por hedonismo escribo lo que puedo.
Tal vez también por suave masoquismo.

En la tradición de Marcial

El tercer y último punto de este acercamiento a *Epigramas confidenciales* lo constituye, tal como anunciábamos al principio, la constatación de que esta obra de Badosa se incardina en la tradición literaria epigramática que parte de Marcial, y que retoma Quevedo,¹⁰ satíricos ambos que, junto a Torres Villarroel,¹¹

10. Puede comprobarse leyendo las claves de esta tradición en el volumen *Marcial-Quevedo*. Madrid: Editora Nacional, 1975, edición de Ana Martínez Arancón.

11. Recuérdese la tradición de Quevedo y de Torres Villarroel que se plasma en el poemario *Dad este escrito a las llamas*.

configuran la tríada de referencias ineludibles a la hora de pretender una lectura no ingenua del Badosa moralista.

Un repaso a los epigramas de Marcial, y a los poemas satíricos de Quevedo, permite cerciorarnos de que los asuntos son muy parecidos, y están plasmados con intencionalidad tan evidente que, por lo mismo, rezuman inocencia. Badosa, como Marcial, incluso empuñando la sátira, es todo un caballero, un recriminador respetuoso, y es que aprendió la lección del clásico en su crítica del trastrueque de tantos valores, de la vanidad inconsciente, de la impostura de quien vive para la apariencia y la opinión.

**LA ESCRITURA
MARGINAL DE RAFAEL
BALLESTEROS¹**

1. Este trabajo se ha confeccionado a partir de algunos de los artículos que he dedicado a la obra poética de Rafael Ballesteros. A continuación, se procede a consignar la bibliografía de procedencia según el orden cronológico de aparición:

*"Jacinto, de Rafael Ballesteros, o la deturpación del auto sacramental". *Hora de Poesía*, 31 (1984): 38-41.

*"La gran máscara del mundo: lectura del poema *Jacinto*, de Rafael Ballesteros". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 419 (mayo, 1985): 147-53.

*"Rafael Ballesteros en los lindes de la escritura". *Insula*, 464-5 (julio-agosto, 1985): 18.

*"Sobre y hacia *Jacinto*, de Rafael Ballesteros". *Salina* (Revista de la Facultat de Lletres, de Tarragona), 2-3 (abril, 1987): 41-2.

*"La poética marginal de Rafael Ballesteros". *Zarza Rosa* (Valencia), 8 (abril-mayo, 1987): 35-44.

*"El sistema numérico de Rafael Ballesteros". *Insula*, 488-489 (julio-agosto, 1987): 27.

*"Numeraria, o cómo en el principio era el número". *Sur Cultural* (Málaga), núm. 140 (20-II-1988), p. IV.

*"Rafael Ballesteros hacia el más acá del hermetismo". *Las nuevas Letras*, núm. 9 (1989): 99-100.

Etapas poéticas

Una posible determinación de las etapas poéticas de Rafael Ballesteros podría establecerse a partir de los datos extrínsecos suministrados por la cronología de sus obras: a tenor de las distintas fechas de las mismas, cabe señalar dos grandes grupos líricos, separados por un ostensible intervalo de silencio público. Entre 1966 y 1972, o sea en la que, *grosso modo*, pudiera considerarse su primera etapa, da a luz hasta cuatro conjuntos de versos: *Desde dentro y desde fuera* (1966), *Esta mano que alargo* (1967),² *Las Contracifras* (1969)³ y *Turpa* (1972).⁴

Luego se produce el referido paréntesis de casi una década sin que aparezca ningún nuevo libro, pero a continuación se editan cuatro obras prácticamente seguidas: *Jacinto* (1983),⁵ *La cava* (1984)⁶ *Séptimas de Ammán* (1985)⁷, y *Numeraria* (1986).⁸ Este nuevo grupo de poemarios constituiría, desde un ángulo exterior de interpretación, la segunda etapa ballesteriana, etapa en la que, al igual que en la precedente, es factible apreciar dos sesgos diferenciados, toda vez que *Turpa* supondría una nueva manera frente a las anteriores, del mismo modo que *Jacinto* lo supondría respecto a las fórmulas antecedentes, y *La cava*, *Séptimas de Ammán* y *Numeraria* lo supondrían en relación a *Jacinto*.

Sin embargo, ya se ha reiterado que tal clasificación responde a un criterio meramente cronológico, y desde luego existen otros enfoques para dilucidar las etapas literarias del autor. El análisis intrínseco permite ver, por ejemplo, cómo *Jacinto*, aun rompiendo con la práctica previa, también resulta una agudizadísima potenciación de formas que se dan sobre todo en *Turpa*, de ahí que esta obra de 1972 pudiera encabezar, de conformidad con este razonamiento, la segunda etapa de Rafael Ballesteros, en la que *La cava*, *Séptimas de Ammán* y *Numeraria* representan una manera a un tiempo unida y distanciada de *Jacinto*, como después explicaremos.

De acuerdo con este punto de vista, que ciertamente es muy atendible, o así me lo parece, la literatura de este escritor habría avanzado mediante tres progresos dinámicos: *Turpa* marcaría el primero, *Jacinto* el segundo y *La cava*

2. *Esta mano que alargo*, en *Doce jóvenes poetas españoles*. Barcelona: El Bardo, 1967, 33-48.

3. *Las contracifras*. Barcelona: El Bardo, 1969, 55 pp.

4. *Turpa*. El toro de barro. Carboneras de Guadazaón: 1972, 41 pp.

5. *Jacinto* (Primera versión de la Primera Parte). Murcia: Editorial Godoy, 1983, 199 pp.

6. *La cava*. Málaga: Suplemento IV de "Litoral", 1984, 52 pp.

7. *Séptimas de Ammán*. Málaga: Nuevos Cuadernos de María Cristina, 16 pp.

8. *Numeraria*. Málaga: Puerta del Mar, 1986, 71 pp.

el tercero, lo cual no obsta para que, si se publicara una continuación de *Jacinto* con la misma estética, a la postre convivieran la praxis de *Jacinto* con la que ilustra *La cava*.

En cualquier caso, la importancia capital de *Jacinto* en la poética de Ballesteros es incuestionable, tanto que su segunda y más fecunda etapa creadora no se entiende sin remitir constantemente a dicho texto, texto que se inscribe en la serie ballesteriana de un modo bifronte. En efecto: si en los libros del primer período se avanzan registros de *Jacinto*, y en *La cava*, *Séptimas de Ammán* y *Numeraria* se evidencia una poética que tampoco se explica sin la de aquel poema, también es verdad que dicho título reviste un notable grado de autonomía en la producción del escritor, ya que su índole misma lo convierte en artefacto extraordinariamente singular. En este orden de cosas, sería admisible que se hablara de un pre y un post *Jacinto* en la lírica del poeta de Málaga. *Jacinto* se situaría, así, en el quicio central, y en alguna medida se erigiría en libro aparte, en obra *mayor* con un dinamismo y una poética propia y exclusiva.

Hacia *Jacinto*

Hoy resulta ya un lugar común sostener el principio de que, si bien la obra literaria se inscribe en complejos sistemas de relaciones de varia índole, su vinculación primordial la establece, como postuló N. Frye, con otras creaciones de su misma naturaleza. La historia de nuestras letras constituye una persistente ejemplificación de tal aserto, habida cuenta de que, a mayor abundamiento, desde los retóricos antiguos hasta los semiólogos contemporáneos, se abonaron siempre técnicas diversas para elaborar la literatura a partir de la literatura. Esta tesis, predicable de cualquier texto literario, no cabe duda que se evidencia con más fidelidad cuando se aplica a determinados textos en los que se percibe, por parte del autor, una acusada voluntad de recrear su experiencia e imaginación bajo el tamiz de formas y contenidos que se encuentran en la serie literaria. Pues bien: ese es el supuesto artístico a que responde *Jacinto*.

Tentativa del marco

La práctica de literaturizar la literatura, de la que *Jacinto* es notable exponente, aunque seguramente no es todavía el más ostensible que puede alcanzar la poética ballesteriana, se advierte desde el primer conjunto de versos del escritor, *Esta mano que alargo*, pero se enfatiza a cada libro que entrega. La fase siguiente, *Las contracifras*, consistirá en acentuar la vertiente lúdica del hecho poético, al compás del incremento de los temas literarios sobre los asuntos de carácter social, y a vueltas de una reelaboración de motivos y modelos literarios preferentemente clásicos. *Turpa* intensificará el legado precedente. Sin embargo, su aportación más decisiva estriba en marginar estructuras prefijadas, y en erigirse en lograda tentativa de poema-libro, cauce al que se amoldará luego *Jacinto*.

En las obras anteriores a *Jacinto* se hallan, pues, una serie de notas que servirán de cañamazo a Ballesteros para acometer el que, hoy por hoy, es su título de mayor compromiso, esculpido so color de auto sacramental. Pero que *Jacinto* se moldee bajo este prisma no parece responder tanto a una graciosa y gratuita opción estética del autor, cuanto a un emergente reclamo personal -incluso profundamente biográfico-, y expresivo que venía larvándose desde muy atrás. Permítaseme que justifique cómo va naciendo, desde el hondón de su vivir y su crear literario, el tan desafiante como irresistible atractivo del auto sacro.

Respuesta al origen

Primero hablemos de la motivación biográfica en pos del auto, o mejor de la motivación filial. En este punto, merece hacerse notar que, en el soneto "Mirando qué pasó me paso el día", de *Las contracifras*, se dice "Funcionario nací de padre católico y pobre..." Y bien: repárese en los calificativos, católico y pobre, consustanciales con la razón de ser de los autos sacros, y compagínense con el terminante contenido conceptual que cierra el soneto "La piedra da en la luz y dobla el día", del mismo libro, cuyo terceto transcribo:

...¡Pon los ojos a mira
de punto de las cosas! No otra, ésta
es la verdad: moriré ecumenista.

No se pierda de vista cuanto ahí se declara porque la obra de Ballesteros condice con ese "moriré ecumenista", idea que traduce el fenómeno de que a cada paso el poeta avanza en el camino de la universalización. Claro que, como se explicará más adelante, lo ecuménico tiene para él un sentido muy particular. Las citas de *Las contracifras* se dejan completar con determinados versos de *Jacinto*, y singularmente con aquellos en que el protagonista, en la "Parte VI", se sabe continuador de unos ayeres en los que fue convicto y confeso de leso culto a la divinidad, o contrito se sentía culpable y en pecado, o distante admiró el arte eclesial y el aire poético de los templos, o poeta se demanda en *Jacinto* si en los pálpitos y códigos del pretérito subyace ya el sentido del existir por el que, hoy, prosigue interrogándose, con la patética perplejidad de quien cree intuir que la respuesta es la propia pregunta.

Y como la pregunta es la fórmula de *Jacinto* para autorrecrearse, o sea, para crear *Jacinto*, ocurre que, al igual que en la *Carta al padre*, de Kafka, el discurso literario puede interpretarse a modo de respuesta, una respuesta que se envía en hueco semántico. La misiva, torturada por un lenguaje aberrante, se reenvía al progenitor descubriendo, en su contrafaz, el falsificado idioma ideológico impuesto en tiempos por el padre. A los conocedores de la dramaturgia de Calderón, cuyas líneas de fuerza las vertebra la dialéctica entre imposición del padre, y rebeldía del hijo, no les sorprenderá lo más mínimo que en *Jacinto*, en tanto que auto, se dejen sentir parecidas solicitudes inconscientes.

Taller de contextura

Y ahora adentrémonos en la motivación expresiva que condicionó el auto, la cual se registra en sus poemarios anteriores. En *Esta mano que alargo* se constataba meridianamente que una de las constantes de la poesía de Rafael Ballesteros no va a ser la ideologización del texto literario, pero sí va a ser el carácter discursivo y hasta dialógico del mismo. Por lo demás, no hay alegoría marcada en este primer libro, pero la constante apelación a España y el aire de proclama que transpira el poemario conjuga con la conocida definición calderoniana del auto como "Sermones/puestos en verso, en idea/representable..." Aunque el poeta compone un libro de ribetes épicos, y de invocadas solidaridades, fruto de su honda convicción en la dignidad de lo humano, ultrajado por la injusticia y la falta de libertad, las concretizaciones que se dan en los catorce sonetos nada impide que puedan ser entendidas como muestras individuales susceptibles de generalización. En el caso de poemas como "Francisco Hernández, medallón de plata", o "Tú tienes la esperanza, a media entrada", donde también se menciona a un hombre por sus señas, Rafael Bejarano.

Respecto a la presencia gravitatoria de la literatura en *Esta mano que alargo*, sépase que se distinguen claramente ahí las lecturas del poeta, entre las cuales destacan Pablo Neruda, "el 27", Hernández, etcétera. Pero que asomen los libros implica un natural y esperable, por primerizo, grado de impremeditación estilística, más que una deliberada técnica artística. Con todo, la literatura como pretexto creativo aparece ya en este conjunto, como lo demuestra el soneto "A lo mejor termina todo en fiesta", en cuyo frontispicio copia Ballesteros el impulso oteriano que lo mueve. Procedo a la transcripción del soneto, que recuerda, al autor de *Pido la paz y la palabra*, en la imaginería amorosa que se dedica a España, a fuerza de su querencia por la patria. No obstante, en el texto rezuma la decantación personal ballesteriana, superadora de quejumbres, y alentada por un tono de esperanzas civiles:

España, no te aduermas BLAS DE OTERO

A lo mejor termina todo en fiesta.
Amanece una luz, se apaga el rayo,
nos comemos la rabia, digestamos
la pena y nos queremos. A lo mejor,
mañana. Ya está tomando el aire un buen
camino. Caminamos a un sol que se
nos viene. Nos tomamos veredas y
el agua corre clara aunque escondida
Ahora, comencemos. Con mucho amor
por siempre y alabado. Terminemos.
Comencemos por paz y terminemos
puros. España, no te aduermas. Vamos.
Vamos los dos cogidos por las manos
enlazados y amados para siempre.⁹

9. Cf. *Esta mano que alargo*, 46.

En *Las contracifras* se peraltan algunos aspectos recibidos de *Esta mano que alargo*, otros se revelan ahí, y los hay que cambian el sentido de su presencia. Entre los primeros, procede consignar el aumento del dialogismo y del carácter reflexivo del discurso. Entre los segundos, sobresalen: el énfasis simbólico que se adjunta al individuo (en el poema “Enrique: un día abriste la ventana”, ya no se designa al hombre por el apellido); y la impregnación temático-religiosa (escrituraria, literario-ascética y mística, eclesiástico-litúrgica, etc.). Ya en la vertiente literaturizadora de lo literario, digamos que, a las instancias poéticas citadas a propósito del libro precedente, habrá que añadir en éste la *Biblia*, Garcilaso, Acuña, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Gracián, Darío, Juan Ramón, Dámaso Alonso, Aleixandre, Guillén, César Vallejo, Gabino-Alejandro Carriedo, etc. Sólo dejo constancia de esta nómina, porque comentar las aportaciones a la poesía de Ballesteros de los autores recién aducidos es empeño que desborda los límites del presente estudio.

La contribución de *Turpa* al encuentro de Ballesteros con el auto sacro se sitúa en coordenadas diferentes de las de *Esta mano que alargo* y *Las contracifras*. *Turpa* colabora con un discurso que, aun conectando con algunos registros de la lengua literaria inicial del poeta, puede considerarse nuevo. *Turpa* está escrito en un idioma extraño, cuya base conceptista se caracteriza por numerosos neologismos, por la explotación de incompatibilidades semánticas, y por acudir a la paradoja como una de sus técnicas más significativas. Pero por encima de todo, *Turpa* ensaya la tipología del poema-libro, esperable salida a la tendencia de corrosión estructural que apunta en *Esta mano que alargo*, y prosigue en *Las contracifras*. Haber aportado este módulo será acortar distancias con el drama sacro, toda vez que aquellas piezas se concebían y encuadraban en un único acto, de manera que cualquier libro de poemas sería a una obra dramática convencional lo que un auto a un poema-libro.

Buhonerías

En *Jacinto* han jugado baza notable casi diez años de silencio del escritor, lo que no quiere decir que durante ese tiempo haya permanecido Ballesteros sin ocuparse para nada de la creación literaria. En realidad, lo que se quiere significar es que no publicó libros poéticos, pero no que hubiera dejado de concebir y hasta de componer textos líricos. Es presumible, eso sí, que no debieron ser muchos, habida cuenta de que este espacio cronológico coincide, en términos generales, con su dedicación política más intensa. Con todo, en rigor no abandonó la poesía en ningún momento, aunque pudiera preterirla en ocasiones.

Avala la hipótesis la evidencia de que el salto cualitativo que media entre *Turpa* y *Jacinto* resulta inimaginable sin la base experimental de unas pruebas entre ambas obras. Sería interesante estudiar dichos ejercicios inéditos, que me consta existen y llevan el título de *Buhonerías*. Merced a estos poemas, acaso quedaría claro si tales textos fueron intentos fallidos de *Jacinto*, y por tanto iban en su línea, o si *Jacinto* entronca directamente con *Turpa*, porque *Buhonerías*

no alcanzó a servir como puente intermedio. Sea como sea, aquel gran lapso de silencio ha de verse como lo más opuesto a un silencio inactivo. Se trata de un silencio fecundo, de un silencio cuya elocuencia consiste en *Jacinto*: el silencio del que conserva día a día el secreto de la creación de una obra inusitada y sorprendente, una obra condigna, por lo demás, del retorno a la recepción pública después de espera tan dilatada como la que siguió a *Turpa*.

Otra nota de *Jacinto* que tampoco merece que sea pasada por encima es su alto grado de elaboración, de callada elaboración. *Jacinto* no es obra improvisada, sino fruto de un plan concienzudo, tanto en formas como en contenidos. *Jacinto* no es una estructura utilizada como receptáculo para materiales de procedencia aluvional, heterogéneos e indiscriminados. *Jacinto* no recoge cuantos versos fue creando Ballesteros en virtud de una fácil y barroca logomaquia. *Jacinto*, muy al contrario, es obra pensada y bien pensada, como lo atestigua, entre otros, el dato inapelable del tiempo excepcional que se tomó el poeta para idearla y madurarla.

Las diferencias entre *Jacinto* y cualquier texto ballesteriano anterior se dejan ya sentir, en efecto, si se consideran y valoran supuestos aparentemente tan nimios como las fechas de escritura de la obra, y hasta los lugares geográficos en que consta se compuso. En efecto: entre *Esta mano que alargo* y *Las contracifras* median dos años, y entre este último libro de sonetos y *Turpa* median tres. Pero para llegar a *Jacinto* la espera es, nada menos, de once años. Este largo periodo sirve como ilustración significativa de que, si bien en la trayectoria poética de Ballesteros hay recurrencias, en ella puede apreciarse asimismo un marcado distingo entre la 'praxis' de *Jacinto* y la restante producción del autor.

El dato cronológico puede relacionarse con otro de índole diversa, así el de la cuantificación textual de *Jacinto*, que casi duplica la de todas las creaciones ballesterianas juntas, amén de que su nivel de complejidad también resulta sensiblemente más denso.

Tampoco debe pasarse por alto el detalle de indicarse en *Jacinto*, y por primera vez en la obra de Ballesteros, los variados escenarios en que tomó forma el libro, que fueron: (Málaga, Cazorla, Tren Barcelona-Ginebra, Ginebra, Vovray, Avión Barcelona-Málaga, Madrid, Fuengirola, Villanueva del Trabuco, Granada, Altea, Bagdad, Nápoles, Eiras). Un afán de precisión localizadora que no solo no nos ahorra ni siquiera los medios de transporte en que surgen estos versos, sino que hasta los realza con mayúsculas, subraya la importancia que el escritor concede a este libro en el conjunto de sus escritos, aparte de que no parece información baladí, para la comprensión del texto, que *Jacinto* se haya creado preferentemente en Andalucía, donde además tomó el impulso inicial, pero asumiendo aportes realizados en enclaves europeos y orientales.

Jacinto ha sido el eje en torno al cual han girado las reflexiones hasta ahora vertidas. Por ende, el comentario a esta obra se hace ya inexcusable, y para ello procederemos a través de estos puntos: obra *mayor*, género literario, elementos del contenido, lengua poética y significación.

Hito y frontera

El calificativo de obra *mayor* que más arriba aplicábamos a *Jacinto* no puede sustraerse al recuerdo de Góngora, aunque la referencia se usa aquí sin otra excusa que la de ayudar a comprender el diseño a que se ajusta el itinerario lírico de Ballesteros. La comparación con el poeta cordobés, que carece de propósito cualitativo, empero se justifica en pretextos varios: desde el estímulo perfectamente comprobable que Góngora siempre ha brindado a Ballesteros hasta una convergente voluntad -salvadas todas las distancias cautelares que haga falta- de oscurecimiento en los respectivos poemas *mayores*, y pasando por similitudes como la de dar a conocer tales obras tras sendas fases de silencio, y la de dar ocasión a juicios encontrados al respecto, amén de producir el consiguiente estupor.

Por tanto, hay circunstancias en torno a *Jacinto* que permiten traer a colación las *Soledades* y la *Fábula de Polifemo*, poemas que la crítica se ha ocupado en demostrar, como bien es sabido, que no conllevaban una poética gongorina diferente, sino que plasmaron una intensificación de claves estilísticas de la misma poética de las composiciones anteriores a 1612. La lectura de *Jacinto* cabe abordarla, pues, bajo un prisma parecido, añadiendo que de la perplejidad causada debe responsabilizarse no poco al paréntesis de enmudecimiento que media entre 1972 y 1983, además de la abstrusa y atrabiliaria poética de la opacidad que testimonia la obra.

Del género contrapuesto

El lector habrá podido percatarse en páginas anteriores, de que Ballesteros, al concebir *Jacinto*, ya lleva en sus alforjas poéticas bastantes de los hilos imprescindibles para tejer un auto. Pero le faltan aún unos cuantos rasgos pertinentes, y va a aprovechar esa falta para introducir unas variables extraordinarias. Reflexiónese, antes que nada, sobre el marco, sobre el poema-libro. En *Turpa*, pese a que las líneas carecían de numeración seriada, era posible describir un hilo conductor, una linealidad, la cual garantizaba el "orden del libro" que va al fin del mismo ("Nace Turpa", "Turpa crece más allá de todo", "Turpa pasa al ataque", "En el atardecer se ha consumado la batalla. Y, ahora, se termina todo"). En *Jacinto*, por contra, no se establece arquitectura de tapiz. Me explico: el poeta no construye ni se apoya en una historia, *conditio sine qua non* de todo auto, sino que sustituye el desarrollo de un argumento por la técnica germinal de expandir el libro desde y por varias direcciones. Pero el hilo conductor, que había funcionado perfectamente en *Turpa*, desaparece aquí por otra causa todavía: por ser ocioso para el *quid* de la obra, que radica en una dilatada, honda y polisémica interrogación sobre el hombre, pensado como ser que existe en medio del espectáculo del mundo, y del que se predica históricamente una presunta transcendencia ultratelúrica.

Al desplegarse, al irse alargando y ensanchando con la interrogación como mecanismo reproductor, *Jacinto* avanza a ninguna parte, pero crea el efecto mental de que progresa, de que camina hacia una meta predeterminada, cuando en realidad lo único que ocurre es que parece llegarse a un fin, y allí se despierta uno viendo que el epílogo no era sino el prólogo. Sólo esta reflexión permite entender, acaso, un cierre que es principio. Léase el término simulado de *Jacinto*:

LA SABIA: LA MARIA

La exactitud que tenga
su línea y su arquitrabe.
El prodigio, su ala,
su asombro, su barranco.

Habla, Rodrigo. Di.
Pregunta la pregunta.

Pregunta la pregunta.

DON RODRIGO

¿Conoce el hombre a sí?¹⁰

“Pregunta la pregunta”, es decir, semeja que hemos llegado al objetivo sin habernos movido de la introducción. Pero desde luego el viaje no fue baldío, porque ya se dijo que “se hace camino al andar”, se ha creado espacio, el espacio del texto, el espacio escénico que fantasea el escritor desde su más remoto presentimiento de *Jacinto*. Y ahora en el espacio hay que situar las figuras, y así, en la obra se insertan personajes simbólicos y alegorizaciones, como El Mentor, La Mujer, El Pórtico, La Abadía, y tantos otros. Entre ellos habrá que subrayar el personaje histórico del último rey visigodo, Rodrigo, que en *Jacinto*, sin duda, simboliza a la humanidad en su variante española, más concretamente andaluza, y habrá que subrayar, también, al protagonista *Jacinto*, personaje que simboliza al poeta, y encarna al poeta Rafael Ballesteros.

La concurrencia, en el seno de *Jacinto*, de seres cronológica y entitativamente tan alejados, como María, el Arcángel, la Muerte, Belcebú, Rodrigo, el poeta (Rafael Ballesteros), etc., opera como réplica del anacronismo intemporalizador típico de los autos clásicos, que mezclaban personajes de muy distintos mundos y siglos. De esta suerte se reúnen en un mismo marco literario (auto sacro-poema libro) pasado y presente, desde la antigüedad al momento actual. Es curioso, en este orden de cosas, que en *Jacinto*, y a diferencia de otros libros ballesterianos, se indiquen al detalle los lugares en los que tomó forma el

10. Cf. *Jacinto*, 199.

poema, retahíla de escenarios que, amén de otras lecturas posibles, no pueden sustraerse a la significación connotativa que adquieren en un auto, subrayando indirectamente la universalidad del mismo, por obra de la mera mención de enclaves europeos y orientales.

Junto a los elementos apuntados, *Jacinto* recuerda los autos en virtud de determinados aspectos temáticos, de ciertas ideas desarrolladas, de algunos conceptos aducidos. Como ejemplo, valga hacer memoria de que todo auto se creaba como homenaje al pan eucarístico, pero también en loor a la Virgen, a vueltas de sus lazos con el cuerpo de Cristo. Esta segunda opción será la recogida tangencialmente por el poeta, la de conceder gran peso específico a la poesía mariana, entrevista con lente muy distinta a la tradicional, pero sin renunciar a las fórmulas consagradas. Repárese, a título ilustrativo, en que incluso el número de "Partes" -así las llama el poeta¹¹ de que consta *Jacinto*, es el de quince, cifra relacionable con María.

Contenido de *Jacinto*

El argumento de la obra es el siguiente: el protagonista, *Jacinto*, va a ser juzgado, y se cuestiona sobre si es posible semejante juicio, en el que intervendrán, entre otros personajes, la Virgen María, el Arcángel, el Mentor, la Muerte, Belcebú, Zacarías y don Rodrigo. Góngora, Milton y Rosa Luxemburgo le sentencian, pero él se defiende con la argucia de sacar a relucir sólo sus facetas más plausibles, y con la estratagema de llevar a quienes le interrogan a la contradicción. Cada uno de estos personajes razona y, en su caso, pregunta, desde las virtualidades que encarna.

Así, Zacarías se pronuncia desde el odio, María perora con burdo simplismo (irónicamente se la designa como "La sabia"), el Arcángel brinda la perspectiva de la homosexualidad, Góngora la del poeta que crea a pesar de los pesares, Milton la de quien valora positivamente la convicción profunda, Rosa Luxemburgo la de quien ejemplifica la conjunción entre pensar y vivir, entre teoría y *praxis*, el Mentor la del que se comporta como si estuviera planeando más allá del bien y el mal.

García Ronda ha valorado cumplidamente, en cuanto al personaje de la Muerte, su papel en el libro, y procede trasladar sus palabras: "No es casual que sea la primera voz que se oye en el poema la de la Muerte, ni que de ella vengan las primeras preguntas. Alguna casi irónica y situacional (...) Porque es la Muerte la que da paso al gran ámbito en el que los movimientos del poema se van a desarrollar, y la que sitúa al hombre Jacinto en "la inmensa abadía", como la llama desde el primer verso. Parece-es-que la Muerte- su presencia, su aparición-es la gran iluminadora de la reflexión y del diálogo múltiple de múltiples desasosiegos".¹² El mismo crítico entiende que don Rodrigo "parece ser un

11. El vocablo "Parte" ya se usa en *Las contracifras*, pero sin la connotación calderoniana que cobra en *Jacinto*.

12. Ángel García Ronda. "*Jacinto*, de Rafael Ballesteros". *Barcarola*, 19 (diciembre, 1985): 169.

cirineo¹³ de *Jacinto*, o sea de todos los seres humanos, simbolizando su condición de individuos históricos.

Es obvia esta tesis de García Ronda, ya que el personaje inspirado en el último rey visigodo, Rodrigo, no solo es exponente de la historia, sino que con él se significa la humanidad toda, pero en su vertiente ibérica y aun andaluza, para ser más exactos. Tocante a *Jacinto*, resulta incuestionable que configura un *alter ego* del artista, y en particular de Rafael Ballesteros, no en balde, si *Jacinto* se hace eco de numerosas pequeñas instancias que vertebran la vida diaria, se ciñe especialmente a aquellas que atraen la invencible curiosidad del poeta *Jacinto*, y por ende del poeta llamado Rafael Ballesteros. Desde esta perspectiva, añadiré que en este poema-libro no solo salen a relucir cuestiones problemáticas que afectan al artista y sobre todo al escritor, sino que *Jacinto* es el resultado, asimismo, de una concienzuda investigación de Ballesteros sobre su propia poesía, la cual contempla y evalúa a partir de las diversas esquinas que le propician los personajes de la obra. *Jacinto*, por lo tanto, sería una pregunta, llevada hasta las últimas consecuencias del interrogarse, sobre la verdadera entidad e identidad poética de Rafael Ballesteros.

Si de la consideración individual de los personajes pasamos a la conjunta, destacan en los mismos vertientes como la simbólica, la mítica y la alegórica, que funcionan, en buena medida, como contrapunto hodierno a la intemporalidad consustancial de los autos sacramentales, lo cual no deja de apuntar, en el fondo, a la religión como tema y como problema. Siendo así, en *Jacinto* se esconde un acercamiento reflexivo al fenómeno religioso, pero a través de dos prismas, el del adolescente y el del hombre ya cuajado y maduro. El primero se corresponde con la religión que viene dada, con la religión constituida, mientras para el segundo la religión es objeto de análisis y de crítica.

El religioso es uno de los orbes temáticos de *Jacinto*, pero *Jacinto* no se circunscribe a esta esfera semántica, por nuclear que sea en la obra, una obra que precisamente se caracteriza por no haber descuidado ninguno de los asuntos universales en literatura. Otra cosa es que tales temas sean reconocibles fácilmente, pues en este poema-libro resulta harto dificultoso, en muchas ocasiones, captar nítidamente el hilo, y hasta entrever los referentes. La causa primordial de un desciframiento tan poco accesible la ocasiona no ya un retórico y bonancible capear el tópico, sino un desmelenado horror ante toda suerte de lugares comunes del contenido.

Sólo teniendo muy presente este proceder ballesteriano, así como su pánico a poetizar el yo y el entorno por caminos ya transitados, se llega a caer en la cuenta de por qué el poema está plagado de observaciones sobre la cotidianidad, de modo que sus versos, como ha manifestado el autor, "intentan ser resumen y tratamiento de los enfoques personales sobre las pequeñas cosas de la vida".¹⁴ Ballesteros se convierte, gracias a *Jacinto*, en poeta de lo poetizable que no ha sido poetizado todavía, y en poeta de lo poético que, habiéndose poetizado ya, no lo fue por completo. Poeta, en fin, de los prismas obsoletos y de los resquicios

13. *Ibidem*, 168.

14. Cf. la entrevista concedida a Luis Torres para *El diario de la Costa del Sol* (27-XII-1983).

desapercibidos. Esta inclinación tipificadora resulta muy notable a propósito del tema del cuerpo, pauta en la que el escritor malagueño incide repetidamente, con lo que *Jacinto* puede ser visto también como una suma de poesía corporal.

Lengua literaria

La estructura de tapiz se demuestra muy idónea para encauzar la incontrastable complejidad del andamiaje del poema, un poema que, por imperativos intrínsecos, había de ser y es de enorme extensión, ya que se sitúa alrededor de los 5000 versos, a los que habrá que añadir, en su día, los que integren la continuación de esta entrega inicial, no sin objeto *Jacinto* se subtitula "(Primera versión de la 1ª Parte)". De otro modo, es decir con un poema corto, hubiera resultado imposible verter tal cúmulo de complejidades temáticas y formales como se dan cita en *Jacinto*.

De la lengua poética de *Jacinto*, lo que hay que resaltar inmediatamente es su ascesis: *Jacinto* es, en efecto, un libro de algún modo relacionable con la ascética, en el bien entendido que ascética vale como lucha agónica en pos de la expresión más genuina, expresión que ha de seguirse, tras los despojos de la gramática poética convencional, como decantado último. *Jacinto*, a fuerza de despersonalizar al máximo, hasta convertirlo en irreconocible, el decir ballesteriano, motiva la solución del lenguaje personal de *La cava* y de *Séptimas de Ammán*. Y conviene atender a esta clave de lectura, porque implica la tesis de que este par de poemarios no rectifican a *Jacinto* en absoluto, sino que vienen a ser la inflexión que, naturalmente, deviene después del retorcimiento del idioma y de descoyuntarlo hasta el límite.

Rasgos aún más esenciales de *Jacinto* son el barroquismo y su andalucidad, rasgos que se interfieren entre sí y que convienen por igual a Góngora, un escritor tan estimulante para Ballesteros, en cuya práctica se conjugan también un culterano torrente verbal, y un conceptista decir sincopado, amén de convergentes franjas cultas y populares en la expresión literaria. Estos caracteres, y sobre manera el conceptuoso, de que fueron anticipo los sonetos de *Las contracifras*, encuentran en *Jacinto* su cañamazo y su marco más adecuados.

Otros perfiles que les asemejan serían, por lo demás, la dicción oscura y oscurecedora, la escritura concebida como dificultad para autor y lectores, y la obra librada como universo cifrado y desafiante, a fuer de retarnos por laberíntica, y a vueltas de erigirse en acertijo extremadamente crítico. De tales parámetros se sigue que los perfiles constructivos y semánticos de *Jacinto* no son producto del azar, sino que derivan de un cálculo innegable, de una predeterminación lúcida en la que quizá se tuvo presente, inclusive, la reacción estupefacta de lectores y de críticos. Todos estos detalles no solo retrotraen a las obras *mayores* gongorinas, sino que guardan alguna similitud con el orgullo y la soberbia de Góngora como escritor.

El lenguaje de *Jacinto* ha de valorarse también a la luz de su uso en un texto que es un auto sacro contrahecho. Al respecto, procede no olvidar que las similitudes de la obra con los autos no pasan de ser siempre muy poco estrechas,

amén de que parecen estar más al servicio de una contestación que de una aquiescencia actualizadora. El propio autor, al referirse a su texto, lo ha calificado de auto "laico", concepto que no casa con las notas típicas de la serie literaria sacramental. En dicha serie, como bien se sabe, se persigue homenajear a los dogmas católicos, ensalzando verdades de la fe, y se quiere combatir errores instruyendo al pueblo con puntos de filosofía escolástica, y con la ayuda de las cuestiones teológicas plasmadas. Siendo así, afirmar el laicismo vale como desafío al sistema del auto para cuestionar de raíz sus motivos, sus formas y, por supuesto, su sentido. Ballesteros utiliza en este libro, evidentemente, la contextura ideológica del auto, su *imago mundi* subyacente, y un lenguaje de connotaciones religiosas, sacramentales y litúrgicas, y lo utiliza saboteándolo, no solo mediante el trasfondo laicista -sostener la umbilicalidad del hombre con el hombre antes que el religamiento del hombre con Dios, sino mediante un discurso incoherente, descouyuntado y atrabiliario. En otras palabras: el escritor esgrime un lenguaje deforme y deformante como apuesta por esa inmanencia que ya defendió en *Las contracifras* (recuérdese el "¡Pon los ojos a mira/de punto de las cosas! No es otra, ésta es la verdad...").

En otros pasajes de este trabajo se ha aludido al idiolecto informe y deformador, dislocado, de *Jacinto*. Pero las caras lingüísticas de la obra no se agotan ahí. A este respecto, es conveniente saber que Alfonso Guerra llamó la atención sobre el hecho de que el texto estuviera "repleto de preguntas, interrogantes, enigmas y misterios", y advertía asimismo acerca de sus "formas arcaicas, antiguas, reiterantes". Hay más: la lengua de *Jacinto* comprende calcos litúrgicos y letanías, sentencias y *dicta memorabilia*, latinismos silogísticos, latinismos, hispanoamericanismos, etc. Amén de este caudal, no resulta menos impresionante en el texto la sostenida y hasta atroz ruptura de los subsistemas léxico y morfosintáctico del español. Estos son los datos, la descripción mínima. Ahora toca interpretarlos.

Vayamos, pues, a la interpretación: la gama variopinta del lenguaje que se ha relatado, con formas diferenciadas en el espacio y en el tiempo, comporta un plus de sincronía supratemporal que comulga con la almendra recurrente en los autos. Tal plus se refuerza con la mecánica de implantar lenguajes reapropiados, citas reelaboradas, imbricándolas en un mosaico compacto que, por el amasijo multiseccular que enlaza, potencia el simbolismo ucrónico del texto. A esta tan significativa *summa* de autoridades literarias y no literarias (Aristóteles, Cicerón, Romancero, los dos Luises, Lope de Vega, los Argensola, Bécquer, etc.), se junta el empleo del poema-libro en pareja aspiración integradora. Tocante al estilo, el estilo de Ballesteros se ha trocado aquí en destrozo del estilo, disfrazando su habla literaria bajo capa de una mascarada lingüística que, por serlo, pone en jaque cualquier tentativa de sobrevivencia para un universo sacramentado. Así, el mensaje católico seguro y dogmático, aunque alegórico por su correlato con los misterios, se contrapuntea en *Jacinto* con un discurso de inusitada opacidad.

Deturpación del auto sacro

Contado cuanto antecede, estamos en condiciones de valorar adecuadamente, dentro del relativismo de toda axiología literaria, la especificidad de Ballesteros en su proyecto de renovación del auto, resuelto en términos de proceso al auto mismo. No se pierda de vista, de entrada, que *Jacinto* es el único auto contemporáneo ofertado como poema, como poema para leer, aun cuando sea susceptible de representación, y ello pese a no haberse concebido pensando unidireccionalmente en diálogos y situaciones escénicas convencionales: en la obra no se buscó otro ritmo teatral que el del raciocinio y el de la interrogación sobre el hombre y el cosmos, sobre el tiempo del hombre y sobre su destino en el universo, quintaesencias, por cierto, del drama calderoniano.

Jacinto es, asimismo, el único auto calderoniano sin *historia* que narrar, y sin la tipificada búsqueda de belleza lírica que suele esperarse en tales obras, lo cual no impide que plantee zonas de mimesis con el drama sacramental clásico. Pero la naturaleza de su mimesis no es la de basarse en el auto para presentizar sus valores literarios -la solución de *Angelita*, de Azorín-, ni la de contextualizarlo en un marco revolucionario -fórmula de *El hombre deshabitado*, de Rafael Alberti-, ni tampoco la de reimplantarlo geográficamente, incorporándole seres, sucesos y enseres hodiernos -fue la vía de Miguel Hernández, en *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*-. La mimesis ballesteriana, más conflictiva, resulta violentamente deturpadora del auto sacro, reventando sus paradigmas constructivos.

Significación de *Jacinto*

Valorado a la luz de los restantes escritos poéticos de Ballesteros, *Jacinto* supone la culminación de un proceso de ruptura estructural que, si hasta *Las contracifras* se había contentado con perturbar el ritmo y la fluidez de los sonetos, al estilo de Blas de Otero, ya en *Turpa* se dejaba sentir marginando estructuras prefijadas, y ensayando la tipología del poema-libro. Curiosamente, *Turpa* y *Jacinto* son dos títulos que, prescindiendo de sus significaciones posibles, parecen exponentes de la presencia de un hilo organizativo que enfila la arquitectura de ambos volúmenes. Como lenguaje literario, el texto de *Jacinto* también implica una agudización de la dificultad conceptual que ya podía advertirse en *Turpa*, libro que no solo peraltaba algunas tentativas oscurecedoras perceptibles en los poemarios que le antecedieron, sino que cambió el signo del hermetismo ballesteriano, larvando el camino de *Jacinto*. *Turpa* sería, pues, la apertura hacia una nueva lengua literaria, que ahora *Jacinto* desarrolla y enriquece.

Tocante a los contenidos, *Jacinto* revela un nivel de abstractización que se sitúa ya muy lejos de *Esta mano que alargo*, y de *Las contracifras*, libros cuyos sentimientos y argumentaciones sugeridas o explícitas eran variantes personales del discurso literario de la resistencia, con las esperables connotaciones sociales y políticas. Es verdad que, en *Las contracifras*, la importante vertiente dialéctica

-una de las claves de la poesía de Ballesteros- no impedía que aumentase, a su vez, la dimensión lúdica. Pero no es menos cierto que iba a ser en *Turpa* donde el juego formal y semántico del autor empezara a manifestarse con trazo más ostensible. En esta línea de acrecentar las laderas lúdica y conceptual, *Jacinto* alcanza un horizonte propio donde la fiesta del lenguaje y el placer -a veces el dolorido placer- del texto convergen con el logro de una obra de polisémicos sentidos.

En el *Jacinto*, de Ballesteros, es palmaria una inapelable voluntad de ruptura que no es comparable con Góngora ni con cualquier otro poeta del pasado, y tampoco con ningún otro del siglo XX español. La razón es que, con *Jacinto*, se ha buscado la marginalidad a toda costa, una diferenciación de todos y de todo, y se ha obtenido una lengua que, aun apoyándose en la tradición porque es inviable no hacerlo, rompe frontalmente con los lenguajes poéticos heredados, y se obliga a un más allá de los autores y de los movimientos rupturistas. Góngora forzó una revuelta en el lenguaje poético que, no obstante, era canónica, aunque a primera vista desnortara. Quevedo -es bien sabido- no se detuvo ante violentaciones morfosintácticas y semánticas, pero su idioma poético no fue sometido a una agresión de tal magnitud, por lo indefectiblemente sistemática, como la ballesteriana.

Si se me permite salvar, en un santiamén, la enorme distancia temporal que va del XVII a la cultura contemporánea, haré memoria de que las Vanguardias, y entre ellas el Postismo, tendencia bien conocida por Ballesteros, que ha estudiado la poesía de su exponente más conspicuo,¹⁵ no se han abstenido de fracturar la lengua poética, pero esta fractura acostumbró a incidir más en un inconformismo formal de marchamo lúdico que en un destrozo tan pertinaz, machacador y obsesivo como el de *Jacinto*, ambicioso poema-libro que aspira a superar el ludismo confiriendo un calado más denso y profundo a los experimentos vanguardistas anteriores. Dicha superación -y de ahí la hondura de la obra- no traduce tanto pinitos estéticos cuanto el imperativo creador de incardinar formalmente las múltiples contradicciones de todo tipo que conforman *Jacinto*, contradicciones que son la causa última de que el poeta haya dislocado, hasta el límite, la palabra y el ritmo poéticos.

DESDE JACINTO

La Cava y Séptimas de Ammán

Es discutible si la segunda etapa poética de Rafael Ballesteros empieza en *Turpa* o en *Jacinto*, pero me parece incontrastable que la característica principal de la misma se cifra en una penetrante interrogación sobre el arte y el artista, sobre el poeta y la poesía, y por supuesto sobre su propia escritura literaria

15. Nos referimos, por supuesto, a Gabino Alejandro Carriedo, sobre quien Ballesteros ha publicado "La palabra y el número". *Papeles de Son Armadans*, núm. CLV (febrero, 1969): 135-47, y "Gabino Alejandro Carriedo" (sobre *Los lados del cubo*), *Jano*, núm. 105 (7-XII-1973).

y aun sobre sus claroscuros herméticos. Siendo así, *Turpa* podría representar el inicio de la segunda manera, *Jacinto* su potenciación y *La cava* el decantado resultante, el registro ya acrisolado, en términos de lenguaje, de la labor lírica de la década comprendida entre principios de los setenta y principios de los ochenta.

Valiéndonos de un símil empleado en sociología de la literatura, diríase que *Jacinto* fue un libro -en realidad, un poema-libro- *de choque* en ese rumbo, mientras *La cava* y el poemario subsiguiente, *Séptimas de Ammán*, son obras *de fondo*, toda vez que viene a ser solución hermética aquilatada tras el apuntar a lo opaco de *Turpa*, y la inusitada -y por ende, polémica- exploración lingüística de *Jacinto*. No se trata, por tanto, de que sean bien perceptibles, como en cualquier escritor, los vínculos que unen entre sí todas y cada una de sus creaciones, ni tampoco de que tal libro contenga anticipaciones de otro que le siga, sino de que *Jacinto es conditio sine qua non* de *La cava* y de *Séptimas de Ammán*, porque los desafueros de forma y contenido con que Ballesteros se ensañó en *Jacinto*, arrasando los códigos dados, tanto en la lengua como en la temática, se situaban ya en los límites más agudos de su idiolecto personal, y continuar urgando por ahí hubiera desembocado en un albur de ventanas al vacío.

A tenor de tales considerandos, con *La cava* no se desdice Rafael Ballesteros de *Jacinto* -lo prueba también el hecho de que este extensísimo texto esté siendo continuado por el poeta-, pero sí supuso un más acá del hermetismo que estriba en quedarse con una ecuación expresiva que ya no se asoma a los lindes de la escritura, sino que, como apunté en otro lugar, consiste en un "discurso bastante menos opaco, más contenido en el arriesgado camino de maximalizar la extrañeza poética que define a *Jacinto*. Por eso, *La cava* contiene, entre otros aspectos, un ejercicio de serena reflexión plástica que cabe traducir como un interrogarse sobre los límites de la exploración que encarna el libro precedente".¹⁶

Séptimas de Ammán se mantiene, estilísticamente, en estos parámetros, pero avanza, si cabe, en la limpidez del decir poético, una limpidez en la que ya se inscribía *La cava*, después de la travesía del desierto idiomática que implicó *Jacinto*. La limpidez y naturalidad de la lengua poética que se está señalando se corresponde, obviamente, con fórmulas estructurales condignas, pues *La cava* y *Séptimas de Ammán* ya no se conforman dentro de enrevesadas disposiciones laberínticas, sino que se vierten en una arquitectura catafórica y cerrada -*La cava*-, y en una fórmula lineal y abierta -*Séptimas de Ammán*-, un poemario que debe su título a la serie de siete poemas en prosa creados durante el viaje del poeta a y por la capital de Jordania en diciembre del 1984.

La cava toma su título, a su vez, del texto así denominado en el poemario, aunque en dicha composición no se contempla toda la gama de connotaciones del vocablo, ya que las orienta solo al hondón interior del hombre:

16. Cf. "Rafael Ballesteros en los lindes de la escritura", art. cit, 18.

Mas también de la vida
conoces el interno
sigilo, la cava, el
sacramento: ¿por qué
la torva humana
se industria, desvaría,
se ocupa y acomete?
La pasión. El amor.
La ardorosa manera.¹⁷

A mi entender, empero, la acción de ahondar que anida en el centro de la polisemia de *La cava* no remite únicamente al buceo en la condición humana a través de determinadas situaciones, sino que apuntaría, asimismo, al quintaesenciado del lenguaje que constituye la lengua poética tanto del libro de referencia como de *Séptimas de Ammán*. Con todo, es cierto que otra nota prioritaria, en la segunda etapa, además de la indagatoria de las fronteras del habla literaria, es la de adentrarse por los límites interiores del ser humano en pos de su última consistencia. Y lo interesante es que esos paisajes íntimos pueden divisarse tanto desde perspectivas personales y suprapersonales dispares - *Jacinto*- como desde geografías diversas -*La cava* y *Séptimas de Ammán*.

En su virtud, no extraña que al Jacinto reducido a un lugar por mor del juicio a que se le somete, juicio que permitirá contemplarle desde prismas muy varios, suceda el protagonista que *peregrina* por distintos y distantes lugares, y que, al cabo, lo que descubre son antiguos y nuevos movimientos en su espíritu. El protagonista de *La cava* y de *Séptimas de Ammán* es, por tanto, el mismo, el peregrino que, a través de periplos físicos y/o fisiológicos, viaja siempre al fondo de sí mismo, a la cava, al sentimiento, enraizado en el pretérito paradisíaco de la juventud, de la infancia, un tema ballesteriano fundamental que merece una atención que hoy no podemos dedicarle.

No obstante, aprovecho la presente circunstancia para apuntar, al respecto, que la recuperación, por el poeta, de las vivencias del niño que fue, no se detiene en esos años, sino que se sumerge todavía en el tiempo hacia el antepasado inmediato, y a todos lo hombres que secularmente experimentaron un dolorido sentir que, en esencia, es idéntico al suyo. En el poema sexto de *Séptimas de Ammán*, se lee:

“Y allí estás, tocando levemente las piedras de Qasr Kharanah, pequeña sombra en la inmensa llanura. Pasajero que cubre las arenas. Fugaz desamparo del desierto cálido y extenso.

Se levanta el corazón, entonces. Es posible partir desde esta luz hasta la luz de aquellos tiempos sólo pisando arena, peregrino doloso, buceador de antiguos rostros. Prender el hilo de los mismos olores, perseguirlos por la llanura cálida hasta recuperar el mundo del niño sucumbido”.¹⁸

17. Cf. *La cava*, 27.

18. Cf. *Séptimas de Ammán*, 15.

El asunto de *Séptimas de Ammán* es, en suma, una poética del universal del sentir, universal que, pese a las incontables variaciones de los seres humanos, los pueblos, los climas, y los siglos, perdura y permanece invariado en su instancia última. Esta es la única certeza que canta el poeta. Todo lo demás, todas las pisadas del prójimo peregrino no son sino epifenómenos cambiantes en cuyo fondo sigue alentando la llama del sentir del ayer, del hoy y del mañana que no se muda. El primer poema de este conjunto se inicia justamente así:

“Y pasas tú sobre esas nubes cantarinas, venecianas, hongos de la luz y de la gracia fluida. Y allá que pasas tú, allá que permaneces”¹⁹

De Crisides a Jacinto

Tras *La cava*, Rafael Ballesteros da a la estampa *De Crisides a Jacinto* (Epístola).²⁰ La obra es un poema en prosa, de carácter didáctico y moralizador, en el que un anciano filósofo epicúreo, con no poco bagaje estoico, Crisides, amonesta a un joven impetuoso y sentimental, Jacinto, incitándole al goce de los placeres sensoriales sencillos: “Y, sobre todo, esos labios añiles que te esperan! Por tu inquietud no puedes abandonar sus fuentes...”; “!Guarda esa avidez para tu boca, no para tu corazón!...”²¹

De la carta de Crisides, plasmada en forma de fragmentos, interesa sobremanera el hecho mismo de tratarse de una epístola, molde genérico que, amén de constituir el marco típico para el aleccionamiento moral entre tantos filósofos antiguos -piénsese en Séneca, muy leído por Ballesteros nada casualmente-, también conlleva connotaciones de claridad renacentista, con lo que es susceptible de contrastar, por el lenguaje, con el barroquismo de *Jacinto*. De esta suerte, por tanto, *De Crisides a Jacinto* se coloca en línea con *La cava*, igualmente en pos de una lengua artística más tersa, límpida y fluyente y, por supuesto, más lírica. Pues bien, en tales coordenadas expresivas habrá que situar el siguiente libro, *Numeraria*.

Numeraria, poema unitario

La fórmula compositiva de *Numeraria* supone un avance más profundo, en la obra de Rafael Ballesteros, en el sistema de trabazón literaria del poema-libro, sistema que, en la trayectoria de su escritura, comienza a perfilarse en *Turpa*, constituye el nervio orgánico del por ahora su texto mayor, *Jacinto*, así como el de la epístola *De Crisides a Jacinto*. Con todo, acaso sea en *Numeraria* donde el poema-libro encuentra su justificación más estricta, pues se trata de la

19. *Ibidem*, 11.

20. *De Crisides a Jacinto*. Málaga: El Guadalhorce, 1987, páginas sin numerar.

21. *Numeraria*, 29.

creación con menor grado de dispersión en sus contenidos, de la creación cuya unidad de asunto resulta más evidente e indiscutible.

Dicha unidad la impone la metafísica del libro, basada en la idea de que en la entraña de la realidad toda se halla el número y, de las realidades todas, los números. Y la idea no ha de atribuirse al personaje que "cuenta" la casi totalidad de la narración, sino al propio poeta, que no solo ha elaborado cuanto se narra a través de la Voz del Extenso, sino también el Prefacio, en el que se sustenta la misma filosofía. Filosofía que, repito, se asienta en la tesis de que en el número se cifra la última *ratio* universal, con lo que *Numeraria* vale como canto a los números en la medida que ese canto equivale a conmemorar todo cuanto fue, es y será.

Molde numérico

Pero sigamos refiriéndonos a la composición de este otro poema-libro ballesteriano, composición la más ordenada y conforme de las suyas. La ordenación resulta del sucesivo poetizar a partir de cada uno de los números que van del Uno al Cero. Diez son, en consecuencia, y significativamente, los núcleos de *Numeraria*, un texto que, de manera no menos significativa, está formado por doce partes, ya que la decena la preceden el Prefacio y la Voz del Extenso. Así pues, el número, que anida en el trasfondo de las cosas, no podía dejar de encontrarse igualmente en texto y contextura, en trama y entramado, de *Numeraria*.

Preferiría no haber de esbozar siquiera un discurso mínimo acerca del diez y del doce como factores compositivos en las letras occidentales, pero procede recordar que el único escritor mencionado expresamente en *Numeraria* es Milton, cuyo *Paraíso perdido* constaba en un principio de diez cantos, a los que se añadieron luego otros dos. El canon del número 12 como mecanismo vertebrador de la obra se conjuga asimismo con otro paradigma compositivo no menos clasicista, el de estructurar el texto en tres partes, el Prefacio, la Voz del Extenso y la serie numérica del Uno al Cero, aunque sería tanto o más pertinente señalar que *Numeraria* se compone de introducción y de poema propiamente dicho, es decir de *praefatio* y de *narratio*, otro de los modos bimembres de la *dispositio* retórica. En suma, el número actúa en *Numeraria* como fermento semántico y como molde estructurante de la obra, del *libri*, pero no parece que las *particulae*, o unidades menores, como son número de estrofas, número de líneas poéticas dedicadas a cada número, y número de versos de la obra entera, estén determinadas por simbolismo numérico alguno.

Numeraria como fragmento

Todavía cabe apuntar algo más acerca del perfil de *Numeraria*, cuya unidad de asunto no impide que esta obra pudiera formar parte de un conjunto más vasto, o sea que este poema-libro pudiera participar de otro poema-libro que

lo incluya como fragmento, quizás como monólogo prolongado a cargo de un personaje central en la continuación de *Jacinto*, de la que *Numeraria* sería adelante.

En cualquier caso, la posible vinculación con *Jacinto* no sorprende a quien haya leído esta obra y *Numeraria*, porque hay personajes coincidentes, así Milton y el Extenso, y porque la temática de fondo ofrece un parentesco muy estrecho, en virtud de que en ambos se pretende poetizar el ser íntimo de la vida y de las cosas, ser íntimo que consiste en el número, en un número sobre el que la Voz del Extenso levanta un discurso teológico que aún emparenta más el auto sacro *Jacinto*, auto sacro deturpado, se entiende, con la escena sacramental que es *Numeraria*.

El orden vital

Es curioso, pero puede que nada fortuito, que a la hora de explicar el *quid sit* poetosófico de *Numeraria*, esto es el meollo numérico del mundo, se nos ocurra de nuevo invocar a Milton. Porque Milton, en efecto, no solo escribió el texto, agónico donde los haya, sobre *El Paraíso perdido*, sino que su agonismo poético traduce la agonía existencial derivada del siempre trágico impulso por someter la vida a la razón, anhelo reflejado singularmente en otra de sus obras, *El pensativo*.

Y bien, ese entender la vida como un agonizar por mor del progreso de la razón, quizá el único tema de la obra poética de Ballesteros, es la clave de *Numeraria*, porque la vida, que se manifestaba paradisiacamente en los años en que las razones del cerebro todavía no campaban por sus fueros de hierro, no deja de reducirse teológicamente -así lo sienten el Prefacio y la Voz del Extenso- al orden, al orden cósmico reglado, medido, numerado. Existir sería, para el poeta de *Numeraria*, la vivencia como conflicto de una dialéctica epidérmica entre vida y pensamiento, dialéctica que, en puridad, no es tal, sino un fenómeno exterior de la insoluble tensión de sentirse atrapado al descubrir que la vida es orden y el orden es vida.

Tratamiento numérico

Por lo que hace al tratamiento de los números, no se olvide que es susceptible de brindar, de entrada, distintas posibilidades, a la cabeza de las cuales se encuentran, sin duda, las que ofrece la tradición griega, con Pitágoras como máximo representante en esta cuestión, o las que suscitan las tradiciones hebraica, gnóstica y cabalística. Pero lejos de inscribirse y de profundizar en interpretaciones esotéricas más o menos pautadas y presumibles, Ballesteros plasma su propio sistema inspirador.

Con todo, pese a que el poeta no se propuso acudir a la simbología acreditada acerca de los números, el peso de la tradición simbólica se cierne sobre el libro, al menos en determinadas cifras, como el Uno, símbolo clásico del

ser esencial y supremo y de la unión, Ballesteros, en efecto, no puede dejar de verse influenciado por dichas significaciones seculares, si bien este condicionamiento tampoco resta originalidad alguna a su inventiva lírica, la cual, desde unos mínimos ecos tradicionales, se despliega y expande por sí misma al albur de atisbos inéditos, perlúcidos, personalísimos.

Por lo demás, los simbolismos que gravitan sobre *Numeraria* no siempre actúan por vía de presencia, sino que, en ocasiones, lo hacen de guisa que sirven como trasfondo de referencias que el poeta parece querer evitar con cuidado sumo. Piénsese, por ejemplo, en números como el Tres, el Cuatro, el Cinco, y el Siete, sobre los que se ha vertido tanta y tanta literatura. A vueltas de estas cifras, Ballesteros no incurre, salvo muy raramente, en conceptos ya establecidos, sino que abunda en las propias valoraciones subjetivas. He aquí la enumeración de estos elementos: vincula Dios al Uno y también el limonero y el blanco. Al Dos le corresponde el amor, el vino, la calandria y el azul. Transcribo los versos de gracias a este número:

Demos gracias al vino en sus
dominios altos y en sus finos
contactos: Al azul porque tiene
permanencias mudables, maravillas
insomnes: A la calandria porque
tiene un cantor y tiene un vuelo.
Demos gracias también al que posee
un don: regala lo que tienes después
de no entregarse.²²

En los parámetros de *Numeraria*, en el Tres se proyecta el misterio, la encina y el ocre. El cuatro hace pensar, al poeta, en lo inmutable, el hierro, la sombra. Al Cinco, que es lo maleable, le toca el pulpo, el fuego y el añil. En el seis se cifra lo introvertido, la ballena y el gris. Siete: la maldición, el razonar, la tristeza, el silencio, el búho, el verde. Ocho: abedul, jara, horror del pensamiento, obscenidad. Nueve: la traición, el rojo, el hipopótamo. El jilguero, el silencio, el negro.

Estas significaciones demuestran palpablemente cómo el poeta se aparta de la historia simbolista de determinados números. Así el Dos, considerado por lo común nefasto, conflictivo, sombrío, en *Numeraria* reviste caracteres positivos, y es símbolo del amor, sentimiento que tradicionalmente se predica del Cinco. Así al Nueve, simbolizador de la verdad, aquí se le atribuye la traición. Y aún podríamos seguir aludiendo a otras diferenciaciones.

Es de rigor percatarse de que la poesía ballesteriana, en la que lo dialógico y lo reflexivo suelen darse la mano con lo sensorial, encuentra en *Numeraria* el cauce hasta la fecha más idóneo para el desarrollo de ambas direcciones complementarias de su topografía psíquica. Con todo, es verdad que algunos números propiciarán mejor que otros la decantación filosófica o la de los

22. *Numeraria*, 29.

sentidos. Entre los primeros, puede citarse el Uno, que permite al autor intuir la unidad anidada en lo disperso, la unidad de fondo subyacente en lo plural, la aspiración del hombre por la verticalidad. En este grupo también puede contabilizarse el Dos, a partir del cual trata Rafael Ballesteros de bucear en los misterios insondables del ser, en las contradicciones insertas en lo humano. Entre los segundos hay que sumar el Cero, un número donde se concitan una acumulación de realidades materiales, naturalmente captadas, es obvio, por la inteligencia.

Lengua poética

En *Numeraria* el lenguaje deviene ya depurado y nuevo tras la catarsis de barroquismo extremo de *Jacinto*. En *La cava* se inicia el proceso de clarificación idiomática, que prosigue en *De Crisides a Jacinto*, y se consolida en *Numeraria*. Clarificación literaria que implica el acercamiento a un idiolecto de valores poéticos más cercanos a los tradicionales. La extraordinaria -la revolucionaria por marginalísima, diríamos- originalidad lingüística de Ballesteros se mantiene incólume en este camino clarificador, pero dicha originalidad resulta menos llamativa ya, menos estridente, sin tanto afán agresor y destructivo. Y es que la dificultad ballesteriana no gravita ahora ya en el recoveco del concepto ni en forzar, a veces más allá del límite, la sintaxis y la morfología.

**LA TRAVESÍA POÉTICA
DE JORGE URRUTIA**

Sobre *Delimitaciones*

Delimitaciones,¹ hasta el momento presente el último poemario publicado de Jorge Urrutia, apareció prácticamente a los veinte años de su primer libro de poemas *Lágrimas saladas* (Caracas, 1966), al que siguieron *Amor canto el primero* (Málaga, 1967), *Con la espada de mi boca* (Barcelona, 1967) y *La fuente como un pájaro escondido* (Bilbao, 1968). Tras casi una década sin dar a luz nuevos libros de creación, con *El grado fiero de la escritura* (1977) y *Del estado, evolución y permanencia del ánimo* (1979)² reiniciaría su andadura lírica, pero a través de una poética muy peculiar, en la que se inscribe asimismo su ya referido conjunto más reciente, *Delimitaciones*.

En efecto: si la praxis de los dos libros iniciales supuso el intento de concertar testimonio e imaginación, acaso ilustrando el carácter unitario de la voz poética, *El grado fiero de la escritura*³ respondía a un planteamiento conflictivo de la autenticidad del poeta y de la poesía, un planteamiento que va desplegándose en fases diferenciadas en los títulos subsiguientes, de modo que una lectura de *Delimitaciones* no debe desvincularse del punto de referencia y de partida que implica *El grado fiero*. Vamos, así pues, a comentar el aporte sustancial de este libro con el fin de situarnos en la perspectiva adecuada para el acercamiento a *Delimitaciones*.

El habla envilecida

El propio poeta, al frente de *El grado fiero de la escritura*, aducía una cita orientadora de Roland Barthes que procede transcribir: "le choix, puis la responsabilité d'une écriture, désignent une liberté, mais cette liberté n'a pas les mêmes limites selon les différents moments de l'Histoire (...) le langage n'est jamais innocent". El texto, es obvio, pertenece al conocido volumen *Le degré zéro de l'écriture* editado en París, en 1953, por éditions du Seuil. El punto más decisivo del fragmento de Barthes es, por supuesto, la idea según la cual el

1. *Delimitaciones*. Madrid: Visor, 1985, 85 págs.

2. María del Pilar Palomo ha calificado ambos poemarios como "dos libros clave de la poesía experimental coetánea", indicando de paso la prioridad cronológica de *Del estado, evolución y permanencia del ánimo* con respecto a *El grado fiero de la escritura*. Cf. Ángel Vaibueno Prat. *Historia de la literatura española: Época contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983, tomo VI, 9ª edición, ampliada y puesta al día por María del Pilar Palomo.

3. *El grado fiero de la escritura*. Carboneras de Guadalupe: El toro de barro, 1977, 37 págs.

lenguaje carece de inocencia, "Y precisamente ese va a ser el espíritu del libro que firma Jorge Urrutia", afirma Díez de Revenga.⁴

Como es bien sabido, el crítico francés ponía énfasis en el condicionamiento que pesa sobre el uso del lenguaje: la lengua que cada uno utiliza nos viene dada de antemano por tradición, y asimismo nos encontramos forzados al empleo del idiolecto comunitario. En la vida diaria hay un repertorio idiomático automatizado al que es imposible sustraerse. Esta circunstancia ejemplifica un paradójico círculo vicioso: vivimos en virtud de la palabra -somos palabra, cabe decir- y la palabra, en cambio, es alienadora por heredada, aunque a la vez es condición de nuestro ser propio, de nuestro existir personal, de nuestro yo. La cuestión del envilecimiento cotidiano de la palabra es uno de los temas de *El grado fiero de la escritura*, y la crítica no ha dejado de señalarlo.⁵ He aquí los versos *ad hoc* con que principia una de las composiciones:

Todo aquello que decimos está atado
y bien atado.
O se ata ello solo a la garganta y no quiere
salir:
huelga de hombre.
Huelga de canto ya. Ya tanto huelga
decir
que no se dice o decir es un hueco,
música insonora y basta el fonema adiós camino hecho,
camino iniciado aún no: es desatable
lo astado:
bandera arriada.⁶

Degradación que, empero, y como adelantábamos, va indisolublemente unida a la estructura misma de nuestra identidad, ya que somos ser de palabra, y así lo reconoce el poeta en el segundo de los textos de dicho poemario:

"Entregarte palabras es redundante entrega porque solo soy verbo"⁷

La creación mediatizada

Si cuanto se está aseverando toca al habla nuestra de cada día, la creación se halla no menos condicionada por varias instancias. Hoy es un postulado admitido el de Frye, para quien el texto literario se inscribe en la serie que le precede, hasta el punto que, como explica Jorge Urrutia en uno de sus

4. Francisco Javier Díez de Revenga. "Jorge Urrutia, la búsqueda de la palabra". *Tránsito* (1979): 54.

5. Emilio Miró. "Testimonio y lenguaje: Carlos de la Rica, Javier Villán y Jorge Urrutia". *Ínsula*, núm. 376 (marzo, 1978): 6.

6. *El grado fiero...*, 17.

7. *Idem*, 13.

trabajos de semiótica, la obra de literatura “puede tener como referente *inmediato* a la propia literatura”.⁸ A la propia literatura, e incluso a la propia lengua del individuo y del escritor, añadimos nosotros a vueltas de la poética a que responden desde *El grado fiero de la escritura* hasta *Delimitaciones*.

El enganche de la creación literaria con las que se sitúan en su pretérito es otro de los argumentos de Roland Barthes para cerciorar sobre la falta de inocencia del lenguaje, ya que el escritor opera con una materia tradicional que cuestiona su libertad electiva, inexcusable para el logro de una obra auténtica, de guisa que su pretendida literatura se ve lastrada por el agravante de la literatura ajena preexistente. *El grado fiero de la escritura* ilustra una y otra vez esta mediatización que enreda y atenaza, entremezclándose en el decir del poeta y desnaturalizándolo. En ocasiones, como se colige de versos de “Voz sin sentido”, el creador llega a imaginar que su lenguaje ha sorteado dicha tenaza absorbente, pero se trata de un momento ilusorio, porque la opresión de la literatura aprendida le puede, rompiendo su lengua personal a favor del pasado:

pero a veces hablamos o creemos poseer las palabras ser
bordadores de alifafes tejidos

con sangre pudor y lágrimas.

*El vocablo surgido al fin impoluto hermosos musicalmente
elaborado su llanto de neonato ahí lo tenéis helo helo
por do viene alcázar de los fonemas muñeco de los amores
arrabal de las lumbreras espejo de los tesones albahaca
surgida de este tiesto dentado y vocalista.*⁹

Grados cero y fiero

A la luz de estas consideraciones, es imperativo preguntarse si es posible la autenticidad en el empleo del habla, y en el lenguaje literario. Roland Barthes entiende que sí, pero siempre que se parta del “grado cero”, que supuestamente se vería libre y exento de las fórmulas prefabricadas que se nos imponen. El grado cero no evidenciaría ya tacha alguna de predeterminación de cualquier clase, de modo que en literatura no recalaría en convencionalismos y previsiones usaderas. El grado cero consistiría en una escritura neutra o blanca, quiere decir descargada de tradición lingüística y retórica. Frente a la literatura, carente de libertad creadora, se alzaría por tanto la escritura, a partir de cuyo grado cero iban a producirse signos y sesgos artísticos elegidos libremente. En este sentido, escritura vale como creación radical, y literatura como mero producto decantado de antemano. Claro que, según la teoría barthiana, la escritura blanca no es un logro alcanzado, sino una búsqueda a la que debe tenderse, y cuya persecución acostumbra a resultar dramática, ya que es casi

8. “Borrador para un curso y/o teoría de semiótica literaria”. *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*. Oviedo: Universidad, 1983, V, 420.

9. *El grado fiero...*, 22.

utópico sustraerse al influjo literario, o sea escribir sin caer en las redes de la literatura.

Pues bien: si en principio concordaba Jorge Urrutia con Barthes, al admitir que el hablante y el escritor están condicionados de la manera descrita, se da luego una discordancia profunda ante las conclusiones del intelectual francés proponiendo un grado cero que, como tal, parece más aséptico, y por aséptico sin calidad, que impoluto, de ahí que la solución para conseguir la originalidad no pase, para nuestro poeta, por el grado cero, sino por el grado *fiero*. Merced al grado fiero, el escritor no se limita a hacer caso omiso del ayer literario, lo que podría interpretarse como una suerte de domesticación sutil, sino que se opone, desafiante e indómito, a la literatura dada, e incluso la ataca con saña, y no desea otro trato con ella que mostrársele intratable, boicotearla, subvertirla. Lo fecundo y pertinente en literatura no es, en suma, el grado cero, sino el grado fiero, tesis que permite a Urrutia realizar "un experimento sobre la palabra radicalmente diferente de la idea de Barthes", como anota Benavides.¹⁰

La lengua virgen

Una muestra de este proceder, aplicado al habla cotidiana, es el segundo de los textos de *El grado fiero de la escritura*, en el que se advierte meridianamente cómo el escritor aspira a alcanzar el chispazo de la originalidad al socaire de una poética de la ruptura de la expresión habitual, tesis defendida en dicha composición, como declaran estos versos:

Romper cortar partir trozar palabras
fracturarlas rasgarlas henderlas desgajarias,
arrancarles sus partes,
forzarlas, engancharias,
destrozar la palabra es la defensa,
combatirla, perseguirla,
no respetar el puente aquel de plata,
amedrentarla encerrarla apurarla machacarla escupirle macha-
carla orinarla machacarla insultarla y morderla.
acabar para siempre sus monemas
(mínimas unidades con significación)
y convertir sus fonemas en conciertos de pito y abucheo.¹¹

Este programa de actuación vuelve a proponerse casi al término del libro, en el poema "homostasis no", donde se alude al necesario destrozo lingüístico que permite desembarazarse del ascendiente idiomático que, por lo mismo, impide la comunicación auténtica con el hombre, la comunicación

10. Manuel Benavides. "Poesía" en *El curso literario español*. Barcelona: Ámbito literario, 1978, 42.

11. *El grado fiero...*, 14.

radicalmente original. El proyecto de Jorge Urrutia estriba en quemar las naves del lenguaje consolidado, para que aflore una lengua virgen en la relación de tú a tú:

retorcer estrujar descomponer: alcanzar
una ilógica lógica de máquina: librarla de golpe:
y decir y decir y decir siempre:
para encontrar al hombre sin el hombre:
con el hombre.¹²

Al trasladar este plan a la literatura, se propicia una fórmula insólita de ubicación dentro de la serie literaria. En efecto: entre el escritor que emite y el escritor que recibe cabe hablar de puente, de incitaciones, de influencia, de repercusión y fortuna, de apropiaciones, de imitación voluntaria, etc. Pero en toda esta casuística no se contempla el tipo de experiencia planteado por Jorge Urrutia, que sólo admite algún parangón con el concepto de influjo negativo introducido por Brecht con el término contraproyecto: el modelo literario es visto como antiparadigma, y en última instancia como canon utilizable para ser manipulado mediante deformación consciente.¹³

No cabe duda que entre esta concepción y la de Urrutia se registran interferencias, la más llamativa de las cuales es la de negarse a seguir inciensando pedestales consagrados que, al cabo, imponen sus condiciones al escritor por vía de ejemplo. Pero en Jorge Urrutia debemos señalar un detalle diferencial muy importante: su grado fiero es contraseña inequívoca de su compromiso en la desestima a convertirse en literato al uso, porque al desautorizar, por contraproducente, la trascendencia del escritor como santón, se quita de enmedio y se proscribire el camino que conduce a estos mismos sitios de prestigio y -no se olvide- de asfixia ajena.

Uno de los modos de llevar a la práctica esta teoría estriba en hacerse eco, deliberadamente, de textos literarios relevantes, pero no para asumirlos como estímulo convencional, sino para reventarlos con operaciones y permutas lingüísticas a efectos de crear poemas mediante paráfrasis a base de asociaciones fonéticas, paradigmáticas, semánticas, versales, estructurales, etc. Copio el poema "pectoriloquio", susceptible de aducirse como prueba:

Converso con el pobre que siempre va escondido
-quien habla poco espera hablar a dos un día-;
mi soliloquio es táctica contra los enemigos
que prohibieron gozar de la vocinglería.

encerrada en mi pecho mi voz espera y sufre,
se consuela inventando cien mil hertzios de huida
junto a versos, poemas que al poco tiempo cubre
un aire más viciado, una tos, una risa.¹⁴

12. *Ídem*, 26.

13. Cf. Ulrich Weisstein. *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta, 1975, 163.

14. *El grado fiero...*, 27.

Composiciones como ésta son indicio del progreso, ya remansado, por la travesía del desierto a que obliga el grado fiero, senda ascética que sucede al encarnizado enfrentamiento con los modelos que se simbolizaría en los versos de repudio literario que transcribo: “En una de fregar cayó bayeta/deshilachada, y sucia, gargajo manifiesto/expulsado hacia dentro/ taladrador cruel de la esperanza”.

Limitado límite

En *Delimitaciones* hay determinados poemas en los que Jorge Urrutia, empalmando con *El grado fiero de la escritura*, insiste en cuestiones tales como la fuerza mayor con que cohiben y constriñen la originalidad los versos afamados, aun cuando posibiliten también un tipo de creación secundaria, por altamente mediatizada. Así en el “Poema del amor y el silencio”, y concretamente en su tercer fragmento, a cuyo frente va una cita de Rubén Darío que es explícita al respecto: “Déjame en el monte, déjame en el risco, déjame existir en mi libertad”. Léanse unas líneas a propósito en este texto:

Felinamente asciendes paraíso esperado.
Trepad del paraíso espaldas como sabios
olvidados del plato y la cuchara cotidianos!
Peñas de la consumación de mi nacimiento último,
ámbito nuestro, él solo (...)
Maldito verbo mil veces que nos conjugas siempre!
Maldito verso mil voces que nos capturan siempre!¹⁵

Aparte las recurrencias, los vasos comunicantes que entrelazan *El grado fiero de la escritura* y *Delimitaciones*, y al margen de que este libro no se entiende bien sin el otro, porque lo supone necesariamente, también es de recibo que representan dos estadios diferentes de una misma poética literaria sobre el lenguaje, o mejor dicho sobre su falta de inocencia, tesis que en *Delimitaciones* tiene por lema el siguiente frontis: “Ya se sabe que los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo porque lo escribió Wittgenstein en su *Tractatus logico-philosophicus* (5.6)”. Imposible escapar, pues, de tan estrecho cerco: no solo la literatura previa y la coetánea limitan nuestra habla, sino que ésta es nuestro límite, de guisa que nos limita un límite muy limitado, y desde luego no hacemos un juego de palabras. Este es el dilema, la agonía de la escritura, y la condición de su voz más íntima, la poesía:

Porque limito en ti este poema existe,
porque limito.¹⁶

15. *Delimitaciones*, 74.

16. *Idem*, p. 57.

Literatura de amor

Uno de los perfiles distintivos de *Delimitaciones* está en su más ostensible empaque literario, confirmando de algún modo la denuncia de *El grado fiero de la escritura*, según la cual las fórmulas literarias preestablecidas son impedimento ineludible para todo escritor, que incluso se ve mediatizado por sus propias maneras antecedentes, y se convierte, en no pocas oportunidades, en epígono de sí mismo. Sin embargo, procede precisar que no es igual la literatura en la que se redonda si no se practica el grado fiero, que la creación literaria que resulta de esa praxis. Jorge Urrutia recurre y hace literatura en *Delimitaciones* porque, gracias al grado fiero, que la ha justificado, ya no puede crearse una literatura contaminada de literatura, sino una literatura sin desvirtuar por mor de estéticas dadas, la literatura como amor, a la que se alude expresamente en varios textos del conjunto, así en versos como:

Desde la comisura y la pupila vuelvo a ti para
encontrarme para escribirte amor para leerme

¿Si no es amor
qué es lo que siento entonces,
de ti poesía tan solo enamorado verbo?

Pues la palabra es un sexo entre los labios,
hablar es como amar.
Y esos labios pronuncian.

Amor tras el amor del desamor
es amor de amor en el amor amado.

Una palabra.¹⁷

Lo más específico de *Delimitaciones*, por tanto, es haberse atendido a una poética que cifra su goce estético en la autenticidad del lenguaje, a una lengua que se pronuncia como amor. Abundando en esta interpretación, a las líneas seleccionadas podríamos añadir otros datos convergentes, así la serie de composiciones titulada "Poema del amor y el silencio", y sobre todo el llamado "Poema de las siete y media", con trece textos o variaciones acerca de la lengua poética original entendida como amor, de ahí que quepa calificar a todos estos fragmentos como cancionero erótico a su palabra. Jorge Urrutia canta a su voz sola, pero fingida como amada, como parecidamente acontece en versos de *Delimitaciones* que no pertenecen a la referida serie. Se diría que el poeta toma como divisa, vuelta del revés, una de las sentencias del poemario, la que dice "Toda mujer acaba convirtiéndose en signo" (pág. 64), sentencia que trocaríamos

17. *Ibidem*, 16, 26, 65 y 67.

en "Todo signo acaba convirtiéndose en mujer", y que ya puede detectarse en *El grado fiero de la escritura*:

Frente al muro o paisaje de casas enlazadas
que la mirada embiste con inútil fiereza,
el silencio es amor o certidumbre
de que estás escondida en todos los momentos.
Todo tiempo te hizo la distancia,
tiempo en mis manos o en tu rostro fui tiempo encaramado,
penetrante en tus ojos o en una cabellera de vapores.
Eres cada segundo porque no puedo verte.
No saber cómo vives, cómo lees, estudias y marchas a
tus cosas
te retiene a mi lado constantemente fija.
Y mi encierro no es ya soledad ni distancia
sino gozo de ti, enlazada a mi cuerpo, marcando los
minutos.
Tú toda tiempo eres así todo mi tiempo
y me encadeno a ti sin dejarme respiro.
Y tanto estoy contigo por no poder estarlo
que temo el encontrarte por si fuera perderte.¹⁸

En este ciclo de su labor literaria, ciclo trabado y coherente en el que el escritor no se subordina al estudioso de la lengua,¹⁹ sino el lingüista al poeta, Jorge Urrutia ha concebido -y llevado a efecto- una práctica poética que se contrapone a los axiomas de Roland Barthes, puesto que, para el autor de *Delimitaciones*, el sistema de oposición que supone el texto literario no se teje enfrentando literatura y grado cero, sino guerra y paz, combate por la lengua radicalmente propia, y encuentro de la voz original tras el envite, es decir grado fiero y grado de amor.

Sobre La travesía

*La travesía*²⁰ ofrecerá, seguramente, sentidos diferentes a diferentes lectores, pero uno de los sentidos primordiales de este nuevo libro de Jorge Urrutia, el sentido que a mí se me impone, es el de apuntar al itinerario poético de este autor contemplándolo como un avance en profundidad hacia el sentido de la literatura, un sentido explorado por él mismo desde sus lecturas y reflexiones como teórico y desde su misma experiencia como creador.

18. *Ibidem*, 39.

19. No suscribimos el contenido de la cita que sigue: "este grado fiero es la imagen perfecta de una hábil capacidad para subordinar la escritura a los deseos más intrincados de un lingüista como es Urrutia". Cf. Manuel Quiroga Clérigo. "Renovadora denuncia de éticas y estéticas". *Informaciones de las Artes y las Letras* (7 de julio, 1977), 3.

20. Cf. Jorge Urrutia. *La travesía*. Madrid: Hiperión, 1987, 58 pp.

Para un cabal entendimiento de cuanto se está afirmando, parece pertinente recordar que la obra poética de Jorge Urrutia, y singularmente desde *El grado fiero de la escritura* (1977), traduce una actitud conflictiva ante el fenómeno de la creación literaria, y en concreto del decir poético.

De la creación conflictiva

Actitud conflictiva que responde al convencimiento de que el individuo, cuando usa el lenguaje cotidianamente, y el poeta, cuando se expresa de modo literario, se encuentran condicionados, en un supuesto por el idiolecto comunitario, y en el otro por la serie literaria antecedente y coetánea, que mediatiza al escritor desde varios ángulos. Este planteamiento se apoya en Roland Barthes, pero en la superación del problema difiere del pensador francés, para quien la originalidad se consigue a partir del grado cero de la escritura, esto es de una expresión elegida libremente, mientras Urrutia abogaba por el grado fiero, esto es por admitir, de entrada, el pulso con la tradición, pero no resignarse a sus interferencias, sino combatirlas subversivamente por medio de una lúcida deformación de las instancias paradigmáticas que gravitan sobre el escritor.

Practicada la poética del grado fiero, la literatura emergente nace ya justificada y reconstituida, provista de la autenticidad que ha adquirido en el decurso del esfuerzo por un decir original que también ha de denunciar sus propias maneras precedentes. Lograda la autenticidad por la vía descrita, no queda sino el mejoramiento. He aquí el dibujo de la travesía de Jorge Urrutia.

De una travesía creadora

Una travesía cuyo hito inicial más consciente se dará en *La fuente como un pájaro escondido* (1968), con una poética que fundió compromiso con imaginación. Sucedió a este conjunto el contundente cuestionamiento de la literatura (*El grado fiero...*) que iba a dar, como resultado, la reconciliación con la misma tras la madurez alcanzada en la lucha contra sus imponderables.

Delimitaciones (1985) supone la práctica de quien, por el grado fiero, llega al grado cero de aceptación de la literatura, de suerte que sus creaciones más próximas (*Semió(p)tica*, 1985)²¹ apuntan a un afianzamiento y un progreso en esta línea, línea que se enriquece cualitativamente en *La travesía* (1987), que a la vez representa toda una singladura evolutiva, y el momento actual de una exploración del sentido de la literatura redescubierto por el poeta.

21. *Semió(p)tica*. Valencia: Fundación Instituto Shakespeare - Instituto de Cine y Radio-Televisión, 1985, 171 pp.

Prosa poética y autenticidad

Releer la prosa poética creada por Jorge Urrutia en estos últimos años puede convertirse en un ejercicio pertinente para corroborar lo antedicho, porque el contorno final recorrido, durante esta travesía y hasta aquí y ahora, se percibe bien si se contrastan las prosas del poeta, desde *Delimitaciones* hasta *La travesía*, pasando por las de *Semió(p)tica*. En efecto: ni en *Delimitaciones* ni en *Semió(p)tica* se trasluce una voluntad de estilo tan acusada como en *La travesía*, conjunto de prosas de modulación y trasfondo empapado de lirismo, y de modulación pulida y estética en la que el ritmo del tiempo encuentra ecos en los ritmos de las formas expresivas, del sentir íntimo y del pensamiento.

Adviértase, por tanto, que el avance de Jorge Urrutia hacia el logro de un discurso literario de cualidades simultáneamente líricas y artísticas se opera sobre todo a partir de los textos en prosa, acaso porque brindan mayores posibilidades de originalidad expresiva y literaria, que el instrumento del verso.

Esta decantación resulta, en consecuencia, muy coherente con la doctrina que resumíamos arriba: el ayer literario de algún modo se impone, por paradigmático, en el decir versal, pero la lengua de la que parte el poema en prosa está más libre de recursos y de aciertos cohartadores, se insinúa al escritor más descargada de registros modélicos y consagrados y, pese a que también viene dada de antemano en lo que respecta a vocabulario y sintaxis, sus expectativas de virginidad literaria parecen mayores que las del convencional discurso en verso. Por esta razón, la doctrina del grado fiero, o de la subversión de la literatura canónica que predetermina, literatura representada por momentos memorables de los santones de la historia literaria, encuentra su evolución más propia, su salida más condigna, en la prosa poética, en la que los pedestales venerados del genio vigilan al escritor desde más lejos y con prisma bastante más impreciso, permitiéndole mayor sensación de fluencia de autenticidad.

Género y ecos de *Semió(p)tica*

Pero retomemos ahora dos de los hilos argumentales de arriba, en concreto la idea de que *Delimitaciones* supuso una suerte de reconciliación con la literatura, en el entendido de que en la poética de este libro ya no se actúa bajo los auspicios del grado fiero, y la idea consiguiente de que *Delimitaciones* marca el inicio de un progresivo compromiso con las complejas implicaciones de la creación literaria como tal. Ambas ideas se reducen a una, la de que, desde *Delimitaciones*, se aprecia una mayor conciencia artística, traducible en términos de conferir más riqueza expresiva y conceptual, y más ennoblecimiento literario, al discurso.

Pese a consignarse la misma fecha en el pie de imprenta, la de 1975, las prosas de *Semió(p)tica* evidencian ya, respecto a las de *Delimitaciones*, un sensible ascenso cualitativo que las sitúa, literariamente, incluso más cerca de las prosas de *La travesía*, publicadas un par de años después. Raro libro el de *Semió(p)tica*: en él se articulan quince textos y de manera muy *sui generis*,

puesto que van alternándose las creaciones prosísticas con los artículos sobre teoría literaria, y en particular sobre teoría del teatro y del cine. Prosa de creación y prosa del tratado y del ensayo se relevan, así pues, hasta siete veces, culminando la obra en un híbrido, "Paletas para un diccionario", en el que se entremezclan paródicamente las citadas modulaciones textuales.

Dejando aparte este tipo de combinación, que bien pudiera constituir un género literario por sí mismo, el de conjuntar, en un solo libro y por un solo escritor, con la práctica creacional una teoría, y con una teorización una práctica creativa, lo que de veras importa, a la hora de las pruebas del avance sustantivo hacia *La travesía*, es la constatación de que en *Semió(p)tica* ya empieza a tejerse una historia, ya empieza a trenzarse una suerte de relato poético en prosa que, luego, en *La travesía*, cobra una relevancia técnica más ostensible.

Relato poético que tiene contenido amoroso, y lo tiene porque en Jorge Urrutia se evidencia una fusión íntima entre amor, certidumbre de identidad como ser humano, y escritura literaria, más exactamente decir poético, búsquedas las tres que progresan y se alimentan al unísono.

Al compás de estos pasos adelante, que de algún modo recuerdan encrucijadas de la mente de Bécquer, en *Semió(p)tica* se deslizan y esparcen también algunos símbolos que van a protagonizar *La travesía*, así el del camino, que recuerda a Machado. En *La travesía*, además, se explora una densidad lírica en prosa que asomaba con alguna timidez en los libros anteriores, y se produce, junto al estremecimiento interior, una liberación de los cauces prosísticos que recuerda a Juan Ramón y a Aleixandre, y que completa un cuadro de fidelidades como lector que contribuyen a la autenticidad de escritura de Jorge Urrutia, y no por la estela de los modelos explícitos que se imponen, y a los que habría que combatir con el grado fiero, sino por la de la penumbra implícita de las presencias adentradas, sin las cuales no podría esforzarse ninguna voz original.

Tiempo, amor, literatura

Apuntado quedó, a propósito de *Semió(p)tica*, que en *La travesía* hay relato poético, que hay una alegorización, y que hay una prosa revaluada estéticamente. Protagonista del relato es la conciencia de estar reviviendo momentos cruciales de la creación de la escritura, y aun de la literatura, a través de la experiencia, a través del camino, mejor de la travesía, transitada en el tiempo, y desde la infancia. La conciencia imprime forma en cada una de las veintisiete prosas poéticas del conjunto, y determina la apelación al tú manifiesta en el discurso, un discurso emitido como diálogo del escritor consigo mismo sobre la génesis de la originalidad en la expresión literaria.

Uno de los pretextos germinadores, de la granazón de la experiencia en poesía, es el amor. Por el amor adviene la palabra poética, que a la vez fue condición del amor. Más allá del petrarquismo, pero nutriéndose de él, la obra literaria de Jorge Urrutia se va realizando como cancionero erótico a su propia voz, en un itinerario de gestación de la literatura por el sentimiento del vivir y del amar.

Itinerario poético, travesía alegórica que avanza con prosa de unidades expresivas yuxtapuestas, a menudo trepidantes y desbordadas, a veces con organizaciones recreadas en retórica y hasta con rasgos virtuosistas, pero siempre reflejo de la búsqueda de la sensación literaria.



**Universitat de les
Illes Balears**