

GRAMA **y** CAL

REVISTA INSULAR
de FILOLOGÍA

1





Universitat de les
Illes Balears
Servei de Biblioteca i
Documentació

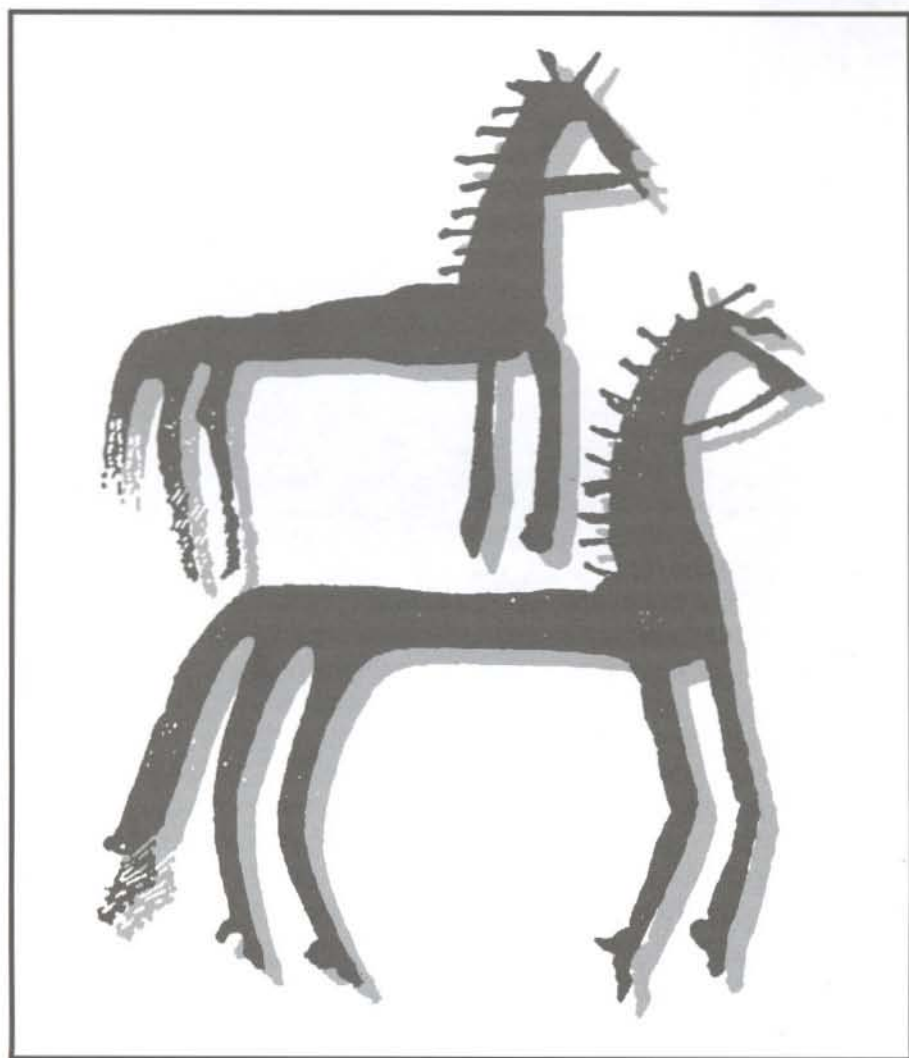
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS



5105658442

GRAMA *y* CAL

REVISTA INSULAR *de* FILOLOGÍA



Numero 1 — Palma, 1995

Universitat de les Illes Balears

GRAMA Y CAL. REVISTA INSULAR DE FILOLOGIA
Nº 1 ENERO DE 1995

Revista del Departamento de Filología Española, Moderna y Latina.
Universidad de las Islas Baleares

Director: Francisco J. Díaz de Castro

Secretario de Redacción: Perfecto Cuadrado Fernández

Consejo de Redacción: Antonio Bernat Vistarini, Carme Bosch Juan, Almudena del Olmo Iturriarte, Luis Fernández Ripoll, Joan Miquel Fiol Guiscafré, Felisa Forteza Steegman, Jaime Garau Amengual, Gabriel Jordà Lliteras, Isabel López Bascuñana, Juan Miguel Monterrubio, Carina Pàmies Valls, María Payeras Grau, Sebastià Roig Rigo, Joana María Seguí Aznar, Joana Serra de Gayeta, José Servera Baño, Margarita Socías Colomar, Ana Patricia Trapero Llobera, Antoni Vicens Castañer.

Consejo asesor: Pablo Luis Avila, Reynaldo Ayerbe-Chaux, Mathew Bailey, Javier Blasco, Túa Blesa, Guillermo Carnero, María Pilar Celma Valero, Angel Crespo, Cristóbal Cuevas, John T. Cull, Mariano de Paco, Giancarlo Depretis, Francisco Javier Díez de Revenga, Gérard Dufour, Luis García Montero, Jesús García Varela, Pilar Gómez Bedate, Domingo Luis Hernández, Antonio Jiménez Millán, Jon Juaristi, Basilio Losada, María Antonia Martín Zorraquino, Eutimio Martín, Teobaldo A. Noriega, José María Pozuelo, Carlos Reis, Adrien Roig, Pere Rovira, João Camilo dos Santos, Leda Schiavo, Andrés Soria Olmedo, Alan Yates, Iris Zavala.

Redacción:

Departamento de Filología Española y Moderna

Edificio Ramón Llull

Universitat de les Illes Balears

Carretera de Valldemossa, km. 7'6

07071 Palma de Mallorca (Balears)

Fax: (9)71-173473

Maquetación: Jaume Falconer

Composición: Francisca Llabrés

Índice

"Cualquier ruido nocturno, cuya causa ignoran, atribuyen al duende";
ciencia y filosofía, a la luz de la "magia"

PILAR ALONSO PALOMAR.

9

Calderón y el *banquete de los sentidos*
(De la escenografía de las apoteosis en la comedia religiosa del siglo XVII)

JAVIER APARICIO MAYDEU

25

La voz del autor en la literatura medieval

EMILI BAYO

35

La carta que Gullón se dejó en el tintero

LUISA COTONER CERDO

43

La Fiesta de Aranjuez: 1622

GARETH A. DAVIES

51

Largo lamento como reescritura

FRANCISCO J. DIAZ DE CASTRO

73

Transgressão em Clarice Lispector: *Perto do coração selvagem*.

CRISTINA FERREIRA-PINTO

105

José Trigo: un texto literario y sus múltiples coordenadas culturales

ROBIN W. FIDDIAN

115

Guerras literarias de Tirso de Molina

ENRIQUE GALLUD JARDIEL

121

Ironía y sarcasmo de la sonrisa becqueriana

FRANCISCA LLABRÉS SEGURA

135

Lo posmoderno: lo asexuado

IGNACIO MARTIN JIMÉNEZ

141

El hombre que trasladaba las ciudades

Discurso droguettiano de la conquista de América

TEOBALDO A. NORIEGA

153

Espacio: La esencialidad de la conciencia

ALMUDENA DEL OLMO

165

Jenaro Talens: reflexión teórica y práctica artística

ALFREDO SALDAÑA

193

Valle-Inclán en *La Nación* de Buenos Aires

LEDA SCHIAVO

211

El desafío del párroco aldeano de Sender:

Otra mirada a *Réquiem por un campesino español*.

ANTHONY TRIPPETT

223

"Cualquier ruido nocturno, cuya causa ignoran, atribuyen al duende": *ciencia y filosofía*, a la luz de la "magia".

Pilar
Alonso
Palomar
*Universidad
de Valladolid*



Fue el Padre Feijoo una de las mentes más clarividentes del siglo XVIII¹. Marañón, que en *Las ideas biológicas del Padre Feijoo*² le considera como uno de los grandes pensadores españoles, se refiere a él con estas palabras:

En la historia del pensamiento español hay un hombre admirable, no tanto por su obra, con ser de calidad excelsa, como por su actitud ante el error y la verdad.

La sociedad española en la que nació Feijoo se levantaba, todavía, sobre los presupuestos tradicionalistas que habían guiado los reinados de los Austrias. Pero es evidente, que de la mano de los borbones se transforma la sociedad española y la imagen del mundo sobre la que tal sociedad se construye; y es evidente, también, que figuras como las de Feijoo contribuyen, decisivamente, en ese proceso de transformación y de progreso.

Efectivamente, Feijoo demostró tener un talante optimista y progresista, al menos en lo que a la ciencia se refiere. Uno de los ejes de su pensamiento fue la idea de combatir los errores populares³, y entre estos, indudablemente, se encontraban los referentes al mundo de la magia: "En materia de hechicerías, tanto como en la que más, circulan y se propagan las fábulas del Vulgo a los Escritores, y de los Escritores al Vulgo⁴". Construir un discurso que interfiera en el canal que pone en comunicación los dos extremos mencionados, y que someta a crítica los mensajes que sobre tal discurso se construyen, está en el origen y en la intención de la escritura feijooniana: "Este hombre - dice Marañón⁵ - de fe infatigable, vivió una parte de su larga y fecunda existencia enredado, desde un monasterio provinciano, en singular batalla contra las supersticiones de su patria".

1.- Angel-Raimundo Fernández González en su introducción al *Teatro crítico universal* (Madrid: Cátedra, 1980), p. 23 describe la actividad de Feijoo de la siguiente manera: "Fue duro con los errores, combativo y ardoroso con los necios petulantes, comprensivo con el vulgo lector. Se alzó contra los reyes imperialistas, contra los ricos ociosos, contra jueces y escribanos venales, contra pordioseros de oficio, contra clérigos ignorantes, contra nacionalistas intransigentes. Atacó a las beatas, a los profesores pedantes y dogmáticos, a los políticos de oficio. Fue un rebelde ante muchas cosas: supersticiones vanas del pueblo, errores científicos, falsedades filosóficas".

2.- G. Marañón, *Las ideas biológicas del Padre Feijoo* (Madrid: Espasa-Calpe, 1962), p. 14.

3.- Pero, ¿qué entiende Feijoo por errores comunes? En el prólogo al lector de su *Teatro Crítico* (Madrid: Cátedra, 1980), p. 75 descubre al lector el objeto de su lucha: "Culpárame acaso porque doy el nombre de errores a todas las opiniones que contradigo. Sería justa la queja si yo no previniese quitar desde ahora a la voz el odio con la explicación. Digo, pues, que error, como aquí le tomo, no significa otra cosa que una opinión que tengo por falsa, prescindiendo de si la juzgo o no probable.

Ni debajo del nombre de errores comunes quiero significar que los que impugno sean transcendentales a todos los hombres. Bástame para darles ese nombre que estén admitidos en el común del vulgo, o tengan entre los literatos más que ordinario séquito".

4.- Feijoo, "Uso de la Mágica", en *Theatro crítico*, II, P. 145 (discurso V, I, 2). Cfr de Caro Baroja, *Vidas mágicas e Inquisición* (Madrid: Taurus, 1967), tomo II.

5.- *Op. Cit.*, p. 14.

La crítica contra los errores populares estuvo ya presente en los siglos anteriores:

Las sátiras e invectivas contra los errores populares y vulgares son plato de gusto en los siglos XVI, XVII y XVIII y que aún en el XIX tuvieron cultivadores en el sentido que tienen en Feijoo, y más aún en el que le dieron los enciclopedistas franceses, Voltaire y los volterrianos, hablando de lo que se llaman prejuicios, voz más difícil de manejar, si cabe que la de error⁶.

Desde el pensamiento mágico, tan influyente en siglos precedentes, se había puesto en pie una imagen del mundo como sistema de correspondencias e influencias⁷, incompatible con la imagen que un pensamiento científico vendrá a traer. En esa imagen habían creído a pies juntillas los políticos, los hombres de ciencia, la Iglesia católica y, por supuesto, el vulgo⁸ al que se refiere Feijoo.

La decadencia de la magia, y sobre todo de la magia práctica, es una realidad en el siglo XVIII, en el que se actualizan los numerosos ataques que Bacon realizó al pensamiento mágico. La sociedad borbónica, sobre todo la política, comienza a prestar menos interés a brujas y hechiceras. Como ejemplo, sirva el comentario de Caro Baroja sobre los nuevos caminos que toman los juicios de la tan temida Inquisición española:

Tribunales como el de la Inquisición que, de 1715 a 1730 funcionan de un modo parecido a como podían funcionar en 1680, empiezan a desinteresarse de ciertos problemas e interesarse por otros. Así van bajando de modo significativo los procesos contra judaizantes, hechiceros y brujas. Aumentan las causas contra personas de conducta irregular, sean clérigos o seglares; aparecen encausados también los masones y algunos letrados acusados de filosofismo⁹.

Feijoo no será una excepción. Su obra es una suma de muchas de las cuestiones sociales, entre ellas las referentes a la magia, que se debaten en la clarividencia de este siglo

6.- Julio Caro Baroja, *Op. Cit.*, tomo II. La última parte de este valioso libro la dedica Caro Baroja a la figura del padre Feijoo y a la crisis de la magia que tuvo lugar en el siglo XVIII.

7.- El universo era para los hombres del Siglo de Oro un sistema de interinfluencias, donde lo superior influía en lo inferior y viceversa. El cosmos hermético se regía por principios de orden y correspondencias muy estrictos. El universo estaba dividido en tres zonas o mundos: el mundo terrestre o sublunar, habitado por el hombre; el mundo celeste que era la morada de los planetas y las estrellas; y, por último, el mundo supracelste regido por Dios y las sustancias espirituales. Sobre la división del mundo y las influencias véase: Agrippa, *Filosofía Oculta* (Buenos Aires: Kier, 1982) y Giordano Bruno, *Mundo, Memoria, Magia*, (Madrid: Taurus, 1982).

8.- La palabra "vulgo" empleada por Feijoo tiene un sentido más amplio y menos despectivo que el que hoy concebimos. El vulgo al que se refiere Feijoo correspondería a lo que actualmente se concibe como masa. G. Marañón en su ya citada obra aclara el sentido que, para Feijoo, tiene el término pueblo: "pero su pueblo era, en realidad, el mundo entero, porque el "error común" que quería extirpar era y es habitante de toda la tierra"(p. 14).

9.- Caro Baroja, *Op. Cit.*, p. 311.

alumbrado por las luces. El pensamiento crítico de Feijoo será una respuesta más al movimiento de reforma social. Es claro que, en torno al tema de la magia, el siglo XVIII adopta una actitud, que está en consonancia con el reformismo citado, y que tal actitud ofrece una cara eminentemente social.

El teatro crítico del padre Feijoo

Ante todo esto: ¿cómo arremete Feijoo contra la magia y sus creencias? ¿En qué escritos se reflejan, primordialmente, las críticas contra la magia? ¿Qué aspectos del pensamiento mágico interesan más al padre Feijoo? Y ¿cómo se configura ese pensamiento, que será el que haga posible la reforma social que los escritos de el padre Feijoo propugnan?

Es, sin duda, el **Teatro crítico**¹⁰ la obra de Feijoo que mejor recoge sus preocupaciones. El primer volumen de esta extensa obra aparece en 1726, y allí ya se encuentra una dura crítica contra la astrología, las adivinaciones, y un tratado sobre la recta devoción y adoración de las imágenes, que es un reflejo más de la prioridad que, en su tarea de revisión crítica, concede a los problemas de tipo espiritual y religiosos¹¹, tan próximos a la superstición:

En este contexto -comenta Feijoo- se proponen dos motivos del decreto: el primero, precaver el error del simple vulgo en creer en milagros falsos; el segundo, quitar la ocasión a las detestables negociaciones de hombres corrompidos, que hacen pábulo de su codicia la ficción de milagros"¹².

10.- Para la realización de este trabajo se han seleccionado una serie de artículos de su *Teatro crítico* (Madrid: Espasa Calpe, 1923): "Duendes y espíritus familiares", "Profecías supuestas", "Astrología Judiciaria y almanaques", "Disertación sobre la campana de Vellido", "Vara divinatoria y zahoríes" y una de sus *Cartas eruditas*, "Sobre la multitud de milagros".

11.- Feijoo fue un hombre profundamente religioso y, por ello, admitió todas aquellas materias, a veces muy cercanas a la superstición, que la Iglesia Católica tenía por ciertas: "Respondo que entre los exorcismos de que usa la iglesia (lo mismo digo de todos los demás ritos) hay unos propiamente aprobados, otros meramente permitidos. Los aprobados son puramente los contenidos en el Ritual Romano, el cual, para uso de toda la Iglesia, se formó de orden y debajo de la autoridad de Paulo V. Los meramente permitidos son todos aquellos que se practican en algunas iglesias, sin estar recomendados con la autoridad pontificia". ("Duendes y espíritus familiares", *Op. Cit.*, pp. 20 y 21). Pero a pesar de todo ello, no cesó en denunciar abusos económicos de las instituciones eclesíásticas o la religiosidad superficial. Sobre Feijoo y el tema religioso véase: F. Pi y Margall, *Prólogo al Teatro Crítico* (Oporto: 1887) y M. Morayta *El padre Feijoo y sus obras* (Valencia: 1913).

12.- Feijoo, "Sobre la multitud de milagros", *Cartas eruditas* (Madrid: Espasa-Calpe, 1923), tomo IV, p. 27. En esta carta Feijoo se ceba en la cantidad de milagros y curaciones milagrosas que se están propagando y de las que cree culpables a curas y médicos: "Pero ¿quién es el culpable de este error? ¿El vulgo mismo? No por cierto, sino los que teniendo obligación a desengañar al vulgo, no sólo le dejan en su vana aprensión, más tal vez son autores del engaño..."

Desligar lo que era un simple prodigio falso del verdadero milagro es un objetivo básico en el trabajo de Feijoo. Los métodos que utiliza Feijoo para combatir los errores populares, en los casos de magias y supersticiones, eran acordes con ese pensamiento científico del que se hablaba¹³: en primer lugar, Feijoo se centraba en la discusión sobre un problema muy general, como por ejemplo el de la naturaleza de la magia. Más tarde analizaba un tema más preciso y a la vez de menor implicación; así se introduce en el mundo de los zahoríes y la vara divinatória, los duendes, astrología judiciaria, oráculos y almanaques, profecías... Por último su examen iba dirigido a cuestiones tradicionales que, por una u otra razón, se habían consagrado a la historia de los prodigios; por ejemplo, su **Disertación sobre la campana de Velilla**:

Siendo, en la línea de tradiciones populares, la de las prodigiosas pulsaciones de la campana de Velilla una de las más famosas del mundo, habiéndose derivado su noticia de España a las naciones extranjeras, como consta de muchos libros estampados en ellas, nos parece lisonjearnos la curiosidad pública, proponiendo en este lugar (que es el propio de tal materia) las pruebas que hay a favor de la verdad de dicha tradición, ejerciendo nuestra crítica sobre ellas¹⁴.

La crítica será la palabra clave de la obra de Feijoo. Su afán crítico y científico, y sobre todo la insistente búsqueda de la verdad, le hará negar la autoridad de ciertas materias como la filosofía:

La filosofía tiene respuestas para casi todos los asuntos, en este caso mágicos, pero siempre da una opinión y no la causa verdadera del fenómeno: Es cierto que no hay sistema alguno filosófico a quien sus sectarios no tengan por una botica universal, donde hay remedio para curar todas las dudas... Pero me temo mucho que todos nos dan **quid pro quo**, esto es, la opinión en vez de la verdad, y todas las curas que hacen de las ignorancias de los hombres son puramente paliativas¹⁵.

Sus conclusiones y los desarrollos de los temas en los que trabaja, siempre responden a un pensamiento elaborado, racional, crítico y lógicamente estructurado, en el que intenta clarificar las muchas supersticiones que existían; buena prueba de cómo funciona la crítica y el carácter desmitificador de Feijoo, en lo que a la magia se refiere, es el apartado que dedica a la falsedad de los oráculos:

13.- Véase Caro Baroja, *Op. Cit.*, p. 317.

14.- Feijoo, "Disertación sobre la campana de Velilla", *Op. Cit.*, p. 52, tomo III. En esta "disertación" Feijoo se limita a copiar uno de los manuscritos que hablan sobre el prodigio, pero para la opinión sobre este asunto véase: López de Ayala y Hierro, *Las campanas de de Velilla. Disquisición histórica acerca de esta tradición aragonesa* (Madrid: 1886), pp. 155-162.

15.- Feijoo, "Vara divinatória y zahoríes", *Op. Cit.*, p. 30, tomo II.

Para que las predicciones de los oráculos se verificasen en la forma que las interpretaban después de ver el éxito, no era menester que las dictase la perspicacia diabólica; bastaba la sagacidad humana. O eran las respuestas ambiguas y oscuras, de modo que pudiese aplicarse a diferentes y aun a opuestos sucesos o si se daban con más determinación, no correspondiendo después el suceso, se le buscaba a la profecía alguna explicación metafórica. Verdaderamente para tales vaticinios no eran menester más demonios que los sacerdotes embusteros¹⁶.

Precisamente las patrañas y mentiras, tanto del vulgo como de los escritores, eran para Feijoo uno de los ejes claves de divulgación de supercherías sobre temas mágicos:

Para engañar en esta materia a gente demasiado crédula no es menester más artificio que el común de cualquier tunante: gesto eficaz y misterioso; ir dando a pausas las noticias, como que las arranca la fuerza del ruego; encargar mucho sigilo, etc¹⁷.

El cóctel de credulidad de masas y mentiras difundidas como ciertas ayudó, enormemente, a propagar creencias e historias fabulosas que componían el mundo de lo maravilloso todavía en el siglo XVIII, y en cuya existencia creía la sociedad dieciochesca, que aún no había podido sacudirse el polvo de la superchería. Por todo ello, la facilidad para crear una historia con tintes fantásticos, y su posterior divulgación era una tarea fácil. De sus mecanismos era muy consciente Feijoo:

Por lo común no se necesita tanto motivo para mentir en materia de apariciones; basta aquella complacencia trascendente que se experimenta en referir cosas extraordinarias el mismo que se acredita ocular testigo de ellas.

A esto se debe añadir que muchas veces no se cuentan estas cosas con ánimo serio de persuadir las; sí, sólo para hacer burla de alguno o algunos espíritus crédulos que intervienen en la conversación, y éstos, habiéndolo creído, lo hacen creer después a otros.

Lo tercero, que frecuentemente las relaciones que se oyen en esta materia dependen de error del que las hace. Los espíritus tímidos y supersticiosos, cualquier ruido nocturno, cuya causa ignoran, atribuyen al duende¹⁸.

16.- Feijoo, "Profecías supuestas", *Op. Cit.*, p. 293, tomo I.

17.- Feijoo, "Vara divinatória y zahories", *Op. Cit.*, p. 44, tomo II.

18.- Feijoo, "Duendes y espíritus familiares", *Op. Cit.*, p. 10, tomo II.

Feijoo no escatimaré esfuerzos para presentar sus ideas sobre esa sociedad mágica y supersticiosa, símbolo de la decadencia de otros siglos. Cuando el objetivo residía en el intento de conquista de todos aquellos que viven en el error, las armas del discurso de Feijoo se encauzaban por la vía de la clara discusión, sin concesiones al halago del vulgo. Su extensa formación cultural y libresca¹⁹ le ayudará enormemente en esta tarea: muchas veces, de un tratado acerca de uno de estos temas, escrito por un hombre de "cabeza poco clara", sacaba Feijoo material para organizar su examen crítico, por ejemplo el pasaje correspondiente a los duendes que analiza Fuente la Peña en **El Ente dilucidado**:

El padre Fuente la Peña, en su libro **El Ente dilucidado**, prueba muy bien que los duendes ni son ángeles buenos, ni ángeles malos, ni almas separadas de los cuerpos. La principal razón es que los jugetes, chocarrerías y travesuras que se cuentan de los duendes no son compatibles ni con la majestad de los ángeles gloriosos, ni con la tristeza suma de los condenados... infiere el autor que son cierta especie de animales aéreos engendrados por putrefacción del aire y vapores corrompidos²⁰.

Añade Feijoo a todo esto: "Extraña consecuencia y desnuda de toda verisimilitud. Mucho mejor se arguyera por orden contrario diciendo: los duendes no son animales aéreos; luego sólo resta que sean o ángeles o almas separadas"²¹, para terminar con este argumento tan rotundo que, lógicamente, invalida todo lo anterior y es una prueba más del método de su pensamiento:

El argumento, pues, es fuertísimo, formado de ésta: los duendes, ni son ángeles, ni almas separadas, ni animales aéreos; no resta otra cosa que puedan ser. Luego no hay duendes. La mayor se prueba eficazísimamente con los argumentos que respectivamente excluyen cada uno de aquellos extremos; la menor es clara, y la consecuencia se infiere²².

19.- G. Marañón, *Op. Cit.*, en su capítulo sobre "Las armas de Feijoo. Erudición. El hábito experimental", pp. 52-64, comenta que las lecturas de las que se nutría Feijoo estaban en el círculo de los grandes anecdóticos como: el Diccionario de Trevoux, el *Specula Physico Mathematica* del Padre Zhan, los Campos Elíseos de Reyes, etc. Pero que fue, sin duda, la obra de Bacon la que marcó, de manera más profunda, toda su trayectoria literaria.

Sobre las influencias y lecturas de Feijoo véanse también Caro Baroja, *Op. Cit.*, pp. 307-311; Elso D. Di Bernardo "Acerca de algunos recursos dialécticos, fuentes y procedimientos estilísticos del Padre Feijoo" en *Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro* (Estudios reunidos en conmemoración del IIº centenario de su muerte, 1764-1964) (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1965), pp. 137-155.

20.- Feijoo, "Duendes y espíritus familiares", *Op. Cit.*, pp. 7 y 8, tomo II. Este texto muestra, de forma precisa, la diferencia de pensamientos mágicos entre un hombre del XVII y la mente científica de uno del XVIII, aunque lo cierto es que en el siglo de las luces, no todas las mentes eran tan preclaras como las de Feijoo. Basta acudir a la obra de fray Juan Laguna, *Casos raros de vicios, y virtudes, para escarmiento de los pecadores, y exemplo de virtuosos*, publicada en 1745, para comprender que todavía se daban crédito a historias medievales o cuentos de brujas y hechiceras, sacadas de Martín del Río y autores de siglos anteriores.

21.- Idem

22.- Idem

Acudirá Feijoo para sus comprobaciones a todos los ejemplos y posibilidades que se le ofrezcan. Recoge casos de la tradición greco-latina como los oráculos: “En el oráculo de Delfos, que fué el más famoso de la antigüedad, es muy verosímil que se usaba el mismo ídolo, en consideración del sitio donde se daban las respuestas”²³; o, “En tiempo de Luciano, un tal Alejandro Abociotiquita, hombre de prodigiosa astucia, fundó en Paflagonia un oráculo de Esculapio”²⁴; a predicciones antiguas como la de Leoncio Bizantino o Lucas Gaurico²⁵; o a obras de la literatura del siglo anterior como **La dama duende**. Sus ejemplos sobre la actualidad de estos temas no se limitan al caso español. Hay un claro intento de universalización por parte de Feijoo: “En España dicen que venden los espíritus familiares en Francia; en un autor francés leí que los venden en Alemania, y en Alemania varios autores asientan que esta venta es frecuente en las regiones más septentrionales”²⁶.

La falsedad de los astros

Fue la astrología, sin temor a equivocarse, una de las pseudo-ciencias más difundidas en el siglo XVII²⁷, y su creencia fue habitual todavía durante el XVIII. Las críticas contra el tipo de astrología llamada judiciaria habían sido ya frecuentes en los periodos anteriores²⁸. Pero los errores de la astrología, y en general de todas las supersticiones, eran ahora para Feijoo consecuencia, tanto de la falta de cultura del pueblo, como de la poca fiabilidad que ofrecían los estudios sobre estos temas. Su pretensión no estuvo nunca encaminada a negar la astrología, sino los malos usos de esta materia, que había derivado, desde siglos anteriores, hacia una vertiente más práctica que teórica. Así Feijoo no quiere: “Desterrar del mundo los almanaques, sino la vana estimación de sus predicciones, pues sin ellas tienen sus utilidades, que valen por lo menos aquello que cuestan”²⁹. Toda predicción ya se tratara del tiempo, de averiguaciones de genios e inclinaciones³⁰ o de

23.- Feijoo, “Profecías supuestas”, *Op. Cit.*, p. 289, tomo I.

24.- Idem, p. 293

25.- Feijoo, “Astrología Judiciaria y Almanagues”, *Op. Cit.*, p. 226 y 228.

26.- Idem, p. 23.

27.- La frontera existente entre magia y ciencia es muy difusa durante el Siglo de Oro. La concepción de la astrología en este periodo pasó a convertirse en una ciencia del destino del hombre, pero se generalizó también como ciencia social, ya que resultaba necesaria no sólo al individuo, sino también a las comunidades. Del deseo de conocer el futuro, de preverlo, nacía, naturalmente, la voluntad de prevenirlo.

28.- Basta recordar los ataques que el gran maestro hermético Ficino realizó contra la astrología adivinatoria en *Disputatio contra iudicium astrologorum* de 1477, en la que ya se perfila lo que más tarde sería toda la obra de Giovanni Pico de la Mirandola.

29.- Feijoo, “Astrología Judiciaria y almanaques”, *Theatro crítico* (*Op. Cit.*), p. 214.

30.- Feijoo, “Astrología judiciaria y almanaques” en su ya citado *Theatro crítico*, p.234, dice lo siguiente sobre la averiguación de genios e inclinaciones: “Establecido ya que no pueden determinar cosa alguna los astrólogos en orden a los sucesos humanos, pasemos a despojarlos de lo poco que hasta ahora les ha quedado a salvo; esto es, la estimación de que por lo menos pueden averiguar los genios e inclinaciones de los hombres, y de que deducir con suficiente probabilidad sus costumbres”. Para desarraigar el error sobre este asunto propone el ejemplo de los gemelos que descubren distintos ingenios, índoles y costumbres diferentes.

horóscopos genetiácos³¹ siempre resultaba falsa por estar basada en el estudio de los astros, cuyas reglas eran, para Feijoo, totalmente arbitrarias: "Añádese sobre esto, que no concuerdan los astrólogos en el método de erigir los temas celestes, de donde dependen en un todo los pronósticos... Lo que se colige de aquí es que las reglas de la judiciaria son arbitrarias todas"³². A lo que hay que sumar que con estas prácticas se atentaba contra la doctrina del libre albedrío³³.

Tras la crítica a la falsa astrología se dirige hacia la figura de los astrólogos que pronostican sucesos comunes, y cuyas predicciones son tan generales, que pueden ser aplicadas a todos los casos y seres³⁴, y si algunas de ellas resultan ciertas es debido a la casualidad, ya que la influencia celeste

no está escrita en los astros, porque éstos sólo pueden inferir tantas operaciones como se representan en ella, influyendo en las inclinaciones de los actores; y esta ilación precisamente ha de flaquear, porque entre tanto número de sujetos, es totalmente inveresimil que alguno o algunos no obren contra la inclinación más poderosa...³⁵.

En todo caso, aunque algunos sucesos acaecidos hubieran correspondido a predicciones, (si bien éstas nunca sobrepasarían la veintena), apunta Feijoo, que la buena fortuna en el acierto de cualquier tipo de pronóstico nunca se debería a la regencia o caracteres que se hallan en los astros, ya que es consecuencia de la casualidad, que anteriormente se apuntaba, y de las causas siguientes:

Una u otra vez puede deberse el acierto de las predicciones, no a las estrellas, sino a políticas y naturales conjeturas, gobernándose en ella los astrólogos, no por los preceptos de su arte, de que ellos mismos hacen bien poco aprecio, por más que los quieren ostentar al vulgo, sí por otros principios, que, aunque falibles, no son tan vanos³⁶.

31.- Idem, pp. 238 y 239: "Ni aun cuando los astros hubiesen de influir las calidades que los genetiácos pretenden en aquel tiempo que ellos observan, podrían concluir cosa alguna. Lo primero, porque son muchos los astros y puede uno corregir o mitigar el influjo de otro y aun trastornarle del todo... Lo segundo, porque aun cuando esto fuera comprehensible y de hecho lo comprendiera el astrólogo, aún le restaba mucho camino que andar; esto es, saber cómo influyen otras muchas causas inferiores que concurren con los astros, y con harto mayor virtud que ellos, a producir esas disposiciones".

32.- "Astrología judiciaria y almanaques", *Op. Cit.*, pp. 242 y 243.

33.- La existencia o negación del libre albedrío fue una cuestión ya debatida en la literatura del siglo XVII, pero sobre todo marcará profundamente la obra de Calderón de la Barca, como ha estudiado magníficamente Alexander Parker en *La imaginación y el arte de Calderón* (Madrid: Cátedra, 1991).

34.- Feijoo en el artículo dedicado a la astrología se pregunta sobre la figura de los astrólogos judicarios: "¿Qué nos pronostican estos judicarios sino unos sucesos comunes, sin determinar lugares ni personas, los cuales, considerados en esta vaga indiferencia, sería milagro que faltasen en el mundo?" (p. 215).

35.- "Astrología judiciaria y almanaques", *Op. Cit.*, p. 221.

36.- Idem, p. 230.

Son estos ejemplos, de carácter siempre crítico, una muestra más del intento constante de Feijoo por la búsqueda de la lógica y la verdad en todos aquellos casos que llevaran consigo el error.

La falsedad de la adivinación

Fueron las profecías una de las diversas vías con las que contaba la adivinación para el conocimiento de los acontecimientos venideros³⁷. Al igual que en el artículo dedicado a la astrología judiciaria, Feijoo retomará los casos de la antigüedad clásica más relevantes, como fueron los oráculos de Delfos y los libros de adivinaciones de las Sibilas, con el fin de revisar las falsas creencias que todavía en el XVIII existían sobre este tipo de adivinación. Sobre estos últimos, Feijoo reconoce las muchas falsedades existentes y las desvirtualizaciones sufridas con el paso del tiempo: “Lo que podemos decir es que las contradicciones de los autores sobre el número, tiempo y otras circunstancias de las Sibilas, no dejan duda de que en su historia se han mezclado muchas fábulas”³⁸. En cuanto a los oráculos, destaca Feijoo su falsedad, contra la que lucha con una de sus armas más preciadas: su espíritu crítico y la verdad. Propone como ejemplo el oráculo de Delfos donde la profetisa se sentaba en un trípode, que contenía un agujero por el que salían humos que eran la causa de su enajenamiento. Pero el engaño residía en la abertura que conectaba con una caverna, por donde los sacerdotes daban sahumeros a la profetisa y le dictaban las respuestas. Una vez más, Feijoo intenta la explicación de un suceso mágico a través de una conclusión simple y lógica, como en este otro tipo de oráculo:

Igual o mayor duda hay en orden a los oráculos del gentilismo. Algunos autores se arrojaron a decir que nunca hablaba el demonio en los ídolos; sí, sólo los mismos sacerdotes idólatras, los cuales con varias estrategemas persuadían al pueblo que lo que respondían ellos era voz de las estatuas³⁹.

37.- El deseo de conocer el futuro fue siempre una aspiración de los hombres de todos los tiempos. Los caminos para llegar a preverlo iban desde los oráculos a otras de las artes adivinatorias como los auspicios y augurios, entre los más difundidos estaban los tomados de las aves, aunque Cornelio Agrippa en su libro sobre *Filosofía Oculta* (Buenos Aires: Kier, 1982) distingue varias clases: -Pedestres, tomados de bestias de cuatro patas; -celestes, provenientes de los efectos de truenos y rayos; -cáducos, estos eran los relativos a la caída de algún objeto en un templo; -santos, aquellos que eran tomados de los sacrificios. Muy relacionado con las artes adivinatorias se encontraba el vaticinio, consistente en un movimiento que produce la visión de las cosas venideras. Muy difundidas, también, fueron las adivinaciones a través de elementos naturales; así la predicción de cosas futuras mediante los movimientos de la tierra era llamada geomancia; por el agua, hidromancia; por el aire, aeromancia; y por el fuego, piromancia.

Estos eran los métodos adivinatorios más corrientes, pero existió además el conocimiento del futuro por medio de la suerte. Esta práctica se basa en la convicción de la persona que pregunta, ya que al elegir la suerte como medio, interrumpe la posible conexión con el objeto, que es el que da la sentencia por su posición al caer al suelo. Este uso dio fruto a libros muy populares en la Edad Media como el *Sortes Biblicae* y *Sortes Sanctorum*. Sobre los libros de suertes véase Karl L. Kobbervig, *Libro de las suertes*, (Madrid: Gredos, 1987).

38.- Feijoo, “Profecías supuestas”, *Op. Cit.*, p. 286.

39.- Idem, 287.

El talante y la creencia profundamente religiosos de Feijoo le llevan a negar la falsedad de todo tipo de predicción de futuro, poniendo, una vez más, en pie la doctrina del libre albedrío: “No cabiendo el conocimiento de los futuros ni en el arte ni en la Naturaleza, sólo resta que puedan saberse por vía de inspiración. La previsión de lo venidero es privativa de la deidad”⁴⁰. Por ello, critica además la vulgarización sobre el conocimiento del futuro: “En todos lo tiempos se fingieron (digámoslo así) vulgarizado tan singular beneficio”⁴¹.

Los ejemplos usados por el padre Feijoo, en este apartado, se refieren tanto a las profecías paganas como a las religiosas, si bien ya había dejado claro la imposibilidad del conocimiento de los hechos venideros por parte de aquellos que no recibieran inspiración divina: “Pero no pudiendo o no debiendo los sucesos peregrinos ser regla prudencial de los juicios humanos, el concepto que comunmente se debe hacer en cuanto hallamos escrito de predicciones de hombres infieles es intervenir, o mentira en las Historias, o engaño o fanatismo de los sujetos”⁴². Mayor benevolencia muestra a la hora de tratar las profecías cristianas, ya que éstas en sí son menos dañinas, y es, en todo caso, la ignorancia del vulgo la que produce los malentendidos y las falsas creencias:

Ya salimos al país de la luz, a la región del Catolicismo, donde, si bien hay muchas sombras, son de aquellas que en la presencia del Sol produce la opacidad de los cuerpos (la rudeza, quiero decir, de los vulgares) de aquellas que el caminante para la patria no hacen errar el camino, aunque le oscurezcan algo la senda⁴³.

La creencia en supersticiones era, para Feijoo, producto siempre de la misma combinación, que repite una y otra vez a lo largo de sus discursos: “Es preciso -dice- que dondequiera que haya hombres, haya embusteros que finjan, y haya necios que crean”⁴⁴.

“Los duendes mentidos”

Será, una vez más, la debilidad humana la que dé las claves de explicación a Feijoo de muchos de los fenómenos tenidos como mágicos:

Es tan común esta flaqueza en los hombres, que conozco muchos, por otra parte tan veraces, que con tal espontaneidad jamás dicen una mentira, pero metidos y calentados en la disputa echan mano de cualquier ficción que les parezca oportuna para defender su sentencia⁴⁵.

40.- Feijoo, “Profecías supuestas”, *Op. Cit.*, p. 283.

41.- *Idem*.

42.- *Idem*, 301.

43.- *Idem*, 304.

44.- *Ibidem*.

45.- Feijoo, “Duendes y espíritus familiares”, *Op. Cit.*, p. 12.

En el primer apartado de este trabajo se hizo alusión a la forma en que Feijoo desechaba la creencia en duendes y espíritus familiares, a través de un comentario de la obra de Fuente la Peña⁴⁶. Si bien es cierto que, en ese mismo siglo en que vivió el padre Fuente la Peña, las historias de espíritus familiares eran buen material burlesco para los obras literarias como **La dama duende** de Lope o **El Buscón** de Quevedo, no es menos cierto que la Inquisición acusó a varias personas por posesión de estos seres. La crítica burlesca empleada por estos autores se aprecia de igual manera en alguno de los pasajes de Feijoo, a través de los que relata cómo debajo de la figura de duendes y espíritus se cometen toda clase de travesuras y de pecados como los robos, los adulterios o estrupos: "Pero los duendes mentidos, que más eficaz y más generalmente engañan y pasan por verdaderos, son los duendes contrahechos o remedados por hombres o mujeres, que con algún designio particular se meten a hacer este papel en esta o aquella habitación"⁴⁷.

Deja muy clara su postura sobre la inexistencia de espíritus familiares y duendes, puesto que "no los hay y no los ha habido"⁴⁸. Sin embargo, y como siempre que entra en materia religiosa, es consciente de la existencia de exorcismos, aunque comenta que éstos, si bien están admitidos no por ello están totalmente aprobados, y por supuesto su existencia no demuestra la realidad de los diablillos:

Que entre los exorcismos de que usa la Iglesia hay unos propiamente aprobados, otros meramente permitidos. Los aprobados son puramente los contenidos en el Ritual Romano, el cual, para uso de toda la Iglesia, se formó de orden y debajo de la autoridad de Paulo V. Los meramente permitidos son todos aquellos que se practican en algunas iglesias, sin estar recomendados con la autoridad pontificia⁴⁹.

Vara divinatória: "la invención fabulosa"

Son, para Feijoo, estos tipos de supersticiones una muestra más de la capacidad del pueblo para asimilar todo tipo de invenciones, encaminándolo no sólo a la mentira sino, en numerosas ocasiones, también hacia el peligro: "¡Oh, cuántos errores populares hay que, a semejanza de éste (anteriormente había relatado el caso de un hombre francés llamado Jacobo Aimar que supuestamente podía encontrar a los autores de asesinatos con su vara), en la superficie son inocentes y en el fondo traen consecuencias perniciosísimas!"⁵⁰. Clama contra la especulación de los hombres que se aprovechan de la excesiva credulidad del

46.- El caso de este autor refleja la total convicción que sobre esta materia existía en el siglo XVII, tanto para el pueblo como para hombres de más ciencia. Caro baroja, *Op. Cit.*, pp. 210- 212 hace una breve relación sobre la creencia de los espíritus familiares, cuya existencia estaba ya popularizada en la Antigüedad.

47.- *Idem*, p. 14.

48.- *Idem*, p. 18.

49.- *Idem*, pp. 20-21.

50.- "Vara divinatória y zahoríes", *Op. Cit.*, p. 39.

pueblo como es el caso de los zahoríes⁵¹, descritos así por Feijoo: “Dase el nombre de zahoríes a una especie de hombres de quienes se dice que con la perspicacia de la vista penetran en los cuerpos opacos, haciéndose de este modo patente cuanto a algunas brazas debajo de la tierra está oculto”⁵².

Después de hacer una breve historia del uso de la vara divinadora en la Antigüedad, pasa Feijoo, en este discurso, a hacer una descripción detallada de qué es la vara adivinatoria y su funcionamiento, en un tono totalmente llano y comprensible. Dice de ella que es un báculo, normalmente de madera de avellano, con forma de horquilla; su uso va destinado al descubrimiento de minas, metales, y aguas subterráneas, para lo cual basta coger las dos astas con las manos, ya que cuando esté la vara cerca de una mina o de un pozo, los dos extremos comenzarán a vibrar⁵³. No condena que el movimiento de la vara sea falso, pero condena la invención como fabulosa debido a la falta de buenos resultados de carácter experimental realizados con ella:

A la verdad, estos argumentos, aunque prueben que aquel modo de filosofar no es bueno, no infieren que lo que se dice del movimiento de la vara divinadora sea falso, pues bien podría ser verdadero el fenómeno, aunque errasen los filósofos en la asignación de su causa física. Así, no es esto lo que me determina a condenar por fabulosa esta invención, si el ver que no está apoyada por alguna bien justificada experiencia; antes, si en esta materia hay alguna experiencia bien justificada, da testimonios contra lo que se dice de la vara divinadora⁵⁴.

Fue una de las virtudes de Feijoo la valentía con la que defendió sus teorías sobre las falsas supersticiones, y más si se tiene en cuenta que su sociedad vivía, y posiblemente también pensaba con los presupuestos de siglos anteriores⁵⁵. Brujas, duendes

51.- De las muchas incursiones que el rey Felipe II realizó en el terreno de las ciencias ocultas, una de las menos conocidas fue el empleo de zahoríes con el fin de encontrar agua para abastecer El Escorial y el Prado. Estos hombres afirmaban poseer un don especial para detectar todo aquello de valor que pudiera encontrarse bajo tierra (minerales, agua, tesoros) e incluso adivinar asesinatos. Véase David Goodman, *Poder y penuria. Gobierno, tecnología y ciencia en la España de Felipe II* (Madrid: Alianza Universidad, 1990), pp. 39-40.

52.- “Vara divinadora y zahoríes”, *Op. Cit.*, p. 39.

53.- *Idem*, pp. 28 y 29.

54.- *Idem*, 31.

55.- Si bien es cierto que en materia de supersticiones la sociedad dieciochesca era tremendamente crédula, se intentó por parte de las instituciones acabar con estos errores. Una muestra de ello, en el plano literario, es la prohibición que se levantó contra las comedias de magia por atentar tanto contra la concepción estética del momento (las comedias de magia existentes en el XVIII guardaban todavía las normas de la comedia barroca, y esto, indudablemente, contradecía las normas teatrales del XVIII basadas, sobre todo, en la *Poética* de Luzán) como contra la moralidad del pueblo. Basta ver algunas de las obras criticadas para percibir claramente lo anterior:

El asombro de xerez, Juana la Rabicortona aparecido en el periódico *Memorial literario* (1794): “De magia ... un desatino de los más completos. En ella hay buelos, escotillones, transformaciones y disfraces; hay un

y espíritus eran todavía en el Siglo de las Luces creencias generalizadas, a las que Feijoo quería combatir con sus científicos razonamientos, que hoy en día todavía pueden ser considerados válidos. No es difícil imaginarse los pensamientos encontrados y las discusiones que la obra de Feijoo causó en los debates y tertulias del siglo XVIII, aunque ello parece importar poco al padre Feijoo recluido, prácticamente, en su monasterio:

Clamen contra mí cuando quisieren, que no se debe sacar de sus preocupaciones al vulgo. Yo nunca seguiré el partido de aquellos que, neutrales entre la verdad y la mentira, igualmente dan pasaporte a una y a otra. Pretéxtase la conveniencia, y es que por estar más distante no se advierte el daño⁵⁶.

A pesar de las anteriores palabras de Feijoo, lo cierto es que el mundo de las ideas del XVIII ya había iniciado un cambio significativo, orientado hacia una nueva línea de pensamiento que rompía, radicalmente, con el periodo anterior. Tal cambio fue posible no porque la sociedad cambiase, sino porque ya se había iniciado la búsqueda de una nueva forma de conocimiento de la realidad y, también, de una nueva visión del mundo, que hicieron posible la construcción de esa nueva sociedad basada y guiada por la ciencia. Y es, precisamente, en este punto donde las diferencias de pensamiento con el periodo anterior se hacen más patentes.

Es claro que, para Feijoo, filosofía se opone a ciencia. Feijoo no está utilizando el concepto de filosofía en un sentido moderno. Si tenemos en cuenta la interesante cita de Feijoo que sobre la filosofía y sus posibilidades de conocimiento se leía en páginas atrás, se comprueba que filosofía se identifica con una forma de pensamiento precientífico; filosofía es un discurso sin pruebas. Es decir, un pensamiento generador de una visión mágica de la realidad. Por ello no es de extrañar la responsabilidad que a la filosofía atribuye Feijoo, cuando trata temas de magia. Sustituir esta forma de pensamiento mágico-filosófico por un pensamiento científico es una de las bases de la escritura de Feijoo.

Corregidor extravagante, con un sobrino majadero... Por mas que se ha declamado contra esta clase de representaciones nada se ha adelantado, ni creemos que se adelante: los comicos siguen representandolas porque les dan de comer, y lo Poetas formentan este desorden escribiendo, ya que no magias, piezas tan insulsas y tan fatales que hacen en su comparación mas apreciables estas deformidades, etc."

El magico de Salerno, Memorial literario: "Conjunto desordenado de los lances de titeres de esta representación... una horrenda nuria y blasfemia contra la divina omnipotencia y rectisima justicia... ¡Estos disparates, estos errores, este fanatismo se siembra en el Teatro con la Comedias Magicas demoniacas!" (Junio 1787).

Correo: "Es escusado decir que en ninguna de las de su clase hay que esperar un grano de sustancia. Por consiguiente no dan pasto al ánimo, no ofrecen buenos sentimientos. La única utilidad que pueden dar de sí, se reduce al deleite de la vista, ó á la suspension de la imaginacion, quando las decoraciones son agradables..." (diciembre de 1786).

La recopilación de estos textos procede de Ada M. Coc, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid, desde 1661 hasta 1819* (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1935).

56.- "Vara divinatória y zahorics", *Op. Cit.*, p. 35.

Pero el uso de una escritura de caracter científico no era para el padre Feijoo un capricho literario. Pretendía desarraigar las falsas creencias que existían ante la magia, aunque siempre tuvo presente que su pensamiento científico tenía que gozar de una serie de límites, para no caer él mismo en el "error" contra el que tanto luchó, por ello, advierte: "Que yo no profiero sentencia definitiva y general que sea incapaz de toda excepción; sólo pretendo hacer más cauteloso el común de los hombres, para que no preste con facilidad asenso a rumores vanos"⁵⁷

Ciencia, falsedad y error son palabras todas ellas, que fluyen constantemente de las páginas de la obra de Feijoo. Sus ataques no fueron nunca una negación absoluta de la realidad del fenómeno o del asunto que debatía, simplemente luchó contra "las opiniones que tenía por falsas". Prueba evidente de ello es la advertencia que, en su prólogo al *Teatro Crítico*, dirige al lector, con el fin de aclarar lo que para él significa la voz de "error":

Culpárame acaso porque doy el nombre de **errores** a todas las opiniones que contradigo. Sería justa la queja si yo no previniese quitar desde ahora a la voz el odio con la explicación. Digo, pues, que **error**, como aquí le tomo, no significa otra cosa que una opinión que tengo por falsa, prescindiendo de si la juzgo o no probable.

Ni debajo del nombre de **errores comunes** quiero significar que los que impugno sean transcendentales a todos los hombres. Bástame para darles ese nombre que estén admitidos en el común del vulgo, o tengan entre los literatos más que ordinario séquito"⁵⁸.

Quizás, las palabras de Feijoo hagan creer que su personalidad estuvo desarraigada y enfrentada a la realidad de su siglo. Pero lo cierto es que, como comenta Marañón, Feijoo y sus ideas eran parte del ideario de su siglo y, por ello, en su pensamiento, la frontera entre superstición y ciencia no estuvo siempre tan clara: "Tan sólo alguna vez confundo, en el blanco lejano, esa fe suya con las supersticiones de su época, que eran, sin quererlo, tuyas también. Y otras cae en la superstición de la ciencia intentando ingenuamente explicar con ella no el error, sino el absurdo"⁵⁹.

57.- Feijoo, "Duendes y espíritus familiares", *Op. Cit.*, p. 21, tomo II.

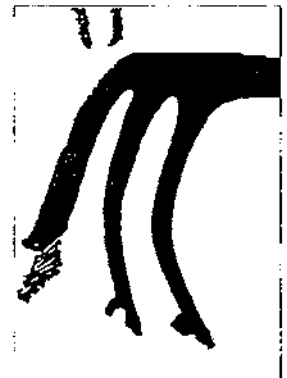
58.- *Teatro Crítico* (Madrid: Cátedra, 1980), p. 75.

59.- G. Marañón, *Op. Cit.*, pp. 14 y 15.

**Calderón y el
*banquete de los
sentidos***

**(De la escenografía
de las apoteosis
en la comedia
religiosa del siglo
XVII)**

Javier
Aparicio
Maydeu
*Universitat Pompeu
Fabra, Barcelona*



La vieja idea de Spitzer de que el catolicismo barroco español encontraba “en la misma sensualidad la expresión de lo trascendente”¹ se ve encarnada, con mayor frecuencia entre las piezas posteriores a la década de 1630, en las convenciones y fórmulas de cierre con que los dramaturgos del Siglo de Oro resolvían sus comedias religiosas apuntalando el propósito *de propaganda fide* a través de las *apoteosis*. Las soluciones escénicas concebidas para que la consigna de apostolado de la comedia religiosa no se desbaratase forman un breve compendio de poética barroca, y no ocultan su parentesco con prácticas muy semejantes que los predicadores del siglo XVII hacían suyas para encaminar la religiosidad popular.

Sabido es que nobles viajeros europeos aprontaron el juicio de que el predicador barroco era hábil en el manejo de recursos audio-visuales y de lances melodramáticos, práctica auspiciada por Trento para cimentar una respuesta contundente -y por eso perceptible sensorialmente- a la heterodoxia protestante. El aristócrata francés Barthélemy Joly intuye la cercanía de los modos teatrales a la oratoria sagrada española, y afirma que le producen especial extrañeza dos aspectos del sermón, “esa impetuosidad extrema, casi turbulenta, del predicador, y los continuos suspiros de las mujeres, tan grandes y vehementes que perturban toda la atención”². Se trata de ejercicios de catarsis colectiva en los que el predicador, como hará el dramaturgo, se vale de recursos retóricos y gestuales para granjearse la complicidad emocional del auditorio enfervorizándolo respecto a la fe con una *mise en scène* en la que interviene toda suerte de estímulos sensoriales. La marquesa de Villars testimonia el alcance de estas prácticas subrayando que en ocasiones se puede llegar incluso al dolor físico, como ocurre en otras órbitas de la teatralidad barroca, como la procesión de penitencia³:

Voy a pasearme en una carroza de incógnito a un paseo público en medio del campo, donde hay un predicador que predica durante cuatro y cinco horas y que se abofetea desesperadamente; se oye, en cuanto comienza a darse los bofetones, un ruido terrible de todo el pueblo, que hace lo mismo(...). El detalle de las devociones de este país sería cosa divertida de contar.

Se entienden mejor las controversias eclesiásticas sobre la licitud del teatro en el siglo XVII español cuando se repara en que las formas de la religiosidad barroca se asientan en la teatralidad, que se convierte de este modo en la constante estética de cualquier práctica de apostolado. Así, sobre el árbol de la evangelización crece la hiedra del teatro.

¹Leo Spitzer, “El Barroco español”, *Estilo y estructura en la literatura española*, Editorial Crítica, Barcelona, 1980, pág. 315.

²Marcellin Defourmeaux, *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*, Argos Vergara, Barcelona, 1983, 111.

³Antonio Domínguez Ortiz, “Aspectos sociales de la vida eclesiástica en los siglos XVII y XVIII”, en *La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII*, vol. IV de Ricardo García Villoslada, ed., *Historia de la Iglesia en España*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1979, pág. 14. Spitzer tenía en la memoria las procesiones de la Semana Santa sevillana, ejemplo de ceremonial litúrgico en representaciones no dramatizadas, y no erraba el tiro cuando definía el catolicismo barroco español recordando que mezcla lo divino con los goces y desfallecimientos de la carne, y que su fenómeno humano y primordial es “la conciencia de lo carnal juntándose con la conciencia de lo eterno”, *Op. Cit.*, pág. 317. *Vid.* José María Díez Borque, “Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del XVII”, *Criticón*, 42, 1988, págs. 106-108 y 120.

El profesor Gómez-Centurión ha resumido atinadamente el clima dominante en la práctica religiosa de los primeros años del reinado de Felipe IV, que contrasta con el quietismo y con el ascetismo de raigambre erasmista que recorrió varias décadas anteriores:

Artificiosidad y efectismos teatrales, desmesura y ostentación parecen ser algunas de las claves de la religiosidad barroca española que, concediendo una importancia cada vez mayor a la expresión exterior y visual del sentimiento religioso (...), opera un amplio viraje con respecto a los años dorados de la expresión mística⁴.

Este golpe de timón en la práctica de la espiritualidad barroca española lo ilustran los sermones del Padre Valentín de Céspedes o de Juan de Ribera, pero también las soluciones escénicas que adopta Calderón en las *apoteosis* de comedias religiosas como *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del sagrario*, *El Mágico Prodigioso* o *La Exaltación de la Cruz*, anteriores a 1650. El entramado de efectos escénicos sensoriales que constituye el funcionamiento de las tramoyas, la intervención de recitativos y de apoyaturas musicales y la probable presencia de pebeteros en el diseño escenográfico de la *apoteosis* litúrgica de *La Virgen del Sagrario* conforma, como sentenció Tirso -y con él preceptistas como el Pinciano o Jerónimo de Barrionuevo- un *banquete de los sentidos* al que acuden invitados la vista, el olfato y el oído. Un sermón de sexagésima del portugués Antonio de Vieira, de 1655, pone de manifiesto no sólo que ya no es posible separar, mediado el seiscientos, las formas de teatralidad de la práctica religiosa, sino la propia extraversión del sentimiento religioso:

Va un predicador predicando la Pasión , llega al pretorio de Pilatos, cuenta cómo a Cristo le hicieron rey de burlas, dice que tomaron una púrpura y se la pusieron sobre los hombros, oye aquello el auditorio muy atento; dice que tejieron una corona de espinas y que se la pusieron en la cabeza, oyéndolo todos con la misma atención; (...) Córrese en este caso una cortina, aparece la imagen del Ecce Homo, y veis aquí a todos postrados por tierra, veis aquí a todos herirse los pechos, aquí las lágrimas, aquí los gritos, aquí los alaridos, aquí las bofetadas⁵.

La fuerza emocional desencadenada por la *apariencia* del Ecce Homo que describe Vieira no es sino el efecto de un recurso teatral tipificado con el que el predicador resuelve el sermón haciendo uso de un final climático que los dramaturgos frecuentarán

⁴Carlos Gómez-Centurión Jiménez, "La Iglesia y la religiosidad", en *La España de Velázquez*, José N. Alcalá-Zamora, ed., Temas de Hoy, Madrid, 1989, cap. XIII, pág. 271.

⁵Antonio de Vieira, *Aprovechar deleitando. Nueva idea de pulpito christiano-politico; delineada en cinco Sermones varios, otros discursos: predicados por el Reverendissimo...*, Bernardo Nogués, Valencia, 1660, pág. 86.

también a través de las *apoteosis*. Para generar el vértigo de la fe, la oratoria sagrada acude a fórmulas dramáticas con las que el público del corral de comedias estaba familiarizado. Y la *apariencia* como golpe de efecto escénico final es una de ellas, como lo son también los recursos que facilitan la consolidación en la memoria del espectador del mensaje evangélico, y que podríamos denominar *rituales de la impostura*:

- a) Impostaciones o cambios de voz. Voces en off.
- b) Gestualidad añadida. Sobreactuación.
- c) Reiteración de los versos que concentran sentenciosamente el mensaje devoto. Salmodias, plegarias y recitativos. Apoyaturas musicales.

El predicador, como el comediante que sigue las acotaciones originales y las indicaciones escénicas que ha ido anotando entre los versos finales de la comedia el director de la compañía, que sabe que salir airoso de la *apoteosis* es saborear el éxito, cierra la actuación con el lujo del *fin de fête*. Lo sabía muy bien Francisco Terrones del Caño:

Con palabras más fuertes, más significativas y aun hiperbólicas, más aprieta, con voz más alta, mayor conato o afecto, con algunos apóstrofes, interrogaciones, exclamaciones sobre la dicho y probado en el sermón, hasta acabar con gracia y gloria.⁶

El intercambio escenográfico entre el corral y el templo, y la complejidad de recursos sensoriales que ambos ámbitos comparten traspasando las lindes de la mera retórica de la palabra -de los *bodegones verbales* del Barroco- los puso en evidencia Emilio Orozco, que señalaba que “esa general teatralización del templo se produjo de una parte como fenómeno sicosociológico de época, pero también, unido a ello, como inevitable consecuencia de las disposiciones de Trento, que extremaron especialmente los jesuitas en

⁶Francisco Terrones del Caño, *Instrucción de predicadores*, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Madrid, 1976, pág. 89. Cfr. Julio Caro Baroja, “Religión, visiones del mundo, clases sociales y honor durante los siglos XVI y XVII en España”, en Julian Pitt-Rivers y J.G.Peristiany, eds., *Honor y Gracia*, Alianza Editorial, Madrid, 1993, pág. 127. Se nos recuerda aquí que la oratoria sagrada acudía en ocasiones a paisajes apocalípticos para arraigar entre la feligresía el mensaje evangélico. A los dramaturgos del XVII no les era ajeno el recurso, y varias comedias religiosas calderonianas, como *Los dos amantes del Cielo*, *El Mágico Prodigioso*, *El Joseph de las Mujeres* o *Las cadenas del Demonio*, ilustran el triunfo de la fe cristiana escenificando la subida a los Cielos del taumaturgo o del mártir entre la ira de la tempestad y el infierno de una naturaleza desbocada. Se trata de “exponer algún concepto doctrinal, y con eso se ha cumplido con la parte instructiva que debe tener todo sermón, y caldear psicológicamente el ambiente, algo necesario para introducir las consideraciones morales destinadas a conmover”, Manuel Morán y José Andrés-Gallego, “El Predicador”, en Rosario Villari y otros, eds., *El hombre barroco*, Alianza Editorial, Madrid, 1992, pág. 192. “Con el concurso de la voz -volumen *in crescendo*- nuestro predicador utilizará el arsenal retórico habitual (...) e incluso algún recurso escénico”, misma página. Refiere también este particular Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Akal, Madrid, 1978, págs. 147 a 156.

su política artística y cultural literaria de atracción y conmoción sensorial”.⁷ Este peculiar fenómeno puede observarse también en sentido contrario, esto es, en relación con la irrupción en la escena del corral o del coliseo palaciego no sólo de las técnicas empleadas por la Iglesia en las ceremonias litúrgicas, sino asimismo de la propia estructura de la ceremonia y de sus componentes sensitivos, alcanzando de la mano de Calderón una ilusión metateatral que encontramos en la *apoteosis de Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*:

Sube la Imagen y van en procesión todos; el Arzobispo la lleva, y luego, de rodillas, canta la Música, que han de ser los pajes con sobrepellices.

Doña Constanza. Yo la llevaré en mis hombros.

Las voces mis dichas canten.

Cant. 1º Salve Regina.

Todos Precursora del sol, alba del día.

Cant. 2º Mater Misericordiae.

Todos Estrella de la mar, luz de la noche.

Rey Alabanzas de María merezca
el alma escuchar.

Don Bernardo Oye, volved a cantar.

Doña Constanza ¡Qué placer!

Rey ¡Y qué alegría!

Cant. 3º Vita, duicedo.

Todos Gran torre de David, puerta del
cielo.

Cant. 4º Spes nostra.

Todos Cedro, lirio, clavel, ciprés y rosa.

*Prosigue la procesión al son de chirimías.*⁸

Calderón traslada a la escena una procesión mariana en la que los versos se engalanan con un acompañamiento musical de chirimías. Pero al espectador se le presenta una escena desbordada en la que la música se completa con recitativos en latín, y un coro trae a la memoria un *jardín de flores curiosas*. No se han conservado copias de comediante de esta comedia, que sólo nos llega a través del texto de la *Segunda Parte* de 1637, ni disponemos de documentación sobre su práctica escénica, pero nos aventuramos a pensar que este final metateatral reconstruiría en escena el desarrollo de la procesión, y los

⁷Emilio Orozco Díaz, “Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 2-3, 1980, págs. 171-188. Cito aquí por su *Introducción al Barroco I*, Universidad de Granada, Granada, 1988, pág. 269. Vid. Florencio Segura, “Calderón y la escenografía de los jesuitas”, *Razón y Fe*, 1004, T. 205, Enero 1982, págs. 15-32; Javier Aparicio Maydeu, “Anotaciones sobre Calderón y la moda hagiográfica de su tiempo”, *Scriptura*, 6/7, 1991, págs. 49-57.

⁸Calderón de la Barca, *Obras Completas. Dramas*, Aguilar, Madrid, 1987, pág. 601.

espectadores no echarían de menos el incienso de los pebeteros móviles. El dramaturgo, como el alquimista, sabe del valor de la *varietas*, y el juego con las percepciones sensoriales es, en el ejemplo de esta comedia, especialmente revelador. Al sesgo de lo que comentamos, Orozco recuerda que “junto a las sensaciones visuales, sobre todo de luces y sombras y aparición de imágenes, el efecto complementario sonoro de cantos y músicas -y hasta olfativo, con las flores, el incienso y la cera- supone un refuerzo (...) de la expresividad de la palabra del orador sagrado”.⁹

Los dramaturgos siguen, en la concepción escénica de la *apoteosis*, los cánones barrocos de la *inventio*, adalid de la novedad y la maravilla que proclaman preceptistas como el Pinciano, en su *Philosophia Antigua Poetica*: “mas quando es de cosa no oyda, ni vista, admira mucho más y deleita. Y assí soy de parecer que el poeta sea en la invención nuevo y raro”.¹⁰ Con estas mimbres retóricas harán sus cestos los escenógrafos, seguros de que “se podía asombrar al público de muchas maneras, pero sobre todo operando desde la modificación genérica que registra en el espectador teatral (...) la sensación de algo nuevo”¹¹. La escenografía de las *apoteosis* constituye la ilustración dramática de la *admiratio* que las retóricas barrocas ensalzaban una y otra vez; los logros de la devoción dependían en gran medida de la novedad de las tramoyas y del desbordamiento sensorial que dificultara un razonamiento individualizado del desarrollo doctrinal de la comedia religiosa, de ahí que muchas piezas tuviesen su desenlace entre los gritos de asombro, admiración y maravilla que los graciosos prorrumpen desencadenando los del auditorio, que se deja llevar.¹² Nótese entre los versos finales de *La devoción de la Cruz* y de *El Mágico prodigioso*.

⁹Emilio Orozco Díaz, *Op.Cit.*, pág. 277. En su *Oración fúnebre en las exequias que el convento de San Sebastián de la ciudad de Xátiva, de la Orden de San Agustín, consagró al Venerable, y muy Reverendo Padre Fray Agustín Antonio Pascual, de la misma orden en 12 de Octubre de 1691....*, Francisco Mestre, Valencia, 1692, Francisco Caus relata cómo disponía el altar un predicador que, pretendiendo convertir el templo en escenario, se valía de toda suerte de tramoyas para encaminar su sermón escenificado hacia la eficacia evangelizadora que pretendía alcanzar. Vid. Gwendolyn Barnes-Karol, “Religious Oratory in a Culture of Control”, *Culture and Control in Counter-Reformation Spain, Hispanic Issues*, Volume 7, 1992, págs. 51-77, “the manipulation of images through sermons as a vehicle for disseminating ideas that would facilitate the reconsolidation of the eroding power base of the Church, Monarchy, and nobility was ultimately tied to the preservation of the aura of authority, grandeur and infallibility of these three institutions in order to halt the increasing autonomy of the individual and/or new social groups”, pág. 61. Es ésta una cuestión a tener en cuenta a la hora de comprender el sentido de la *apoteosis* como instrumento escenográfico de control ideológico; el desbordamiento dramático de la percepción sensorial del espectador impide la reflexión individual a la vez que propicia la devoción colectiva; Giuseppina Ledda, “Forme e modi di teatralità nell’oratoria sacra del seicento”, *Studi ispanici*, 1982, págs. 87-107; Lucette Elyane Roux, “Quelques aperçus sur la mise en scène de la ‘comedia de santos’ au XVIIème siècle”, en Jean Jacquot, ed., *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1964, págs. 253-258; John E. Varey, “Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón”, *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1987, págs. 231-233.

¹⁰López Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica*, Madrid, 1973, Vol.II, pág. 56.

¹¹Aurora Egido, “La Hidra Bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco”, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Editorial Crítica, Barcelona, pág. 21. Para entrever las hechuras teatrales de la oratoria sagrada a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, Vid. Otis H. Green, “Se acicalaron los auditorios”, *Hispanic Review*, 42, 1959, págs. 413-422.

¹²*Cfr.*, Antonio Domínguez Ortiz, “Iglesia institucional y religiosidad popular en la España barroca”, *La*

La creación escenográfica de *maravillas* se sirve de la predisposición sensorial del espectador, al que se le halaga con la vista, pero también con los oídos y el olfato, y cumple en la comedia religiosa del XVII el cometido de desdibujar la lucidez de la recepción en aras de impedir interpretaciones críticas que malbaratasen el propósito del género. Barnes-Karol señala “the ability of sermons to engulf their listeners in a wave of emotions that would impede any type of critical reception of the verbal message”¹³. La filosofía que ampara las hiperbólicas escenografías con las que se cierra la jornada tercera de las comedias de *propaganda fide* es, claramente, la de la creación, manipulación y ostentación de imágenes simbólicas en movimiento que configuren una naturaleza armónica y homogénea de la fe cristiana, generando una devoción colectiva, unívoca y simultánea que anule brotes de heterodoxia que pudieran desencadenar un nuevo orden social. Las *apoteosis* deben entenderse, puesta la mirada en lo político-religioso, como una herramienta de control ideológico.

Vestir con ropajes plásticos y sensoriales lo espiritual fue la consigna que imprimieron los talleres de Trento. Y Calderón sacaría provechoso fruto de ella dejando en estas comedias algunas muestras de su mejor inspiración. Sirven de ejemplo los versos de *Las cadenas del Demonio* que el Príncipe Licanoro pronuncia anunciando la inmediata presencia en escena de San Bartolomé:

Rey ¿Luego oísteis las músicas varias?

Licanoro Sí, señor, y no eso solo
 nos admira y nos espanta,
 sino el ver que allí una nube
 hojas de púrpura y nácar
 despliega, y un trono en ella
 sobre cuya ardiente basa,
 triunfante Bartolomé
 -los coros el viento rasgan-
 roja púrpura se viste,
 y un monstruo trae a sus plantas,
 a quien con una cadena
 aprisionado acompaña.
 Aladas, divinas voces
 dicen en cláusulas blandas...

*Descúbrese el Santo, y el Demonio a los pies*¹⁴

fiesta, la ceremonia, el rito, Casa de Velázquez-Universidad de Granada, 1990, pág. 13: “Iglesia y pueblo comulgaban en la misma fe en lo maravilloso, en el mismo afán de ver prodigios e intervenciones de la divinidad en todas partes”.

¹³Gwendolyn Barnes-Karol, *Op.Cit.*, pág.57. Vid. Gerald R.Cragg, “Christianity and Culture in the Baroque Age”, *The Church and the Age of Reason (1648-1789)*, Penguin, 1978, pág. 356-278.

¹⁴Calderón de la Barca, *Op.Cit.*, pág. 672.

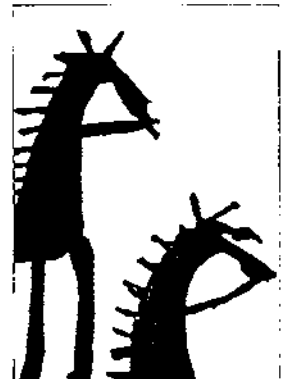
En este caso la acotación escenográfica está en boca de Licanoro, que describe la admiración que le produce la visión de una nube *-carpinteril*, pues la encarama un pescante- en la que aparece la figura del santo, entre la música de un coro y los recitativos que, a modo de salmodia sentenciosa, proclaman *a quien con fe le llama, siempre socorre y nunca desampara*, leyenda en la que se deposita el núcleo primordial del sentido evangélico de la comedia. Calderón consigue aquí, en palabras de Jerónimo de Barrionuevo en sus *Avisos*,¹⁵ “dar un hartazgo a todos los sentidos”, conmover al espectador colmándolo de sensaciones que atenacen su razonamiento y faciliten la comunión con el mensaje evangélico¹⁶. El *banquete de los sentidos* que celebró Tirso lo convocó el espíritu contrarreformista del seiscientos para asegurar la adquisición de la fe.

¹⁵Jerónimo de Barrionuevo, *Avisos (1654-1658)*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1968, Tomo I, pág. 141.

¹⁶Cfr. Isidoro Moreno Navarro, “Fiesta y teatralidad. De la escenificación de lo simbólico a la simbolización de lo escénico”, en José María Díez Borque, ed., *Teatro y fiesta en el Barroco*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1986, pág. 181: “Religiosidad barroca que es, a la vez, festiva y teatral: dar forma plástica, sensorial, a lo ideológico, a lo simbólico o sacramental. Visualizar, dar volumen, sonido, olor, tacto y sabor a las ideas, a través de las representaciones plásticas, la música, la danza, los aromas, las sensaciones, los colores..., todos los estímulos de la sensualidad, en un modo de teatro total en que los propios espectadores son también parte integrante de la representación del ‘gran teatro del mundo’”.

**La voz del autor
en la literatura
medieval**

Emili Bayo



*Aquellos que recibieron ciencia y virtud
y fueron luminarias de sus discípulos,
no han caminado más allá de esta noche profunda.
Recitaron sus fábulas y encontraron un silencio sin término.*

Omar Jayyam

La distancia, como el tiempo, no siempre es el olvido. Al fin y al cabo, aquello que denominamos “la historia” no es sino una férrea voluntad de memoria, la lucha contra la amenaza de los años que cada generación emprende por admiración u odio a aquello que le ha precedido. Sin embargo, la pasión volcada en esta lucha no siempre se traduce en unos resultados matemáticos. Un texto capaz de emocionar o un comportamiento irregular; una teoría revolucionaria; el poder de arrastrar a las masas o, simplemente, la anécdota trivial que nos hace protagonizar el azar;...no importa: la dudosa gloria de la eternidad tiene sus caminos y muchas veces aquellos que admiramos como famosos sólo han sido sus víctimas.

A nadie se le escapa, sin embargo, que otros factores, además de la casualidad, determinan el recuerdo. Basta un simple recorrido a través de la historia de la literatura universal para comprobar el esfuerzo titánico que muchos escritores invirtieron en sortear las trampas del olvido. Escritores de todas las épocas y culturas lucharon con la única arma de su imaginación contra el paso del tiempo.

De todas las épocas, tal vez sea la Edad Media la que suscita más recelos a este respecto. En los manuales de enseñanza secundaria, por ejemplo, todavía se citan los textos anónimos como exponentes del escaso apego que el escritor medieval sentía hacia sus creaciones e incluso se habla de obras poco personalizadas, colectivas, como si todo en ese periodo estuviese cubierto por el vasto manto de la literatura popular. Se trata, por lo menos, de una visión que requiere ciertas matizaciones.

Por supuesto, el concepto de autoría medieval no corresponde, ni con mucho, a la idea actual. El escrito no se hallaba sometido a un valor de originalidad y, en consecuencia, la actual idea de autor era inconcebible. Explica Roland Barthes que aquello que por anacronismo podríamos llamar “escritor” en la Edad Media era esencialmente un “transmisor” -una especie de renovador de la materia absoluta, los textos clásicos, que suponían la fuente de toda autoridad- o un “combinador” -que podía permitirse reelaborar las obras del pasado-, figuras ambas completamente ajenas a la idea de “creación”, que propiamente constituye un valor moderno ¹.

A pesar de ello, conviene no pasar por alto un detalle que se repite con excesiva frecuencia como para atribuirlo a la casualidad: en buena parte de las obras medievales la figura del autor cobra protagonismo dentro de la misma obra, asumiendo diversos cometidos y, en muchos casos, participando de la trama no sólo como espectador privilegiado, sino también como personaje participante.

¹ - Cif. Roland Barthes, *Investigaciones retóricas*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974, vol. I, pág.25.

Berceo, escribe Joaquín Artiles, “está en sus poemas con una presencia casi física”², proclamando la autoría de sus obras con un verso que es casi una declaración: “Yo Gonçalo de Verçeo nomnado”; todavía se debate hasta dónde alcanza la vertiente autobiográfica del *Libro de Buen Amor*, cuyo autor no duda en presentarse ante sus posibles lectores: “yo, Juan Ruiz, Arcipreste de Fita”; también *El conde Lucanor* empieza introduciendo a su autor: “Este libro fizo don Iohan, fijo del...”; y hasta el autor de *La celestina*, quien al parecer tenía motivos para ocultar su nombre, se decide a perpetuarlo en unos acrósticos iniciales.

Se trata, en todos estos y otros casos, de una implicación significativa y compleja a la vez; por ello resulta difícil justificarla mediante un único argumento. A continuación propongo una serie de ideas que pretenden explicar esa presencia de la fórmula “yo-autor” en buena parte de las grandes obras de la literatura medieval.

* * *

I. La necesidad de presentación. Parece lógico que la vasta tradición de la literatura oral ejerciera una clara influencia sobre la escrita en el tema que nos ocupa. De la misma forma que el juglar cumplía con el ritual de darse a conocer ante su público, así el autor cede a la cordialidad de las presentaciones. Además, mientras el contacto directo de un locutor con su público facilita la complicidad inmediata, el escritor medieval se enfrenta a unos lectores alejados, desconocidos, que seguramente no tienen ninguna referencia de él. En el fondo, pues, las obras medievales se esforzarían en determinar a quién pertenece la voz del texto por una simple cuestión de protocolo. Ello conducirá a menudo a la identificación entre las figuras del escritor y el narrador, lo cual no deja de ser un simple artificio retórico, a pesar de que haya venido confundiendo a muchos críticos, empeñados en corroborar con datos históricos esa identificación.

La presentación del autor, por consiguiente, venía a sustituir la tradicional presencia física del orador y cumplía con una función introductoria perfectamente tipificada. De este modo, el escritor debía aparecer ante su público llevando a cabo algún tipo de pirueta que despertara su interés: de forma misteriosa, como Rojas; representando la voz del estamento nobiliario, como don Juan Manuel; al amparo de la religión, como en el caso de Berceo; invocando a Dios, como Juan Ruiz;... Incluso el éxito y la aceptación de una obra podían depender en buena medida del acierto con que el autor llevase a cabo las presentaciones: la suya y la de su creación.

En consecuencia, la aparición del “yo-autor” constituye un valioso recurso retórico que los escritores medievales saben explotar en su propio provecho, una suerte de “*captatio benevolentiae*” para la que, además, buscan el apoyo, a base de referencias y citas, de personajes que pudieran ser considerados famosos: reyes o grandes señores feudales, figuras relacionadas con la tradición cristiana o escritores clásicos.

².- Joaquín Artiles, *Los recursos literarios de Berceo*, Gredos, Madrid, 1968 (2), pág. 20.

II. La locura del poeta. Para E.R.Curtius, la teoría de “la locura del poeta” proviene de la profunda idea de la inspiración divina de la poesía. Se trata de una interpretación platónica de la idea de la inspiración que fue tomada del espíritu griego a través de la literatura romana tardía³ y que más tarde retomarían y matizarían los artistas románticos. Responde a la idea de que el escritor es un iluminado, una especie de oráculo o transmisor de la voluntad divina. Por supuesto, el escritor no tenía por qué compartir esta idea, pero le resultaba hasta cierto punto cómodo fomentarla, puesto que con ella se perpetuaba la creencia medieval de que la verdad se hallaba en los libros, garantía valiosa para cualquier escritor que se plantease la elaboración de una obra. En este sentido, pues, el autor se ve obligado a presentarse a sí mismo en sus creaciones, puesto que al fin y al cabo finge representar un papel de transmisor, no dando a los textos la apariencia de un dictado, sino utilizando su propia figura como punto de referencia, como supuesto puente entre la materia explicada y su procedencia divina.

III. La obra como consejo. Para el lector de la Edad Media, la literatura, como había postulado el arte clásico, debía ser escuela de costumbres y servir de guía moral. Aprovechando la creencia de que los libros contienen “la verdad”, el escritor debía plantear sus textos como la exposición de, al menos, una verdad, es decir, como un modelo digno de admiración e imitación. El propósito, por lo tanto, es que la vida imite a la literatura y no a la inversa.

Para que esa exposición de modelos de comportamiento resulte más eficaz, frecuentemente el escritor medieval los envuelve bajo la forma del consejo. Evidentemente, esta actitud requiere un clima de confianza, cálido y entrañable, que el escritor crea mediante la presencia directa de quien formula el consejo, el propio autor, participando como personaje dentro de la obra y avalando con su prestigio social, religioso o intelectual sus advertencias y exhortaciones.

IV. La salvación a través de las obras. “Ca Dios, por las buenas obras que faze omne en la carrera de salvación en que anda, firma sus ojos en él”, escribe el Arcipreste de Hita. Sus palabras podrían resumir toda una actitud que adoptan buena parte de los autores medievales, sin duda tan interesados en la redención de sus semejantes como en la salvación propia. La literatura, entendida como un instrumento al servicio del cristianismo, permitía al escritor acumular méritos en esa “carrera de salvación”, de manera que no es extraño que el autor aparezca en sus textos, dejando así testimonio (ante Dios y, por supuesto, ante los hombres) de una profunda vocación cristiana. En realidad, para los autores de todas las épocas la literatura ha venido siendo, entre otras muchas cosas, un ejercicio de auto-propaganda.

V. El interés personal. Esa propaganda que el escritor hace de sí mismo no sólo pretende redundar en su “carrera de salvación”. Está en juego también su prestigio social y su cotización artística: lo que podríamos llamar, a la manera manriqueña, la vida de la

³- E.R.Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1955, vol.II, pág.668.

fama. Los intereses personales, sin duda intrínsecos al propio acto literario, se resumen perfectamente en la quinta estrofa del *Libro Rimado de Palacio*, donde López de Ayala juega con la pausa versal del tercer alejandrino para expresar la ambivalencia de sus aspiraciones:

“Aquesta trinidad llamo con grand amor
que me quiera valer y ser merescedor
de ordenar mi fazienda en todo lo mejor
que a mi alma conpliere que só muy pecador”.

VI. La verosimilitud. A lo largo de los siglos, en torno a la verosimilitud de los textos los escritores han venido desplegando su más amplia gama de recursos. La voluntad de hacer creíble una historia ha justificado buena parte de los artificios empleados y, aunque no supusiese para los medievales un problema narrativo básico -en otras épocas la preocupación por la credibilidad ha sido mayor-, es cierto que la mayor parte de las grandes obras de la Edad Media se esfuerza también en simular un acercamiento entre autor y lector, de manera que éste acepte como inmediato y posible aquello que le plantea el texto literario. Se trata, al fin y al cabo, de dar verosimilitud a lo escrito: mezclando entre la nueva materia narrativa la ya asumida y aceptada “verdad” de determinados episodios bíblicos; citando a autores clásicos, cuya autoridad reconocida avalará lo expuesto; dedicando las obras a señores prestigiosos, cuya fama redundará también en la credibilidad de la obra y el reconocimiento de los propios autores; alternando la ostentación de las citas en latín con una humildad exagerada, cuyo único objetivo es captar la benevolencia del lector; etc. La aparición frecuente de la voz del autor conduciendo el discurso viene a ser uno más de esos artificios. Por supuesto, la perspectiva actual nos dificulta una visión objetiva de la verdadera eficacia de estos recursos en la literatura medieval, puesto que al lector de hoy en día le sorprende la fácil irrupción de lo fantástico o lo sobrenatural en los textos de ese periodo.

VII. La Tópica. Una prueba de que el escritor medieval sacrifica la originalidad en favor de la eficacia la hallamos en el desarrollo que alcanza un apartado de la retórica antigua: la tónica. “En el antiguo sistema didáctico de la retórica -escribe Curtius-, la tónica hacía las veces de almacén de provisiones; en ella se podían encontrar las ideas más generales, a propósito para citarse en todos los discursos y en todos los escritos. Así, por ejemplo, todo autor debía tratar de crear en el lector un estado anímico favorable; con este fin, se le recomendaba (...) presentarse con términos de modestia. Enseguida el autor debía atraer al lector hacia su tema; para la introducción (exordium) existía, por lo tanto, una tónica especial; lo mismo para la conclusión”⁴. De hecho, las formas de presentación y conclusión de los textos literarios medievales llegan a estereotiparse de tal forma que, cuando un autor como Jorge Manrique decide saltárselas, se ve obligado a dar explicaciones:

⁴.- E.R.Curtius, op. cit., vol.I, págs.122-3.

“Dejo las invocaciones
de los famosos poetas
y oradores;
no curo de sus ficciones
que traen hierbas secretas
sus sabores”

En realidad, pues, la introducción de la voz directa del autor en el discurso literario medieval constituye otro de esos recursos que forman parte de la tónica, un artificio, como se ha visto, de suma utilidad, que el uso difundiría y, a la larga, acabaría por vaciar completamente de significación.

* * *

De algunos de esos escritores medievales hoy no queda apenas más constancia que la de su nombre y su obra. El artificio de constituirse en personajes de su propia creación les facilitó un pasaporte hacia la eternidad de la fama que posiblemente ni ellos mismos fueron capaces de imaginar. En cualquier caso, la vinculación de estos autores a sus obras queda suficientemente contrastada, al margen de viejos tópicos que rezan la despreocupación de los creadores medievales por sus textos y el escaso arraigo del concepto de autoría. Aquellos artistas de casi incomprensible mentalidad para nosotros, lectores actuales, fueron en realidad mucho más conscientes y eficaces con sus obras de lo que se acostumbra a aceptar. Fueron luminarias de sus discípulos y caminaron más allá de la noche profunda. Recitaron sus fábulas y el eco de sus nombres ha venido rebotando en las paredes del tiempo por los siglos de los siglos.

**La carta que
Gullón se dejó en
el tintero**

Luisa
Cotner
Cerdó

*Facultat de Traducció
i Interpretació d'Osona
(Adscrita a la Univer-
sidad de Barcelona).
E.U.V. de Vic.*



Cuando en 1960 Ricardo Gullón publicó en *Cuadernos Hispanoamericanos*¹ un interesante artículo, en el que vieron la luz una serie de documentos cruzados entre Manuel Machado y Juan Ramón Jiménez, desconocidos hasta entonces, estaba sacando a colación uno de los temas más apasionantes y menos trillados -aún hoy- de nuestra literatura finisecular. Me refiero a la reconstrucción crítica de las relaciones, personales y literarias, que entablaron cuando todavía eran casi unos desconocidos, escritores de tal envergadura.

Esa ventana abierta sobre el paisaje de la poesía modernista revela una imagen nueva que choca con la que se ha ido cincelandando, a medida que la crítica y los lectores fueron consagrando a uno, como figura incuestionable de la revolución poética finisecular, mientras abandonaba al otro a su mala suerte en el proceloso río del olvido.

Los textos exhumados² por el hispanista astorgano abrieron la brecha por la que los curiosos pudimos colarnos de rondón en un entramado literario cuya relación de fuerzas era muy otra. Sin embargo, poco podía imaginar cuando me acerqué a ellos por primera vez que, andando los años, en ese legajo me encontraría con sorpresas tales como que había más cartas y que algún manuscrito no había sido reproducido en su totalidad. Pero vayamos por partes.

La correspondencia, que el mayor de los Machado remitió a Jiménez, y los demás escritos publicados revelan, como indica el especialista en modernismo, el afecto y la amistad que ambos escritores se profesaron³, pero también que por aquel entonces Manuel Machado miraba por encima del hombro al *andaluz universal*.

En esas nueve cartas, aportadas por el hispanista, puede percibirse cómo la relación de cordialidad -afectuosa, si se quiere-, de colegas empeñados en una misma empresa literaria va haciéndose más frecuente, pero en modo alguno podemos entender que llegaran a intimar.

Este extremo pude confirmarlo gracias al descubrimiento, entre otras, en septiembre de 1992, de una carta, en mi opinión la más interesante y desde luego la más larga de las intercambiadas entre Manuel Machado y Juan Ramón Jiménez. Sorprende que don Ricardo Gullón se la dejara en el tintero.

¹ Ricardo Gullón, "Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y Manuel Machado", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 128-129, Agosto-Septiembre, 1960, (p.115-139). Luego recogido con modificaciones, en *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Gredos, 1963, aunque ahí no se publican las fuentes documentales.

² Se trata del borrador autógrafa de un artículo de Jiménez sobre la poesía de Manuel Machado; nueve cartas de éste dirigidas al de Moguer, fechadas entre 1902 y 1917; dos poemas de Juan Ramón dedicados al sevillano; la crítica con que este último saludó la aparición de *Rimas* en 1902; la famosa "Autocrítica (Carta abierta al poeta Juan R. Jiménez)", escrita con motivo de la aparición de *El Mal Poema*; y dos sueltos, recogidos después en *Día por día de mi calendario*, en los que Machado reseña elogiosamente los libros de Juan Ramón *Poesías escogidas* y *Eternidades* (1918).

³ Para Gullón, "constituye uno de los más notables ejemplos de amistades literarias", art. cit., p.126

La carta en cuestión, hoy ordenada junto a los otros documentos en la carpeta correspondiente a Manuel Machado, está escrita en papel timbrado con una violeta - logotipo de la Revista Ibérica- en el margen superior derecho lo mismo que todas las que datan de 1902 y 1903, y dice así ⁴:

Sr. Dn. Juan R. Jiménez. ⁵

Compañero muy querido:

Su carta de V. me fue gratisima. Por eso he tardado en contestarla. Hubiera querido responder con otra tan llena de amistad y de bondades como la de Vd. yo en el colmo de la alegría porque mi artículo le haya gustado, y mas que nada porque haya servido para consolidar nuestra amistad, no sabía, en verdad, como decirselo.

Sí; todo el mérito de aquellas líneas está en la sinceridad de la simpatía, en el cariño con que las escribí. Lo demás no vale nada y me propongo hacer algo mas serio y mas fino en un trabajo sobre los poetas actuales españoles que me piden de París y que emprenderé cuando me encuentre allí.

Mi viaje se ha remitido a la próxima semana. Tengo pues aún ocho días de Madrid y aprovecharé alguno p^a[ra] ir a verle.

Pero..., si V. supiera que pena me da el hallarlo recluso en aquella casa... Perdone Vd. a un nuevo amigo que sin conocerle apenas se entrometa en estas intimidades. Mucho debe V. haber sufrido para llegar a tanta Renunciación otra vez obligado a reconocer esas penas en las que yo no quería creer por animarlo a Vd. más que por dureza de corazón... Pero, así y todo, no han de bastar las heridas de la primera escaramuza para sacarnos del todo de la lucha, cuando quedaren incólumes en V. la juventud y el talento. Sé que no simpatiza V. con las imágenes belicosas. Yo, aunque las empleo en este momento, me río también de ellas. Un ideal strugleforlifista, la vida por la vida, no vale la pena. Estamos conformes. Pero el problema no es, yo creo, el de aislarse materialmente, sino moralmente, sin abandonar el campo o el espectáculo, como V. prefiera. Por lo demás el aislador va siempre con nosotros que nos envuelve como una coraza. Estamos solos, cuando queremos, en medio de todos, con los ojos solamente abiertos a lo de fuera y los oídos puestos a lo interior. Una gran debilidad es fuerza; se nos hace plaza y se anda [?] alrededor nuestro con cuidado como ante las mujerey y los bibelots de cristal o de china. Crealo V. amigo Juan, vale la pena de ser un poeta en medio de estos barbaros que luchan por la vida. Sobre que lo nuestro no será nunca de ellos.

Vuelvo a pedir a Vd. perdón por mezclarme en estos asuntos de su vida. Vd. sabe mejor que nadie lo que tiene que hacer y en todo caso lo principal es que siga Vd. escribiendo cosas tan bonitas. Dígame Vd. si prepara algo. Yo tambien le tendré al corriente de mis proyectos literarios. Estoy, sin embargo, en una epoca de esterilidad. No cuento cojer la pluma hasta que salga de España. Le escribiré y espero que V. me escribirá.

He remitido a Antonio el libro que Vd. me envió para él.

Todavía puedo recibir noticias de Vd. en Madrid durante seis ú ocho días. Y antes de irme le veré.

De V. afectisimo.

MMachado

12- Abril- 902.

⁴ He procurado respetar escrupulosamente la ortografía y la puntuación del autor, pese a que no se ajuste en muchos casos a la normativa actual. Los subrayados pertenecen asimismo al documento original.

⁵ La publicación de este documento ha sido debidamente autorizada por "Herederos de Juan Ramón Jiménez", en cumplimiento de las normas de la "Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez" de la Universidad de Puerto Rico.

Lo primero que hay que anotar es que esta carta es anterior a las publicadas en el artículo del año 60. Según se desprende de la cronología ordenada por Gullón, la primera carta, fechada sin más en 902, está escrita desde París. Machado había vuelto allí después de una breve gira por Londres y por Bélgica⁶. En cambio, la que nos ocupa está escrita todavía en Madrid, de donde, según lo apuntado por el poeta, debió salir unos *seis u ocho* días después. Curiosamente la de París es mucho más breve, distante y protocolaria que esta primera.

La reconstrucción de aquella relación incipiente en los primeros años del siglo, pasaría por reordenar cronológicamente no sólo las cartas sino los otros testimonios textuales que llegaron hasta nosotros a través de Gullón. En ese sentido, el primer texto relevante es un poema de *Ninfeas* (1900), titulado "Tropical", que Juan Ramón dedicó, antes de conocerle personalmente, a Manuel Machado. La composición, a todas luces subsidiaria de las lucubraciones faunescas de Mallarmé⁷, tiene también resabios de la atmósfera que flota en ciertos poemas machadianos como "Antífona" u "Oriente", que habían corrido manuscritos entre los modernistas aún antes de aparecer en *Electra*. Téngase en cuenta que, por aquel entonces, el mayor de los Machado estaba unguado por las esencias de su primera estancia en París, que determinó el giro copernicano hacia la modernidad que a partir de entonces adoptó su lírica⁸. Juan Jiménez, en cambio, era casi un recién llegado, deslumbrado aún por el hecho de que Francisco Villaespesa y Rubén Darío le hubieran invitado a ir a Madrid, a *luchar* por la nueva poesía, sumándose al grupo de los "elegidos"⁹.

A ese primer homenaje del poeta novel a otro más famoso, debió de seguir un primer encuentro personal del que quizás surgiera el despectivo comentario de Machado sobre Juan Ramón: "*Para algunos es un simple neurasténico. Yo creo que es un simple simplemente*"¹⁰. Lo recogen Gullón¹¹ y Brotherston¹², aunque éste último lo fecha mal

⁶ Este segundo viaje a París parece que también lo realizó en compañía de su hermano Antonio, aunque no vivieron juntos y este último regresara antes a Madrid, según el testimonio de Joaquín Machado recogido por Brotherston [*Manuel Machado*, Madrid, Taurus, 1976, p.35 nota 1]. Manuel se instaló en el boulevard des Batignoles y fue, según sus propias palabras, uno de los "terribles españoles" descritos en *El amor y la muerte* [(*Capítulos de novela*) Madrid, Imprenta Helénica, 1913]. Desde allí viajó a Londres y a Bélgica. Su amigo Rafael Calvo dijo en una entrevista que él había invitado a Machado y corrido con todos sus gastos. [Véase *Insula*, n° 236-7, p.8]

⁷ He aquí una de las estrofas: *Y despierta la niña...; su cuerpo arde / en el soñado espasmo de un Himeneo, / á el ósculo suave de la azul tarde / extenuado prosigue su balanceo...*

⁸ Su primera estancia en París se prolongó desde marzo de 1899 hasta finales de 1900. Empleado en *Garnier-freres*, vivió primero en el Hôtel Medicis, rue Monsieur-le-Prince, después, en el 29 del Faubourg Montmartre, en casa de Gómez Carrillo con Rubén Darío y con Amado Nervo. Al final, se instaló en el Hôtel Vauginard, en la calle del mismo nombre, frente a los jardines del Luxemburgo, donde escribió gran parte de los poemas de *Alma*.

⁹ Véase, Juan Ramón Jiménez, "El modernismo poético en España y en Hispanoamérica", en *Revista de América*, VI, 1946, recogido en *Política poética*, Madrid, Alianza Tres, 1982, pp. 165-166

¹⁰ La frase, que figura firmada por Manuel Machado y con una aclaración entre paréntesis en la que se le: "(Libelo, 1901)", se conserva mecanografiada dos veces en sendos folios, uno con anotaciones manuscritas del propio Jiménez, en la "Sala Zenobia-Juan Ramón" de la Universidad de Puerto Rico.

¹¹ Gullón, art. cit. p.119.

¹² Gordon Brotherston, ob. cit., p.40 nota 13.

remitiéndolo a 1902. El malicioso juicio machadiano está en la misma onda que aquel otro sacado a colación por Rafael Cansinos: “-Bah! - repuso Machado- aprensiones... algo de neurastenia... con la vida que podría darse!... En Francia... en París y con dinero... Pero él no sale de los Sanatorios... pose! a cada cual le da por una cosa...”¹³, del que se desprende que el sevillano no se tomaba en serio las dolencias de la *criatura afortunada*.

Sin embargo, el poemario de Juan Ramón Jiménez, *Rimas* (1902), hizo que rectificara públicamente esa opinión mediante el artículo al que se hace referencia en la carta. Se trata de una reseña que Machado publicó en *El País* en abril de 1902¹⁴. De esa crítica se deduce que el joven poeta de Moguer se ganó la simpatía del sevillano con aquellas páginas llenas de elegante sentimentalismo¹⁵. A partir de ahí, enfocó las manías del poeta desde una perspectiva distinta, aceptando su “neurastenia” como marca de genio poético, “*divina enfermedad, que consiste en tener el alma á flor de piel*”, esgrimida por los modernistas contra los “anti-”¹⁶, comopreciado don de Apolo.

A la recepción crítica machadiana debió de suceder una carta de agradecimiento del autor de los poemas que da pie a la que ahora publicamos, pero que, desgraciadamente, tampoco ha llegado hasta nosotros¹⁷. “*Su carta me fue gratisima*”, escribe Machado, que ha visto abierta la puerta de la reconciliación, y se brinda a incluir a Jiménez en el círculo “oficial” de los modernistas, prometiendo ocuparse de su obra en el trabajo sobre los *poetas actuales españoles*, que debe escribir en cuanto llegue a París.

La actitud de admiración y respeto por la obra poética que comienza a perfilarse, patente en la recensión, es la misma que transpira la carta, pero el tono de esta última - animado quizás por la respuesta de Jiménez- se ha hecho más atrevidamente íntimo. Machado se duele, ahora en serio, de verle “*recluido en aquella casa, ... obligado a reconocer esas penas*” -recalca- sintiéndose revestido de cierta autoridad moral de “hermano mayor”, para dispensarle algunos consejos que le animen a gozar de la vida. En ellos, están plasmadas algunas de las claves fundamentales de la idiosincrasia del poeta de

¹³ Rafael Cansinos Assens, “Juan Ramón Jiménez”, en *Ars*, El Salvador (abril- diciembre de 1954) (recogido luego por Ricardo Gullón en *El Modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Labor, 1980, pp.292-301). Mucho antes de esta semblanza había hecho otra recogiendo “este miedo del mundo y de la vida”, que todos notaban, en el retrato del poeta publicado en *La nueva literatura I Los Hermes*, Madrid, Ed. Páez, 1925 (2ª ed.), p.163

¹⁴ M. Machado, “De Literatura: *Rimas*.- Colección de poesías por Juan R. Jiménez, Madrid, 1902”, en *El País*, 3 de abril de 1902, recogido después en *Renacimiento*, marzo 1907 (pp.369-370).

¹⁵ Juan Ramón Jiménez se refiere a ese libro de poesía con bastante despego, calificándolo de “...librillo demasiado sentimental, peligros de la reacción y de la enfermedad juvenil” (en *ibid*, p. 172).

¹⁶ Para un panorama general sobre esa polémica de principios de siglo, puede verse el excelente artículo de Martínez Cachero, “Reacciones antimodernistas en la España de Fin de Siglo”, en *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e Hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas* (1985) Córdoba, Exma Diputación Provincial. 1987, pp.125-141.

¹⁷ Del expolio que ha sufrido el Archivo Manuel Machado de Burgos, se duele, y con mucha razón, Pablo González Alonso en el prólogo de su libro *Cartas a los Machado*, Exma. Diputación de Sevilla, 1981.

“Adelfos”. La principal, salvaguardar la dualidad de perspectivas que debe permitir al hombre y al poeta dolerse en la contemplación ensimismada, pero participar también activamente en el espectáculo abigarrado y variopinto que brinda la calle.

Quizás, esa decidida intromisión en la intimidad juanramoniana por parte de Machado, no fuera del agrado del autor de *Arias tristes*, cosa que parece deducirse del cambio de tono, manifestado en la primera carta de la serie aportada por Gullón, un texto mucho más protocolario y frío. Entre la carta del 12 de abril y la escrita desde París, debió de producirse con toda certeza la respuesta de Jiménez: “*Hace pocos días me ha parvenido [sic] una carta de Ud.*”¹⁸. El renovado distanciamiento que se percibe en la de Machado puede inducirnos a aventurar que Juan Ramón había optado por hacerle guardar las distancias.

Sin embargo, aquella dualidad vital planteada por Machado, fue recogida y plasmada de manera magistral por el de Moguer en la semblanza, escrita después de la publicación de *Caprichos*, en 1905, bajo el significativo título “Alma y Capricho [sic] de Manuel Machado”¹⁹. La vertiente interior volcada hacia la voz poética íntima, resguardada así de la tropa de bárbaros; la vertiente exterior -caprichosa y heterogénea- volcada hacia el disfrute del placer instantáneo. Sensación frente a contemplación doliente. Intensidad frente a lenta renuncia. Dos actitudes que Machado hizo compatibles durante toda la vida. Dos actitudes que, en cambio, resultaban irreconciliables para Juan Ramón.

A esa luz creo también que debe ser reinterpretado el intrigante texto de la “Autocrítica. Carta al poeta Juan R. Jiménez”²⁰, escrita después de haberle enviado a Moguer, *El Mal Poema* (1909), dos años después de su publicación²¹. En ella, Machado no se disculpa ante él, como parece apuntar, extrañándose de ese gesto, Ricardo Gullón²². Bien al contrario, es la misma declaración de principios, hecha ahora pública por el artista bohemio desde la nueva y sólida posición social que le otorgan su matrimonio y su calidad de opositor al Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios.

Esta “carta abierta” podría ser aceptada como un texto cariñoso, pero a condición de pasar por alto sus venenosas puntualizaciones. Ahí, el autor de *El Mal Poema* renueva una vez más su concepto de poesía, según el cual, y al amparo de Baudelaire, Poe, Heine, Verlaine, o de nuestro *Bécquer*, reivindica la poesía, que más adelante llamarán *impura*. La que canta “... no sólo lo que se ama, sino lo que se odia más cordialmente. En suma, todo lo que de verás nos impresiona”, puesto que, según Machado, la poesía debe nutrirse de experiencia vital y “no todos son dueños de elegir sus espectáculos...”.

¹⁸ Gullón, art. cit., p.127

¹⁹ Juan Ramón Jiménez: “Alma y Capricho de Manuel Machado”, en *La corriente infinita*, Madrid, Aguilar, 1961, pp.39-44. También en *Libros de prosa, I, Primeras prosas, “Críticas” 1907-1913*, Madrid, Aguilar, 1969. Recuerdo al respecto, que el primer libro modernista del sevillano se tituló *Alma* (1902 ?)

²⁰ Recogida después en, Manuel Machado, *La guerra literaria*, Madrid, Imprenta Hispano-Alemana, 1913. Más recientemente publicada, en edición de M^a Pilar Celma Valero y Francisco J. Blasco Pascual, Madrid, Narcea, 1981).

²¹ Véase la carta fechada por Gullón en 1911. Art. cit., p.130.

²² En el art.cit., leemos: *Machado, mayor, más conocido y más influyente que Juan Ramón, sintiéndose obligado a exponer ante éste (con aire de confesión) las raíces y motivaciones de su poesía*, p.123.

Implícitamente está diciéndole que no es lo mismo tener que arrostrar, para sobrevivir, “*la tragedia ridícula de la bohemia*” que poder contemplar el espectáculo desde la pulcra habitación de un sanatorio o desde el dorado retiro de Moguer.

Por eso, unas líneas más adelante, le pide con palabras a las que no puedo por menos de presuponer un finísimo tono irónico: “*Tú, beato,tú,dichoso desde tu rincón florido,lejos del ruido mundanal,despójate de la última pasión (la de odiarlas todas),para leer esos versos...*”²³. Y le sigue aconsejando -como en la carta que ha dado pie a este comentario y en la lejana crítica de *Rimas* - que se lance a vivir de una vez por todas: “*Cuando hayas vivido,cuando hayas gozado,y más sufrido, placeres y penas reales,no estarás mucho más adelantado que ahora .*

Pero preciso es que así sea,so pena de convertirse en una figura de paisaje [...] y , además , los sentidos y el corazón que no se ejercen, se atrofian y languidecen. Preciso es vivir , y bueno está correr mundo , ya que no hay otra cosa qué correr.”²⁴.

No sabemos cuál fue la reacción de *el retraído* a un libro tan provocadoramente impúdico, como *El Mal Poema*. Lo que está claro es que, este segundo paso de Manuel Machado al divulgar su “Autocrítica”, no significa que el poeta esté desmarcándose de su obra. Al contrario, es la reafirmación del poeta que sigue reivindicando la experiencia vital como maestra de la auténtica poesía, según la autoridad que le otorgan los “*aventureros del ideal a través de las pasiones amargas y de la vida rota*”²⁵. Es, de nuevo, el “hermano mayor” animando, al todavía tímido Jiménez, a que se comprometa más con la vida.

Aquellos primeros escritos intercambiados entre ambos poetas ponen de manifiesto, con la sinceridad propia de la juventud, una concepción vital básicamente divergente, que sucesivas vicisitudes se encargarían de ahondar, mucho antes de que se produjera la tragedia civil que asoló España.

Y, sin embargo, el hallazgo, también en Rfo Piedras y en el mismo legajo de papeles, del borrador autógrafo²⁶ de Juan Ramón en el que valora la obra poética del sevillano, me deparó otra sorpresa, que demuestra que el respeto y la estima que se profesaron, fueron también capaces de ir más allá de la funesta contienda fratricida.

Ricardo Gullón, pese a que había reproducido casi todo aquel apunte²⁷, había dejado de transcribir mediante un lacónico *continúa ilegible* las últimas líneas²⁸. Precisamente las que mejor expresan la sutileza crítica y la generosidad del poeta de Moguer, frente al árbol caído, del que no perdían ocasión de hacer leña la casi totalidad de los poetas exiliados. El párrafo final, completo, dice así: *M [anuel] M [achado] quedará en la historia de la poesía del 19 como lo que es. Un poeta fino, delicado, gracioso, penetrante, caprichoso e inquieto, un andaluz [a lo ?] [de?] París. Y el tiempo también compensará, se encargará de borrar los poemas de la guerra.*²⁹.

²³ M. Machado, “Autocrítica”, ob.cit., p.167.

²⁴ Ibid, p. 168.

²⁵ Ibid,p.167.

²⁶ Este borrador debe de datar de finales de los años cuarenta o principios de los cincuenta, cuando Juan Ramón Jiménez preparaba el curso sobre modernismo.

²⁷ Supra, nota 2.

²⁸ Gullón, art. cit., p. 125.

²⁹ El subrayado indica lo que Gullón no pudo transcribir.

**La Fiesta de
Aranjuez: 1622***

Gareth A.
Davies
*Universidad de
Leeds (Inglaterra)*



En general, aquellos *reales sitios* que supieron resistir tanto a los estragos del tiempo como a los caprichos de sus dueños han conservado su ambiente propio: por ejemplo, el Real Monasterio de El Escorial rezuma a través de sus piedras grises algo del carácter adusto de Felipe II; La Granja respira todavía *l'esprit de géometrie* y el optimismo del siglo dieciocho; mientras Riofrío, a pesar de su solemnidad pomposa, nos invita a una cacería sobre las laderas de la sierra de Guadarrama.

En contraste, Aranjuez ha perdido mucho de su encanto. En el caso del pueblo esto se debe a una función relativamente reciente, la de servir como punto de descanso en la ruta entre el sur de España y Madrid. La tranquilidad que seguramente reinaba aquí en otros tiempos ha dado lugar a un barullo de colmena motorizada. El palacio también ha sufrido serias transformaciones: de lo que era en su forma original simple *casa de campo* se ha hecho un edificio de grandiosas proporciones, donde ha dejado de imperar el buen gusto. Sin embargo, fuera en el parque, pasado el pequeño puente, se capta mejor el carácter original que le dio su creador: un lugar ameno en que entraran en competencia una naturaleza artificiosa, ordenada, y otra, salvaje, primordial; lugar también en que el murmullo constante de dos ríos -el Tajo y el Jarama- halagara el oído, y una frondosidad casi opulenta diera sombra en los días de gran calor. Tenían fama sus flores primaverales, y no escasearon los poetas al compararlas con otras flores humanas, aún más hermosas. Antonio de Mendoza, poeta de corte y gran halagador, hizo más todavía en los años treinta del siglo diecisiete, saludando a la Reina misma como la celestial eclosión de todo lo bello:

*Presumen cuenta de estrellas
ya las flores de Aranjuez,
después que hallaron el sol
en los ojos de Isabel. 1*

Pero aunque una parte de la estatuaría original se ha conservado, ya no existe lo que se consideraba una de sus grandes atracciones: la gran avenida de olmos, a que se refería Góngora, de paso, en un gallardo romance, fechado en 1620. Nos cuenta como Minguilla, hecha blanco de la malicia, esquiva la compañía de otros:

*Las verdes orlas escusa
de la fuente de los olmos,
por no verse en sus cristales,
por no leerse en sus troncos. 2*

* Una versión de este artículo se leyó en 1983 en un Congreso sobre los espectáculos renacentistas, organizado por *Humanities Research Centre*, The Australian National University, Canberra, Australia. En marzo de 1991 se preparó otra versión para la Facultad de Letras de la Universidad de las Islas Baleares, Palma de Mallorca. (G.A.D.)

1. Antonio Hurtado de Mendoza, *Obras poéticas*, editadas por Rafael Benítez Claros, 3 tomos (Madrid, 1947-8), II, 137.

2. Luis de Góngora y Argote, *Obras Completas*, editadas por Juan e Isabel Millé y Giménez (Madrid, Aguilar, 1951), p. 233. Salió en la ed. original (1621) de *Primavera y flor de los mejores romances*: véase el texto, Número 112 en la ed. de José F. Montesinos (Valencia, Castalia, 1954)

Por cierto, Aranjuez en 1622 era un buen lugar para una celebración en gran escala, y la época del año -el mes de abril- era apropiada, porque era precisamente durante los dos meses de la primavera, abril y mayo, cuando este *real sitio* se transformaba anualmente en residencia de la familia real.³ Era además un momento de renovación, de ver aparecer los pimpollos y las flores después de la breve muerte del invierno. El lugar mismo era una metáfora.

Sin embargo, otros factores habían entrado en juego al fijar la fecha exacta para la fiesta de 1622, porque ésta había de celebrar un cumpleaños, el del joven monarca Felipe IV, quien cumplía diecisiete años el día 8 de abril. Pero ¿por qué celebrar los años del Rey con tan inusitado esplendor? La explicación es la siguiente. El rey Felipe III murió en marzo de 1621, y en consecuencia, la corte entró en un período de luto que duró un año entero.⁴ En el real palacio en Madrid no se presentaron comedias, y no se celebraron fiestas ni otras diversiones. La primavera de 1622 sería entonces el primer momento en que podría celebrarse con toda gala la renovación dinástica que marcaba el acceso de otro Felipe al trono.

Intervenían asimismo factores políticos de gran consideración. El acceso del monarca coincidía con la entrada en vigor de un régimen nuevo, y de un nuevo privado, Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, mientras había llegado a su añorado fin el corrupto y desacreditado régimen del Duque de Lerma, y su sucesor el Duque de Uceda. La fiesta de Aranjuez daría, pues, a Olivares y a sus secuaces la oportunidad de mostrar públicamente cuán profunda era su lealtad al Rey, haciendo alarde al mismo tiempo del gran poderío de que ya disfrutaban ellos mismos. Existía otra consideración, quizá de mayor peso: la fiesta podría servir como medio para celebrar la Monarquía católica, cabeza del Imperio, y rama principal de la casa de los Austria. El comienzo de un nuevo reinado ofrecía además un oportuno momento para presentar aquella dinastía en una perspectiva que se remontaba en España a los últimos años del siglo XV.

El nuevo régimen, al alcanzar la máxima autoridad, había tomado a pecho la obligación de poner fin a los abusos, las corrupciones, las extravagancias y los despilfarros de los favoritos de Felipe III. Por esto, puede parecer extraño que su sucesor, el Conde de Olivares, demostrara su firme voluntad de reformar y economizar, organizando un espectáculo público que exigiera un gasto enorme. Tal paradoja, o más bien contradicción, tiene a lo menos dos explicaciones. La primera se expresa en un *papel* que dirigió Olivares al Rey en noviembre de 1621. En él el reformador se veía obligado a reconocer que, por muy grande que fuera su deseo de mermar los gastos reales:

*la liberalidad y magnificencia son virtudes propias del ánimo real y las que son más necesarias parecen más naturales a la grandeza de los reyes, que con beneficios ligan en amor y obediencia los corazones de los vasallos.*⁵

3. Véase mi *A Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)* (Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd, 1971), pp. 222-3.

4. Véase José Deleito y Piñuela, *El Rey se divierte* (Madrid, 1935), bajo "El Espectáculo de la Noche de San Isidro, 1622". Tb. mi "A Chronology of Antonio de Mendoza's Plays", *Bulletin of Hispanic Studies*, XLVIII (1971), p. 101.

5. *Memoriales y cartas del Conde Duque de Olivares*, ed. por John H. Elliott y José de la Peña, vol. I: *Política interior: 1621 a 1627* (Madrid, Alfaguara, 1978), p. 7.

La segunda explicación reside en una de las consecuencias de los esfuerzos que se hicieron para conservar el patrimonio real. Tan acostumbrada estaba la nobleza a los beneficios de que habían disfrutado tradicionalmente que les entraba un gran temor al confrontar la posibilidad de que se tornara avara la mano del Rey. En tal perspectiva el derroche que Olivares tenía proyectado para Aranjuez sería una prueba de que la tradicional generosidad del Rey no se aflojaría aun cuando eran necesarios los cercenamientos actuales.

La política exterior también entraba en el juego. España acababa de efectuar un viraje. Después de doce años de tregua en la guerra en los Países Bajos, España deseaba reanudar el conflicto. Desde hacía mucho tiempo, algunos de los nobles más destacados - entre ellos el cuñado de Olivares, Baltasar de Zúñiga- estaban convencidos de que la tregua había sido una gran humillación para España.⁶ La Corona Real había perdido gran parte de su reputación -palabra clave- y además los holandeses habían grajeado una porción considerable del comercio que antes había tenido España en América. En tales circunstancias la fiesta de 1622 podría expresar, entre otras cosas, el renovado espíritu guerrero de España.

Es verdad que el guión del espectáculo, por así decirlo, no contenía palabras tan belicosas como las que emplearía Antonio de Mendoza en su *Querer por sólo querer*, que se representó, también en Aranjuez, algunos meses más tarde. Al comenzar esa comedia se oye un grito exultante: "Invencible Señor", palabras que inician una larga evocación de una batalla naval en que sale victorioso el Príncipe Felisbravo, figura del joven Felipe IV.⁷ No obstante, tampoco habían faltado oportunidades para los redobles de tambor en las dos piezas representadas en la gran Fiesta precedente.

Pero por muy numerosas que fueran las consideraciones políticas internas y exteriores, la fiesta estaba oficialmente a cargo de la joven Reina, Isabel de Borbón. Había sido suya la sugerencia de que se celebrara de modo tan resplandeciente el cumpleaños del Rey, y ella posiblemente se encargó de comisionar las dos obras representadas, aunque su responsabilidad personal no queda muy clara.⁸ Por otra parte, se puede afirmar que era probablemente la Reina quien dio permiso para que saliera al escenario su cuñada la Princesa María, hermana del Rey, y que había considerado oportuna su propia

6. J. H. Elliott, *The Count-Duke of Olivares: The Statesman in an Age of Decline* (New Haven & London, Yale University Press, 1986), pp. 55-63.

7. Véase mi *A Poet at Court*, p. 230.

8. Véase *La Fiesta de Aranjuez* (Madrid, 1622), en Antonio Hurtado de Mendoza, *Obras poéticas*, I: me refiero a la pág. 6, donde se afirma que la Reina eligió el lugar donde se celebró el espectáculo. La *Relación* que hizo Mendoza en verso es más vaga todavía. Dice que la Reina: "A gloriosas prevenciones / llama el mundo" (I, 27). En el prólogo que hizo el Conde de Villamediana a su *Invención*, dice simplemente: "En este sitio, pues, determinó la Reina nuestra Señora hacer una fiesta, como suya con las damas de su Palacio"- en sus *Obras*, ed. por Juan Manuel Rozas (Madrid, 1969), p. 360. Por otra parte, Emilio Cotarelo y Mori, en su *El Conde de Villamediana -estudio biográfico-crítico* (Madrid, 1886), p. 112. supone que fue la Reina quien encargó la obra principal a su gentilhombre Villamediana, y estima probable que él fuera responsable también de su representación. Norman D. Shergold, en su *History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century* (Oxford, 1967), pp. 268-74, incluye una descripción de la Fiesta.

participación, en compañía de las damas de Palacio. Desgraciadamente, se desconocen los detalles de ambas comisiones, que por fuerza se transformarían en actos de voluntariosa obediencia. Tampoco se sabe cómo se llegó a idear un proyecto tan ambicioso y variado, ni hasta que punto el programa se había concebido como una unidad estética. En contraste, no resulta difícil explicar cómo se llegó a elegir a los dos autores.

El primero era Juan de Tassis y Peralta, Conde de Villamediana, “Galán y Cortesano” según la dedicatoria de una edición de sus obras que se hizo posteriormente.⁹ El Conde parece haberse considerado ya portavoz oficial en ciertas grandes ocasiones palaciegas. Había escrito versos celebrando la grandeza de Enrique IV, Rey de Francia, y padre de la ahora Reina Isabel; había participado de modo brillante en el bautismo del príncipe Felipe, celebrando la ocasión después en un poema que desarrollaba el tema de una sola grey y un solo Imperio.¹⁰ Villamediana había pasado mucho tiempo en Italia, donde se familiarizaría con los espectáculos palaciegos que estaban de moda allí. Por añadidura, la comisión en Aranjuez le venía de perlas, porque de esta manera quien había sido el odiado satírico del régimen anterior podía presentarse públicamente como solidario de la nueva prianza de Olivares.

El nombre del segundo autor tampoco despertaba sorpresa. Lope de Vega, “monstruo de la naturaleza”, poeta de gran renombre, y creador de muchísimas obras de teatro, tenía experiencia ya en este tipo de espectáculo, porque había escrito la comedia titulada *El premio de la hermosura* expresamente para una fiesta que se había celebrado en el palacio del antiguo privado del Rey, en Lerma en 1614, obra en la que se hizo uso considerable de tramoyas.¹¹ Por otra parte, el favor real que se concedía a Lope en 1622 servía para aumentar los aplausos del público, y dar realce a la reputación del autor.

Era feliz la coincidencia entre el día del cumpleaños del Rey y la temporada primaveral que solía pasar la corte en Aranjuez, pero no era el único factor. Aun antes de la sucesión de Felipe al trono en 1621, Aranjuez, lo mismo que las orillas del Manzanares, estaba asociado con el mito de los jóvenes pastores reales, Fileno y Belisa, que se veían rodeados, según un poema de don Luis de Góngora fechado en 1620, de tantas “deidades labradoras”¹² En este verde contorno, poblado de criaturas divinas o semi-divinas, el drama de la monarquía encontraba su escenario más adecuado, mientras el misterio que siempre se asociaba con el Rey y la Reina se mezclaba con otro, igualmente poderoso, el de los jóvenes enamorados, en los que residía además la esperanza de una renovación dinástica. Por ejemplo, Góngora, en otro exquisito poema de 1620 marca el próximo himeneo de Fileno y Belisa.¹³ Yerran por los bosques de Aranjuez, y cortan sus nombres, además de algún símbolo de su amor, en la corteza de un álamo. Aquí, dos jardineros, el Tajo y el Jarama, han preparado un *parterre* de maravillas, mientras:

9. *Obras de Juan de Tassis: Conde de Villamediana, y Correo Mayor de su Magestad*, editadas por Dionisio Hipólito de los Valles (Madrid, 1634), edición original 1629. Parece que el libro, armado de una nueva dedicación, no salió hasta 1642.

10. Cotarelo, *passim*, y la introducción a la edición de Rozas. Elliott, *The Count-Duke*, p. 44, subraya la devoción de Villamediana al nuevo régimen.

11. Véase por ejemplo mi *Poet at Court*, pp. 223-24, y Shergold, pp. 252-55.

12. *A Poet at Court*, pp. 94-5, y Góngora, *Obras*, p. 231.

13. Góngora, *Obras*, pp. 224-25.

*Dulces les tejen los ríos,
si en sus márgenes los ven,
alegres coros de ninfas
dos a dos y tres a tres.*

El marco bucólico de Aranjuez era, en efecto, una extensión del mundo de la antigüedad clásica. Villamediana, en el prólogo a la obra dramática que compuso para la Fiesta, parangonaba los “artificiosos jardines, frondosas selvas y amenos bosques” que había celebrado la poesía clásica, con todo lo que ofrecía a la vista “nuestro español Paraíso”.¹⁴ Antonio de Mendoza, al evocar en su *Relación* la hermosura del jardín de la Isla,

entre los lazos de los artesones de hierba, de las galerías de flores, de la confusión de las calles, de la diversidad de los cuadros, de la hermosura de las fuentes,

indicó cómo la magnificencia de la fiesta allí celebrada era superior a todo lo que había blasonado “la ostentación romana”.¹⁵

El bucolismo, a causa de su misma sencillez, ofrecía un contrapeso exacto a la hipérbole extravagante que era la marca y sello de toda celebración palaciega. Sin embargo, para salvar la distancia entre una burda rustiqueza y la sofisticada ingenuidad de los pastores de Aranjuez, era necesario recurrir a la oposición entre la naturaleza y el arte. Para Antonio de Mendoza este sitio de recreo aventajaba por medio del arte “ya en lo florido de sus jardines, ya en lo galán de sus prados” a la hermosura de que lo había dotado la naturaleza.¹⁶ Villamediana en un correspondiente acto de realce retórico añadía a la oposición entre naturaleza y arte un elemento nuevo, es decir, la experiencia del lector, quien está invitado a traer a las mentes la belleza de la pintura de ciertas escenas en la poesía latina, por ejemplo, los campos de Tesalia de Ovidio. Este experimento intertextual redundaba en favor de Aranjuez:

*Pero ya los ojos, testigos fieles de lo que admiran en nuestro sitio, demienten aquella pintura, y deslucen la más viva color de sus pinceles con tanta oposición, que los antiguos poetas realizaron la materia con la pluma y los que hoy florecen en España, que no son inferiores a los latinos, quedan vencidos de la materia.*¹⁷

En realidad, dice, los latinos, ante las bellezas de Aranjuez, habrían optado por el silencio. Y ahora las maravillas artísticas que había de ver el público durante la Fiesta conseguirían demostrar cómo el arte, al competir con la naturaleza, era capaz de crear simulacros que

14. Villamediana, *Obras* (ed. Rozas), p. 359.

15. Mendoza, *Obras poéticas*, I, 6.

16. Mendoza, *Obras poéticas*, I, 5.

17. Villamediana, *Obras* (ed. Rozas), p. 360.

engañaban la vista, y te convencían de su realidad.¹⁸ En las palabras de Villamediana el “vistoso teatro” de la Isla, imitación del de los antiguos, hacía parecer verdad “lo aparente de sus fábulas”.¹⁹

Terminada la “máscara tan bizarra” con que se inició la fiesta,²⁰ se representó la obra de Villamediana, que era la más ambiciosa. Como denotaba su título, *La gloria de Niquea* había salido del mundo de los libros de caballerías, que con tanta frecuencia inspiraban los espectáculos y comedias destinados a Palacio.²¹ Aunque tenía personajes y una trama dramática, todo esto no era más que un pretexto para la combinación de elementos espectaculares, líricos, y musicales. Antonio de Mendoza en su *Relación* insistía en que *La gloria de Niquea* no era una comedia sino una “invención”. Este término, aunque denotaba a menudo una tramoya, se usaba en este caso para distinguir entre una comedia vulgar y un espectáculo más impresionante. En efecto, lo que tenemos en la Fiesta es una serie de tramoyas que se desenvuelven sin interrupción.²²

Si la Fiesta en Lerma ofrecía un precedente, existían también otras influencias posibles. Al dividir su *Gloria de Niquea* en dos secciones, Villamediana les dio el título de *Scenae*, término que había espigado probablemente en Italia.²³ Es posible que se hubiera inspirado en algunos espectáculos a que había asistido en ese país. Posiblemente también, vio algún que otro decorado permanente, tal como el que se encontraba en Vicenza, en un teatro (1580-4) que había creado Palladio.²⁴ Por cierto, existían muchos precedentes en Italia, y el hecho de que fuera italiano el ingeniero que tenía a su cargo la representación en Aranjuez refleja la costumbre en esta época, tanto en España como en Inglaterra, de importar tales peritos de Italia.²⁵ En efecto, existían varios manuales impresos: algunos de ellos se remontaban a la antigüedad, por ejemplo, el *De Architectura* de Vitruvio, o el

18. Mendoza, *Obras poéticas*, I, 5.

19. Villamediana, *loc. cit.*, p. 361.

20. Véase *Relación* en verso, Mendoza, *Obras poéticas*, I, 28.

21. Véanse por ejemplo Shergold, *passim*, y mi *A Poet at Court*, pp. 222-25. nos informa Villamediana (*loc. cit.*, p. 361) que el episodio del encanto de Niquica figura en el *Amadís de Grecia*.

22. Véase Shergold, pp. 122, 223 y 268.

23. El artículo *Scena* en la *Enciclopedia dello Spettacolo* hace alusión a la existencia en Italia, desde mediados del siglo quince, de *scenae* permanentes, que representaban escenas clásicas. Por ejemplo, el teatro Cornaro di Lorco (1520-30) estaba fabricado -según la fuente citada- “ad imitacione degli antichi”. Antonio de Mendoza en su *Relación* (I, 7) nota no solo la popularidad de tales espectáculos extravagantes en Italia, sino su origen clásico.

24. Véase Lily B. Campbell, *Scenes and Machines in the English Stage during the Renaissance* (Cambridge, 1923), p. 55. También Stephen Orgel, *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance* (Berkeley / London, University of California Press, 1975), especialmente pp. 6-8.

25. Véase Shergold, *passim*. Villamediana en su prólogo (p. 360) alude a “el ingenio del mejor artífice de Europa”. Se llamaba Julio Cesare Fontana, y era superintendente de las fortificaciones de Nápoles -véase Cotarelo, *Villamediana*, p. 112. El más famoso de estos ingenieros era Cosme Lotti, que llegó a España en 1626, y fue responsable de *La selva sin amor* de Lope de Vega, y de *El mayor encanto amor* de Pedro Calderón de la Barca -véase Joaquín Muñoz Morillejo, *Escenografía española* (Madrid, 1923), cap. II (pp. 27-51). Para la situación en Inglaterra, y las influencias venidas de Italia, véanse Lily Campbell, p. 81, y Allardyce Nicoll, *Stuart Masques and the Renaissance Stage* (London, 1937), pp. 27-29.

Onomasticon, de autor desconocido; otros pertenecían a una época más reciente, por ejemplo, el *Architectura* de Serlio, de que existía una traducción española incompleta (1552).²⁶ Vicente Carducho, en su *Diálogo de la pintura* (1633) demostraría su familiaridad con las ideas de Vitruvio, Serlio y Palladio.²⁷ Así que Villamediana, al preparar su espectáculo, no carecería ni de buenos ejemplos, ni de buenos consejos.

Se puede hacer otra sugerencia. El padre de Villamediana había sido nombrado embajador en Londres en 1603,²⁸ y es muy posible que hubiera asistido a algunas de las máscaras que se representaron en la corte de Jaime I, en particular *The Masque of Blackness* (La máscara de la negrura) de Ben Jonson, que se representó en 1605. Y efectivamente hay algunas semejanzas interesantes entre esa máscara y *La gloria de Niquea*. Por ejemplo, el río Tajo corresponde al río africano Níger que sale como personaje en la máscara inglesa, mientras la hermosa negra de Villamediana corresponde a las hijas de Níger en la obra de Jonson. Ambas obras eran el fruto de "the Queen's fancye", mientras en ambas prevalece el mismo fervor patriótico.²⁹ El texto de la máscara de Jonson, y de otra suya también, salió a la luz pública en 1608: *The Characters of Two royall Masques. The one of Blacknesse, the other of Beautie*. Cabe preguntar si dentro de la familia de Villamediana se conservaba algún recuerdo de las máscaras inglesas, o si posiblemente el poeta había leído el texto de Jonson.

La gloria se inspiró en uno de los libros de caballerías que trataban de Amadís, es decir, en el libro IX de *Amadís de Grecia*, y en otro titulado *Don Florisel de Niquea*. De estas fuentes tomó Villamediana los nombres y el carácter de sus protagonistas: Amadís mismo, Niquea, y su hermano Anaxtárax. El texto narraba también la historia del encatamiento que sufrieron los dos hermanos al verse encerrados dentro de un palacio de cristal nombrado *La gloria de Niquea*. En la versión que confeccionó Villamediana de tales ingredientes, es Amadís quien consigue rescatar a Niquea, pero desgraciadamente el cuasi-cielo que era el palacio se convierte de pronto en un infierno habitado por Anaxtárax solo. Finalmente la pastora Albida, movida por la compasión, rescata al malvado prisionero, que sufre "incessables penas de amor" como justo castigo a su "desordenado deseo" de su hermana Niquea.³⁰

He aquí los constituyentes de la *invención*. Habiendo escogido como protagonista a un Amadís que era de Grecia, Villamediana tenía toda la libertad para juntar lo caballeresco medieval con elementos clásicos. El resultado es una amalgama bastante extraña: por una parte, un caballero que hace su papel tradicional de amante, y de *desfacedor de tuertos*; por otra, figuras que salen de la tradición bucólica de la antigüedad; y a su lado, figuras alegóricas que parecen salidas del mundo de Homero, o de Lucano. Todos estos personajes se juntan en el *real sitio* de Aranjuez, que se transforma temporalmente en un rincón del mundo antiguo.

26. Lily Campbell, pp. 74-75. Francisco de Villalpando había hecho una traducción al español de los libros III y IV de la *Architettura* (1537-47) de Sebastiano Serlio.

27. En Shergold, p. 296.

28. Villamediana, *Obras*, editadas por Rozas, pp. XI y XIII.

29. El texto puede leerse en Stephen Orgel y Roy Strong, *Imigo Jones: The Theatre of the Stuart Court* (London & Berkeley, University of California Press, 1973), 2 tomos, I, 90-93.

30. Villamediana, *Obras* (1634), p. 38.

La acción dramática propia comienza cuando una figura alegórica, *La corriente del río Tajo*, sale a pronunciar un panegírico del Rey en lenguaje bastante encrespado:

*Del Tajo, gran Filipo, la corriente
soy que, en coturno de oro, las arenas
desde las perlas piso de mi fuente,
hasta ilustrar de Ulises las almenas.*

En pocas, y complicadísimas, palabras se ha referido a la creencia de que había oro en las arenas del Tajo, y al hecho de que el río finalmente pasa delante de los muros de Ulysipona, la Lisboa moderna.³¹ Salen ahora *El mes de abril* y *La Edad* que baja del cielo montada en un águila inmensa. Ésta, como era de suponer, ensalza las heroicas hazañas de los habsburgos, cuyo último y más magnífico representante es Felipe mismo. Se da énfasis al carácter universal del Imperio, y su capacidad para ensancharse todavía más:

*Siempre feliz, y tan capaz de aumento,
soberano señor, tu imperio sea,
pues dejó de pisar el firmamento,
por asistir a tu gobierno Astrea.*

Astrea, símbolo del retorno de la Edad de Oro, ofrece así su bendición al Imperio que rige Felipe IV. Es un Imperio, además, inspirado por la verdadera Fe, y sus propias virtudes:

*Preciarte heroicamente, Señor, puedes,
que Religión conduce tu milicia,
Justicia distribuye tus mercedes,
y Piedad ejecuta tu Justicia.³²*

Finalmente, *La Edad* predice un momento en que la "vencedora planta" de Felipe recibirá la obediencia del mundo entero.³³ Después de la rimbombante retórica de estos parlamentos llegamos a lo que podría ser un aspecto más convencional del espectáculo, *la loa*. En realidad, ella también ha sufrido un realce apropiado, porque la pronuncia María de Guzmán, la amada hija del Conde de Olivares. Va vestida de Diana la cazadora, figura pues que reúne el carácter venatorio de Aranjuez, el fondo mítico de la Antigüedad, y el simbolismo cuasi-religioso de la virginidad.

Solo entonces comienza la comedia. Las dos *scenae* mencionadas se desarrollan independientemente, con muy poca relación entre ellas. En la primera, Darinel, escudero de Amadís, se despierta en las riberas del Tajo. Tanto Darinel como su amo han sido

31. Villamediana, *Obras*, editadas por Rozas, pp. 362-63. Aparte de la *Relación* de Mendoza hay un detallado análisis en Shergold, pp. 268-270.

32. Villamediana, *Obras*, editadas por Rozas, p. 368.

33. *Loc. cit.*, p. 369.

transportados allí para celebrar el cumpleaños del Rey Felipe, y rendir homenaje a los Monarcas Supremos. Amadís se está preparando para el desafío que representa la Gloria de Niquea. Un epígrafe le identifica como desafiador de gran promesa, pero desgraciadamente una fuerza mágica lo sume de repente en un sueño profundo. En este momento el público sospechará -con razón- que todo esto no es más que un pretexto que permita introducir un poco de música, acompañada de algunos efectos espectaculares. *La Noche*, representada por una dama portuguesa (“vna negra de Palacio”) canta con voz magnífica. *La Relación* de Antonio de Mendoza consigue captar el ambiente que reinaba en aquellos momentos:

*vestida con saya entera de tafetán negro sembrada de estrellas de plata, manto derribado de los hombros, cuajado de las mismas estrellas, movía con perezosa suspensión los pasos, el silencio, la quietud, el color, el traje retrataba verdaderamente lo tenebroso de la noche, y lo dulce de la voz [,] la armonía del alba, y con lisonjera suavidad persuadía ocio a los sentidos de Amadís, ya bien hallados en el descanso; dejaba de cantar, y oíase admirablemente imitado lo festivo, y armonioso de las aves al nacer el sol, y bajaba en una nube resplandeciente la aurora.*³⁴

Amadís, ya despierto, vence varios obstáculos antes de encontrar a cuatro gigantes armados, quienes le informan que Anaxtárax está solo, y que el bosque está encantado. Pero de repente los gigantes caen al suelo, abriendo paso al protagonista a la puerta del palacio encantado. Una inscripción indica a Amadís que la entrada queda reservada al caballero más leal y valeroso. Amadís entonces se siente inspirado por la “gloriosa ambición” de escribir su nombre en los anales de la Fama. Las puertas de la esfera de cristal se abren, al acompañamiento tanto de música como de retórica enrarecida. En el interior de la Gloria se descubre a Niquea, vestida de una saya de plata: la encarna la Princesa María, hermana del Rey. Pero con debido sentido jerárquico, a un nivel superior, se descubre en perspectiva a la mismísima Reina. Amadís le dirige la palabra, pidiéndole permiso para desencantar a Niquea. Pero una vez deshecho el encantamiento, el pobre Anaxtárax, preso de celos, baja al infierno de Amor. Aquí termina la primera *scena*.

El encarcelamiento de Anaxtárax domina la segunda *scena*. Amadís ha quedado arrinconado, y tenemos en su lugar a un nuevo personaje pastoril, Lurcano. El amor imposible que siente éste por Albida traza una línea paralela a la relación anterior entre Anaxtárax y su hermana Niquea. Sin embargo, las dos *scenae* son muy distintas. La primera era un típico episodio de un libro de caballerías, mientras la segunda, con su infierno de amor, parece medieval, variada no obstante por las discusiones sobre “dudas amorosas”. Éstas formaban parte cotidiana de la galantería cortesana, pero en esta ocasión se han trasladado desde el salón a un escenario público.³⁵

34. Mendoza, *Obras poéticas*, I, 15-16. Villamediana (*Obras* [1634], p. 28) nos informa del color de la dama.

35. Sobre las dudas y preguntas, véase mi *A Poet at Court*, pp. 100-102. Afloran también algunas veces en las academias poéticas, incluso en la que se celebró en palacio en febrero de 1637 en la presencia del Rey (*ibidem*, pp. 60-63).

Desde el momento en que se revela que la encarna la hermana del Rey, Niquea cambia de carácter y significado. Ahora es una "deidad misteriosa", a la que paga tributo la Naturaleza, pero es también devota de Cintia, una frígida cazadora lunar.³⁶ Tal alusión por fuerza resulta un tanto oscura, si no recordamos que Felipe, el Rey Sol, tenía a la Luna como su consorte, así que reconocemos en Cintia a la Reina Isabel. Encontramos posteriormente que Niquea sólo puede admitir un amor que no busque recompensa, un amor tal como el que le ofrece Amadís. Desterrando de esta manera al amor carnal se respetan las distancias dentro del sistema jerárquico de la corte y palacio, y se evita el desacato.

Mientras tanto, la atención del público se vuelve hacia los tormentos del pobre Anaxtárax en su infierno de Amor. Pide a Niquea que reconozca que la autenticidad de sus sentimientos denota en él un amante verdadero. Tal tema forma una adecuada introducción al diálogo entre otra pareja, Lurcano y Albida. Con sentenciosa elegancia buscan definir el amor verdadero. Los sentimientos delicados y sutiles, expresados en un lenguaje refinado, podrían satisfacer el deseo de Antonio de Mendoza de que un espectáculo palaciego alcanzara una elegancia propia de su contorno real:

*Por lo galán, y entendido
confiesso que es tu cuidado
muy bueno para escuchado,
pero no para creído.*

*En vano me persuades
con fábulas lisongeras
que en mi respeto devieras
tener miedo a las verdades.³⁷*

Albida, en cierto sentido, corresponde a Amadís, porque ella, lo mismo que él, va en pos de una *demanda*; está buscando a alguien que despierte su compasión. Por esta razón abandona a Lurcano y baja al infierno en busca de Anaxtárax. Pero el abandonado Lurcano, como si fuera un segundo Orfeo, la sigue. Él, sin embargo, olvida a Albida en cuanto ve a una ninfa hermosa, Florisbella, que cabalga en un dragón.

Esta inesperada y brusca ruptura de la acción dramática demuestra que las prioridades artísticas del autor no eran las que regían en una comedia de corral. Lo que buscaba Villamediana sobre todo eran situaciones que permitieran desarrollar temas capaces de interesar al espectador palaciego -situaciones que dieran rienda suelta al impulso lírico, o a los efectos visuales impresionantes, y acompañadas, donde resultara práctico, de buena música de fondo. Pero en el encuentro entre Lurcano y Florisbella se

36. Villamediana, *Obras* (1634), p. 42.

37. Villamediana, *Obras* (1634), pp. 49-50. Mendoza en su *Relación* (I, 9) insiste que *La gloria de Niquea* "escribióse con atención a la soberanía de Palacio".

percibe también otra cosa: aquel amor puro que exigía el decoro cortesano frisaba a veces en el amor divino. Cuando Lurcano la ve por vez primera, su reacción va más allá del encuentro entre hombre y mujer:

*Sea quien fueres, yo te creo,
y te adoro por milagro.
en cuyas aras consagro
la víctima de un deseo.*³⁸

Florisbella, en realidad, representa ya la perfección de Dios, y cuando ella se aleja, lo que expresa Lurcano son los sentimientos propios de alguien que ve alejarse una presencia divina, “pues de vna esperança en flor / es ya desengaño el fruto”. En tal momento sólo la música le consuela, con la promesa de que el cielo nunca olvida al que le favorece.

Ahora el énfasis dramático vuelve a desviarse en una dirección distinta. Por el momento se olvida de la compasiva Albida, porque, al son de muchos instrumentos musicales, se descubre a la ninfa Aretusa que está en un balcón “en los alto del teatro”.³⁹ Esa ninfa -vestida, según la *Relación* tan espléndidamente como en su primera aparición- es María de Guzmán, hija de Olivares. Ha venido de parte de la diosa Venus, y declara que los encantamientos han llegado a su fin. Anaxtárax, en una espléndida *apariciencia*, sale del infierno, acompañado de su libertadora, Albida. Los demás protagonistas vuelven a salir. Anaxtárax pide perdón a Niquea por lo atrevido de su amor. La Diosa de la Hermosura alaba a Amadís, por ser el más perfecto caballero y amante, “amando sin interés, venciendo sin premio”.⁴⁰ Finalmente, Aretusa da las gracias a todos, y en particular a la Reina a quien pertenece la gloria de la Fiesta.

Pero no había llegado a su fin el espectáculo. En una impresionante mutación de escena, el teatro se desvaneció, y el monte se dividió en dos partes, revelando:

vn jardín, bella tra[n]slacion de Hiblea, y las gradas con blancos macetones de flores, y yeruas diferentes, y a los lados fuentecillas, que por espías del Tajo estauan percibiendo la fiesta, para que pudiesse (sic) llevar su relació[n] al Rei de las aguas.

En medio de estas flores aparecieron las ninfas que habían participado ya, y con ellas la Reina y la Princesa María. De este modo la monarquía vuelve al centro de la acción dramática, y se reconoce al mismo tiempo quién había sido principalmente responsable de la Fiesta. Todo termina en una danza, “al compás de dulces instrumentos”.⁴¹

38. Villamediana, *Obras* (1634), p. 53.

39. Cito la *Relación* de Mendoza (I, 23).

40. En Mendoza, I, 24. El pasaje falta en Villamediana, *Obras* (1634), pp. 60-61.

41. En Villamediana, *Obras* (1634), pp. 62.

Todo lo referido aquí no ha sido más que trazar el perfil externo de una Fiesta cuya realidad los textos sólo logran captar en forma incompleta. La relación que de ella hace Antonio de Mendoza nos acerca más a la experiencia de aquella noche. Percibimos el teatro magnífico, con su inmenso escenario. Al fondo, el decorado delineaba en total catorce arcos, sustentados en columnas dóricas. Se veían en la escena misma dos grandes estatuas, una de Mercurio, y otra de Marte, además de otras estatuas en bronce, de tamaño más modesto. En realidad, se había hecho un gran esfuerzo para crear una totalidad visual en que predominara la presencia clásica. Encima de los arcos ya referidos brillaban luces innumerables, que se reflejaban en cuatro esferas de cristal. Y por encima del escenario entero se extendía un inmenso toldo en que campeaba un cielo estrellado. En medio del amplísimo escenario se alzaba una montaña, cuyo cóncavo interior era capaz de servir para las varias escenas de revelación, o de transformación. Se veía también un bosque: puede suponerse que en perspectiva. Al iniciarse el espectáculo, se revelaron otros aparatos: los carros típicos de las procesiones religiosas; y el tipo de tramoya, llamado en Inglaterra “máquina de las nubes”, que permitía que bajara un ángel, una diosa o un águila, de lo más alto del teatro.

A fin de calar un poco más en esa experiencia teatral, vamos a considerar una de las escenas en más detalle -aquella en que Amadís se despierta de su sueño y va en busca de Niquea. Cuando llega a la alta montaña ya mencionada, cuatro coros de la Capilla Real empiezan a cantar desde las galerías situadas encima de los arcos del escenario. Allí también estaba sentada la orquesta. Amadís avanza espada en mano y cuando la blande en señal de amenaza delante de las rocas de la montaña, ésta se abre, revelando en el interior un palacio magnífico. Cuando llama a la puerta, sus cuatro columnas, que tienen más de diez metros de altura, caen al suelo. Las ninfas seductoras que le abordan se transforman de repente en leones feroces, pero Amadís, con su sangre fría usual, les impone silencio. Cruza una espaciosa plaza de armas, y al abrirse unas puertas, se revela dentro a Niquea en su esfera de cristal y diamante. Éste es el momento cuando se revela, en lo más alto, a la Reina, rodeada de sus damas. El dramatismo de la escena funcionaba igualmente en distintos niveles. Primero, transformaba en una realidad llena de colorido algún momento de un libro de caballerías. Segundo, la riqueza extremada de los vestidos de los participantes intensificaba el fasto y elegancia que eran propios de una corte real. Y tercero, todo simulaba en forma idealizada un sistema jerárquico basado en un principio de servicio y caballerosidad.

Antonio de Mendoza en su *Relación* quiso dejar para la posteridad una clara impresión de la Fiesta de Aranjuez. No era capaz de escribir una memoria totalmente objetiva, tan vinculado estaba a Olivares y su régimen. Sin embargo, un crítico moderno ha alabado su sensibilidad, y su honda comprensión de un género artístico bastante novedoso.⁴² En todo caso, la relación sigue siendo la mejor aproximación a la experiencia del público. Mendoza insiste en que el gran éxito de la Fiesta residía en lo que califica de una

42. Véase C. V. Aubrun, “Les Débuts du drame lyrique en Espagne”, en *Le Lieu théâtral à la Renaissance: Études... réunies et présentées par Jean Jacquot avec la collaboration d'Élie Konigson et Marcel Oddon* (Paris, 1964), pp. 423-44. Aubrun califica a Mendoza de “cet excellent critique” (p. 427).

*variedad desatada, en que la vista lleva la mejor parte que el oído, y la ostentación consiste más en lo que se ve, que en lo que se oye.*⁴³

El éxito, pues, no dependía de la unidad artística convencional, sino del principio de la variedad, un concepto que implica no un inerte formalismo renacentista, sino un gusto que anticipa el del paisaje inglés del siglo dieciocho. En cuanto a una función teatral en que la vista predominaba sobre el oído, se puede traer a colación lo que notaría el mismo Mendoza, hablando de un dramático momento en su propio espectáculo lírico *Querer por sólo querer*, representado en Aranjuez durante el verano del año 1622. Cuando uno de los personajes presencia la súbita aparición de un castillo mágico, declara que lo que acaba de observar era “tan hermosa consonancia / que es música de los ojos”.⁴⁴ En otras palabras, se buscaba un *frisson nouveau*, caracterizado a veces por un entrecruce de experiencias sensoriales, en que el impacto, sea visual, auditivo u olfatorio, podía desviarse hacia un sentido distinto. Siglos más tarde, Baudelaire se referiría a una experiencia igual en su famoso soneto *Correspondances*:

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies.*⁴⁵

Y si hablamos aquí de sinestesia, el término resulta adecuado, porque, igual que Mendoza, Villamediana y su propio ingeniero italiano habían buscado en la Fiesta de Aranjuez una totalidad de efectos, en que se estimulaban casi todos los sentidos a la vez. Tal objeto se revela, por ejemplo, en el episodio preliminar del carro de Abril: la hermosura de las flores de la primavera se hacía extensiva al público mediante los perfumes destilados que infundían el aire.⁴⁶ De igual manera, el lirismo verbal y visual se unía a las armonías que creaban los instrumentos musicales y las voces humanas. Así, cuando se revela la gloria de Niquea, coros de música y una pléthora de retórica lírica acompañaban el momento en que se abren las puertas para revelar un “sucinto cielo”, del que salían “recíprocas luzes, salie[n]do al encuentro al puro cristal de los espejos, de que estaua[n] vestidos el techo y las paredes”. No debe extrañarnos que el dramaturgo mismo afirme que la escena “venciendo toda grandeza humana, tuuo cosas de diuina”⁴⁷

Si buscamos algún equivalente de *La gloria de Niquea* en la época moderna, lo encontramos sin lugar a dudas en el cine de Hollywood durante los años treinta. Las extravagancias musicales en que tuvieron un papel importante las coristas llamadas *The Ziegfield girls* respiraban el espíritu de Aranjuez. Lucían una trama sentimental y romántica, amén de danzas y canciones, mientras en ambos géneros el derroche y la

43. Mendoza, I, 21.

44. Véase *A Poet at Court*, p. 225. La cita puede leerse en *El Fénix castellano, D. Antonio de Mendouça* (lisboa, 1690), p. 354.

45. Charles baudelaire, *Les Fleurs du mal*, editado por Enid Starkie (Oxford, Basil Blackwell, 1942), p. 7.

46. Villamediana, *Obras*, editadas por Rozas, p. 364.

47. Villamediana, *Obras* (1634), p. 37.

magnificencia se unían para crear espectáculos que hacían alarde de la hermosura femenina, en nombre de un código de amor muy distante de las vidas estrechadas del pueblo, tanto el americano como el español. Y en ambas sociedades la realidad era reemplazada con una máscara.

La evocación del mundo clásico era consubstancial a la Fiesta de Aranjuez. Villamediana, como se ha notado ya, estaba convencido de que la realidad ficticia de la fábula antigua quedaba deslucida al lado de los vivos coloridos de la naturaleza “artificiosa” del real sitio de Aranjuez. De aquí que todo queda exagerado, tanto lo aparatoso de la arquitectura del decorado, como lo intrincado y supergongorino del lenguaje poético. Pero la hipérbole que predominaba en todo tenía su explicación en otra cosa también. Si se presentaba la corte de Felipe IV en una perspectiva clásica, era para demostrar su superioridad sobre los antiguos: en este respeto no era suficiente la igualdad.

Si buscamos pues la esencia de *La gloria de Niquea*, la encontramos en ese mundo fuera del tiempo, donde la antigüedad co-existía con la caballería feudal para formar una imagen idealizante de la España de Felipe IV. Dentro de ese marco los dioses romanos han tenido que ceder el lugar a los iconos de un Panteón más reciente. La Monarquía Católica encarnaba el inmenso poder de un Imperio que era natural sucesor del romano. Por una parte las columnas dóricas del escenario denotaban un claro sentido de la herencia clásica, por otra indicaban su término, su *nec plus ultra*. Las palabras con que Amadís en cierto momento describe la escena parecen evocar igualmente una herencia transcendida: “Trono, y pórticos veo / De apócrifas colunas sustentados”.⁴⁸ De igual manera, las estatuas de Marte y Mercurio, símbolos de la guerra y de la paz, representaban no sólo una masiva presencia romana, sino la voluntad de imperio del Rey Sol. Tampoco era ocioso que un Amadís de la Grecia antigua y su escudero hicieran acto de presencia en esta asamblea real para rendir homenaje al Rey, en lo que se califica de “culto más digno” dedicado al “Semidiós marido”. Mediante esta acción se reconocía no solamente la superioridad de la civilización moderna a la antigua, sino el paso desde el paganismo a las verdades de la fe católica.

Dentro del marco mencionado preveía también una innegable aspiración a una esfera superior. La invencible valentía y lealtad de un Amadís, el amor puro del amante perfecto, la dedicación a una *demanda* ineludible, son todos valores que invocan la acción humana en su forma más extremada. En efecto, *La gloria de Niquea*, como la Fiesta entera, respiraba la devoción de una dinastía a una causa trascendente. Las actitudes y sentimientos propios del amor cortés que demuestra un Amadís, o un Lucarno, atestiguan cómo tales valores mantenían su vigor en la corte madrileña en las primeras décadas del siglo diecisiete. Pero no olvidemos que los protagonistas en sus momentos de máxima abnegación, o de la más profunda devoción, apenas sabrían distinguir entre lo que servían o adoraban a nivel laico, y las obligaciones que les impondría su fe cristiana. Del mismo modo, la Reina Isabel, al asumir el papel de Diosa de la Hermosura, apenas era distinguible de una auténtica presencia divina, mientras la Princesa María en su rol de Niquea recibía la

48. Villamediana, *Obras* (1634), p. 26.

49. Villamediana, *Obras* (1634), p. 23.

ofrenda de la Fiesta entera como si fuera ofrecida a una diosa antigua.⁵⁰ Y cuando se proclama a Aretusa una “deidad soberana”, el hecho de que la hija del privado desempeñaba su papel contribuía al ambiente de apoteosis. Mediante tal retórica, la Monarquía misma, aprovechando lo que ya poseía de fuerza mística, se transformaba en una afirmación de la fe católica.

El Vellocino de Oro, de Lope de Vega, no merece tan detallada consideración. Era la refundición de una comedia suya ya existente, abreviada y adaptada para cuadrar mejor con las exigencias de una fiesta real.⁵¹ Quizá parezca extraño que Lope haya escogido un tema tan rutinario para una noche de tanta originalidad artística, pero en realidad el texto de la obra -no comedia, sino diversión- demuestra como Lope había visto en la leyenda del Vellocino numerosas oportunidades para enaltecer la Monarquía Católica, y presentar una celebración específica.

Lope era, además, muy consciente de la importancia de no competir con una obra tan cabalmente palaciega como *La gloria de Niquea*. Al salir *El Vellocino de Oro* a la luz pública en 1625, en la Parte XIX de sus comedias, Lope dedicó la obra a Doña Luisa Briceño de la Cueva, la esposa de Antonio de Mendoza.⁵² La elección que hizo el dramaturgo era atinada. Le permitía hacer una declaración pública de su amistad con alguien que era ya secretario del Rey. Además, Mendoza había tenido una relación íntima con la Fiesta, siendo autor de dos descripciones de ella. Ahora Lope podía definir con más cuidado los límites de su propia participación. Da a entender que habría sido un desacato escribir y representar su obra “en competencia y oposició[n] de la q[ue] ilustrò con su presencia y hermosura el Sol de España”.⁵³ En tono de modestia sugiere que sólo había deseado aportar su propia pequeña ofrenda a la fiesta real. Y aunque no lo declarara Lope, el lugar de representación era también modesto en comparación de la hermosura en gran escala del Jardín de la Isla. Relativamente modestos igualmente habían sido los gastos y preparativos, si damos creencia a algunos versos de Antonio de Mendoza:

50. Cotarelo en su *Villamediana*, p. 122-25, ha sometido a un breve examen la teoría de Hartzzenbusch, según la cual la Niquea encantada representaría a la Princesa María, víctima del esfuerzo por casarla con el príncipe protestante Carlos Estuardo. Prisionera en efecto de un Anaxtárax hereje, la libertaria Amadis finalmente de su infierno. Se asocia Niquea con el nombre del famoso Concilio de Nicea, en que se definió la ortodoxia católica, mientras Anaxtárax significa el rey de la confusión. Cotarelo califica la teoría de “más ingeniosa que verosímil” (p. 122). Por cierto, tal enlace matrimonial era tema de controversia tanto en Inglaterra como en España, pero parece poco probable que la familia real en Madrid se prestara a criticar en público lo que seguía siendo la política oficial tanto del régimen de Lerma como de Olivares, sobre todo teniendo en cuenta que María hacía el papel de Niquea.

51. Véase Shergold, pp. 272-73.

52. *El Vellocino de Oro*, en Lope de Vega, *Parte decinueve y la mejor parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio* (Madrid, 1625), fols 216v-235.

53. *Ibidem*, f. 216v.

*Otro segundo teatro
miro, si no del primero
competencia, ya de todos
admirable menosprecio.*⁵⁴

Pero si la empresa tuvo su lado hurafío, no carecieron las palabras de hiperbólica extravagancia. La Loa, que inicia la Fama montada en el caballo Pegaso, da el tono. Resulta tan decoroso el lenguaje, tan alambicado el estilo, que el poeta bien podría haber sido un segundo Villamediana, y en su esfuerzo por introducir referencias a fábulas mitológicas y a personajes de la Antigüedad, Lope peca de libresco y pretencioso.

Tanto en esta obra como en *La gloria* se nota un idéntico deseo de presentar a los monarcas españoles en una perspectiva que une el mundo clásico con el actual. La Fama naturalmente había conocido a Alejandro el Magno pero su larga experiencia de la vida humana le permite declarar la superioridad del joven Felipe:

*viendo con tanto valor
vn Alexandro mayor,
pues dos mundos le obedecen.*⁵⁵

El mito del Vellocino ofrecería igualmente la ocasión de parear lo antiguo y lo moderno, dando siempre la palma a la dinastía de los Habsburgos. Entretanto, en la Loa "La Envidia noble" y la Poesía llegan para expresar su admiración de este jardín tan bello, y de sus reales dueños. La misma presencia de los reyes -deidades aquí como antes en la Isla- ha conseguido que este jardín se transforme en *cielo*, y cuando suena la música que termina la Loa, las letras del villancico intensifican más todavía la apotheosis real:

*Ya son mundo las almas
de gloria llenas
que Isabel y Felipe
reynan en ellas.*⁵⁶

No estaba mal el concepto, pero en realidad abunda *ad nauseam* la adulación servil, gran parte de ella sin chispa. En contraste, la carga política tiene fuerza. Nótese que la visión que tiene Lope de Vega del Vellocino de Oro se complica con una serie de asociaciones tanto bíblicas como históricas. El carnero de oro de Colcos es al mismo tiempo aquel animal que sacrifica Abraham en un "holocausto santo"⁵⁷ después de haber demostrado que su deseo de obedecer a Dios se extendía hasta sacrificar a su propio hijo Isaac; y en época más moderna, el Vellocino se asocia con el Emperador Carlos Quinto como fundador (mejor dicho, segundo fundador) de la orden del Toisón de Oro.

54. Mendoza, *Obras poéticas*, I, 35.

55. *El Vellocino*, f. 217v.

56. *Ibidem*, f. 219v.

57. *Ibidem*, f. 221v.

Es verdad que la comedia empieza en el Ponto, y que se va desarrollando poco a poco la leyenda del carnero de oro, pero Lope evidentemente ha querido dar preeminencia a la parte aparatosa e ideológica, así que pronto, al son de trompetas y cajas, todo acompañado de tiros de arcabuz y fuegos artificiales, se abre el impresionante templo del dios Marte. Dentro, en sendas columnas, se revelan los retratos de los Nueve Pares (símbolo medieval del valor supremo) -Josué, David, Judas Macabeo, Héctor, Julio César, Carlomagno, Arturo y Bernardo del Carpio. A todos estos el poeta esboza, e introduce al gran público. Y en décimo lugar, se revela a Carlos Quinto mismo, a caballo "entre diversas ramas y despojos".⁵⁸ En la iconografía de la corte de Felipe IV, el Emperador haría un papel importante como precursor dinástico y modelo de acción.⁵⁹ Además Marte simboliza la postura política de España en un momento decisivo de su historia.

Marte en su parlamento coloca al joven Felipe en una perspectiva que se remonta a Josué y a otros guerreros de la Biblia. La fundación del Toisón de Oro ofrece al poeta la manera de enlazar todas estas figuras en una descendencia heroica que rige una mano divina. Marte así puede anunciar a uno de los dueños del carnero:

*El vellocino que oy me sacrificas,
de tanto honor le haré, que ilustre el pecho
de los Reyes de España.*⁶⁰

Sin precisar, Lope da a entender al público cómo España está pasando de una era de paz a otra de guerra: pronto se reanudará en serio la lucha en Holanda y en Alemania contra los herejes protestantes. Se expresa la esperanza de ver nacer una Edad de Oro, pero por el momento el Toisón de Oro irá acompañado heráldicamente de criaturas violentas, el toro, el lince y el dragón. No obstante, el joven Felipe los ha de aniquilar con su lanza diamantina.

Marte interviene una vez más antes del final de la comedia, para dar a los sucesos un significado teleológico. Bendice la salida de Jasón en demanda del Vellocino de Oro:

*A ti solo se deue, a ti se guarda
la empresa del dorado Vellocino,
a ti por quien el mar humilde aguarda
que rompa su soberuia lienço y pino.*⁶¹

58. *Ibidem*, f. 221v.

59. Véase por ejemplo, Jonathan Brown y J. H. Elliott, *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV* (New Haven & London, Yale University Press, 1980), pp. 148-150. Uno de los principales asociados de Olivares, Juan Antonio de Vera y Figueroa, publica en Madrid en 1622 su *Epítome de la Vida i Hechos del invicto Emperador Carlos V*.

60. *El Vellocino*, f. 222v.

61. *Ibidem*, f. 233.

Como veremos al explorar el uso que hace Lope de los signos astrológicos, Marte prevé que la *demanda* del Vellocino es parte del plan divino el cual más tarde ha de llevar a cabo la dinastía de los Austria -así que en Jasón vemos figurado en cierto sentido a Felipe IV, Rey de España. De este modo, el mesianismo providencialista de Lope de Vega se pone al servicio de la Monarquía Católica.

Se acusa un gran contraste entre el tono ligero, casi frívolo, que marca el desarrollo en la comedia de la historia de Jasón, y el tratamiento serio que recibe el mensaje propagandístico. Lope invoca sus considerables conocimientos astrológicos para subrayar el significado de este cumpleaños real, aunque es probable que el público quedara en gran parte ofuscado por una erudición tan arcana.

Como se sabe, se decretó que el Vellocino de Oro fuera transformado en la constelación que lleva el nombre de Aries (el Carnero), que es el primer signo del zodíaco, coincidiendo el comienzo de la primavera con la entrada del Sol en la casa de Aries (del 21 de marzo hasta el 20 de abril). Marte, en uno de sus parlamentos, hace una referencia astrológica muy complicada (f.233v): los signos celestiales darán preferencia a Aries sobre Taurus (que se identifica aquí con el toro que protege el Vellocino), de modo que el Carnero precede y el Toro sigue (el 21 de abril). Pero aquí se habla de dos Vellocinos: se puede deducir que si el primero era de Jasón, el otro era de un Jasón segundo, siendo éste el que lleva el Toisón de Oro, es decir, Felipe IV. La entrada del Sol en esta casa corresponde también a la entrada del Rey Sol en Aranjuez. Felipe, como esto indica, entra en la prometedor primavera de un año nuevo, en un nuevo año de su propia vida, y en el comienzo de un reinado joven.

Marte en su primer parlamento había decretado que el Vellocino finalmente ilustrara con su insignia el pecho de los reyes de España. Sin embargo, tendría que transformarse primero en constelación. Lope, en otro ejercicio lírico-astrológico, invoca este proceso:

*entre las ricas
piedras, que el fuego esmaltaràn deshecho:
mira à que cielo su valor aplicas,
despues de estar de treinta estrellas hecho
quando le bañe el Sol en su alta esfera
al passo de la verde Primavera.⁶²*

Marte ve el momento en que las estrellas de la constelación de Aries, que se hacen visibles a la hora de la puesta del sol, habrán pasado -como si fueran piedras preciosas- a ser adorno de los Reyes de España, o más bien de uno de ellos, Felipe IV. Este cielo real (que es el pecho del Rey) concederá a Aries este honor cuando el Rey Sol entra en su Casa al comienzo de la primavera, es decir, cuando lleva la insignia del Toisón de Oro. ¿Por qué treinta estrellas? Éstas no corresponden al número tradicional -en efecto, cambiante- de

62. *Ibidem*, f. 222v. Quisiera expresar mi agradecimiento al Dr. Chris Eade, del Centro para las Investigaciones Humanísticas en la Australian National University, Canberra, por su valiosa ayuda en la interpretación de las alusiones astrológicas.

estrellas en la constelación, pero sí corresponden al número, menos uno (que sería el Rey), de los miembros de la Orden, que son treinta y uno.

En otra escena Jasón, consciente ahora del último destino del Vellochino, dice que lo valora más:

*Que estimo después que sè
que has de coronar los cuellos
de los Monarcas de España,
quando estè mayor su imperio.
Y entre ellos el gran Felipe
Quarto en nombre, aunqu[e] primero
en soberano valor,
y en diuino entendimiento.⁶³*

Expresa entonces el deseo de vivir en aquellos felices tiempos, para ver en el pecho del Rey “la flor de Lis de Borbon”.

Un suceso imprevisto ha sido la razón principal por la que la posteridad ha guardado algún recuerdo de la Fiesta de Aranjuez. Durante la representación de *El vellochino de Oro* el teatro se incendió, y según la leyenda que se formó posteriormente, el Conde de Villamediana sacó en brazos a la Reina, confirmando en la opinión pública la sospecha de que eran amantes. Por cierto, el Conde solía llevar en su sombrero, como blasón, ciertas monedas de oro, acompañadas de la divisa: “Son mis amores”. Es decir: “Son mis amores reales”. El pueblo, parece, interpretó el blasón como una declaración de amor a la Reina. Tales sospechas se confirmaron cuando Villamediana, algún tiempo después, sucumbió al puñal de un asesino.⁶⁴ En realidad, era más probable que muriera como víctima de su homosexualidad, o de la violencia endémica en aquel entonces en la villa y corte. Sin embargo, es irónico que en la memoria de una nación una noche que tan espléndidamente celebraba la juventud y su primavera haya quedado vinculada a la muerte y a la violencia.

La Fiesta impresionó hondamente a quienes la presenciaron. Espero haber demostrado que este espectáculo, como sus compañeros -e incluso, como ciertas comedias que se representaban en los corrales, y sobre todo en el Salón Dorado del palacio-formaban parte del diálogo que sostenía la corte consigo misma, y con el pueblo. Sus usos eran variados. Podían servir de instrumento para asentar la unión entre la corona y sus súbditos; o podían funcionar como medio muy eficaz para iniciar, o fortalecer, un viraje político, o una campaña propagandística. Pero más que nada, causaban impresión la inmensa riqueza de la Corona Real, y la magnificencia y ostentación que exigía en todas partes el ejercicio del poder. De vez en cuando un derroche extravagante podía justificarse como arma de la *Realpolitik*.

63. *Ibidem*, f. 233v-34.

64. Véanse por ejemplo Emilio Cotarelo, *loc. cit.*, y Martin Hume, *The Court of Philip IV: Spain in Decadence* (London, 1907), pp. 57-58. Gregorio Marañón en su *El Conde-Duque de Olivares: La pasión de mandar*, ed. corregida y completada (Madrid, 1945), p. 196, anota: “Seguramente son falsos los devaneos de la Reina y el poeta Villamediana”. Mendoza en su *Relación en verso* da a entender que fue el Rey quien salvó “en sus bizarros brazos” (I, 40) a la joven Reina.

Largo lamento
como reescritura

Francisco J.
Díaz
de Castro
*Universitat de
les Illes Balears*



Largo lamento es, en la obra poética de Pedro Salinas, ese libro que nunca será y del que difícilmente lograremos algún día conocer todas las claves textuales. Nos quedan, ordenadas por otra mano que la del poeta y tal vez no definitivas, las piezas de un conjunto problemático en varios aspectos y, en primer lugar, en lo que respecta al enfrentamiento argumental de la voz poética con el corpus de poesía amorosa constituido por *La voz a ti debida* y por *Razón de amor*, es decir, al cambio que la existencia de estos poemas imprime al sentido global de la poesía amorosa de Pedro Salinas.

No menos problemático resulta el resto de las cuestiones que el libro nos plantea y que me limitaré a acotar en lo esencial. Dejando aparte los diversos tonos que se cruzan en los poemas de este conjunto, y el papel central que ocupa la ironía en este y otros libros, y centrándonos en la organización de estos poemas como unidad, la primera duda, que no sé si puede despejarse, corresponde a si son estos todos los poemas escritos por Salinas correspondientes al ciclo y, sobre todo, a si el orden que tienen en el conjunto del libro así como el proceso de lectura a que nos conducen, corresponde verdaderamente a una determinada intención comunicativa por parte de Pedro Salinas.

No podemos dejar de tener presente algo que afecta a la recepción de la obra. A diferencia de los demás libros poéticos de Salinas desde *Presagios*, que para el lector contemporáneo a la escritura y publicación de la obra van significando avances y cambios más o menos sustanciales, con *Largo lamento* no se da el mismo fenómeno: al aparecer como tal conjunto, en 1971, veinte años después de la muerte del poeta, el lector interesado parte en su lectura de una visión completa de la voz poética de Salinas en sus distintas etapas y en su evolución hacia un relativo pesimismo en *Todo más claro*. No es, pues, el lector ingenuo el que recibe la entrega de estos poemas como libro, sino el que tiene a la vista todo un proceso de escritura, toda una "aventura poética" en la que el amor-pasión ocupa un lugar privilegiado, central, pero no exclusivo ni definitivo.

El poeta avanzó algunos poemas de este conjunto, los más extensos y plenos de sentido en conexión con los dos poemarios anteriores que se refieren a la misma historia de su personaje poético anterior: *La voz a ti debida* y *Razón de amor*. Sabemos por las notas editoriales que gracias a Juan Marichal podemos acceder a un estadio de la poesía de amor que creo decisivo; tanto para la valoración completa y compleja del ciclo amoroso como para entender mejor el proceso que lleva a *El Contemplado* y los poemas posteriores.

Con los poemas de *La voz a ti debida* y *Razón de amor*, Salinas había entregado al lector una obra poética unitaria, y coherente. Apuntalar y desarrollar los desajustes perceptibles en algunos de sus poemas significaba variar decisivamente el sentido global de esta poesía amorosa. Y el hecho de que con *Largo lamento* se introduzca el tema del fracaso del amor tiene que verse también en conexión intelectual, no del todo azarosa, con la escritura y la publicación de otros poemas que testimonian estímulos de otra índole: los del exilio y el destierro, o los poemas de corte social, esa escritura abierta a la historia y a la aparición de un cierto registro ético hacia la que indefectiblemente tendieron todos los poetas del 27.

Nos quedan, así, desordenadas, y tal vez no todas, las piezas de un rompecabezas que permite, al menos, aproximarnos a la reescritura a nueva luz de una historia de amor ya escrita. Una reescritura que no nos es posible conocer en su designio definitivo, y a la que accedemos sólo como proyecto abandonado, como esbozo no

insistido -tal vez por exquisitez humana de su autor- de algo que deshace la idealidad creada en los dos libros anteriores, claroscuros incluidos. Porque lo que testimonian es la imposibilidad del diálogo esencial sobre el que esa aventura textual había sido posible.

En los poemas de *Largo lamento* el diálogo se produce a la luz de la ironía, del sarcasmo, del reproche y, significativamente, de la visión retrospectiva. No hay proyecto ni incitaciones. Tan sólo la búsqueda de Pedro Salinas en las posibilidades de una poética del amor basada en un hablante que se debate entre constantes transiciones del pesimismo a la melancolía, al arrebato, al sarcasmo, a la esperanza, al conformismo. Como lectores de Salinas, pues, el conocimiento de estos poemas nos aporta, sobre todo, la nueva posibilidad de entrar en la difícil combinación en lenguaje poético de las instigaciones de la pasión, que ahora es pasión frustrada, y de la contemplación oscura y sin alternativas ni expectativas plausibles de cambio del definitivo enfrentamiento con el silencio, con la soledad radical del individuo protagonista de esta poesía y, también, con la necesidad de afirmar la resistencia humanista frente a la soledad y al desengaño, temas que afloran con nuevas resonancias filosóficas en los libros salinianos del exilio.

El poeta reconstruye en *Largo lamento*, con un empleo muy efectivo de los juegos perspectivísticos, el mundo imaginario de *La voz a ti debida* y *Razón de amor* con una concretización mucho mayor de los comportamientos cotidianos, de los espacios -la metrópoli neoyorkina-, de las referencias culturales con valor perspectivístico y de los objetos de la vida inmediata que dan un sentido de contemporaneidad a los versos.

La imposibilidad de conocer el diseño que Pedro Salinas habría dado a este libro, qué poemas habría eliminado y qué orden hubieran tenido los restantes, nos impide, a pesar de la ordenación inteligente de sus editores, estar completamente seguros de que el proceso de lectura que el libro nos indica sea éste: hasta qué punto no habría habido una gradación distinta, por ejemplo, desde las primeras sombras, desde las alusiones a la búsqueda de libertad por parte de la amada, al conflictivo momento de la ruptura, para llegar a los reproches, en ocasiones circunstanciados, y otras veces sarcásticos y decididamente distantes e inapelables.

Esa es, en cualquier caso, la organización secuencial del contenido de *Largo lamento*. El final del libro, con su apertura de la voz poética hacia el territorio del sueño, hacia la reflexión filosófica acerca de la temporalidad, acerca de los límites de la realidad y los ámbitos del deseo, parece presentar como salida al desengaño una renuncia voluntaria del héroe al amor-pasión y el acceso a una ideología del amor como sentimiento casi exclusivamente espiritual.

Sin embargo, la presencia acusada del erotismo físico, la referencia constante al cuerpo humano, la invocación de los detalles concretos, de los objetos cotidianos plantea la duda: ¿se trata de un efecto retórico de contraste en la presentación de lo que terminó mal, del amor físico en medio del mundo de lo concreto, con las imágenes que expresan una aspiración a lo inmaterial y espiritual? ¿O esa aspiración representa más bien una escapatoria ante lo acuciante de la conciencia de la soledad existencial en el mundo, que luego se complementa con los poemas de libros posteriores?

En favor de esta segunda hipótesis no habría que olvidar que a completar la consecución de una voz poética que sea histórica y a la vez contrastadamente humana, con todo lo que forma parte de la vida, viene este libro. Indirectamente, diría, Salinas se plantea la temática del cuerpo a esta nueva luz, como el descubrimiento doloroso de la otredad, de la irredimible individualidad de la percepción del otro y del deseo, en un sentido cercano al planteado por Roland Barthes mucho después, y por Bakhtine por esas mismas fechas. Descubrir que la amada es irremisiblemente el Otro que observa y reacciona, a veces de manera imprevisible, frente al yo que habla de fusión y destino en lo Uno es, por debajo de lo que estos poemas expresan inmediatamente, lo que hace de *Largo lamento* un punto de llegada superior a lo que, desde el punto de vista del Ideal -en un sentido baudelairiano- el poeta había alcanzado a crear en los dos libros anteriores, que quedan erigidos con toda su belleza de conceptos y su riqueza formal como el momento culminante de una experiencia, vital y de escritura, pero no como el punto culminante de una conciencia.

Largo lamento es, así, el punto de llegada a una conciencia que nos limita el alcance de los textos anteriores, pero que nos amplía, con la recuperación de toda esa aventura sugerida, la perspectiva humana de la voz poética. En estos poemas Salinas sale de lo que Marichal llamaba la "fase de descentración en el tú de la amada", que es la que corresponde a *La voz a ti debida* y *Razón de amor*, para acceder a esa fase de "sobrecentración" definitiva. El paso, tan complejo, no puede explicarse sin tener en cuenta todas las circunstancias biográficas, personales e históricas, por las que atraviesa el poeta desde 1936 a los poemas de *El Contemplado*. Y, desde luego, el acceso a esa conciencia íntima de las verdaderas señas de la pasión humana, está registrado parcialmente en los poemas de *Largo lamento*.

Desde esta perspectiva, *Largo lamento* tiene, por lo tanto, una gran importancia en la consolidación de la voz poética saliniana, porque tras el encuentro de una dimensión nueva y superadora de la división entre realidad e idealidad por efecto del entusiasmo amoroso, la voz poética accede dolorosamente a su dimensión completa y contrastada ante la experiencia de la soledad. El fracaso del diálogo de amor, de la aspiración a la superación por el impulso amoroso del Yo en el Otro, o, mejor, del Otro, de lo ajeno, en el Yo, significa el total encuentro de una subjetividad auténtica y dimensionada.

El aspecto existencial de la vida humana cobra primer plano, como lo cobra el enfrentamiento doloroso con la fatal soledad del individuo. A eso apuntan varias de las formas diferenciadas de la poesía anterior que recuperan en este conjunto de poemas algunos retazos de la historia que Salinas vuelve a contar, en ocasiones desde un presente textual en el que no se marcan los indicios de una ruptura, que, no obstante, se columbra siempre como inminencia, y, en otras ocasiones -tal vez en los poemas más interesantes- desde una temporalidad posterior a la ruptura, con ésta ya explícita.

Desde esa conciencia más abarcadora a la que me refiero, Salinas ahonda aquí en el sentimiento elegíaco, en el marco de un bucolismo renovado en el que la ciudad es la realidad empírica negativa, el espacio de la frivolidad, y de los valores de clase que forman el muro de cristal que separa a los amantes, y el campo el ámbito ideal y privilegiado del proyecto, es decir, ahora, del recuerdo amoroso.

No sabemos, no queremos saber -o no podemos conocer todavía- la anécdota real que inspiró esta escritura, pero es indudable que, como voz, la madurez de la que asume el lamento, el desamor, la soledad, la conciencia del tiempo que destruye y las posibles alternativas para el acceso al equilibrio, la voz de *Largo lamento*, es ya la que nos transmitirá en las entregas sucesivas al Salinas enfrentado al hombre como ser histórico y abocado a la temporalidad insuperable.

El título del libro nos remite a la rima XV de Bécquer: "largo lamento/ del ronco viento" y marca el tono de crisis amorosa que impregna el libro. *Largo lamento* plantea, en su conexión con el verso de Bécquer, la referencia a una poesía y a una poética -a una concepción del lenguaje- que es, frente a las referencias medieval y petrarquista de los dos libros anteriores, decididamente contemporánea. El amor como tema, expresado por medio de la queja como una ilusión irrealizable: la nueva perspectiva, por lo tanto, de la ausencia y del desamor desde los que se nos entrega la historia entera a nueva luz.

Así, en efecto, a lo largo del libro hallamos poemas enteros o partes de poemas en los que se cuentan los orígenes, o momentos distintos de una relación amorosa que es, en esencia, la de los libros anteriores. Y también poemas donde la voz enlaza con ese después que es sencillamente expresión del ahora, de la realidad de una voz que ya se materializa en solitario, en diálogo imposible. A unos corresponderá el sarcasmo o la ironía. A otros la expresión desolada y melancólica. A todos una mezcla de queja concretada en lo anecdótico, en lo temporal o en lo espacial, y de reflexión generalizada sobre el sentido del amor en la vida humana, como realidad, como idealidad, como sueño o como autoengaño.

A pesar de lo absolutamente que se impone el sentido dramático de soledad y tristeza por el alejamiento definitivo de la amada, la voz de Salinas vuelve a presentarse, tal vez más que nunca, cuidadosamente elaborada, con voluntad artística y con un repertorio más amplio y, sobre todo, más complejamente engañoso de imágenes que consiguen dar a cada poema un valor general de quiebra de la fe en ciertas formas del sentimiento del amor.

En este sentido, abundan los momentos en que la palabra se entretiene en la creación de originales imágenes sensoriales. Así, el fondo metropolitano de esta historia, el de la ciudad de Nueva York, está presente todo el tiempo en este libro. Es el nuevo escenario en que el poeta sitúa adecuadamente el tono de la historia de amor que nos vuelve a contar. Y son imágenes cargadas de sentido sarcástico en las que el arte de todos los tiempos se combina con la visión crítica del espectáculo a la vez fascinante y engañoso de la urbe moderna, como veremos. Los rascacielos, por ejemplo, aparecen vestidos

con túnicas a cuadros,
de luz y sombra, por la noche, coro
de lánguidos y esbeltos Arlequines
en el aire ambicioso de Manhattan.

De diversas formas, la historia de amor que Salinas nos entrega en este libro, siendo sustancialmente la misma, adopta unos tonos más graves, y está expresada de manera mucho más contrastada, en claroscuros que la intervención frecuente de la ironía o el sarcasmo vuelve más significativos.

Efectivamente, el “nosotros” aparece en muchas ocasiones cuestionando los parámetros de los otros y del mundo cotidiano para poder analizarse en su realidad y en sus aspiraciones superiores, si bien, en esta nueva temporalidad, situado en el territorio del sueño. Estos versos, por ejemplo, del poema “[¡Cuánto nos falta por fuera!]”, apenas suponen cambio alguno respecto de los versos de *La voz a ti debida* o de *Razón de amor*:

Nos hemos ido probando
 las vestiduras ajenas:
 no sirven para nosotros,
 todas nos están estrechas.
 No. Las medidas del mundo
 son para ti y para mí,
 las medidas de la pena.

No. ¿Por qué querer vivir
 en las medidas estrechas
 que tanto daño nos hacen
 al ponémoslas
 sobre los cuerpos del sueño?

No son pocas las ocasiones en que advertimos, dentro de un discurso semejante al de *La voz a ti debida*, una variación mínima. Olvidar el tiempo, olvidar el nombre y el número y las cosas no es una forma de inaugurar el amor, ahora, sino una tentativa de mantenerlo a partir de un presente problemático. Se sugiere un descanso de la ensoñación para alejarse de una realidad difícil entre los seres. El poeta muestra hábilmente las transiciones del espíritu en un desesperado aferrarse a las palabras como sustitutivos de una realidad amenazadora:

Mira, vamos a salir
 de tanto ser tú y ser yo.
 Deja tu cuerpo dormido,
 deja mi cuerpo a tu lado,
 déjalos.
 Deja tu nombre y el mío,
 deja lo que nos dolió
 y vamos a descansar
 de nosotros, con nosotros;
 vamos a jugar a que éramos
 los mismos, pero otros dos.
 Ya sin el cuerpo ni el nombre
 vamos a probarnos formas,
 seres, a ver si vivimos
 en otra cosa mejor.

Sin embargo, en la reescritura de la historia amorosa, el nombre, la realidad concreta de cada uno de los miembros de la pareja ya no se puede eliminar ni esconder. El texto anterior, que podría identificarse con los de *La voz a ti debida*, cambia completamente su sentido al cerrarse el poema. Así, el abandono de las formas sensibles, de los nombres, de lo que tiene un significado social, se aparece, a esta nueva luz, como un deseo, como un ensueño evasivo. Porque a Salinas se le impone que es imposible la ensoñación interminable, que la realidad es distinta.

Ahora el final del poema convierte, por el contraste que se establece con la realidad concreta en que los seres viven, en sombra de un deseo lo que en el primer libro de amor era la incitación a una aventura imaginativa en pos de lo desconocido en el amor:

Y luego verás qué alegre
 es el regreso a nosotros,
 el encontrarme contigo,
 conmigo, con el dolor,
 con tu voz y con mi nombre.
 Verás, verás qué milagro
 es mirarnos, es tocarnos,
 verás qué revelación
 es vernos, volver a vernos
 en estos rostros fatales
 donde el alma nos vivió.
 Por jugar a que dejábamos
 de amarnos, ¡qué verdadero
 nos va a ser siempre el amor!
 ¡Qué pareja
 nos va a nacer, tan alegre,
 tan segura, de este adiós!

La voz poética verbaliza aquí lo que no pretende ser sino una manifestación patética del acabamiento. Las palabras reflejan, por antifrasis, lo que es en realidad la desesperada conciencia del amor que naufraga. La voz se muestra como aparentemente persuasiva -"verás", "milagro", "revelación", "verdadera", "pareja alegre, segura"- para indicar las señas del desamor inevitable.

De acuerdo con el importante crecimiento de lo concreto en este libro, tanto el espacio como la multiplicación de anécdotas que van creando el haz y el envés de la aventura amorosa permiten seguir las huellas desordenadas de un amor que llega a su final por la voluntad de uno de los amantes. Y, lo que es más importante, permiten al poeta indagar, una vez más y de manera más completa, en el concepto del amor que sustenta su poesía central.

Algunos de los poemas del conjunto presentan intemporalmente una expresión de plenitud por el amor. Conectados como están con la historia amorosa que ocupa toda la poesía de Salinas desde 1933, pueden ser leídos como materiales inmediatamente posteriores a *Razón de amor*, puesto que continúan la línea del diálogo amoroso desde un

mismo planteamiento de separación física de los amantes, y sin intervenir la referencia a la crisis de la relación. En la edición de *Largo lamento* están situados hacia el final y casi uno a continuación de otro. Destacan “[Hora de la cita]”, “[Cuánto nos falta por fuera]”, “[No, no mires a las hojas]”, “[La tierra tarda, tarda]” y “[Canción de la vida total]”. Un buen ejemplo de este tipo de poemas puede ser este último, casi todo en pentasílabos, que canta, con una serenidad y una sencillez nueva en la poesía amorosa de Salinas, la realización plena del hablante por el amor y, a la vez, la aguda “conciencia dolorosa” de la caducidad de todo.

Como en los poemas de los libros anteriores, la ilusión del amante por el encuentro transforma la espera, el tiempo, las cosas, en guillenianos “extremos de cántico”, por la llegada de la “hora de la cita”, en el poema de este nombre. Ya se vislumbra, sin embargo, en este poema, la presencia de sombras, personificadas en el sentido que adquiere una forma de vida, la de “los otros” contra los que el poeta busca luchar al enunciar románticamente el amor que se pretende:

La vida nos dice: “No.
No podéis.” Pero nosotros
decimos: “Sí, sí podemos”.
Si en la vida, en la de todos
no hay para nosotros hueco,
dos seres pueden hallar
otra vida en esta vida,
si quieren seguir viviendo.

Sin embargo, estas continuidades de la poesía anterior son escasas y no sabemos hasta qué punto convienen a la coherencia del conjunto (o tal vez sí, aunque no en el lugar que ocupan).

En cualquier caso, la mayor parte de los poemas constituyen claramente un acto de reescritura de toda la aventura humana a la luz del fracaso del amor. Algunos de estos poemas, los más directamente elegíacos, presentan sin ironías ni distanciamiento la recapitulación del poeta. Pero en la mayor parte Salinas utiliza una serie de recursos irónicos o humorísticos que permiten distanciar al lector de la lamentable situación del hablante y recrear una historia de amor en la que no todo aparece tan luminoso ni explosivo como en los poemas de los libros precedentes.

Algunos de ellos presentan con una luz amarga lo que me parece propiamente la reescritura de toda la historia, desde los primeros momentos. En “[El aire es ya apenas respirable]” el texto se organiza a partir del diálogo con la amada ausente a base de recordarle antiguas preguntas que nunca fueron contestadas adecuadamente porque ella -y se nos va trazando así su retrato nuevo- está cerrada en sí misma, a su propio y cursi mundo interior:

La primera pregunta que te hice
fue cuando tú tenías
los brazos apoyados

en una barandilla de recuerdos,
 una tarde inclinada
 sobre ese lago azul que llevas dentro,
 mirando a cuatro dudas
 con plumaje de penas,
 tan blancas y calladas como cisnes,
 que lo surcaban, sin moverlo casi.
 Tú mirabas la estampa
 confusa de tí misma, te veías
 en ella reflejada
 pero con tal temblor, tan insegura
 de tu propio existir, de lo que eras,
 que te marchaste huyendo
 a buscar en tu armario algún vestido
 de denso terciopelo, y a probártelo.
 Como está hecho a medida,
 meter el cuerpo en él
 es persuadirse unos instantes
 por el consolador
 y ajustado contacto de la tela,
 de que se vive y de que somos algo
 más que un reflejo trémulo
 del que tenemos miedo, en aquel lago.

Sabiduría, por lo demás, que va más allá del simple conocimiento individual de la amada, puesto que aquí lo que el poeta dice, ironías incluidas, puede aplicarse a cada ser humano. Es, pues, el autoengaño y es la pasión de independencia del Otro lo que Salinas evoca en la reconstrucción de la historia que tiene lugar en el poema.

En la reflexión sobre la historia completa, el hablante saliniano viene aquí a sacar la conclusión de que en su amor, corporal y espiritual, planteado ambiciosamente desde el inicio a la luz de la definición que se ahonda en este libro y que luego veremos, el Tú no encaja en el proyecto totalizador y romántico que el protagonista acarrea desde los primeros poemas de *La voz a ti debida*. De ahí las preguntas sin respuesta, de ahí la imagen de la que, con los rasgos extremadamente irónicos del retrato que abre este poema, no abrió su entendimiento ni su corazón al que la pretendía, al que quería sacar “de ti tu mejor tú”.

El poeta juega a lo largo de todo el libro con el sentido plural y ambiguo del concepto de sueño. Un sueño que es a la vez aspiración ideal e imposible, y también el dormir sin conciencia, que alude a vivir sin conocer a fondo lo que el hombre se juega en lo que está viviendo cada día. Así entendemos cómo en el poema “[Cara a cara te miro]” el poeta dialoga con su propio destino a la luz del fracaso y, con estricta firmeza y reminiscencias petrarquistas, afirma su asunción del dolor actual a que le han traído aquellos pasos:

No, no estoy en el mundo
 en su pena, en su gloria,
 en este amor, arriba,
 porque una fuerza extraña,
 destino, lo dispuso
 vencíndome, cual vencen
 los cauces a sus aguas.
 Estoy porque yo quiero,
 porque sí, porque sí,
 porque mi sí lo quiso.

A pesar de la imagen de un Salinas escribiendo poemas en los que se analiza -y se pondera-, con amargura, pero sin sarcasmos ni quejas, el fracaso del amor, que se puede ver en los poemas recién citados, la mayoría de los textos del conjunto tiene un tono muy distinto. Es evidente que la fuerza que mueve a buscar el distanciamiento humorístico es la frustración y la presión de una soledad involuntariamente alcanzada. Pero también lo es que la elección del marco irónico permite distanciar la expresión de esa voz desolada y a la vez aportar nuevos elementos al conocimiento de la historia que subyace a la escritura de *La voz a ti debida* y de *Razón de amor*, que sin estos poemas no sería posible, ni completa.

El poema "Los puentes", por ejemplo, es un nuevo diálogo con la amada en una temporalidad posterior a la de la ruptura. El texto gira en torno al mismo estímulo que lo origina: el proustiano ponerse a recordar a partir del recuerdo de estímulos sensoriales, de circunstancias puntuales del pasado que, de manera incidental, permiten al hablante dirigir su discurso hacia la valorización -un tanto distanciada en el fondo- del recuerdo de la vivencia:

Nada mejor que pasar las noches
 sin algas, en que enero
 escribe cartas a la primavera
 con níveos alfabetos sobre el mundo,
 que abrirse la memoria, el viejo álbum
 que lleva en casa varios años
 puesto sobre la mesa de la sala
 para que se entretengan las visitas.

Y hoja por hoja,
 sin miedo a que se escape tu mirada
 con algún dios que cruza por la esquina,
 iremos, yo, tus ojos y yo, mientras descansas
 bajo los tersos párpados vacíos,
 a cazar puentes, puentes como liebres
 por los campos del tiempo que vivimos.

El primer poema del libro, "Pareja, espectro" ya establece abiertamente el tono preponderante. En sí este poema resume el libro como primera reescritura de la historia de amor, desde los orígenes al presente, remitiendo al erotismo, al desarrollo del amor, a los ensueños, pero también a imágenes de la calle, a imposibles anécdotas de la vida cotidiana, con lo que de negativo tiene la vida urbana en estos poemas.

Nunca agradeceremos
bastante a tu belleza

Es la belleza de la amante el *leit motiv* que cada vez que se repite aumenta el sentido irónico de la valoración de fondo. En cada secuencia la repetición anafórica de estos dos versos van presentando imágenes de lo cotidiano cada vez más vulgares, más frívolas. Aparecen, así, ridiculizándose, la inocencia original, los objetos de valor social, las sedas antiguas, las "fresas que se deshacen románticamente en la boca", el té de las cuatro, la dama interesante que le es presentada y que estaba retratada por pintor abstracto en un cuadro del museo, la alfombra persa del XVIII, las pulseras, los escaparates, los artículos de lujo, la burlesca liberación de Dafne, la velada alusión a la avaricia, al acto de contar que ella le enseña -a él, como un Tarzán perdido en su realidad poemática: selva virgen de abolición de las gramáticas y la aritmética. La valoración de la misma belleza, radicalmente distinta y negativa:

Y sobre todo, nunca,
nunca agradeceremos
bastante a tu belleza
el habernos librado
de tu misma belleza, del terrible
influjo que podía haber tenido
sobre la calma de los mares, sobre Troya
y sobre algunos pasos míos en la tierra.

Casi todos los poemas que abarcan la reescritura de la historia son extensos y se organizan a base de transiciones que acercan la perspectiva al desengaño, al dolor o al despecho del presente. Un buen ejemplo es "[Ruptura de las cosas]", donde Salinas recupera toda la historia a partir del momento en que el amor acaba.

Tiene gran interés la recreación distanciada y humorística de la escena, la inquietud del hablante -con una irónica identificación con Luis II de Baviera- que alarga el tiempo, la sutileza del retrato de la mujer, una vez más, frívola y manipuladora. Hay bastante de misoginia en los retratos de Salinas en este momento, como en algunas de sus obras no poéticas.

En el poema "[¡Cuántas veces te has vuelto!]" se entrelazan la ironía amarga y el recuerdo todavía vibrante de la relación erótica corporal, que en el poema se trasciende hacia la imagen cósmica. De nuevo se trata de un poema en el que el protagonista poético se queja de la imposibilidad de comunicación con la amada. Aquí es el recuerdo de la belleza del cuerpo de la mujer en la intimidad del lecho el que comunica un cálido y a la vez desolado sentimiento de nostalgia:

¡Cuántas veces te has vuelto!
Recuerdo que una noche te pusiste
de espaldas a mí, como si me olvidaras.
¿Es la espalda el olvido?
Tu espalda ancha, espaciosa
era un olvido
por donde mi recuerdo iba buscando
delicias de tu cuerpo frente a frente,
como otras veces me lo diste;
igual que la mirada
se pasea tristísima
de lucero en lucero,
por las estrellas de la noche, de esa
gran espalda, la noche,
del gran cuerpo del mundo, luz y día.
Me faltaba
la luz total, tu frente, tú de frente,
pero mis ojos
por el ámbito quieto de tu espalda
encontraban las señas milagrosas
del otro lado, sí, los restos de tu luz.
Y a esa luz de tu luna, de tu dorso,
del resplandor de ti que aún me quedaba,
supe esperar a que volviese el día:
de un reflejo viví de lo vivido.
Te volviste, por fin, al despertar.

La imagen concreta de ese recuerdo se amplifica para dirigirla a la gran ausencia, a esa espalda vuelta definitivamente. A partir de esa amplificación intervienen los reproches, la infidelidad, el silencio, la incomunicación. Pero, como en otros poemas, el final de éste trasciende lo que es puramente anecdótico para afirmar una creencia del poeta en otra forma de amor no alcanzado. Así, de recuerdo desolado pasamos a afirmación final, serena y esperanzada del sentimiento del amor, como materia misma de la vida humana:

Por ti creo
en la vida que está siempre queriendo
volverse hacia sí misma, hacia la vida.
Por ti creo
en la resurrección, mas que en la muerte.

En el repaso de la historia, Salinas busca el contraste entre lo que aparece como un hondo y romántico sentimiento de la naturaleza, de la realidad del mundo, y la imposibilidad de transmitir esa capacidad de sutileza a la amada. En su reconstrucción, el hablante aporta muchos más datos que en los libros anteriores, donde apenas hay

referencias a un ambiente social que, aunque no se valora desde una perspectiva cierta y críticamente elaborada, sí se presenta como ajeno y, diría, como el determinante penúltimo de la imposibilidad de alcanzar el amor que el protagonista propone.

De alguna manera parece entenderse que Salinas achaca a ese ambiente consagrador de superficies las causas del fracaso de la relación biográfica que da base a la escritura. Parece claro en el poema “[Como ya no me quieres desde ayer]”, donde ya al reescribir los instantes del primer encuentro se incide en esas notas de superficialidad social. La voluntad de recomponer a otra luz la historia de amor está explícita en el inicio del poema:

Como ya no me quieres desde ayer,
la memoria esta noche,
igual que mano torpe
toda llena de ruedas diminutas,
cuando quiere arreglar algún reló,
repasa los recuerdos
de cosas que yo hice
por ganarme tu amor, y fracasaron.

El fracaso, de acuerdo con los versos que siguen y con el contexto de otros poemas donde se insiste en lo mismo, está estrechamente relacionado con un ambiente refinado, con una forma de ser inevitable al fin, y que se describe con sutil ironía:

Te he dado el fuego, sí.
Era un salón en donde varias gentes
disimuladas tras los antifaces
que los rostros se ponen en los rostros
en cuanto que se encuentran dos personas,
decían unas frases
tan refinadas sobre el mundo
que el suelo se quedó todo sembrado
de menudos cristales o esperanzas.
Y como lo sabían todo, todo,
gracias
a los trajes de moda, a las ideas,
y a la complicación de los cocteles,
las almas más desnudas que allí había
corrieron a esconderse
al último rincón con la vergüenza
de mariposas de un estilo viejo.

En la nueva imagen de la amada Salinas no deja muchas dudas acerca del proceso que ha frustrado el amor ambicioso creado en los libros anteriores, pues siempre en última instancia aparece la atenta a su cuerpo, a su belleza, a las apariencias en una

sociedad de apariencias en la que el poeta se demora con una frecuencia muy significativa. Así, en el poema “[Deja ya, deja ya por un momento]” insiste irónicamente en la incomunicación definitiva.:

Deja ya, deja ya por un momento
de querer explicarnos demasiado
trabajando con ese lápiz de carmín, sobre tus labios,
las dos verdades paralelas
que tu boca callada nos ofrece
más delicadas, aun, más sutiles.
Antes de acentuarlas con lo rojo.
Y sacándote el bello rostro náufrago,
todo empapado por tu propio sueño
y otras menores cremas de belleza,
de los últimos fondos del espejo,
en donde le buscabas sus tesoros,
escúchame. te hablo
con absoluta claridad
de algunos de los modos de contacto
entre una y otros humana criatura. Mira.

La conclusión de esta larga serie de reproches y explicaciones es un concepto del amor que, como hemos visto, se refuerza ante el fracaso. Esa experiencia del fracaso se deja sentir en una generalización irónica y a la vez esperanzada que recoge el poema “Amor, mundo en peligro”, donde, junto a un nuevo balance, irónico y romántico a la vez, de la experiencia fracasada, surge el concepto saliniano tradicional de la pasión amorosa que cobra nuevas dimensiones desde la nueva percepción de la temporalidad y de la muerte:

Vigilar, sobre todo,
a ella, la aterradora
fuerza y beldad del mundo:
amor, amor, amor.
Esa que es grito y salto,
profesora de excesos,
modelo de arrebatos,
desatada bacante
que lleva el pelo suelto
para inquietar los aires,
esa
envidia de torrentes,
ejemplo de huracanes,
la favorita hija
de los dioses extremos

-amor, amor, amor-
 que con su delirante
 abrazo hace crujir
 por detrás de la carne
 que se deja estrechar
 lo que más se resiste
 en este cuerpo humano,
 a ternura y a beso:
 el destino final
 del hombre: el esqueleto.
 Amor, amor, amor.
 ¿Porque quién ha sabido
 nunca, si hace o deshace?
 ¿Y si cuando nos arde
 es que nos alza a llama,
 o nos quiere cenizas?

En el origen, sin embargo, del nuevo giro existencial que toma la visión del amor en estos poemas, no puede olvidarse la base anecdótica de la que deriva, puesto que la constante de este conjunto de poemas es su unidad argumental, el cúmulo de referencias entremezcladas a una historia que el lector reconstruye como real, y también la densa mezcla de nostalgia y dolor, de reproche y amarguras que la ironía no hace sino reforzar, por más que el valor artístico de estos poemas se consolide también gracias al perspectivismo irónico.

Son también, por lo tanto, poemas de desamor, o de malamor, en los que más que nunca es el tú el protagonista privilegiado. Y ese tú de la amada está mucho más perfilado que en los poemas de *La voz a ti debida* o *Razón de amor*. En el poema "Muerte del sueño", el poeta la retrata sutilmente en su íntima dureza:

Por ti he sabido cómo andan los sueños.
 Llevan los pies desnudos
 y parecen más altos todavía.
 El alma por que cruzan se nos queda
 como la playa que primero holló
 Venus al pisar tierra, concediéndole
 las indelebles señas de su mito:
 las huellas de los dioses no se borran.
 Entre el vasto rumor de los tacones,
 que surcan las ciudades colosales,
 mi oído a veces percibe
 un rumor leve como de hoja seca,
 o de planta desnuda: es que te acercas,
 por las celestes avenidas solas,
 es que vienes a mí, desde mi sueño.

Uno de los recursos más empleados para destacar ese aspecto de la mujer es el de acudir a la parodia mitológica para ironizar sobre la percepción del poeta de la perspectiva desde la que ella enfrenta el mundo y el amor. En el poema "Dueña de ti misma", de expresivo título, aparece uno de los retratos más destacados del libro: seguridad e indecisión, refinamiento, consumismo, frivolidad en el amor.

Pero tú tienes pies, tienes zapatos
nuevos, quizá recuerdes
que los compramos juntos.
Tu andar tan firme enorgullece al suelo
y le deja sembrado de recuerdos,
cual si no fuera tierra.
Entonces di, ¿por qué te estás tendida
en las noches de enero en tu diván
oyendo anuncios de abstracciones por la radio
y presintiendo vendavales próximos?
¿O por qué sales al jardín vestida
toda de malva, como una hoja seca,
en busca de una brisa que te ame
despacio y con cariño?
No. Tus pasos son tuyos, sólo tuyos.
Tus pasos están llenos de caminos.
Alzate y quiere con los pies seguros
lo que has querido vacilante
hace ya muchos años con el pecho.
Sólo tu paso te hace o te deshace;
no los dioses
que fingen entre nubes vago imperio.
Yo que admiro tus piernas
tan esbeltas y claras como auroras
sé que uno de tus pasos
puede vencer a un dios antiguo.
Y que no hay fábula
más hermosa que un ser cuando camina
derecho a lo que quiere.
A veces es un tren, o es una tienda,
o es un baile de gala. a veces es
otro ser, escogido muy despacio.

Hay en todo el libro como un juego de espejos cuyos reflejos inseguros el poeta acecha para reconstruir el fracaso de una manera inteligible. Son los juegos de conceptos tan abundantes en estos poemas, la relación borrosa entre vigilia y sueño, entre querer saber y querer ignorar, en una búsqueda, constante en la poesía de Salinas, de la verdad esencial de las cosas y de los seres.

Por eso, en “[¡Qué olvidadas están ya las sortijas!]” el juego de conceptos y el juego de reflejos son intercambiables, puesto que nos acercan tan sólo oscuramente a la verdad precaria e irrecuperable del tiempo pasado:

¡Qué olvidadas se sienten las palabras
que decían que nunca olvidaríamos!
Cuando me olvidas, di:
¿te acuerdas, por lo menos, del olvido?
Recordar el olvido,
aunque no tenga rostro, nombre, cuerpo,
es casi no olvidar lo que se olvida.

Porque la angustia que aparece en muchos de estos poemas, la angustia que acompaña al sentimiento de soledad, es la de la incomprensión de las cosas. Si el poeta afirma: “mientras sepamos/ exactamente lo que nos separa/ no habrá separación”, tiene que constatar amargamente la muerte de ese amor que provoca la escritura, la muerte de ese sueño en el olvido:

La muerte es
la niebla, allí en las almas, sí, la niebla,
abolió de todos los confines,
gran naufragio de números y nombres,
y un ansia a ciegas que recorre el mundo
clamando: “¿En dónde, en dónde
está lo que tan lejos me quería?”

El texto viene a confirmarse como materia del reflejo, como cuestionamiento definitivo de una ilusión de sujeto múltiple capaz de aniquilar la angustiosa presencia del Otro, como verbal espejo en que el poeta persigue el recuerdo de dos miradas simultáneas a la constatación de una mirada solitaria:

¡Qué olvidado el espejo, sí, el espejo,
en donde nos miramos una tarde
con nuestras caras juntas,
tan semejantes a los dos soñados,
que un deseo común nos subió al alma!:
no salir nunca de él, allí quedarnos,
igual que en una tumba,
mas tumba de vivir,
tumba clara, de azogue
donde dos seres vivos que la buscan,
la cternidad alcanzan de los muertos.
Tú te marchaste de él: era mi vida.
Y mientras yo contemplo en su vacío

poblado de fantasmas de reflejos,
 la soledad que es siempre
 mi cara si la veo sin la tuya,
 tú, antes de ir a algún baile,
 en otro espejo, sola, te miras a tí misma
 con los ojos que un día prometieron
 que sólo te verías en los míos

Un grupo no pequeño de poemas, diseminados en el conjunto, crea la temporalidad más tensa: el presente de la ruptura que se va produciendo desde la perspectiva de la sola voz del poeta. La amada se presenta -y nos recuerda un punto a la Jacinta la pelirroja de Moreno Villa- como un ser de carne y hueso metido de lleno en la vida social. Y casi siempre el retrato es el espacio donde se proyecta la queja o el sarcasmo. La voz del poeta alude abundantemente a las reuniones sociales, a los bailes a que ella asiste en su espacio lejano.

La "*belle dame sans merci*" que nos entregan estos poemas es una desconocida para el lector de Salinas, habituado al mudo asentimiento que en los dos libros anteriores reflejaba la voz poética en su dialogar. La voz deja entrada ahora a la expresión de los celos, y, con ellos, en becqueriana referencia, a las historias en las que la amada tal vez viva la ausencia. Así, en el poema "[No me sueltes]", donde la voz habla desde un momento inmediatamente anterior a la ruptura definitiva que ya se anuncia, los reproches y la queja acentúan los nuevos rasgos de ese retrato de la amada:

No te sueltes
 cuando se inclinen sobre ti y te inviten
 a aceptar el regalo que las fábricas
 repiten por millares.
 Piensa en la gran dulzura destilada
 por un alma tan sólo para otra.
 Y sin mover la mano
 para poner azúcar en el té,
 di: "Yo no tomo azúcar", sonriendo.
 porque aunque estés sin mí por esas fiestas
 el cálido recuerdo de una mano
 está siempre estrechándote a lo lejos:
 y soltarlo porque es pura memoria,
 es más traición que abandonar un tacto.
 También así se pierden o se salvan
 cosas muy parecidas a la vida.

Aparte de algunos rasgos anecdóticos de la nueva imagen -el coche verde, las marcas de tabaco, el ambiente social, etc.- hay un rasgo que el hablante destaca en el personaje y que parece determinante de la separación de la pareja poética y, a la vez, tema polémico en la filosofía amorosa de Salinas: la dialéctica entre posesión y libertad, entre el sujeto y el Otro.

Si hay a lo largo de este libro el desarrollo de una filosofía del amor, la base de los razonamientos de la voz poética es la difícil aceptación de la libertad del individuo. El tema es recurrente en muchos de los poemas. Así, en “[Perdóname si tardo algunos años]”, uno de los más interesantes de los no publicados antes de 1971:

Las manos son muy grandes y se puede
dejar a un ser entero en unas manos,
lo mismo que se deja
nuestro futuro si tenemos fe,
en nombres de dos sílabas abiertas.
Pero las manos casi nunca saben
estar abiertas, siempre tienen ansia
de apresar, de cerrarse, haciendo suyo
eso que en ti no quiere ser de nadie
y que igual que los ampos de la nieve
a mí se me deshizo entre los dedos
por quererlo guardar. No encontré unas
que supieran estarse, invariables,
tal como tú las quieres, todas palma,
como están las llanuras para el cielo
que en ellas vive eternamente libre,
entregado a su azul.

Unas manos conozco
donde podrías descansar a gusto,
si no fueran las mías. ¡Sí, qué sueño
entregarte a unas manos,
como si fueran otras, y otro yo.

Parte del patetismo que el tema de la posesión adquiere en los momentos más oscuros del libro se debe a la confrontación delicada entre posesión y libertad, en ocasiones anotando la percepción retrospectiva de la invasión del desamor entre los versos de los libros anteriores. En el poema “[¿Te acuerdas del laberinto?]”:

¿Unidos? Nunca estarás
unida, junta, conmigo,
en un laberinto: sólo
puedes estar junto a mí,
cuando sientes muy abiertos,
para irte, para quedarte,
los rumbros y los caminos.
¡Cómo me dolió la vida
cuando te vi en la mirada
que ya te estaba pesando
en andar así conmigo:

que ya no eras mía, no!
 Que a mi lado te tenía
 no tu alegría gozoza,
 no, ni tu alegre albedrío,
 sino un penoso buscarle
 salidas al laberinto.

No hay propiamente desbordamiento sentimental en este libro. La ironía, la sencillez del lenguaje y el conceptismo amoroso establecen la distancia mínima para que el poema como escritura consiga saltar al otro lado de la lectura sentimental. La constatación de una aceptación resignada del fracaso complementa el humorismo sarcástico o la ironía de muchos momentos. Las preguntas se suceden no sólo a lo largo de los versos, sino en los mismos arranques -que no títulos definitivos- de los poemas. Salinas ensaya una voz poética cuyos objetivos son muy distintos de los de los dos libros anteriores. Desde una referencia argumental distinta, la del fracaso del amor, su nueva voz indaga, registrando cuidadosamente en sus imágenes la experiencia amarga de la ruptura, la esencia del amor de la pareja humana.

Uno de los rasgos de *Largo lamento* más destacados es la importante presencia del escenario urbano de Nueva York, y el papel decisivo para el juego de tonalidades de la voz poética que en muchos de estos poemas cumple la realidad urbana. La presencia de todo este tipo de elementos, además de situar el escenario de una historia de amor que fracasa, cumple una función estructural importante como base para desarrollar, sobre todo, el análisis y el retrato social de la figura femenina, cuya voluntad, cuya psicología y cuyas actitudes son la clave del fracaso.

Hemos visto que se perfila una protagonista aficionada a las reuniones sociales, muy atenta al cuidado de su belleza, que se rodea de vestidos y objetos caros y para la que es un valor cotidiano la referencia cultural exquisita: las marcas caras y conocidas, las conversaciones refinadas, lo que en ciertos ambientes suele entenderse como alta cultura, las convenciones. Salinas ironiza abundantemente a lo largo de todos los poemas en torno a esos elementos de la vida cotidiana que enredan a la amada en sus telas y que, finalmente, la separan del protagonista de los poemas. La ciudad y su atmósfera social viene a dar los materiales necesarios para este retrato irónico, y permite que los recursos humorísticos puestos en juego sean eficaces. Complementariamente, las referencias culturales directas siempre están frivolidadas, y en particular la presencia de lo mitológico, que sirve para establecer comparaciones ridiculizadoras de una altivez o de una seguridad social que desnaturalizan a la persona.

Igual sucede con función decorativa de los escenarios vegetales, de los jardines repletos de signos verlenianos o modernistas que refuerzan esa atmósfera cursi en contraste con un sentimiento de la naturaleza mucho más hondo. Porque, en efecto, el poeta busca destacar el contraste entre todo ese mundo urbano y la presencia simbólica del mundo natural, en el que se mueve todo el complejo imaginario de imágenes que dan cuerpo al mundo de valores del hablante.

Por ello no puede minimizarse el valor de la presencia de la naturaleza, que, si es ambiente de fondo que alterna con la de la ciudad, es también la base fundamental de las

imágenes. Las aspiraciones a un ideal de amor, la soledad, el sentimiento elegíaco tan característico, se sustentan en el recurso a una naturaleza sentida hondamente y que se quiere presentar como auténtica para que contraste con ese otro escenario de la vida artificial y sofisticada que lleva al silencio y al fracaso de las ilusiones.

De la misma forma, si en la plasmación de una hipervaloración de la belleza del cuerpo de la última Venus Salinas insiste en los adornos que cubren su cuerpo, en la atención a los detalles: el pelo, los ojos, los labios pintados, las atractivas piernas, el cuerpo enfundado en valiosas telas o en la más valiosa materia del desnudo como mercancía, cuando quiere hablar del amor en su mejor sentido, cuando remite a la relación del amor con la existencia humana percibida en su temporalidad, siempre hay una referencia de talante barroco a lo más íntimo, a los huesos, al esqueleto que el tacto o el abrazo percibe, en imágenes hondamente existenciales:

Lo que yo te pido
 es sólo que seas
 alma de mi ánima,
 sangre de mi sangre
 dentro de las venas.
 es que estés en mí
 como el corazón
 mío que jamás
 veré, tocaré,
 y cuyos latidos
 no se cansan nunca
 de darme mi vida
 hasta que me muera.
 Como el esqueleto,
 el secreto hondo
 de mi ser, que sólo
 me verá la tierra,
 pero que en el mundo
 es el que se encarga
 de llevar mi peso
 de carne y de sueño,
 de gozo y de pena
 misteriosamente
 sin que haya unos ojos
 que jamás le vean.

Complementando los tonos sarcásticos y la visión irónica, Salinas alcanza a expresar delicadamente el sentimiento elegíaco confrontando la soledad de su personaje con la naturaleza luminosa y armónica.

En “[Qué contenta estará el agua]” dispone el contraste entre los elementos de una descripción de la naturaleza en que todo es vida elemental y armónica en un ambiente

diurno de “locus amoenus”, con el agua situada feliz en sus cauces, la luz del sol iluminando el espectáculo de la naturaleza, el pájaro perfecto elevando sus píos con un cántico a la mañana, y espíritu solitario del que ha perdido la fuerza principal del ser humano:

Pero el alma, dime, el alma,
que al otro día de aquel
se encuentra ya sin más ojos,
sin más manos, sin más pies
que los tristemente suyos,
que los solos,
dime ¿En qué cauce, en qué luz,
en qué canto va a vivir
si ya no le queda más
que el cuerpo suyo a esa alma?

La repentina irrupción del sentimiento del paso del tiempo dota a esta poesía final de la secuencia amorosa de Salinas de una nota de precariedad y de un patetismo inéditos. Enfrentado a la soledad, el hablante lírico se ve irremisiblemente enfrentado también al tiempo y a la muerte de los sentimientos y de las ilusiones. Salinas atina en su expresión de esa dimensión temporalizada multiplicando los mecanismos que trasmiten al lector la tensión espiritual de su personaje, en lucha contra el olvido:

Lo que yo te pido
es que la corpórea
pasajera ausencia
no nos sea olvido,
ni fuga, ni falta:
sino que me sea
posesión total
del alma lejana,
eterna presencia.

En uno de los poemas publicados al final del libro, “[Anochecido otoño]” encontramos uno de los mejores poemas de *Largo lamento*, aquél en que el sentimiento elegíaco se adelgaza y a la vez se potencia en la sencilla relación entre las gotas de la lluvia y las lágrimas de la tristeza infinita del solitario:

Un ansia de llorar,
unos ojos ardiendo
desde un alma transida,
las miran deslizarse.
Y se paran las lágrimas
que en su borde temblaban:

no salen, no hacen falta,
ya tienen otra forma.
Porque allí en el cristal,
con lágrimas de lluvia,
de Dios, de cielo, está
sin que lo vea nadie
llorando un alma humana.

Largo lamento significa la pérdida de la relación con el tú de la amada y ya en *El Contemplado* se inicia el diálogo con el tú esencial bajo el símbolo del mar. Por ello, la pérdida del amor como tema en *Largo lamento* significa también su reconsideración, a la luz de la unilateralidad, de la soledad del sujeto que se expresa en los poemas y que convierte a Salinas es el gran analítico del amor en la poesía de su generación, ahora más que nunca. El cambio de perspectivas tras la muerte de la relación amorosa puede suponer tristeza y desolación, pero supone también el distanciamiento suficiente para reescribir la historia a nueva luz y, de hecho, supone un acentuamiento del impulso de profundización en el sentido de *su* sentimiento y *del* sentimiento amoroso.

Tras la explosión sentimental que crean los versos de *La voz a ti debida*, Salinas pasó en *Razón de amor* al análisis del sentimiento, mucho más circunstanciado. En *Largo lamento* asistimos al claroscuro, a una visión mucho más dialéctica del amor, desde la circunstancia de la pérdida que se nos narra. Es ahora cuando verdaderamente Salinas se acerca a una expresión y a una visión más honda del sentimiento amoroso. No es sólo la pista que da el título becqueriano, sino también la constante imitación, cuando no parodia irónica de la poesía de Bécquer -también de Guillén- en muchos de los momentos en que la primera lectura podría inducir a una interpretación demasiado inmediatamente desolada.

En *Largo lamento* coexisten dos registros complementarios que deben establecerse en sus características. Por un lado, la continuidad del análisis del amor en terrenos conceptuales que tienden a menudo a sustentar una visión idealista y abstracta del sentimiento amoroso. Por otro, una importancia mayor que nunca en la representación con imágenes de lo concreto el mundo de la realidad. No se trata sólo de las frecuentes alusiones a la ciudad o a los detalles de los encuentros de los amantes. Se trata, de manera sobresaliente, de la importancia que tiene el cuerpo humano configurado como espacio de la experiencia en estos poemas.

En una poesía centrada en el análisis del amor a partir del desamor y del desencanto, el constante recurso a las imágenes corporales refuerza la impresión de historia real y vivida por la voz que habla. Es el abrazo reiterado en estos poemas, es la presencia de las imágenes sensoriales del tacto como elemento tan decisivo como las visuales, y, por el tacto, la reflexión sobre el amor y sobre el tiempo y, consecuentemente, sobre la muerte.

Las imágenes de lo corporal dan sustento a la reflexión en que Salinas relaciona el amor con las demás instancias de la conciencia humana y, en estos momentos críticos, con la reflexión sobre el acabamiento de las ilusiones y sobre la muerte física. En este sentido, el poema "La memoria en las manos", de corte proustiano, significa una fusión de ambos elementos: sensación y conciencia.

También recuerdan ellas, mis manos,
haber tenido una cabeza amada entre sus palmas.
Nada más misterioso en este mundo.
Los dedos reconocen los cabellos
lentamente, uno a uno, como hojas
de calendario: son recuerdos
de otros tantos, también innumerables
días felices,
dóciles al amor que los revive.
Pero al palpar la forma inexorable
que detrás de la carne nos resiste
las palmas ya se quedan ciegas.
No son caricias, no, lo que repiten
pasando y repasando sobre el hueso:
son preguntas sin fin, son infinitas
angustias hechas tactos ardorosos.
Y nada les contesta: una sospecha
de que todo se escapa y se nos huye
cuando entre nuestras manos lo oprimimos
nos sube del calor de aquella frente

De acuerdo con la experiencia del fracaso del amor de carne y hueso, la única vía es la del ensueño romántico, y petrarquista, diría, de que lo que el amor ha querido ser sólo puede realizarse en otro ámbito intuido, el del sueño, el del deseo. Como dice en el poema "De entre todas las cosas verticales", lo único que se salva del amor es el silencio, la fuerza del amor sin la materia humana:

...La forma última
del amor, esa noche
era estarse muy quietos, en lo oscuro,
para fingir que ya tan sólo
dos limpias voces, puras, paralelas,
quedaban de sus vidas, de sus ansias.
Habitantes, por fin, del paraíso
donde sin pena o condición de carne,
de color o de nombre, de fecha o de sollozo,
las voces verticales
de los que tanto amaron torpemente,
echados, sobre el mundo,
puestas en pie, derechas
igual que llamas de su propia lumbré
traspasan las mortales fronteras
que de sí mismas arden, silenciosas,
se dicen lo que tienen que decirse
sin encender las luces de sus cuerpos.

De hecho, es el amor fatal el que ha obligado al protagonista de esta poesía a poner los pies en el suelo, a contemplar intelectualmente el desmoronamiento de las ilusiones, del sueño, propiamente, ése que en este libro protagoniza el ideal perdido y observado con una ejemplar entereza.

En "Muerte del sueño" puede constatarse cómo, a pesar de los textos que remiten a la afirmación de una sublimación espiritual del fuego amoroso, el sueño es una forma de mantener como materia verbal la creencia en el amor absoluto, destinado al fracaso en la aventura poética de este protagonista:

Y por ti he visto lo que nunca viera:
 el cadáver de un sueño.
 Lo veo, día a día, al levantarme, aquí, en mi cara,
 (Has vuelto tu mirar hacia otro rostro.)
 Me lo siento en las manos,
 enormes fosas llenas de su falta.
 Está yacente: tumba le es mi pecho.
 Me resuena en los pasos
 que van, como viviendo, hacia mi muerte.
 Ya sé el secreto último:
 el cadáver de un sueño es carne viva,
 es un hombre de pie, que tuvo un sueño,
 y alguien se lo mató. Que vive finge.
 Pero ya, antes de ser su propio muerto,
 está siendo el cadáver de un sueño.
 Por tí sabré quizá, cómo viviendo
 se resucita aún, entre los muertos.

En síntesis, *Largo lamento* recoge los últimos poemas de una historia de amor que queda como tema central de la poesía de Pedro Salinas. Pero, en efecto, lo que de esa historia de amor nos entrega son reconstrucciones de recuerdos, recuperación de modulaciones del sentimiento, sombras de un pasado, el cadáver de un amor literario.

Lo que queda verdaderamente vivo en estos poemas, entre ironías y sarcasmos, entre imágenes ingratas, es una figura humana, la del protagonista poético que se debate en su soledad y su nostalgia buscando salidas para una reafirmación del sentimiento amoroso. Un sentimiento ahora contrastado, entendido desde sus raíces en la contradictoria y frágil naturaleza humana, mucho más complejo que nunca.

Si *La voz a ti debida* y *Razón de amor* alcanzan su mejor significado a la luz de este libro, igualmente la producción poética posterior de Salinas resulta mucho más clara a partir del conocimiento que estos poemas nos ofrecen de la voz humana que extiende su mirada a aspectos del mundo más abarcadores y dramáticos.

El hombre que habla en *Largo lamento* está exorcizando hasta donde es posible los fantasmas del fracaso, pero no sale incólume de la experiencia del amor. Queda en la voz de Salinas un temblor de amargura que remite con frecuencia a la experiencia de la

soledad. El sentimiento elegíaco alcanza a toda la dimensión humana del protagonista de estos versos, que se enfrenta con una irremisible soledad y con la conciencia lúcida de la muerte, en una nueva percepción de la temporalidad que matiza todos los poemas.

En un magnífico poema, "La falsa compañera", el poeta ensaya un diálogo solitario con la naturaleza, que -trasunto de la amada- se vuelve inhóspita con toda su belleza y se cierra a cualquier posibilidad de consuelo romántico. En una sencilla abstracción -que nos recuerda la poesía de Antonio Machado-, el agua, el cielo, los árboles y los pájaros, la tarde toda se percibe ajena y silenciosa. Extremando la belleza de la tarde en una evidente utilización irónica del estilo guilleniano, el poeta alcanza a expresar su sentimiento de abandono y soledad, para luego, en rasgo de apertura hacia el mundo, decidir una elección ética, difícil y precaria, que no queda sólo en gesto, sino que trasciende a los poemas de los libros posteriores:

Y entre reflejos, vientos,
cánticos y arreboles,
se marchó hacia sus fiestas
trascelstes, divinas,
salvada ya de aquella
tentación de un instante
de compartir la pena
que un mortal le llevaba.
Aún volvió la cabeza;
y me dijo, al marcharse,
que yo era sólo un hombre,
que buscara a los míos.
Y empecé, cuesta arriba,
despacio, mi retorno,
al triste techo oscuro
de mí mismo: a mi alma.
El aire parecía
un inmenso abandono.

Se trata, con el ensayo de esta escritura, de adoptar una decisión doble: por un lado, separar la atención de lo particular para pensar el mundo como globalidad de naturaleza e historia. Por otro, sin negarse a sí mismo, asumir la única alternativa posible, algo así como desenmascarar la conciencia del protagonista poético, que tiene que "volverse sombra", como dice en el poema del mismo nombre:

Volverme sombra, sí,
porque la sombra no hace nunca daño.
O hace ese daño apenas perceptible,
hermano en su dulzura de los céfiros,
recordar, recordar sombras de sombras.,
echar de menos lo que hacía daño,

y amar el dolor que nos hicimos,
y que ahora ya se llama de otro modo.

Pero no todo en este libro es desolación o rabia contenida. También en *Largo lamento* Salinas nos entrega una reelaboración del concepto del amor que conocíamos en sus libros anteriores. Las nuevas dimensiones de la experiencia del hablante permiten ahondar mucho más el valor humano del sentimiento amoroso, que se configura ahora con la complejidad de las palabras y los conceptos vividos. El poeta retoma las definiciones del amor que vertía en los poemas de *La voz a ti debida* y de *Razón de amor* y las valora a partir de la experiencia del fracaso. así, en “Volverse sombra”, el amor, el mismo amor ofrecido a la misma amada se presenta como violencia del que ama sobre el objeto del amor. Ese es el resultado de la experiencia frustrada:

Y el daño que hace el hombre
a los seres más tiernos
que nos arrancan siempre lágrimas
porque los vemos,
tan sólo con mirarlos a los ojos
-igual que a las gacelas y a las diosas-
a ellos y a su destino al mismo tiempo
está en enamorarse. Se llama amor.

Lo que antes era un amor que apuntaba a claridades se expresa ahora como un destino final que para cumplirse exige una purificación, su noche oscura y tormentosa, el proceso difícil de llegar a lo más hondo de un espíritu:

porque el amor que yo te ofrezco es
como una oscuridad al principio y exige
cerrar el paso a tantas luces fáciles
para encontrar la suya, en las entrañas.

Si en el poema “La rosa pura” veíamos la imagen irónica del amor que Salinas opone a la irreductible identidad de la mujer a quien se dirige en estos poemas, en “[No me sueltes]” el hablante insiste en un sentido idealista del amor en que no baste el deslumbramiento o la materialidad física del deseo, sino donde se exija también la voluntad de entrega, el amor como proyecto:

No hay un amor ni un cuento
que no tengan buen fin. Y si parece
que acaban mal es porque no sabemos
contar, amar hasta el final dichoso.
Para unas manos juntas que busca, todo es víspera.

Sea como reproche, sea como último intento esperanzado de esta voz poética por alcanzar una cima amorosa, el poeta afirma una y otra vez la exigencia voluntarista de la entrega. Porque el amor se sigue proyectando como aspiración a la armonía, a la paz, al reencuentro de uno mismo en su integridad por el efecto de la imposible fusión de dos conciencias. En “[Paz, sí, de pronto paz]” encontramos claramente esta formulación como fruto de la experiencia de esa difícil relación en que los amantes buscan su plenitud sin abandonar las señas de la propia identidad:

El alma dividida
por fin se unió a sí misma
uniéndose a otra alma.
Esa es la paz. la paz
sólo se hace entre dos.
Entre dos que luchaban
por vencerse uno al otro,
y que al fin comprendieron
que la victoria siempre
deja atrás un cadáver
de algo que se quería.
Vencer es separarse,
ser dos, el vencedor,
el vencido. Y no hay más
paz, unidad, victoria
sin muerte, que entregarse
las armas enconadas
con que nos defendíamos
y ser uno, en la paz,
dándose las victorias
que antes nos separaban.

El protagonista de estos poemas se obstina en una ideología del amor como algo esencialmente espiritual. En realidad, ante la experiencia, Salinas redefine el sentimiento amoroso mostrando el esfuerzo del personaje por trascender los elementos de la relación física, a pesar de que a lo largo de todo el libro se mantiene y se amplía respecto de los libros anteriores, como segundo plano contradictorio y dialéctico, una intensa sensualidad que se manifiesta en retazos anecdóticos de besos, caricias de lecho, erotismo táctil y visual de los cuerpos que se atraen. Así lo vemos en “[Deja ya, deja ya por un momento]”:

...Tu cabeza
cansada de ese peso incalculable del cabello
que intentamos contar uno por uno
aquella tarde gris,
por ver si así se resolvía la gran duda
de si el amor es infinito o no,
se me apoyó en el hombro, igual que una hora más.

Tan satisfecha ya
de su exacto encajar, que al fin supimos
lo que quiere decir
la juntura del brazo con el torso y su suave
doblar protector: es la primera
tentativa y la última, de hogar.
Mujer y hombre se salvarán del desamparo
siempre que la articulación feliz del hombro
funcione suavemente
cuando una cabeza se dobla.

Sin embargo, la inevitable aparición de la soledad convierte la formulación de un amor que el hablante ya no puede seguir alimentando a solas en expresión de lo que quiere verse, o decirse, como fuerza espiritual, en un intento de salvar, al menos, la fe en el amor como fuerza positiva que eleva a los humanos. De aquí que el recurso inmediato sea el de invocar una definición de la que está ausente lo físico, que va casi contra lo material. Es lo que enuncia el poema "También las voces se citan":

No se las oye: las voces
del amor no suenan nunca,
una sola y otra sola:
brotan las dos al juntarse;
o no nacen, se malogran.
Por eso la noche está
llena de voces ansiosas
que se quicren. Y el silencio,
para el que vive en amor,
no es más que un buscarse trémulo,
de dos voces voladoras.

Amor, en fin, entendido como afincamiento en la vida, como capacidad de elevación por encima de la realidad, como sueño, de acuerdo con los versos finales del libro: "Sólo muere/ un amor que ha dejado de soñarse/ hecho materia y que se busca en tierra."

Una de las más impresionantes experiencias de la escritura del erotismo en los poemas de este libro, en "La memoria en las manos", es el proceso que lleva a trascender la caricia erótica para alcanzar una percepción hondamente humana de la temporalidad existencial:

También recuerdan ellas, mis manos,
haber tenido una cabeza amada entre sus palmas.
Nada más misterioso en este mundo.
Los dedos reconocen los cabellos
lentamente, uno a uno, como hojas

de calendario: son recuerdos
de otros tantos, también innumerables
días felices,
dóciles al amor que los revive.
Pero al palpar la forma inexorable
que detrás de la carne nos resiste
las palmas ya se quedan ciegas.
No son caricias, no, lo que repiten
pasando y repasando sobre el hueso:
son preguntas sin fin, son infinitas
angustias hechas tactos ardorosos.
Y nada les contesta: una sospecha
de que todo se escapa y se nos huye
cuando entre nuestras manos lo oprimimos
nos sube del calor de aquella frente.

No hay duda de que el Pedro Salinas que escribe estos versos ha controlado radicalmente sus sentimientos, su escritura. Pero tampoco de que nos encontramos ante una nueva conciencia, más honda, más completa: la que posibilita la poesía posterior de Salinas. La mejor manifestación de la nueva disposición del poeta ante la poesía es la carga de ironías, el distanciamiento irónico con el que domina y encauza un romanticismo y una honda filosofía existencial que ha adquirido en los años en que estos poemas se escriben, y que luego se consolidan, por la fuerza de circunstancias muy diversas, desde los avatares personales a la gran tragedia del exilio y de la ausencia.

Largo lamento es, por todo ello, un documento imprescindible para situar, como escritura, la solidez humana de su autor, el esfuerzo de voluntad que implica el control de una escritura y de unos recursos que, en los años inmediatamente posteriores darán sus mejores frutos en una dimensión mucho más amplia y abarcadora.

Transgressão em
Clarice Lispector:
*Perto do coração
selvagem*

Cristina
Ferreira-Pinto
*Worcester Polytechnic
Institute*



Em *The Politics and Poetics of Transgression*, Peter Stallybrass e Allon White discutem o conceito de “transgressão” como uma prática que de alguma maneira inverte ou altere a relação entre os elementos em uma estrutura binária hierárquica. Essa relação, esse binômio, é formado por um elemento determinante, dominador, e outro que é determinado, subordinado. Sendo aquele que estabelece a hierarquia e suas regras, o elemento determinante (o “high stratum,” na terminologia de Stallybrass e White) se constitui como tal, i.e., constrói-se uma identidade, a partir da caracterização e delimitação do espaço baixo, do “low stratum,” daquilo que política, social e/ou culturalmente é considerado inferior, fraco, dependente. A relação “high” versus “low,” claro, não é estática, mas contém em si duas perspectivas diferentes—“a história vista de cima” e “a história vista de baixo”—apresentando portanto uma visão dialética sobre a questão da hierarquia (Stallybrass e White, 4). Tal relação hierárquica apresenta-se como possível locus de um ato de transgressão e aparece em diversas esferas: por exemplo, “alta” cultura versus cultura popular; Primeiro Mundo versus Terceiro Mundo; senhor versus empregado; homem versus mulher.

Em *Perto do coração selvagem* (1944), primeira obra de Clarice Lispector, há duas relações binárias principais que se podem discutir aqui. Uma é o binômio *homem versus mulher*, representado na relação da protagonista, Joana, com o marido, Otávio, e na relação entre o pai e a mãe da personagem. O outro binômio contém a relação do indivíduo, Joana, com a Instituição sócio-cultural na qual se insere. Essa Instituição, a Lei, suas determinações e códigos de conduta, é representada em *Perto do coração selvagem* pelos diversos personagens com quem a protagonista se relaciona: o próprio Otávio, a tia, o tio, Lídia.

Dentro dessas três relações hierárquicas—Otávio versus Joana; pai versus mãe (pais de Joana); Instituição sócio-cultural versus Joana—vão ocorrer momentos de transgressão, embora nem sempre seguindo o modelo apresentado por Stallybrass e White. Segundo este modelo, a transgressão implica a permanência de uma hierarquia. Na verdade, a transgressão equivaleria a uma **hierarquia invertida**, a uma “inversão simbólica” dos elementos do binômio: “‘Symbolic inversion’ may be broadly defined as any act of expressive behavior which inverts, contradicts, abrogates, or in some fashion presents an alternative to commonly held cultural codes, values and norms . . .” (Babcock, 14; in Stallybrass e White, 17). A transgressão, no sentido que lhe dão os dois autores, não elimina a relação binária hierárquica (ou seja, continua a existir no binômio um elemento determinante e outro determinado), nem elimina a Instituição sócio-cultural dentro da qual o binômio se estabelece. Aliás, é dentro do limite da Instituição, da Lei, que a transgressão tem lugar. Em *Perto do coração selvagem*, no entanto, observa-se uma outra forma de transgressão, uma que não se baseia na simples inversão dos elementos do binômio, mantendo-se a relação de dominação, mas sim na “ignorância da Lei,” dos limites da Instituição cultural que prevê e permite o estabelecimento de hierarquias.

O termo “ignorância da Lei” representa aqui um ato consciente por parte do Sujeito, a opção de recusar qualquer ditame social como determinante de sua conduta. “Ignorar” tem assim o mesmo sentido do verbo em inglês, “to disregard, to refuse to pay attention to,” sentido que se encontra aliás presente no português oral do Brasil. A “ignorância da Lei” leva ao estabelecimento de relações não determinadas pelo sistema

patriarcal de poder e que não são portanto por ele valorizadas. Por isso a “ignorância da Lei” é, segundo Hélène Cixous, uma atitude “feminina”: “Mother, daughter (or lover) are linked by blood, not by convention, by the (name of the) law. This . . . leads to differences in masculine and feminine relations to the law. . . Whereas the masculine position consists in either transgressing or respecting the law, the feminine simply ignores it” (Conley, 113). Os termos “feminino” e “masculino” são usados por Cixous para adjetivar diferentes posturas frente à Instituição sócio-cultural mas não se referem de modo exclusivo a pessoas do sexo feminino e masculino respectivamente. Entretanto, o “feminino” remete imediatamente à mulher —a qual, por razões culturais, tem sido socialmente marginalizada— e se associa então a todo indivíduo marginal, a todo elemento que deixa de compartilhar dos meios de produção e transmissão dos bens e valores do sistema patriarcal, “masculino.”

A transgressão é um elemento recorrente na obra de Clarice Lispector. Rita Terezinha Schmidt, por exemplo, examina como em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969) Lispector “decenters the framework of traditional gender oppositions on which the text is built” (105). Já Marta Peixoto, em um estudo sobre *Laços de família* (1960), fala dos momentos epifânicos nesses contos como breves instantes de transgressão durante os quais as personagens vêm-se libertas dos vínculos familiares que as limitam: “Their epiphanies, mysterious and **transgressive**, bring to consciousness repressed material with potentially subversive power” (289; grifo meu). Nesses momentos de transgressão, afirma Peixoto, “These women experience the reverse of their accepted selves and social roles as mother, daughter, wife, as gentle pardoning, giving females” (289). Esse instante transgressivo, que coloca as protagonistas de *Laços de família* fora da posição que lhes é determinada pelo seu grupo social, ocorre novamente em *A maçã no escuro* (1961); aqui é o crime de Martim o ato de transgressão que o arroja para fora dos limites do seu grupo. Em *A paixão segundo G.H.* (1964), romance que reproduz numa longa seqüência de epifanias os instantes revelatórios de Ana e outras personagens de *Laços de família*, o momento de transgressão é o encontro de G.H. com Janair e a barata; é o abandono, ainda que temporário, do seu espaço social e a entrada no domínio pertencente ao Outro. A transgressão se expressa então como um **ato**, no caso de Martim, ou como um **encontro**, no caso de G.H. Um encontro, um ato, um gesto, são aquilo que distingue, na obra de Lispector, o herói dos outros, do indivíduo comum, da comunidade: “Such an action or encounter destroys the previous lives of these characters who then find themselves apart from other men . . .” (Machado, 107).

Em *Perto do coração selvagem* a protagonista assume a posição de herói não por um ato ou encontro, mas por uma atitude. Joana coloca-se em oposição aos outros, ao seu grupo social, primeiramente, pela extrema consciência que tem de si mesma, de sua realidade interior assim como da realidade exterior, consciência que a impede de aceitar e amoldar-se, como fazem Otávio, os tios, Lídia, aos papéis sociais de marido, mulher, mãe, pai. Joana, ao contrário destes, caracteriza-se pela inquietude e pela busca constante—a busca da “própria coisa,” do “it,” o “é da coisa,” como afirma Lispector em outros textos (*Seleta*, xx; *Água viva*, 9 e seguintes). Outro traço que distingue Joana dos demais é o isolamento, por ela mesma procurado e que a caracteriza desde a infância. Esta é marcada pela presença do pai mas, principalmente, pela ausência materna. Enquanto a figura

daquele surge logo no início do romance e volta repetidamente ao longo da narrativa, a imagem materna aparece somente ao princípio, no relato sobre a mulher ausente que o pai faz a um amigo. A narradora menciona a mãe uma única vez, de forma distanciada, como a uma figura estranha e temida: “Hoje . . . ela estava como medo de Elza. Mas não se pode ter medo da mãe. A mãe era como um pai” (29). “A mãe era como um pai.” A imagem que Joana tem da mãe chega-lhe através do relato paterno, e aí Elza aparece como alguém que domina, “independente,” “cheia de poder” (27), junto de quem o pai torna-se “o tipo mais simplório” (28), incapaz de alcançá-la e compreendê-la. Há aqui uma pequena inversão de papéis: Elza, dominante, temida, a que surge “fugazmente” (28) na vida de um homem deixando-lhe uma filha (quando em um enredo tradicional é o oposto que ocorre—o homem entra na vida da mulher, tem com ela uma relação que resulta na gravidez e logo a deixa e à criança, tão repentino e misterioso como quando chegou). O pai de Joana, como que abandonado pela mulher (ela “morreu assim que pôde,” 29), dominado por sua imagem, pequeno, “simplório,” procura ocupar o espaço vazio deixado pela mãe, oferecendo a Joana os cuidados ma(pa)ternais, assistindo preocupado a seus primeiros passos em direção a um destino: “O que será de Joana?” (16). Mas, ao final, a presença paterna parece ser insuficiente para suprir a falta da mãe e é por esta que Joana anseia, quando adulta: “Eu sei o que quero: uma mulher feia e limpa, com seios grandes Alguém que me recolha como a um cão humilde, que me abra a porta, me escove e me alimente, me queira severamente como a um cão, só isso eu quero, como a um cão, a um filho” (158). Se a imagem materna é então uma de força, o pai aparece como alguém frágil que Joana deve proteger (192). A visão que a protagonista tem dos pais reforça a idéia de inversão de papéis, já que, tipicamente, a mãe é quem representa para a filha passividade e dependência, enquanto o pai representa qualidades opostas (Gardiner, 148)

As relações entre Elza e o pai e entre aquela e seu grupo social (família do pai) repetem-se através de Joana, pois a protagonista apresenta uma forma semelhante de relacionar-se com o marido, Otávio, e com os demais. Joana apresenta a mesma qualidade fugidia de Elza, a mesma atitude de não se deixar prender, mas que, ao contrário, faz com que o homem se deixe dominar, sinta-se “simplório” como o pai, “inútil e afeminado” como Otávio frente a Joana (97). Joana, portanto, tal como Elza, inverte uma hierarquia que subordina a mulher ao homem, foge à posição de elemento determinado. Em seu primeiro encontro com Elza, por exemplo, a reação do pai é de incômodo e perturbação: “Era fina, enviesada Tão rápida e áspera nas conclusões, tão independente e amarga que da primeira vez em que falamos chamei-a de bruta!” (27). Perturbação é também o que sente Otávio quando conhece Joana: “Fala com uma justeza de termos que horroriza, pensou Otávio com mal-estar” (96-97). Tal justeza de termos, ou crueza na maneira como Joana enuncia a realidade, parece transgredir os códigos que regem as relações sociais e é isso que incomoda Otávio, que depende tanto das “pequenas e cômodas fórmulas que o sustentavam e lhe facilitavam a comunicação com as pessoas” (97). Essa aparente transgressão dos códigos sociais é o que faz de Joana um elemento ameaçador para os outros—Otávio, os tios, Lídia. Joana é chamada de “víbora” pela tia e por Otávio (53, 198), um termo que ecoa o modo como a família do pai recebe Elza, como “o micróbio da varíola, [como] um herege” (28). Elza encontra-se—tal como Joana—numa situação de isolamento que não é nunca rompida, e nem mesmo sua morte a reconcilia com seu grupo

social. Para a mãe da protagonista, a morte parece ter sido o abandono desejado da vida: “morreu **assim que pôde**” (29; grifo meu). Joana, então, herda da mãe essa atitude de quem não se cristaliza na vontade do Outro, mas surge para este como uma presença que incomoda

À imagem fugaz da mãe contrapõe-se a tia, esta sim uma figura tipicamente “maternal,” que representa a normalidade das instituições sociais cujos códigos de comportamento, interiorizados pela mulher, determinam a expressão dramática dos seus sentimentos por Joana órfã. A tia e seu marido, como exemplos representativos da normalidade social, estão imersos em uma existência rotineira; eles não vivem mas “brincam” (66), dentro dos papéis que assumem sem questionar. O termo que Lispector usa aqui, “brincar,” tem em *A maçã no escuro* um sinônimo na palavra “imitar,” usada para referir-se a um modo de vida superficial, vazio, porém completamente de acordo com os preceitos sociais de comportamento: as pessoas não vivem realmente, simplesmente **imitam** o ato de existir (*A maçã*, 31). Assim é com os tios de Joana. Sua existência, ainda que “morta,” dá-lhes no entanto o respaldo do seu grupo social, conferindo-lhes uma certa autoridade, um determinado poder. Joana, ao contrário, nega-se a assumir um papel dentro da normalidade em que vivem os outros, recusando então a comunicação com sua família adotiva dentro dos termos convencionais de obediência e gratidão (53). Joana envolve-se no silêncio, um silêncio que não é resignação e que parece aos outros uma atitude de desafio: “ela é sempre calada, como se não precisasse de ninguém. . . E quando olha é bem nos olhos, pisando a gente. . .” (52). Na casa dos tios, a presença de Joana é uma ameaça principalmente para a tia porque, não aceitando assumir o papel da órfã agradecida e humilde, tira à mulher o ponto de referência necessário para que esta cumpra sua função e autoridade maternas. Rompidas as relações ordenadas dentro das quais ela sabe movimentar-se, a tia procura uma maneira de retomar a autoridade sobre a situação e a sobrinha: se Joana não é a órfã obediente, então ela é um “bicho estranho,” uma “víbora fria” (53). Caracterizando Joana como um ser diferente e perigoso, a tia não só encontra uma justificativa para sua própria conduta (“Inútil gostar de [Joana], inútil fazer-lhe bem,” 53) como também reafirma sua própria identidade como aquela que domina e determina a situação do Outro: “The bourgeois subject continuously defined and re-defined itself through the exclusion of what is marked out as ‘low’—as dirty, repulsive, noisy, contaminating. Yet that very act of exclusion was constitutive of its identity,” explicam Stallybrass e White (191).

Joana, ao contrário, furta-se à determinação dos códigos sociais—não transgredindo-os, mas ignorando-os. A ignorância dos códigos e determinações sociais é, segundo Hélène Cixous, um modo “feminino” de relacionar-se com a Lei, um modo ainda mais subversivo porque coloca o Sujeito numa posição alheia à Lei, à Instituição sócio-cultural. Como observa Cixous, mencionando o episódio em que Joana rouba um livro e é vista pela tia, Joana é inocente, pois assume uma posição de ignorância da Lei e ignorância da culpa (“Point of Wheat,” 7), e é dessa maneira que ela se torna tão ameaçadora ao Outro. A posição da protagonista em relação à Lei é o que a distingue e afasta de Otávio, o qual se posiciona num modo de relação “masculina,” “content to wait before the Law” (Conley, 102). Otávio, tal como os tios, vive segundo um padrão de normalidade, observando e dependendo dos códigos que regem as relações sociais e das “fórmulas

cômodas” que facilitam a comunicação entre as pessoas porque a mantêm num nível de superficialidade e dentro de limites bem conhecidos.

Porque observa os limites da Lei e os códigos sociais de comportamento, Otávio é quem realmente é capaz de transgredi-los. Transgressão que ele comete quando, depois de seu casamento com Joana, torna-se amante de Lúcia, formando com ela e com o filho que vai nascer uma “pequena família” ilegítima. O que faz disso uma transgressão social é, antes de mais nada, o fato de que assim Otávio encara seu ato, envolvendo sua relação com a ex-noiva em medo e culpa (132, 133-134). A relação de Otávio e Lúcia, transgressora no sentido de adúltera, coloca-se, entretanto, ainda **dentro** da Lei, a qual delimita o relacionamento dos dois no binômio *homem: determinante versus mulher: determinada*. Na relação Otávio versus Lúcia há claramente o elemento de transgressão como o vêem Stallybrass e White: Lúcia, o estrato “baixo,” o pólo subordinado, é ao mesmo tempo a figura que detém “conforto e poder,” (Stallybrass e White, 156), capaz de **seduzir** o estrato “alto” (o homem). A **sedução** é um processo ambíguo que implica cumplicidade (Gallop, 56); a própria palavra denota duas posições opostas—a de quem seduz e a de quem é seduzido (*Novo dicionário Aurélio*). Dentro de um enredo tradicional ou um romance “róseo” à Barbara Cartland, o homem é sempre o agente sedutor: Otávio seria assim quem teria seduzido Lúcia, engravidando-a. Em *Perto do coração selvagem*, entretanto, pode-se afirmar que acontece o oposto: ocorre a sedução de Otávio por Lúcia, a iniciação daquele “into carnal [i.e. sexual] knowledge” (Gallop, 143). A sedução equivale pois a uma iniciação que é, claro, simbólica. Aqui, o que esta realmente representa é o fato de que a relação com Lúcia permite que Otávio se coloque numa posição “sexual,” de “homem,” a única posição que ele sabe assumir e que lhe era impossível com Joana. Ao lado da esposa “sua qualidade de homem tornava-se inútil e ele não podia ser outra coisa senão um homem” (195), justamente porque Joana foge à posição “feminina” tradicional. Por sua vez, Lúcia, apesar de estar numa posição subalterna, dependente, exerce poder sobre Otávio, um poder que ela encontra na sua capacidade de procriação. O estrato “baixo” se associa então ao “alto”—a cultura “masculina” que apoia a instituição da família—através da maternidade e da aceitação, por Lúcia, do papel de mulher “apenas fêmea” (150).

Se a relação de Otávio e Lúcia desenvolve-se segundo um esquema hierárquico de dominação e poder, a relação que Joana tem com seu amante, o homem desconhecido, desenvolve-se sem culpa e sobre a ignorância da Lei, colocando-se portanto fora dela. A protagonista ignora o nome do amante e seu passado e se apresenta a ele simplesmente como Joana, desvinculada de um pai, um marido (do homem—o elemento determinante), uma história. A ausência de um nome coloca os dois amantes numa situação, senão de igualdade absoluta, ao menos de troca, em que não há dominador e dominado, onde a identidade de um não é determinada pelo outro. De Joana se poderia dizer, citando Cixous: “I want to love out—(beyond the Law)—Law: without judgement. Without imposed preference. Does that mean outside of morals? Only: without wrong. Without false, without true” (“August,” 15).

Joana não consegue se acomodar às limitações que o casamento impõe ao indivíduo e, em particular, à mulher. Ela é capaz de inverter a hierarquia que coloca a mulher em função do homem e mais tarde vai mesmo romper tal relação. Joana é “pouco passiva” e Otávio não é forte o suficiente para “obrigá-la a revelar-se e assim destruir-se no

seu poder” (97). Mas Otávio não sabe existir fora dessa relação e portanto necessita a presença de uma mulher, como Lúdia, que a ela se amolde. Isto é, Otávio necessita a presença de um Outro que se subordine, se deixe dominar, para poder construir sua identidade como aquele que domina. É junto a Lúdia que Otávio encontra uma possibilidade de existência segundo o modelo de relação *homem versus mulher* que ele conhece. Lúdia é exatamente o oposto de Joana: Lúdia é modesta, tem o “corpo grosso e firme, como um tronco, as mãos sólidas e bonitas” (95); Joana, vista por Otávio, não era bonita mas sim “excessivamente luminosa,” como que feita de “linhas . . . frágeis, um esboço” (97). Otávio se sente dividido entre as duas, atraído tanto pela segurança que Lúdia representa como pela possibilidade de risco e aventura interior que Joana parece oferecer. A própria Joana reconhece aquilo que a outra pode representar para o homem—o conhecido, o estável, a mesma estabilidade que Joana recusa: “Imagine: ter sempre uma pessoa ao lado, não conhecer nunca a solidão . . . não estar consigo mesma nunca, nunca. E ser uma mulher casada, quer dizer, uma pessoa com destino traçado” (159).

Ao destino (de-)limitado que a mulher encontra no casamento, Joana prefere a surpresa do destino que se constrói a cada dia, e para isso a solidão é um bem imprescindível. Rompida a relação com Otávio, Joana procura alcançar o mesmo isolamento que a caracterizava na infância, e que a presença do marido interrompera. É então que Joana prossegue nos últimos estágios de um processo de auto-isolamento, de auto-marginalização, permitindo que Otávio viva todo para Lúdia, decidindo pelos dois amantes o destino da “pequena família.” Cortando as últimas amarras sociais, Joana prepara-se para a solidão desejada e para realizar a viagem final que a levará a uma nova vida e à sua afirmação pessoal fora de qualquer relação hierárquica. Dentro desse processo de auto-marginalização, a relação com o amante é a última cadeia—ainda que leve pelo caráter provisório que Joana nela reconhecia— a ser rompida. O abandono do homem, assim como o abandono de Otávio—a “partida dos homens”—deixa Joana entregue a si, pronta para o rompimento com seu grupo social. Completamente destituída de qualquer ligação com o Outro, Joana atinge um estado de liberdade que é também “maldição” (210), solidão, marginalidade. Joana tem consciência disso, assim como sabe que somente dessa maneira pode viver, porque dessa solidão e marginalidade “vinha sua vida . . . e daí vinha a criação de cada instante futuro” (210). A protagonista toma, portanto, uma decisão consciente, opta pela responsabilidade de construir seu próprio destino, rejeitando modelos sociais de comportamento e relações dentro das quais sua identidade não viria de si mas dos outros.

Optando pela ruptura e pelo isolamento, a protagonista de *Perto do coração selvagem* tem que abrir mão de qualquer desejo em relação ao Outro—o amor, a maternidade— e colocar-se completamente fora de sua comunidade, isto é, rejeitar todo o apoio vindo do seu grupo social. A auto-marginalização é então a opção de Joana, seu modo de posicionar-se frente ao Outro— a família, o marido, o amante— e de relacionar-se com a Lei, esse “grande Outro” que determina rigidamente os papéis sociais e as relações individuais. Joana não os transgride. Ou melhor, transgride-os sim, mas de uma maneira diferente, “feminina,” o que significa a ausência do medo e da culpa, a ignorância da Lei e o abandono de toda relação hierárquica pré-determinada.

Este é o modelo de comportamento que Clarice Lispector nos sugere em seu primeiro romance—a transgressão dos códigos sociais de comportamento pela “ignorância” dos mesmos, o rompimento, através da auto-marginalização do Sujeito, de uma estrutura social rígida que estabelece espaços sociais bem demarcados. Entretanto, a proposta de um posicionamento social que desvincula o Sujeito do seu grupo, da sua sociedade, pode ser interpretada como utópica ou como sendo a expressão de um pensamento **idealista**. Idealista no sentido de que aceita a possibilidade de que o Sujeito se construa uma identidade fora de qualquer relação social, isto é, não considera o Sujeito necessariamente como parte de um processo “materialista,” de um sistema concreto de inter-relações. Lendo-se sucessivamente toda a obra de Lispector é possível observar que ela retoma sempre o problema da transgressão, marginalização do Sujeito, ignorância da Lei e da culpa. Entretanto a própria autora parece questionar em seus livros o caráter idealista que transparece em *Perto do coração selvagem*.

A posição “feminina”—transgressiva, marginal, solitária—da primeira protagonista de Lispector vai reaparecer em suas narrativas posteriores, não como um modelo definitivo mas como uma proposta continuamente questionada e revisada. Pode o Sujeito existir e realizar-se fora de sua comunidade, de um grupo social? A resposta seria negativa tanto de um ponto de vista psicanalítico como de uma perspectiva histórico-cultural, pois o Sujeito se define como tal a partir do Outro e é resultado do intrincamento de um conjunto de relações sociais. Lispector parece levantar repetidamente essa questão em obras como *Laços de família*, *A maçã no escuro*, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), nas quais as personagens sucedem-se em um movimento pendular—em direção à marginalidade e isolamento e em direção ao Outro. Já em *Água viva* (1973), porém, se sintetiza essa dualidade: aqui a narradora-protagonista já atingiu um estágio pessoal que exige solidão, a libertação do Outro enquanto relação afetiva imediata, ao mesmo tempo em que apresenta a capacidade de se deixar tocar pelo Outro e de também tocá-lo, aproximar-se dele em solidariedade, irmanação.

O processo de busca e questionamento que se inicia na obra de Clarice Lispector com *Perto do coração selvagem* finaliza-se em *Água viva*, embora não seja este o último livro que escreve. Mas é aqui, na narradora de *Água viva*, que se reencontra Joana pela última vez: “Um dia eu disse infantilmente: eu posso tudo. Era a antevisão de poder um dia me largar e cair num abandono de qualquer lei” (*Água viva*, 28-29). Nesta passagem o sujeito narrativo relembra as suas próprias palavras (“eu disse”), as palavras que Joana profere quando a tia a confronta e repreende por ela ter furtado um livro de uma livraria: “**Eu posso** . . . roubei porque eu quis. Só roubarei quando quiser. Não faz mal nenhum. . . [Só faz mal] Quando a gente rouba e **tem medo**” (*Perto do coração selvagem*, 52; grifo meu). Assim reafirma-se a posição que, já no romance de 1944, a personagem assumira diante da Lei. Uma posição que obedece a uma outra ordem, que é feita da desarticulação, do silêncio, da dissonância (*Água viva*, 67, 84), que, livre do medo e da culpa, se constrói a partir da transgressão.

OBRAS CITADAS

BABCOCK, BARBARA.

The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society. Ithaca: Cornell UP, 1978.

CIXOUS, HÉLENE.

"August 12, 1980" ("12 Août, 1980"). Trans. Betsy Wing. *Boundary 2* 12. 2 (Winter, 1984): 8-39.
"Reaching the Point of Wheat or a Portrait of the Artist as a Maturing Woman." *New Literary History* 19. 1 (1987): 1-21.

CONLEY, VERENA ANDERMATT

Hélène Cixous: Writing the Feminine. Lincoln, London: U of Nebraska P, 1984.

FERREIRA, AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA

Novo dicionário da língua portuguesa. Rio: Nova Fronteira, n.d.

GALLOP, JANE

The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis. Ithaca: Cornell UP, 1982.

GARDINER, JUDITH KEGAN

"A Wake for Mother: The Maternal Deathbed in Women's Fiction." *Feminist Studies* 4. 2 (junho 1978): 146-165.

LISPECTOR, CLARICE

Água viva. 1973. 6a. ed. Rio: Nova Fronteira, 1980.

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres. 1969. 9a. ed. Rio: Nova Fronteira, 1982.

Laços de família. 1960. 3a. ed. Rio: Editora do Autor, 1963.

A maçã no escuro. 1961. 7a. ed. Rio: Nova Fronteira, 1982.

A paixão segundo G.H. 1964. Rio: Editora do Autor, 1964.

Perto do coração selvagem. 1944. 7a. ed. Rio: Nova Fronteira, 1980.

Seleção. Rio, Brasília: José Olympio, INL-MEC, 1975.

MACHADO, REGINA HELENA DE OLIVEIRA.

"Spinning Form: Reading Clarice Lispector." *Writing Differences: Readings from the Seminar of Hélène Cixous*. Ed. Susan Sellers. New York: St. Martin's P, 1988. 98-112.

PEIXOTO, MARTA

"Family Ties: Female Development in Clarice Lispector." *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Ed. Elizabeth Abel, Marianne Hirsch e Elizabeth Langland. Hanover, NH: UP of New England for Dartmouth College, 1983. 287-303.

SCHMIDT, RITA TEREZINHA.

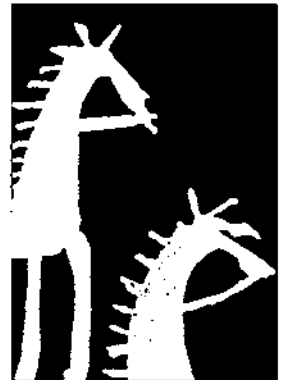
"Clarice Lispector: The Poetics of Transgression." *Luso-Brazilian Review* 26.2 (1989): 103-115.

STALLYBRASS, PETER E ALLON WHITE

The Politics and Poetics of Transgression. Ithaca: Cornell UP, 1986.

*José Trigo: un
texto literario y
sus múltiples
coordenadas
culturales*

Robin W.
Fiddian
*University
of Oxford*



Este ensayo se centra en la difícil y complicada novela de Fernando del Paso que inauguró la carrera del novelista mexicano en el año 1966. La crítica nacional y continental no tardó en reconocer el valor e interés de la obra, haciendo hincapié en su virtuosismo formal y técnico y destacando como aspecto polémico la relación entre mito e historia en un texto que para algunos lectores pecaba de mixtificación e incluso de mala fe¹.

Enfocando *José Trigo* desde la perspectiva actual de los 90, disponemos de un rico acervo de ideas y enfoques críticos que quizá sirvan para matizar nuestro entendimiento de la novela, en lo que se refiere a sus significados más profundos y los contextos culturales a los cuales remite². Para nuestros propósitos, la obra del insigne y malogrado hispanista, el Profesor Angel Rama, es una fuente de ideas especialmente estimulante, que abre nuevas perspectivas sobre el tema que nos concierne.

A principios de los 80 el profesor Rama publicó unos estudios de amplias miras en los que trazó una útil distinción entre dos polos que enmarcan la literatura latinoamericana, configurando un vasto campo de fuerzas en el cual se sitúan textos y autores individuales³. Uno el polo cosmopolita, representado sucesivamente por autores tales como Borges, Fuentes y Puig, tiende a 'la instalación plena y adulta en una temática universal, en unos personajes universales' mediante la utilización de técnicas foráneas que suponen una influencia modernizadora. El otro polo o movimiento —el polo transculturador— 'también se hace cargo de la herencia universal, también procura abastecerse en el almacén externo (de procedimientos técnicos)', pero asimila este material al mundo intelectual y espiritual de las culturas autóctonas que sobreviven en muchas áreas del continente americano⁴. Autores como Asturias, Arguedas, Rulfo y Roa Bastos ejemplifican esta tendencia a la asimilación de elementos externos que sirven en principio para realzar la vitalidad de los valores culturales nativos.

La distinción entre el polo cosmopolita y el polo transculturado tiene la virtud de cubrir la cultura latinoamericana en su totalidad, mientras facilita el encasillamiento de obras y autores en puntos específicos que median entre los dos polos del horizonte cultural continental. Además, el esquema de Rama gana en valor si se tiene en cuenta que los dos polos a los que se refiere no necesariamente tienen que ser excluyentes, ya que se trata, según el autor, de 'vastos mundos culturales que coinciden en determinados individuos', situados éstos últimos 'en la intersección de los dos campos culturales'⁵.

1. Una reacción inmediata a la publicación de la novela fue la de Ramón Xirau, "José Agustín, Navarrete, Del Paso", en *Diálogos*, III, 2 (marzo-abril 1967), 24-26. Véase también Nelson Marra, "México, una literatura en movimiento", *Temas*, 14 (Montevideo, octubre-diciembre 1967), pp. 28-32. La acusación de mixtificación la haría Nara Dottori, "José Trigo o el terror a la historia", en *Nueva novela latinoamericana*, ed. Jorge Lafforgue, II vols., I (Buenos Aires, Paidós, 1969), 262-299.

2. El mejor ejemplo reciente es el estudio de Lilvia Soto, "Tres aproximaciones a José Trigo", *Revista chilena de literatura*, núm. 30 (1987), pp. 125-54.

3. Angel Rama, "La tecnificación narrativa", *Hispanamérica*, XXX (1982), 29-82, y *Transculturación narrativa en América Latina* (Mexico, Siglo XX, 1982). El primero de estos ensayos se encuentra también en Angel Rama, *La novela en América Latina* (Xalapa, Universidad Veracruzana, 1986), pp. 294-360.

4. Angel Rama, *La novela en América Latina*, 347 & 351.

5. Idem, p. 342.

La tesis de Rama ofrece un marco para nuestro estudio de *José Trigo*, novela que por un lado pretende plasmar en forma artística ciertos mitos y valores propios de la cosmovisión azteca, y por otro quiere consolidar los avances técnicos conseguidos en la ficción mundial gracias a las innovaciones hechas por James Joyce y otros escritores de la vanguardia. Para empezar a medir el logro de Fernando del Paso en esa tarea doble, conviene ofrecer un breve resumen de los aspectos temáticos más significativos de su novela, para luego investigar su relación con una serie de contextos culturales que, si bien se prestan a un tratamiento analítico con distinguos, en última instancia se complementan, formando una síntesis de notable complejidad.

En un nivel puramente descriptivo, José Trigo denota las condiciones de vida de los ferrocarriles del Distrito Federal de México en 1958 y 1959, que fueron años de violentos enfrentamientos entre el gobierno del Presidente López Mateos y los ferrocarriles dirigidos por Demetrio Vallejo y otros representantes sindicales. El marco histórico de la obra también abarca la vida de la ciudad desde su fundación en el siglo XVI después de Cristo, y la del país en la época que sigue a la Revolución. Para organizar este vasto acopio de material, Fernando del Paso construye un vehículo narrativo que compagina la historia de la comunidad de Nonoalco-Tlatelolco con la anécdota particular de dos individuos, Luciano y Manuel Angel, cuyo antagonismo ocupa el primer plano de la narración.

Ahora bien, más allá de estos componentes típicos de los géneros de la novela costumbrista y policíaca, *José Trigo* examina la relación entre dos culturas en el México moderno: la cultura azteca, de profundas raíces milenarias, y la cristiana, de reciente introducción y arrolladora influencia a lo largo de casi cinco siglos. Tanto la trama como los personajes de *José Trigo* ostentan un doble carácter: p. ej. Luciano está hecho en el molde de Quetzalcóatl pero también en el de Jesucristo. Manuel Angel, su antagonista y complemento, hereda las características nocivas de Tezcatlipoca, además de ajustarse a la imagen de Lucifer. Se podrían multiplicar los ejemplos, pero no son necesarios para nuestra conclusión: *José Trigo* atestigua el mestizaje cultural de México, captando la peculiaridad de una cosmovisión plural, netamente definida.

A esta somera descripción del contenido implícito de *José Trigo* hay que añadir otra observación que se resume así: la novela de Fernando del Paso está vertebrada en las ideas de la regeneración y la resurrección, que configuran su último sentido. Porque, si una lectura de la trama desemboca irremediabilmente en un mensaje de derrota y desilusión, la de sus estructuras míticas descubre una serie de promesas de renovación, regeneración y resurrección. En este complejo se reconcilian los valores autóctonos —la regeneración como elemento fundamental de la cosmovisión azteca y mesoamericana— y la fe en la resurrección—creencia fundamental del cristianismo.

Tomando en cuenta la complejidad formal y conceptual de *José Trigo*, no es de extrañar que muchos comentaristas se hayan quedado en la superficie de la obra en el momento de formular su interpretación o crítica de la misma. Pero, para hacerle justicia hay que reconocer la profundidad y diversidad de los significados que encierra.

Adentrándonos en el terreno de la literatura comparada, recordamos los esfuerzos de varios críticos por establecer vínculos entre *José Trigo* y la obra de James Joyce. La hipótesis de una influencia masiva del *Ulysses* y de *Finnegans Wake* es fácil de sostener, y no hay razón para poner los argumentos de Dagoberto Orrantía, Aida Nadi

Gambetta Cruk y Ramón Xirau en entredicho⁶. Sin embargo, sí conviene ampliar sus conclusiones para dar cabida a unas observaciones adicionales sobre la estructura de ideas que encontramos en *José Trigo* y en la obra de Joyce. Y es que, al margen de los parecidos que abundan en la organización formal y técnica de estos libros, existen profundas semejanzas en la cosmovisión de sus autores que coinciden puntualmente en algunos aspectos que hemos señalado en nuestro recuento de los componentes temáticos de *José Trigo*. Tanto en el *Ulysses* como en *Finnegans Wake*, Joyce consigue expresar una visión humanista del mundo, que da por supuestas la continuidad de la especie humana y la regeneración del orden natural. Un sentido panteísta prevalece en las dos novelas joyceanas, pero sin excluir los valores y las referencias cristianas; una combinación de un marco de referencia sagrado y otro profano dota a ambas obras de una riqueza de matices culturales que ayuda a comprender su evaluación como obras maestras de la literatura del siglo XX.

De esta descripción de *Ulysses* y *Finnegans Wake*, se desprende que *José Trigo* debe mucho a los libros más célebres del escritor irlandés de quien Fernando del Paso dijera que había sido "mi maestro por excelencia"⁷. A la luz de su declaración y nuestro comentario, sería lícito sospechar que la obra primeriza de del Paso fuera una calca de Joyce, fabricada exclusivamente bajo el impulso rector del polo cosmopolita de la literatura latinoamericana. De hecho, se podrían aducir pruebas detalladas de una amplia asimilación del ejemplo de Joyce por parte de Fernando de Paso. Pero esto no significa que el autor de *José Trigo* haya supeditado los valores culturales de México a un modelo foráneo. Más bien demuestra que su obra tiene una doble proyección que remite tanto a la tradición mexicana como a un marco de referencia exterior que suele autodefinirse como 'universal' y cuyo máximo representante, en el siglo XX, sería James Joyce. Con modestas pretensiones de reivindicación, se puede afirmar que las profundas coincidencias entre *José Trigo* y las novelas de Joyce redundan desinteresadamente en el beneficio de ambos autores, que así quedan al margen de evaluaciones jerárquicas basadas en una falsa actitud etnocéntrica⁸.

El carácter cultural híbrido de *José Trigo* invita a comparaciones con otras obras, de la tradición latinoamericana, que participan de su misma condición y comparten una misma postura moral y filosófica ante la existencia. El punto de referencia más inmediato, en un sentido temporal, es *Hijo de hombre* de Roa Bastos. Publicada en 1960, la novela pudo haber influido directamente en la composición de *José Trigo*. Pero a fin de cuentas, esa hipótesis carece de importancia, ya que su confirmación sólo aportaría un dato circunstancial a una comparación que se asienta firmemente sobre una sólida base de coincidencias temáticas y culturales.

6. Dagoberto Orrantía, "The Function of Myth in Fernando del Paso's *José Trigo*", en *Tradition and Renewal: Essays in Twentieth Century Latin American Literature and Culture* (Urbana, Illinois, 1975), 125-38; Aida Nadi Gambetta Cruk, "Las coordenadas míticas en *José Trigo*", *Revista de literatura hispanoamericana*, VII (Maracaibo 1974), pp. 153-85; y Ramón Xirau, "José Agustín Navarrete, Del Paso", pp. 24-25.

7. Citado en Robin Fiddian, "James Joyce y Fernando del Paso", *Insula*, 455 (octubre 1984), p. 10

8. Para una amplia discusión de este tema, véase mi estudio, "James Joyce and Spanish American Fiction: A Study of the Origins and Transmission of Literary Influence", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVI (1989), 23-39.

Primero está la dimensión espiritual de *Hijo de hombre*, donde el valor de la vida humana se mide en términos de sufrimiento y sacrificio en aras de un noble ideal. De nuevo como Luciano, es un personaje que ostenta cualidades que derivan de la figura de Jesucristo: su nombre y apellido hacen eco de los de Jesús; su muerte en un incidente de la Guerra del Chaco es una especie de martirio y crucifixión que lo convierten en héroe legendario⁹.

En segundo lugar, *Hijo de hombre* y *José Trigo* coinciden en su presentación de los valores culturales de las comunidades que describen. El narrador de Roa da cuenta del carácter mixto de las costumbres de los pueblos de Sapukai e Itapé, que tiene su origen en la mescolanza de la cultura guaraní con la cristiana traída por los jesuitas en el siglo XVI. En líneas generales la experiencia histórica y antropológica del pueblo hace pensar en la de la comunidad de Nonoalco-Tlatelolco novelada en *José Trigo*.

Por último, se destaca la presencia en ambas obras del tema mítico de la regeneración sobrepuesto a la idea cristiana de la resurrección. El texto de *Hijo de hombre* va precedido por citas de la Biblia (del Libro de Ezequiel) y del *Himno de los Muertos de los Guaraníes*, que anticipan la accesión del hombre a la inmortalidad. Varios de los personajes de Roa experimentan una regeneración espiritual que en el caso de algunos promete extenderse más allá de la vida terrenal.

Evidentemente, se podrían traer a colación más ejemplos de coincidencias temáticas y culturales entre *José Trigo* y otros textos latinoamericanos, incluyendo *Hombres de maíz* de Miguel Angel Asturias cuyo cotejo serviría para enlazar Fernando del Paso con una tradición literaria y un contexto antropológico propios de Centroamérica. En este espacio no caben tales refinamientos, que postergamos para otra ocasión. De todos modos, las comparaciones que hemos elaborado con un número limitado de textos y autores nos permiten situar *José Trigo* en una variedad de contextos. Por una parte, su relación con la novela joyciana lo instala en un orden universal, e indica una proximidad al polo cosmopolita de la literatura latinoamericana. Por otra, su afinidad al polo transculturador que salvaguarda los valores regionales. De acuerdo con el esquema de Angel Rama, la novela de Fernando del Paso ocupa un lugar privilegiado en el punto de intersección de los radios de los dos polos. A la luz de nuestro análisis, se puede concebir *José Trigo* como un núcleo donde convergen influencias diversas para formar una compleja unidad artística y cultural.

9. Las referencias cristianas de *Hijo de hombre* han sido estudiadas por varios críticos, entre ellos David William Foster, "Hijo de hombre: the Christ Symbol Accommodated" in *Augusto Roa Bastos* (Boston, G. K. Hall, 1978), pp. 38-64, and Donald Shaw, "Inverted Christian Imagery and Symbolism in Modern Spanish American Fiction", *Romance Studies*, 10 (summer 1987), pp. 71-82 (77-79).

**Guerras literarias
de Tirso de Molina.**

Dr. Enrique
Gallud
Jardiel
*Centro de Estudios
Hispánicos. Universidad
Jawaharlal Nerhu.
Nueva Delhi*



Pese a los numerosos estudios existentes del siglo de Tirso y lo conocidas que son las rencillas y pugnias —tanto de tipo personal como literario— que tuvieron lugar entre los grandes autores de la época, es éste un campo que ofrece aún posibilidades a los investigadores y que no deja nunca de ser ameno. Celos y envidias literarias, disparidad de estilos y antipatías personales llevaron a muchos autores barrocos a un continuo maldecir unos de otros, a un continuo atacar las obras y prendas personales del contrario. En estas guerras de letras Gabriel Téllez interviene muchas veces como paladín de Lope de Vega o en defensa de su persona, atacada repetidamente. Sus respuestas a las acusaciones de las que se le hace objeto aparecen en el texto de sus obras como alusiones no siempre sutiles, dirigidas en primer lugar a su oponente y, en segundo, a un público que, por conocer al detalle estas pugnias y seguir día a día sus vicisitudes (tomando partido por el autor que le era preferido), apreciaba y degustaba por así decirlo el contenido crítico y mordaz de dichas respuestas. Los personajes de las comedias se convierten en el vehículo ideal para la transmisión de las ideas y sentimientos de su creador, especialmente la “figura de donaire”, que satiriza y divierte al mismo tiempo¹.

Menciónese primero a un adversario de Tirso que solo lo fue en el terreno literario y cuya enemistad con el mercedario nunca llegó al terreno personal: Luis de Góngora. El motivo de tal antagonismo fue meramente el estilo. La forma clara y directa de Lope de Vega y de sus seguidores —Tirso entre ellos— no podía dejar de disgustar al creador del preciosismo español. Los discípulos del Fénix fueron duramente censurados por Góngora y tildados con el remoquete de “patos”, en franca contraposición con él mismo, que se autodenominaba “El cisne del Bétis”. Tales alusiones se hallan en un famoso soneto:

“Patos de la aguachirle castellana
que de su rudo origen fácil niega
y, tal vez dulce, inunda nuestra vega,
con razón Vega, por lo siempre llana².(...)”

Aquí se refiere la palabra “llana” al verso de Tirso y Lope, al que el cordobés considera vulgar y rudo. En el resto de la composición les acusa de falta de erudición y les insta a que veneren a los cisnes.

A partir de este momento y para defender el estilo de su maestro Tirso comienza a intercalar en sus comedias burlas del estilo culterano. La popularidad de habla “culto” en la sociedad queda satirizada en su obra *La lealtad contra la envidia*:

D. Alonso.-	Pudiendo hablarme claro, ¿por qué vocablos oscuros usas?
-------------	--

1. Nótese que el público de aquel tiempo sabía lo que se estaba diciendo en el escenario y contra quién iban dirigidas las invectivas del gracioso con mucha más precisión de lo que podemos saber ahora los que nos ocupamos del tema.

2. Luis de Góngora, *Poesías*, p. 230.

Chacon.- Han dado en eso las musas
castellanas³.

Los criados de Tirso se mofan del estilo culto en general, construyendo diálogos con fragmentos semejantes a las formas y estructuras gongorinas⁴. Veamos una burla de la anáfora, la acumulación y el hipébaton a la vez, figuras retóricas muy de agrado de los culteranos:

Cristal.- ¿Dónde quieres que se vaya
si eres corma de su amor,
de sus pensamientos maza,
de sus gustos guindaleta,
de sus libertades trampa,
de su voluntad maneota,
de sus pensamientos traba,
garabato de su vida
y aberración de su alma⁵?

El poeta satiriza también frecuentemente las metáforas exageradas, que acababan por convertirse en tópicos. Según él, el habla culta era un vicio, una tendencia muy generalizada a la que era difícil resistirse:

Bermudo... Volvió entonces los dos...¿Cómo
llaman críticos noveles⁶
los ojos en este siglo?
Que yo, si Dios no me tiene
de su mano, iba a llamarlos
"yemas de huevos celestes⁷."

Ha de observarse que las fechas de muchas comedias que contienen estas indirectas son posteriores a la muerte de Góngora (1627). Estas puyas se dirigían a su estilo y seguidores (Tassis, Peralta, Paravicino, Soto de Rojas, Jáuregui, Medinilla, etc.) y nunca aparece mencionado el nombre del maestro⁸.

3. Tirso de Molina, *La lealtad contra la envidia*, acto II, escena 7. (Cito por la edición de *Obras completas* de Blanca de los Ríos. Aguilar, Madrid, 1968)

4. Ver *Habládme en entrando*, II, 13 y *Escarmientos para el cuerdo*, I, 2 i II, 5.

5. Tirso de Molina, *No hay peor sordo...* III, 4.

6. Aquí "crítico" equivale a "culto", "el que habla culto o con afectación" (*Diccionario de Autoridades*).

7. Tirso de Molina, *Amar por arte mayor*, III, 4.

8. El mismo Lope, que sufrió también los ataques del cordobés, le tuvo siempre gran respeto y le dedicó un elogioso soneto tras su óbito.

Otro recurso culteranista muy extendido, la hipérbole, es también parodiado por un personaje de *Quien no cae no se levanta*, en alabanza de una criada fregona:

Britón.- ¿Tú con Leonela, fregatriz divina,
 célebre desde el Ganges hasta el Tajo,
 que, dando censo de agua a su cocina,
 de los rayos del sol hizo estropajo?⁹

En muchas otras obras de diversos años incluye Tirso sus burlas de los culteranos, llamándoles “poetas con cáscara”, que hay que romper para entenderles. Y en todas ellas se encuentra respaldado por Lope, compañero suyo a la hora de defender el teatro que ambos hacían, ante los ataques de un rencoroso enemigo también de importancia: Miguel de Cervantes.

La contienda entre Cervantes y Tirso no es nada más que un reflejo de sus diferentes actitudes estéticas. Aunque durante algunos años coinciden ambos en la escena literaria, pertenecen a movimientos distintos. En efecto, el Barroco, con su raíz clara de reencuentro con los valores nacionales, halla en Lope y en sus discípulos sus máximos representantes, mientras que Cervantes era en parte, por su formación y gustos, todavía un hombre del Renacimiento. A este aspecto hay que añadir la frustración dramática de Cervantes, quien intentó alcanzar el éxito como autor dramático sin conseguirlo¹⁰. Su venganza por su propio fracaso consistió en censurar las comedias que Tirso y Lope popularizaban. En *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* afirma que la poesía es como una doncella tierna y de poca edad, pero que no quiere ser manoseada ni traída por las calles ni publicada en las esquinas de las plazas, aludiendo esto a los carteles que anunciaban las comedias, a las que denomina “espejos de disparates, ejemplo de necedades e imágenes de lascivia” y a las que ridiculiza por eliminar las tres unidades clásicas de acción, tiempo y lugar¹¹.

Tirso toma partido por Lope, para defender al género dramático, y contesta ampliamente a lo anterior en *Los cigarrales de Toledo*, hablando de *El celoso prudente*, estrenada en 1615:

“Afilen agora los zoylos murmuraciones en la piedra de su envidia.
Veamos si hallarán en los que parten un pelo alguno en esta digna
representación. Censuren los Catones este entretenimiento, que por más que
le registren no tendrán las costumbres modestas mejor ocasión de distraerse.
Aquí pueden aprender los celosos a no dejarse llevar de experiencias

9. Tirso de Molina, *Quien no cae, no se levanta*, II,9.

10. En realidad Cervantes intentó demostrar a la posteridad que su aventura teatral no había sido un fracaso en absoluto. Dijo que él fue quien redujo a trea las cinco jornadas de la obra clásica típica (quitándole e mérito a Cristobal de Virués) y el primero que supo presentar en teatro “las imaginaciones o pensamientos escondidos del alma”. Todo esto queda consignado en el “prólogo” a *Ocho comedias y entremeses nuevos*.

11. Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, vol. IV, pp. 241-42, Espasa Calpe, Madrid, 1956.

mentirosas; los maridos, a ser prudentes; las damas, a ser firmes; los príncipes, a cumplir palabras; los padres, a mirar por la honra de sus hijos; los criados, a ser leales y todos los presentes a estimar e entretenimiento de la comedia, que, en estos tiempos, expurgada de las imperfecciones que en años pasados se consentían en los teatros de España y limpia de toda acción torpe, deleita enseñando y enseñando dando gusto¹².”

Y en su obra *El vergonzoso en palacio* define a la comedia de la forma siguiente:

Tirso.- Manjar de diversos precios
que mata de hambre a los necios
y satisface a los sabios.
Mira lo que quieres ser
de estos dos bandos¹³.

Tirso alzó repetidas veces la voz por Lope, que no siempre contestó a los ataques que se le hicieron¹⁴. En *Los cigarrales de Toledo* Téllez afirma que Lope fue quien puso a la comedia en la perfección y sutileza que tenía y que ello era bastante para que sus discípulos defendieran su doctrina contra quienes la impugnaren. Pero Cervantes siguió insistiendo en sus ataques. En *Viaje al Parnaso* del año 1614, llamó a las comedias “disparates recitados” y antes, en *El licenciado Vidriera* (1613), (precisamente compiada del auto *No le arriendo la ganancia* de Tirso, escrito en 1612), ya había dicho que los poetas españoles eran tan pocos que casi no hacían número. Además, Tomás Rodaja, el protagonista de la novela ejemplar citada, podía considerarse como un trasunto de Tirso pues, al sanar, su nombre “Rodaja” se convertía en “Rueda”, y una rueda era el emblema del escudo heráldico de los Molina.

La respuesta de Téllez fue, en este caso, indirecta. En 1614 Alonso Fernández de Avellaneda publica la *Segunda Parte del Quijote*, instado quizá por Lope y Tirso. Cervantes comienza desde este momento a zaherir más a Tirso de un modo personal. Sus ataques se centran en el tema del linaje, pues es sabido que era desconocida la procedencia de Tirso, aunque se murmuraba que era hijo ilegítimo de Pedro Téllez Girón, Duque de Osuna y Virrey de Sicilia¹⁵. En la segunda parte del *Quijote*, Cervantes dice repetidas veces que un personaje “tenía el grado de doctor por la universidad de Osuna”, “era

12. Tirso de Molina, *Los cigarrales de Toledo*, p. 380, Aguilar, Madrid, 1963.

13. *Ibid.*, *El vergonzoso en palacio*, II, 14.

14. Sobre los problemas específicos de Lope de Vega es de gran utilidad el estudio *Una guerra literaria del siglo de Oro*, de Joaquín de Entrambasaguas (C.S. I. C., Madrid, 1967)

15. En torno a este tema se ha escrito mucho. Blanca de los Ríos, en su estudio sobre el mercedario, insistió siempre en la veracidad de esta teoría. Otros críticos no comparten su opinión y han intentado desacreditarla. Independientemente de esta polémica, se empleó el nombre de Osuna para zaherir a Tirso, tuviera o no relación con el político mencionado.

graduado por Osuna". Alude, además, a la bastardía por boca de Sancho, quien dice: "Eso pido, y barras derechas" (pues es sabido que, en heráldica, las barras perpendiculares son señal de bastardía); y en el *Viaje al Parnaso* ya había afirmado que tenía escrita una comedia titulada *El gran bastardo de Salerno*.

En la segunda parte del *Quijote* la abundancia de referencias al linaje es tal que Tirso se ve obligado a responder en *La mejor espigadera* (también de 1615), diciendo que no hay más que dos linajes, que son: tener y no tener; y, para defenderse de la afrenta, ataca repetidas veces a Don Quijote:

D. Rodrigo.- ¿Hay sucesos semejantes?
Chinchilla.- Cuando los llegue a saber
 Madrid, los ha de poner
 en sus novelas Cervantes
 aunque en el tomo segundo
 de su manchego *Quijote*
 no estarán mal, como al trote
 los lleven por ese mundo
 las ancas de Rocinante
 o el burro de Sancho Panza¹⁶.

Ante la noticia de que Cervantes pensaba publicar la segunda parte del *Quijote*, el gracioso de Tirso en *No le arriendo la ganancia* (1613) había comentado:

Recclo.- Después de muerto, Cervantes
 la tercera parte he hecho
 del *Quijote*(...)¹⁷

Durante toda esta contienda obtuvo Téllez ventaja, hasta el momento en que se atacó su vida privada y su origen, que no podía defender con argumentos. En cuanto a la pugna mantenida en relación con las comedias, el gusto del público en su siglo y la crítica moderna, le concedieron ampliamente la victoria.

Más curioso es el caso de la rencilla con Juan Ruiz de Alarcón quien, como Tirso, era también seguidor de Lope. No se han hallado pruebas textuales de ataques directos a Tirso por parte del mejicano, pero sí se sabe que en 1617, justo a los tres años de estrenar éste su primera obra, ya se había granjeado la antipatía del Fénix y sus discípulos, probablemente porque su dogmatismo y moralidad extremados no podían aceptar el vital desenfreno lopesco. En su obra *Las paredes oyen* Ruiz de Alarcón censura duramente la innovación de Lope de mostrar en sus comedias mujeres en traje de varón, por considerarlo inmoral. Probablemente la crítica de este elemento (que Tirso apreció y empleó repetidamente en *El amor médico*, *Don Gil de las calzas verdes* y varias otras de sus obras)

16. Tirso de Molina, *El castigo del penséque*, I, 10

17. *Ibid.*, *No le arriendo la ganancia*, I, 1

fue bastante para incitarle a comenzar su ataque. También pudo influir lo agrio del carácter del mejicano, debido a su defecto físico, pues era jorobado. Tirso le motejó con el nombre de “Don Cohombro de Alarcón, un poeta entre dos platos.”

Sin embargo los ataques son bastante velados y suaves y muchas veces se reducen a una mención de las obras de Alarcón en un momento inusitado de la acción. No era difícil para el público recoger estas alusiones sutiles, debido al limitado número de obras que escribió el mejicano, quien fue el menos prolífico de su generación. Veamos una mención a *La verdad sospechosa* en la obra de Tirso *Averígüelo Vargas*:

Cabello.- ¿Conocéisme, sabeis cosa
 contra esta *verdad* que digo
 y defiendo, *sospechosa*?¹⁸

Una alusión a *Las paredes oyen* en la comedia *El celoso prudente*, siempre en boca de la figura de donaire:

Gascon.- Calla, lengua,
 que publicaran mi mengua
 *las paredes que te oyeron*¹⁹.

Y más adelante, en la misma pieza:

Gascon.- Aunque ahora vengo a hablarte,
 supuesto que *oyen* las piedras,
 las paredes y ventanas²⁰.
 (...)

Gascon.- *Paredes*, ¿no habláis vosotras?
 Sí, que por eso os han dado
 orejas nuestros proverbios
 y quien *oye*, que hable es claro²¹.

En cuanto al origen americano de Alarcón, también se hallan citas en las obras del mercedario, como en *La villana de Vallecas*, donde leemos:

Aguado.- Razón el que afirma tiene
 que cuanto de Indias nos viene
 es bueno, si no es los hombres²².

18. Ibid., *Averígüelo Vargas*, III, 2

19. Ibid., *El celoso prudente*, II, 11

20. Ibid., II, 13

21. Ibid., III, 14

22. Ibid., *La villana de Vallecas*, II, 4

El matrimonio del mejicano fue asimismo motivo de burla para los graciosos de Téllez, ya que la prometida de Alarcón se llamaba Clara Bobadilla, con cuyo nombre se hicieron juegos de palabras:

Pabillos.- Entre tu buena fortuna
 y no hagas por desdichas
 reverencias con *corcovas*
 encomiéndate a las *bobas*
 que son dueñas de las dichas²³.

No obstante, Lope de Vega no supo agradecer siempre la lealtad de Tirso y, a medida que avanzaba la fama de éste, se enfriaba la amistad del maestro, por lo que Téllez hubo de sentir los ataques de Lope, motivados por celos estéticos. En *Los cigarrales de Toledo*, del año 1621, Tirso se había nombrado a sí mismo discípulo de Lope y le había elogiado, hablando de “la excelencia de nuestra española vega”. Pero al año siguiente ya comenzaron para Tirso los motivos de queja. En 1622, en las fiestas para la canonización de San Isidro, se celebraron varios certámenes poéticos. Lope, que era juez, premió a su hija de cinco años, dejando sin premio a su discípulo. Además, en el romance que el fénix leyó en aquella ocasión, mencionando a los autores más importantes de la época, no incluyó a Tirso. En las *Rimas del licenciado Tomé de Burguillos* hallamos una hiriente alusión a los “discípulos irreverentes” y a las “legiones de poéticos mochuelos / de aquellos que murmuran imitando”²⁴. Tirso contestó mencionando los celos artísticos de Lope en *Antonia García*, hablando de un poeta:

Bartolo.- (...) que niega el habla a su amigo
 cada vez que escribe bien²⁵.

En la comedia *Quien no cae no se levanta*, del año 1628, Tirso alude al “lobo en piel de oveja”, siendo “lobo” (“lupus” en latín) una referencia a Lope. En 1630 Lope elogia suavemente a Tirso en *El jardín de Apolo*, mientras que alaba grandemente a otros poetas menores. Pero lo que más le dolió al mercedario fue la defensa que Lope hizo en una carta al Duque de Sessa del libro de Quevedo *El chitón de las taravillas* (1630), obra que defendía al Conde-Duque de Olivares y su política económica y que, por haber este encarcelado al Duque de Osuna, supuesto padre de Tirso, tomó éste último como una afrenta personal.

Ya declarada abiertamente la guerra, Téllez ataca a su maestro. Los muchos amores de Lope fueron el tema del que más se valió Tirso para sus sátiras. En *No hay peor sordo...*, del año 1632, se hacen constantes alusiones a “amores desenfrenados”:

23. Ibid, *Próspera fortuna de don Alvaro de Luna*, I, 5

24. Lope de Vega, *Rimas del licenciado Tomé de Burguillos*, en *Obras escogidas*, Vol. II, p. 240, Aguilar, Madrid, 1973

25. Tirso de Molina, *Antonia García*, III, 3

Cristal.- (...) que porque se multiplique
Castila, si lo deseas,
les ha dado pareceres
no muy a la ley de Dios
que tenga de dos en dos
los hijos y las mujeres²⁶.

En los últimos años de su vida publica Lope *La Dorotea* (1632), novela sobre sus amores juveniles, y llama a esta obra “Póstuma de mis musas, Dorotea, y por dicha de mí la más querida, última de mi vida” Tirso en la obra antes citada, hace constantes referencias al nombre de Dorotea:

Cristal.- Notable cosecha ha habido
de Doroteas hogaño.
(...)
Doña Lucia.- Dorotea, ¿no es la dama
que le escribe y es su esposa?
Cristal.- Una, y ésa toledana,
sé que aquí se dorotee²⁷.

Pero esta pugna de celos y estas rencillas acabaron en 1635 con la muerte del poeta “de los cielos y la tierra”. Tras ella, Tirso se arrepiente de su postura y elogia incondicionalmente al Fénix en su obra *En Madrid y en una casa*, del año 1637:

Ortiz.- Fue prodigioso y poco celebrado
si con su ingenio se miden
sus alabanzas²⁸.

Pero la enemistad que más dolor le causó a nuestro autor fue la mantenida con Francisco de Quevedo, del que en su día fuera amigo íntimo y entrañable y al que tuvo que atacar repetidamente, aunque con causa un tanto justificada. Quevedo había sido secretario del Duque de Osuna, que fue encarcelado por orden de Lerma. Olivares continuó el proceso, muriendo Osuna en 1624 en prisión. Tirso se rebeló contra la postura de Quevedo cuando éste aceptó una Secretaría en palacio. Quevedo, por su parte, acusó los ataques de Tirso y en *La Perinola* y la *Vida del buscón*, donde mencionaba a los autores contemporáneos, no citó a Tirso. Más adelante se le atribuyó una redondilla, escrita en la pared de una pastelería, y que decía lo siguiente:

26. Ibid. *No hay peor sordo...*, II, 14

27. Ibid., III,4

28. Ibid., *En Madrid y en una casa*, I, 1

“Vitor don Juan de Alarcón
y el fraile de la Merced;
por ensuciar la pared
y no por otra razón.”

A esta redondilla contestó Téllez en su comedia *Amazonas en las Indias*:

Trigueros.- Imprenta es la pared de la locura
y el carbón, pluma y tinta del delito.
Juzgad si es imprudente el que se afrenta
de motes en paredes de una venta²⁹.

Y en otra pieza, comenta:

Balón.- Y que me lo han de pagar
más de cuatro motilonos
que, ensuciando paredones,
piensan que no han de tornar
a dar a prumas mestizas
que envidiar y que roer.
Clora.- Y eso, ¿cuándo tien que ser?
Balón.- Más días hay que longanizas³⁰.

También hallamos mención de este episodio en otras comedias³¹. Tirso tomó la iniciativa en burlarse del defecto físico del poeta (Quevedo utilizaba lentes):

Chacon.- Mal adquirirá valor
quien, por no mirar su honor,
tiene sólo media vista³².

La lucha continuó. En 1626 Quevedo presentó un arbitrio a las Cortes de Monzón de “Redención preservativa” en la que solocitaba la supresión de las Ordenes Redentoras de la Merced y las Trinitarias³³. Téllez, por su parte, atacó a la condición de valido de Quevedo. En la obra *El privar contra su gusto*, se lee:

Calvo.- Calvo, no bufonicéis,
que ese oficio ya está dado³⁴.

29. Ibid., *Amazonas en las Indias*, III, 4

30. Ibid., *La ventura con el nombre*, I, 3

31. Como, por ejemplo, *Los balcones de Madrid*, II, 10

32. Tirso de Molina, *La lealtad contra la envidia*, II, 16

33. El argumento esgrimido por Quevedo era que el presupuesto para las órdenes bastaría para fletar barcos que eliminaran a los corsarios, por lo que así no serían necesarios los rescates que dichas órdenes llevaban a cabo.

34. Tirso de Molina, *El privar contra su gusto*, II, 15

Y en *La prudencia en la mujer* llama a Quevedo “juglar lisonjero”³⁵. Cuando Quevedo, en su *Cuento de cuentos*, intentando expurgar la lengua española de imperfecciones, consura la costumbre de hacer nombres de verbos, Tirso contesta, en el “prólogo” a la *Quinta Parte* de sus comedias, diciendo que el deducir nombres de verbos es cosa común entre los dramáticos, pero que algunos no lo entenderán, porque cojean del entendimiento, lo que era alusión descarada a Quevedo.

La tensión llegó a su punto culminante en 1630, cuando Quevedo publicó en Zaragoza *El chitón de las taravillas*, escribiendo en el comienzo “Obra del licenciado todo-se-save. A vuesa *merced* que tira la piedra y esconde la mano”. La expresión “tirar piedras” se convierte en el punto de choque de los dos escritores y Quevedo advierte que es temeridad echar piedras en el tejado del vecino, teniendo el propio de vidrio.

En *No hay peor sordo...* Tirso contesta:

Cristal.- Que suele tirar piedras quien no alcanza,
 con que llegando arriba
 ya que el fruto no goza, lo derriba³⁶.

El chitón... se hallaba lleno de alusiones mordaces. Quevedo se burla del origen de Tirso -su punto débil-:

“Sentiría mucho que tan grave personaje se corriese de que se le llame *merced*; ya sé que a ratos es casi excelencia, casi señoría y a ratos, vos. Todo esto, batido a rata por cantidad, le viene de molde a una *merced* reverenda.”

A esto Tirso prefiere hacerse el desentendido. En la comedia *Habladme en entrando*, cuando un personaje suyo se encuentra en una situación peligrosa dice: “No es tiempo de *taravillas*, huid.” (Lo que viene a significar: “No es tiempo de tonterías o cosas sin importancia”). El tema del *Chitón* era justificar la baja y devaluación de la moneda. Tirso recurre a la frase “cercenar moneda” (que equivalía a falsificarla, adulterando su valor) en la obra antes citada, afirmando que cercenar moneda es delito manifiesto. No hay equívoco posible en esta alusión, pues el personaje acusado de tal cargo es un tal Don Fadrique, con una cruz roja al pecho, es decir: con la cruz del hábito de Santiago, como la que Quevedo había recibido por sus servicios. De este personaje se dice lo siguiente:

Cristal.- Que se ponga le avisad
 en cobro, que la justicia
 le acaban de dar noticia
 que, cuando en Madrid estaba,
 los doblones cercenaba.
 ¡Mirad qué extraña malicia!³⁷

35. *Ibid.*, *La prudencia en la mujer*, II, 1

36. *Ibid.*, *No hay peor sordo...*, II, 8

37. *Ibid.*, III, 5

Muchos otros detalles se podrían dar sobre la interacción literaria y humana de estos autores, pero valga lo escrito como ejemplo ilustrativo de estas singulares rencillas de las que fueron testigos los corrales de comedias y el Mentidero de Madrid.

**Ironía y
sarcasmo de la
sonrisa
becqueriana**

Francisca
Llabrés
Segura
*Universitat de
les Illes Balears*



Uno de los rasgos todavía no destacados suficientemente en la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer es el sentido autorreflexivo -metapoético- de muchos de sus versos, y el papel central que tiene en ese procedimiento el recurso a las diversas técnicas de la ironía. En este breve artículo sólo pretendo destacar la función irónica de casi todas las referencias directas al concepto de 'risa' y de 'sonrisa', dejando al margen las abundantísimas ironías y sarcasmos que llenan las *Rimas*.

Evidentemente, una parte de las recurrencias de estos conceptos no tiene más sentido poético que el de incidir en una descripción del personaje femenino tal y como se percibe por el hablante. Hay siempre, sin embargo, una perspectivización mediante la cual el poema tiende a expresar los efectos de esa sonrisa, tópica, en el hablante, que, indefectiblemente posibilitan la expresión del sentimiento íntimo de éste.

Tu pupila es azul y cuando ríes
su claridad suave me recuerda... (Rima XIII)

Esta sonrisa pertenece a la más tierna poesía de álbum. Robert Pageard afirma que esta rima señala la primera manifestación pública de la nueva poesía becqueriana, no creo que sea casual la utilización del término *reir*, sino la primera aparición de un recurso que le proporcionará el distanciamiento necesario, sin el cual no habría podido conseguir la expresión contenida que lo distingue del resto de los poetas del romanticismo español.

Cuando se clavan tus ojos
en un invisible objeto
y tus labios ilumina
de una sonrisa el reflejo,
por leer sobre tu frente
el callado pensamiento...
(...)
diera, alma mía,
cuanto deseo... (Rima XXV)

En este caso lo deseado por Bécquer es: la fama, el oro, la gloria, y el genio; un precio bastante elevado por una sonrisa, y un buen ejemplo de la ironía que le permitirá "negociar" con aquellas cosas a las que dedicó gran parte de su vida, (y que "irónicamente" no consiguió hasta después de su muerte.)

En las rimas XXVII y XXXIV Bécquer utiliza una imagen de la sonrisa alejada ya de los tópicos anteriores. No se trata de la simple descripción de un elemento gestual: se trata de sonrisas dotadas de una 'extraña' vida; sonrisas como relámpagos o como cascadas de agua, si se me permite seguir con el matiz algo irracional que plantea Bécquer en las metáforas e imágenes de ambas rimas.

Despierta ríes y al reir tus labios
inquietos me parecen
relámpagos de grana que serpean
sobre un cielo de nieve. (Rima XXVII)

Ríe y su carcajada tiene notas
del agua fugitiva.
Llora... (Rima XXXIV)

La risa y el llanto aparecen asociados en la mayoría de las ocasiones en la poesía becqueriana. Generalmente se contempla el objeto poético en ambas acciones. ¿Es arriesgado señalar que, posiblemente, para Bécquer la mujer ideal sería aquella que poseyera alguna de estas dos sonrisas? Y la poesía, ¿también sonaría igual? No sería descabellado acercarse a la lectura de esta ecuación como el resultado poético de la inquietud creadora y vital del poeta, que no quiere desligar definitivamente amor y escritura -recordemos la explicación que da en las *Cartas literarias a una mujer* acerca de esa misma ecuación: poesía=tú.

En torno a esta forma de sublimación de la sonrisa femenina las rimas XVII y XXIII muestran cómo la desbordante fantasía del poeta dará forma casi humana a elementos aéreos y metafísicos:

Hoy la tierra y los cielos me sonríen,
hoy llega al fondo de mi alma el sol,
hoy la he visto..., la he visto y me ha mirado...
¡hoy creo en Dios! (Rima XVII)

Por una mirada un mundo;
por una sonrisa un cielo; (Rima XXIII)

¿Qué lector actual puede acercarse a estas rimas sin concluir su lectura con una sonrisa? Sonrisa, en la mayoría de los casos, burlona. Si consideramos que Bécquer tenía la pretensión de que su poesía perdurara a través de los siglos, sin duda debemos creer que, de nuevo, se trata de un guiño del poeta. Posiblemente, en este grupo de rimas se encuentran las sonrisas irónicas más sutiles que nos ofrece el poeta a lo largo de su obra. No podemos olvidarnos todo lo que de artificio tiene para este poeta -y para todo buen poeta- la escritura de emociones, sentimientos y deseos.

Siguiendo con el proceso de gradación que pretendemos establecer sucintamente, es esencial señalar aquellas rimas en las que la ironía es ya protagonista absoluta de la acción. Esta ironía surge, pensamos, de un sentimiento real que se pretende transmitir, del dolor más íntimo del poeta. La sonrisa es el vehículo que permite a Bécquer poetizar sobre su amargura vital.

Alguna vez la encuentro por el mundo
y pasa junto a mi,
y pasa sonriéndose y yo digo
¿Como puede reír?

Luego asoma a mi labio otra sonrisa
 máscara del dolor,
 y entonces pienso:—Acaso ella se ríe,
 como me río yo. (Rima XLIX)

La técnica narrativa cercana a la forma teatral del monólogo-diálogo permite el distanciamiento necesario de la acción y facilita así la ironización de sentimientos demasiado cercanos y demasiado dolorosos que de otro modo no serían susceptibles de burla. Está cuestionándose, no lo olvidemos, toda una sensibilidad tópica, que ya el romanticismo de los años treinta y cuarenta ha cuestionado en la literatura española.

¿Te embarcas? gritaban, y yo sonriendo
 les dije al pasar:
 Yo ya me he embarcado; por señas que aún tengo
 la ropa en la playa tendida a secar. (Rima LXXII)

La idea de la risa o sonrisa que enmascara el dolor la encontramos ya, en los primeros románticos (Espronceda, por ejemplo) pero se trata de una carcajada, más que de una sonrisa, casi un esperpento. Bécquer sigue esta tradición pero evita la sonrisa atormentada del primer romanticismo y caracteriza su sonrisa con una sutil e irónica venganza. Es curioso ver como permite que en sus textos en prosa aparezca la carcajada burlesca y amarga

“Me hallaba a un punto de divertirme, cuando entre el murmullo y las risas de los concurrentes percibí una carcajada; una carcajada estrepitosa, resonante, aguda, pero se apagó temblando y confundiendo con el choque de la vajilla y el cristal de las copas.”

“Mi conciencia y yo”

y en las rimas la recubre de sutileza hasta convertir esta *carcajada* en una *sonrisa* tan ligera como un suspiro.

¿Te ríes? Algún día
 sabrás niña, por qué:
 Tú lo sabes apenas
 Y yo lo sé.

Yo sé por qué sonríes
 y lloras a la vez... (Rima LIX)

Vuelven a aparecer la sonrisa y el llanto asociados, como expresión del sentimiento amoroso. La sonrisa es el fruto de la juventud de la amada y de la falta de experiencia amorosa. El poeta, liberado de estos sentimientos, contemplará la acción con una fingida complacencia. “Porque el cachorro ignora /la clase de animal que en verdad es”, dice un poeta actual.

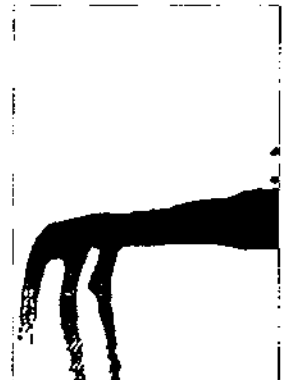
Deseo terminar con la sonrisa que, a mi juicio, se adapta mejor a los postulados del romanticismo por su carácter irreal, casi fantasmagórico: se trata de una sonrisa que Bécquer sitúa en el bello rostro de una mujer muerta, una sonrisa que acentúa el carácter enigmático de la figura y a la que no podemos atribuir ningún calificativo por desconocer la causa que la ha provocado, sonrisa sepulcral que arrastrará al autor hacia “la sed de lo infinito”, la búsqueda de la dulzura y la tranquilidad del reposo eterno. Tal vez el Bécquer más irónico sonría ante la difícil clasificación de esta sonrisa que trasciende el mundo real.

De la sonrisa última
el resplandor divino
guardaba el rostro, como el cielo guarda
del sol que muere el rayo fugitivo. (Rima LXXVI)

Esta breve descripción de la sonrisa becqueriana debe confirmarnos la teoría de que Bécquer sigue siendo, sin duda, el primer poeta moderno, la protagonista de algunos de sus versos es el antagonista del “ángel de amor” romántico, germen de la mujer fatal del modernismo, la risa y la sonrisa diabólica será uno de los rasgos característicos de esta mujer fatal. No podemos olvidar la advertencia de Robert Pégard respecto de esta nueva poesía becqueriana, ni la afirmación que me había atrevido a hacer al decir que en ella la sonrisa no era un elemento ocasional, sino un vehículo de expresión poética.

**Lo posmoderno:
lo asexuado**

Ignacio
Martín
Jiménez



1- Introducción.

En este artículo se propone una interpretación de las características fundamentales de lo posmoderno desde un punto de vista a mi juicio no suficientemente explotado, el de la significación simbólica. Como objeto de análisis, se parte de un texto emblemático, "Caballería rusticana" de Buñuel, para tratar de comprobar cómo el deslinde sexual, la pérdida de la figura del "padre simbólico", está en la génesis de la cultura de lo posmoderno y sus manifestaciones artísticas.

2- Lo pos(t)moderno.

Se empezará por definir el campo de aplicación objeto de este análisis; por rechazar el término "postmoderno", en cuanto implica un "después de" lo moderno, para centrarnos en la posmodernidad entendida como el discurso vinculado a la modernidad, como su "sombra", su alter ego.

La modernidad comienza con la Ilustración y su discurso prometeico ligado al racionalismo, luego continuado por la Revolución francesa y el orden del discurso artístico por el neoclasicismo (creencia en la posibilidad del arte como objetivo-racional y por tanto codificable estrictamente en el academicismo ilustrado: casi podría decirse del intento de crear una ciencia del arte). Por el contrario, la posmodernidad supone la absoluta subjetivización del discurso. Si por algo se caracteriza la contemporaneidad es por esa explosión del Yo hasta cierto punto caotizada: un Yo desgarrado en las vanguardias de contacto con lo real (camino del realismo al expresionismo), o un Yo hipercognitivo ("Yo sé"; del cubismo a los minimalismos: la única verdad son los elementos formales, semióticos).

Para comprender el sentido de esta afirmación, deberíamos recurrir a la interpretación lacaniana del arte. La teoría de Lacan se articula alrededor de tres instancias: lo real, lo simbólico y lo imaginario. Lo real es el espacio de lo incomprensible, la materia en sí, el cuerpo. Según Lacan, el contacto con lo real (con el cuerpo, por ejemplo) es potencialmente productor de goce; pero, en un grado excesivo, deviene en algo siniestro (es el ojo cortado de *Un perro andaluz* de Buñuel). Por eso, afirma, nos defendemos de él (aunque al tiempo lo buscamos) con palabras, con lo simbólico. La ciencia, la religión, el arte son desde esta óptica una reelaboración de lo real, una protección mediante palabras de aquello que no podemos entender, y cuyo contacto es hiriente. Mientras el modelo de representación clásico cae del lado de lo simbólico, rodeando de palabras-historia, de narratividad, ese hiriente espacio de lo real, potencialmente siniestro, literalmente disimulándolo, sublimándolo, lo posmoderno supone una toma de contacto con lo real desimbolizado.

Somos seres hablantes, e incluso (según la interpretación de J. David Nasio¹) "somos seres habitados por el lenguaje", "superados por el lenguaje", lo que equivale a decir que cuando hablamos nuestro cuerpo (como puro goce, como energía psíquica, del

¹ Juan David Nasio, *Cinco Lecciones sobre la Teoría de Jacques Lacan*. Gedisa, Barcelona, 1993, p.46.

cual el cuerpo orgánico sería simplemente la caja de resonancia) queda afectado. Es decir, la palabra, la simbolización (la ciencia, el arte, el mito) es una defensa contra el goce. Y, a la inversa, donde la palabra desfallece, como en el arte, aparece el goce.

Si el sueño de la ciencia es someter la materia a su discurso, en la cultura posmoderna esta posibilidad es radicalmente negada: sólo podrá hacerse un discurso simbolizado (artificial, radicalmente subjetivo, a lo sumo intersubjetivo), de una verdad igualmente artificial, y por lo tanto percibido como falso.

Si en el arte clásico lo sintagmático, lo narrativo (lo manifiesto; lo real) aparece tamizado por la metáfora de lo Auto/reprimido (o reelaborado), las vanguardias sacan a la luz, ponen de manifiesto de forma pornográfica lo que antes era pura latencia metafórica. Precisamente, una de las características de lo posmoderno (frente a la búsqueda de pureza del modernismo) es la mezcla, el *collage*, el pastiche... en definitiva, lo impuro, lo ecléctico (los paisajes de *Cielo sobre Berlín* de Wenders), lo anacrónico (la comisaría con puertas "western" en *Blade Runner*), lo desacralizado.

Tiempos y espacios absolutos aparecen continuamente negados: en el monólogo interior del *Ulises* de Joyce (no olvidemos el crucial momento que en el año de su edición, 1922, vive la ciencia física con la enunciación del principio de indeterminación), en *El inmortal* y otros relatos de Borges, en el eclecticismo de los "neos" (neogótico, neoclásico, etc.). Las escenografías de las películas posteriores al Modelo de Representación Institucional del cine clásico de Hollywood² registran frecuentemente un sentido atemporalizante: buena parte de las películas de los años 50 se dedican a desmontar el aparato semiótico del cine clásico, a parodiar los géneros anteriores (en tanto movimientos codificados), haciendo presente el punto de vista de la representación ("mostrando" la cámara como en la *nouvelle vague*, o haciendo que el actor se dirija al público como en el teatro becquettiano), es decir, mostrando carnalmente que lo que se representa es una representación, un artificio: es lo que puede denominarse "efectos de la verdad", encarnación de las estructuras del montaje, presentes así en el propio marco de la obra artística para hacer patente su distancia (¿insalvable en lo posclásico?) con la realidad: es el caso de la radical autonomía de la cámara ya presente en *Sed de mal* de Orson Welles. Además, relatos como *Los pájaros* de Hitchcock dejan de tener clausura, fin: el final de la película supone una abolición del horizonte (inundado de pájaros, no humano: pérdida de la palabra, que ningún protagonista logra finalmente articular), así sin diferencia topológica posible (no se puede llegar a ningún sitio, todo es un espacio-invasado, un espacio-repetición tan siniestro como las ciudades modernas y sus líneas ortogonales e idénticas). Si la literatura clásica es el espacio donde se hace posible decir la verdad, las vanguardias son el espacio de mostración de la mentira.

Así, todo su discurso semiótico aparece ligado al plano de lo imaginario (aspecto éste que es reconocido sin rubor por la propia obra vanguardista, a veces de forma absolutamente explícita), como una mascarada, como puro artificio asignificante. Al igual que les sucede a los argonautas, navegar en el espacio se torna preciso, pero vivir no.

² Según la nomenclatura, ya de uso generalizado, de Noel Burch.

En las vanguardias, la experiencia de toda palabra es una farsa³, por lo que cualquier discurso es huero. Así sucede en el monólogo interior del *Ulises* de Joyce⁴, buen ejemplo de esa azarosidad del lenguaje, de esa pérdida de significación, de ese "grado cero" del discurso, que se escribe sólo.

3- Entre el no-padre y el padre-siniestro.

La palabra correspondería en la visión freudiana-lacanianiana al padre (al padre simbólico). Y esta es una de las características básicas de lo posmoderno: la dificultad, la casi imposibilidad de asumir la función de padre (la función de producción simbólica de padre), de "héroe" (el héroe es aquél capaz de mantener la palabra, de soportar el sacrificio que exige sostener ese símbolo hasta sus últimas consecuencias). Las derivaciones de esta inexistencia del padre, de esta desarticulación de la personalidad bajo el principio del placer, se cuentan precisamente como los rasgos peculiares de la producción artística posmoderna: delirio de la fragmentación (corporal⁵, temporal -eclecticismo ahistorizantes y sin tiempo-, espacial -pastiche y espacios de la representación sin clausura-...), ludismo elloíco-incontinencia verbal⁶, cotidianización de lo escatológico, operación de desconocimiento e indiferencia, amoralidad ("moral de lo divertido"), desacralización narcisista (ironía-parodias), etc.

Precisamente es este el ámbito donde inscribiremos *Caballería rusticana* de Buñuel. Recordemos la función del padre simbólico: por un lado, ha de prestar su palabra fundadora, su "sí, quiero" al hijo. En definitiva, marcar un "para qué" en la vida del hijo, un punto cero sin el cual no hay sentido (ni siquiera desde un punto de vista estrictamente topológico: no hay un principio), y por lo tanto no puede haber espacios-tiempos afirmables. Sabemos, por Freud, que el azar desaparece en el momento en el que producimos un sentido: creemos que el azar existe en tanto permanece como inexplicado, es decir, real. El discurso, así, hace que estalle el sujeto que no está "sujeto" a un sentido. Por otro lado, el padre ha de enunciar la primera negación (base del principio freudiano del Superyo): él renuncia a la posesión sexual de los hijos (la pérdida del padre simbólico en el occidente contemporáneo se traduce en una cultura incestuosa, siniestra) a cambio de

³ En *Oda marítima* de Pessoa, aparecida por primera vez en el número 2 de la revista *Orpheu*, en 1915, signada por el heterónimo Alvaro de Campos: "Ven cuidadosa/ ven maternal,/ paso a paso, enfermera antiquísima que estuve sentada/ a la cabecera de los dioses y las fes ya perdidas/ y viste nacer a Jehová y Júpiter/ sonriente, pues todo es para ti falso e inútil."

⁴ Jung afirma que a lo largo de todo el *Ulises* de Joyce, no se está hablando de ninguna alegoría, sino del símbolo como expresión de una entidad inaprehensible: Ulises quiere ser una consciencia desligada del objeto, del cuerpo.

⁵ Correspondiente al complejo del delirio del despedazamiento, precedente a la formación de una imago del yo que supone la superación edípica.

⁶ "Sr. Smith: ¡El Papa se empapa! El Papa no como papa. La papa del Papa./ Sr. Martín: ¡Bazar, Balzar, Bazaine!/ Sra. Martín: ¡Paso, peso, piso!/ Sr. Smith: ¡A, e, i, o, u, a, e, i, o, u, a, e, i, o, u, i!/ Sr. Martín: ¡B, c, d, f, g, h, m, n, p, r, s, t, v, w, x, z!/ Sr. Martín: ¡Del ajo al ojo, del ajo al hijo!" De *La cantante calva*, de Eugène Ionesco.

marcar su posesión de la madre de éstos, y por tanto interrumpe el deseo de posesión materna del hijo. Esto es precisamente lo que permite al niño (hasta entonces incapaz de percibirse distinto de aquello que es el objeto de su placer, la madre) diferenciarse, autoidentificarse, establecer una topología espacial y corporal adecuada. Cuando falta la figura del padre (porque ninguna palabra es afirmada, sacralizada, por la percepción de toda limitación como “artificial” y falsa), aparece una descompensación, lo femenino-placer lo puebla e invade todo: a la vista de los textos dominantes en el occidente contemporáneo, es este el gran drama de nuestro tiempo.

4- *Caballería rústica* de Buñuel.

Tras esta introducción, estamos en mejores condiciones de afrontar el análisis textual de *Caballería rústica*:

“En medio de la tarde truncada sin paisaje ni remota luna un árbol seco crispaba sus implorantes ramas, tendiéndolas hacia el espejo inflexible del cielo que reproducía hasta el infinito aquel atroz gesto.

Sobre la cuerda del horizonte, tres pastores inmóviles sin conciencia ni cayado, ponían una enigmática viñeta al increíble atardecer.

Eramos tres hermanos. El, Ella y Yo.

EL=ELLA

ELLA=YO

EL=YO

Eramos tres gemelos. Bajo nuestro techo nunca besos de cristal florecieron en nuestras frentes. Es triste y humillante hablar de ello pero éramos tres gemelos partogenéticos.

He aquí lo que sucedió una tarde, mejor aún *aquella* tarde truncada sin paisaje ni remota luna.

Durante largo tiempo hasta casi perderlo de vista, mi hermana asomada al gótico ventanal, única luz solitaria de la estancia le había dicho adiós con la blanda caricia de sus pañolillos. Luego se había sentado junto al hogar y allí hilando había diluido las horas con sus miradas, siempre con rumor de arroyos, siempre vírgenes como convenía a su condición de doncella.

Sin embargo, de su corazón pesaba el negro presentimiento de la tarde, con el monótono e inflexible oscilar de un péndulo.

De pronto, ladró el jardín. Alguien marchaba por la avenida.

¡AH!... Por fin.

Volvió EL. Eran las seis y pico del tiempo. Pero volvió sin ELLA. ¿Dónde la había dejado? ¿Qué hizo de su casta alegría? ¿En qué hosco minuto se unió a ELLA para siempre con la tarde hermética, escalofriante, irremediable como el pasado?

Despavorido, conteniendo la respiración le vi entrar sin preguntárselo. En sus ojos temblaba aún el último estertor del día.

Mi hermano dejó caer en un rincón su viejo fusil árabe y se puso a sollozar junto al fuego.

¿Qué angustia Dios mío?

- Hermano es posible que tú, a ELLA, a nuestra hermana...

Sin exhalar un grito, retorciéndose de dolor. Las lágrimas rodaban caudalosas por su rostro, mas antes de caer a tierra se le iban cuajando por las mejillas, por el pecho. Eran lágrimas ardientes, lágrimas de cera y el arrepentimiento vivo como una llama temblando sobre su cabeza. Ya todo él se derretía como un grueso cirio.

Atadas, codo con codo, entraban en la estancia las tinieblas.”

Luis Buñuel, *Caballería rusticana*

El texto aparece presidido por una característica fundamental: la indiferenciación de los personajes. El narrador, “Yo”, asume pronto la autoría (“Eramos tres hermanos [...]”; “He aquí lo que sucedió una tarde [...]”), adopta un punto de vista hasta cierto punto omnisciente. Sin embargo, acaba por confundirse, por ceder el papel de conductor del relato, para ser receptor del propio discurso de la enunciación: “¿En qué hosco minuto se unió ELLA para siempre con la tarde hermética [...]”; “Hermano, es posible que tú, a ELLA, a nuestra hermana...”

Pero no se trata simplemente de un proceso de deconstrucción de lo afirmado (aunque en este caso afirmado desde el punto de vista de la autoría de la enunciación), sino que éste se ha de inscribir en el marco más amplio de la indiferenciación sexual que preside todo el relato. Característica ésta, por otra parte, que conforma el espacio propio del discurso de lo posmoderno.

EL=ELLA=YO. Los nombres no encuentran, tanto al principio como al final del texto, su lugar diferenciable, su espacio propio. Si la anterior proposición en mayúsculas es de por sí un mecanismo especular, la misma confusión EL=YO se reproduce de cara a la relación Narrador-Objeto del Relato. El discurso, podríamos decir, escapa a la posibilidad de ser articulado de manera continua y coherente. Porque, para existir continuidad en lo narrado, es previa condición que exista continuidad en el narrador, que en el texto se desvela inexistente, inasumible.

La gradación de la identificación-confusión de personajes domina así buena parte del relato: primero hermanos, luego iguales, luego gemelos, finalmente partenogenéticos. Narrativamente es esta misma confusión topológica, esta indiferenciación de dónde acaban los respectivos espacios lo que preside un contexto delineado así como amorfo, siniestro, finalmente habitado por las tinieblas. ¿Dónde se ubica cada uno en cada momento, en esta ceremonia de caotización del discurso?: si en el sexto párrafo YO todavía ve a ELLA, sin solución de discontinuidad en el séptimo y siguientes son EL y ELLA quienes mantenían una aludida coexistencia en un mismo espacio. Finalmente esa inquietante afirmación (¿o pregunta?), grado máximo de la ambigüedad: “-Hermano, es posible que tú, a ELLA, a nuestra hermana...” ¿Se afirma o se pregunta? Podríamos perder inútilmente el tiempo analizando los argumentos en pro y en contra de ambas posibilidades (¿enunciada por EL, hacia YO?; ¿pregunta -en todo caso sin la grafía propia de la interrogación directa- de YO hacia EL?); pero lo cierto es que se trata del momento culminante de la destrucción del discurso, de la negación de la posibilidad de que nada sea dicho, porque carecemos de los elementos mínimos indispensables: alguien

que diga y alguien al que se diga algo. En el texto no están diferenciados, y por lo tanto podríamos decir que en cierto modo no existen. Lo que queda es, pues, puro eco, pura reverberación del lenguaje, la constatación de que toda palabra es imposible, de que no logra ser sustentada en medio de un discurso que la justifique.

El/los personaje/s (?) aparece/n literalmente flotando, “colgado/s” (por emplear una palabra posmoderna) en un espacio de suma indiferenciación, tanta como la existente en su interior. En definitiva, este texto es válido ejemplo de que lo posmoderno aparece intrínsecamente ligado al plano del deseo, del que los personajes no logran salir porque no poseen un principio delimitado, porque no poseen un padre simbólico: el sujeto se concibe como “gemelos partenogénéticos” entre los cuales no hay un límite claro, porque son azarosamente concebidos, porque carece del proceso generador de la identidad individual (el padre), y por lo tanto sólo pueden deambular siniestramente por el plano de sus deseos, de su macabro goce: YO=EL+ELLA. No hay ningún contacto sexual en el texto que no sea abrupto, que sea simbolizado, acotado: no hay “besos de cristal” que florezcan en “nuestras frentes”, ni tampoco “remotas lunas”: todo contacto resulta invasivo, abrupto, inasumible.

El hombre tras su nacimiento físico ha de nacer simbólicamente (eso es precisamente ser hombre); es decir, ha de separarse del plano de su deseo, si se quiere, ha de diferenciarse de la madre simbólica (fuente de todo su placer). Si no, esta relación (que aspira a ser una relación absorbente, total) aboca al sujeto a una falta de identidad: sin su clausura por parte del padre no puede haber una percepción del sujeto como distinto al objeto de su deseo (y en este sentido hablamos de un segundo nacimiento). Sin embargo, el/los personaje/s de Buñuel no aparecen como capaces de deslindarse (siquiera topológicamente).

En segundo lugar, se trata de un discurso caotizado por cuanto la diferencia sexual es literalmente (en los textos de vanguardia, en cuanto a tratamientos de lo real desimbolizado, todo es manifiesto) aniquilada. Lo masculino y lo femenino aparecen siniestramente imbricados: “mi hermano dejó caer en un rincón su viejo fusil árabe y se puso a sollozar junto al fuego.” La confusión de roles (“fusil”/“sollozar frente al fuego”) preside todo el relato de forma tortuosa (“se derretía como un grueso cirio”: lo masculino cede ante lo femenino)

¿No es acaso el mismo mecanismo que rige *Un perro andaluz*? El lorquiano “¡Qué perfume de flor de cuchillo!” y otros textos similares reflejan la sensualidad/goce (“perfume de flor”) ante ese desgarrar de lo real, literalmente “cuchillo”, lo que corta, lo que mata, lo que supone el acceso a lo carnal reflejado también en ese inicio igualmente lorquiano de la película de Buñuel. Tras el preámbulo de la citada película, la primera escena nos muestra un hombre en bicicleta desvirilizado, vestido como una delicada adolescente de colegio de monjas (en nuestra ELLA, “siempre vírgenes como convenía a su condición de doncella”, con “su casta alegría”). En *Caballería rusticana*⁷, este acceso carnal (de “fusil árabe”) también supone un goce necesariamente tóxico, como todo

⁷ No vamos a entrar en el correspondiente análisis, pero sería productivo tener en cuenta la intertextualidad (otra de las componentes propias de ese espacio ecléctico de lo posmoderno, frente a la pureza del modernismo) latente entre esta obra y la conocida pieza musical.

encuentro con lo real cuando no está clausurado, cuando no existe una prohibición, una palabra que delimite lo prohibido, el incesto: finalmente, EL ha de derretirse como un cirio, su masculinidad (con la que aparece identificado, dado que en el penúltimo párrafo se efectúa la igualdad EL=CIRIO) no puede resistir ante el goce, y “despavorido”, se ha de derretir, literalmente se ha de delimitar mientras el propio espacio físico del entorno se desdibuja con él: “entraban en la estancia las tinieblas”. Es decir, no queda nada: todo YO=EL=ELLA es inconsciente porque no hay nada que lo sujete, porque no hay nada que lo contenga, y por ello se derrite, se desparrama (como en los textos de Sade, ¿por qué no desparramarse y desparramar semen?)

El caos espacial y temporal se refuerza con otros elementos textuales. El espacio, toda topología posible, se vuelve ilimitable, desdibujado (“En medio de una tarde truncada sin paisaje ni remota luna [...]”), fosilizado (“Sobre la cuerda intacta del horizonte [...]”; “¿Por qué los dos sutiles remos de la tarde -luz y sombras- no surcan aires ni estilizan formas?”; “en el más lejano rincón del ciclo”) También en el nivel de la deconstrucción temporal encontramos elementos como “había diluido las horas con sus miradas”, “Eran las seis y pico del tiempo”, “¿En qué hosco minuto se unió ELLA para siempre con la tarde hermética?”.

Esta constatación, propia de *Caballería rusticana* pero trasposable a la generalidad de los textos posmodernos, nos sitúa ante una necesaria reflexión: ¿por qué esta incapacidad de fijar tiempos y espacios absolutos, también visible en su eclecticismo ahistorizante, en el eclipsamiento del horizonte temporal (ese horizonte que en nuestro texto es “cuerda intacta”)? No hay tiempos ni espacios porque no hay orígenes, porque no hay un “segundo cero” ni una “coordenada cero”: el hombre posmoderno está concebido azarosamente (hablamos, bien entendido, desde el punto de vista simbólico), sin un padre-héroe capaz de pagar el precio que implica instituirse en padre-simbólico, y que permita al sujeto existir (podríamos añadir “sexualmente”): “tres gemelos partogenéticos”. El único espacio no femenino, el de fuera de la casa, el jardín, aparece precisamente como el amenazador: “ladró el jardín”, “tarde hermética, escalofriante” (“tarde” no es concebida en el texto como elemento temporal, sino espacial, lo de fuera), “árbol seco” que “crispaba sus implorantes ramas”.

Los textos generados por los esquizofrénicos muestran precisamente esta misma confusión, esta incapacidad de delimitar su espacio propio. Su discurso es incoherente por la imposibilidad de mantener un punto de vista único, dado que se confunden con los otros seres de la narración, con sus familiares, con los objetos...

El texto constituye una plaga de la no temporalidad: por un lado, sucedió “una tarde, o mejor aún *aquella* tarde truncada sin paisaje ni remota luna” (el propio mecanismo narrativo, en definitiva el deseo del narrador de contar, de contar como él quiera, se hace explícito: sucederá cuando YO disponga, cuando mi deseo disponga); por otro, ese “monótono e inflexible oscilar de un péndulo” que no logra diferenciar tiempos, que no logra significar su función. Sin embargo, más clarificadora resulta la desarticulación temporal del párrafo que comienza precisamente por un ambiguo elemento cronológico, “Durante largo tiempo [...]”. Es un espacio-tiempo imposible de reconstruir: ELLA está asomada al “gótico ventanal” (nótese la explicitación de ese elemento ahistórico, lo “gótico”, antes del sustantivo como forma de subjetivización) y luego se sienta, El

posteriormente regresa, pero sin ELLA... La relación causa-efecto, al igual que en la física cuántica formulada también en la segunda década del siglo, no es necesaria, es indeterminable. O, si se prefiere, no existe una articulación temporal lógica: “luego”, “de pronto”, “dónde”, pierden su función de articulación lógica.

EL, tras su fatal encuentro con ELLA, vuelve al espacio de lo femenino, la casa-junto al fuego, espacio que, desimbolizado, necesariamente ha de tomarse hiriente, capaz de deshacer con su llama a quien habita el espacio de su deseo. Es decir, no es capaz de separarse de su propio deseo, ni siquiera consumándolo (para Lacan, autor paradigmático desde el punto de vista científico del posmodernismo, el deseo no puede ser satisfecho porque no tiene objeto, se desarrolla en el plano de lo imaginario): ese temblor en sus ojos del “último estertor del día” (de la imagen tras consumir su deseo) anticipa esa “llama temblando sobre su cabeza” de la que no puede librarse. En definitiva, se trata de un texto posmoderno por esa idea implícita de que nada puede satisfacer en la realidad, todo defrauda e incluso hiere.

Todo, pues, se vuelve siniestro eco, pura reverberación incapaz de significar: tal vez la misma que preludia el marco donde se desarrolla la escena, ese “espejo inflexible del cielo que reproducía hasta el infinito aquel atroz gesto”. Hasta cierto punto, se trata de un relato así sin principio ni fin, un viaje del negro atroz del cielo (sin “remotas lunas”) a la estancia (el espacio más íntimo de lo femenino-casa, “junto al fuego”) igualmente penetrada por “las tinieblas”.

Pero *Caballería rusticana* no es una excepción dentro del panorama, del amplio elenco de textos que constituyen la parte dominante del discurso artístico del occidente contemporáneo, y que hemos denominado “posmodernos”. La nómina de ejemplos sería casi inabarcable, incluyendo creaciones recientes en el campo cinematográfico: tal es el caso de *Instinto básico*, cuya última escena es antológicamente ilustrativa de la confusión de roles simbólicos masculino-femenino. No menos significativo e igualmente explícito es el siguiente párrafo de *Oda marítima* de Pessoa, en el que emerge esa hiperpresencia de la mujer frente al deseo del hombre, descompensación que conlleva necesariamente a que éste goce sea sádico:

“¡Ser mi cuerpo pasivo la mujer-todas-las mujeres
Que fueron violadas, muertas, heridas, desgarradas
por los piratas!
¡Ser en mi ser desgarrado la hembra que tiene que ser de ellos ! (...)
Porque ella gozaría con vosotros, pero sólo en espíritu, enfurecida
Sobre cadáveres desnudos de las víctimas que hacéis en el mar!”⁸

Se trata de un proceso de inevitable neurotización, en el que las siniestras Madrinhas que se instalan, impotencia y utopía (desgarro y ansia del todo), son las generadoras de un quedarse estancado en el plano del deseo: problema por otra parte emergente en el occidente contemporáneo.

⁸Fernando Pessoa, “Oda marítima”, 1915, número 2 de la revista *Orpheu*..

5- Conclusión.

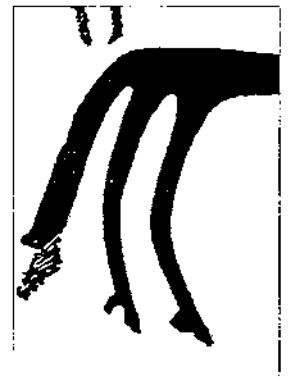
Hemos obviado otras posibles aproximaciones al análisis textual de *Caballería rústicana*, para centrarnos en las coordenadas simbólicas del texto, en su talante de deconstrucción y caotización del discurso propio de lo posmoderno. Es forzoso que nuestra interpretación se quede “coja”, resulte parcial. Sin embargo, nuestra propuesta, aún admitiendo su insuficiencia formal, ha pretendido ir más allá. Con nuestro análisis hemos pretendido reivindicar fundamentalmente dos aspectos que consideramos productivos a la hora de interpretar dichos textos, y que ahora glosamos a modo de conclusión:

—Los relatos posmodernos han de interpretarse de forma textual, literalmente, tan al pie de la letra como son emitidos. En el esquema lacaniano los hemos de situar del lado de lo real desimbolizado: lo que en los textos clásicos es ejercicio de reelaboración, de ocultación, en los textos posmodernos es un ejercicio de mostración (aunque ésta satisfacción inmediatizada del deseo sea hiriente, como en la comentada escena inicial de *Un perro andaluz*, e insatisfactoria, como en *Caballería rústicana*).

—Las características propias de lo posmoderno derivan de la indiferenciación de roles sexuales simbólicos, o, si se prefiere, de la imposibilidad de sostener la palabra fundadora, la palabra del padre-simbólico.

*El hombre que
trasladaba las
ciudades:*
**Discurso
droguettiano de la
conquista de
América**

Teobaldo A.
Noriega
Trent University



A Cecilia Zokner, esta breve reflexión
sobre nuestras letras y nuestra historia

La historia de nuestro continente -ya se sabe- es la de un texto selectivamente codificado por tenaces fabuladores; un ejercicio de imaginación que ha reducido distintas versiones de la realidad a un discurso homológico, determinado por una visión de mundo específica que con frecuencia insiste en ignorar sus evidentes contradicciones. En lo que se refiere al encuentro violento de esos dos mundos ocurrido en 1492 y ahora recordado, es -como en el caso de tantas otras guerras- una historia en su mayor parte escrita por los vencedores, excepcionalmente rescatada por los vencidos. Si bien es cierto que continuar hablando de "descubrimiento" es insistir en un problema semántico (*descubrir* = encontrarse con/dar información sobre una realidad desconocida por ellos hasta entonces; *descubrir* = crear/adaptar esa nueva realidad a los límites de su propia imaginación, etc.), lo que sí resulta incuestionable es que hubo un proceso de sometimiento, una muy bien organizada y determinante Conquista: burocrática, militar, pontificada. Como sugiere Eduardo Galeano:

... en 1492 América fue invadida y no descubierta, porque previamente la habían descubierto, muchos miles de años antes, los indios que la habitaban. Pero también se podría decir que América no fue descubierta en 1492 porque quienes la invadieron no supieron, o no quisieron *verla*.¹

Colón la vio con los ojos de Marco Polo, e intentó describirla en un lenguaje exuberante que resaltaba ante todo el potencial mercantil de lo que iba encontrando; pero tuvo la desgracia de morir sin poder aclarar su error, convencido de haber encontrado su Paraíso Terrenal, su Catay y su Cipango. Como lo anota Beatriz Pastor, las *Cartas de Cortés* son un "discurso de persuasión" que ficcionaliza la realidad con un propósito político determinado: "El objetivo de las *Cartas de Relación* no es el relato escueto y fiel de la verdad, sino la creación de una serie de modelos ficcionales que aparecen subordinados a un proyecto de adquisición de fama, gloria y poder".² Bernal Díaz del Castillo, destinado a escribir la apología de Cortés, lo haría acercándose un poco al tono inicial de Colón, describiendo un Nuevo Mundo repleto de maravillas.³ Un mundo que en

¹ E. Galeano, *El descubrimiento de América que todavía no fue y otros escritos* (Barcelona: Laia, 1986), 115.

² B. Pastor, *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia* (Hanover: Ediciones del Norte, 1988), 146.

³ Nótese el asombro del cronista: "Y desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblaciones, y aquella calzada tan derecha y por nivel como iba a México nos quedamos admirados y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadis... y aun algunos de nuestros soldados decían que si aquello que vían si era entre sueños, y no es de maravillar que yo lo escriba aquí desta manera, porque hay mucho que ponderar en ello que no sé cómo lo cuente: ver cosas nunca oídas, ni vistas, ni aun soñadas como vimos", B. Díaz del Castillo, *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* (Madrid: 1975), 178.

la lejana Europa sería recibido en medio del asombro creado por tan fabulosos relatos: la Fuente de la Eterna Juventud, la isla de las Amazonas, el sueño de El Dorado.

En 1511, el fraile dominico Antonio de Montesinos aportaría una significativa dosis de inquietud espiritual a esa visión maravillada al aprovechar un sermón que pronunciaba en la isla Hispaniola para hablar por primera vez del sufrimiento de los indígenas.⁴ Sus preguntas cuestionaban directamente el fundamento ético y legal de la Conquista, y señalaban con acierto la tragedia humana que yacía en el fondo de aquella empresa de expansión territorial castellana, alianza de cruz y espada. La protesta iniciada por Montesinos se convertiría en la obsesión principal de Fray Bartolomé de las Casas, cuya lucha en defensa de los indígenas habría de caer lamentablemente en los errores característicos de una utopía paternalista. Juan Ginés de Sepúlveda, principal contrincante de las Casas en este debate, intentaría por su parte definir la empresa conquistadora como una guerra justa. Amparado en el aristotélico dictamen de que la esclavitud es consecuencia de una ley natural, Sepúlveda servía a su Dios y a su Rey declarando que cualquier mal que pudiera aquejar al buen salvaje lacasiano era consecuencia inevitable de su condición inferior.⁵ Era evidente que las edénicas aguas de Colón quedaban contaminadas.

Mucho se ha dicho sobre lo bueno y lo malo del encuentro escriturado inicialmente por el propio Almirante, víctima de la euforia y la confusión. El discurso del conquistador o pacificador -como se llamaría posteriormente- quedaría ampliamente formulado por las versiones de cronistas que buscaban, en la mayoría de los casos, fijar sus propios nombres en las respectivas historias. A la mirada del invasor se uniría posteriormente el testimonio directo de los propios indígenas cuyas voces habían sido lamentablemente apagadas en el fragor de la contienda. Era la *Visión de los Vencidos* o *El Reverso de la Conquista*, como señalara en su valioso aporte Miguel León-Portilla.⁶ Una importante labor de rescate que se ha visto a su vez complementada con el añadido de nuevos textos como el publicado recientemente por Ronald Wright, *Stolen Continents*,⁷ con interesantísimas muestras de ese discurso subyugado -Azteca, Maya, Inca, Cherokee, Iroquois-, tratando felizmente de remediar el impacto de una vieja mentira: no se llega al grado de desarrollo alcanzado por algunas de nuestras culturas precolombinas sin descubrir el valor poético de la palabra. Con inquietante tristeza lo confirmaría así el hablante lírico mexicana:

⁴ Véase, Lewis Hanke, *The Spanish Struggle for Justice in the Conquest of America* (Boston: Little, Brown and Company, 1965), 17-22.

⁵ Para un buen resumen de este importante debate véase el estudio arriba anotado de L. Hanke, *The Spanish Struggle*, capítulo VIII.

⁶ Véanse, M. León-Portilla, *Visión de los Vencidos. Relaciones Indígenas de la Conquista* (México: Joaquín Mortiz, 1959), *El Reverso de la Conquista. Relaciones Aztecas, Mayas e Incas* (México: Joaquín Mortiz, 1964), y *Literaturas de Mesoamérica* (México: Secretaría de Educación Pública, 1984). Véanse también: Demetrio Sodi M., *La literatura de los Mayas* (México: Joaquín Mortiz, 1964), y Angel M. Garibay, *La literatura de los Aztecas* (México: Joaquín Mortiz, 1964).

⁷ R. Wright, *Stolen Continents. The New World Through Indian Eyes since 1492* (New York: Viking Pinguin, 1992)

En los caminos yacen dardos rotos;
 los cabellos están esparcidos.
 Destechadas están las casas,
 enrojecidos tienen sus muros.
 Gusanos pululan por calles y plazas,
 y están las paredes manchadas de sesos.
 Rojas están las aguas, cual si las hubieran teñido,
 y si las bebíamos, eran agua de salitre.
 Golpeábamos los muros de adobe en nuestra ansiedad
 y nos quedaba por herencia una red de agujeros.
 En los escudos estuvo nuestro resguardo,
 pero los escudos no detienen la desolación...⁸

Mucho sufrimiento humano, en efecto, habría de ser el rasgo sobresaliente de tan ambiciosa tarea imperialista; eran dos universos dispares los que allí se tocaban y fácil es suponer la violencia que surgiría de tal choque. No está de más recordar aquí que junto al conquistador mitificado en su heroísmo y el indígena sometido o exterminado, están también el aventurero que se extravió vencido por su propia ambición, y el infeliz que sucumbió a su febril idealismo. Son la otra cara de aquella realidad, el elemento desmitificador de la cuestionable epopeya. Sus experiencias, también relatadas, conforman -como acertadamente señala el estudio de Pastor- "el discurso narrativo del fracaso".⁹ Suficientemente registrado ha quedado junto al sufrimiento del indígena el del mismo Colón, el de Cortés, el de Pizarro. Alvar Núñez Cabeza de Vaca relata en sus *Naufragios* las penalidades sufridas por él y sus acompañantes en una odisea que duró cerca de diez años, aunque tal vez sea la singular figura de Lope de Aguirre -el Loco, el Peregrino- quien mejor sintetice ese aspecto trágico de la Conquista como proceso degradador de importantes valores humanos. Nada de esto, por supuesto, es nuevo, y ha quedado suficientemente historiografiado; pero su impacto de cierta forma ha sido menor. Curiosamente, han sido los novelistas -hacedores de ficciones- quienes se han dado a la tarea de re-escribir algunas de estas historias. Quiero precisamente hablar aquí de uno de esos episodios impresionantemente trágicos de nuestra historia, rescatado por el poder creador de la ficción, audaz ejemplo de una escritura que nos ayuda a ver mejor esa escondida cara de la quincientosenaria epopeya.

Bastante conocida es la obsesión del novelista chileno Carlos Droguett (1912) por todo lo que de alguna forma se refiere a la sufrida realidad del hombre contemporáneo: *Sesenta muertos en la escalera* (1953), *Eloy* (1959), *Patatas de perro* (1965), *El compadre* (1967), *El hombre que había olvidado* (1968), y *Todas esas muertes* (1971) son, en efecto, una galería verbalizada del dolor humano. Relativamente menos conocida, su trilogía

⁸ Ms. Anónimo de Tlatelolco (1528), citado por M. León-Portilla en *El Reverso de la Conquista*, 5ª edición (México: Joaquín Mortiz, 1977), 20-21.

⁹ Tal concepto lo desarrolla convincentemente esta investigadora en las páginas 190-212 de su estudio antes citado.

histórica apunta igualmente a la misma condición: *100 gotas de sangre y 200 de sudor* (1961), y *Supay el cristiano* (1967) tienen como eje central una serie de episodios ocurridos en Chile durante la Conquista, telón de fondo al drama personal de Pero Sancho de la Hoz, acusado de traición contra Valdivia, y finalmente ajusticiado. *El hombre que trasladaba las ciudades*,¹⁰ última novela publicada hasta ahora por Droguett, cierra ese ciclo reforzando la agonizante visión de ese tiempo histórico con el desarrollo de acontecimientos que tienen lugar en ese confuso espacio: la aventura ocurre en la región de Tucumán (Argentina), y el aventurero es Juan Núñez de Prado.

Cronistas e historiadores nos permiten resumir este episodio de la siguiente manera. Culminada la parte más difícil de su campaña como Pacificador del Perú, el Licenciado Pedro la Gasca debió enfrentarse al descontento de muchos de los soldados que habían participado en la campaña contra Pizarro y que esperaban consecuentemente su recompensa; para aplacarlos, les dio derecho a conquistar nuevos territorios y fundar poblaciones. Fue así como Juan Núñez de Prado -en ese momento alcalde de las minas de Potosí- recibió autorización directa de la Gasca para fundar un pueblo en Tucumán, donde junto a un abundante número de naturales esperaban encontrar también oro y plata, posibilidad que premiaría con creces los contratiempos de tal diligencia:

La provisión firmada en los Reyes el 19 de junio de 1549 daba como motivo de población en el Tucumán el deseo de extender la fe católica entre los indios y traerlos a la religión cristiana... Contenia el documento minuciosas recomendaciones de traer en paz y obediencia a los naturales, de nombrar regidores y oficiales de Cabildo, de ejercer el oficio de justicia mayor y capitán de "la dicha población", y le facultaba para repartir tierras, solares y encomiendas de indios...¹¹

Desafortunadamente para Núñez de Prado, su misión habría de incomodar los planes de Valdivia en Chile, quien trataba igualmente de ensanchar su territorio, y quien vería en el desplazamiento ordenado por la Gasca una expansión enemiga. El conflicto surgió, y el asentamiento fundado por Núñez se convirtió en una población condenada a un constante peregrinaje. Todo parece indicar que en 1550 Núñez había logrado, en efecto, su propósito de fundar una población bautizada con el nombre de Barco, en el valle de Tucumán. Un ataque accidental y mal calculado de los soldados de éste a los de Valdivia, encabezados en este momento por Francisco Villagra, colocaría a Núñez de Prado en la penosa situación de rendir inicialmente el dominio de su posesión al oficial del Gobernador de Chile. Marchado éste, la alternativa de Núñez fue organizar el primer traslado: Barco II surgiría a sólo 25 leguas de Barco I, entre junio y julio de 1551. El traslado siguiente tendría lugar posteriormente, y Barco III quedaría emplazada en 1552 en territorio de los Juríes. A Villagra lo substituyó Francisco de Aguirre, con instrucciones directas de

¹⁰ C. Droguett, *El hombre que trasladaba las ciudades* (Barcelona: Noguer, 1973), pp. 420. Todas mis citas corresponden a esta edición; al pie de las mismas, y junto a la sigla EHTC, indicaré las páginas correspondientes.

¹¹ Roberto Levillier, *Nueva Crónica de la Conquista de Tucumán*, 4ª edición, tomo I (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1927), 161.

Valdivia para posesionarse definitivamente de la montable y desmontable Barco, y en ella entró en mayo de 1553, leyendo la provisión que traía de su superior: la frágil y móvil ciudad cambiaba nuevamente de amo. Núñez fue apresado y enviado a Chile. La ironía de la historia es que fuera entonces el nuevo propietario de Barco III quien organizara su posterior traslado:

Parecióle a Francisco de Aguirre más conveniente, por las complicaciones que pudiesen surgir y la justificación de sus actos, mudarla a otro sitio. Era demasiado vano para tolerar la obra del vencido. Queriendo revestir la propia con caracteres de creación transcendental y de apertura de nueva era, borró la ajena en sus restos materiales y hasta el nombre que la recordara. Por junio de 1553 alzó la ciudad, según testimonios de varios conquistadores, a media legua de distancia, a orillas del Dulce, en el lugar hoy llamado "Pueblo Viejo". Satisfecha su soberbia, bautizó la "nueva" población, Santiago del Estero. Era, en realidad, la "Barco", de Núñez de Prado, en su cuarta metamorfosis.¹²

Hasta aquí lo que la historiografía convencional nos informa sobre este singular episodio ocurrido en la temprana crónica de América. Más de cuatro siglos después, Carlos Droguett retoma novelísticamente este acontecimiento para ilustrar con él la crueldad y deshumanización que serviría de fondo a la imperial empresa de la Conquista. *El hombre que trasladaba las ciudades* reduce la epopeya a una incursión en la condición de sus protagonistas. Los otros elementos: el paisaje en que tuvieron lugar los acontecimientos, o las razones que los motivaron, adquieren en la realidad ficticia un valor secundario. Este tratamiento original de la materia histórica por parte del novelista confirma la característica sobresaliente de toda su obra: su preocupación por descubrir y revelar, ante todo, la tragedia que inevitablemente se esconde en el interior de cada individuo. Tal ambición queda explícitamente anunciada dentro del texto en las notas iniciales del capítulo de apertura, el "Primer traslado":

La primera medida que deberé tomar será describir a mi personaje, no diciendo cuánta estatura tenía, si era pletórico o enfermizo, ni tal vez tampoco su edad, sino más bien las marcas de su edad, las canas en el pelo o la barba, las arrugas en la frente, los tajos de la guerra en el pecho y en la memoria, *sino presentar un retrato de su estado dealma*, de su ánima desamparada y por eso más robusta, de sustemores, dudas, esperanzas, desfallecimientos, bríos, venganzas, deseos, realizaciones. (EHTC, 15, énfasis mío)

Este propósito de presentar el alma del protagonista determina la estructura del relato y aclara el valor del mismo como *escritura*. La capacidad de desplazamiento de un

¹² R. Levillier, *Nueva Crónica*, 187.

plano externo a otro interno es inmediatamente puesta en evidencia por el texto al cambiar rápidamente el enfoque narrativo, viéndose suplantada la voz del narrador básico por el discurso interior de los personajes. Todos los mecanismos utilizados por Droguett están al servicio de una mejor presentación de esa interioridad del mundo novelado: alternancia entre la voz de un narrador básico y la conciencia de los diferentes personajes, descripción de narrador omnisciente, descripción desde una segunda perspectiva o focalización, múltiples narradores. El lector tiene así la impresión de sumergirse directamente en el conocimiento de estos episodios con la inmediatez reflejada por la conciencia misma de los protagonistas. El tiempo de la narración también amplía sus límites iniciales mediante el uso de dos procedimientos claves en la estructura del relato: la reiteración de diferentes motivos del acontecer, y el diálogo suspendido.¹³ Pero sin duda lo más impactante de este ejercicio de escritura guarda relación con la realidad por ella revelada. El novelista acude directamente a los cronistas para dar testimonio de una historia esperpéntica, bastante diferente de la casi apacible versión enmarcada tradicionalmente por el discurso oficial. Ficción y archivo, esta versión droguettiana de la Conquista de América se ve reducida a una tragedia existencial donde, en su angustiada soledad, el hombre no tiene ninguna otra redención para su sufrimiento, salvo la muerte.

El valor determinante de ésta quedaba apuntado en la trilogía histórica de Droguett desde el primer momento, en la visión del soldado Martín Candia: "Se es soldado, trabajador de la muerte, y soldado de la conquista, trabajador de la terrible muerte, de la muerte lenta, con tormentos, con indios";¹⁴ o, como comentan en la misma historia el sacerdote, Quiroga, y Alonso de Monroy:

-Oyeron, señores? ¡esto es la conquista! -La verdad, esto es la conquista. ¡La parte terrible, fatal, necesaria, la que tendremos que atravesar muchas veces para llegar al oro y a la gloria; -suspiró Quiroga.-Es la desgraciada verdad. El conquistador camina senda de muertos. Un largo puente. Y al final, al final estrecho, tanto que ya no puede escapar, lo están esperando la fortuna o el propio cadáver inútil y viejo -agregó con amargura Monroy.-Ese es nuestro destino, hijos y compatriotas míos, un horrible y bello destino, pero aquí está con vosotros la religión que no os suelta de las manos y os da juventud y fuerza y aún belleza -dijo el sacerdote.¹⁵

Vale la pena recordar aquí la forma en que el escritor se vio en aquella ocasión obligado a justificar su actitud ante quienes consideraban su tratamiento de este tema demasiado esperpéntico:

¹³ He estudiado antes estos mecanismos en *La novelística de Carlos Droguett: aventura y compromiso* (Madrid: Plicgos, 1983), por lo mismo resulta innecesario repetir tales observaciones aquí.

¹⁴ C. Droguett, *Supay el cristiano* (Santiago: Zig-Zag, 1967), 88.

¹⁵ C. Droguett, *Supay el cristiano*, 139-140.

Se me critica el tono sombrío, irreprimible, la saciedad de mis temas taconeados de gritos, lamentos, sangre... Comprendo. Querían una novela de nervios apaciguados -o sin nervios-, querían una conquista exangüe de América, una suave, encantadora, versallesca, administrativa y reglamentaria conquista; han querido seguramente, unos conquistadores dóciles, amables, snobs, rastacueros hambrientos, pero elegantes y donosos; unos aborígenes encantadores, suavemente acogedores, tibiamente sonrientes, progresivamente dóciles y adoctrinados, clamando de rodillas que los conquistarán.¹⁶

La verdad resultaba muy distinta en la versión de Droguett, y así lo expresaba él en otro momento:

Aquella era la muerte en vida, es decir la más terrible muerte; de ahí me explico la crueldad, la crueldad total con el indio y con el español, las hazañas que lindaban en lo milagroso o en lo mentiroso, el apóstol Santiago espada en mano junto a los españoles, junto a los frailes arrcangados de sotanas, era un vociferador más. Sangre y barro, rezos e imprecaciones, la conquista de América es una portentosa, una demoníaca exageración, como el arte surrealista. Crueles y primitivos, amorales y salvajes, como los primeros cristianos, eran los españoles, porque éste era el principio del mundo también, un mundo nuevo que se estaba esculpiendo a pura violencia y puro crimen.¹⁷

No otro es el argumento de Vásquez, capitán de Juan Núñez de Prado, al tratar de justificarse y justificar la crueldad de la empresa:

Señor, dijo Vásquez, padre, padre Cedrón, la justicia parece siempre bárbara, ¿no era justo Dios Jehová con sus infieles, su justicia no estaba llena de sangre? Bajó la voz y lo quedó mirando y al hablar otra vez parecía que él mismo tenía miedo. La justicia está chorreando sangre, padre, pero no solo en Tucumán, ni en Chile ni en la ciudad de los Reyes ni en Tenochtitlan ni en el comedor del marqués Francisco Pizarro ni en el lecho de don Diego de Almagro ni en los peldaños de la catedral del Cuzco ni siquiera en el siglo XVI, Dios tiene las manos empapadas, ¿qué importa que lo estemos también nosotros, que trabajamos directamente en ello? Traemos la civilización y la vida y la cruz y la espada de España, pero mira cuánta muerte debemos dejar como rastro para meter vida ajena en un mundo extraño, en un cuerpo extraño, padre. (EHTC, 182)

¹⁶ Se trata aquí del artículo de Droguett "Cien gotas de sangre y doscientas de estupor", publicado en *La Nación* el 24 de septiembre de 1961, p. 2, como respuesta a los ataques del crítico Alone, expresados por éste en "100 gotas de sangre y 200 de sudor, novela por Carlos Droguett", *El Mercurio*, 10 de septiembre de 1961, p. 10.

¹⁷ Este texto está tomado de la carta que Droguett escribiera a Alberto Ostria Gutiérrez, asesor literario de la editorial Zig-Zag, fechada en Santiago el 31 de enero de 1960.

No cabe duda que en estas palabras se transparenta la contradicción de la Conquista. En los trabajos y desventuras de estos hombres sintetiza Droguett el aspecto trágico del sueño imperialista de Castilla. El individuo lanzado a esta tarea trajo consigo lo que poseía: insatisfacciones y deseos de grandeza; al penetrar en tan diferente forma de realidad, tiene lugar el despojo recíproco en el cual él violenta ese desconocido universo, al tiempo que éste lo transforma en un ser solitario, inseguro y extraño a todo lo que le rodea. Es evidente que el interés de Droguett es revelar la zozobra que resulta de ese mutuo despojo, reducible a una angustiosa existencia, contaminada de muerte y soledad. Patética resultaba la descripción que de ellos hacía el narrador en *Supay el cristiano*:

Venían cansados desde mucho tiempo atrás, desde una tierra muy soña, muy calurosa, erizada de indios en los contornos. Habían caminado todo el tiempo en un sonambulismo lleno de desconocidas amenazas y olvidábanse de la real aventura que estaban siguiendo. Les quedaba lejos, en la memoria, que iban en busca de tierras para el rey, para el virrey... Se hundían con rabia tierra adentro y qué prolongada era la tierra, se extendía más, todavía más, todavía otra legua, otro afiebrado día de tierra, sólo por martirizarlos, por amargarles la conquista... Pensaban en la mujer esquivadamente, con golpes de pavor, como pensaban en el agua, una cosa rara y preciosa que antes existió y que quizás en otra parte, en Lima, en Madrid, en Flandes, podría todavía existir. Mas aquí estaba sólo la tierra que subía por las patas de las cabalgaduras para encontrarlos. Un cansancio para ellos. Sólo los pumas llorando a lo lejos, cuando la tarde caía hasta el suelo y les mostraba los solos y abandonados que se hallaban.¹⁸

Para acompañar su soledad Juan Núñez de Prado funda una ciudad, y para defenderla se transforma en un nuevo Sísifo. Es una ciudad viva, con calles, plazas, sillas, camas, techos, puertas, y ventanas. También con sus horcas, por supuesto. En ella encuentra representado Núñez el sufrimiento que da razón a su vida; de ahí que constantemente él se vea a sí mismo como un nuevo Cristo, y a su frágil ciudad la transforme metafóricamente en una cruz: "...nacé para hacerlo, vine al mundo a llevar la ciudad de un lado a otro, de un destino a otro, de un desastre a otro desastre, como mis dolores, como las peregrinaciones de Jesús cayéndose y alzándose con la cruz..." (EHTC, 167). Aunque en su propio Calvario Núñez invoca al Padre ["padre, padre mío, tengo sed" (65); "padre, oh padre, por qué me has abandonado" (109)], y hasta cree escuchar la voz de Cristo recordándole "mi reino no es de este mundo" (55), la transposición metafórica no pasa de ser una ilusión poética que no logra salvarlo de su irremediable destino:

La soledad, la soledad es lo que nos devora, decía para sí, mirando al padre Cedrón pequeñito en la tierra, confundido ya con ella, cavando la tierra para echar en ella su soledad y tenderse junto a ella, junto a la pala, el

¹⁸ C. Droguett, *Supay el cristiano*, 108-109

hacha y la pica, esas herramientas de su soledad y su desesperación, los borceguíes que se mecían leves en el aire y que no estaban del todo viejos y caminados y consumidos, que estaban completamente vivos, llenos de esa tierra viva que es el barro, del olor de la ciudad abandonada, marginaban más esa soledad... (EHTC, 326)

En su frustrado sueño de conquistador la quimérica imagen de su ciudad también terminará abandonándolo. Para perpetuar el absurdo, Aguirre no sólo heredará la ciudad sino también la pasión por conservarla, y organizará el siguiente traslado. En las palabras finales del fundador se descubre claramente la forma en que Carlos Droguett resume su visión de tan deshumanizadora experiencia:

Estás enfermo, señor, estás enfermo y deseas que yo también lo esté. Lo estás, aunque yo no quiera, aunque tú no quieras, no soy el enfermo sino la enfermedad, me has tocado, has tocado esa ventana, has cogido esa silla, has abierto y cerrado las puertas, me has tocado, recuérdalo, la has tocado, Aguirre, no lo olvides, tienes la peste, la misma peste, estás deseando coger el hacha y llamar a los carpinteros y pegar gritos entusiasmados y desesperados, ver desmoronarse las murallas en una nube de polvo y de recuerdos, ¿verdad?, éstos, señor, son los primeros calofríos de la fiebre, pero es una *grandiosa fiebre que te entrega un mundo a trueque de algunos quejidos y sollozos*. (EHTC, 407-408, énfasis mío)

De quejidos y sollozos supo sin duda también Pedro de Valdivia -pacificador de Chilquien, en carta dirigida a Carlos V el 15 de octubre de 1550 desde Concepción, decía a su emperador que el sacrificio de su campaña le había costado cien gotas de sangre y doscientas de sudor, expresión que para Droguett condensa la sufrida historia de la conquista de ese Nuevo Mundo. Todo parece indicar que no había protección adecuada contra la *grandiosa fiebre* de que hablaba Núñez, quien habría podido hacer suyo el grito de dolor que antes recordábamos del poeta azteca: "En los escudos estuvo nuestro resguardo, pero los escudos no detienen la desolación...".

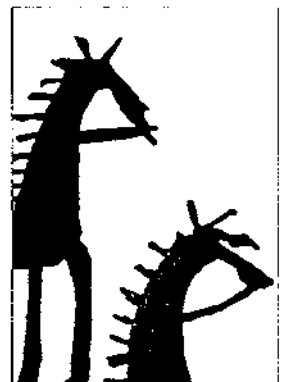
Todo esto ocurría, no lo olvidemos, mientras en Valladolid las Casas y Sepúlveda discutían si era posible o no considerar el proyecto imperialista castellano como una guerra justa. Las Casas veía en los indígenas seres inocentes a quienes había que salvar; Sepúlveda, por su parte, sólo veía en ellos pecadores que merecían ser sometidos a toda costa, aplicándoles -de ser necesario- los mayores castigos. Corona e Iglesia ajustaron burocráticamente la imagen de la nueva realidad según mejor convenía a sus propias ambiciones. Buscaban oro y almas, y nunca -a pesar de los esfuerzos hechos por ambas instituciones- llegaron a responder satisfactoriamente las preguntas que hiciera el fraile Antonio de Montesinos en su sermón dominical aquella temprana mañana de 1511. Podemos fácilmente suponer que son parte de ese gran arsenal historiográfico que mantiene viva tan importante contienda; el inquietante archivo que seguiremos indagando durante los próximos quinientos años. Entretanto, sobre lo que sí no queda duda alguna es sobre el alto precio pagado en esa lucha por conquistadores y conquistados.

Tzvetan Todorov dedica su ensayo *La Conquête de l'Amérique* (1982) a una mujer maya que, habiendo prometido a su difunto esposo morir antes que dejarse violar por el invasor español, insistió en cumplir su promesa y como castigo fue lanzada a los perros para que la devoraran [el episodio lo cuenta Diego de Landa en su *Relación de las cosas de Yucatán*]. En tan cruda anécdota Todorov ve un significativo ejemplo del fracaso de un encuentro de dos mundos donde *el uno* no pudo comunicarse con *el otro*; un des-encuentro con consecuencias lamentablemente trágicas. Su propósito al escribir ese libro -nos dice- es "evitar que esa historia y mil otras como ésta sean olvidadas".¹⁹ Quizá sea éste el sencillo y necesario acto de conciencia que todos nosotros estemos llamados a hacer al emprender un inventario de aquella singular experiencia accidentalmente iniciada hace quinientos años. Al enjuiciamiento maniqueo he preferido imponer el discurso directo de una voz que busca rescatar lo más profundo de esa contienda, vista a través del inevitable y omnipresente sufrimiento humano. Carlos Droguett es lo suficientemente explícito desde el comienzo de su texto en cuanto a lo extraordinario de la aventura que narra: "Esta es una historia loca porque la España del siglo XVI también era un ser loco, desmesurado, profundamente práctico, soñador, vagabundo, extraordinariamente lírico... cuando comienza la conquista, ella envía a sus podridos a convalecer a América; algunos sanan; otros se pudren más". Sin duda Juan Núñez de Prado forma parte de éstos últimos, y en su tragedia personal el novelista chileno ha querido ver un temprano momento ligado a ese continuo batallar histórico que parece definir el destino de nuestro continente. Que su novela haya sido dedicada a Ernesto Che Guevara, símbolo contemporáneo y trascendente de ese destino, aclara la dimensión de su firme propósito. A su manera, eso es también lo que él ha querido recordarnos.

¹⁹ T. Todorov, *The Conquest of America. The Question of The Other*, trad. del francés por R. Howard (New York: Harper & Row, 1984), 247.

Espacio:
la esencialidad
de la conciencia

Almudena
del Olmo
*Universitat de
les Illes Balears*



“Yo creo que el ideal pudiera consistir en hacer ideal la vida, exaltándonos, nivelándonos; niveladas ideales las vidas todas, exaltándolas; que el hombre posee la facultad de crear y contemplar, mezclar el trabajo y el ocio, el ocio profundo y el profundo trabajo. Si nosotros fomentamos la aspiración de lo ideal en los demás, estaremos mucho más cerca de realizarlo, ya que los otros pueden verlo así en nosotros. Crear un ideal no quiere decir dejar de ser corriente, común, como vulgarmente se cree; el ideal sitúa la vida entre ángel y demonio, con un arranque de libertad mutua y de unidad, al mismo tiempo, en su filo de contacto que es separador y unidor a la vez, puesto que causa una herida; hombre y mujer con ala blanca y ala negra. Hay que encontrar el ideal, insisto, encontrarnos el centro de la vida, el diamante del venero; y para encontramos ese vivero que es el venero, hay que estasiarse primero en ella, como el poeta, para comprenderla, y luego, con dinamia mayor, amarla y gozarla, recrearla cada día en todos los sentidos de la palabra recrear y recrear también, cada día, la confianza en ella y la de ella, única forma de realizarla en plenitud, de consumirla sucesivamente, de conseguir merecer nuestra conciencia, nuestro Dios deseado y deseante”¹.

En 1954, *Espacio* se publica por primera vez de forma íntegra, tres fragmentos en prosa, en *Poesía española*². Desde este momento, la mayoría de los críticos reconoció su importancia. Importancia del poema en sí mismo, importancia del poema en la obra juanramoniana e importancia, finalmente, en la literatura contemporánea universal.

Sin embargo, los estudios críticos acerca de *Espacio* no van más allá del análisis de la génesis e inspiración del poema, de la constatación de los datos autobiográficos que Juan Ramón vierte en el texto o de un análisis lineal de éste; es decir, se analizan temas y motivos según van apareciendo en el discurrir de *Espacio*, pero no se atiende apenas a la fuerte globalidad de sentido que tiene el poema.

Aurora de Albornoz, en su estudio sobre *Espacio*, titula uno de los últimos epígrafes “*Espacio*: culminación, recapitulación y crítica de la ‘Obra’”³. Este título condensa magníficamente lo que el texto supone en la trayectoria poética de Juan Ramón, trayectoria que el propio poeta designaba con el término “Obra”, con mayúscula.

Espacio surge para Juan Ramón como “respuesta última” que sólo podía llegar en sus tiempos finales⁴. Y es que *Espacio* supone la culminación y recapitulación de muchos de los elementos que habían integrado anteriormente la poesía de Juan Ramón.

¹ De “Quemarnos del todo”, *Política poética*, ed. de Germán Bleigberg, Madrid, Alianza Tres, 1982, págs. 486 y s.

² Para un detallado estudio de las diversas fases de composición y publicación que atraviesa *Espacio* me remito al trabajo de Howard T. Young, “Génesis y forma de ‘Espacio’”, *Revista Hispánica Moderna*, Año XXXIV, núms. 1-2, Nueva York, 1968. Recogido por Aurora de Albornoz en *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, El escritor y la crítica, 1983, págs. 183-193.

³ Aurora de Albornoz, *Juan Ramón Jiménez. Espacio*, Madrid, Editora Nacional, 1982, pág. 89.

⁴ En términos similares se expresa Juan Ramón en el “Prólogo” antepuesto a la primera edición mexicana de *Espacio*. “Prólogo” recogido en la edición citada de A. de Albornoz, pág. 112.

Elementos en evolución constante que, mediante la *crítica*, van siempre más allá. Temas y motivos ya constatables en el *Diario de un poeta recién casado* y que desembocarán en *Dios deseado y deseante*, pasando por *La estación total*. En este sentido, *Espacio* se consolida como texto clave en la obra juanramoniana.

Creo que puede sostenerse que el sentido de este texto, con su indagación constante y definitiva en la *conciencia* del poeta -tal y como se desarrolla el término en el poema-, se corresponde estrechamente con una preocupación general de Juan Ramón en su última etapa de los años cuarenta y cincuenta. Y esta preocupación se define en un doble sentido de imbricación mutua. Por un lado, la constante reordenación y recreación de sus poemas, llevada a cabo por Juan Ramón para distintos proyectos de libros "definitivos". Por otro lado, el tematizar esa inquietud y ese deseo de síntesis de la palabra poética ("El nombre conseguido de los nombres"⁵) que culminará en los poemas incluidos en *Dios deseado y deseante*.

Espacio permite el acceso a una conciencia global del poeta, a la altura de la vejez, en lo que se refiere al significado de su actividad creadora en los momentos de conclusión de la Obra. Quizá sea esto lo que hace del poema una culminación, además de un gran poema: el acierto de materializar el acceso a esa conciencia global de Juan Ramón en una voz dramatizada, que monologa y dialoga, y también en una voz fuertemente temporalizada, tanto por la división en fragmentos que corresponde a los distintos momentos de escritura del texto, como por la tensa y extensa argumentación de *Espacio*. De forma complementaria y no explícita, el proceso de esa argumentación sirve de reflexión llena de claroscuros en torno al proceso creativo de la última época, con lo que este texto estaría ligado a otros de carácter metapoético, como el muy anterior "Vino, primero, pura...", de *Eternidades*⁶.

La evolución a la que me refería se registra también dentro del mismo *Espacio*, que se constituye como una globalidad de sentido integrada por sus tres fragmentos. Así, el decir de Juan Ramón en los dos primeros fragmentos queda radicalmente modificado y complementado por el tercero. Evidenciar esto es, a mi juicio, fundamental. En este sentido, Francisco J. Díaz de Castro sostiene que "las opiniones acerca del optimismo del poema están mediatizadas, a mi entender, por la atención preferente otorgada a los dos primeros fragmentos y por la presión que ejercen sobre esta lectura las de *La estación total* y *Animal de fondo*"⁷.

Aun cuando la crítica ha detenido su mirada en muchos de los problemas que *Espacio* entraña, los resultados han sido diversos y las conclusiones se muestran en ocasiones contradictorias. Sin embargo, la mayoría de los estudios existentes sobre el poema tienen algo en común: parten o se apoyan en las referencias acerca de *Espacio* que

⁵ *Libros de poesía de Juan Ramón Jiménez*, ed. de Agustín Caballero, Madrid, Aguilar, 1979, pág. 1291.

⁶ *Ibidem*, pág. 555.

⁷ Francisco J. Díaz de Castro, "Espacio como culminación de la poética de Juan Ramón Jiménez", en *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, ed. de Cristóbal Cuevas, Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 1990. Barcelona, Anthropos, 1991, págs. 265-287. Cit. pág. 266.

el propio Juan Ramón plasmó en diversos lugares⁸. Estas referencias han sido a veces mal interpretadas y han dado origen a afirmaciones, en mi opinión, del todo inadmisibles. No pretendo ahora examinar cada uno de los juicios del poeta, pero sí es preciso detenerse en una cuestión: el *asunto* de *Espacio*.

Juan Ramón Jiménez se refirió a *Espacio* como poema "sin asunto, en sucesión natural"⁹. Esta expresión ha llevado a la crítica a una gran confusión. Se llegó a pensar que *Espacio* no tenía un "asunto" definido. Los temas en él expuestos eran muchos, pero se disponían de manera caótica, según le iban viniendo a la mente al poeta, es decir, en "sucesión natural". Nada más lejos de la realidad.

Según creo, A. de Albornoz daba con la clave del poema al evidenciar en él la presencia de una idea "obsesiva": la idea "destino de la 'conciencia'". La conciencia se constituiría como el "desarrollo al máximo de las posibilidades del 'yo' vivo, actuante, sintiente, pensante, ...y -por supuesto- *creador*."¹⁰

Espacio no es una creación caótica sin organización alguna. Muy al contrario, temas y motivos¹¹, y los conceptos generados por las diferentes asociaciones de éstos, se entretajan en un complejo entramado en torno a un mismo eje: la *conciencia*. Entramado que, ahora más que nunca, es fusión. Y lo que el concepto de *conciencia* supone experimenta un cambio progresivo dentro del avanzar del poema y en el marco de la obra del último Juan Ramón Jiménez.

1. "Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo".

"Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo" es frase recurrente sobre la que Juan Ramón sustenta todo el poema. Pero es, además, frase generadora del proceso que sigue el yo hasta "poseer" su *conciencia*. Es la frase con la que se inicia el poema y con la que concluye, cuando el poeta se dirige a su conciencia del mismo modo en que comenzó el poema: "Ya te lo dije al comenzar: 'Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo'"¹². El lector debe tomar la afirmación inicial del poeta como axioma, prácticamente. Sin embargo, necesita del desarrollo de *Espacio* para comprender. Con la recuperación o el retorno de la misma frase, la memoria del lector es activada, creándose un sentido global: *Espacio*. Porque es a lo largo de *Espacio* cuando el lector comprende de

⁸ Carta de Juan Ramón a Luis Cernuda en julio de 1943 y carta a Enrique Díez-Canedo el 6 de agosto de 1943, en *Juan Ramón Jiménez. Cartas literarias*, sel. de Francisco Garfias, Barcelona, Bruguera, 1977. Y "Prólogo" a la primera edición mexicana del poema, en *Juan Ramón Jiménez. Espacio*, ed. de Aurora de Albornoz, Madrid, Editora Nacional, 1982, pág. 89.

⁹ *Cartas...*, op. cit., pág. 59.

¹⁰ *Espacio*, ed. cit., pág. 74.

¹¹ Con el término "motivo", hago referencia a unidades mínimas temáticas que funcionan en el discurso poético con posibilidad de cargarse de valores simbólicos.

¹² *Ed. cit.* de Aurora de Albornoz, pág. 59. Todas las citas textuales de *Espacio* están tomadas de esta edición.

forma progresiva cómo el yo busca un estado de conciencia absoluta, cómo lo consigue, qué es lo que ese estado supone finalmente y cómo esa conciencia se resuelve en imágenes espaciales¹³.

Tres elementos básicos conforman esta frase: *dioses-sustancia-yo*. En ella se puede observar un movimiento degradante. Los *dioses* son desposeídos de algo que se les suponía: se les creyó más *sustancia* que al *yo*. Pero su sustancia y la del poeta es la misma. Es la negación comparativa la que genera ese movimiento degradante. Los *dioses* son situados en el mismo nivel que el *yo*. Y se equiparan porque su *sustancia* es la misma. Ahora bien, ¿cómo se desarrolla en *Espacio* la igualdad *dioses-yo*?

El yo poético se presenta en *Espacio* como principio único irreductible de todo lo creado:

“Pero si yo no estoy aquí con mis cinco sentidos, ni el mar ni el viento son viento ni mar; no están gozando viento y mar si no los veo, si no los digo y lo escribo que lo están” (pág. 44).

El Dios creador de todas las cosas es en el poema el yo creador de todas las cosas. El “*creo en Dios creador*” es convertido en el “*creo en yo creador*”¹⁴. En “Poesía cerrada y poesía abierta”, Juan Ramón afirmará:

¹³ La resolución de la *conciencia* en imágenes espaciales se evidencia ya en *La estación total*. En este sentido creo que es significativo el poema titulado, precisamente, “Espacio”:

“Tu forma se deshizo. Deshiciste tu forma.
Mas tu conciencia queda difundida, igual, mayor,
inmensa
en la totalidad.

Y te sentimos
alrededor, en el ambiente pleno
de ti, tu más gran tú.

Nos miras
desde todo, nos sumes,
amiga, desde todo, en ti, como en un cielo,
un gran amor,
o un mar.”

Libros de poesía de JRJ, op. cit., pág. 1.164.

¹⁴ Así lo manifiesta también Juan Ramón en *La estación total*:

“Enseña a dios a ser tú.
Sé solo siempre con todos,
con todo, que puedes serlo.

(Si sigues tu voluntad,
un día podrás reinarte
solo en medio de tu mundo.)

“El poeta es un creador. Lo que aparentemente no existe lo crea, y si lo crea es porque sus elementos existen (...) Nombrar las cosas ¿no es crearlas? En realidad, el poeta es un nombrador a la manera de Dios: ‘Hágase, y hágase porque yo lo digo’”¹⁵.

Es Juan Ramón, el poeta, quien *nombra* en *Espacio* y al nombrar crea la realidad, la realidad que es *Espacio* y la realidad contenida en *Espacio*¹⁶. Y crea, según el dictar de su voluntad absoluta, a la manera de Dios. Y a la manera de Dios imbuye a lo creado una parte de sí mismo, su paz o su inquietud:

“Noche igual, todo sería igual si lo quisiéramos, si serlo lo dejáramos. Y si dormimos, ¿qué abandonada queda la otra realidad! Nosotros les comunicamos a las cosas nuestra inquietud de día, de noche nuestra paz” (págs. 24 y s.)

Todo lo que rodea al poeta es porque él lo crea y entonces le pertenece como parte integrante de su espacio interior, último reducto asimilador de la totalidad. Por esta razón, *la otra realidad*, la que no pertenece al poeta, queda abandonada cuando éste duerme.

Del mismo modo que Juan Ramón crea su “realidad” exterior, crea también su espacio interior¹⁷. El espacio donde ha de residir su ideal, que es gloria creada por el yo mismo. El ideal no debe ser buscado fuera del espacio interior del yo, ya que no hay nada superior a un yo creador a la manera de Dios¹⁸: “Nada es superior al hombre más que su

Solo y contigo, más grande,
más solo que el dios que un día
creíste dios cuando niño.”

“El creador sin escape”, 1. “El ejemplo”. *Libros de poesía de JRJ*, ed. cit., pág. 1.182.

¹⁵ *Política poética*, op. cit. pág. 210.

¹⁶ A. de Albornoz observa, en el “Fragmento tercero” especialmente, “una serie de sentimientos y reflexiones relacionadas con la palabra, la poesía o el poeta, visto como *nombrador* y *creador de las cosas*, al nombrarlas”, *Espacio*, ed. cit., pág. 77.

¹⁷ Señala M. Juliá que en *Espacio*, “se mencionan al menos cuatro órdenes de realidad: la que nos acoge, la que percibimos por los sentidos, la que recordamos y la que soñamos”, *El universo de Juan Ramón Jiménez (Un estudio del poema “Espacio”)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1988, pág. 121. Esto tal vez sea así. Ahora bien, es preciso subrayar que estos “órdenes de realidad” son todos ellos creación del yo poético. “Órdenes de realidad” que serán asumidos e integrados por ese yo en su espacio interior, que asimismo es creación suya.

¹⁸ En “Creador segundo” de *La estación total*, es el yo poético quien crea en su espacio interior un todo eterno:

“¿Qué me importa, sol seco?
Yo hago la fuente azul en mis entrañas.

Nieve sin luz ¿y qué?
Yo hago en mi corazón la fragua grana.

¿Qué me importa, amor humo?
Yo hago la eternidad de amor en mi alma.”

Libros de poesía de JRJ, ed. cit., pág. 1.178.

revenir. El ideal no existe, por lo tanto, sino a nuestro lado, mejor dicho, a nuestro dentro¹⁹. Y este ideal consiste en desarrollar la vida en *plenitud*. Plenitud creada por Juan Ramón en *Espacio* y plenitud que debe ser creada por cada yo para sí mismo:

“La gloria es como es, nadie la mueva, no hay nada que quitar ni que poner, y el dios actual está muy lejos, distraído también con tanta menudencia grande que le piden. Si acaso, en sus momentos de jardín, cuando acoje al niño libre, lo único grande que ha creado, se encuentra pleno en un sí pleno” (pág. 44).

El *dios actual* es un yo más que también debe crear su plenitud dentro de sí mismo. Y esta plenitud será su única *Creación*, única creación para su adentro. Así pues, el yo es un dios creador de todo lo exterior y de todo lo interior, de una realidad absoluta, inmensa y eterna²⁰. “Nada es la realidad sin el Destino de una conciencia que realiza” (pág. 44), dirá Juan Ramón. El Destino es la forma que el yo creador adopta en *Espacio*. El yo poético, en su trayectoria hacia la conciencia, se va creando día a día. Con el transcurrir de su propia historia, va dando sentido a las cosas y su interioridad va creciendo.

“Mi Destino soy yo y nada y nadie más que yo; por eso creo en él y no me opongo a nada suyo, a nada mío, que él es más que los dioses de siempre, el dios otro, rejidos, como yo por el Destino, repartidor de la sustancia con la esencia. En el principio fue el Destino, padre de la Acción y abuelo o bisabuelo o algo más allá, del Verbo” (pág. 38).

¹⁹ “La razón heroica”, *Política poética*, op. cit., págs. 162 y s.

²⁰ En “Poeta y palabra” de *La estación total*, esto se evidencia con claridad: el poeta es creador de lo absoluto con su “nombrar preciso”. Reproduzco a continuación las dos últimas estrofas:

“De todos los secretos blancos, negros,
concorre a él en eco, enamorada,
plena y alta de todos sus tesoros,
la profunda, callada, verdadera
palabra,
que sólo él ha oído, oye, oirá en su vigilancia.
La carne, el alma una de él, en su aire,
son entonces palabra:
principio y fin,
presente sin más vuelta de cabeza,
destino, llama, olor, piedra, ala, valcedoros,
vida y muerte,
nada o eternidad: palabra entonces.

Y él es el dios absorto en el principio,
completo y sin haber hablado nada;
el embriagado dios del suceder,
inagotable en su nombrar preciso;
el dios unánime en el fin,
feliz de repetirlo cada día todo.”

Libros de poesía de JRI, ed. cit., pág. 1.172.

La precisión de Jiménez no deja lugar a dudas. El Destino, su Destino es él mismo. Cada yo posee su Destino único e intransferible, Destino de muerte y Destino de vida. Cada dios tiene su Destino. El Verbo tiene su Destino. Destino que es uno mismo, su yo mismo²¹.

“Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo”, afirmó el poeta, porque el Destino es su yo, porque su yo es su Destino. Porque nada es la realidad sin su Destino, sin su yo, único creador de realidad. El yo que posee la misma sustancia que los dioses. Y es éste el Destino de “una conciencia que realiza”. La frase inicial, “los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo”, conduce de este modo al concepto de *conciencia*²². Según creo, en qué consiste esa *conciencia* y cómo *realiza* serán las claves para intentar una aproximación a *Espacio*. Aproximación que quizás debe tomar como punto de partida la explicación de la *sustancia* por la que los dioses y el yo se equiparan.

²¹ Con respecto a esta cuestión, M^a.T. Font afirma: “Unido con su deidad, el poeta canta esta gloriosa entrega definitiva. Sigue siendo ‘yo’ y su ‘dios-Destino’, ‘El’. Este es el dios supremo que está por encima de todos. Es el dios creador ‘repartidor de la sustancia con la esencia’, y es el dios causa”. *Espacio: Autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Insula, 1972, págs. 139 y s. A mi juicio, esta autora no establece de forma rotunda la identidad “Destino-yo”. Y según creo, es aquí donde debiera residir el fundamento de su afirmación. El “dios supremo que está por encima de todos” es el yo mismo, cada *yo mismo*. El yo poético que no está “unido con su deidad” porque él es dios. El *dios-yo creador* que con su sustancia, tiempo y espacio, hallará su estado de conciencia esencial.

Por otra parte, M. Juliá sostiene que “en ‘Espacio’ el destino es origen que da lugar a la acción”, *El universo de J.R.J.*... op. cit., pág. 137. Esto tal vez sea así y la razón estriba en que el Destino es el yo y por tanto, el yo es el único origen de toda “acción” posible.

²² Según J. Blasco, “el término *conciencia* es clave en la escritura juanramoniana de este momento”, *Antología poética*, Madrid, Cátedra, 1987, pág. 88. Véase especialmente la nota 227, donde este autor traza la trayectoria del concepto de *conciencia*. Por otra parte, M^a.T. Font o A. de Albornoz también aportaron definiciones de este concepto. M^a.T. Font estima que “para Juan Ramón *conciencia* es la capacidad de desarrollar el propio discernimiento, la sensibilidad ética y la estética, conjugando la tradición y la experiencia; es, por tanto, la suya una conciencia creadora y unificadora con los poderes de valorizar y crear, dándole sustancia al ser”, *Autobiografía lírica...*, op. cit., pág. 181. Para A. de Albornoz, la *conciencia* consiste en el “desarrollo al máximo de las posibilidades del ‘yo’ vivo, actuante, sintiente, pensante..., y -por supuesto- *creador*”, *Espacio*, ed. cit., pág. 74.

El origen de esta idea de *conciencia* puede ser rastreado, en principio, en el Kempis y en el Krausismo. Antonio Sánchez Romeralo señala el año 1897 como la fecha en que Juan Ramón, “siendo colegial de los jesuitas del Puerto de Santa María, debió de leer un aforismo de Tomás de Kempis que le impresionó ‘hasta la obsesión’”, *Ideología (1897- 1957). Metamorfosis, IV*, Barcelona, Anthropos, 1990, pág. XVI. En la “Introducción” de esta misma obra, A. Sánchez Romeralo recoge las palabras de Jiménez contenidas en un prólogo para *Crítica paralela*: “Me gusta añadir ahora que el primer aforismo que escribí (a mis 18 años exactos) fue una traducción del pasaje de Tomás de Kempis que dice en latín: ‘Si attendis quid apud te sis intus non curabis quid de te loquantur hominis’, que yo puse en español así: ‘Si miras lo que eres dentro de ti mismo no tendrás cuidado de lo que de ti digan los demás hombres’. De modo que Kempis fue, hacia 1899, el primer pensador que influyó en que yo escribiera pensamientos o máximas, como entonces se decía”, pág. XVII. Considero que este aforismo al que hace referencia el poeta es esencial para el origen de la idea de *conciencia*.

Por otra parte, J. Blasco Pascual afirma: “Diversas procedencias se han señalado para centrar conceptualmente el uso que Juan Ramón hace del término, pero sobre todo, se ha referido el término *conciencia* juanramoniano a Krause y a su *Ideal de humanidad para la vida*”, *Antología poética*, ed. cit., pág. 88. En este sentido, Graciela Palau de Nemes ya apuntaba que “de la Institución derivó Juan Ramón un moderno concepto del ascetismo, que

2. La sustancia del yo: tiempo y espacio.

Tras la afirmación con la que se inicia *Espacio*, “los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo”, Jiménez recoge en orden inverso los elementos que la constituyeron: “Yo tengo, como ellos, la sustancia de todo lo vivido y de todo lo por vivir” (pág. 9). El yo se convierte en centro. Los *dioses* quedan reducidos a punto de referencia. La *sustancia* es definida²³. El tiempo todo y todo el espacio integran la sustancia del yo poético, e integraron la sustancia de los dioses. Es “la sustancia de todo lo vivido y de todo lo por vivir” la que los iguala²⁴.

Juan Ramón anhela la totalidad, su conciencia. Y ésta se consigue mediante la confluencia de cada uno de los tiempos concretos por los que transcurre el existir del poeta. Tiempos concretos preñados de vivencias, de sueños, de recuerdos, de olvidos y de espacios; del vivir total del poeta: “Y lo que veo, a un lado y otro, en esta fuga (rosas, restos de alas, sombra y luz) es sólo mío, recuerdo y ansia míos, presentimiento, olvido” (pág. 9).

Una acumulación de sustantivos genera de improviso una concatenación de momentos temporales absolutamente dispares, pero en perfecta combinación ahora. Y todos ellos confluyen en el yo, porque son tiempos que le pertenecen. *Recuerdo* y *ansia*, es decir, retazos de lo que fue y agitación en lo más íntimo por lo que será. *Presentimiento* y *olvido*, es decir, lo que se cree que será en el futuro y lo que no se recuerda del pasado²⁵.

El pasado, el presente y el futuro integran al poeta, que no encuentra explicación sólo en su presente, en cada momento presente. No es un punto fijo en un tiempo y en un

nada tenía que ver con regiones geográficas sino con características nacionales: era necesario ser un aristócrata en su propia tierra. Después definiría: ‘Aristocracia, a mi modo de ver, es el estado del hombre en que se unen –unión suma– un cultivo profundo del ser interior y un convencimiento de la sencillez natural del vivir: idealidad y economía. El hombre más aristócrata será, pues, el que necesite menos exteriormente, sin descuidar lo necesario, y más, sin ansiar lo superfluo, en su espíritu’”, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, págs. 314 y s. A mi juicio esta definición de “aristocracia” enlaza con lo que la posesión de la *conciencia* representa para el yo.

²³ Juan Ramón sintetiza en esta frase citada lo que integra la *sustancia* de su yo poético. Sin embargo, M^o.T. Font va más allá y considera que la globalidad del poema, *Espacio*, fue para Jiménez “una necesidad nacida de las profundidades de su ser, un ansia de fijar su sustancia y una respuesta para acallar sus propias dudas”, *Autobiografía lírica...* op. cit., pág. 63.

²⁴ Para M. Juliá, la “tensión dialéctica” que se establece en *Espacio* entre los *dioses* y el yo crea “el tiempo en el cual va a manifestarse el monólogo” del poeta: “El tiempo es presente, pero un presente que contiene el pasado y se esfuma en el futuro: ‘una fuga raudal’”, *El universo de JRJ*, op. cit., pág. 90. Esta afirmación me parece acertada. Ahora bien, tal vez sea preciso matizar que el pasado contenido en el presente no se “esfuma” en el futuro, sino que se reafirma en un movimiento constante de una temporalidad a otra.

²⁵ M. Juliá observa que ese *a un lado y otro* hacia el que mira el poeta “podría significar a un lado y otro del presente, lo cual equivale a decir en el pasado y futuro (...). Lo que ve a un lado y otro es su realidad subjetiva”, *El universo de JRJ*, op. cit., págs. 90 y s. *A un lado y otro*, lo que rodea al poeta, se resuelve en tiempos, porque la única sustancia del yo es *tiempo* y *es espacio*. Sustancia sobre la que ese yo fundamenta su espacio interior –tal vez lo que Juliá denomina “realidad subjetiva”–, pero también sus espacios exteriores. La realidad total creada por el yo-dios con lo único que posee: tiempo y espacio, su sustancia.

espacio: "No soy presente sólo, sino fuga raudal de cabo a fin" (pág. 9). Lo que define al yo poético es el *transcurrir* por sus temporalidades, su "fuga raudal"²⁶.

Así pues, el yo es *transición permanente*, movimiento continuo²⁷. Y esta transición se lleva a cabo a través de todos los tiempos y de todos los espacios que constituyen la sustancia de ese yo. Es esta transición la "fuga raudal" a la que Jiménez se refiere en *Espacio*. Y esta transición es la forma de lograr la totalidad, la conciencia, "eternidad verdadera de eternidades"²⁸.

El transcurrir del yo por todos sus tiempos genera la convergencia de éstos en un único ámbito inmenso, en un *presente completo*, el de la conciencia. El poeta encuentra entonces su explicación en ese presente absoluto²⁹. Pero ha debido acudir a su pasado y a

²⁶ M. T. Font también alude a este *presente* del poeta "en movimiento perenne de principio a fin". Sin embargo, creo que parte de un planteamiento erróneo de lo que es la *sustancia* del yo. Sostiene que "para Juan Ramón, sustancia es la forma que define el ser continente, el ser vivo", *Autobiografía lírica...*, op. cit., pág. 70. A mi juicio, *sustancia* es en *Espacio* lo que el yo contiene, lo que posee, y no la *forma del ser continente*.

²⁷ Con respecto a esto, creo que es fundamental lo expuesto por Juan Ramón en una de sus conferencias, "La razón heroica":

"La transición permanente es el estado más noble del hombre (...) Transición es presente completo, que une el pasado y el futuro nada menos; es el movimiento del pasado, el presente y el futuro en un éxtasis momentáneo sucesivo, en una sucesiva eternidad, eternidad verdadera de eternidades, momentos eternos."

Política poética, op. cit., pág. 173.

²⁸ Ese transcurrir del yo por sus tiempos se evidencia también en "El creador sin escape", 2, "Ajuste" de *La estación total*. Integración de todos los tiempos posibles en un solo día inmenso y completo, en una conciencia universal:

"Qué difícil es unir
el tiempo del fruteccr
con el tiempo de sembrar.

(El mundo jira que jira,
ruedas que nunca se unen
en una rueda total).

Un solo día la vida,
un día completo y todo,
que no se acabe jamás."

Libros de poesía de JRJ, ed. cit., pág. 1.183.

²⁹ Presente absoluto y único del que Juan Ramón hablará ya en *La estación total*. Así, en la última estrofa del poema "La gracia" dirá:

"Y ¡qué feliz el que la alcanza
en el presente único!
quien puede sorprenderla en su ansia de nosotros
instante universal en que concurren
para nosotros y ella,
ante la complacencia de lo eterno,
gracia, todas las primaveras!"

Ibidem, pág. 1.280.

su futuro, a lo que fue y a lo que será³⁰. Así pues, la idea de cambio es fundamental en el concepto de *conciencia*. Cambio que es representado por el *fuego*: “Y soy un dios sin espada, sin nada de lo que hacen los hombres con su ciencia; sólo con lo que es producto de lo vivo, lo que cambia todo; sí, de fuego o de luz, luz” (pág. 10). Lo único que el yo posee es el “producto de lo vivo”, aquello en cambio permanente. Porque el yo es eterno dinamismo, movimiento continuo a través de sus tiempos, a través de los tiempos donde todo lo vivo transcurre y cambia: “¿Hay otra cosa más que este vivir de cambio y gloria?” (pág. 14).

Jiménez sólo cuenta con su sustancia, con su tiempo y su espacio. En su tiempo y en su espacio encontrará las respuestas a sus preguntas: “¿Qué es, entonces, la suma que no resta; dónde está, matemático celeste, la suma que es el todo y que no acaba?” (pág. 13). La vida tal vez sea una suma: suma de vivencias, nostalgias, olvidos... Una suma que al avanzar “resta” tiempo y termina en la muerte. Juan Ramón se pregunta por la eternidad, por “la suma que no resta”, por la inmensidad que nunca termina. Y “la suma que no resta” se halla en el ámbito de la conciencia.

En este ámbito “todo es más”: “¡Sí, todo, todo ha sido más y todo será más! No es el presente sino un punto de apoyo o de comparación, más breve cada vez; y lo que deja y lo que coje, más, más grande” (págs 23 y s.). El tiempo es ahora absoluto para el poeta. El presente es sólo un punto donde convergen el pasado y el futuro. La “suma que no resta” se constituye con aquello que el presente resta, “deja”, y con aquello que el presente “coge”. Es el tiempo absoluto de la conciencia del yo, porque en el ir hacia la conciencia “todo será más”.

Es Juan Ramón quien crea su conciencia partiendo de la sustancia de su yo; sustancia que es tiempo y que es espacio³¹. En “Quemarnos del todo”, conferencia impartida en 1954, Jiménez afirmará: “Nuestra felicidad me parece a mí que está en el buen uso que hagamos del tiempo y el espacio en que nos ha confinado nuestro destino”³².

³⁰ A. de Albornoz registra aquí la influencia de Henri Bergson y emplea términos acuñados por él, tales como “perpétuel présent” o “présent qui dure”. Y esta influencia es observada cuando Juan Ramón crea en *Espacio* “un ‘presente perpetuo’, cuya perpetuidad nada tiene en común con la inmutabilidad; un presente que es continuo movimiento; que se ensancha en todas direcciones, cogiendo dentro de sí el pasado: que, por supuesto, deja de serlo tan pronto como viene a hacerse parte del presente; a ser presente”, *Espacio*, ed. cit., págs. 83 y s.

³¹ *Espacio*, según dice Jiménez en el “Prólogo” a la primera edición mexicana del poema, es “la respuesta formada de la misma esencia de mi pregunta o, más bien, del ansia mía de buena parte de mi vida”, ed. de A. de Albornoz, pág. 112. Para J. Blasco, esa pregunta “tiene que ver con el recordar por qué he nacido y con la sustancia sobre la que se levanta la conciencia. El yo tiempo encuentra una razón justificadora de la existencia: la puesta en pie de un yo espacio final, que es la conciencia; una conciencia que, cuando la muerte rompa su forma de hombre, seguirá viviendo como puro espacio”, *Antología poética*, ed. cit., pág. 93.

³² *Política poética*, op. cit., pág. 403.

3. El espacio interior.

“El espíritu es inmanencia en marcha, devenir; un seguir siendo, como el oleaje o el ondeaje de un mar siempre nuevo sin salir de sus aguas ni de sus playas, y que es nuevo sólo porque cambia de olas constantemente, porque es movimiento y movimiento en marcha”³³.

Jiménez apunta en estas palabras, pertenecientes a “La razón heroica”, dos juicios que estimo fundamentales para lo que ahora me propongo explicar:

a) El primero de estos juicios reside en ese “seguir siendo”, en el “devenir” constante del yo. La sustancia del yo poético es fusión de tiempo y espacio. Y es esta fusión espacio temporal la que genera el “seguir siendo” en renovación constante. Es el transcurrir, el movimiento de Juan Ramón por sus tiempos y sus espacios³⁴. No el transcurrir del tiempo y del espacio sobre Juan Ramón. Ya se aludió, en otro momento, a la esencialidad de la idea de *cambio*.

b) El segundo de los juicios se contiene en las siguientes palabras: “como el oleaje o el ondeaje de un mar siempre nuevo sin salir de sus aguas ni de sus playas”. El “oleaje” o el “ondeaje” representan esa renovación siempre “en marcha”. Ahora bien, la renovación se produce en el ámbito del mismo mar, en “sus aguas” y en “sus playas”, en su interior. Y esto es lo que ocurre con el yo. La fusión espacio-temporal siempre “en marcha”, su renovación continua es generada en el espacio interior de ese yo, porque su sustancia es tiempo y espacio.

Así pues, si el poeta es sólo tiempo y espacio, fusión de lo que cambia siempre; si esto es lo que constituye su sustancia, todas las claves se hallarán en su espacio interior, porque todo lo que el poeta posee reside en este espacio:

“¿Quién sabe más que yo, quién, qué hombre o qué dios puede, ha podido, podrá decirme a mí qué es mi vida y mi muerte, qué no es? Si hay quien lo sabe, yo lo sé más que ése, y si quien lo ignora, más que ése lo ignoro” (pág. 9)

Juan Ramón se antepone a todo lo humano y a todo lo divino “qué hombre o qué dios”-, pues es él quien “sabe” de sí mismo más que cualquiera. Es en su interior donde encontrará las respuestas a su totalidad única, a “lo que es” y a “lo que no es”. Es en su interior donde residen su saber y su ignorar, la luz y la sombra de un sol absoluto.

El yo se hace a sí mismo. La comprensión de que todo reside en su espacio interior será la *gloria suprema*, su única verdad³⁵, porque todo lo llena la “luz de dentro”:

³³ *Ibidem*, op. cit., pág. 157.

³⁴ M. T. Font afirmará que “cada cual es lo que deviene, lo que hace de sí mismo”, *Autobiografía lírica...*, op. cit., pág. 110. Estimo que esto es fundamental para comprender el yo como *espacio interior* en el poema.

³⁵ Para A. Sánchez Romeralo, “el modo de esa conquista, de ese cumplimiento, iba a llamarse *inmanencia*”, *Actas del Congreso de Juan Ramón Jiménez*, I, Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, 1983, pág. 76.

“Todo se ve a la luz de dentro, todo es dentro, y las estrellas no son más que chispas de nosotros, que nos amamos, perlas bellas de nuestro roce fácil y tranquilo. ¡Qué luz tan buena para nuestra vida y para nuestra eternidad!” (págs. 19 y s.).

Es la “luz de dentro” lo único pleno, lo único que permitirá el estado de conciencia, la eterna inmensidad³⁶.

Todo, absolutamente todo, pertenece al interior del yo poético. En este espacio, es donde el poeta debe aunar sus espacios y sus tiempos, donde alcanzará el máximo desarrollo de sus posibilidades vitales. Aquel chopo de luz ya se lo dijo en Madrid: “Terminate en ti mismo como yo” (pág. 14). La plenitud reside en ese “terminarse en sí mismo” que será la “verdad única”³⁷:

“‘Lo que sea’, es decir, la verdad única, yo te miro como me miro a mí y me acostumbro a toda tu verdad como a la mía. Contigo, ‘lo que sea’, soy yo mismo, y tú, tu mismo, misma, ‘lo que seas’” (pág. 26).

La “verdad única” encuentra su lugar en el espacio interior, la “verdad única” que es el ideal formado por la misma sustancia y la misma esencia que constituyen al yo, que integran su espacio interior³⁸. Esto es lo que Jiménez observa en “Quemarnos del todo”:

³⁶ En *La estación total*, Jiménez ya proclama la asunción en su espacio interior de un todo universal. Es su yo quien asume e integra en su propio interior toda la sustancia cósmica:

“Que nada me invada de fuera,
que sólo me escuche yo dentro.
Yo dios
de mi pecho.

(Yo todo: poniente y aurora;
amor, amistad, vida y sueño.
Yo solo
universo.)

Pasad, no penséis en mi vida,
dejadme sumido y esbelto.
Yo uno
en mi centro.”

“En un centro”, y 3 “El ser uno”, *Libros de poesía de JRI*, ed. cit., pág. 1.232.

³⁷ M. Juliá señala cómo el chopo de luz en Madrid, recordado ahora en América, “propone al poeta una lección: encuentra en ti la perfección natural que potencialmente posees”. Y más adelante, concluye que ese chopo “simboliza la soledad y la seguridad de ser y estar en uno mismo”, *El universo de JRI*, op. cit., pág. 103.

³⁸ A. de Albornoz observó que “aquello que se encuentra está en alguna parte, y -me parece- nunca fuera del poeta, sino por el contrario, en alguna zona de su ‘yo’”, *Espacio*, ed. cit., pág. 74. Creo que habría que matizar, sin embargo, que *aquello* no se encuentra en alguna zona del yo, sino en el espacio interior del yo como *totalidad*.

“El ideal no hemos de considerarlo nunca lejano ni inexistente, porque el ideal está en nosotros mismos (...) Sí; yo digo que el ideal existe y que está cerca, puesto que siendo nuestro es de nuestra esencia y nuestra sustancia”³⁹.

4. Los espacios exteriores.

El estado de conciencia se crea en el interior del yo, porque en el espacio de lo interno es donde reside su sustancia. Sin embargo, es preciso tener en cuenta lo que supone el exterior que rodea al poeta y cómo influye en el proceso que sigue Juan Ramón hacia su conciencia⁴⁰. Y en este sentido hay un hecho constatable.

En todo el poema se produce un flujo desde los espacios exteriores hasta el espacio interior, es decir, desde lo que rodea al poeta hasta lo que ocurre en su yo más íntimo⁴¹. Los formantes de la “realidad” exterior son observados por Jiménez para ser incorporados a su yo y lograr un estado de conciencia plena. La conciencia se forma por apropiación de lo exterior⁴². El yo no se diluye en lo exterior, sino que lo exterior se va concentrando en el yo:

“Pasan vientos como pájaros, pájaros igual que flores, flores, soles y lunas, lunas soles como yo, como almas, como cuerpos, cuerpos como la muerte y la resurrección; como dioses” (pág. 10).

El viejo recurso retórico de la anadiplosis crea un juego de analogías múltiples. Diversidad de elementos que se van identificando primero: “vientos como pájaros, pájaros igual que flores”, y fundiendo después: “flores, soles y lunas, lunas soles”. Y la fusión opera al máximo con términos totalmente opuestos: *sombra* y *luz*, términos que a un mismo tiempo se complementan. Fusión de contrarios que se globaliza en la unidad del yo: “lunas soles como yo”. Y finalmente, tras una pausa más marcada, la analogía suma: “como dioses”, porque “los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo”⁴³.

³⁹ *Política poética*, op. cit., pág. 406.

⁴⁰ J. Blasco analiza tres conceptos de realidad observables en la poética de Jiménez: *realidad invisible*, *realidad mágica* y *realidad visible*. Sobre estos tres conceptos fundamenta el estado de conciencia que el yo crea en su interior. La explicación de este autor me parece fundamental para lo que me propongo desarrollar ahora. Véase *La poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*, Universidad de Salamanca, 1981, págs. 233-243.

⁴¹ Para A. de Albornoz, lo que rodea al poeta es “todo un mundo de seres y de cosas que, en una continua transformación, van trocándose, fundiéndose, en otros, otras, ‘yo’”, *Espacio*, ed. cit., pág. 98.

⁴² M. Juliá considera la relación “hombre-cosmos” como “el tema principal del poema”, y explica que esta relación “será formulada con imágenes diversas para ir acercándonos a lo inefable, a lo que no puede ser aprehendido de otra forma, porque toda definición enclaustra y limita la infinitud que el poeta quiere abarcar”, *El universo de JRJ*, op. cit., pág. 107. Seguramente, ese *inefable* será la *conciencia* que se resuelve en el poema en imágenes espaciales, tales como el ámbito de la inmensidad y el ámbito de la oquedad.

⁴³ Con respecto a este período citado del poema, M. Juliá explica que se crea “la impresión de que todo está íntimamente trabado y de que en última instancia el todo es uno: sustancia de dios”, *El universo de JRJ*, op. cit., pág. 80. Sustancia de un *yo-dios* que es tiempo y espacio.

La naturaleza es constituyente esencial del universo de *Espacio*. La mayoría de los motivos que integran este universo, como el *sol*, el *mar*, el *árbol*, el *pájaro*, etc., están tomados de la naturaleza. Así, es la naturaleza el componente más importante de ese exterior que rodea al poeta y que éste asume en la creación de su conciencia.

La razón del papel preponderante que Juan Ramón otorga a la naturaleza en el poema reside, seguramente, en que es la naturaleza la que contiene todo lo vivo, la representación global del cambio permanente. Todo lo vivo, lo que cambia todo era lo único que el yo poseía en su interior. Ese interior encuentra su reflejo exterior en la naturaleza.

Una vez más, a través del motivo del *sol*, Jiménez establece una vinculación, una identificación entre su propio *yo* y las *plantas*, integrantes de esa naturaleza viva en cambio permanente:

“¡Qué inquietud en las plantas al sol puro, mientras, de vuelta a mí, sonrío volviendo ya al jardín abandonado! ¿Esperan más que verdear, que florear y que frutar; esperan como un yo, lo que me espera; más que ocupar el sitio que ahora ocupan en la luz, más que vivir como ya viven, como vivimos; más que quedarse sin luz, más que dormirse y despertar?” (págs. 11 y s.).

El *verdear*, *florear* o *frutar* es el máximo desarrollo de las posibilidades contenidas en la sustancia de las plantas. Una vez logrado este máximo desarrollo, no pueden esperar más que “ocupar el sitio que ya ocupan en la luz”. Y es aquí donde se produce la identificación de Jiménez con las *plantas*. El también busca, en su interior, ese desarrollo pleno representado por la luz total⁴⁴. El yo camina hacia la totalidad, hacia “el sitio del seguir más verdadero” (pág. 12).

Todo lo exterior pertenece al espacio y al tiempo del yo poético, a su sustancia, porque todo es asumido e integrado en el interior del yo para ser convertido en conciencia⁴⁵. Todo es susceptible de ser convertido en conciencia⁴⁶.

⁴⁴ M. Juliá analiza este período centrandó su atención en la pregunta del poeta: “La esperanza de los objetos naturales es la del poeta, pero si hay pregunta es porque tal cosa no puede afirmarse, sino exponerse como posibilidad y no más”, *El universo de JRJ*, op. cit., pág. 97. El poeta hallará finalmente el estado de conciencia, su esperanza. Pero este estado lo ha visto antes reflejado en la naturaleza que él asumirá e integrará en su yo.

⁴⁵ La fusión del yo poético con la naturaleza se manifiesta ya con toda su fuerza en *La estación total*:

“No sois vosotras, ricas aguas
de oro las que corréis
por el helecho, es mi alma.

No sois vosotras, frescas alas
libres las que os abris
al iris verde, es mi alma.

No sois vosotras, dulces ramas
rojas las que os mecéis
al viento lento, es mi alma.

Ahora bien, ¿cómo se establece este flujo de lo exterior a lo interior? Tal vez pudiera hablarse de dos formas de comportamiento:

a) La primera de ellas se desarrolla cuando el poeta detiene su atención en un *elemento* concreto del exterior. Este elemento le servirá a Jiménez para reflejar en su espacio interior lo que representa. El flujo es entonces directo e instantáneo. Así, por ejemplo, el chopo de luz en Madrid o el mar.

El chopo de luz evidencia para el poeta la creación de un estado de desarrollo total en el espacio interior de este elemento, en su sustancia: “y él qué insigne con lo suyo, verde y oro, sin mejor en el oro que en lo verde” (pág. 14).

El mar, asimismo, será ámbito de conciencia porque actúa como espejo del yo. A él acudirá Jiménez para “recordar” cómo se hizo su sustancia. Hay que insistir aquí en la importancia de una frase recurrente a lo largo de todo el poema: “Para acordarme de por qué he nacido, vuelvo a ti, mar” (pág. 20).

b) La segunda de estas formas viene dada por la observación de un determinado *espacio* exterior. Juan Ramón observa este espacio y lo “describe”. Pero su “descripción” no se reduce a lo que ve, sino que lo observado en el exterior revierte en el interior del poeta⁴⁷, en su sustancia, que era tiempo y espacio. Y este revertir se produce por una identificación creada por el propio poeta. Así, los espacios exteriores pasan a crear nuevos espacios en el tiempo del interior del yo. Jiménez crea de este modo espacios temporales que se imbrican para constituir en su interior un ámbito total de tiempo y espacio: su conciencia.

Si la primera forma de comportamiento del flujo exterior-interior se producía instantáneamente, esta segunda forma precisa del desarrollo del espacio exterior y del desarrollo del espacio interior para que se produzca la identificación que generará el proceso explicado. Proceso que, sin lugar a dudas, queda en manos del yo.

Esto ocurre, según creo, cuando Juan Ramón observa el espacio del “árbol de invierno”:

“No estaba seco el árbol de invierno, como se dice, y yo creí en mi juventud; como yo, tiene dentro el verde, el oro, el grana en la raíz y dentro, muy

No sois vosotras, claras, altas
voces las que os pasáis
del sol que cae, es mi alma.”

“Reino penúltimo”, 2, “Es mi alma”, *Libros de poesía de JRJ*, ed. cit., pág. 1.226.

⁴⁶ Me parece importante lo señalado por M. Juliá: “La imaginación del poeta pasa por un fenómeno de dilatación del ser que lo abarca todo: el poeta se siente totalidad, no ya parte sino todo, universo, mundo en que es ‘sin disolverse’”, *El universo de JRJ*, op. cit., pág. 81.

⁴⁷ La razón de este hecho, creo que ha sido magníficamente sintetizada por A. Sánchez-Romeralo: “Porque lo que importaba, y creo que importó siempre, en la poesía de Juan Ramón Jiménez, no era tanto la realidad como la sensación, la impresión que la realidad dejaba en la conciencia, posiblemente por el convencimiento de que aquella sólo podría encontrarla dentro de ésta”, *Actas...*, op. cit., pág. 69.

adentro, tanto que llena de color doble infinito. Tronco de invierno soy, que en la muerte va a dar de sí la copa doble llena que ven sólo cómo es los deseados” (pág. 22).

Lo que el poeta observa es un árbol de invierno que se creyó seco. Y es entonces cuando el flujo de lo exterior a lo interior se establece. Juan Ramón se da cuenta de que este árbol de invierno no está seco y por ello, “cree en su juventud”. La identificación del yo con el árbol se produce de forma plena, y su base es el ámbito de la conciencia. Conciencia realizada en el interior del árbol, en su raíz y que por ella, lo llena todo de “color doble infinito”. Y Juan Ramón es ahora “tronco de invierno” en plenitud de conciencia que dará de su propia sustancia “la copa doble llena”⁴⁸ que sólo alcanzan los “deseados”⁴⁹.

Según esto, creo que en *Espacio* se produce una convergencia de tiempos y espacios correspondientes a elementos exteriores al yo poético, pero percibidos por él, y del tiempo y espacio interiores a ese mismo yo poético. Así, Juan Ramón asumirá e integrará en su interior una naturaleza percibida en plenitud para lograr, asimismo, su ámbito de plenitud total: su conciencia⁵⁰. Lo que define a la naturaleza es esa *plenitud* y esto es lo único que debe ser comprendido para que el yo alcance su conciencia⁵¹: “Cómo se burla la naturaleza del hombre, de quien no la comprende como es” (pág. 26).

⁴⁸ No estoy de acuerdo en este punto con la lectura que ofrece M^a.T. Font: “Esta ‘copa doble llena’ parece ser la representación de toda la naturaleza y la realidad de su poesía, en la totalidad de su obra”, *Autobiografía lírica...*, op. cit., pág. 101.

⁴⁹ No puedo estar de acuerdo con la explicación de M. Juliá: “Las metáforas ‘juventud’ para denotar la primavera exterior, e ‘invierno’, la vejez personal, unen el mundo exterior e íntimo, aunque la plenitud se alcanza con la resurrección”, *El universo de JRI*, op. cit., pág. 117. La plenitud se alcanza en el estado de conciencia individual, conciencia que tras la muerte del yo corporal irá a integrarse en una conciencia universal.

⁵⁰ Según M^a.T. Font, “‘Espacio’ constituye la sucesiva expresión lírica de un dinamismo espacial cuya trayectoria oscila entre la subjetivización del cosmos o interiorización del espacio y la objetivización de lo intangible, extrasensorial e inmanente: la conciencia”, *Autobiografía lírica...*, op. cit., pág. 185.

⁵¹ En “El otoñado”, Juan Ramón se presenta en esa totalidad de conciencia. Un yo cargado de frutos, repleto de vida como una naturaleza en plenitud:

“Estoy completo de naturaleza,
en plena tarde de áurea madurez,
alto viento en lo verde traspasado.
Rico fruto recóndito, contengo
lo grande elemental en mí (la tierra,
el fuego, el agua, el aire), el infinito.

Chorreo luz: doró el lugar oscuro,
trasmino olor: la sombra huele a dios,
emano son: lo amplio es honda música,
filtro sabor: la mole bebe mi alma,
deleito el tacto de la soledad.

Soy tesoro supremo, desasido,
con densa redondez de limpio iris,

5. La función de lo autobiográfico.

La presencia de lo autobiográfico es innegable en *Espacio*. Irrumpen en el poema, con mayor o menor frecuencia, lugares en los que Juan Ramón vivió, personas que se relacionaron con él, sucesos, alusiones a poetas, citas textuales o ecos de éstos, autocitas⁵², personajes literarios. Es lo que Aurora de Albornoz llamó “la realidad vivida en el fondo de la realidad creada”⁵³.

Desde el estudio de M^a Teresa Font⁵⁴, los datos biográficos que el poema contiene han quedado ya localizados y no voy a volver yo sobre ellos. Sin embargo, a pesar de la importancia que esta localización supone, hay algo que, a mi juicio, es fundamental. Y es ello, el fijar la función que tienen todos los jirones de vida recogidos por Juan Ramón en *Espacio*, la función de lo autobiográfico. Ya que, desde el momento en que estos jirones se integran en su escritura, interesan por su valor textual más que por la constatación de unos retazos de vida más o menos verificables⁵⁵.

El recuerdo tiene un papel destacado en *Espacio*. Gracias a él, Juan Ramón recupera lo que un día le perteneció: tiempos y espacios pasados que ahora pudieran parecer lejanos o perdidos: “Pino de la corona, ¿dónde estás?, ¿estás más lejos que si yo estuviera lejos?” (pág. 17). Pero, a pesar de la aparente pérdida de lo que ya terminó en su tiempo y en su espacio, el recuerdo recupera para el yo aquellos tiempos y espacios pasados: “Hermoso es no tener lo que se tiene, nada de lo que es fin para nosotros es fin, pues que se vuelve contra nosotros, y el verdadero fin nunca se nos vuelve” (pág. 13). El recuerdo que es creación del propio yo y que hace que éste, en su espacio interior, posea todavía lo que ya no tiene⁵⁶. El recuerdo que revierte en Juan Ramón aquello que creyó finalizado. Por eso, “nada de lo que es fin para nosotros es fin”.

El recuerdo adopta representaciones concretas. Es decir, un elemento determinado del universo de *Espacio* le sirve al poeta para localizar ese mismo elemento en sus tiempos y en sus espacios pasados. Así, el árbol podría ser el pino de Fuentepiña de la niñez de Juan Ramón; el perro será el mismo perro de Moguer, Sevilla, Madrid o Miami; el mar será el Mediterráneo o el Atlántico; o las garzas⁵⁷:

del seno de la acción. Y lo soy todo.
Lo todo que es el colmo de la nada,
el todo que se basta y que es servido
de lo que todavía es ambición.”

La estación total, Libros de poesía de JRI, ed. cit., pág. 1.140.

⁵² Véase A. de Albornoz, “El sentido de la cita y la autocita en ‘Espacio’”, en *Actas...*, op. cit., págs. 117 a 124.

⁵³ *Espacio*, ed. cit., pág. 80.

⁵⁴ *Autobiografía lírica...*, op. cit.

⁵⁵ Señala A. de Albornoz que Jiménez, “una vez creada la obra, se convierte en ‘protagonista poemático’”, *Espacio*, ed. cit., pág. 80. La función de lo autobiográfico gira en torno a este “protagonista” que se va haciendo en el poema.

⁵⁶ Esta función del recuerdo o la memoria fue ya vista por A. de Albornoz: “al texto llegan continuamente retazos de escenas ‘vivas’ por el protagonista de *Espacio*. La memoria va salvando del pasado eso que llamamos así: *Pasado*. Va (...) convirtiendo el pasado en presente”, *Espacio*, ed. cit., pág. 81.

⁵⁷ Para M. Juliá, se crea “un sistema de equivalencias que rigen desde el comienzo del poema”, *El universo de JRI*, op. cit., pág. 155.

“Las garzas blancas habladoras en noches de escursiones altas. En noches de escursiones altas he oído por aquí hablar a las estrellas, en sus congregaciones palpitantes de las marismas de lo inmenso azul, como a las garzas blancas de Moguer, en sus congregaciones palpitantes por las marismas de lo verde inmenso” (pág. 52).

Otras veces, una “leyenda” es la que recupera espacios y tiempos: “Leyenda inesperada: ‘dulce como la luz es el amor’, y esta New York es igual que Moguer, es igual que Sevilla y que Madrid” (pág. 31). O una sensación del poeta es la que hace retornar lo pasado: “Puede el viento en la esquina de Broadway, como en la Esquina de las Pulmonías de mi calle Rascón, conmigo” (págs. 31 y s.).

De esta forma, tiempos y espacios pasados son recuperados por Juan Ramón. Pero en lo autobiográfico no sólo cuenta la recuperación que opera el recuerdo. Este pasado que ahora retorna al yo se funde con su presente, y pasado y presente se proyectarán hacia el futuro del poeta⁵⁸. Espacios y tiempos que, una vez más, convergen en el espacio interior del yo; un yo en transcurrir constante de una espacialidad a otra, de una temporalidad a otra. Espacios y tiempos que convergen en el ámbito de la *conciencia*, porque el recuerdo supone la recuperación del yo mismo para sí mismo.

Es así como se crea un único ámbito de inmensidad, un único ámbito de eternidad:

“En el jardín de St. John the Divine, los chopos verdes eran de Madrid; hablé con un perro y un gato en español; y los niños del coro, lengua eterna, igual del paraíso y de la luna, cantaban, con campanas de San Juan, en el rayo de sol derecho, vivo, donde el cielo flotaba hecho armonía violeta y oro; iris ideal que bajaba y subía, que bajaba...” (pág. 33).

Será el ámbito de la unidad total, de la conciencia, porque St. John the Divine es San Juan, porque un perro y un gato americanos hablarán español, porque cualquier mar es un mar único, o el “amor es dulce como la luz” en cualquier lugar; porque Juan Ramón logra la unidad de sus tiempos y de sus espacios en la inmensidad y la eternidad únicas de su conciencia⁵⁹.

⁵⁸ En *La estación total*, el yo siente la certeza de que se reencontrará con ese tiempo pasado. Tiempo pasado que asumido en el espacio interior del yo creará la “gloria una”. Así, Juan Ramón dirá en la última estrofa de “Pasado”:

“Sé que lo he de encontrar
más allá siempre, punta
del mar, cima de otra
tierra, en la gloria una.”

Libros de poesía de JRJ, ed. cit., pág. 1.236.

⁵⁹ M. Juliá entiende que la noche de San Juan es “la noche del amor”, y en esta noche, “todo se asocia y funde”, *El universo de JRJ*, op. cit., pág. 129. Fusión por amor de un todo en conciencia universal.

Y es aquí, a mi juicio, donde se encuentra la explicación de lo que Jiménez escribió a Cernuda:

“Ahora, hace tres años tengo en mi lápiz un poema que llamo ‘Espacio’ y sobrellano ‘Estrofa’, y llevo ya de él 115 páginas seguidas. Pero sin *asunto*, en *sucesión natural*. Creo que en la escritura poética, como en la pintura o la música, el asunto es la retórica, ‘lo que queda’, la poesía”⁶⁰.

Una vez que lo autobiográfico realiza su función y se crea el ámbito inmenso de la conciencia, entonces lo anecdótico, el *asunto*, ya no importa. El *asunto* que es copia de lo que se entiende por “realidad”. *Espacio* utiliza lo anecdótico para trascenderlo y llegar a lo universal, a la inmensidad y eternidad de la conciencia. El estado de conciencia es un estado esencial. Del mismo modo, un poema “sin asunto” centra su mirada en lo esencial, prescindiendo de lo anecdótico, de lo concreto. Y por tanto:

“Todos somos actores aquí, y sólo actores, y el teatro es la ciudad, y el campo y el horizonte, ¡el mundo! Y Otelo con Desdémona será lo eterno. Esto es el hoy todavía, y es el mañana aún, pasar de casa en casa del teatro de los siglos, a lo largo de la humanidad toda” (pág. 48).

La lógica de lo esencial, de lo universal asume la lógica de lo particular⁶¹ cuando la poesía sólo es “lo que queda”⁶², cuando el yo se afianza en su interior. Cuando todo es conciencia en el yo interior, es la *sucesión natural* del “tercer ritmo” (pág. 41).

6. Los ámbitos de la conciencia: la inmensidad y la oquedad.

El concepto de *conciencia* es esencial en *Espacio*⁶³. Juan Ramón da forma en el poema a ámbitos que, de una manera u otra, recogen el estado de conciencia creado por el yo poético en su espacio interior. Son éstos el ámbito de la *inmensidad* y el ámbito de la *oquedad*. Y cada uno de estos ámbitos representa algo para la conciencia. Así, el ámbito de la inmensidad supone la posesión de la conciencia. El ámbito de la oquedad, el abandono de la conciencia.

⁶⁰ *Cartas literarias*, ed. cit., pág. 59. Los subrayados son míos.

⁶¹ Adopto el término “lógica” de J. Blasco Pascual, *Antología poética*, ed. cit., pág. 90.

⁶² “Lo que queda” tiene mucho que ver con la idea de la *desnudez*. Y esto es lo que M^a.T. Font constata: “Según su poesía se va depurando, Juan Ramón aspira a crear momentos eternos, toda una metafísica de *desnudeces*; lo que queda, o lo intangible, con formas hechas poesía, una vez trasmutadas e inexistentes las realidades”, *Autobiografía lírica...*, op. cit., pág. 135.

⁶³ M^a.T. Font ya advierte esto, cuando condensa lo que “dice muy especialmente ‘Espacio’” en las siguientes palabras: “cada uno tiene la obligación de buscar a ese dios inmanente (...) a ese dios que da sentido a nuestra realidad, encontrándonos”, *Autobiografía lírica...*, op. cit., pág. 111. Ese “dios inmanente” que es la conciencia del yo realizada por el yo.

a) El ámbito de la *inmensidad* o la posesión de la conciencia.

Juan Ramón crea en su escritura el ámbito de la inmensidad, porque es el yo poético quien desarrolla en *Espacio* el proceso hacia la posesión de su conciencia⁶⁴. Y en este proceso, el poeta atraviesa diversas fases, representadas en el poema por distintas espacialidades que culminarán en el ámbito de la inmensidad y la posesión de la conciencia. Estas fases a las que me estoy refiriendo son las siguientes⁶⁵:

1. La esperanza mágica.
2. El sueño de un ideal deseado.
3. La observación de una naturaleza en plenitud.
4. La posesión de la conciencia.

1. La esperanza mágica.

“Estaba el mar tranquilo, en paz el cielo, luz divina y terrena los fundía en clara plata, oro inmensidad, en doble y sola realidad; una isla flotaba entre los dos, en los dos y en ninguno, y una gota de alto iris perla gris temblaba en ella” (pág. 11).

Mar y cielo, espacios inmensos, se funden, sin perder su individualidad, para crear la unidad de lo dispar y por eso “doble y sola realidad”⁶⁶. El poeta se acerca al centro de esta fusión inmensa: en ella una *isla* y en la *isla*, una *gota de iris*.

⁶⁴ No puedo estar de acuerdo con lo que afirma M.T. Font: “El momento del conocimiento (o plena conciencia) es fugaz y único en cada ser”, *Autobiografía lírica...*, op. cit., pág. 92. La posesión de la conciencia no creo que sea en *Espacio* un momento, sino un estado del yo. Un estado que el yo construye al *hacerse* a sí mismo, día a día, con su sustancia: tiempo y espacio. Y este *hacerse* no es instantaneidad, sino *devenir*.

⁶⁵ En el análisis que ahora realizaré me voy a centrar en el “Fragmento primero” de *Espacio*. Además, seguiré el proceso hacia la posesión de la conciencia de una forma lineal. Sin embargo, esto no se corresponde con la realidad textual, sino que es más bien un intento metodológico de organización.

⁶⁶ Es ésta la “doble y sola realidad” que en el poema “El viento mejor” de *La estación total* se presenta como “esta doble belleza”. “Doble belleza” que supone la “esperanza” para el poeta, como lo supondrá en *Espacio*:

“Profundidad aún quieta y rama ya en exalte,
verde verano aún y otoño ya cobrizo,
carne aún suculenta y ya espíritu ardiente,
vida mágica aún y ya muerte preciosa.

(Y el viento uno lo menea todo,
lo confunde y lo funde en una sola luz
y le da su sentido al paraíso.)

¡Qué realidad mejor, qué mayor esperanza
que esta doble belleza, enamorada libre,
esta infinita plenitud presente, ausente,
de la muerte y la vida en abrazo de gloria!”

Libros de poesía de JRJ, ed. cit., pág. 1.281.

Cuando la mirada converge con el centro único de lo inmenso, entonces se revela lo que esa espacialidad concreta representa para el yo poético: “Allí estará temblándome el envío de lo que no me llega nunca de otra parte. A esa isla, ese iris, ese canto yo iré, esperanza mágica, esta noche” (pág. 11). El centro de la fusión, el centro de esa espacialidad donde el yo irá es su *esperanza mágica*⁶⁷.

A mi juicio, esta espacialidad representa el estado de conciencia que Jiménez *espera* lograr. Tal vez sea preciso subrayar que su ir se producirá “esta noche”, es decir, en la oscuridad; y, seguramente, su ir le conducirá a la luz total del reencuentro consigo mismo, con su conciencia, con su “jardín abandonado”: “¡Qué inquietud en las plantas al sol puro, mientras, de vuelta a mí, sonrío volviendo ya al jardín abandonado!” (pág. 11).

2. El sueño de un ideal deseado.

Juan Ramón desea el eterno ideal y, antes que en su propio yo, este ideal es representado por otra espacialidad, que se introduce ante la duda del poeta, ¿sueño o realidad?:

“Sueño, ¿he dormido? Hora celeste y verde toda; y solos. Hora en que las paredes y las puertas se desvanecen como agua, aire, y el alma sale y entra en todo, de y por todo, con una comunicación de luz y sombra” (pág. 19).

El sueño crea una espacialidad que representa el ideal deseado por Juan Ramón. *Espacio* único y verdadero en el que se integrará, porque todo habrá sido asumido por su conciencia. Así, los límites de una hora desaparecen, ya no hay ni paredes ni puertas. Sólo queda el ámbito inmenso de la conciencia del yo⁶⁸. El espacio pierde sus límites y envuelve por completo al poeta; pero también, su “alma” se expande totalmente y cubre todo el espacio. Es la espacialidad inmensa de lo deseado⁶⁹.

3. La observación de una naturaleza en plenitud.

Ya analicé con anterioridad cómo los espacios exteriores al yo eran susceptibles de ser convertidos en conciencia. Pues bien, es en la naturaleza, antes que en su interior, donde Jiménez observa el estado de plenitud que luego le pertenecerá⁷⁰:

⁶⁷ M^a.T. Font considera que esta *esperanza mágica* es, para Juan Ramón, “el ideal que él quiere representar por la imagen alusiva: ‘El envío de lo que no me llega nunca de otra parte’, es lo intangible, adonde el poeta se propone ir, un lugar fuera del espacio”, *Autobiografía lírica...*, op. cit., pág. 76. Estimo acertada la primera parte de esta afirmación. Ahora bien, “adonde el poeta se propone ir” no es un “lugar fuera del espacio”. Es un “lugar” sin límites concretos, temporales o espaciales. Lugar creado por el poeta cuando asume e integra en su interior toda su *sustancia*, y se funde con lo exterior. Es el espacio absoluto.

⁶⁸ Magnífica me parece la lectura que M^a.T. Font realiza: “Todo es conciencia ‘la luz de dentro’, que refleja el cosmos (...) Para Juan Ramón, la dualidad interna y externa desaparece, ‘toto es dentro’”, *Autobiografía lírica...*, op. cit., pág. 96.

⁶⁹ Véase el análisis que de este período citado de *Espacio* plantea M. Juliá, *El universo de JRI*, op. cit., págs. 113 y s.

⁷⁰ El estado de *plenitud* observado en la naturaleza es constatable ya en *La estación total*. Plenitud que lleva a la *armonía*. Así, el poema “La plenitud”:

“El riachuelo iba hablando bajo por aquel barranco, entre las tumbas, casas de las laderas verdes; valle dormido, valle adormilado. Todo estaba en su verde, en su flor; los mismos muertos en verde y flor de muerte; la piedra misma en verde y flor de piedra. Allí se entraba y se salía como en el lento anochecer, del lento amanecer” (pág. 20).

La plenitud consistía en el máximo desarrollo de la sustancia del espacio interior. No importa lo que sea, los muertos, la piedra o el yo, pero todo debe alcanzar este máximo desarrollo, porque en él reside la plenitud del estado de conciencia. Y una vez más, en esta espacialidad de plenitud, se borran los límites, y entonces se funden el “anochecer” y el “amanecer”, y “entrar” es “salir”⁷¹.

4. La posesión de la conciencia.

“¡Inmensidad, en ti y ahora vivo; ni montañas, ni casi piedra, ni agua, ni ciclo casi; inmensidad, y todo y sólo inmensidad; esto que abre y que separa el mar del cielo, el cielo de la tierra, y, abriéndolos y separándolos, los deja más unidos y cercanos, llenando con lo lleno lejano la totalidad!” (pág. 29).

“Delante está el carmín de la emoción.
Y al fondo de la vida,
por el suave azul nublado,
entre las cobres hojas últimas
que se curvan en éstasis de gloria,
la eterna plenitud desnuda.

(Y el agua una se ve más.
El color es más él, más sólo él,
el olor solo tiene un ámbito mayor,
el calor todo se oye más.

Y grita
en el aire, en el agua,
sobre el calor, sobre el olor, sobre el color,
ante el carmín de la pasión segunda,
la esterna plenitud desnuda.)

¡Armonía sin fin, gran armonía
de lo que se despide sin cuidado,
en luz de oro para luego verde,
que ha de ver tantas veces todavía,
ante el carmín de la ilusión,
la interna plenitud desnuda!”

Libros de poesía de JRI, ed. cit., págs. 1.146 y s.

⁷¹ M. T. Font ofreció ya una interpretación muy semejante a la mía: “La naturaleza entera del cementerio en ‘Espacio’ está ‘en su verde’ y ‘en su flor’, por decir en su momento de plenitud gloriosa (...) En tal sitio se borra el tiempo y todo es espacio suspendido entre la noche y el día”, *Autobiografía lírica...*, op. cit., págs. 97 y s.

Por fin, el ámbito de la *inmensidad*; la esperanza mágica, el ideal soñado, la plenitud observada. El ámbito de la totalidad y lo absoluto⁷². Un ámbito creado por la destrucción de límites -ni piedra, ni agua, ni cielo-; por la fusión de contrarios -*todo* y *sólo*, *abre* y *separa*, *mar* y *cielo*, *cielo* y *tierra*-. El ámbito de la conciencia que el yo posee.

Solos el yo y la inmensidad: “¡Espacio y tiempo y luz en todo yo, en todos y yo y todos! ¡Yo con la inmensidad!” (pág. 29). Es ahora, cuando el yo posee su conciencia o porque la posee, cuando lo único que colma a ese yo es su sustancia: espacio y tiempo en plenitud⁷³. Y entonces todo es luz en él, del mismo modo que el *sol* fue foco de conciencia.

La posesión de la conciencia es la que lleva a Juan Ramón a afirmar: “Esto es distinto; nunca lo sospeché y ahora lo tengo” (pág. 29). *Esto* es el ámbito de la conciencia: la inmensidad eterna del yo poético que él mismo ha creado para sí y que ahora asume e integra⁷⁴.

⁷² En “Paraíso” de *La estación total* se verifica también el ámbito de lo inmenso creado por la destrucción de límites espaciales y temporales. Ambito de lo absoluto, imagen espacial en la que se resuelve la “última verdad”:

“Como en la noche, el aire ve su fuente
oculta. Está la tarde limpia como
la eternidad.

La eternidad es sólo
lo que sigue, lo igual; y comunica
por armonía y luz con lo terreno.

Entramos y salimos sonriendo,
llenos los ojos de totalidad,
de la tarde a la eternidad, alegres
de lo uno y lo otro. Y de seguir,
de entrar y de seguir.

Y de salir...

(Y en la frontera de las dos verdades,
exaltando su última verdad,
el chopo de oro contra el pino verde,
síntesis del destino fiel, nos dice
qué bello al ir a ser es haber sido.)”

I, “Lo que sigue”, *Libros de poesía de JRJ*, ed. cit., pág. 1.138.

⁷³ A. de Albornoz incide en la idea de que ese ámbito inmenso se crea en el interior del yo mediante la destrucción de los límites: “cuando ya nada *rodea* y todo se llena de *inmensidad*; todo se hace inmenso, inmensa inmensidad, dentro de un espacio-tiempo *interior*. Interior, o psíquico, ya que, obviamente, sólo en el fondo del hombre es posible hallar ese espacio”, *Espacio*, ed. cit., pág. 85.

⁷⁴ M. Juliá concluye lo siguiente: “A lo largo del fragmento se fue viendo cómo los seres animados e inanimados, las cosas lejanas y abstractas, lo interior y lo exterior, la vida y la muerte, el tiempo y el espacio, estaban entretorcidos formando una unidad constituyente de la sustancia cósmica. La dualidad del comienzo ha sido resuelta: el ‘yo’ es la inmensidad”, *El universo de JRJ*, op. cit., pág. 126.

b) El ámbito de la *oquedad* o el abandono de la conciencia.

Casi al finalizar el “Fragmento tercero” de *Espacio*, Juan Ramón dirá: “Esto era en las marismas de la Florida llana, la tierra del espacio con la hora del tiempo. ¡Qué soledad, ahora, a este sol de mediodía!” (pág. 52). Y es en este momento del transcurrir del poema cuando el ámbito de la inmensidad es ocupado por el ámbito de la oquedad. *Esto era* es el ámbito de lo inmenso en que el espacio único y total es penetrado por el tiempo todo. Pero, el *ahora* representa la soledad presidida por un *sol* culminante, *sol de mediodía*. El *sol* que fuera foco de conciencia y que crea ahora el espacio de la *soledad*.

Y es entonces, cuando Juan Ramón, por medio del motivo del *cáncer*, descubre el ámbito de la oquedad y lo que éste representa: el abandono de la conciencia. El *cáncer* que es sólo *hueco* y que se revela al poeta cuando éste lo aplasta. El *cáncer* con el que el yo poético se identifica. *Cáncer* y yo, ambos huecos. Si Juan Ramón creó para sí mismo el ámbito de la inmensidad, crea también ahora el ámbito de la oquedad, “el hueco revelado por mí” (pág. 55).

Juan Ramón logró en su espacio interior la posesión de la conciencia, y ahora la conciencia abandona ese mismo espacio:

“Revolución de un todo, un infinito, un caos instantáneo de carne y cáscaras, de arena y ola y nube y frío y sol, todo hecho total y único, todo abel y caín, david y goliat, *cáncer* y yo, todo cangrejo y yo. Y en el espacio de aquel hueco inmenso y mudo, dios y yo éramos dos”⁷⁵ (pág. 56).

El espacio es un *hueco inmenso*. Si el ámbito de la inmensidad fue un ámbito total, también lo será el ámbito de la oquedad. La unidad de contrarios *-abel y caín, david y goliat, cáncer y yo-* vuelve a ser absoluta. Unidad que es *hueco*. El yo asume e integra en su interior este nuevo ámbito creado y se presenta entonces como *hueco* que debe llenar la conciencia. Esa conciencia total que es el universo.

Pero el abandono de la conciencia es irrevocable. Y, por primera vez en *Espacio*, el yo poético se dirige a su conciencia de forma directa: “Conciencia... Conciencia, yo, el tercero, el caído, te digo a ti (*¿me oyes, conciencia?*)” (págs. 56 y s.). Un yo que ni siquiera está seguro de que su conciencia pueda oírle. Un yo escindido, desgajado, porque su plenitud, su unidad residía en la posesión de la conciencia que ahora le abandona⁷⁶. Porque la conciencia fue su “Dios deseado y deseante”⁷⁷:

⁷⁵ En la lectura que de este período realiza M. T. Font, se establece una vinculación entre Jiménez y San Juan de la Cruz: “Y el poeta y el hombre inseparables se sienten solos -separados del dios- en el espacio insondable de aquel ‘hueco’. El poeta sufre en ‘Espacio’ una segunda ‘noche oscura del alma’, pero ahora con otra angustia, la de la aniquilación de su forma y la preocupación por el destino de su conciencia”, *Autobiografía lírica...*, op. cit., págs. 177 y s. Es decir, ¿qué será de la conciencia cuando se deshaga la forma corporal del yo? El yo que creó su conciencia con su sustancia, y fue dios.

⁷⁶ En *Espacio* el abandono de la conciencia se consuma para el yo. Un yo, que escindido, no sabe qué será de su conciencia. Sin embargo, en *La estación total*, esta conciencia separada del yo irá a integrarse en una conciencia universal, fusión cósmica absoluta:

“Dime tú todavía: ¿No te apena dejarme? ¿Y por qué te has de ir de mí, conciencia? ¿No te gustó mi vida? Yo te busqué tu esencia. ¿Qué sustancia le pueden dar los dioses a tu esencia, que no pudiera darte yo? Ya te lo dije al comenzar: “Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo”. ¿Y te has de ir de mí tú, tú a integrarte en un dios, en otro dios que este que somos mientras tú estás en mí, como de dios?” (págs. 58 y s.).

La afirmación con la que Juan Ramón inició *Espacio* se explica ahora totalmente⁷⁸.

“No te has ido. Es que antes,
unidos cuerpo y alma,
estabas entre el mundo.

Y ahora (no te has ido),
alma y cuerpo distantes,
el mundo está entre ti.”

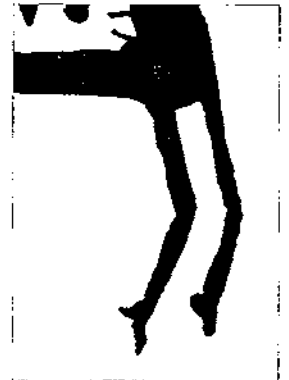
“Con la flor más alta”, y 4, “Una mujer partida”, *Libros de poesía de JRR*, ed. cit., pág. 1.212.

⁷⁷ Me remito a las palabras de Jiménez con las que comencé este artículo.

⁷⁸ Las referencias bibliográficas de este artículo así como su contenido remiten al estado de la cuestión sobre el tema en el año 1991, fecha de entrega de este trabajo.

**Jenaro Talens:
reflexión teórica
y práctica
artística**

Alfredo
Saldaña
*Universidad
de Zaragoza*



Herederas en gran medida de los logros alcanzados por el formalismo ruso, las diversas corrientes del estructuralismo literario han abordado el estudio del lenguaje poético desde el paradigma teórico de considerar el poema como una manifestación lingüística peculiar, dotada de elementos retóricos y expresivos particulares. Pocos, muy pocos autores, señala José María Pozuelo Yvancos (1988, p. 213), “hasta la mitad de la década de los setenta, se preguntaron por la especificidad pragmática del poema, o dicho de otro modo, por la poesía como forma especial de comunicación entre un emisor y un destinatario”. Integrante del circuito semiótico de la comunicación artística, es precisamente el nivel pragmático al que queremos dedicar una atención especial en estas páginas, en las que veremos cómo se presenta y cómo se comporta en el análisis semiótico de un texto artístico singular: la poesía de Jenaro Talens (Tarifa, 1946), concretamente en cuatro de sus obras: *Otra escena/Profanación (es)* (1980a), *Proximidad del silencio* (1981), *Tabula rasa* (1985) y *El sueño del origen y la muerte* (1988)¹. Hay en la vida de Talens dos facetas (el poeta y el profesor universitario de Teoría de la Literatura) cuya relación es de causa-efecto; tal como él mismo ha explicado en alguna ocasión, la teoría ha sido el instrumento del que se ha servido para reflexionar sobre su propia labor poética: “pero en mi caso haber publicado una decena de libros de ensayo o de teoría ha sido una manera de reflexionar por escrito sobre temas que de un modo u otro me preocupaban como escritor [...] Se puede seguir muy bien el sentido de mi trabajo ensayístico si se va viendo paralelamente lo que ocurre en la poesía que escribía por esas fechas. La poesía ha sido siempre el motor principal y quien ha marcado las pautas” (Talens, 1986, p. 42). Jenaro Talens ilustra con nitidez esa actitud característica de nuestro tiempo según la cual la creación poética suele ir acompañada de una especulación, de una reflexión teórica acerca de esa misma creación poética, actitud fundada para la modernidad por Baudelaire y sancionada por poetas como Rimbaud, Mallarmé, Valéry o Eliot.

Superados los parciales y limitados enfoques con que la lingüística ha abordado el estudio del lenguaje poético hasta bien entrada la década de los setenta (enfoques predominantemente inmanentistas orientados hacia la descripción de las estructuras sintáctico-semánticas y fonológicas que configuran el texto), ese mismo estudio se ha visto enriquecido y completado de forma notable por la inclusión de factores extralingüísticos, considerados durante mucho tiempo como irrelevantes en el proceso de la comunicación artística. Analizar el comportamiento de estos factores y la función que adoptan en el discurso literario es completamente relevante para determinar el carácter y el alcance artístico de un texto poético particular.

Desde un punto de vista puramente pragmático, escribe Ursula Oomen (1987, p. 139), “la poesía no puede ser definida ya por las propiedades gramaticales de su lenguaje, sino por el comportamiento particular de los distintos factores comunicativos” (autor, receptor, tiempo y espacio de la enunciación, espacio de percepción de la enunciación, propiedades fonológico-sintácticas y contenido semántico del enunciado, interrelación que se establece entre el autor y el receptor a través del texto artístico, etc.).

¹ Citaremos utilizando las siguientes siglas: *OE/P*, *PS*, *TR* y *SOM*.

De entre los factores comunicativos que acabamos de mencionar nos fijaremos en cuatro que U. Oomen (1987, p. 140) destaca sobre los demás. Son todos ellos factores cuya naturaleza no es lingüística, que superan el espacio del texto y pertenecen a ese escenario más amplio que es el hecho literario: 1) el destinador y el destinatario (que, como veremos, pueden o no coincidir con el autor y el receptor del texto); 2) el tiempo y el lugar de la enunciación; 3) el espacio de percepción de la enunciación; y 4) la interrelación que puede establecerse entre autor y receptor del enunciado. Veamos cómo se presentan y cómo funcionan estos factores en los textos poéticos mencionados de Jenaro Talens.

El propio Talens (1978, p. 47) ha escrito que dentro del nivel pragmático “se integran por una parte aquellos elementos que remiten a la relación autor/obra y a la correspondiente obra/lector, y por otra la referida al lugar de inserción de ambos, como sujetos de una práctica significativa, dentro del conjunto de prácticas que constituyen una formación social”. Autor y lector son, a la vez, productores y productos del discurso artístico, causa y resultado del mismo, voz y sonido, principio y fin. Desde un punto de vista estructural el texto se presenta como el factor primordial de la comunicación artística, donde el autor y el receptor han perdido buena parte de su entidad; frente a esta concepción, desde una perspectiva semiótico-literaria el autor (que, insisto, puede o no coincidir con el emisor, con el destinador) es reivindicado como un elemento decisivo en el circuito de la comunicación poética: “Sin autor, no hay obra; pero es esta verdad perogrullesca la que para muchos teorizadores literarios precisa demostración. Devolverle su importancia no implica restituirlo al trono desde el cual gobernó la crítica, sino reconocer el hecho obvio de que el poema recibe su intención significativa del poeta, y de que a éste lo ha movido un designio de comunicación, sin el cual no puede imaginarse cómo se hubiera decidido a escribir” (Lázaro Carreter, 1990, p. 20). Sin embargo, esta recuperación del autor como factor integrante del proceso de la comunicación artística está muy alejada de la visión que de ese mismo autor tiene la crítica positivista, materializada en la falacia biográfica que pretende ver en toda manifestación del *yo* artístico una extensión del *yo* real del poeta. El autor se presenta ahora desprovisto de intencionalidad, perfiles psicológicos definidos y voluntad subjetiva; es una “función-lugar [que] posee una serie de características que podríamos intentar esquematizar en tres bloques: a) organización de un mundo; b) trascendencia de lo concreto-individual; y c) deseo de placer (intelectual o físico, o ambos a la vez)” (Talens, 1978, p. 49). El primer bloque alude a las relaciones que se establecen entre el mundo real y el mundo del texto, que se presenta ya como algo independiente de la intencionalidad del autor que provocó su puesta en marcha. El segundo bloque tiene que ver con la naturaleza crítica, incisiva y revolucionaria que toda manifestación artística consecuente debe poseer; esto es, cuestionamiento, puesta en tela de juicio tanto de los contenidos artísticos como de la manera particular de tratar dichos contenidos. El tercer bloque, común a todas las prácticas artísticas, pone en funcionamiento ese resorte que abre la llave de la esteticidad. Fernando Lázaro Carreter (1987, p. 168) defiende la posición del lector como el lugar donde se actualiza el valor estético de la obra literaria: “el papel del lector es decisivo: a él corresponde poner en marcha todo el proceso comunicativo [...] El lector es quien corre con la iniciativa de crear la situación de lectura [...] Y es en esas circunstancias de lugar, tiempo, cultura, temple anímico, etc., donde se actualiza la obra literaria, creada como mera propuesta por el autor.

Es allí, por tanto, donde esa obra adquiere, si lo adquiere, su valor estético". Manuel Ángel Vázquez Medel (1987, p. 121), que parte del componente pragmático que presenta la semiótica, sitúa también este valor estético en la recepción del texto artístico: "La semiótica estética será la producción de sentido (estable) que se origina del proceso de lectura que transforma un espacio textual en texto. Resulta de la convergencia entre determinados rasgos del espacio textual y la 'convención de esteticidad' o norma social que nos permite reconocer un texto como artístico. Esa 'convención de esteticidad' forma parte de nuestro módulo de recepción individual como 'código estético'".

Los factores que intervienen en el proceso de la comunicación artística hacen de éste algo verdaderamente complejo e influyen de forma decisiva en el modo en que se utiliza el lenguaje literario, y, viceversa, la manera en que se presenta este mismo lenguaje contribuye a perfilar los rasgos definatorios de esos factores. De entre los factores comunicativos que señala U. Oomen nos fijaremos en primer lugar en los papeles del destinador y del destinatario. Mientras que en la mayoría de las situaciones lógico-comunicativas identificamos la utilización del pronombre personal *yo* con el hablante, y la de *tú* con el destinatario, en la lírica, en muchas ocasiones, los pronombres personales no codifican de la misma manera este sistema de referencias². Aún más que otros discursos artísticos, la lírica muestra numerosos casos en los que desconocemos la identidad que se esconde tras el *yo* del destinador, que se presenta más o menos próxima, más o menos alejada del destinatario tanto en el espacio como en el tiempo. Dada la ambigüedad referencial característica del lenguaje poético, resulta a veces difícil alcanzar una identificación precisa del *yo* hablante, y es entonces la polivalencia interpretativa (el *yo* denota a varias personas) un recurso perfectamente factible³. Hay, sin embargo, en la poesía de Jenaro Talens muchos casos en los que es evidente la identificación del destinador con el poeta,

Caído el antifaz morir de nuevo
el goce únicamente de un desnudo cpitafio
la solidez de mi poema haciéndose estertor (OE/P, p. 36)

² Los pronombres personales pertenecen a esa clase especial de unidades gramaticales que Jespersen denominó *conmutadores* (*shifters*). Según Jakobson, los conmutadores (que se caracterizan por su referencia obligatoria al mensaje en cuestión y por la ausencia de un único significado general constante) se asocian al objeto representado por medio de una regla convencional y mantienen con ese mismo objeto una relación existencial: "Yo significa la persona que dice yo. Así, de una parte, el signo *yo* no puede representar a su objeto sin ser asociado al mismo 'por medio de una regla convencional' [...] . Por otra parte, el signo *yo* no puede representar a su objeto sin 'estar en relación existencial' con el mismo; la palabra *yo* designando al locutor está existencialmente relacionada con su elocución" (Jakobson, 1975, p. 310).

³ Luis Beltrán Almería (1990, p. 40) revisa las categorías de sujeto de la enunciación y sujeto de conciencia en el discurso narrativo, y propone una concepción dialógica de la enunciación y sus sujetos en la que "las categorías mecánicas, producto de una constelación de oposiciones binarias, deben ser sustituidas por categorías dialécticas que respondan a elementos materiales concretos de la producción del discurso".

¿me reconoces aire
bajo la corteza de las palabras en que fui?
mi voz navega sin vacilaciones
en un paisaje de sonidos (OE/P, p. 46)

Vagas apreciaciones con que amueblo un orden
que nada espera cobijar. Ah, si mi voz pudiese
vivir con ignorancia en la indefinición (PS, p. 39)

Sabrás que, al fin, no hay nada misterioso,
cómo y dónde se inicia, tras el maquillaje,
ese monólogo de sombras que llamamos poema.
Yo, que tanto he escrito sobre lo que ignoro,
ya no pretendo comprender... (TR, p. 17)

Cuando escucho el azar
de estas palabras que te escribo
es lo que no sabemos que podemos ser
lo que mi cuerpo escribe desde su silencio (SOM, p. 87)

una identificación que hace del *yo* hablante el sujeto activo de una reflexión permanente sobre el propio acto de la escritura poética, en el que la voz, expresión de la existencia del poeta, es un sonido más en ese universo poblado de palabras. Así, el poeta es (o ha sido) en la medida en que dice (o ha dicho) palabras, en una línea de pensamiento muy próxima a la del Beckett de *The Unnamable*: "I'm in words, made of words, others' words [...] I'm all these words, all these strangers, this dust of words, with no ground for their settling, no sky for their dispersing, coming together to say, fleeing one another to say"⁴. René Jara (1989, p. 27) ha escrito: "La construcción del sujeto ha sido uno de los puntos de mira privilegiados de la investigación poética de Talens, pero su estructura es absolutamente otra. El 'yo' no existe fuera del texto; en el acto mismo de decir ["No se dice lo que se hace, se hace un decir", afirma Talens (1978, p. 48)], el sujeto se estructura a sí mismo y al mundo como objetos, como materiales de derribo y engañosa fundación. El 'yo' es un lugar vacío, sujeto y objeto de la referencia a la vez. La aventura del lenguaje es el único acontecer al que tiene acceso". Acontecimiento que, sin embargo, es perfectamente compatible con este verso de OE/P: "vivo donde no accede mi lenguaje" (p. 43). Vida y literatura son ya dos formas diversas e indisolubles que expresan la compleja unidad del

⁴ Jenaro Talens es un reconocido y apasionado lector de la obra de Samuel Beckett, parte de la cual ha traducido al español y a la que ha dedicado algunos trabajos.

universo experiencial del poeta. La traducción a un acto de habla de la aventura poético-imaginaria tiene un referente claro y preciso, además de fisiológico: “No sólo no se puede eludir nuestro cuerpo como lugar desde el que enunciar cuanto decimos sino que, más allá de todo eso, sólo consideramos decible (al margen, por supuesto, de su misma y probable imposibilidad de ser dicho) lo que nos atañe y nos implica. Salimos, pues, de nosotros para buscar la objetividad de los hechos es ignorar que, como ya afirmaba Nietzsche, no hay hechos sino interpretaciones” (Talens, 1979, p. 11)⁵. Por otra parte, una excesiva mitificación del cuerpo como lugar desde el que el yo establece su relación con el exterior y como espacio del que dependen tanto la identidad del sujeto como su concepción del mundo puede conducir a posiciones extremadamente egotistas, socialmente reaccionarias y peligrosas, obsoletas desde un punto de vista artístico en el sentido de que alimenten principios como el narcisismo o, una de sus formas más tristes, el patetismo. Gilles Lipovetsky (1992, p. 61) ha descrito este resurgir del cuerpo como objeto de veneración y culto en las sociedades contemporáneas:

la representación social del cuerpo ha sufrido una mutación cuya profundidad puede compararse con el desmoronamiento democrático de la representación del prójimo; el advenimiento de ese nuevo imaginario social del cuerpo produce el narcisismo. Así como la aprehensión de la alteridad del otro desaparece en beneficio del reino de la identidad entre los seres, el cuerpo mismo ha perdido su estatuto de alteridad, de *res extensa*, de materialidad muda, en beneficio de su identificación con el ser-sujeto, con la *persona*.

En la poesía de Jenaro Talens, que lleva a la práctica artística ese segundo bloque que él mismo atribuye en sus textos teóricos al autor (*vid. supra*), la reflexión sobre el acto y el objeto poéticos aparece como un motivo fundamental en sus diferentes discursos (artístico y teórico). En “Los cuadernos de Riverview Tower”, postfacio de *TR*, escribe Jenaro Talens: “Se ha dicho que esa aventura [la escritura poética] tiene que ver con el conocimiento, pero no escribo cuando sé, sino cuando ignoro, forzado por la obstinación que otorga el desconcierto ante lo incomprensible; cuando sentir se vuelve tan insoportable que resulta necesario el exorcismo, en ese extinto diálogo con alguien que ya no soy, aunque pretenda devolverme, hecha imagen, una experiencia cuyo único estatuto de verdad radica en su imposible verbalización” (p. 89). Una reflexión sobre el acto y el

⁵ Michel Foucault, en un ensayo sobre la hermenéutica moderna basado en las técnicas de interpretación de Nietzsche, Freud y Marx, lleva casi hasta el paroxismo la idea nietzscheana acerca de que no hay hechos sino interpretaciones: “en el fondo ya todo es interpretación, cada signo es en sí mismo no la cosa que se ofrece a la interpretación, sino la interpretación de otros signos [...] . Esto se observa ya en Marx, que no interpreta la historia de las relaciones de producción, sino que interpreta una relación que se da ya como una interpretación, porque se ofrece como natural. Incluso Freud, no interpreta signos, sino interpretaciones [...]. De esta forma Nietzsche se apodera de interpretaciones que son ya prisioneras unas de otras. No hay para Nietzsche un significado original. Las mismas palabras no son sino interpretaciones” (Foucault, 1981, pp. 36-37).

objeto poéticos que el poeta coloca la mayoría de las ocasiones en la voz del sujeto poemático, un ser sometido a profundos y permanentes cambios, recreado y transformado constantemente en el proceso de la escritura, y que ha sido motivo de meditación continuada en Talens (1986, p. 40):

Me parece que la única forma materialista de plantear la problemática del sujeto poemático es hacerlo en términos de espacio en proceso de constitución/transformación constante. Por el contrario, *cerrar* ese espacio en torno a una especie de sujeto único (la persona física, pongo por caso) es transformar el sujeto (histórico) en ideológico, porque es falso. La idea de sujeto concebido como un espacio en el que se desarrolla la escena venía del concepto de cuerpo de Nietzsche [...] : un lugar cambiante que, como ha dicho Klossovski, es un cuerpo procesual o un proceso corporal más que un cuerpo fijado como tal⁶.

Hay, por el contrario, otros casos en los que el destinador no se identifica necesariamente con el poeta, ni con ningún otro referente extratextual, sino sólo con arreglo al sistema de relaciones inherente al universo del texto. Frente a la actitud patética defendida tan a menudo en épocas pasadas, la lírica contemporánea se caracteriza por presentar un sujeto poético anónimo, desprovisto de cualidades y atributos que puedan identificarlo con facilidad. Jenaro Talens se sirve en muchas ocasiones de este sujeto poético anónimo y autorreflexivo e ilustra con él algunos de los logros alcanzados por la lírica moderna: la ruptura de la conexión automática entre sujeto poético y autor del poema y la conquista de un universo poético donde la autorreflexividad y la ambigüedad son características esenciales. Los ejemplos siguientes muestran este sujeto junto a una de las aspiraciones más intensamente perseguidas por la lírica moderna y contemporánea: expresar lo indecible, decir el silencio.

Dice, quizá no adviertan mi silencio. (PS, p. 99)

[...] con exasperación cambia de rumbo, dice
 “buscas las líneas entre los silencios, yo
 buscaba sólo los silencios”, dice
 “el sol se pone cuando nos tocamos” (PS, p. 101).

En otras ocasiones la identidad del destinador, sin coincidir con la del poeta, queda perfilada con precisión en el texto, que nos proporciona la información necesaria, como en el primer fragmento del poema “Monólogo de Peter Pan”,

⁶ También de Nietzsche procede el abandono de la idea metafísica del sujeto entendido como unidad, ajeno a escisiones, transformaciones y dialécticas, idea característica de cualquier filosofía de la reflexión basada en la autoidentificación y en la reconciliación del sujeto consigo mismo, y que una ontología hermenéutica radical como la propuesta por Nietzsche ha combatido (Vattimo, 1989, p. 43).

He vigilado durante las largas noches de tu invierno
 la imagen de esos niños en el jardín,
 esa tribu de niños que sonrían,
 hechos de tiempo, y tótem, y aventura,
 una hilera de rostros sin disfraz
 donde a menudo huiste, deseando
 que el relator del sueño fuese yo. (SOM, p. 51).

En la configuración del destinatario del discurso artístico se producen procesos semejantes a los que acabamos de ver en el papel del destinatario. Es necesario, en primer lugar, diferenciar las categorías de lector y de destinatario. El lector (que puede o no coincidir con el destinatario del texto) *reconstruye* el poema en la lectura y se introduce como una parte activa en el proceso de la comunicación poética, en el que un acto de habla ha sido transformado en un discurso artístico; visto así, el lector *reactualiza* el poema dotándolo de significación al poner en marcha los resortes necesarios que convierten ese poema en un texto vivo y dinámico, sometido a continuas y siempre diferentes lecturas. En "El espacio del poema", poética incluida en *El vuelo excede el ala* (1973) y reproducida después parcialmente en (1980b), de donde cito, deja constancia Talens de la importancia que tiene para él la figura del receptor de la obra artística: el hombre que contempla un cuadro o el que lee un poema "se ha introducido, como parte *activa*, en un proceso de transformación cuyo final [...] es él mismo como producto y como resultado. Transformación que es muerte y es renacimiento [...] Muerte del estatismo y la insignificancia de unos signos [...] para dar paso al dinamismo de la significación" (p. 262). Por lo que respecta al destinatario (categoría en la que ahora nos vamos a centrar), es muy frecuente en la lírica contemporánea que a través del *tú* el poeta se esté hablando a sí mismo, en un proceso de desdoblamiento, proyección de la propia imagen (ahora desvirtuada) y fragmentación de la identidad que tiene en el espejo la forma de representación simbólica más empleada⁷,

tú quienquiera que seas
 renuncia al otro que no eres
 en el cubil de cada espejo
 insiste
 en explorar tus límites
 no te asuste ese rostro artificial
 que te devuelve tu mirada (OE/P, p. 57).

El *tú* amoroso ocupa un lugar sobresaliente en el discurso poético de Jenaro Talens; es un *tú* que se presenta diluído en zonas de sombra debido a las distintas posibilidades de

⁷ Túa Blesa (1990), en un trabajo cuyos presupuestos son válidos para otros poetas, analiza las diferentes variantes con que se presenta el motivo del espejo y su capacidad de generación de diversos temas en la poesía de Leopoldo María Pancro.

interpretación a que puede ser sometido (persona física perteneciente al área de influencia de la vida del poeta; destinatario imaginario; el propio lector),

El día viene ahora hasta nosotros como presencia sólida y el aire que me azota dice que en el silencio oscuro de mis pasos hoy somos al fin dos, yo, tú, nunca nosotros ni su crimen lejano, reconocida tú, por quien camino. (PS , p. 31)

Duerme bajo la misma oscuridad, junto a los mismos muebles, en el mismo cuerpo donde a menudo penetraba, como aprendizaje tibio y cotidiano, hablando en el idioma de tu desnudez, y algo que no eras tú, ni yo, de pronto nos hacía naufragar al dictado de una explosión inexplicable. (TR , pp. 9-10)

La luz me piensa. Escucho cómo tu cuerpo hilvana los atardeceres en esta claridad recién llovida y se posa en la piedra. Ah, si anunciase el gorjeo del sol y el agua inmóvil. ¿Oyes?, la noche habla y un aire arrecia sobre el promontorio que forman mis dos manos sobre ti. (SOM , p. 58).

Es posible que el *tú* se refiera al padre, o al lector (nombrados o no expresamente en el texto poético), como en los ejemplos siguientes:

¿Cómo decirte ahora, padre mío, cuando los años han derramado en ti su obscenidad, ese rasguño blanco que no hiere, que ha llegado mi otoño, y tengo miedo? (SOM , p. 25)

Fingir que escucho mi silencio la sorpresa de un cuerpo sin segunda vez Sacrificar incluso su belleza en medio de esta claridad siempre difusa

Supongo que comprendes lo que quiero decir. (SOM , p. 67).

Sin embargo, en la mayoría de las ocasiones el destinatario interpelado con un *tú* no puede ser identificado (dada la información suministrada en el texto) de manera inequívoca con un sujeto particular, como en los siguientes ejemplos:

¿Quién eres? Te descubro
precipitándote en la duración
que no dura, en esa movible voluptuosidad
con que los párpados crepitan bajo la pantalla,
vertos de par en par o un murmullo de hélices
desvaído junto al velador. (OE/P , p. 15)

Sé que estás y no estás.
Hay alguien dentro, pero no eres tú.
Echa el cerrojo y sumérgete, desnudo, en el jardín,
en la fiesta de la luz, junto al laurel y bajo las estrellas. (SOM , p. 60).

En resumen, en el discurso poético de Jenaro Talens la ambigüedad, la multiplicidad sémica y la extensión de papeles hacen del *yo* y del *tú* (y, por tanto, del destinador y del destinatario) unos factores que se diferencian (debido a su uso desviado) radicalmente de los otros modos de comunicación verbal; en este mismo discurso poético es frecuente el uso de *yo* y *tú* como destinador y destinatario de contenidos imaginarios, irreales, fantásticos; el referente real, sin llegar a desaparecer, pierde frecuentemente en la lírica (género ficcional) buena parte de la entidad que tiene en otros géneros referenciales e históricos; por otra parte, el lenguaje poético se caracteriza en muchas ocasiones por la falta de contextualización del acto de habla del que procede el poema, lo cual facilita el resorte de la ambigüedad y la diversidad interpretativa de los posibles referentes.

El segundo grupo de factores que interviene en la comunicación artística en el que nos vamos a fijar es el formado por el tiempo y el lugar de la enunciación, cuya expresión en el texto poético está ligada al destinador y al destinatario, factores ya contemplados. Mientras que en la comunicación verbal (oral o escrita) que se produce en las situaciones cotidianas el hablante da por conocida la localización espacio-temporal o la precisa correctamente si desca aludir a ella, en el lenguaje poético, sin embargo, al igual que ocurre con el uso de *yo* y *tú* , no rigen las mismas normas de comportamiento. El destinador puede utilizar el tiempo presente (o el pasado o el futuro) sin indicar un punto exacto de referencia al que sea posible adscribir su enunciado, o todos a la vez en un proceso en el que se han borrado las huellas del paso del tiempo,

Prudente, el fuego rompe
broza en los muros, no es abril ni sueña
ningún rumor en la enramada, es tarde,
tarde para fingir, los vidrios no conocen
el subterfugio de representar. (OE/P , p. 17)

hablo de máscaras que sucedieron
o que suceden

o sucederán (OE/P , p. 66)

Sabrás que, al fin, no hay nada misterioso,
cómo y dónde se inicia, tras el maquillaje (TR , p. 17)

ese enemigo que inventó el espejo
y me instaló sin verme en su mirada (TR , p. 85)

Todo lo que seré, lo que soy, lo que he sido
está inscrito como una herida que no sangra
sobre tu rostro quieto, el tiempo de la pérdida
y el tiempo que llamamos de la reconstrucción (SOM , p. 59).

¿Desde qué tiempos nos habla esta escritura poética? ¿En qué lugares se sitúa? Las dimensiones lógicas del orden espacio-temporal se han roto. El poema se caracteriza por la quiebra del sistema cronológico y la suma de espacios interpuestos. Desconocemos cuándo se han producido (o en qué momento se están produciendo o cuándo espera el poeta que se produzcan) los acontecimientos descritos en los textos anteriores, si bien poco nos importa puesto que dicho conocimiento, en el lenguaje poético, no tiene ninguna relevancia para la comprensión de la totalidad del discurso artístico. El destinatario relaciona el empleo del tiempo presente en los textos poéticos, escribe U. Oomen (1987, p. 144), “no con un momento concreto del tiempo ‘real’, sino con el tiempo del acto de hablar, que no puede definirse en relación con un tiempo medido”. Al igual que ocurría con el destinador y el destinatario (factores de la comunicación artística sometidos, como hemos visto, a la ambigüedad, la multiplicidad sémica y la extensión de papeles), la expresión de las dimensiones de tiempo y de espacio en el discurso poético de Jenaro Talens también está marcada por la posibilidad de una diversidad referencial, perfilando así un juego muy serio en el que vida y literatura aparecen constantemente entrelazadas en un intento de dar respuesta a la pregunta esencial,

Mientras, tú y yo aprendamos la impostura
de fingir estar vivos en este trozo de papel.
Empapado de otoño y de una lluvia que no existe
ya no me busco en ti. Reposa en paz
en esa isla sin nombre rodeada de tiempo,
el reino frágil de tu eternidad, y olvídate.
No tengo espacio ya para tus sueños.
Otros, aquí y ahora,
esperan que regrese hacia un futuro
que ellos me ayudarán a construir.
Miro este cielo en ruinas
repetir la experiencia de ser cielo
y la luna que galopa sobre mi nuevo rostro
ya sin disfraz, el mío, me pregunta, ¿quién
soy?

(SOM , p. 61).

El tercer factor que considera U. Oomen es el espacio de percepción, sintagma con el que designa “la totalidad de factores que les vienen dados a los participantes a través de la situación. El espacio de percepción proporciona, por tanto, a los participantes en el acto de habla un conocimiento o percepción comunes de los objetos y acontecimientos implicados en la situación” (1987, p. 144). Tal como hemos contemplado que ocurría con los factores anteriores (destinador y destinatario, tiempo y lugar de la enunciación), en la comunicación no poética el destinador debe contextualizar su enunciado si quiere hacer referencia a la situación de la que parte; por el contrario, los textos poéticos están liberados de esta servidumbre, y presentan frecuentemente objetos, situaciones, experiencias, actos, procesos, hechos y acontecimientos desconocidos por el destinatario, quien, sin embargo, los hace inmediatamente suyos integrándolos en su universo referencial:

Nunca fuera tu cuerpo más que el aire que pasa.
Aquí, donde convergen la inmovilidad
de tu rostro, la niebla que sucede al amor,
la indeterminación de la lluvia sobre la terraza (*OE/P*, p. 15)

Y sin embargo es luz.
Puedo tocarla. Es aire.
Toda esta luz de estío,
tan diamantina como tu presencia. (*PS*, p. 23)

La mesa está vacía. Y junto a ella so-
lamente un bulto en una silla. Es grande y silencioso. (*TR*, p. 43)

Ella dormita en el salón. No es un
sueño. La miro respirar. Sonríe. (*SOM*, p. 20).

El lenguaje poético tiene una enorme facilidad para transgredir los límites espacio-temporales que rigen el lenguaje cotidiano, y crear así lo que U. Oomen denomina “espacio de percepción abierto” (1987, p. 146), no sometido a restricciones de lugar o de tiempo y que provoca, como los factores anteriormente considerados, una diversidad referencial que se traduce en una multiplicidad sémica. Frente al lenguaje cotidiano, que se caracteriza por ser una manera limitada de conocimiento y de apropiación de los elementos constitutivos de la realidad, el lenguaje poético de Jenaro Talens muestra en numerosas ocasiones lo frágil y débil de este conocimiento vano, lo quebradizo e inseguro de esta apropiación sólo imaginaria, donde el mutismo (esa forma activa de practicar el silencio) se revela como el estadio último al que conduce la consciencia de esta situación,

[...] murmullos que todo lo inventan
ígneos, y todo lo confunden
[...]
Mi nombre son los ojos que observan cuanto miro

perdido en la presencia que los nombres ocultan.
Y así, dictado por los huecos,
lo indecible se anuncia (*OE/P* , pp. 13-14)

Hablo con imágenes que no son lo que digo; no podría de otro modo.
Hubo un tiempo en que hablar simulaba que fuimos lo que ahora
somos [...] Aprender el silencio desgarró lo innombrable. (*PS* , p. 72)

[...] Hoy, tres meses después de
mi treinta y siete aniversario, he decidido al fin
que escribir mis poemas no es conversar con nadie
-para qué construir sílaba sobre sílaba otro nombre que no
existe- (*TR* , p. 30).

La interrelación que se establece entre autor y receptor es el último factor del proceso de la comunicación artística en el que nos vamos a fijar; dicha interrelación se produce por la inclusión (explícita o no) en el texto poético de verbos realizativos (decir, inquirir, alegar, afirmar, preguntar, aconsejar, informar, interrogar, declarar, revelar, etc.), con los que el destinador proporciona al destinatario (o solicita de él) a través de un acto de habla un determinado enunciado,

Hoy que tu piel resume
su opacidad, escúchame:
sólo a ti me dirijo,
sol invisible, noche, mi sola posesión
cuando nada poseo. Un otoño irreal
hunde en mí sus raíces. (*OE/P* , p. 73)

Oye, cansado, cómo prevalece el desafío de las voces, nieve fluyendo en
ojos ya sin cielo. (*PS* , p. 48)

[...] Díme, di quién soy,
esta voz que antecede a un habla muda,
y brota y te acaricia y no te toca (*TR* , p. 9)

[...] Me pregunta mi
nombre, supone que soy extranjero,
(mi tez morena, dice), *but don't worry* , que
él es también, me dice qué caro está todo
y si le invito a un jugo de manzana. (*TR* , p. 44)

[...] Dice que
es el asombro quien nos hace humanos,
el asombro compartido de ser dos, "¿comprendes?"
Dice que llora como si me amase. (*SOM* , p. 68).

Naturalmente, los enunciados expresados en los ejemplos anteriores mediante los verbos realizativos no denotan actos de habla realizados tal y como se enuncian y en ese mismo instante por el poeta, sino, en cada caso, "un enunciado que representa un acto de habla" (U. Oomen, 1987, p. 147). En suma, la interrelación que se establece entre autor y receptor, entre poeta y lector se traduce en un sistema complejo de influencias recíprocas en el que el lector puede incidir en el texto poético recreando el destinador y el destinatario, el tiempo y el lugar de la enunciación, y el espacio de percepción del acto de habla representado en el poema.

Tal como hemos visto, la multiplicación de los niveles comunicativos se da de una manera constante en la poesía de Jenaro Talens, una multiplicación que procede del peculiar tratamiento a que somete el poeta los diversos factores de la comunicación artística; este peculiar tratamiento dota al lenguaje poético de una riqueza extraordinaria al multiplicarse las posibilidades de comunicación. Ya que el texto poético no es necesariamente resultado de la voz de un destinador concreto, así como no está dirigido a un solo destinatario particular, puede (ese mismo texto poético) ser leído e interpretado en diferentes momentos y lugares; ya que el texto poético procura la posibilidad de hallar en él diferentes tiempos y espacios, momentos y lugares alejados y extraños pueden ser contemplados por el receptor como coexistentes y conocidos; ya que el texto poético, finalmente, se caracteriza por presentar espacios de percepción abiertos, puede transgredir los límites espacio-temporales y las restricciones de plausibilidad y de verosimilitud que rigen no sólo el lenguaje cotidiano sino también los géneros narrativos ficcionales. La poesía de Jenaro Talens se presenta así como un discurso artístico complejo y problemático cuyo alcance y delimitación resultan difíciles de precisar dado el peculiar comportamiento en el texto de los distintos factores comunicativos que hemos considerado en estas páginas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BECKETT, SAMUEL

(1975): *The Unnamable* , translated from the original French by the author, Londres, Calder & Boyars.

BEITRAN ALMERIA, LUIS

(1990): "La enunciación narrativa: El narrador y la voz dual", *Tropelías* , 1, pp. 27-41.

BLESA, TUA

(1990): "El laberinto de los espejos", *Tropelías* , 1, pp. 43-63.

FOUCAULT, MICHEL

(1981): *Nietzsche, Freud, Marx* , trad. de Alberto González Troyano, Barcelona, Anagrama.

JAKOBSON, ROMAN (1975): *Ensayos de lingüística general* , trad. de Josep M. Pujol y Jem Cabanes, Barcelona, Seix Barral.

JARA, RENÉ (1989): *La modernidad en litigio (La escritura poética de Jenaro Talens)* , Sevilla, Alfar.

LAZARO CARRETER, FERNANDO

(1987): "La literatura como fenómeno comunicativo", en J. A. Mayoral, ed. (1987), pp. 151-170.

LAZARO CARRETER, FERNANDO

(1990): "El poema y el lector (El poema lírico como signo)", en *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra.

LIPOVETSKY, GILLES

(1992): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo* , trad. de Joan Vinyoli y Michèle Pédantx, Barcelona, Anagrama.

MAYORAL, JOSÉ ANTONIO, ED.,

(1987): *Pragmática de la comunicación literaria* , Madrid, Arco Libros.

OOMEN, URSULA

(1987): "Sobre algunos elementos de la comunicación poética", en J. A. Mayoral, ed. (1987), pp. 137-149.

POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARIA

(1988): *Teoría del lenguaje literario* , Madrid, Cátedra.

TALENS, JENARO

(1979): *Conocer Beckett y su obra* , Barcelona, Dopesa.

TALENS, JENARO

(1980a): *Otra escena/Profanación(es)* , Madrid, Hiperión/Peralta Ediciones.

----- (1980b): “El espacio del poema”, en Concepción G. Moral y Rosa María Pereda, eds., *Joven poesía española* , Madrid, Cátedra, pp. 259-262.

----- (1981): *Proximidad del silencio* , pról. de Juan M. Company, Madrid, Hiperión.

----- (1985): *Tabula rasa* , apéndice de Vicente Ponce, Madrid, Hiperión.

----- (1986): “(Re)incidencias y acotaciones (entrevista con Jenaro Talens)”, por Juan M. Company, *Quervo poesía* , monogr. 8, abril-mayo, pp. 33-43.

----- (1988): *El sueño del origen y la muerte* , Madrid, Hiperión.

----- José Romera Castillo, Antonio Tordera y Vicente Hernández Esteve (1978): *Elementos para una semiótica del texto artístico* , Madrid, Cátedra.

VATTIMO, GIANNI

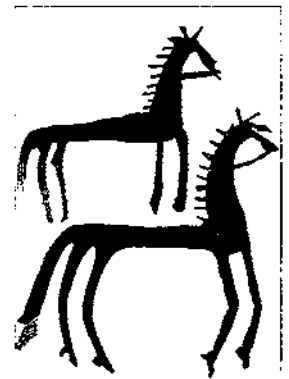
(1989): *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica* , trad. de Juan Carlos Gentile Vitale, Barcelona, Paidós.

VAZQUEZ MEDEL, MANUEL ANGEL

(1987): “La semiosis estética en los textos literarios”, *Discurso* , 1, pp. 113-123.

Valle-Inclán
en *La Nación*
de Buenos Aires

Leda
Schiavo
*University of
Illinois at Chicago*



El 4 de junio de 1899 el diario *La Nación* de Buenos Aires publicó un artículo de Rubén Darío que no ha sido recogido, según creo, en ninguna de las recopilaciones de su obra periodística. Se trata de una semblanza de Valle-Inclán, en la que Darío presenta, desde Madrid, al joven escritor español, desconocido prácticamente en el Río de la Plata. Después de la consagratória presentación de Darío, el periódico inserta un fragmento de lo que más tarde se llamaría *Sonata de estío*. Este fragmento tiene sumo interés para estudiar la génesis literaria de la *Sonata*; el lector reconocerá en la "Lili" del libro "Tierra caliente" a la futura Niña Chole de las Memorias del Marqués de Bradomín.

Valle-Inclán había publicado *Lili* (*Fragmento del libro "Tierra caliente"*), con variantes y con el título *La feria de Sancti-Spirtus*, en *Apuntes* de Madrid, el 1 de enero de 1897. El texto está más cerca de las primeras narraciones cosmopolitas de Valle-Inclán que de la perfección de las *Sonatas*, y por eso me parece doblemente valioso, ya que, por un lado, los aficionados al gran escritor podrán leer un texto casi nuevo y valorarán su frescura y, por otro, los especialistas podrán comparar estilo y contenido y valorar su evolución.

Dionisio Gamallo Fierros publicó hace años un fragmento del artículo de presentación de Darío, sin precisar su origen, en el número de Homenaje a Valle-Inclán de la *Revista de Occidente* (nov.-dic. de 1966). En este artículo, titulado "Aportaciones al estudio de Valle-Inclán", dice Gamallo Fierros:

Conocida es la semblanza en prosa de Valle-Inclán incluida por Darío en su libro *Todo al vuelo* (1910), pero estimamos aún más valiosa, prácticamente inédita, por olvidada o desconocida, esta otra que paso a reproducir y que debe corresponder a 1899 o 1900 (p. 352).

Por mi parte, publiqué este artículo en el *Boletín de la Asociación Internacional de Valleinclinistas* (nº 4, setiembre de 1989). Como dicho *Boletín* sólo tiene una circulación limitada a los miembros de la Asociación, creo que vale la pena darle mayor difusión, y por esta razón lo vuelvo a publicar, acompañado ahora del fragmento de Valle-Inclán.

De Rubén Darío
La joven literatura
II
Un estilista
Lo que vendrá

Madrid, 6 de mayo de 1899

¡Épater le bourgeois! Esta infantil satisfacción ha acariciado siempre los cenáculos y ciertas individualidades artísticas. Asombrar o asustar al profano, al gordo rentista, al colega tímido, al vecino poco al corriente de las intimidades y locuras de las musas. Aquel dandy de Alcibiades era partidario de ese *fun* y su perro descolado, es una de las primeras inquietudes del burgués, en el curso de la historia. Hoy algunos artistas o pseudo artistas, cercenarían las siete colas de un bajá, o la de la osa mayor, y no quedarían satisfechos. Se emplean toda suerte de ocurrencias, facecias; hechos, gestos, palabras.

Benvenuto tiene una manera; Cyrano otra; Byron otra. Los románticos encienden de púrpura sus chalecos y dejan crecer merovingeamente sus cabelleras, *truc* usado hasta hoy. Baudelaire sataniza su conversación; en las capillas de los últimos tiempos no queda ninguna extravagancia por hacer. No se puede negar que cuando la sinceridad obra, cuando el carácter se manifiesta sin velos en esas inocentes farsas, ello presenta un aspecto alegre y agradable para el observador. El talento tiene el derecho de divertirse de la manera que le venga en gusto, pero ha de imperar siempre ese talento. Un poeta puede *se payer le tête* de un obeso propietario, como un gorrión pararse sobre la cabeza de un buey. Lo malo son las exageraciones y sobre todo las imitaciones de los personajes de segundo y tercer término. Y si Bertoldo se propone ser misterioso o espiritual, ya calcularéis las consecuencias. Las últimas ideas filosóficas, los últimos movimientos artísticos, el *snobismo* internacional, la circulación de tantas revistas independientes y modernísimas, ha turbado muchas seseras en la juventud intelectual de todos los países. La *pose* ha llegado a lo insoportable, las mediocridades han creído fácil igualarse a los artistas geniales, copiando o animando sus rasgos extraordinarios. Se ha barajado un número dado de ideas; se han mal digerido unas cuantas teorías de filosofía y arte, y he allí que cualquier implume pato hace de cisne de Lohengrín; cualquier jovenzuelo enamorado de sí mismo, como el mono de la fabulilla que sabéis, es un superhombre, *übermeinch*.

En Francia había notado casos inauditos de verlainismo, satanismo y ocultismo; en nuestra incipiente iglesia de Buenos Aires, no faltaba el nietzschista y el wildista; y en los grupos de Madrid que he observado, los casos son de una gravedad que a la inmediata resalta. Confieso que después de ciertas gracias, ciertas ocurrencias, ciertas salidas, ciertos estetismos y ciertas superhombrias que he podido apuntar, reconozco que nuestros modestos antiburgueses bonaerenses no son más que pueriles moreira de un *entartung* de importación. Aquí donde apenas acaba de abrirse una que otra ventana del feudal y secular edificio para que penetren la luz y el aire de afuera, unos cuantos rayos descompuestos, una bocanada de viento alemán, de la odre de ese admirable loco del Zarathusta (*sic*), han revuelto más de un cerebro juvenil, que, con el justo deseo de una renovación de ideas y de

un cambio de rumbo, se precipita a lo primero que encuentra extraño y nuevo. Mozos de verdadera inteligencia y de no escasa instrucción tienen por moda lanzar en su malabarismo de taparrabo las más estupendas paradojas. Porque *así habló Zaratustra*; y porque el ser inmoralista da cierta importancia de iniciado entre los aristos, se juego estúpidamente con el concepto del honor, de la moral; se habla de Cristo en peores términos que Nietzsche; se defiende y se proclama la libertad pentapolitana de Sodoma, se niega todo aquello que hasta hoy ha sido proclamado como verdad, por la simple comezón de estar en el lado opuesto; se declara imbéciles a Homero, a Shakespeare, a Cervantes. Si por casualidad se habla de los contemporáneos y se traen a cuenta los nombres de Núñez de Arce, de Campoamor, de Valera, de Galdós, de los hasta ahora considerados generalmente como maestros en España, los calificativos que se les suelen dar son *idiota, bestia, acémila*. Y en esa juventud los que así hacen detonar sus ocurrencias, escriben prosa o verso, algunos con brillo y talento legítimos; no son locos, ni se encuentra excusa explicable para esos juegos de tan dudoso gusto. Estos petardos verbales revientan entre ellos mismos. Unos y otros se conocen a maravilla. Cuando le oigo, pienso: ¿A quién quieren *épatar* estos jóvenes? Porque lo que es a mí no me epatan. A cierto inteligentísimo escritor de pocos años que suele producir estallidos de frase contra el cuarto mandamiento de la ley de Dios, le diría yo que leyese lo que León Bloy asegura haber escuchado de labios de Jean Richepin, en un capítulo de los *Propos d'un entrepreneur de demolitions*. Querer ser raro por fuerza es de una candidez desoladora. Aquí se llama eso "tener cosas". Los románticos como Petrus Borel tenían cosas; Villiers y Barbey tenían cosas. La mayor parte de los colaboradores del *Mercur* tiene cosas. ¿Este es el motivo para que un joven de excelente cepa española, de sangre viva y soseada, en un país en donde no se ha pasado por las evoluciones mentales que han producido en otras partes peregrinas novedades ideológicas, nos vengan queriendo hacer pasar por manzanas de ceniza del Mar Muerto sus manzanas españolas que dan sabrosa sidra nativa? Hacen sonreír estos tudescos de última hora, estos *feos tenebrosos*. Preferible era el antiguo y melencólico "genio no comprendido". Y en cuanto a los dogmatismos que se exhiben, a las magistrales naderías que se proclaman, a los descubrimientos fiambres con que os gratifican creyendo instruirnos, es todo de un modernismo de tal especie, que uno se echaría en brazos de Cañete o de Grilo, sin vacilar. No existe el amor, el estudio noble, a la erudición sincera. El ansia de figurar está sobre todo, la utilidad inmediata, el parecer antes que el ver. ¿Pero es así toda la juventud española? me diréis. No. Yo sé que existen, en la generación nueva, espíritus estudiosos y serios, que respetan, en la generosa pasión del arte y del pensamiento, la gravedad que trae consigo la frecuentación de las ideas, la labor de los dirigentes, y que cultivan su propia individualidad ajenos al sainete psicológico y a la presuntuosa logomaquia.

Ramón del Valle Inclán es un escritor que podría ser tachado de *poseur* a causa de sus bizarrías indumentarias. Ciertamente Valle Inclán tiene "cosas"; pero están sustentadas con un ardor artístico de elegido, con libros de prosa exquisita, labrada, miniada, melada. Es difícil soportar un rato de su conversación; pero lo es mucho más dejar de leer una página suya en que la música de la palabra se envuelve encantadoramente

en un órgano armonioso de oro fino. No corta la cola a su perro porque no lo tiene como Sawa; pero deja crecer su cabellera, alarga sus cuellos gladstonianos de manera inverosímil y los acompaña de corbatas fastuosas que servirían de chal a una mujer. Y ha escrito *Epitalamio*, librito *bijou*, cuyo defecto sería quizá el demasiado culto a D'Annunzio y la exageración de la delicadeza; *Femeninas*, es otro libro, de cuentos, episodios vividos o creaciones imaginativas, en que se funden, en una aleación plausible el asunto y el estilo. Es la primera vez que sobre la castiza narración castellana se pasa la sombra de un vuelo de pájaros franceses. Son las aves heráldicas del condestable d'Aureville, que pasan cerca de esa bella y trágica *Rosarito*; y en *La Niña Chole*, una sensación intensa de la vida tropical, vahos de las Américas tórridas, el alma voluptuosa y encendida, de la tierra caliente, expresada en escritura artística extraña a la índole castellana, sin dejar de mostrar las calidades nobiliarias del español áureo de los mejores tiempos. Yo diría que es un escritor *arabesco*, en ambos sentidos del arte, en el sentido de ornamentación y en el del ensueño. Le han comparado con Nerval; parece que la comparación podía hacerse más justamente con Robert Louis Stevenson. A los dos les calificaría yo de verdaderos "platónicos", en lo que esta clasificación puede explicar de adoración del verbo en su más íntimo misterio, y de la forma como complemento de la creación ideológica. Valle-Inclán, que no ha leído a Stevenson, está macerado en la teoría verbal y estilística del inglés, a los lejanos y maravillosos ecos del helénico *Cratilo*. Cuando se es un artista de tal aristocracia, bien se puede usar un cuello más largo que los demás y una corbata semejante al velo de Tanit.

¡Curioso personaje, curiosa vida de aventuras! Valle-Inclán es de origen gallego; hoy reside en la corte después de haber andado largamente por la mitad del mundo. Ha sido cómico, periodista, fraile trapense, militar mejicano. Es un filósofo que sonríe con tristeza, apenas al pasar la juventud, y que ha encontrado el divino refugio del arte bajo los vientos de la vida. En viaje a su ciudad ideal ha pasado por la Mancha; y no podrá ocultar jamás sus puntos de contacto con el sublime Caballero. Su quijotismo es excepcionalísimo, complicado de Renacimiento y misticismo milenario. En política es carlista porque D. Carlos es buen mozo y vive en Venecia. En los nuevos de la literatura se le respeta por la imposición de su estilo y su fervor de Belleza. Prepara dos obras que aparecerán en breve, *Tierra caliente*, recuerdos e impresiones de sus viajes por América, y *Adega*, cuento largo, o *nouvelle*, de que han publicado algunas revistas capítulos sueltos. Hay en ellos las mismas calidades de manera, las mismas preocupaciones de plasticidad y de ritmo, los conocidos procedimientos y la gracia de la melodía d'annunziana. Si a ningún español del proletariado intelectual, a ningún *deraciné* de los pululantes por la corte, a ningún obrero del cerebro aconsejaría yo el viaje a una ciudad como Buenos Aires, a quien fuertemente procuraría disuadir de su tentativa semejante, si la tuviera, sería a este mismo escritor. Es un consagrado y una víctima de su formismo. Incapaz de escribir en un diario, ajeno en absoluto al periodismo, repórter imposible, *interviewer* absurdo, tendrá que huir azorado de nuestra existencia práctica y agitada, en donde ya es palpable la ruda competencia de actividades.

*

*

*

Uno que otro libro, novela o poesía publicado después de la guerra, anuncia que algo del ambiente moderno comienza a circular dentro de los límites españoles. El pensamiento regional ha florecido, no sin los inconvenientes de la novedad. Así sorprende en volúmenes de versos de poetas andaluces, cantos con ajenjo y bohemia nebulosa, a despecho de la luminosa manzanilla y de los amores de reja y copla. Es la misma enfermedad que ha recorrido nuestro continente. Para felicidad ha nacido en Andalucía un Ganivet. Y con lo que de él queda, hay simiente para luego.

Y a propósito que hoy se imponen en la literatura castellana son en su mayor parte de provincia. Bilbao, que tan solamente era notada por su actividad industrial y su tráfico de comercio, cuenta con tres o cuatro hombres que en Madrid se cotizan con ventaja. Cataluña por su parte. Lo lamentable es que los principales elementos intelectuales de Cataluña se muevan dentro del estrecho círculo de su idioma provincial; Rusiñol, por ejemplo, no ha publicado sino un solo libro en castellano. Las obras catalanas son escasamente traducidas al idioma nacional, y a veces se conoce el apareamiento y el mérito de una producción por lo que de ellas dice la crítica extranjera. El *Mercure de France* publicará próximamente *La alegría que pasa*, pieza teatral de Rusiñol, traducida por Marius André, y en castellano no conocemos semejante obra, ni ninguna de las de ese admirable artista, o de los otros autores catalanes.

Lo que vendrá, si Dios lo quiere y se va por buen camino, dados los factores existentes, será en la regeneración aguardada y no imposible a pesar de los pesimistas, una literatura en que se aúnen todos los elementos variados de la nación en un solo haz (,) una literatura de base nacional en la corriente del mundo. Ella no será producto ni de retardados ni de *snoobs*, sino de las inteligencias fortificadas en un estudio sólido y metódico, al tanto del movimiento universal y que no pretendan forzar el carácter propio por sendas extrañas. Con incursiones en el mismo propio terreno de la literatura patria, con un Banville siquiera, para la poesía que renovase viejos ritmos y formas olvidadas, con seguir ahondando en la mina de los Vives y de los Lulios de que se han aprovechado tantos extranjeros; con romper y abandonar trabas inútiles y pesos que impiden el libre uso de las alas, la conquista futura está por cierto, más que asegurada. Es el momento de la buena voluntad y la comprensión del justo destino. Es tomar el trabajo de la mente en su valor integral, lo que se necesita. "Hacer España" dicen algunos. España está hecha y deshecha. Si hay nación que tenga contextura de una sola pieza, es la española. España es como una vieja basílica atacada antaño por catapultas y ogaño por cañonazos; una que otra pared se ha derrumbado y bajo los escombros han quedado las riquezas interiores, pero quedan los pilares principales y los cimientos macizos en los siglos. Sobre ellos la edificación será obra del genio de los arquitectos que traigan el deseo vivo, el querer vigoroso, la esperanza, la fe en las propias energías.

Rubén Darío

P.D.: D. Francisco Santomé, que llegará a Buenos Aires en el transatlántico Reina María Cristina, va, según se me dice, apoyado por el Sr. Silvela y por las sociedades de Escritores y Artistas y Autores dramáticos y compositores, para negociar, de acuerdo con los representantes españoles en América, la implantación de leyes o de disposiciones gubernativas que amparen los derechos de los escritores y maestros peninsulares. El Sr..

Santomé es un publicista distinguido y simpático para los americanos; pero es de poner en duda que logre algo que no sea arreglos basados exclusivamente en la buena voluntad, dada la no existencia de tratados especiales. El director y propietario del *Mundo de los periódicos*, por otra parte, encontrará la buena acogida que merece.

De Valle Inclán
Lilí
(Fragmento del libro "Tierra caliente")

Mi antiguo compañero Andrés Hidalgo murió en Méjico completamente olvidado. Su caballerango —un negro poeta y tañedor de guitarra— me envió las cuartillas de "Tierra Caliente", jaquel libro que su pobre señor escribía y que me confiaba al morir! Si a la sazón aún permanece inédito, bien sabe Dios que mía no es la culpa. Tengo paseado todo Madrid con el manuscrito bajo el brazo, y donde quiera hallé la misma respuesta:

—A su amigo de V. nadie le conocía.

Me he resignado, y espero mejores tiempos. Publicaré el libro cuando sea rico y lo regalaré a los que conocieron al pobre e infortunado Andrés Hidalgo.

Ahora, ved algunas páginas todavía inéditas y que envío exclusivamente para *La Nación*

Lilí se levantó al amanecer y abrió los balcones. En la alcoba penetró un rayo de sol tan juguetón, tan vivo, tan alegre, que el verse en el espejo se deshizo en carcajadas de oro. El canario agitóse dentro de su jaula, prorrumpió en gorjeos; Lilí también gorjeó el estribillo de una canción fresca como la mañana. Estaba muy bella arrebuada en aquel peinador de seda azul que envolvía en una celeste diafanidad su cuerpo de diosa. Me miraba guiñando los ojos, y entre borboteos de risas y canciones besaba los jazmines que se retorcián a la reja. Con el cabello destrenzándose sobre los hombros desnudos, con su boca riante y su carne blanca de camelia entreabierta, Lilí era una tentación ¡tenía despertares de aurora, alegres y espléndidos!

De pronto volvióse hacia mí con un mohín encantador:

— ¡Arriba, perezoso! ¡Arriba!

Salté de la hamaca. Lilí reclamaba el cumplimiento de cierta promesa que yo la empeñara tiempo atrás. Lilí quería ver las ferias del Silval, aquellas ferias que al comenzar la primavera se juntaban y hacían en la ciudad y en los bohíos, en las praderas verdes y en los caminos polvorientos, todo ello al acaso, sin más concierto que el deparado por la ventura. Viéndome ya en pie, Lilí huyó velozmente, alborotando la casa con sus trinos. Saltaba de una canción a otra, como el canario los travesaños de la jaula, con gentil aturdimiento, con gozo voluble porque el día era azul, porque el rayo de sol reía allá en el fondo encantado del espejo. Bajo los balcones resonaba la voz del negro que se daba prisa a embriar nuestros caballos. Los estores caídos temblaban al soplo de matinales auras, y los jazmines de la reja por aromarlas, sacudían como Pierrot su caperuza de campanillas. Lilí volvió a entrar. Yo la vi en la luna del tocador acercarse sobre la punta de sus chapines de raso con un picaresco reír de los labios y de los dientes. ¡Qué alborozada me gritó al oído!

—¡Vanidoso! ¿Para quién te acicalas?

—Para tí, Lilí.

—¿De veras?

Mirábame con ojos entornados, y hundía los dedos entre mis cabellos arremolinándomelos. Luego me alargaba un espolín de oro para que se calzase en aquel pie de reina, que no pude menos de besar.

Salimos al patio, donde el negro esperaba con los caballos del diestro; montamos y partimos. Las cumbres azules de los montes se vestían de luz bajo un sol dorado y triunfal. Volaba la brisa en ráfagas bravías y selváticas como acezar de jaguares en la manigua. El alba impregnada de efluvios nupciales, tenía largos estremecimientos de rubia y sensual desposada. Las copas de los cedros iluminadas por el sol naciente, eran altar donde bandadas de pájaros se casaban besándose en los picos. Lili tan pronto ponía su caballo al galope como lo dejaba mordisquear en los jarales. Durante todo el camino no dejamos de cruzarnos con alegres cabalgatas de criollos y mulatos; desfilaban entre nubes de polvo al trote de gallardos potros enjaezados a la usanza mejicana, con sillas recamadas de oro y gualdrapas bordadas deslumbrantes como capas pluviales. Sonaban los bocados y las espuelas, restallaban los látigos, y la cabalgata pasaba veloz a través de la campiña. El sol arrancaba a los arneses blondos resplandores, y destellaba fugaz en los machetes pendientes de los arzones. Nosotros refrenábamos los caballos que relinchaban y sacudían las crines. Lili arrimaba su poney a mi montura, y me alargaba la mano para correr unidos, sin separarnos...

Saliendo de un bosque de palmeras, dimos vista al real de la feria, tumultuoso, impaciente, con su ondular de hombres y cabalgaduras. El eco retozón de los cencerros acompañaba las apuestas y decires chalanescos, y la llanura parecía jadear bajo aquel marcial y fanfarrón estrépito de trotes y de colleras, de fustas y de bocados. Sobre el lindar del bosque, a la sombra de los cocoteros, la gente criolla reía y cantaba un ruidoso jalco de oles y palmadas. Reía el vino en las copas y la guitarra, sultana de la fiesta, lloraba sus celos moriscos y sus amores con la blanca luna de la Alpujarra. El largo lamento de las guajiras espiraba deshecho entre las herraduras de los caballos. Los asiáticos —mercaderes chinos y japoneses— pasaban estrujados en el ardiente torbellino de la feria, siempre lacios, siempre mustios, sin que un estremecimiento alegre recorriese su trenza. Amarillentos como figuras de cera, arrastraban sus chinelas entre el negro gentío, pregonando con femeniles voces abanicos de sándalo y bastones de carey. Sentadas a la puerta e los bohíos, negras andrajosas adornadas con amuletos y sartas de corales, vendían plátanos y cocos. Eran viejas de treinta años, arrugadas y caducas, con esa fealdad quimérica de los ídolos. Su espalda lustrosa brillaba al sol; sus senos negros y colgantes, recordaban las orgías de las brujas y de los trasgos. Acurrucadas al borde del camino, como si tiritasen bajo aquel sol ardiente, medio desnudas, desgredadas arrojando maldiciones sobre la multitud, parecían sibilas, de algún antiguo culto lúbrico y sangriento. Sus críos tiznados y esbeltos como diablos, acechaban por los resquicios de las barracas y se metían huroneando bajo los toldos de la lona, donde tocaban organillos dislocados. Mulatas y guajiros, al son de la música más burlesca de Offenbach, ejecutaban aquellas extrañas danzas voluptuosas, que los esclavos trajeron del África; y el zagalejo de colores vivos flameaba (*sic*) en los quiebros y mudanzas de los bailes sagrados con que a la sombra patriarcal del baobab eran sacrificados los cautivos.

Desde que entramos en el real de la feria, monstruosa turba de lisiados nos cercó clamorante. Ciegos y tullidos, enanos y lazarados nos acosaban, nos perseguían, rodando bajo las patas de los caballos, corriendo a rastras por el camino entre aullidos y Padre Nuestros, con las llagas llenas de polvo, con las canillas echadas a la espalda, secas, desmedradas, horribles... Se enracimaban golpeándose en los hombros, arrancándose los

chapeos, gateando la moneda que les arrojábamos al paso. Y así, entre aquel cortejo de hampones llegamos al bohío de un liberto, antiguo esclavo de mi casa: el paso de las cabalgaduras y el pedigüño rezo de los mendigos trájole a la puerta antes que descabalgásemos. Al vernos corrió ahuyentando con el rebenque la astroza turba y vino a tener el estribo de Lilí, besándola las manos con tantas muestras de humildad y contento cual si fuese una reina la que llegaba. A las voces del negro acudió toda la prole.

El liberto estaba casado con una andaluza que había sido doncella de Lilí. La mujer levantó los brazos al encontrarse con nosotros:

— ¡Virgen de mi alma! ¡Los amitos!

Y tomando de la mano a Lilí, hízola entrar en el bohío.

— ¡Que no me la retueste el sol, reina mía, piñonsico de oro, que viene a honrá mi pobresa!

El negro sonreía mirándonos con sus ojos de res enferma, ojos de una mansedumbre verdaderamente animal. Nos hicieron sentar, y ellos quedaron en pie. Se miraron y hablando a un tiempo empezaron el relato de la misma historia: Un guajiro tenía dos potricas blancas ¡cosa más linda! Blancas como palomas. Eran la gala de la feria. Al verlas el negro y la andaluza habían tenido el mismo pensamiento:

— ¡Qué pintura para la volanta de niña Lilí!

Y aquí fue donde niña Lilí, no quiso oír más:

— ¡Ay! si me las compras!... Vamos a verlas...

Habíase puesto en pie, y se anudaba apresuradamente la cinta del sombrero.

— ¡Vamos!... ¡Vamos!...

La andaluza reía maliciosamente.

—Cómo se conoce que su merced no le satisface ningún antojico.

Dejó de reír, y añadió como si todo estuviese ya resuelto:

— El amito va con mi hombre. Para la niña está muy calurosa la sazón.

Entonces el negro abrió la puerta y Lilí me empujó con mimos y arrumacos muy gentiles. Salí acompañado de mi antiguo esclavo, que al verse fuera, empezó por suspirar y concluyó salmodiando el viejo cuento de sus tristezas. Caminaba a mi lado con la cabeza baja, siguiéndome como un perro entre la multitud, interrumpiéndose y volviendo a empezar, siempre zangueando cuitas de paria y de celoso.

— ¡Ella toda la vida con hombres, amito!... ¡Una perdición!... ¡Y no es con blancos, niño! ¡Ay, amito; no es con blancos! A la gran china se le da todo por los morenos. ¡Dígame no más, qué sinvergüenza, niño!...

Su voz era resignada, lastimera, llena de penas, verdadera voz de siervo.

Habíamos recorrido la feria sin dar vista por parte alguna a las tales jacas blancas. Sin duda habían sido vendidas. Ya dábamos la vuelta, cuando me sentí detenido por el brazo. Era Lilí: estaba muy pálida, y aun cuando procuraba sonreír, temblaban sus labios. Yo adiviné una gran turbación en sus ojos: puso ambas manos en mis hombros, y exclamó con fingida alegría:

— Oye, no quiero verte enfadado.

Colgándose de mi brazo, añadió:

— Me aburría y he salido... A espaldas del bohío hay un reñidero de gallos ¿no sabes? Estuve allí, he jugado y he perdido. ¡La vida del hombre malo, hijo de mi alma!

Interrumpióse, y volviendo la cabeza con un gracioso movimiento lleno de ligereza mundana, me indicó a un inglés alto y desgarbado que se descoyuntó saludando.

— Este caballero tiene la honra de ser mi acreedor.

Yo me incliné apenas. Aquellas extravagancias de Lili producían siempre en mi ánimo un despecho sordo y celoso tal, que pronuncié con la mayor altivez de que fui capaz:

— ¿Qué debe a usted esta señora?

Hábame figurado que el jugador rehusaría galantemente cobrar su deuda, y yo quería obligarle con mi actitud fría y desdeñosa. El caballero sonrió con la mayor cortesía.

— Antes de apostar, esta señora me advirtió que no tenía dinero. Entonces convinimos que cada beso suyo valía mil centenes. Tres besos ha jugado, y los tres ha perdido.

Yo me sentí palidecer. Pero cuál no sería mi asombro al ver que Lili retorciéndose las manos, demudada, casi trágica, se adelantaba exclamando:

— ¡Yo pagaré! ¡Yo pagaré!

La detuve con un gesto, y enfrentándome con el inglés, le grité restallando las palabras como latigazos:

— ¡Esta mujer es mía y su deuda también! Antes de una hora tendrá V. su dinero.

Y me alejé arrastrando a Lili. Anduvimos algún tiempo en silencio; de pronto ella, oprimiéndome el brazo, murmuró en voz muy queda:

— ¡Oh! ¡qué gran señor eres! ¡Te has arruinado por mí!

Yo no contesté. Lili empezó a llorar en silencio; apoyó la cabeza en mi hombro, y exclamó con un sollozo de pasión infinita:

— ¡Dios mío! ¡Qué no haría yo por ti!...

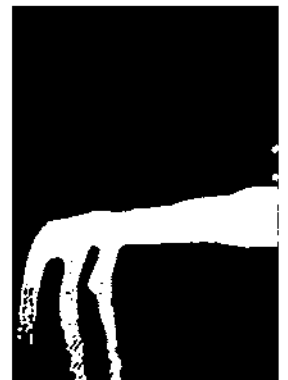
El libro de Andrés Hidalgo termina sin mentar más a Lili. Pero yo sé harto bien, que aquella mujer no supo hacer por mi pobre amigo otra cosa que acabar de arruinarle; y ante el desastre de su fortuna, Andrés Hidalgo solamente tuvo valor para pegarse un tiro...

Lili le lloró amargamente y encargó el luto a París.

Ramón del Valle Inclán

El desafío del
párroco aldeano
de Sender:
Otra mirada a
*Réquiem por un
campesino
español.*

Anthony
Trippett
*University of
Sheffield*



*Réquiem por un campesino español*¹, llevada al cine por Francesc Betriu en 1985, es una de las obras más populares de Sender y la que ha tendido a acaparar la atención de la crítica. Los críticos han subrayado la base histórica de la obra, la fuerza de su mensaje político y social², a la vez que han señalado sus dimensiones míticas y simbólicas³. Me gustaría contribuir a este análisis comentando las relaciones entre *Réquiem* y otras obras del autor; en particular la obra de preguerra *Viaje a la aldea del crimen* (Madrid, 1934) y textos más o menos contemporáneos de *Réquiem*: los primeros libros de la serie *Crónica del alba*, (Barcelona, 1965-66) y dos versiones de la misma novela *El verdugo afable* (Santiago de Chile, 1952) y *The Affable Hangman* (London, 1954). Consideraciones de este tipo sugieren que *Réquiem* no es, como algunas veces se ha dicho, una obra de protesta política al estilo de las que Sender escribió antes de 1939. Más bien, al no preocuparse por las victorias materiales, Sender llega a desafiar al lector con cuestiones morales y psicológicas en un estilo que se aproxima al de las obras de posguerra. Mi análisis se centra en la figura de Mosén Millán.

Réquiem —igual que *El verdugo afable* / *The Affable Hangman*— incorpora y modifica material de *Viaje a la aldea del crimen*⁴, obra de preguerra basada en unos artículos sobre Casas Viejas que Sender escribió para *La Libertad*⁵. Tanto *Réquiem* como *Viaje* destacan la manera en que una protesta de campesinos contra el hambre, la pobreza y las miserables condiciones de vida conducen a una matanza indiscriminada y a una represión violenta. Las considerables similitudes comprenden detalles como el Duque

Para detalles bibliográficos completos con respecto a Sender y la crítica sobre el, se debe hacer referencia a Charles L. King, *Ramón J. Sender: An annotated Bibliography (1928-74)* (Metuchen, N.J., 1976); su 'A Partial Addendum (1975-82)...' en *Hispania*, 66 (mayo 1983), 209-16; y Elizabeth Espadas, 'La visión crítica de la obra de Ramón J. Sender: ensayo bibliográfico' en *Homenaje a Ramón J. Sender*, editado por Mary S. Vásquez (Newark, Delaware 1987) pp. 227-87.

1. Publicada primero bajo el título *Mosén Millán* (México, 1953), y después con el título *Réquiem por un campesino español* en Nueva York, 1960. Mis referencias se remiten a la edición reciente (Barcelona, 1974), la primera admitida por la censura española.

2. Ver P. McDermott, 'Ramón Sender: "Un gran recuerdo típico"' *Romance Studies*, 3 (1983), 47-59, la introducción a su propia edición de *Réquiem* (Manchester University Press, 1991) y David Henn, 'The Priest in Sender's *Réquiem por un campesino español*' *The International Fiction Review* 1 (1974), 106-11.

3. Ver Angel Iglesias Ovejero, 'Estructuras mítico-narrativas de *Réquiem por un campesino español*'. *Anales de Literatura Contemporánea*, 7 (1980), 215-36; Isabel Criado Miguel, 'Mito y desmitificación de la guerra en dos novelas de posguerra' en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, I Eds, A. Gallego Morell, Andrés Soria y Nicolás Martín. (Granada, 1979) pp. 333-56; Malcolm Alan Compitello, '*Réquiem por un campesino español* and the Problematics of Exile' en *Homenaje a Ramón J. Sender* pp. 89-99.; A. Percival, 'Sociedad, individuo y verdad in *Réquiem por un campesino español*', *Ottawa Hispanica*, 4 (1982), 71-78 y Carlos Serrano, '*Réquiem por un campesino español* o el adiós a la historia de Ramón Sender', *Revista Hispánica Moderna* XLII (1989), 137-49.

4. Eduardo Godoy Gallardo —Problemática y sentido de *Réquiem por un campesino español*' en *Ramón J. Sender in memoriam: antología crítica*, ed. José Carlos Mainer (Zaragoza, 1983), pp. 425-35 (p. 433, nota 9)— señala *Viaje* como la fuente del material para *Réquiem*, aunque no indica cómo lo desarrolló Sender.

5. Ver Patrick Collard, *Ramón J. Sender en los años 1939-1936. Sus ideas sobre la relación entre literatura y sociedad* (Gent. 1980) pp. 170-73.

ausente confabulado con los otros terratenientes, y los perros que de noche lamen la sangre derramada de los campesinos masacrados. Algunas de las diferencias entre dichas obras provienen del momento de su composición o de cuando los hechos que describen tuvieron lugar: en *Viaje*, Sender critica la recién estrenada República por no haber sido capaz de controlar a los enemigos tradicionales del campesinado, es decir, los terratenientes, la Iglesia y las fuerzas de la ley y el orden (pp. 200-202); para 1953 (en *Réquiem*) la República podía ser evocada, quizá con profunda nostalgia, como un tiempo de fe en la reforma. Pero hay otras diferencias de mayor envergadura.

En primer lugar, numerosos críticos —entre ellos José Luis Castillo-Puche⁶ y Raymond Skyrme⁷— han señalado que, en *Réquiem* Sender se ha preocupado de reducir toda especificación del paisaje geográfico y de los antecedentes históricos, preeminentes en *Viaje*. Esto agudiza el foco humano de la historia y a la vez lo universaliza. Más aun, mientras que en *Viaje* (cuya primera versión, *Documental de Casas Viejas*, se titulaba *Episodios de la lucha de clases*) Sender se preocupaba de la lucha de clases y el individuo— ya fuera sacerdote o campesino— no importaba mucho, en *Réquiem* sí que nos preocupan los individuos. En verdad, una diferencia esencial entre las dos obras reside en la nueva caracterización de los protagonistas, Mosén Millán y Paco. Ciertos cambios nos obligan a variar considerablemente nuestra apreciación del líder de los manifestantes: Sender hace que las recomendaciones políticas del gobierno en Madrid sean la causa inmediata de la acción campesina en contra del Duque y no un folleto anarquista; además relaciona la protesta de Paco y los aldeanos con la preocupación altruista por mejorar las condiciones de vida de la gente que vive en las cuevas. El efecto es la amplificación del valor de Paco y la legitimación de sus acciones. Él se preocupa más de los otros que de sí mismo. No es simplemente un héroe o una víctima inocente como Curro Cruz, sino que

6. Ver José Luis Castillo-Puche, Ramón J. Sender: *el distanciamiento del exilio* (Barcelona, 1985) pp. 82-83

7. Ver Raymond Skyrme, 'On the chronology of Sender's *Requiem por un campesino español*' en *Romance Notes*, 24, 2, (1983-4), 116-22. A mi parecer la indiferencia de Sender por la especificación emerge a pesar de la determinación de Skyrme de conectar la novela a un tiempo y lugar reales. (Para comentarios sobre la historicidad en otras novelas de Sender, véase mi *Adjusting to Reality: Philosophical and Psychological Ideas in the Post-Civil War Novels of Ramón Sender* (London, 1986) -pp.50-51 y nota 9, pp. 93-95 y nota 30) A Sender le conmueven consideraciones idiosincráticas y artísticas más que históricas al escribir *Réquiem*. Sitúa la novela en Aragón, porque proviene de ahí aunque el escenario aragonés no tiene sentido histórico según ha afirmado Carlos Serrano (p.144). Se podría añadir que el escenario andaluz habría sido más apropiado, y consonante con la derivación del relato de Casas Viejas. Es por razones artísticas por las que la boda de Paco, que significa el principio de su plena participación en la vida adulta del pueblo, se ha hecho coincidir con la llegada de la República que ofrecerá (o por lo menos prometerá) nuevas oportunidades para los jóvenes campesinos, tales como él, que fueron elegidos al ayuntamiento del pueblo. A Paco le matarán en una purga al principio de la guerra civil (o como se la quiera llamar) porque al hermano de Sender, Manuel, le mataron. La exacta duración de la República es irrelevante: todo lo que se necesita es tiempo suficiente para iniciar la reforma agraria por un gobierno republicano, para que se ponga en marcha en el pueblo, y para que la mujer de Paco conciba un niño antes de la guerra. Los cinco años de historia no tienen nada que ver. El presente de la novela, durante el primer aniversario de la muerte de Paco, se sitúa después del conflicto durante una paz en la que muchos como Mosén Millán buscaban ocultar tras un velo hipócrita de paz y normalidad un pasado vergonzoso y violento. Se podría afirmar que este escenario corresponde a la España de la posguerra franquista, aunque no habían pasado tres años.

además es la figura de Cristo⁸. Otros cambios se refieren a Mosén Millán. Él es una nueva creación. En *Viaje* a duras penas figuraba un sacerdote. Por el contrario los dos títulos — *Réquiem por un campesino español* y *Mosén Millán*— de la obra que principalmente nos concierne, confirman el hecho de que Sender está más preocupado con la reacción de Mosén Millán a la protesta y la muerte de Paco y con el tipo de réquiem que él puede officiar que con los detalles de dicha protesta. De todos modos, un año después del desarrollo de los acontecimientos, éstos tienen menos inmediatez. No se trata de que veamos las cosas a través de los ojos o la conciencia del sacerdote en *Réquiem*, lo que no ocurre, sino de que su melancólica presencia lo impregna todo, y requiere nuestra atención. Vamos a fijarnos en él antes de considerar la otra nueva creación de Sender, Paco.

Una interpretación bondadosa de Mosén Millán le afiliaría de hecho a una línea conservadora pero teológicamente sostenible y respetable según la cual el papel de la Iglesia es puramente espiritual —la salvación de las almas⁹. Adopta la pasividad dejando a un lado las cosas de este mundo¹⁰— lleno de maldades¹¹—, la política, la injusticia social o cosas por el estilo. Ese tipo de compromisos puede poner en peligro la autoridad espiritual de la Iglesia. Mosén Millán declara su posición en varias ocasiones. Habla de los 'designios de Dios', etc. Pero su más estremecedora y conmovedora declaración al respecto aparece en las últimas palabras que dirige a Paco: 'A veces, hijo mío, Dios permite que muera un inocente. Lo permitió de su propio hijo, que era más inocente que vosotros tres.' (p.100) El significado de sus palabras reside no sólo en la asociación de Paco con el Cristo inocente que murió con otros dos hombres, sino en la expresión del más poderoso ejemplo de no-intervención y pasividad que se pudiera imaginar. Más aún, se podría aducir que la muerte de Jesucristo tuvo un propósito y formaba parte de los 'designios de Dios', contra los que la intervención no era ni apropiada ni deseable. Pero dejando a un lado este argumento, en términos simples si la inocencia de Jesucristo no fuera suficiente para que

8. Curiosamente la fuente de una parte del simbolismo de *Réquiem* se encuentra en el mismo *Viaje*. En esta obra es un bandido legendario al estilo de Robin Hood quien se comparaba con Jesucristo. Además la comparación no proviene de Sender sino de un contemporáneo del siglo XVIII. Sender simplemente transcribe un informe y comenta, 'El atrevido paralelo del proceso de Diego Corriente con la Pasión de Nuestro Señor, hubiera podido valer a R.G. de B. (el autor), un proceso de Inquisición.' (p.192) Es obvio el significado de la apropiación y aplicación de la comparación a Paco en *Réquiem*. Cedric Bussate es uno de los críticos que han investigado el simbolismo religioso de *Réquiem*; véase 'Religious symbolism in Sender's Mosén Millán, Romance Notes, 11,2. (1969-70), 482-86.

9. David Henn no comparte esta perspectiva. 'Millán's interest should have been both the spiritual and the physical well-being of his parishioners...(he) shirked his professional and professional obligations.' (p.108)

10. 'El cura dio la razón a la abuela: el chico había nacido dos veces, una al mundo y otra a la iglesia. De este segundo nacimiento el padre era el cura párroco.'(p.17)

11. Ver la discusión entre Mosén Millán y Paco sobre la necesidad de las fuerzas de orden en forma de la Guardia Civil (pp. 52-53). La Guardia Civil era un tema de controversia en *Viaje* también:

Serán diversos, o quizá no lo sean tanto, los sentimientos que la Guardia Civil inspira por aquí; pero es muy eloquente que quinientos obreros hablen de la casa-cuartel como de un lugar donde hay pan y vestidos abundantes... En líneas generales, el aspecto de la vida en Casas Viejas es éso. ¿Monarquía? ¿República? Hambre por un lado, miedo por otro. La Guardia civil, que ejerce protectorado civil, según dicen los propietarios; tiranía y despotismo, según los campesinos. (p. 36)

Dios todopoderoso interviniera a su favor cuando su vida estaba en juego, ¿con qué autoridad podría esperarse que un humilde ministro de su Iglesia interviniera en asuntos como la injusticia de las cuevas? Al proponer este argumento no pretendo negar los aspectos desagradables y lamentablemente inadecuados de la personalidad de Mosén Millán que se manifiestan, por ejemplo, en la prisa con la que quiere abandonar las cuevas (pp. 36-37), ni los aspectos personalmente tranquilizadores de algunas de sus afirmaciones teológicas, ni tampoco el hecho visible de que la Iglesia española durante este periodo no se regía por principios teológicos de ningún tipo. Lo que quiero decir es que su postura teológica tiene sustancia. Sus argumentos no son triviales, sean cualesquiera los motivos de Sender al proponerlos en boca de Mosén Millán. Claro que las opiniones de Mosén Millán no son en ningún sentido las de Sender.

Ahora quiero referirme a *El verdugo afable*¹², novela contemporánea de *Réquiem*. También presenta a un sacerdote, el padre Anglada, que practica la no intervención y justifica la actitud pasiva de resignación y fatalismo, características comunes a Mosén Millán. Del mismo modo Ramiro, el personaje principal, comparte dicha actitud llegando a citar en su apoyo ideas del hereje quietista Miguel de Molinos;

Esta doctrina aconsejaba la no resistencia al mal, el tranquilo envilecimiento por la aceptación de todas las miserias que de fuera llegan al alma hasta sentirse situado en 'una soledad irrespirable' en la cual el alma rendida va aniquilándose...

Consciente el hombre de su propia insignificancia, de su bestialidad natural y de su criminalidad, con el alma sorda y muda, con el espíritu inerte como una roca, esperaba a Dios si quería venir. (174)

En cierto modo el padre Anglada y Ramiro Vallemediante son variaciones de Mosén Millán y su pasivismo justificado teológicamente; el padre Anglada respetable aunque intelectual y moralmente satisfecho; Ramiro, sensible y moralmente recto. De los dos el futuro verdugo es con mucho el más importante —el padre Anglada es un tanto antagónico de Ramiro. Al final de *El verdugo afable* hay muchos niveles de ironía, algunos de los cuales nos permiten reconocer en cierta medida la credibilidad moral e intelectual de la postura quietista de Ramiro, una forma extrema de la pasividad de Mosén Millán, aunque hay que señalar que la pasividad de Ramiro va acompañada de su propio sacrificio. Más aun, al propio Ramiro no le cabe duda de que, por muy justa que fuera la causa y moderados sus métodos, Curro Cruz y sus compañeros de protesta (hermanos ideológicos de Paco y sus camaradas) son culpables en cierta medida de la orgía de sangre que tuvo lugar en Benalup/Casas Viejas. La idea clave de la novela es que un activo compromiso político y social, no importa lo bien intencionado que sea, puede desembocar en maldad y violencia: la alternativa moral más responsable es permanecer al margen sin comprometerse. Estas consideraciones le obligan a uno a reflexionar sobre la posición teológica y filosófica que adopta Mosén Millán.

12. La novela se publicó por primera vez en Santiago de Chile. Todas las citas remiten a la edición más reciente, Barcelo, 1981.

Los argumentos que defiende Mosén Millán son los mismos de la institución de que forma parte. Pero si, como señala Patricia McDermott¹³, la Iglesia no admitió lo equivocado de su postura durante la Guerra Civil hasta 1971, ¿cómo se podría esperar una postura individual disidente de un simple cura de parroquia apenas educado, como Mosén Millán, durante el desarrollo de la misma? ¿No hay ahí un indicio de que Mosén Millán es una víctima de la Iglesia, no solo de su discutible teología sino también de sus maquinaciones políticas? Durante el siglo anterior a la Guerra Civil la Iglesia había llegado a identificarse con la clase terrateniente y de hecho la parroquia de Mosén Millán dependía de las donaciones del Duque y don Valeriano, lo que hacía muy difícil para él o cualquier otro miembro de la Iglesia española mantener una postura que no fuera conservadora¹⁴. Es más, los valores fundamentales de la Iglesia, dejando a un lado su conservadurismo social y político, eran aquellos con los que él podía haberse identificado, por lo menos en tiempos de paz: lo suyo era una vocación no un simple trabajo. En la zona del Pronunciamiento, bajo el toque de queda, como observa Gabriel Jackson¹⁵, la mayoría de los sacerdotes se adaptaron a lo que estaba ocurriendo igual que el resto de los españoles: 'Village priest were expected to serve on the local purge committees, and they were neither more cruel nor more generous than their fellow members in voting penalties.'

Sender describe las circunstancias en que Mosén Millán descubre el paradero de Paco con especial cuidado. A la luz de lo que Stephen Hart¹⁶ ha descrito como el laconismo verbal de Sender el número de páginas dedicadas a detallar la motivación del cura es extraordinario. Es posible sacar de ellas la interpretación de premeditación y alevosía por parte de Mosén Millán, como hacen Henn¹⁷ y otros. En verdad es cierto que los *señoritos* y las nuevas autoridades, incluido don Valeriano, deseaban saber dónde se habían escondido Paco y efectivamente Mosén Millán fue a visitar a los únicos que lo sabían. También es verdad que, deliberadamente, Mosén Millán dio la impresión de conocer el paradero de Paco y que esto condujo a la posterior revelación del lugar de

13. Dr. McDermot, en 'Ramón Sender: "un gran recuerdo típico"', p.54, considera que tanto Mosén Millán como Paco son figuras representativas. Hasta cierto punto estoy de acuerdo con ella con respecto a Paco, pero opino que el drama de Mosén Millán tiene una importante dimensión individual. Es interesante notar al respecto que la denuncia de Paco por parte de Mosén Millán es prefigurada en *El verdugo afable* (1952), donde una mujer celosa revela el escondite de su cuñado. El acto lleva a su muerte. Sender se centra en el remordimiento de la mujer en el (tercer) aniversario. La denuncia no tiene dimensión política y no está involucrada la Iglesia en absoluto. Asimismo es un caso de psicología individual en las posteriores versiones revisadas: *The Affable Hangman* (1954), 'The Clouds did not pass' in *The Pen in Exile*, ed. Paul Tabori (London, 1954) vol. 1, pp. 126-33, y *El verdugo afable* (1970).

14. Conservador por temperamento, Mosén Millán clara e ingenuamente identificaba la preservación del status quo con la moralidad. Por lo tanto tenía miedo de que la Guardia Civil se marchara, ver la nota 11, y se opone a cambios tales como las propuestas agrarias de reforma por temor a 'alborotar a la gente o remover las bajas pasiones.' (p.69) Sobre el conservadurismo del catolicismo español tradicional y el miedo al cambio; ver José Jiménez Lozano "Un ensayo de psicología católica" en *Meditación española sobre la libertad religiosa*, (Barcelona, 1966) pp. 17-28.

15. Gabriel Jackson, *The Spanish Republic and the Civil War* (Princeton New Jersey, 1967), p. 306.

16. Stephen Hart, *Sender: Réquiem por un campesino español* Critical Guides to Spanish Text 49. (London, 1990) p. 49.

17. 'Millán deliberately elicits the hiding place from Paco's father' David Henn (p. 110)

escondite. A la vista de los datos, podría parecer razonable concluir que tales son las técnicas típicas de alguien que está acostumbrado a extraer información de las confesiones de la gente y que está dispuesto a renunciar a sus principios con tal de recuperar su decadente prestigio en la aldea. En soporte de dicho argumento añadimos, para su vergüenza, que Mosén Millán no era muy digno de confianza en lo que a confidencias se refiere: lo que en cierta ocasión le dijo Paco en privado —'Parece que a los duques les ha llegado su San Martín'— llegó al conocimiento público de manera exagerada a través del *carasol* (p. 69). Ahora bien, el texto no dice declaradamente que Mosén Millán pretendiera descubrir el escondite de Paco o traicionarle. Más bien nos permite leer, en una lectura bondadosa, que ésa no era su intención en absoluto. Si él engañó a los padres al darles la impresión de que conocía el escondite —a esto el narrador omnisciente lo llama *trampa*— la motivación para tender la *trampa* y su visita a los padres de Paco parece originada en su amistad con ellos y en una necesidad psicológica personal; de nuevo escuchamos al narrador omnisciente:

Por unos de esos movimientos en los que la amistad tiene a veces la necesidad de mostrarse meritoria, Mosén Millán dió la impresión de que sabía dónde estaba escondido Paco. Dando a entender que lo sabía, el padre, y la esposa tenían que agradecerle el silencio. No dijo el cura concretamente que lo supiera, pero lo dejó entender.(85)

Y este fue precisamente el efecto que causó en el padre, quien comienza a verle con un respeto nuevo: 'Si lo sabe y no ha ido con el soplo, es un hombre honrado y enterizo' (85-6). No hay motivos para dudar de la aflicción del sacerdote por lo que estaba ocurriendo en la aldea, recordado muchos años después como 'horrible confusión y sobre lo que él iba a quejarse varias veces a las nuevas autoridades. Sus intenciones al ir a ver a los padres no eran altruistas pero tampoco eran totalmente bajas; él quería creer que era una persona íntegra y digna de confianza y quería que la familia de Paco le viese de ese modo. Necesitaba su aprobación. De hecho, fue por casualidad como se enteró del escondite de Paco. Descubrirlo no fue necesariamente parte de sus intenciones.

La ironía de la vida quiso que el padre del Paco cayera en aquella trampa...(y) reveló el escondite del hijo. (85-86)

Y la reacción de Mosén Millán es de preocupación y temor más que de triunfo. Sus satisfacciones aquí y más tarde las produce el considerarse a sí mismo una persona de fiar más que sacar o pasar ningún tipo de información.

Aquella noche Mosén Millán durmió en una calma que hacía tiempo no conocía (p.86) Y le gustaba sin embargo, dar a entender que sabía dónde estaba escondido. De ese modo mostraba al alcalde que era capaz de nobleza y lealtad. (87-88)

Entonces la casualidad intervino y conspiró para poner a este hombre débil y simplón en situaciones morales y psicológicas aún más difíciles. Había complicaciones

teológicas también, que podían aportar racionalizaciones fáciles: 'Quizá de aquella respuesta dependiera la vida de Paco. Lo quería mucho, pero sus afectos no eran por el hombre en sí mismo, sino por Dios. Era el suyo un cariño por encima de la muerte y la vida. Y no podía mentir.' (p. 89) Su cooperación posterior con los fascistas procede no tanto de un intento infame de ganar y buscar favores con ellos sino de cierta pusilanimidad y una aceptación demasiado ingenua de la promesa de que Paco conseguiría un juicio justo¹⁸. Psicológica y moralmente, Mosén Millán no estaba preparado para los retos que la guerra le presentó. Pero estos retos son muchos y difíciles. Una lectura cuidadosa de *Réquiem* no permite al lector hacer ninguna condena fácil de él. Es un pobre hombre, débil y solitario, pero de ninguna manera es un malvado. Creo que Sender, y su narrador omnisciente, ha tenido mucho cuidado en la manipulación de los detalles que conciernen a Mosén Millán para asegurar que somos capaces, si no de sentir compasión por él o disculparle, al menos de comprender qué es lo que le hace comportarse como se comporta. Y ésa es una de las cosas que dan al libro un carácter inquietante y de desafío. La figura de Judas es débil más que mala. O según la problemática concepción de la maldad presentada en este libro: el cura es malo por ser débil. En cierto modo las acciones de Mosén Millán no son menos condenables porque se originen en una debilidad y un autoengaño que nos resultan comprensibles.

También es humano y sensible, lo que se hace inmediatamente evidente si comparamos al sacerdote con otros implicados en la muerte de Paco. El se autoculpaba en el período anterior a la muerte de Paco —p. ej. estaba horrorizado después de haber revelado el escondite de Paco a los fascistas y comparó desfavorablemente su denuncia de Paco con la risa de don Cástulo cuando la destrucción del caracol. Además las frecuentes referencias a su cansancio corroboran la falta de tranquilidad de conciencia. Al final de la novela aparece como una figura triste y solitaria. La misa de difuntos, que ofrece por muchas razones incluida la de tranquilizar su conciencia y como gesto modesto de reconciliación con la familia de Paco y los aldeanos, no consigue ninguno de estos objetivos. Más bien, lo noble y bueno de su propósito, desde su punto de vista, queda manchado por su asociación con don Valeriano, don Gumersindo y don Cástulo, los impenitentes y autosatisfechos enemigos de Paco, que intenta comprar la paz con su oferta de pagar por la ceremonia; mientras que los aldeanos en vez de asistir meten al potro en la Iglesia. En la guerra las preocupaciones y valores legítimos de la Iglesia —y sí que los había— se habían convertido en cinismo y fórmulas vacías, privadas de significado: así Paco no entiende cuando Mosén Millán habla de pecado y absolución; y el centurión y don Valeriano replican que el párroco no tiene de qué quejarse en vista de que a los campesinos asesinados se les permitió confesar. Sobre todo él tiene que vivir con la terrible memoria de su denuncia. La situación de Mosén Millán al final de la novela corona una vida en la que su autoridad moral en la aldea ha sido desafiada y ha desaparecido bajo la presión de un amplio abanico de valores alternativos centrados en Paco y en el pueblo¹⁹. Pero incluso en los últimos momentos de la novela el

18. En palabras de Castillo-Puche, 'un cura bobo de aldea... comete, con la mayor inocencia, la mayor de las iniquidades: entregar a un justo en manos de sus verdugos.' (p. 78)

19. Josefa Rivas no consigue apreciar la seriedad de las intenciones de Sender en este respecto. Ver su *El escritor y su senda* (Mexico 1967) p. 106. P. McDermott art. cit. (p. 53) más perceptivamente encuentra elementos del buen salvaje en los valores alternativos asociados con Paco. Ver también la nota 23.

narrador omnisciente de Sender no nos permite olvidar la humanidad de Mosén Millán: el sacerdote se enternece con lo que está haciendo: ofrecer una misa por el hombre al que denunció. Evidentemente, aún confía en la eficacia espiritual de sus actos.

La ficción de la postguerra de Sender tiene un gran número de personajes rotos y afligidos que sólo han conseguido un éxito relativo en el intento de ajustarse a la realidad circundante²⁰. Rara vez se presentan tales personajes sin un grado de comprensión, aunque algunos: —Spic (*Las criaturas saturnianas*), Benito, (*Crónica del albu*) y el padre Zozobra (*Novelas ejemplares de Cibola*)— tienen importantes defectos. En los dos últimos libros de *Crónica*, el alterego de Sender, Pepe Garcés, interviene activamente en dos procesos para evitar que se realicen juicios sumarísimos. En uno de los casos, el acusado estaba lejos de ser inocente pero Pepe sostenía la importancia del hombre -de cualquier hombre- por encima de su categoría social o posibles debilidades²¹. Tal compasión parece responder a una característica recurrente en la obra de Sender a partir de 1939²². No es evidente en la presentación de Mister Witt (*Mister Witt en el Cantón*), el importante personaje de la preguerra que tiene la responsabilidad de dos actos de traición. No sufre en absoluto los remordimientos de conciencia que tanto torturan a Mosén Millán. Desde todos los puntos de vista el inglés cansado es una figura menos humana, y por lo tanto mentos tremenda a la luz de la nueva caracterización de su antagonista, Paco. La talla trágica de San Pedro y la intensidad de nuestra pecepción de su remordimiento están en proporción con las cualidades del Hombre al que negó.

En parte la razón por la que Sender iguala a Jesucristo y Paco el campesino es retórica, y la intención es claramente provocativa. Dado que Sender no cree en la resurrección e inmortalidad de Jesucristo como hechos objetivos e históricos -¡otra vez lo histórico!- cuando habla sugestivamente de Paco en estos términos su intención es estimular e inquietar a los lectores²³. De hecho hay una cierta agresividad en el tono de

20. Ver los propios comentarios de Sender sobre la 'lucha con la realidad' del hombre en Marcelino Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender* (Madrid, 1970), pp. 269-70).

21. No se trataba de faltas ni de errores cometidos por el reo, sino de verdaderos crímenes. El acusado había urdido años atrás situaciones evidentemente criminosas en las que habían perecido (como animales en la trampa del bosque) algunos vecinos, al parecer. (vol. III pp. 474-75)

Pero un ser vivo es más que un secretario o un campesino o un duque. Es la humanidad entera. Tenemos que mirarlo como nos vemos a nosotros mismos en un espejo. Un hombre cualquiera, además de ser todos los hombres, es un reflejo de Dios para los que saben mirar con atención. (vol. III p. 484)

22. La compasión se evidencia más en *Crónica* y en *Hipogrifo violento*, sin embargo se podría argumentar que las actitudes inherentes a *El rey y la reina* y a la inspiración de *El lugar de un hombre* (1939) reflejan más bien una preocupación por la justicia social; 'Si el hombre... no está dispuesto a ver en otro su propia imagen -bien vestido, mal vestido, sucio o limpio, enfermo o sano, inteligente o menos inteligente-, el hombre pone en gran peligro a la sociedad y a la humanidad entera.' (*Conversaciones*, p. 120). en cualquier caso creo que el profesor Jover exagera hasta cierto punto cuando habla de 'un componente cristiano' en Sender desde mediados de los años 30. Ver Sender, *Mister Witt en el Cantón*, edición e introducción de José María Jover, (Madrid 1987), p. 130.

23. Esto da una profundidad particular a la manera en que *Réquiem* tan insistentemente apunta a la resurrección de Paco. Por ejemplo, la eucaristía, que ocupa un lugar tan importante en la novela, es un memorial de la muerte y la *resurrección* de Cristo. Apunta hacia un triunfo más allá de la tumba. Y desde luego este triunfo también pertenece al Cristo-Paco. Se hace bastante evidente, en su potro, en el romance, en el nuevo monaguillo que lo

Sender en *Réquiem*. Cuando Mosén Millán expresa su esperanza de que Paco llegue a ser un campeón del cristianismo, "un nuevo Saulo para la humanidad", se le hace notar la propia conversión de Paco en el camino a Damasco -en la cueva del campesino-. Saulo dejó el judaísmo y se hizo cristiano. Paco abandonaría los valores de Mosén Millán para forjar los suyos propios, enfrentados con los de la Iglesia. Todo sugiere que los valores de Paco eran verdaderamente cristianos, aunque Mosén Millán era tan ciego a ellos como se supone que lo eran los judíos a Jesucristo. Concretamente, la tradición asociada con Mosén Millán tiende a identificarle con Judas Iscariote: un cargo bastante más serio, está claro, que el de judío ciego, implicado en la referencia a Saulo. Lo que afirma Sender, en resumidas cuentas, es que la causa de Jesucristo no se puede identificar con la Iglesia: Paco y el labrador que murió en la cueva cuyos pies tanto se parecían a los de las representaciones del Cristo crucificado en el desván de la Iglesia. La afirmación se comunica con gran eficacia cuando Mosén Millán, con un detalle muy cristiano pretende ofrecer su vida para restaurar la paz y la normalidad al pueblo: "Sus discusiones con Paco acababan siempre en eso: en ofrecerse como víctima propiciatoria. Paco reía:

—Pero si nadie quiere matarle, Mosén Millán." (p. 80)

Es significativo que sea Paco quien rechaza la oferta como antes rechazó la sugerencia de que debería participar como penitente en la procesión de Semana Santa. De hecho dará su vida por una causa que beneficia a otros, mientras Mosén Millán destruirá la vida en lugar de salvarla.

Tales técnicas provocativas son frecuentes en las obras de posguerra como indiqué en mi *Adjusting to Reality*. Patricia McDermott tiene razón cuando considera la noción de los nacionales de la Santa Cruzada como parte de la inspiración de la blasfemia provocativa de Sender en *Réquiem*. Lo que tal vez se debe añadir es que *Emen hetan* en su totalidad se escribe en la misma vena: la identificación de la causa nacional con el cristianismo y de España con el Catolicismo evoca la respuesta de que España -lugar de interminables guerras civiles- debería considerarse con más propiedad como la tierra natural del diablo y la religión natural de España el satanismo. En este sentido, pero sólo en ese sentido es *Réquiem* una novela de protesta. No es una llamada a la acción. Por lo tanto no conviene ver una estrecha equivalencia con las obras combativas de preguerra. Desde luego es menos polémica y recriminatoria, como afirman Mair Jose Bernadete y Laureano Bonet²⁴.

canta, y en las acciones y no-acciones de los aldeanos que no asisten a la misa de réquiem pero meten el potro de Paco en la iglesia. En algunos sentidos Paco se ha hecho inmortal: muriendo ha conquistado la muerte. (En la inmortalidad de Paco hay también un importante eco de la inmortalidad que Sender concibió en la obra de preguerra *La noche de las cien cabezas*, Madrid, 1934.) Además, al igual que el propio Cristo, él está presente en la misa de réquiem: el potro le representa con la misma certeza con que el pan y el vino representan a Jesús Cristo. Uno de los efectos del cambio de títulos que efectuó Sender, de *Mosén Millán a Réquiem por un campesino español* ha sido el enfatizar las dimensiones religiosas del papel de Paco en el libro y con ello su inmortalidad.

24. Ver Sender, *Réquiem por un campesino español*, introducción de Mair J. Bernadete (Nueva York, 1960) pp. xvii-xix y Laureano Bonet, 'Ramón J. Sender, la neblina y el paisaje sangriento; una lectura de Mosén Millán', en *Ramón J. Sender in memoriam: antología crítica...*, pp. 437-44 (p.439).

Jesucristo destaca en las obras de posguerra, aunque apenas se le menciona antes del 1939²⁵. Opiniones muy parecidas a las implicadas en *Réquiem* se evidencian claramente en *El mancebo y los héroes*, obra en la que se hace una distinción marcada entre Jesucristo y la Iglesia y una estrecha identificación entre Jesucristo y un trabajador perseguido. Para el personaje principal Pepe Garcés (*El mancebo*) el anticlericalismo es una válida causa cristiana, y el mismo Sender ha contemplado una religión sin Iglesia²⁶. La misma polarización de Iglesia y Cristo se ve en la adaptación de Dostoieski que hizo Sender en *Parábola de Jesús y el inquisidor* (en *Las gallinas de Cervantes y otras narraciones parábolicas*, México, 1967) y una evaluación muy positiva de Jesucristo como ideal y proyección subjetiva se ven en *Ensayos sobre el infringimiento cristiano* (México, 1967) que desarrolla ideas que se habían expresado antes. En todas estas obras de posguerra Sender rechaza expresamente la historicidad de Jesucristo y por lo tanto de la resurrección. La importancia de Jesucristo es moral, con una moralidad que se ve en los personajes principales de las novelas autobiográficas contemporáneas a *Réquiem*, *El verdugo afable*, *The Affable Hangman* y los primeros volúmenes de *Crónica*.

De hecho, el eje de estas tres obras es el mismo²⁷: cada una presenta el crecimiento, desarrollo y destrucción final -en un sentido u otro- de un inocente al que hemos visto acercarse a la edad adulta con el idealismo e integridad moral de la niñez. Pepe (*Crónica*) se muere de desilusión, Ramiro (*The Affable Hangman*, *El verdugo afable*) se sacrifica en pro del bien de la sociedad, y Paco es asesinado. Los tres están reñidos con la maldad de la sociedad o el momento histórico en el que les ha tocado vivir. Como sugerí en *Adjusting to Reality* un patrón tan claro y recurrente, en el que no parece haber ninguna posibilidad ni de cambio ni de esperanza, no se encuentra en las obras senderianas de preguerra y nos invita a concluir que refleja en términos generales sus experiencias de la Guerra Civil y la pérdida de la esperanza revolucionaria²⁸. Suponiendo que la maldad es inherente a la realidad y que la realidad no admite cambios, síguese claramente que

25. En la obra de pre-guerra *El verbo se hizo sexo* (Madrid, 1931) se ve a Jesús Cristo a través de los ojos de Santa Teresa como una figura humana atractiva. La espiritualidad, por otro lado, es rechazada enérgicamente. Ver Carta de Moscú sobre el amor (Madrid, 1934).

26. *Libro armilar de poesía y memorias bisiestas* (Mexico, 1974) pp. 384

27. Incluso reconociendo la tendencia general de Sender de re-escribir sus obras, es de notar el número extraordinario de paralelos, coincidencias e imbricaciones entre las novelas de la serie de *Crónica*, *El verdugo afable*/*The Affable Hangman* y *Réquiem*. Aunque, en parte esto surge de las coincidencias en el material autobiográfico o histórico subyacente en los libros, también muestra una fuerza particular de los compromisos del autor y su necesidad, evidente y firme, de regresar a los asuntos que le preocuparon. Así, por ejemplo, el episodio crucial de la cueva en *Réquiem* - del que Sender afirma que es una experiencia real de su vida— encuentra paralelo en dos episodios diferentes en *Crónica* y *El mancebo* donde el personaje principal muestra compasión por el pobre y el necesitado enfrentando la oposición de los adultos; y algunos de los simbolismos religiosos de *Réquiem* se hallan también en *The Affable Hangman*.

28. El interesante artículo de José-Carlos Mainer, 'La culpa y su explicación: Dos imágenes en las novelas de Ramón J. Sender' en *Ramón J. Sender in memoriam: antología crítica...*, pp. 127-35, no menciona la esperanza revolucionaria de las obras de la pre-guerra. Sin embargo, incluso en una de las más pesimistas de todas, *Viaje*, la esperanza es bastante clara. En el siguiente pasaje Sender describe una típica escena presenciada por la estatua de

cualquier acomodación a la realidad por parte de un hombre de principios va a ser en el mejor de los casos ambivalente o subjetiva, y cualquier éxito o victoria sólo moral. (En un artículo en *The New Leader* del 15 de mayo de 1948 habló Sender de cómo los republicanos españoles se identificaban con don Quijote.) No cabe duda de que, al final de *Réquiem*, es esta la única victoria que puede reclamar Paco sobre Mosé Millán²⁹. No se trata de una obra política. No se plantean victorias materiales. Los valores del campesinado puede que sobrevivan a los del ministro de Dios en la tierra, cuya propia acomodación a la realidad es muy difícil e infeliz, pero otros ocuparán los puestos de poder en el mundo real. La naturaleza paradójica de la victoria moral y del triunfo por medio del fracaso se expresa muy emotivamente al final del primer libro de Crónica cuando reflexiona Pepe sobre la cruz y las palabras atribuidas a Constantino: 'in hoc signo vinces' al intentar comprender el significado de la palabra holocausto y por qué la muerte traicionera parecía ser el fin inevitable de los héroes, santos y poetas con los que plenamente se identificaba. Así es que Pepe, a un paso de distancia, se identifica con el Cristo crucificado; Paco se ve repetidamente como tal; y Ramiro, con su halo piadoso, sacrifica su paz con los demás. Sender pinta sus lienzos morales con intensos colores.

Opino que en *Réquiem* encontramos algo de la provocación, complejidad y ambivalencia que se ve en algunas de las novelas principales de Sender. Sobre todo desde la Guerra Civil ha evitado las fórmulas simples y cómodas. En este caso hubiera sido cuestión de tener Paco como personaje principal y de pintar a Mosé Millán únicamente de negro. Recuértese cómo Curro Cruz y sus compañeros eran el foco principal de la atención en *Viaje* y que no cabía duda sobre quiénes eran los verdaderos malos. Es cierto que en *Réquiem* el enorme peso del sentimiento procedente de los mitos y símbolos del relato indica una simple categorización del bien y el mal con la consiguiente condenación de Mosé Millán³⁰. La trágica inevitabilidad de la muerte de Paco y nuestro inmediato reconocimiento de que Mosé Millán estaba de alguna forma involucrado en ella nos predispone a mirar con escepticismo sus conversaciones insensatas con los padres de Paco y los señoritos. Pero en definitiva, el cura ocupa demasiado espacio —se ha afirmado que

"María Mármol" en Medina Sidonia: 'Desde la esquina de la iglesia encalada, "María Mármol" ve pasar a las muchachas de quince años con la cantarilla en el anca, alegres a pesar de todo. En esa alegría hay también una serenidad y una certidumbre oculta y firme, como la misma tierra de abajo, la tierra fértil que aún no ha sido volcada a la luz por el arado. Pero que allí está muy segura en su esperanza.' (p. 180).

29. Julia Uceda insiste en que Paco, quien se conduce en vida y muerte —en palabras de Sender— como un 'hombre esencial', debería contemplarse en términos puramente positivos. Ver 'Realismo y esencias en Ramón J. Sender' en *Ramón J. Sender in memoriam: antología crítica...* pp. 113-25 (p. 115). En contraste, Mosé Millán se enfrenta al mundo con una 'falsa integración espiritual'. En una línea de argumento similar Charles King acertadamente sugiere que la dicotomía hombría/persona, formulada en principio por Sender en su novela temprana, *La noche de las cien cabezas*, puede ser citada cuando queremos evaluar a Mosé Millán. Ver su *Ramón J. Sender* (Nueva York, 1974) pp. 75-80.

30. Ver Robert Havard, "The "Romance" in Sender's *Réquiem por un campesino español*", en *Modern Language Review*, 79 (1984), 88-96.

es el foco del libro³¹— y se presenta con demasiada ambivalencia para que le desechemos. Mosén Millán con insistencia y de forma inquietante exige nuestra atención.

Aparte de las preocupaciones morales, psicológicas y filosóficas de su obra desde 1939, es especialmente comprensible que a Sender —quien como tantos otros sufrió personalmente durante la Guerra Civil y emergió de ella con un profundo sentimiento de culpa³²— le hubiera llegado a fascinar un personaje como Mosén Millán. Por otra parte no hubiera querido permitir a sus lectores hacer juicios morales fáciles y simplistas desde la distancia cómoda de sus sillones sobre dilemas y situaciones dolorosas que habían torturado al mismo Sender. De ahí la caracterización de Mosén Millán.

El cura es una figura provocadora e inquietante. Bienintencionado, humano y débil, es cómplice en el asesinato de un hombre de elevados principios y esencialmente bueno. A través de Mosén Millán, Sender ilumina el más terrible de todos los males, el que no yace exclusivamente en el centurión, ni en la Iglesia ni en las acciones de ningún grupo en concreto, sino dentro de los procesos mentales de un individuo muy corriente, cuyas debilidades y flaquezas muchos lectores bien podrían reconocer en sí mismos³³. Bajo gran presión desde fuera y alguna desde dentro, se desploma. Aquí yace el desafío de Mosén Millán. 'El que esté limpio de pecados, que tire la primera piedra' (Juan, vii, 47)

Dado que *Réquiem* también está en deuda con *Viaje*, se puede considerar como una obra gemela de *El verdugo afable/The Affable Hangman*, publicadas inmediatamente antes y después de aquélla. En *El verdugo afable/The Affable Hangman*, se veía cómo la acción directa, incluso la más pacífica y justificable, condujo al mal y a la violencia y, por lo tanto se la rechaza a favor de la abnegación y la no intervención. En *Réquiem* la acción directa se ve bajo una luz más favorable y se critica la no intervención. Sin embargo, no se encuentran en ninguna de estas novelas argumentos o sentimientos expuestos de forma dogmática o doctrinaria: las tres representan intentos serios y experimentales de iluminar problemas prácticos, morales y epistemológicos acerca del papel del mal en el mundo. Iluminación de tal profundidad y compasión es característica de las obras de posguerra de Sender, entre las que resulta sumamente apropiado considerar a *Réquiem*³⁴.

* Este artículo se basa en una conferencia dada en el Departamento de Filología Española y Moderna de la Universitat de les Illes Balears el 16 de abril de 1991. Ha sido traducido nuevamente del inglés por Consuelo de Andrés Martínez. Estoy muy agradecido al profesor Leo Hickey que lo leyó en una primera versión y a los profesores Alan Yates y Robin Warner que más recientemente lo han comentado.

31. Ver Marcelino Peñuelas. *La obra narrativa de Ramón J. Sender* Madrid 1971, pp. 137-56. p. 145.

32. Ver Marcelino Peñuelas, *Conversaciones con Ramón Sender*, pp. 121-22.

33. Ver los comentarios de Sender a Peñuelas. *Conversaciones*, p. 91.

34. Para una perspectiva no-compasiva del problema de la traición ver la obra teatral de pre-guerra de Sender *El secreto* (Madrid, 1935).





Universitat de les Illes Balears