

GRAMA *y* CAL

REVISTA INSULAR
de FILOLOGÍA

2







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



Universitat de les
Illes Balears
Servei de Biblioteca i
Documentació

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS



510403463X

GRAMA *y* CAL

REVISTA INSULAR *de* FILOLOGÍA



Numero 2 — Palma, 1998

Universitat de les Illes Balears

GRAMA Y CAL. REVISTA INSULAR DE FILOLOGIA
Nº 2 ENERO DE 1998

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 Llitas, 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 Ramon Llull

Universitat de les Illes Balears

Carretera de Valldemossa, km 7.5

07071 Palma (Illes Balears)

Fax: (9)71-173473

Cubiertas: Jaume Falconer

Imprenta: Bahía. Indústria gràfica. C/ del Gremi de Boters, 40. 07009 Palma

ISSN: 1136-0496

DL: PM 525/1998

Índice

Transgresiones de los tópicos amorosos en dos cantigas galaico-portuguesas

MARIA ROSA ÁLVAREZ SELLERS

9

Las dos redacciones de *Menina e Moça*.

Una nueva teoría sobre la autoría del añadido eborense

JUAN M. CARRASCO GONZÁLEZ

23

Antonio Jordada y su *Tratado contra las comedias* (1788)

DOMINGO GARCÍAS ESTELRICH

35

Gerardo Diego y Rafael Alberti:

de la colaboración, la amistad, la distancia y el reencuentro

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA

49

La tradición del pueblo en el teatro de la generación de 1927

LUIS GARCÍA MONTERO

67

Teoría y práctica del relato vanguardista: *Víspera del gozo*, de Pedro Salinas

ALMUDENA DEL OLMO ITURRIARTE

81

Rafael Alberti y la poesía tradicional

ARMANDO LÓPEZ CASTRO

91

De Lorca a Blai Bonet. (La poesía y la metrópolis en el siglo XX)

ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN

117

Sobre el hombre y el nombre.
Notas de lectura a «Para que yo me llame Ángel González»
ANTONIO ARMISÉN
129

El relato original de la tribu española a través de *Cifesa*
JOSEP FRANCO I GINER
147

Margarita Merino: panorámica de una poeta de los 80
MARGARITA LLITERAS COSTA
159

Neobarroco: discurso de enmascaramiento en Julio Herrera y Reissig
CARMEN FACCINI
171

José Asunción Silva: *De sobremesa*
FRANCISCO J. DÍAZ DE CASTRO
189

Del himno a la canción: la poesía coloquial de Pablo Neruda
ÁLVARO SALVADOR
209

Señora de la miel, de Fanny Buitrago: carnavalización y postmodernidad
TEOBALDO A. NORIEGA
223

**Transgresiones de
los tópicos
amorosos en dos
cantigas galaico-
portuguesas**

María Rosa
Álvarez
Sellers
*Universitat de
València*



El llamado «amor cortés» constituye un compendio de ideas que estructuran las relaciones afectivas entre la nobleza y encuentran adecuado cauce lírico en la formulación de un conjunto de comportamientos y actitudes elevadas al rango de normas implícitas pero invariables, conocidas de todos aquellos que ostentan el privilegio de frecuentar los círculos que lo inventaron y cultivaron. Asumido por la lírica provenzal, traspasa sus fronteras para continuar marcando la expresión amorosa de otras Cortes europeas cuyos poetas conservarán unos moldes léxicos reflejo ya de tópicos semánticos más que de circunstancias concretas.

La lírica galaico-portuguesa no es una excepción, y al igual que otras tradiciones, mantiene viva en sus Cantigas de Amor una filosofía emocional que permite identificarlas y singularizarlas respecto a otros géneros con formas diferentes de traducir el deseo, como es el caso de las Cantigas de Amigo. Sin embargo, tales Cantigas de Amor poseen también una serie de rasgos que las alejan de la mera reproducción de los modelos provenzales. Si el tema es el amor, el sentimiento predominante es la *coita*, que procede de la falta de correspondencia por parte de la *senhor*, decidida a no satisfacer los ruegos y peticiones de su enamorado. Pero mientras que la *cançó* del Midi francés conoce una jerarquía en los grados de intimidad que el poeta puede esperar alcanzar en la relación con su dama y que va desde el sentir en silencio hasta el encuentro físico, el trovador galaico-portugués no pasa del estado doliente de la súplica. La *senhor* de sus cantigas queda convertida en una abstracción de la que apenas conocemos detalles físicos o morales, sólo lugares comunes referentes a su «bom rir», «bom parecer», «bom semelhar» o «bom olhar». No es una figura corpórea con deseos que pudieran coincidir con los del poeta.

El secreto es, lógicamente, requisito fundamental para llevar a buen puerto las esperanzas, pero en las Cantigas de Amor no está destinado a proteger a los amantes de las murmuraciones ajenas (los *lausengiers* provenzales) sino de la propia cólera de la dama, cuyas actitudes suelen ir de la indiferencia a la hostilidad pasando por el desdén, y que al percibir sus intenciones, puede prohibir al trovador mirarla, hablarle, o incluso mandarlo alejarse definitivamente, lo cual, la carencia de la amada, la pérdida irremisible de su presencia, es un castigo peor que la muerte, tantas veces invocada y deseada como remedio cierto a tales males, pues la contradicción es consustancial al amor. Sólo queda sufrir en silencio y debatirse entre continuar callando o atreverse a descubrir el deseo, aunque el temor ante lo que sucederá tras la verbalización del mismo suele ser superior a las ilusiones de dicha futura.¹

¹ Citamos algunas estrofas donde se puede apreciar esto:

Muytus me veen preguntar
 senhor, que lhís diga eu quen
 est a dona que quero ben
 e con pavor de vos pesar
 non lhís ousó dizer per ren
 senhor, que vos eu quero ben.
 Pero d' Armea (cobla 1)

Senhor, vej' eu que avedes sabor
 de mha morte veer, e de meu mal,
 poys contra vós nulha ren non mi val,

Éste es, a grandes rasgos, el núcleo temático más generalizado en las *cantigas* galaico-portuguesas, donde rara vez parece reflejarse la confianza en algún galardón que pueda servir al menos de consuelo a tanta devoción y constancia, y donde las típicas relaciones de vasallaje no pasan de la queja o la súplica. Con todo, algunos poemas parecen rebelarse ante la injusticia de un sistema concebido para entronizar a la mujer por voluntad masculina con el propósito de enaltecer las virtudes del amante, cuyo afán de conquista y superación ha aceptado el riesgo de permitir a la amada tomar la decisión final, y que en la expresión galaico-portuguesa ha quedado detenido por el profundo alcance de una negativa. Así, proponemos a continuación el comentario de dos cantigas transgresoras no sólo de los tópicos heredados del amor cortés, sino también de los edificados por la tradición luso-gallega.

4 No mundo nom me sei parelha
 mentre me for como me vai,
 ca ja moiro por vós e ai!
 mia senhor branca e vermelha,
 queredes que vos retraia
 quando vos eu vi em saia.
 8 Mao dia me levantei
 que vos entom nom vi fea!

12 E, mia senhor, des aquela
 me foi a mi mui mal di' ai!
 E vós, filha de dom Paai
 Moniz, e bem vos semelha
 d' aver eu por vós guarvaia,
 pois eu, mia senhor, d' alfaia
 nunca de vós ouve nem ei
 16 valia d' ua correa.

Pai Soares de Taveirós

rogar-vus quero, por Nostro Senhor,
que vus non pés o que vus rogarey,
e depòys, se vus prouguer, morrerey.
 Pero d' Armea (cobla I)

Senhor, que Deus mui melhor parecer
 fez de quantas outras donas eu vi,
 ora soubessedes quant' eu temi
 sempre o que ora quero cometer:
 de vus dizer, senhor, o mui gran ben
 que vus quero, e quanto mal me ven,
 senhor, por vos, que eu por mi mal vi
 Roy Queimado (cobla I)

En Carlos Alvar y Vicente Beltrán, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra, 1989, pp. 133, 134 y 244.

Estamos ante una de las más famosas cantigas de los *Cancioneiros*, pues durante mucho tiempo fue considerada la composición más antigua en lengua portuguesa:

«Durante bastante tiempo se consideró la llamada *cantiga de guarvaia* (manto escarlata) de Pai Soares de Taveirós la composición más antigua del *Cancioneiro* galaicoportugués, por creerla dirigida a doña María Pais (*a Ribeirinha*), amante de don Sancho I, otro de los primeros poetas conocidos, y fechada en 1189.² Demostrado más tarde que Pai Soares de Taveirós vivía y componía a mediados del siglo XIII, han pasado a ocupar el primer puesto en antigüedad una *cantiga de maldizer* de Joan Soares de Paiva (n. hacia 1140) contra el rey Sancho de Navarra (que devastaba las tierras de Aragón aprovechando la ausencia en Provenza de su rey Pedro II) para la que López Aydillo³ había dado la fecha de 1196, inmediata a la derrota de Alarcos, y las no datadas exactamente pero también muy arcaicas composiciones de don Sancho I o *Velho* (1154-1211)».⁴

Por su parte, Carlos Alvar y Vicente Beltrán suponen que se «debió componer a comienzos del siglo XIII»,⁵ y de la misma opinión es Eugénio Lisboa, que da las fechas de 1189 ó 1206 para la *cantiga de guarvaia*,⁶ y Gema Vallín en un estudio de los datos biográficos disponibles sobre el trovador:

«Todo lo que de él podemos decir es que pertenecía a una familia de la pequeña nobleza gallega, documentada tímidamente —por pequeña— en el siglo XIII. Y si apuramos, a partir de estos testimonios y de la incursión de su cancionero en Ajuda, ocupando uno de los primeros lugares, y su aparición junto a Martin Soares, trovador con una actividad poética bien delimitada, podemos situar la suya propia dentro de un margen no tan impreciso como es el que cubre la primera mitad del siglo.»⁷

² Ésta fue la primera fecha propuesta por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, a la que siguió la de 1198, que convertía ya a la *cantiga de guarvaia* en posterior a la de Joan Soares de Paiva, pero según Pilar Vázquez Cuesta —*Historia de las literaturas hispánicas no castellanas*, planeada y coordinada por José M^o Díez Borque, Madrid, Taurus, 1980, p. 633— incluso ésta parece extrañamente temprana.

³ Eugénio López Aydillo, «Los cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas», *Revue Hispanique*, LVII, 1923. Citado por Pilar Vázquez Cuesta, *op. cit.*, p. 633.

⁴ Pilar Vázquez Cuesta, *op. cit.*, p. 633.

⁵ C. Alvar y V. Beltrán, *op. cit.*, p. 92.

⁶ *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, coordinado por Eugénio Lisboa, organizado por el Instituto Português do Livro, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1985, vol. I, p. 90.

⁷ Gema Vallín, «Pai Soares de Taveirós: Datos para su Identificación», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa, 1-5 de octubre, 1991). Organizado por Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Cosmos, 1993, vol. III, p. 41.

Dadas las peculiaridades temáticas de esta cantiga, no hay acuerdo sobre su adscripción a un género determinado. Para Carolina Michaëlis es una Cantiga de Amor, para Elza Paxeco Machado⁸ una Cantiga de Escárnio, y Francisco Rico⁹ propone hablar de un género mixto.

Creemos que se trata de una Cantiga de Amor, aunque atípica, de ahí las dudas sobre su clasificación en un género u otro. Atípica por el tono en que se expresa el poeta, que denota una clara falta de respeto para con la dama por la que dice morir; atípica por identificar a la amada, cuando sabemos que uno de los tópicos cortesés es el temor a que ésta adivine su pasión y pueda ordenarle el alejamiento temporal o definitivo; atípica porque en las Cantigas de Amor, reverso heterosexual de las relaciones de vasallaje feudal, el siervo no puede censurar a su señor, y aquí Pai Soares pone en duda el premio —la *guarvaia*— que le ha sido prometido, pues afirma no haber recibido nunca nada de ella y le reprocha su falta de *largueza*, crítica propia de las Cantigas Satíricas contra los infanzones, pero no de las de Amor, donde la dama suele ser acusada a veces de falta de *mesura* por no saber corresponder al fiel amor del poeta. El contexto histórico de la composición nos permite deducir que, en efecto, Pai Soares amaría sin esperanza, pues la «filha de dom Paai Moniz» tenía otro amante de condición más elevada, el Rey Sancho I. Sin posibilidad de reaccionar, el trovador se excede en la expresión de su despecho, perdido ya el obligado respeto a la dama y desterrados —pues las relaciones de ella son públicas— la obediencia y el secreto que le debía.

Diversas han sido las interpretaciones apuntadas para tratar de desvelar los sentidos de tan enigmático poema. Desde el trabajo de Carolina Michaëlis,¹⁰ la crítica ha introducido algunas innovaciones, tales como la vinculación de los adjetivos «branca» y «vermelha» con «retraia» y no con «senhor»,¹¹ el simbolismo de la vestimenta, ligando los opuestos «saia» / «guarvaia» y «guarvaia» / «correa»,¹² y la atribución de un sentido final a «por vós» en vez de causal.¹³ Por nuestra parte, intentaremos analizar su contenido a la luz de los elementos divergentes respecto a la estela provenzal del amor cortés.

Comienza la primera estrofa con una alusión a la situación personal del trovador, que lamenta su presente, pues confiesa morir de amor (vv. 1-3) —y acentúa su desesperanza con el final «ai!»—, motivo frecuente en este tipo de cantigas y típico de la poética medieval, en la cual la lógica cotidiana deja paso a la ficción, donde las muertes simbólicas son posibles y, por lo mismo, constantes.

A continuación aparece la causa de su tormento, «mia senhor», acompañada de los adjetivos «branca e vermelha» (v. 4), que podrían referirse al aspecto físico de la dama, connotando, por los colores de su rostro, belleza y juventud. Pero esta tradición parece ajena a la lírica galaico-portuguesa, parca en descripciones físicas o morales de la amada.

⁸ «A Cantiga de Garvaia», *Revista de Portugal* (série Língua Portuguesa), XIII, n° 68, 1948, pp. 258-264; «A Cantiga de Garvaia» (II), *Revista de Portugal* (série Língua Portuguesa), XIV, n° 79, 1949, pp. 341-353.

⁹ «Otra lectura de la Cantiga de Garvaia», em *Studia Hispanica in Honorem R. Lopesa*, I, pp. 443-453.

¹⁰ *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, Halle, 1904, pp. 317-321, 592-593.

¹¹ Propuesta por E. Paxeco, *op. cit.*, p. 261.

¹² Leo Spitzer, «Zur Cantiga de Garvaia», *Revista Portuguesa de Filología*, III, 1949-1950, p. 194.

¹³ M. Rodrigues Lapa, «Sobre a Cantiga de Garvaia», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXII, 1952, pp. 184-185.

Sería quizá más adecuado compartir la corriente crítica que une «branca e vermelha» con «retraia» —aunque la coma del final de verso los separa— y, semánticamente, lo que consideramos muy importante, con «guarvaia».

El sentido que suponemos a esta frase variaría entonces, pues pensamos que la protagonista estaría diciendo al poeta —«queredes que vos retraia» (v. 5)— que ahora que ella es «branca e vermelha», esto es, que ella está próxima a la figura real, pues la «guarvaia» es un «vestuário de corte de luxo, provavelmente de cor escarlata» y «com forradura» de armiño, cuyo uso sería «permitido apenas ao rei e aos seus mais próximos parentes»,¹⁴ ya no desea ni precisa del amor del trovador, que se extraña de la mudanza, pues él la había visto «em saia».

Esta descripción también es polémica, y la crítica no coincide en el sentido que se le debe dar. Piel¹⁵ y Spitzer consideran la «saia» un vestuario de carácter íntimo; Horrent,¹⁶ Lapa¹⁷ y F. Rico¹⁸ le atribuyen un claro sentido erótico, mientras que Narciso de Azevedo¹⁹ y Silvio Pellegrini²⁰ piensan que no es indecente, pues significa encontrar a la dama en alguna situación privada, y también Maria do Rosário Ferreira:

«Não se trata de uma recordação erótica, pois a *saya* era apenas vestuário anódino, quotidiano, doméstico, sem dúvida, para uma dama da nobreza, mas não íntimo. Ver uma dama «en saya» era pois vê-la despida dos seus atributos de classe, numa situação informal que indicia a familiaridade nascida da paridade social. A Ribeirinha «en saya» que Paay Soares viu é a mulher, possivelmente da sua linhagem, a cujo amor o trovador podia aspirar, mas que desapareceu para deixar lugar à soberba e distante pretendente à «guarvaia»»²¹

Podría ser ésta la interpretación correcta, y la alusión a la «saia» deberse al salto social dado por la dama, que de un vestuario habría pasado a otro, sin embargo creemos que el sentido erótico no puede estar ausente de una composición que no está hecha, precisamente, para gloria de la *senhor*, y que el poeta juega conscientemente con la ambigüedad que el término «saia» provocaría, pues en cualquier caso apuntaba a un contexto de intimidad entre los dos, y era otra forma de ponerla en evidencia.

Y ese erotismo queda subrayado por la, en apariencia, inofensiva imagen siguiente: «Mao dia me levantei / que vos entom nom vi fea!» (vv. 7-8), donde el autor lamenta haber encontrado bella a la dama e, inevitablemente —pues el amor entra por los

¹⁴ Carolina Michaëlis, «Glossário do *Cancioneiro da Ajuda*», *Revista Lusitana*, XXIII, 1920, p. 44.

¹⁵ Joseph Piel, «Em torno da *Cantiga da Garvaia*», *Revista Portuguesa de Filologia*, II, 1948, p. 191.

¹⁶ Jules Horrent, «La Chanson portugaise de la *Guarvaya*», *Le Moyen Age*, LXI, 1955, p. 381.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 177.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 449.

¹⁹ «A *Cantiga da Garvaia*», *O Primeiro de Janeiro*, 17, 24 y 31 de marzo, 1954.

²⁰ «Postilla alla *cantiga da guarvaya*», *Filologia romanza*, IV, Torino, 1957, p. 114.

²¹ Maria do Rosário Ferreira, «A *Cantiga da Guarvaya*: uma nova proposta de interpretação», em *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa, 1-5 de octubre, 1991). Organizado por Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Cosmos, 1993, vol. IV, p. 134.

ojos y se convierte así en imborrable—, haberse enamorado de ella. Mas para decir esto que, en efecto, es un tópico cortés, utiliza el verbo «levantar», que relacionado con «saia» podía alcanzar un sentido equívoco por encima del metafórico. Usando ambos términos tal y como lo hace, el trovador no podría ser acusado de inmoral, pero la lectura de lo sucedido dependería del grado de inocencia o de conocimiento del receptor de la relación existente entre la *senhor* y su vasallo, convirtiéndose en una forma más de censurar la conducta de la dama.

La estrofa siguiente continúa refiriéndose al momento en que la vio «em saia» como culminante en la vida del poeta, pues «des aquela / me foi mui mal di' ai!» (vv. 9-10), que marca la frontera entre el pasado, sin duda más feliz, y el presente, lleno de desventura. Llega después la apóstrofe a la dama con un apelativo que permite identificarla claramente: «E vós, filha de dom Paai / Moniz» (vv. 11-12). Con esto, Pai Soares está faltando a una de las reglas fundamentales del amor cortés: la necesidad del secreto. Ahora todos saben que la dama de la «saia» y la «guarvaia» es Doña Maria Paes Ribeira, la *Ribeirinha*, hija única del burgués Paay Moniz Ribeiro y amante reconocida del Rey Sancho I, con quien tuvo seis hijos. Consiguió además convertirse en una persona importante en la Corte:

«O respeito grangeado na época por esta curiosa figura parece ser confirmado pelo facto de, no *Livro Velho de Linhagens*, ela ser referida como «mulher d' el Rei dom Sancho», em vez de barregã, como era habitual. (...) Em suma, a Ribeirinha tinha, em poucos anos, conseguido superar a sua condição de barregã, guindando-se à posição de, nas palavras de D. Carolina, uma «quase-rainha».²²

Pero el Rey, aunque la amaba, nunca se casó con ella, pues habría sido impropio de su linaje casarse con la hija de un burgués —tampoco hay pruebas documentales del matrimonio entre D. Pedro I y su famosa amante, Inés de Castro—. Tal vez por eso Pai Soares, entre las múltiples maneras de identificar a la destinataria del canto, escoge la que hace referencia a su estirpe, concibiéndola así como «uma admonestação do poeta dirigida à ambiciosa favorita que, inebriada pelo seu triunfo, pretendia assumir um papel acima da sua condição»,²³ lo que sería, a un tiempo, una forma más de humillar a la dama y de recordarle que su nacimiento está próximo al del trovador y su amor, por tanto, socialmente más equilibrado.

Ella, en cambio, mudó la «saia» por la «guarvaia», y espera que el poeta lo acepte: «e bem vos semelha / d' aver eu por vós guarvaia» (vv. 12-13). Dijimos que la crítica parece considerar más adecuado un sentido final en lugar de causal para «por». De ser así, podríamos deducir que la dama esperaba la «guarvaia» del trovador —podría tratarse incluso de una condición impuesta por ella—, cuando esto es imposible, pues era una prenda exclusiva de la realeza y sólo el Rey podría dársela en caso de casarse con ella; queda entonces el sentido metafórico de alcanzar la «guarvaia» por la existencia de su relación con Sancho I.

²² *Ibidem*, p. 130.

²³ *Ibidem*, p. 132.

Nos inclinamos, sin embargo, a mantener el valor causal de «por» atendiendo a otra utilidad de la «guarvaia»: manto principesco destinado a ser ofrecido «pela noiva ao trovador que festejasse as bodas (quer morgánaticas, quer reais) com o melhor epitalâmio medieval».²⁴ De manera que Doña Maria Paes Ribeira encontraría natural que Pai Soares de Taveirós tuviese la «guarvaia» después de festejar sus bodas con Sancho I, o sea, por causa de ella.

El poema revela así la ambición de la *Ribeirinha*, que se considera reina antes de serlo, y que cree tener posibilidades de llegar al trono. Pero lo que verdaderamente indigna a Taveirós es la naturalidad —«bem vos semelha»— con la que ella parece haber propuesto el cambio de la «saia» por la «guarvaia», de su amor por el del Rey, mostrándole la compensación que él también obtendría: ella el poder, él la fama. Por eso, después de extrañarse de la inusitada petición, el poeta culmina sus críticas destacando la falta de generosidad que siempre caracterizó su relación con la dama, ya que «d' alfaia / nunca de vós ouve nem ei / valia d' ua correa» (vv. 14-16).

Coincidimos, en resumen, con la opinión de Maria do Rosário Ferreira, que no la considera «uma ligeira cantiga satírica», sino «uma tensa cantiga de amor despeitado»,²⁵ manifestado, pensamos, en el duelo entre «eu» y «vós», entre la «saia» y la «guarvaia», entre el pasado y el presente, entre el amor y el olvido, realidades entre las cuales oscila todo el sentido de la composición. Taveirós no dice solamente «senhor», sino «mia senhor» tres veces en dos estrofas (vv. 4, 9, 14), y manifiesta claramente su amor —«ca ja moiro por vós e ai!» (v. 3)—, así como la diferencia entre el tiempo en que la vio «em saia» y el momento actual en que ella le está ofreciendo la «guarvaia». La repetición de «ai!» (vv. 3, 10) agrega a la impresión de frialdad del trovador para con la dama traidora un tono de lamento y amargura que dota al poema de una emotividad inesperada. Indignado, ofendido, desesperado por tratarse de una situación irreversible, el único y último derecho que piensa que su calidad de enamorado fiel le otorga es el de escribir una cantiga donde la aparente frivolidad del tono, la crítica descubierta, la rabia y la permanente censura, no bastan para ocultar el insoportable dolor del sentimiento.

Atípica también y transgresora de los tópicos del amor cortés encarnados en la Cantiga de Amor resulta ser una cantiga menos conocida pero de singular interpretación. Su autor es Osoir' Anes, del que se conocen siete cantigas de amor:

Cuidei eu de meu coração
que me nom podesse forçar
(pois me sacara de prisom)
4 de ir começo i tornar,
e forçou-m' ora nov' amor,
e forçou-me nova senhor
e cuidou ca me quer matar.

²⁴ *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, 1904, vol. II, p. 320.

²⁵ Maria do Rosário Ferreira, *op. cit.*, p. 135.

8 E pois me assi deseparar
ua senhor foi, des entom
eu cuidei bem per rem que nom
podesse mais outra cobrar;
12 mais forçaram-mi os olhos meus
e o bom parecer dos seus,
e o seu preç', e um cantar

16 Que lh' oí, u a vi estar
em cabelos, dizend' um som.
Mal dia nom morri entom,
ante que tal coita levar,
qual levo! que non vi maior
20 nunca, ond' estou a pavor
de morte, ou de lh' o mostrar.

Osoir' Anes

Contrariamente a muchas otras Cantigas de Amor, ésta no comienza con una apóstrofe o una súplica dirigida a la *senhor*, sino con una alusión directa al propio autor, protagonista del sentimiento; protagonismo marcado por la abundancia de pronombres relativos a la primera persona que, significativamente, se interrumpen cuando aparecen los referidos a una segunda presencia, «vós».

De los cuatro campos sémicos enunciados por G. Tavani para las Cantigas de Amor,²⁶ «o elógio da dama» e «o amor do poeta por ela» (secundarios) y «a reserva da dama» y «a pena por um amor não correspondido» (principales), todos figuran en este poema, pero con un tratamiento innovador digno de comentario.

La temática de esta cantiga es profundamente revolucionaria respecto a las pautas semánticas generales marcadas por este tipo de composiciones, pues estamos ante un trovador experimentado en las lides amorosas que confiesa haber tenido antes otro amor, y precisamente por eso, porque conoce la *coita* que lleva consigo la pasión, no quiere entregar de nuevo su corazón al mismo tormento, aunque su decisión se tambalea al haber visto «em cabelos» y oído cantar a una nueva *senhor*.

Éste es, en esencia, el contenido del poema. Innovador, primero, por la manifiesta consciencia amorosa del protagonista, que en los versos iniciales (vv. 1-4) habla de su intención de protegerse para que su corazón no pueda forzarlo «de ir comego i tornar». Debemos señalar aquí la cuidadosa elección de los verbos: «forçar» connota una acción violenta, involuntaria para el sujeto, y «tornar», como verbo intransitivo, significa «mudar de intento», «tomar defesa»,²⁷ así que estamos hablando de una mudanza provocada por la fuerza y de un consecutivo intento de defensa. El poeta no quiere salir de una ambigua prisión; ambigua porque no deja claro si esa prisión se refiere al estado amoroso y es un anticipo o un reflejo de la alegría de la «cárcel de amor», según la cual el

²⁶ *A poesia lírica galego-portuguesa*, Lisboa, Comunicação, 1988.

²⁷ *Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa* de Cândido de Figueiredo, Lisboa, Livraria Bertrand, 1981, p. 1359.

enamorado está preso del sentimiento y del sufrimiento o, por el contrario, se trata de una prisión, ficticia también, para protegerse de los peligros del deseo.

Así pues, «cuidar» y «forçar» son las palabras más repetidas, e indican, respectivamente, un movimiento interno y externo al sujeto. La cantiga queda articulada en torno a la dialéctica entre el sujeto lírico, «eu», y su objeto, «vós», que lleva a asociar amor a muerte, como suelen hacer casi siempre los amantes, que definen su estado como un tormento. Amar es instalarse en una nueva realidad, la del *otro*, lo cual es una aventura y un peligro, pues los que aman saben que no podrán escapar al sufrimiento.

No obstante, y ésta es otra de las innovaciones del texto, un «nov' amor», una «nova senhor», más fuerte, por tanto, que el propio corazón del poeta, al cual él pensaba que podía controlar, lo forzó, y ahora tiene que «cuidar», «ca me quer matar». ¿Por qué presupone esta intención a la dama? ¿Por qué un amor a muerte tan pronto, si aún no ha sucedido nada? Bruscamente, pasamos de los dos pretéritos perfectos, «cuidei» y «forçou», a los dos presentes del último verso de la estrofa, «cuido» y «quer». La respuesta está en el único adjetivo de la composición: «novo». El poeta ya tuvo otro amor, ya tuvo otra *senhor*, y expresar este pensamiento es una transgresión, pues la *fin amor* no contempla la posibilidad declarada de experimentar si, como debe ser, ésta es verdadera, más de una pasión: el amor es único, y absoluto. El trovador no canta sobre «una» señor, como éste, sino sobre «la» señor, «su» señor. Osoir' Anes, por el contrario, quebranta el precepto fundamental de fidelidad eterna que el poeta debe a su dama, independientemente del trato que reciba de ella; su cometido es amar y procurar, en lo posible, satisfacción, pero sin esperarla. Anes adopta una postura contraria: no quiere amar porque no quiere sufrir, pues ya amó y ya sufrió; su egoísmo personal no es compatible con las virtudes de abnegación y constancia del verdadero enamorado.

Contrariamente a la mayoría de Cantigas de Amor, donde el paralelismo semántico agota el contenido, en ésta podemos observar una evolución conceptual importante, un movimiento oscilante entre el pasado, el presente y el previsible futuro, pues el trovador ya saboreó antes los resultados del proceso amoroso. Todos los verbos adoptan el modo indicativo, sólo «podesse» tiene el valor de hipótesis que caracteriza al subjuntivo; el indicativo es el modo de lo objetivo, denotativo, frente al subjuntivo, que subjetiviza y da mayor carácter abstracto. La posición en la que se halla el emisor, por tanto, no es la de la posibilidad del deseo, sino la de la realidad del mismo.

La estrofa segunda continúa insistiendo en esta idea. Comienza con la causa, «E pois me assi desemparar / ua senhor foi» (vv. 8-9) y después revela la consecuencia: «des entom / eu cuidei bem per rem que nom / podesse mais outra cobrar» (vv. 9-11). Destaquemos, además del paralelismo literal de «cuidei eu» (v. 1) y «eu cuidei» (v. 10), el empleo del verbo «cobrar», que significa «receber, readquirir, deixar-se possuir de»,²⁸ pero también tiene sentido de «apanar a peça ferida» en el campo semántico de la caza, como si el corazón del poeta, o él mismo, fuera un trofeo a adquirir, o readquirir, en este caso un trofeo que él estaba «cuidando» (v. 10) desde la última vez («mais outra», v. 11) que fue cobrado y desamparado (vv. 8-9); es importante, pues, esa clara división temporal establecida por la marca «des entom» (v. 9).

²⁸ Ibidem, p. 341.

La estructura de esta segunda *cobla* es idéntica a la de la *cobla* anterior. La primera parte (vv. 1-4; vv. 8-11) está dedicada a hacer un retrato del pasado sentimental del poeta, y la segunda (vv. 5-7; vv. 12-14) de la mudanza pasional del presente. Y, si en lugar de tener el adverbio de cantidad «mais» (v. 12), hubiésemos tenido la conjunción adversativa «mas» (v. 12), situada entonces casi en el medio de la cantiga, podríamos decir que ésta actuaría como bisagra y punto de contacto entre los espacios del pasado y del presente (no obstante, podría tratarse de un error de transcripción o de un intento de jugar con la fonética de las dos palabras); además, pensamos que tendría más sentido escribir la conjunción que el adverbio. Sin embargo, el sentido es que los ojos conseguirán lo que procuraba que el corazón no lograra: forzar su voluntad. Esto sí es un tópico cortesano que prosperará en la literatura portuguesa y española posterior: el amor entra siempre por los ojos y se instala de forma definitiva en el corazón, de manera que el poeta podía encerrar su corazón en una prisión con el fin de no sentir, pero no puede cerrar los ojos todo el tiempo para no ver, y los ojos son la puerta por la cual se introduce, inevitablemente, el sentimiento; por eso, muchos poetas culpan a sus ojos del tormento que están experimentando, pues amar es sufrir, y la causa primera de ese estado ha sido la visión de la *senhor*.²⁹

Como también son tópicos del género las alabanzas que dirige a la dama para hacer su descripción física: el «bom parecer», de sus ojos y «o seu preç». Pero es otra novedad la presentación de la *senhor* haciendo una acción, cantar, que ha contribuido a enamorarla.

La tercera estrofa completa, en su primer verso, el pensamiento interrumpido en el verso final de la anterior, y menciona de nuevo los sentidos del oído («Que lh' oi», v. 15; «dizend' um som», v. 16) y de la vista («u a vi estar / em cabelos», vv. 15-16). Y no escapa al interlocutor otro de los rasgos distintivos de esta cantiga, y es el declarado erotismo de la expresión «em cabelos»: él vio a la *senhor* cantando y «em cabelos», expresión muy frecuente también en la literatura española, tal y como refleja su aparición en Diccionarios posteriores a las cantigas:

«Niña en cabelo, la donzella, porque en muchas partes traen a las donzellas en cabelo, sin toca, cofia o cobertura ninguna en la cabeça hasta que se casan.»³⁰

«Significa lo mismo que doncella o virgen. Es phrase antigua, que oy se conserva en Vizcaya, Asturias, Galicia, y otras Provincias Septentrionales de España, con tal rigor, que la muger que no es tal virgen, aunque no esté casada, no puede andar con el cabelo suelto, sino recogido con alguna cinta, o cubierta la cabeza con alguna toca. Lat. *Passis crinibus virgo*.»³¹

²⁹ Tanto Osoir' Anes - «Mal dia nom morri entom, / ante que tal coita levar, / qual levo!» (vv. 17-19) — como Pai Soares de Taveirós — «Mao dia me levantei / que vos entom nom vi fea!» (vv. 7-8) — maldicen ese día.

³⁰ *Thesoro de la Lengua Castellana*, de Sebastián de Covarrubias, Madrid, Turner, 1977, p. 253.

³¹ *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1964, vol. I, p. 15.

No obstante, en la lírica galaico-portuguesa, y especialmente en las Cantigas de Amigo, los cabellos tienen una marcada acepción erótico-sexual, y en determinados contextos —hacer o deshacer las trenzas, por ejemplo—, son símbolo de una entrega amorosa ya sucedida o inminente; en este caso, dotan a la dama de una corporeidad inusual en las Cantigas de Amor, en las cuales, por lo general, la *senhor* es una figura abstracta sin más caracterización que los habituales lugares comunes ya señalados. Anotemos también esta innovación: la *senhor* de Osoir' Anes aparece «em cabelos», calificativo propio de las Cantigas de Amigo y extraño en las de Amor, y haciendo una acción concreta, cantar; de esta manera consiguió forzar su corazón y cobrarlo.

Cierto ya de su suerte, el trovador maldice el día en que tal visión aconteció, y como muchos otros, usa el tópico de la muerte como mal menor ante el esperado y temido sufrimiento: «Mal dia nom morri entom, / ante que tal coita levar, qual levo!» (vv. 17-19). Su angustia queda patente en la exclamación final, corroborada por la insistencia en la magnitud de la *coita*, «que non vi maior / nunca» (vv. 19-20). Estos últimos versos revelan otra de las constantes de las Cantigas de Amor: el miedo. El poeta teme morir por causa del sufrimiento, mas teme, todavía más, una reacción de la *senhor*, que puede tener consecuencias definitivas para la infelicidad de él y su *saudade* perpetua, por eso los enamorados intentan mantener su pasión en silencio, para gozar, al menos, de la presencia de la amada; Anes teme la actitud de la dama si le declara lo que siente, mas teme también morir si no lo hace. No obstante, la coma que figura después de la palabra «morte» (v. 21) introduce la posibilidad de una variación importante de significado: la opción del trovador es estar «a pavor de morte» por sufrir tan grande *coita*, o «lh' mostrar». Mostrar el «coraçom» (v. 1), a través de un círculo que une la última palabra en rima, «mostrar», con lo mostrado, la primera palabra en rima, «coraçom», la cual completa el sentido de la cantiga. De eso es de lo que cuidaba el poeta, de su corazón, de que éste no fuese a mostrarse fuera de la «prisom» ni fuese a descubrirse a una dama que, como la otra, podía volver a desampararlo y sumirlo en la *coita* tan temida.

Nos encontramos pues ante dos cantigas que rompen con los moldes del género para intentar reflejar con mayor realismo las variantes del afecto. Ambas rechazan la imagen de la dama como abstracción desdeñosa y cúmulo de perfecciones inalcanzable para subrayar el carácter físico de la relación amorosa; la *senhor* ha descendido del pedestal para convertirse en un ser humano voluble expuesto a sufrir los embistes del deseo. La sensualidad domina ambas cantigas, cuyas protagonistas se muestran «em saia» o «em cabelos», y parecen haber compartido momentos de intimidad con el poeta, o al menos haber sido observadas por éste durante los mismos. La súplica, actitud propia del trovador galaico-portugués, cede ante el rencor de la primera cantiga o el lamento por haber caído en la tentación de la segunda, rompiendo los patrones acostumbrados por el género. Sin embargo, pese a su temprana aparición, la estela de la cantiga de *guarvaia* no consigue imponerse, mas sí dejar huellas en composiciones como la de Osoir' Anes, donde ni la dama es tan indiferente ni el poeta tan constante, pues confiesa que su intento de protegerse del querer se debe a haber experimentado ya sus tormentos, y cómo la debilidad de la carne es más fuerte que el empeño del espíritu.

Contemporáneo o no de los hechos narrados —según sea adscrito a principios o mediados del siglo XIII—, Pai Soares prodiga alusiones maliciosas y claros reproches que pretenden descubrir y censurar las pretensiones de la «filha de dom Paai Moniz»,

identificando además de esta manera a la destinataria de tal invectiva; ello ha permitido considerar esta cantiga más satírica que amorosa porque, efectivamente, se desliga de los tópicos cortesés para trazar un retrato desfavorable de la dama en el que belleza y ambición rivalizan como notas definidoras de la misma. Tal despecho ha desaparecido de la cantiga de Osoir' Anes, también desamparado por una *senhor*, si bien en el pasado, por lo que es precisamente la experiencia la que le hace dudar de las promesas de dicha, a salvo de las cuales había intentado mantener su corazón. La ruptura con los moldes cortesés, la intención transgresora, es idéntica, aunque reflejada por cauces diferentes. Sensualidad y erotismo se combinan en esta cantiga donde la audacia sucumbe al fin ante la convención. Los versos 17 al 21 la insertan en esa tradición en la que la dialéctica principal se estructura en torno a la dificultad de vivir el sentimiento sin revelarlo, de permanecer en el obligado silencio que la dama distante impone, de comparar muerte a verbalización, pues hablar implica quebrantar el espejismo. Pese a ello, consideramos que sus diferencias con los patrones del género son lo bastante evidentes como para poder hablar en estos dos autores de una voluntad consciente de individualización, la cual pasa por el camino de la reivindicación de otras formas expresivas que desmitifican la bondad del sentimiento para humanizarlo, de ahí la posibilidad de emparentarlas con una visión más realista que sublimada y digna de la aproximación a la circunstancia concreta, terreno propio de la Cantigas Satíricas que en la lírica galaico-portuguesa parecía vedado a las amorosas.

**Las dos
redacciones de
Menina e Moça.
Una nueva teoría
sobre la autoría
del añadido
eborense**

Juan M.
Carrasco
González
*Universidad de
Extremadura*



1. La novela de Bernardim Ribeiro conocida como *Menina e Moça* o *Saudades*, títulos del todo ajenos a su autor, no es sólo un clásico de extraordinaria importancia en la literatura portuguesa del siglo XVI, sino también el precedente inmediato de *La Diana* de Jorge de Montemayor, o lo que es lo mismo, de toda la novelística pastoril castellana. Recordemos que el éxito de esta novelística, y más específicamente de *La Diana*, más que residir en su carácter pastoril neoplatónico, se debe a la inclusión de lo caballeresco (el mito supremo del público lector de este tipo de obras) y del mundo cortesano disfrazado en una apariencia pastoril, no pocas veces incluso representando hechos reales de la vida cortesana.¹

En esta perspectiva, la hipótesis de una redacción inicial de la obra de Bernardim, recogida fragmentariamente en el añadido de la edición eborense, nos permite verificar este proceso que lleva de lo caballeresco a lo pastoril en la historia de la literatura del siglo XVI dentro del proceso mismo de la creación de la primera obra del género. Y esto es así porque su primera redacción no es más que una novela de caballerías con elementos bucólicos que después transforma Bernardim, en su redacción definitiva, en una novela bucólica o pastoril con elementos caballerescos.

2. Los capítulos añadidos en la edición de Andrés de Burgos (Évora, 1557)² han venido siendo considerados por la crítica moderna, desde finales del siglo XIX, como una continuación apócrifa de la novela. El fundamento de esta teoría está en el hecho de que la edición de Évora es el único testimonio que incluye el referido añadido y en la manifiesta contradicción que existe entre el desarrollo inicial de la novela y el contenido con que el añadido eborense la lleva hasta su final.

Lo cierto es que, en efecto, todos los testimonios del siglo XVI, tanto los anteriores a la edición eborense (el manuscrito Asensio³ y la edición de Ferrara⁴) como los posteriores (la edición de Colonia⁵ y el manuscrito de Madrid⁶) reproducen con ligeras

¹ Cfr. Maxime Chevalier, «"La Diana" de Montemayor y su público en la España del siglo XVI» en J.-F. Botrel y S. Salaún (Eds.), *Creación y público en la literatura española*, Editorial Castalia, Madrid, 1974, págs. 40-55. La interpretación en clave de algunos pasajes de la obra se debe a Jean Subirats, «*La Diane* de Montemayor, roman à clef?», *Actes du Quatrième Congrès des Hispanistes Français*, Poitiers, 1967.

² «Primeira & segunda parte do livro chamado as saudades de Bernardim Ribeiro, com todas suas obras Treladado de seu proprio original. Novamente impresso. 1557». El colofón, sin embargo, se fecha en 1558: «[...] aos trinta de Janeiro de M.D.lvijj».

³ El manuscrito, descubierto por José V. de Pina Martins y Eugenio Asensio, se conserva en la Biblioteca Nacional de Lisboa, signatura Res. 11353. Eugenio Asensio lo ha fechado entre 1543 y 1546 (cfr. «Bernardim Ribeiro a la luz de un manuscrito nuevo — Cultura literaria y problemas textuales», *Revista Brasileira de Filologia*, t. III, 1957, págs. 59-81). El texto de la novela ocupa los primeros 34 folios.

⁴ «HYSTORIA DE MENINA E MOCA [sic], POR BERNALDIM RIBEYRO AGORA DE NOVO ESTAMPADA E CON SVMMA DELIGENCIA EMENDADA. E alsí algũas Eglogas Juas com ho mais que na pagina seguinte se vera. En Ferrara. 1554».

⁵ «HYSTORIA DE MENINA E MOCA [sic], POR BERNALDIM RIBEYRO AGORA DE NOVO estampada, e cõ summa deligencia emendada. E allí algũas Eglogas Juas com ho mais que na pagina seguinte se vera [sello del impresor con su nombre: ARNOLD BIRCKMAN]. Vendese a presente obra em Lixboa, em casa de Francisco Graeco, acabouse de imprimir a 20. de Março, de 1559. annos».

⁶ Manuscrito conservado en la biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid, Est. 7, Gr. 2, nº 76. El texto de la novela ocupa del folio 1r al folio 38r. Entre los folios 22 y 23 falta uno. Eugenio Asensio, en el artículo

variantes el mismo texto inconcluso, que viene a coincidir con todos los capítulos de la *Primera Parte* y los capítulos I al XVII de la *Segunda Parte* de la edición de Évora.⁷ Por lo tanto, la entidad del añadido eborense se reduce exclusivamente a los capítulos XVIII al LVIII de la *Segunda Parte*.

Ahora bien, si es cierto que en el siglo XVI la tradición de la obra parece indicarnos que ésta circuló sin el añadido, a partir del siglo XVII nadie pondrá en duda su carácter autógrafo y todas las ediciones lo reproducirán hasta que en 1891 José Pessanha edita la obra eliminando toda la *Segunda Parte* por considerarla apócrifa.⁸ Resulta muy significativo que el editor de Colonia, cuya impresión de la obra aparece después de la edición de Évora, no advierta sobre la posible falsedad del añadido eborense, a pesar de que podría haber sido muy beneficioso para él el descrédito de una edición que competía en ventas con la suya. Y este silencio de Birckman sorprende aún más si tenemos en cuenta que Andrés de Burgos, en su prólogo titulado «Aos lectores», sí hizo referencia expresa a la baja calidad de la edición anterior a la suya, la de Ferrara, que Birckman se limita a copiar en 1559:

Foram tantos os traduzidores deste liuro, e os pareceres em elle tam diuerfos, que nam he de marauilhar que na primeira impressam desta historia, se achassem tantas couças em contrairo de como foram pello auctor delle escriptas. Porque natural he ho que cada hum configo determina (dado que errado) isso cree, e nisso assenta: ho que parece q̃ foy causa de andar este liuro tam viciofo e com palauras tam differẽtemente postas das que deuiam ser.

El propio sobrino-nieto de Bernardim, Manuel da Silva Mascarenhas, que promueve y prologa la edición impresa en 1645, no sólo incluye todo el añadido dándolo por bueno, sino que se refiere a él para explicar que el autor esconde bajo los nombres de los personajes referencias a nombres reales, de manera que la obra es una especie de representación en clave caballeresca de amores cortesanos. Así, por ejemplo, advierte que *Narbindel* es un trasunto del autor (Bernaldim o Bernardim), pero este nombre sólo aparece en los capítulos añadidos por Andrés de Burgos.

La misma fundamentación aparece recogida en la interpretación que Manuel de Faria e Sousa hace de la obra casi de forma simultánea, en *Fuente de Aganipe o Rimas*

citado (cfr. nota 3) piensa que fue copiado hacia 1560, pero Aníbal Pinto de Castro retrasa su datación al último cuarto del siglo XVI (v. «Uma edição crítica da *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro: Problemas e soluções» en *Critique Textuelle Portugaise. Actes du Colloque*, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris, 1986, pág. 165). En cualquier caso, debe ser anterior a 1581, año en que la obra fue prohibida por la censura inquisitorial.

⁷ En realidad, el manuscrito de la Real Academia de la Historia de Madrid acaba unas líneas antes con un enigmático «etcétera» que sirve para advertir del carácter inconcluso de la obra. Por otro lado, hay que advertir que existe un testimonio manuscrito más del siglo XVI, pero sólo reproduce un breve pasaje de la obra (cfr. Fernando F. Portugal, «Um trecho quinhentista da novela *Menina e Moça*», *Revista da Biblioteca Nacional*, S. 2, vol. 5, nº 1, Jan.-Jun. 1990, págs. 224-226).

⁸ Bernaldim Ribeiro, «*Menina e Moça...*» [sic], Livraria Internacional de Ernesto Chardron, Casa Editora, Lúgan & Geneloux sucessores, Porto, 1891.

Varias de 1646, quien tampoco pone en duda la autenticidad del añadido eborense. Que dos autores, sin posibilidad de haberse copiado,⁹ den la misma interpretación (representación novelesca de amores cortesanos, especialmente los de Bernardim) e incluyan en ella el añadido nos hace pensar que son deudores de la opinión que en el siglo XVI se tenía de la obra, quizás desde el mismo momento de su difusión manuscrita por los círculos cortesanos, y sin duda después de la edición de Évora de 1557.

Si a finales del siglo XIX la crítica se vuelve mayoritariamente en contra de la autenticidad del añadido se debe, inicialmente, a Teófilo Braga, el mismo que provoca la confusión entre parte añadida y *Segunda Parte* de Évora, pues no pudo consultar directamente la edición de Ferrara.¹⁰ José Pessanha, en su citada edición, y Delfim Guimarães¹¹ recogen esta opinión y mutilan la obra de toda la *Segunda Parte*, incluso después de que Teófilo Braga volviese a admitir en alguna medida la autenticidad del añadido debido a que tiene que basarse en él para su interpretación anagramática de la obra.¹²

Con la publicación en 1923 de la edición de Ferrara, llevada a cabo por Braamcamp Freire y Carolina Michaëlis,¹³ se deshace definitivamente la confusión entre parte añadida y *Segunda Parte* de la edición de Évora. Sin embargo, la inclusión o exclusión de capítulos del añadido, producto de esta confusión, aún será determinante en los juicios críticos de algunos autores, que aumentarán o disminuirán la obra arbitrariamente en función de su propia interpretación. Costa Pimpão, por ejemplo, en defensa del carácter bucólico y sentimental de la novela, no duda en seguir cuestionando toda la *Segunda Parte*.¹⁴ Y en sentido inverso, el carácter indiscutiblemente bernardiniano de muchos pasajes de la *Segunda Parte* (pertenezcan o no al añadido) fue puesto en evidencia por otros autores como Menéndez Pelayo,¹⁵ António Salgado Júnior,¹⁶ António José Saraiva¹⁷ o Antonio Gallego Morell.¹⁸

⁹ Aunque la obra de Faria e Sousa está fechada en Madrid en 1646, algunos de los permisos de impresión están fechados en 1645, por lo que con casi completa seguridad Faria e Sousa ya había redactado su obra cuando aparece la edición de Silva Mascarenhas. La interpretación de Faria e Sousa, por lo demás, está plagada de falsedades inventadas por él mismo (cfr. vol. II, *Segunda Parte*, «Prologo i discurso sobre los generos de composiciones [...]», §4, y vol. II, «Discurso [...] de las sextinas», §20).

¹⁰ Cfr. *Bernardim Ribeiro e os bucolistas*, Imprensa Portuguesa Editora, Porto, 1872 (v. especialmente págs. 90-91, 103 y 125-126).

¹¹ Bernardim Ribeiro, *Saudades (História de Menina e Moça)*, edição popular revista por Delfim Guimarães, Guimarães & C^o Editores, 1905.

¹² V. *Bernardim Ribeiro e o bucolismo*, Livraria Chardron, Porto, 1897. El mismo criterio seguirá en su propia edición de la novela.

¹³ Bernardim Ribeiro e Cristóvão Falcão, *Obras*, Nova edição conforme a edição de Ferrara, preparada e revista por Anselmo Braamcamp Freire e prefaciada por D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, 2 vols., Imprensa da Universidade, Coimbra, 1923.

¹⁴ V. «António Salgado Júnior — A 'Menina e Moça' e o romance sentimental no Renascimento», *Biblos*, vol. XVII (1941), págs. 764-768.

¹⁵ V. *Orígenes de la novela*, Segunda Edición, CSIC, Madrid, 1961, t. II, pág. 223.

¹⁶ V. A 'Menina e Moça' e o romance sentimental no Renascimento, Separata de *Labor*, vols. XII-XIV, Aveiro, 1940.

¹⁷ V. «Ensaio sobre a poesia de Bernardim Ribeiro» en *Poesia e Drama*, Gradiva, Lisboa, 1990, págs. 30-51.

¹⁸ V. *Bernardim Ribeiro y su novela 'Menina e Moça'*, CSIC, Madrid, 1960, págs. 32-36.

En cualquier caso, todas las ediciones posteriores de la obra y el sentir actual de la crítica coinciden unánimemente en el sentido de considerar definitivamente apócrifa la parte añadida por Andrés de Burgos. Este sentir de la crítica lo resume claramente Pinto de Castro en la siguientes palabras:

Claro está que deixo fora de causa o acrescento da edição de Évora. Não vou aqui retomar a velha questão da sua apocrifia. O texto da novela, em termos de boa crítica, terá de ser apenas aquele que é comum aos [d]ois manuscritos e às outras edições impressas. Não vejo o menor fundamento para as opiniões de Salgado Júnior e António José Saraiva (provavelmente já ultrapassadas por eles próprios), como não encontro base para a redução proposta, embora como simples hipótese, por Costa Pimpão. A figurar na edição crítica, o texto acrescentado por André de Burgos, terá de vir em apêndice, como procedeu muito acertadamente Dorothee Grokenberger.¹⁹

De esta manera, la crítica actual, teniendo en cuenta sólo la tradición textual mayoritaria en el siglo XVI y la evidencia de que el añadido no es una continuación coherente de la novela,²⁰ elimina cualquier consideración sobre éste en el análisis de la obra y considera a Andrés de Burgos autor de un fraude manifiesto.²¹ Sin embargo, éste es un principio erróneo en cualquier planteamiento de crítica textual, el cual obliga a un análisis del texto tal y como nos ha llegado a nuestros días sin eliminar previamente ninguna de sus partes en base a criterios extratextuales. Y un rápido análisis del texto del añadido, como nos proponemos nosotros realizar brevemente aquí, nos conduce a conclusiones en todo contrarias a las que apresuradamente manifiesta la crítica actual.

3. Como ya hemos tenido ocasión de señalar anteriormente, el añadido de Évora no es un texto único, sino dos textos diferentes.²² El primero comienza donde acaba la lección común de la obra, ocupando los capítulos XVIII al XXIV de la *Segunda Parte*, y da continuidad coherente al hilo narrativo llevado hasta ese momento, pero no llega hasta su final, pues en el capítulo XXIV se interrumpe nuevamente la narración quedando inconclusa. El segundo texto ocupa los capítulos XXV al LVIII de la *Segunda Parte* y nos muestra una narración totalmente incoherente tanto con el primer texto del añadido como con la parte común a todos los testimonios de la obra. Se trata, en realidad, de un relato diferente de la misma materia, donde se conservan algunos personajes (Lamentor,

¹⁹ «Uma edição crítica da *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro: Problemas e soluções», op. cit., págs. 170-171.

²⁰ Aunque es algo que salta a la vista, un análisis detallado de las incoherencias fue realizado por António Salgado Júnior en el artículo citado.

²¹ Cfr. Pinto de Castro: «[...] às afirmações da portada da ed. de Évora, manifestamente destinadas a conferir, fraudulentamente embora, autoridade ao texto apócrifo nela acrescentado» («Uma edição crítica da *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro: Problemas e soluções», op. cit., pág. 170).

²² V. nota 26 en Bernardim Ribeiro, *Menina y Moza o Saudades*, Edición de Antonio Gallego Morell y Juan M. Carrasco, Cátedra, Madrid, 1992, págs. 154-155, y mi artículo «Españolismos y otras deturpaciones de Andrés de Burgos en su edición de la *Menina e Moça* (1557)», *Anuario de Estudios Filológicos*, XVIII (Universidad de Extremadura, 1995), págs. 81-95.

Bimarder/Narbindel, etc.), otros se sustituyen (el segundo amigo no es Avalor, sino Tasbião, cuya historia nada tiene que ver con el anterior) y otros son nuevos. Este relato diferente tiene un marcado carácter caballeresco, al contrario que la parte común de la obra, y le falta toda la parte inicial.

La entidad del añadido como dos textos claramente autónomos viene marcada, además, por dos cesuras textuales. Al iniciarse el primer texto existe una laguna en la que faltan las palabras que debía dirigir el airado caballero contra la doncella que acompañaba al padre de Avalor. Al iniciarse el segundo texto (final del capítulo XXIV y todo el capítulo XXV de la *Segunda Parte*) se interpone un pasaje claramente deturpado por el editor Andrés de Burgos con el que éste trata de salvar la incoherencia existente entre el hilo narrativo llevado hasta ese momento y el que se seguirá a continuación. De hecho, la misma división en dos partes (exclusiva de Évora) parece ser motivada por la misma intención.

No vamos a repetir aquí todo el análisis que realizábamos en el citado artículo del *Anuario de Estudios Filológicos*. Sólo es preciso señalar que, tras el estudio de las variantes de Évora y del fragmento deturpado por Andrés de Burgos al iniciarse el segundo texto del añadido, es fácil deducir que éste no pudo ser el autor de todo el añadido, pues no dominaba la lengua portuguesa y su intervención se delata rápidamente por la inclusión de españolismos. Por el contrario, todo nos lleva a pensar que Andrés de Burgos estaba convencido de la autenticidad del añadido y que era sincero cuando afirma en su edición que «conueo tirarse a limpo do proprio original seu». El mismo editor era consciente de las incoherencias del añadido, pero su convencimiento le lleva a incluirlo a pesar de todo y a tratar de salvar su contradicción con el referido capítulo XXV de la *Segunda Parte*. Y que era consciente de las incoherencias lo demuestra el hecho de que califica a la *Segunda Parte* como «declaração da primeira parte deste livro», es decir, no una continuación de lo anterior, sino la explicación de los acontecimientos allí relatados, pues efectivamente el segundo texto del añadido nos remite a un momento inmediatamente anterior al inicio de la novela.

Sin entrar en más detalles sobre el añadido, la descripción realizada ya nos permite afirmar taxativamente que su autor no podía ser un continuador cuya intención fuese la de acabar la obra. En todo caso, sólo el primer texto del añadido es una continuación de la novela, por lo que sólo él, de considerarlo apócrifo, podría atribuirse a un continuador. El resto, siendo una redacción diferente de la misma obra contenida en la parte común a todos los testimonios, no es una continuación de ésta, y su autor no puede ser un continuador.

Precisamente son las incoherencias entre el añadido y la parte común lo que ya en 1922 llevó a Aubrey Bell a manifestarse en contra de considerar al añadido obra de un continuador.²³ Un continuador hubiera retomado la historia allí donde la deja el autor, sin saltos ni lagunas, sin cortar poco después la narración para iniciar otra historia distinta que, a su vez, lleva truncada toda su parte inicial...

Ahora bien, el hecho de que no se trate de una continuación de la obra nos obliga a separar el segundo texto del añadido de la parte común, incluso en el caso de que

²³ V. *Portuguese Literature*, Clarendon Press, Oxford, 1922, págs. 132-138.

lo hubiese escrito Bernardim. No debemos cometer el mismo error que Andrés de Burgos, el cual, convencido de su autenticidad, unió sin más ambos textos. Sólo el primer texto del añadido debería, con todas las reservas, estudiarse junto con el resto de la obra como continuación suya que es.

4. Una vez discriminados los dos textos del añadido, nos centraremos ahora en el segundo de ellos, el que ocupa los capítulos XXV al LVIII de la *Segunda Parte*. Si no es obra de un continuador apócrifo, su carácter apócrifo es difícil de defender. Adviértase que no se trata de una obra que aprovecha la fama de otra anterior, como hace Avellaneda con su continuación del *Quijote*, pues no aparece editada o difundida autónomamente. Tampoco se trata de una adición que fuese completando e incluso alterando una obra escrita anteriormente, como en el caso del *Amadís de Gaula*, pues no se trata de una continuación, sino, en todo caso, de una reescritura que en nada aprovecha la lección común.

Detengámonos brevemente en el contenido. En el capítulo XXV de la *Segunda Parte* se nos introduce, haciendo referencia a personajes y hechos anteriores que nos indican que falta todo el fragmento inicial del texto, en casa de las dos amadas de los dos caballeros amigos de que trata la historia. En la lección común, el inicio de la novela coincide con la decisión de los dos caballeros amigos de abandonar a estas dos amadas, por lo que el añadido nos remite a un momento anterior al inicio de la lección común, ofreciéndonos datos que ésta obviaba. Posteriormente advertimos que al primer caballero, Bimarder, se le denomina ahora Narbindel, y que el segundo caballero, Avalor, ha sido substituido por otro llamado Tasbião, el cual continúa con una serie interminable de aventuras caballerescas que ninguna relación guardan con la lección común. Más tarde encontramos a Narbindel, identificado expresamente con Bimarder, viviendo su destierro amoroso en el mismo ambiente bucólico en que lo había dejado la lección común, hasta el punto de que António José Saraiva considera imposible descartar la intervención de Bernardim en este pasaje.²⁴ Adviértase, sin embargo, que el pasaje bucólico de Bimarder/Narbindel está plagado de referencias al texto del añadido y sólo es del todo coherente con éste.²⁵

Como se ve, el desarrollo de este texto del añadido no puede ser una continuación de la obra, ni un aditamento que desarrolle temas marginales del original (como las series de los ciclos caballerescos): es una redacción diferente de la misma obra en la que, substancialmente, sólo se mantiene la aventura de Bimarder/Narbindel (el personaje que es un trasunto literaturizado del mismo Bernardim).

²⁴ «A história do ermitão será da mão do próprio Bernardim, e o Declarador pouco mais terá feito que colocá-la no lugar onde está» (António José Saraiva, «Ensaio sobre a poesia de Bernardim Ribeiro», op. cit., pág. 44).

²⁵ Este hecho descarta la hipótesis propuesta por António José Saraiva de que hubiese un "declarador", el autor del añadido, que se limitaría a reordenar fragmentos dejados por Bernardim en unos casos (por ejemplo, en el pasaje de Bimarder/Narbindel) y a continuar de forma no muy coherente las aventuras relatadas en la lección común. Esto no es posible porque el segundo texto del añadido es intrínsecamente coherente, incluyendo el pasaje de Bimarder/Narbindel, de manera que éste sólo se explica en su integridad en relación con el resto del añadido: las referencias a personajes y acontecimientos exclusivos del añadido así lo demuestra.

Ahora bien, si no es un continuador, ¿quién podía ser el autor de esa redacción diferente de la novela? Difícilmente podríamos aceptar que fuese algún amigo escritor de Bernardim como Sá de Miranda, con quien escribe conjuntamente obras en las que se intercambian referencias intertextuales (tal es el caso de las églogas). Y esto es así porque la lección común de la novela y el segundo texto del añadido no son obras diferentes sobre el mismo tema, sino dos redacciones diferentes de la misma obra, en las cuales se ha mantenido casi sin alteraciones toda la aventura de Bimarder. Y adviértase que Bimarder, el mismo personaje de ambas redacciones, es un trasunto del autor Bernardim Ribeiro. O aceptamos la improbable posibilidad de que el segundo texto del añadido fuese redactado en el siglo XVI únicamente para confundir a los críticos del siglo XX (pues los lectores coetáneos como Andrés de Burgos percibían fácilmente que no era una continuación), o debemos admitir que se trata de una redacción autógrafa.

Por lo que respecta al primer texto del añadido, siendo auténtica continuación de la obra, como señalábamos líneas atrás, no habría inconveniente en atribuírsela a un continuador apócrifo. Ahora bien, resulta inexplicable que un continuador se tomase el trabajo de continuar una obra para dejarla, al final, igualmente inconclusa. E igual de inexplicable resulta que inicie su continuación, quizás por encargo del editor de Évora, dando un salto en el hilo narrativo y bajo el epígrafe de un capítulo que no coincide con su contenido.²⁶

Si aún así quisiéramos atribuir el primer texto del añadido a un continuador apócrifo, tendríamos que admitir que éste imitó a la perfección la lengua y el estilo de Bernardim. Porque quien lea los últimos capítulos de la lección común no será capaz de encontrar ninguna diferencia con la pluma que escribe a continuación.²⁷ Y esta misma coincidencia de estilo con Bernardim se aprecia en todo el añadido eborense, como advertía António José Saraiva en su minucioso análisis de la obra:

Como critério para distinguir o autêntico do apócrifo, teríamos, à primeira vista, a diferença de estilo e de visão estética. Este critério, porém, é muito mais frágil do que pode parecer.

Pelo que respeita ao estilo, temos de considerar, em primeiro lugar, que toda a segunda parte da *Menina e Moça* [incluyendo los capítulos de la lección común] flui no estilo usual dos romances de cavalaria, próprio do género, impessoal e estereotipado, onde é difícil reconhecer o jeito próprio da mão do Autor; em segundo lugar, que até ao fim da obra circulam constantemente

²⁶ La laguna con la que se inicia el primer texto del añadido, a la que ya nos hemos referido, quizás sea la causa de que Andrés de Burgos ponga el siguiente título a este capítulo: «Cap. xviii. das palauras que Avalor touc cõ ha dõzella que ho alli trouxera». El capítulo anterior (el último de la lección común de la obra) acababa dando paso a las palabras que el airado caballero que se enfrentaba al padre de Avalor dirigía a la doncella, pero en este capítulo no se recogen estas palabras, sino la respuesta que le da el padre de Avalor a la doncella. Como toda esta aventura realmente se la está relatando Avalor a la ninfa que socorre tras su naufragio, es posible que Andrés de Burgos quisiera, con el referido título, indicar sólo que Avalor continúa con su relato sin más detalle, salvando así cualquier referencia a la laguna textual.

²⁷ Bien es cierto que al final del primer texto del añadido es perceptible un cierto apresuramiento en la escritura.

certos vocábulos e certas maneiras de dizer por onde julgaríamos surpreender Bernardim [...]; finalmente, quem quer que escreveu os capítulos em discussão [...] apenas pretendeu, com o seu estilo fluente de pena exercitada, contar com simplicidade e rapidez, exactamente como sucede na narrativa das cavalarias de Avalor, da autoria de Bernardim.²⁸

Verdaderamente pensamos que lo difícil es no aceptar que todo el añadido es de la autoría de Bernardim. Que la crítica actual no haya planteado esta hipótesis (refrendada por la propia tradición textual que inicia la edición de Évora) se debe a la confusión que crea el propio Andrés de Burgos al unir los dos textos del añadido a la parte común de la obra, ofreciendo una continuación imposible a la novela inconclusa.

En realidad sólo el primer texto del añadido es continuación de la *Menina e Moça*. El segundo texto, por el contrario, es una redacción distinta escrita previamente por Bernardim, pues el hecho de que llegue a su final así nos lo indica. La muerte le sorprende al autor cuando estaba redactando la segunda y definitiva redacción de la novela, que queda inconclusa.

Como sucede en los frecuentes casos en que un autor redacta varias veces una obra hasta llegar a la redacción definitiva, en el proceso va destruyendo la versión antigua a la vez que escribe la nueva. Esta es la razón por la cual falta toda la parte inicial del segundo texto del añadido: porque ya había escrito la parte inicial de la redacción definitiva, es decir, la lección común de todos los testimonios. E igualmente se explica que hubiese conservado el resto de la primera versión, porque aún faltaba redactarla en su versión definitiva, dado que la obra queda sin acabar.²⁹

5. Hasta ahora nos hemos limitado a realizar exclusivamente un análisis del texto (crítico y estilístico), lo que nos ha llevado a defender el carácter autógrafo del añadido eborense. Para acabar nuestra argumentación llamaremos la atención sobre algunos datos extratextuales que dan veracidad a la hipótesis de las dos redacciones de la obra y que nos permiten seguir la pista a la transmisión de la novela en el siglo XVI.

Bernardim Ribeiro era un autor cortesano que escribía en la corte y que en ella encontraba a su público lector. Así se nos aparece ya desde sus primeras composiciones poéticas, realizadas en el entorno de los famosos *serões* palaciegos de principios de siglo que recogerá el *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, en convivencia demostrada con Sá de Miranda y D^a Leonor de Mascarenhas.³⁰ Como hidalgo con estudios jurídicos y buena pluma tuvo la oportunidad, según parece, de entrar al servicio del Rey en labores administrativas elementales, tal y como se recoge en un documento fechado en 1524 por el que se le nombra *escrivão da câmara*.³¹ Su servicio en la administración cortesana viene

²⁸ «Ensaio sobre a poesia de Bernardim Ribeiro», op. cit., pág. 36.

²⁹ Curiosamente, Carolina Michaëlis hacía una referencia a esta pobilidad: «Possível é que nas mãos de Bernardim o texto passasse por mais estadios. Mas em regra, o poeta vai destruindo os estadios embrionários das suas obras» («Introdução» a Bernardim Ribeiro e Cristóvão Falcão, *Obras*, op. cit., vol. I, pág. 79, nota 1).

³⁰ Cfr. Carolina Michaëlis, *ibídem*, págs. 193-196.

³¹ Cfr. José Pessanha, «Prefacio» a Bernardim Ribeiro, *«Menina e Moça...»*, op. cit., pág. LXXIII.

refrendada además por su sobrino-nieto Silva Mascarenhas, quien en el «Prólogo» a su edición de 1645 afirma de Bernardim que fue «Moço Fidalgo d'El Rey Dom Manuel, e servio na Casa».

Es más que probable que Bernardim aprovechase su estancia en la antesala de Palacio, donde se ubicaba el personal administrativo y donde había abundancia de papel y tinta, para ir redactando la *Menina e Moça*. Poseemos un testimonio precioso de que esto debía ser costumbre habitual en la época. Se trata de João de Barros, quien en prólogo a su *Clarimundo* afirma que escribió su obra «por cima das arcas da vossa guarda-roupa, públicamente, como muitos sabem, sem outro repouso, sem mais recolhimento, onde o juízo quieto pudesse escolher as cousas que a fantasia lhe representava».³²

Del conocimiento de la novela en los círculos cortesanos saldría la interpretación tradicional de que representaba amores palaciegos en clave caballeresca o pastoril, especialmente los del autor. Es una interpretación que veíamos anteriormente recogida por Silva Mascarenhas y Faria e Sousa, y que, en realidad, se ajusta más a la primera redacción de la novela que a su versión definitiva, pues ésta excluye la mayor parte de personajes y aventuras que podrían tener una referencia real en acontecimientos de la corte.

Cuando Bernardim se encontraba redactando, al final de su vida, la versión definitiva de la obra, ésta ya era posiblemente conocida por sus amistades. Sá de Miranda, por ejemplo, debía poseer una copia, a través de la cual llegaría a conocimiento de Núñez de Reinoso en fecha muy temprana (hacia 1534), pues su influencia es considerable en el *Clareo y Florisea*.³³ De esta transmisión inicial de la obra, cuando aún no había sido acabada, se originarían las distintas copias que sirven de base a los manuscritos conservados y a la edición de Ferrara (pues la de Colonia es copia de ésta), e incluso a la parte común de la edición de Évora.

La muerte le sorprende a Bernardim en este proceso de revisión de la novela, quedando finalmente inacabada en su redacción definitiva. Años después aún se tenía noticia de que se conservaban los textos que continuaban la obra en las salas de Palacio donde trabajó Bernardim. Sabemos esto gracias a una nota incorporada al final de la novela por el copista del testimonio más antiguo conservado, el manuscrito Asensio (folio 34v):

acabouse aqui e[ste] liuro sem cabo p̃q̃ o mais se [*supra*] não acha • algũs
querẽ dizer que e[ta] na gardaroupa delRey / ñ sey se he asy ñ se se podera
saber //==//

El editor Andrés de Burgos pudo tener acceso a los dos textos del añadido en Évora porque allí se había instalado la administración de la corte bajo la regencia del

³² «Prólogo feito depois desta obra impressa. Ao mui alto, e poderoso Rei D. João III, deste nome, por João de Barros, seu criado» en João de Barros, *Crónica do Imperador Clarimundo*, com prefácio e notas do prof. Marques Braga, Livraria Sá da Costa, Lisboa, 1953, vol. I, pág. 2.

³³ V. Miguel A. Teijeiro Fuentes, «El solar de Basto: Un lugar ameno para la poesía» en Juan M. Carrasco González y Antonio Viudas Camarasa (Eds.), *Actas del Congreso Internacional Luso-Español de Lengua y Cultura en la Frontera (Cáceres, 1 al 3 de diciembre de 1994)*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1996, tomo I, págs. 129-143 (v. especialmente págs. 137 y ss.)

Cardenal Infante D. Enrique, y recordemos que en aquella época toda la administración cortesana se trasladaba allí adonde iba el Monarca, fuese Lisboa, Coimbra, Sintra o Évora.³⁴ Y no es difícil aceptar que el editor eborense accediese sin dificultad a los papeles de Bernardim guardados entre la documentación administrativa de la corte porque contaba con el favor del mismísimo D. Enrique. Así se deduce del colofón de la edición de las obras de Bernardim, donde Andrés de Burgos afirma que era «caualeiro e impressor da casa do Cardeal iffante nosso señor».

Que Andrés de Burgos accediese a los papeles originales de Bernardim, recogidos en los dos textos del añadido, no hace de la edición de Évora el testimonio más fiable de la obra. El análisis de las variantes y deturpaciones que realizábamos en el *Anuario de Estudios Filológicos*³⁵ más bien nos induce a pensar que Andrés de Burgos produjo alteraciones en el texto en mayor medida que otros testimonios, tanto en el apartado de variantes textuales y omisiones para salvar la censura inquisitorial, como en las prácticas habituales de la labor editorial (división en partes de la obra, títulos de los capítulos, modernización ortográfica, etc.) El *codex optimus* continúa siendo el manuscrito Asensio, pero el añadido eborense debe incorporarse en una futura edición crítica porque contiene una continuación inacabada (el primer texto del añadido), y porque nos ofrece parte de la primera redacción de la obra, cuya comparación con la versión definitiva debería constituir, a partir de ahora, una preciosa fuente de información en el proceso creativo de Bernardim.

³⁴ En realidad, sólo en 1562 accede oficialmente D. Enrique a la regencia, tras la renuncia de D^a Catalina de Austria, viuda del rey desde 1557, pero ésta debió intervenir poco en los asuntos públicos, dado que contó con objeciones desde el principio por parte de los representantes populares y acaba por renunciar (cfr. José Hermano Saraiva, *História concisa de Portugal*, 9^a edição, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1984, pág. 166). Todo nos lleva a pensar que ya desde 1557, año de la muerte del rey, D. Enrique tenía a su disposición parte de la administración de la corte en Évora. Como Andrés de Burgos no acaba de imprimir su edición hasta principios de 1558, tuvo tiempo suficiente para acceder a los archivos reales.

³⁵ Cfr. nota 22.

**Antonio Jordada
y su *Tratado
contra las
comedias* (1788)**

Domingo
Garcías
Estelrich



Los despropósitos de algunos sectores eclesiásticos efectuados contra el teatro desde los inicios del siglo XVIII se recrudecieron en los últimos años del reinado de Fernando VI. Pestes y demás catástrofes naturales continuaron asociándose al castigo divino como una respuesta a la permisividad de los comediantes. Un sector de la Iglesia, y en especial por medio de los predicadores, ejerció desde el púlpito una tan desafortunada como eficaz proscripción de la actividad teatral. Como nos señala Cotarelo,¹ recordemos el caso del padre jesuita Pedro Calatayud cuya elocución y diatriba estuvieron a punto de conseguir que en Madrid se suprimieran las comedias cuando en 1753 allí predicó y, aunque no lo consiguió, sus sermones contribuyeron a que se dictaran las conocidas y restrictivas *Precauciones* de 1753. Parecidos pasos del jesuita siguió el dominico fray Alonso Pinedo en su desmedida cruzada contra las comedias.

A los ataques de los más rígidos moralistas durante el reinado de Carlos III se sumaron algunos literatos ilustrados encabezados por Clavijo y Fajardo y Nicolás Moratín que, si bien no pidieron el cierre de los corrales, sí lucharon por erradicar el teatro aurisecular. Fueron años en los que las representaciones se vieron constreñidas desde diferentes frentes: los moralistas continuaron su guerra particular con especial virulencia y éxito en determinados pueblos y ciudades; el Consejo de Castilla, en su afán por contentar al sector moderado de la Iglesia y al reducido, pero influyente, grupo ilustrado, dictó normas más limitativas que tolerantes; mientras, algunos literatos neoclásicos, aun sin pretenderlo y por otros fines, confluyeron con los moralistas en los denuestos teatrales.

En 1766 Nicolás Blanco publicó su *Examen teológico sobre los teatros*. Unos años más tarde, en 1777, José Tormo, obispo de Orihuela, denunció ante el Rey los «excesos» del teatro de su diócesis. Lo mismo hizo el obispo de Elche, y ambos consiguieron que se cerraran los corrales de Orihuela, Elche y Alicante. El año 1785, en Ecija, un sermón contra las comedias predicado por el franciscano fray José Oreda logró que el pueblo quemase en la plaza todos los muebles y enseres de su teatro. Parecidas «conquistas» obtuvo el beato fray Diego de Cádiz cuando sus sermones contribuyeron al cierre de muchos teatros de pueblos y ciudades del sur. Otras capitales, como Murcia, también tuvieron sus abanderados. Simón López, que llegó más tarde a ser arzobispo de Valencia, en 1789 hizo desde aquella ciudad profesión de fe contra el teatro. En 1791 Luis Santiago Bado, otro sacerdote, publicó su satírica respuesta a cierto *Discurso apologético* que obtuvo un considerable eco entre los detractores.

Palma, aunque ignoramos la repercusión efectiva que alcanzó, también tuvo su fustigador. Un libro manuscrito hasta ahora desconocido de Antonio Jordada, sacerdote de la Casa de la Misión, fechado en Palma el año 1788 en las postrimerías del reinado de Carlos III, vino a sumarse a la larga lista de compilaciones contrarias a las comedias. Hablamos del *Tratado contra las comedias. Disertación sobre las comedias trabajada en Mallorca por el señor Antonio Jordada, sacerdote de la Casa de la Misión, año 1788*,² 147 páginas de desafortunada condena moral de las representaciones inéditas hasta el presente.

¹ Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de Archivos, Biblioteca Nacional, 1904.

² Antonio Jordada, *Tratado contra las Comedias. Disertación sobre las Comedias. Trabajada en Mallorca por el Señor Antonio Jordada, Sacerdote de la Casa de la Misión. Año 1788*, Manuscrito n° 98-A-3, Biblioteca Bartomeu March, Palma, pp. 147.

Cinco proposiciones fundadas en complejas y maniqueas disquisiciones teológicas, reforzadas por varias tandas de justificaciones y objeciones, vertebran la estructura de un tratado que se convierte, como veremos, en un inventario de los improperios que contra el espectáculo teatral han vertido algunos de los papas, moralistas, teólogos, santos y pensadores que en el mundo han sido. Con la descripción de un mundo corrupto, sumido en la ignorancia y el pecado, y del que es preciso desterrar el veneno de las comedias, inicia Antonio Jordada su prolija disertación:

«El que lograrse desterrar del mundo, no todas, la mitad de las preocupaciones, é ignorancias, que padecen aún los hombres de luces mas que medianas en asuntos de conciencia mereceria con mucha justicia el glorioso titulo de bienechor de las almas, porque las densas tinieblas, que cubren una buena parte del mundo Christiano, son la verdadera causa originaria de las funestas caidas de tantas almas, i en mucha parte de la relaxacion de costumbres, que cada día va en aumento...»³

El tratado se abre con el enunciado de la primera proposición: las comedias de nuestros tiempos son lascivas. Sustenta esta afirmación en las opiniones, entre otros, de Merbesio, para quien las comedias son la fuente de la lascivia; o Boscio, que las califica como pecaminosas e ilícitas. El padre Mariana las valora despectivamente como una sucesión de torpezas, fraudes de alcahuetas, amores de las meretrices, estupro de las vírgenes y otras «cosas indignas». Palafox sólo ve en ellas hombres enamorados, mujeres engañando, perversos aconsejando y disponiendo pecados. Hurtado de Mendoza las denigra porque provocan la lujuria, excitan y conducen al mal. El padre Calatayud las condena por torpes, pecaminosas y ser la causa de la ruina espiritual de las almas; Concina, Pontas, Collet y Bossuet, por ser un espectáculo torpe, feo y obsceno. Pignatelli les dedica similares adjetivos —lascivas, feas, obscenas, torpes y deshonestas— porque «ellas tratan de los robos, de los enamorados, de los adulterios, de los casados, de las ocultas tretas, encantos, amores, de las meretrices, alcahuetas, doncellas, mancebos». Para Nicolás Beldello los cómicos se convierten en criminales cuando en el escenario provocan la lascivia. San Agustín, nos recuerda Jordada, estima que las voces de las mujeres sobre las tablas son más peligrosas para las almas que el «silvo del basilisco» para los cuerpos. Sus asuntos, regularmente de casamientos, raptos, estupro o adulterios, recrean encuentros clandestinos; muestran ventanas, puertas, jardines, llaves para facilitar las entradas y salidas a deshora: enredos y cautelas para burlar al marido y esquivar la vigilancia de los padres. Agustín Valentín de la Iglesia y el padre Garcés les reprochan que en ellas se oyen «millares de discursos con lisonjas, adulaciones, fingimientos, papelinas, señas, recados, dadas, ofertas...»⁴ Imperdonable nos parece no reproducir la opinión del padre Garcés: «Dase principio à la Comedia corriendo las cortinas, se dexan ver hombres y mugeres mui compuestos, bien plantados, i ellas respectivamente ayrosas. Aqui es la suspensión del auditorio, aqui el clavar los ojos con ansia los hombres en las mujeres, i las mujeres en los

³ Ídem, folio 1.

⁴ Ídem, folios 6 y 7.

hombres, mirandolas de alto á bajo, haciendo anathomia de todas sus facciones de pies a cabeza. Salen a representar mil enredos de amor profano para llenar sus intermedios de sus jornadas, i entremeses ó por dar fin a la Comedia sale á baylar una de estas mugeres. Pero que bailes? Que mudanzas? Arrojando la cabeza y los ojos, quando alli hiriendo el uno al otro con tales ademanes, con tales movimientos, con tales saltos capaces de que en ellos i en el auditorio peligre el recato.»⁵ El padre Calatayud reduce los temas de las comedias a fábulas, celos, traiciones, desaffos, enamoramientos, conquistas de castidades, raptos, violencias, adulterios y otros lances que ordinariamente van a parar «a la jurisdicción del amor venereo i region del torpe deleite».

Jordada considera que la técnica y el disimulo que emplean los cómicos de su tiempo favorecen la seducción de los corazones pues «el veneno con que brindan hace tanto mas estrago, quanto es menos conocido de los incautos que lo beven ya que las palabras en sus labios son veneno de aspid». Según nuestro autor, para graduar la malicia de las comedias, no deben examinarse en abstracto con precisiones metafísicas ni juzgarse igual que en los impresos, sino tal y como se representan en los escenarios: «Las tonadillas, bailes, sainetes, entremeses, musica, cantos, afeites, i adornos de las mugeres con todos los ayres, i gracias de que se revisten los representantes para dar gracia al papel que represetan i merecer los aplausos de los espectadores; sus miradas lascivas, los artificios que usan para encantar los sentidos de los que miran, enlazar sus corazones, mover e irritar las pasiones, los cantos meretricios, las palabras equívocas pronunciadas por unas lenguas no mui puras [...] Si el Dragma no es contagioso, apestan las tonadillas; si estas no llevan veneno, atosigan los entremeses, si estos no tienen malicia escandalizan los bailes, inficionan los saynetes, siempre se presenta a los ojos la indecencia de las mugeres provocativamente afeitadas, i cubiertas de lazos mas poderosos en ellas para aprisionar corazones, enlazar voluntades, dar movimiento a las indomitas pasiones.»⁶

Palafox las considera el veneno que el deleite ofrece al alma endulzado con sainetes, conceptos, bailes, gracejo y sensualidad. Bossuet y el padre Lami consideran que la peste de las comedias es «doblado» perniciosa en estos siglos que en los pasados puesto que su artificiosidad las hace más peligrosas. Luis Muratori, hablando de la música que acompaña las representaciones, considera que es sumamente afeminada y propia para corromper los corazones pues «cada uno sabe los movimientos que dentro de si le nacen al oír musicas agradables en el teatro».

Especial condena merece para Jordada la presencia de la mujer sobre las tablas. Igual que otros moralistas, considera su participación como una suerte de prostitución ya que incluso los paganos ven que «un sexo consagrado al pudor no debía darse así al público». En parecidos términos se expresan Jerónimo Florentín, el padre Mariana y Bossuet. A este último corresponde la siguiente sentencia: «Que madre por poco honesta que sca no quisiera ver antes su hija en la sepultura, que en el teatro ó sobre las tablas».⁷ Todo ello refuerza para nuestro autor su razonamiento de que es indecente que las mujeres actúen en los teatros. Analiza, a continuación, las dos soluciones que caben a su

⁵ Ídem, folios 8 y 9.

⁶ Ídem, folios 10 y 11.

⁷ Ídem, folio 11.

planteamiento: una, tolerar sus actuaciones a partir de unas reglas; otra, prohibirlas totalmente. Como ejemplo de la primera recuerda las catorce condiciones prescritas por Felipe V a instancia de los teólogos y que ya han dejado de observarse. Para sustentar la segunda solución, que obviamente es la escogida, refiere las opiniones del cómico Ricoboni, quien después de cincuenta años de ejercer el oficio manifestó que nada había más útil que la entera supresión del espectáculo, y los juicios también contrarios del teólogo protestante Brochmundo y los franceses Boileau y Rousseau.

Nueve hipotéticas objeciones, que como seguidamente analizaremos Jordada refutará, podrían plantearse a esta primera proposición.

Primera objeción: las comedias no están prohibidas ni en las Escrituras ni en los preceptos divinos. A esta observación ofrece tres soluciones: primera, el silencio de los textos sagrados obedece a que los israelitas no contaron con este vicio; segunda, los preceptos que en las Escrituras condenan las palabras indecentes son aplicables al teatro; tercera, otros abusos introducidos por la malicia de los hombres y no recogidas en ellas, no dejan por eso de ser pecaminosas.

Segunda objeción: no faltan teólogos que las defiendan ni confesores que las toleren a sus penitentes. A ello responde con palabras tomadas del padre Mariana: no hay absurdo por grande que sea que no se halle apadrinado por algún teólogo; y con el testimonio del padre Navarro, para quien los modos y las circunstancias con que se representan las comedias son nocivos e inducen a cometer pecado mortal a los que asisten a ellas. El confesor que las tolera, prosigue Jordada, en unos casos ignora que sus penitentes las frecuetan; en otros, está falsamente persuadido por la mentirosa pintura que del teatro le han presentado.

Tercera objeción: algunos teólogos consideran que las comedias son de naturaleza indiferente. Para Jordada indiferente es aquello que no es ni bueno ni malo, que no merece el agrado ni el aborrecimiento de Dios y no es útil ni pernicioso para el que lo ejecuta. Todo lo cual no puede predicarse de las comedias según testimonios, entre otros, de San Clemente, San Cipriano, San Basilio Magno, San Gregorio, San Ambrosio, San Jerónimo, San Agustín, San Juan Crisóstomo, San Isidoro, San Cesáreo, San Juan Domasceno, Séneca, Tácito, Tiberio, Tertuliano y Bossuet. Comedias que en palabras de los Santos Padres son «peste de la república, fuego de la virtud, cevo de la sensualidad, tribunal del demonio, consistorio del vicio y seminario de los pecados más escandalosos»,⁸ y en opinión del padre Calatayud, «magisterio de la torpeza, aula de la incontinencia, oficina de la luxuria, universidad de los vicios, oprobio del Christianismo i una practica apostasia de la profesion que hizo el Christiano en el Bautismo».⁹ Si para San Juan Crisóstomo fue el demonio el que las introdujo en las ciudades, para el padre Garcés sería una herejía afirmar que es lícito lo que es «provocativo y torpe».

Cuarta objeción: las críticas de los Santos Padres y concilios no se refieren a las comedias modernas. La réplica le resulta sencilla. Los vicios que reprendieron los Santos Padres son los mismos que hoy corren por los teatros de España. Tampoco es cierto que los Santos Padres sólo abominaran las comedias de los gentiles, pues hablan «de las palabras

⁸ Ídem, folio 25.

⁹ Ídem, folio 25.

melosas y lascivas que allí se oyen, de las canciones meretrices, de las voces que con fuerza provocan el deleite de los ojos hermoeados, i mexillas pintadas i coloridas, del adorno i compustura del cuerpo con artificioso engaño, de las voces sonoras de los instrumentos»,¹⁰ elementos que constituyen el fundamento de todas las comedias. Solidario nuestro autor con el parecer de Lactancio, añade que «la materia de los espectáculos son los estupro de las vírgenes, los vicios de las meretrices, i quanto es maior la gracia i eloquencia de los actores tanto mas mueven, i quedan aquellas cosas gravadas en la memoria de los espectadores i oyentes». ¹¹ El padre Calatayud y el padre Navarro, igual que hizo siglos atrás San Juan Crisóstomo, juzgan las comedias de su época como torpes, ilícitas y venenosas. Por todas las consideraciones teatrales vertidas en los escritos de aquel santo parece, a juicio de estos castos padres, que Dios «le hizo presente todos los abusos ó desordenes que manchan ahora las Tablas, ó que corrió los teatros de España, observando lo que se hace en la escena; tan identicos i parecidos son los viciosos efectos, que allí reprehende, con los que producen las farsas en nuestra España». ¹²

Quinta objeción: si los ojos ven, alegan otros, sin peligro sobre el papel las mismas piezas que luego oyen en los teatros, ¿por qué si no es nocivo lo primero, se condena lo segundo? Primeramente, niega ya el planteamiento inicial: es abiertamente falso que puedan leerse sin riesgo todas las comedias impresas. Sin embargo, el peligro es mucho mayor en los teatros pues son los cómicos los que aumentan la malicia que no puede transmitir la imprenta. La letra sobre el papel es un cadáver que recibe la vida en el teatro con indecentes sainetes, tonadillas, peinados, gestos provocativos, bailes, músicas, cantos, adornos y afeites.

Sexta objeción: los Príncipes de la Iglesia toleraron las comedias y otros males por necesidades políticas. A esta afirmación replica que la permisón y la tolerancia distan mucho de la aprobación al no poder existir causa que legitime lo ilícito. Recuerda con San Agustín que los Príncipes de la Iglesia se vieron obligados a permitir muchos males porque no los pudieron impedir.

Séptima objeción: es menester ofrecer alguna recreación al espíritu y cierto entretenimiento al pueblo para contribuir a su descanso y diversión. Examínese el estado actual de todas las naciones cultas que protegen el teatro, alegan algunos, y se verá que los pueblos civilizados que lo frecuentan tienen menos vicios que aquellos que no lo conocen. Como mentirosas afirmaciones califica Jordada unos razonamientos repetidamente refutados por estudiosos y teólogos. Así razonan San Juan Crisóstomo: «Muchos viven en la pernicioso equivocacion que asistir a los espectaculos es cosa inocente; pero ellos son la verdadera causa originaria de un sin numero de males. Porque producen la fornicacion, la lascivia, i todo genero de incontinencia. Allí se forman los deseos criminales, se meditan los adulterios, se aprende la intemperancia, se exorta à la torpeza i se dan exemplos de deshonestidad»; ¹³ Lactancio, para quien las comedias son «de mucha fuerza para irritar vicios o corromper los corazones», o San Agustín, que las considera «peste de las almas,

¹⁰ Ídem, folios 31 y 32.

¹¹ Ídem, folio 33.

¹² Ídem, folio 31.

¹³ Ídem, folios 38 y 39.

ruina de las buenas costumbres, i de toda honestidad». Para Pedro Hurtado de Mendoza, lejos de disminuir la corrupción, la aumentan en las poblaciones que poseen teatros. Y refiriéndose a la llegada de los comediantes a la ciudad de Salamanca añade que «luego que esa grey de Satanas entra en la Ciudad, la juventud va adoptando nuevos vicios, sin abandonar los antiguos; muchas casadas se precipitan á cometer nuevos adulterios». ¹⁴ Tapia sentencia que Lope con sus comedias ha ocasionado en España una ruina mayor que la causada por Lutero con sus herejías en Alemania. Refiriéndose a las prohibiciones impuestas durante el reinado anterior por Fernando VI y al levantamiento de las mismas unos años después, se pregunta Jordada: «¿Crecieron á caso los vicios, se aumentaron los desordenes, reino mas paz en las familias, se mancharon menos lechos nupciales, se trazaron, se executaron mas sediciones, hubo menos excesos en nuestros Reinos, quando les faltaron los manantiales de seducción, que ahora gozan en los Teatros? Despues de su introducción: ¿que excesos se han corregido? ¿Que reforma de costumbres se ha observado? ¿Que vicios se han extirpado?». ¹⁵

La octava objeción recoge el razonamiento del cómico Guerrero: si las comedias fuesen nocivas, el voto que hicieron los pamploneses de no admitirlas sería inválido e ilícito y, puesto que el papa Benedicto XIII los dispensó del voto que la ciudad había hecho en tiempo de la peste, las comedias que se representan en España no pueden ser pecaminosas al estar legitimadas por la autoridad papal. Este argumento es un sofisma para nuestro autor. La moral católica, prosigue, obliga a los navarros igual que a los restantes cristianos; lo que es nocivo en las demás partes, también es pecaminoso en Navarra. La dispensa papal no canonizó las comedias ni mudó su naturaleza. El Papa propuso las honestas y reprobó los espectáculos que la Iglesia siempre ha condenado. Si los pamploneses hubiesen hecho voto de nunca mentir, la dispensa papal no les hubiese legitimado la mentira.

Novena objeción: no puede ser nocivo un espectáculo que goza del aprecio de la multitud. A ello contesta nuestro sacerdote, con San Cipriano, «que la verdad es eterna y no las costumbres; que el camino de la salvación es áspero y pocos son los que lo pisan». O con los juicios del marqués de Corocido, para quien la desgraciada vida de la imitación es la que pierde al hombre, y de Pitágoras, que ve en el camino de la multitud la senda del error.

Segunda proposición: pecan mortalmente los cómicos que representan comedias torpes. Pignatelli no halló quien afirmara lo contrario. Biluard lo tiene por cierto. Collet los considera privados de la absolución. Mariana, indignos del sacramento. San Clemente los excluye de la Iglesia. San Cipriano excomulgó a un cristiano que había sido cómico. Valentiniano y Graciano les negaron la extremaunción. Hurtado de Mendoza les denegó la comunión. San Carlos Borromeo les declaró la guerra en Italia. Jordada nos recuerda que en el siglo XVI la Iglesia se afanó para destruir una peste que renacía para dar muerte a sus «amados hijos»; que el concilio Turonense los anatemizó; que la Universidad de París en 1648 prohibió enterrarlos en lugar sagrado y que el arzobispo de aquella ciudad se negó a dar sepultura a Molière, y sólo lo hizo cuando algunos teólogos certificaron que había dado señales de arrepentimiento antes de morir.

¹⁴ Ídem, folios 40 y 41.

¹⁵ Ídem, folios 42 y 43.

En siete razones fundamenta esta proposición. Primera: las leyes de la caridad nos obligan a impedir el pecado de nuestros hermanos, a corregirlos cuando obran mal y a detenerlos cuando inconsiderados se precipitan al abismo. Los cómicos para ruina de los de su especie practican todo lo contrario: «pisando los preceptos de la caridad, olvidando una ley que nace con el hombre, arman lazos á la inocencia, hacen la ruina de sus hermanos; con sus acciones i palabras escandalosas los provocan al mal. Sus palabras menos decentes, sus gestos provocativos, sus saynetes envenenados, sus tonadillas apestadas, sus entremeses alusivos, sus adornos inmodestos, bayles excitativos i los mismos argumentos del espectáculo sembrados de tiernas amorosas expresiones, son otras tantas centellas libidinosas que prenden fuego en los corazones; otros tantos sorbos del mortal veneno con que brindan á los incautos». ¹⁶ Para Jordada, igual que San Clemente, el teatro es «la cátedra de la pestilencia».

Segunda razón: todo o parte de lo que dicen o hacen los cómicos es de naturaleza pecaminosa por estar prohibido por la ley, ser escandaloso y ocasionar muchos pecados graves.

Tercera razón: a menudo las cómicas salen al escenario con la intención de cautivar las voluntades «cubiertas de lazos para enlazar los que las estan mirando, tirando lascivos ojos sobre los hombres, hacen gestos, ademanes, los mas poderosos para imitar las pasiones, para encender los corazones, para arrebatarlos, para cautivar las voluntades; apetezen, buscan ser vistas, amadas de todo el mundo, enlazan a muchos torpemente». ¹⁷

Cuarta razón: la presencia en los escenarios de la mujer con vestidos de hombre es indecente y pecaminosa por el notable peligro de lascivia y escándalo que ocasiona. «Las maliciosas circunstancias reunidas en las cómicas que asi visten, añade Jordada, por las aderencias que acompaña esta indecencia en el teatro; qué efectos puede producir, qué pensamientos en los que las registran de pies a cabeza». ¹⁸

Quinta razón: muchos son los teólogos que condenan mortalmente a las mujeres que se presentan en el escenario con los pechos descubiertos.

Sexta razón: lo mismo que se condena en un libro merece ser censurado en el teatro pues allí se aumenta su mortal veneno. ¿Acaso no se oyen en los teatros —se pregunta el autor— con sobrada frecuencia expresiones amatorias, tiernos requiebros, afeminadas cantinelas, familiares conversaciones de los amantes, tratos de los que se valen para lograr acontecimientos lascivos?

Séptima razón: ¿Encontraríamos algún teólogo que disculpase de pecado grave al que dictase lecciones de depravación? A esta pregunta responde con tres testimonios. Palafox considera los teatros como «escuela de vicio, cathedra de maldad, en ellos dan los comicos liciones de malicia, enseñan el arte de ofender a Dios con destreza, i maña, a la casada se le advierte como engañar al marido, à la donzella la manera de burlar los desvelos de sus padres, de que modo se podran executar facilmente los adulterios». ¹⁹ San Juan Crisóstomo tampoco se queda atrás: cátedra de pestilencia, escuela de incontinencia,

¹⁶ Ídem, folio 63.

¹⁷ Ídem, folio 65.

¹⁸ Ídem, folio 66.

¹⁹ Ídem, folio 69.

oficina de lujuria y horno de Babilonia. Concluye el razonamiento con las diatribas del padre Calatayud para quien el teatro es la ruina espiritual de muchas almas «pues los farsantes de nuestros días con el infame i vil artificio de sus palabras, frases, desdenes, expresiones, cantigas, canciones, bailes, i demas vivos coloridos con que pintan i hacen apetecible el galanteo, el estupro, el divorcio, el modo de traer una dama engañado dos ó tres galanes; dan ocasion i motivo a varios para deleitarse, idear ó mantener el torpe delito, comersio, adulterio, galanteo...».²⁰

Tercera proposición: pecan mortalmente los que asisten a las comedias por el peligro en el que voluntariamente se colocan de ofender a Dios. Como Suárez, opina que las comedias despiertan con sobrada frecuencia «delectaciones venereas, apetitos libidinosos o deseos criminales». Como el padre Calatayud, que atraen, inducen e inclinan a muchos a la lujuria. Collet, San Carlos Borromeo y Concina juzgan que ponen en riesgo sus almas los que con ánimo deliberado frecuentan los teatros. Para Masillón «allí se presenta a la vista quanto puede servir de pabulo al fuego impuro». Las mujeres, cuyos ojos compara San Basilio al basilisco, si no matan con su vista lasciva, hieren; «con sus adornos meretricios, provocan; con su descoco, solicitan; con sus voces, gestos y ademanes, encantan». Benedicto XIV ve en las comedias narraciones de casos obscenos que excitan movimientos depravados en el ánimo del oyente. San Juan Crisóstomo considera que si los que viven lejos de los teatros pueden con dificultad conservar su castidad, ¿cómo podrán vivir castos aquellos que los frecuentan? Por todo ello, según Jordada «nada hai en el que no sea lazo i peligro; casi quanto se ve, se oye en el todo chispea centellas libidinosas capaces de prender fuego en los corazones mas elevados».²¹

Aparentemente tres objeciones podrían plantearse a esta proposición. Primera: lo que se afirma de las comedias son exageraciones de quienes impugnan lo que no entienden. A esta argumentación responde Jordada con los testimonios de los teólogos, según él de primer orden, anteriormente apuntados.

Segunda objeción: no todos los que frecuentan el teatro perecen en él. Nuestro autor ve una fácil respuesta a esta réplica. No es necesario que sea la ruina para todos los que lo frecuentan, basta que pequen algunos aunque sólo sea de pensamiento. Para que una diversión sea provocativa es suficiente que «varios incautos, debiles ò propensos al vicio infame perezcan por algun deseo libidinoso ó delectación venerea». Reproduzcamos un fragmento de su filípica: «Estan allí con los sentidos y corazon abiertos, entran, salen, se detienen en ellos los objetos pecaminosos sin hacerles la menos resistencia; el apetito libidinoso se rebuelca como cerdo inmundo en el estiercol, la voluntad se recrea en lo que debía huir; despues mui satisfechos, no padecen tentacion alguna; no hai peligro en las comedias. Funesta ceguedad!».²²

Tercera objeción: Feijoo, alegan los partidarios del teatro, que examinó las comedias con su acostumbrada crítica sólo las considera como una ocasión remota de pecar. Jordada cree que la autoridad de Feijoo es insuficiente para contrarrestar la opinión de los que prueban lo contrario: San Carlos Borromeo, Benedicto XIV, Mariana, Pignatelli,

²⁰ Ídem, folios 70 y 71.

²¹ Ídem, folio 82.

²² Ídem, folio 98.

Bossuet, Nicole, Concina, Collet, etc. La doctrina de Feijoo puede ser verdadera respecto de unas, pero ciertamente errónea hablando de otras.

Cuarta proposición: pecan mortalmente los que contribuyen económicamente al mantenimiento de las comedias por cooperar con ello al pecado de los cómicos. Pignatelli, La Croix, Diana, Collet, Holzman, Ligorio, Hurtado de Mendoza y Concina se sirven de este fundamento. Nueve razones y cinco objeciones son las empleadas para defender el enunciado de esta proposición.

Primera razón: los concilios y los teólogos así lo declaran. El concilio arelatense excomulgó a los que asistían al teatro; el parisiense prohibió los espectáculos a los fieles y el sínodo tulonense, en 1704, denegó la absolución a los asiduos a las comedias.

Segunda razón: los que asisten al teatro compran unas palabras y acciones pecaminosas a los cómicos para que éstos hagan y digan sobre el escenario aquello que si ellos hicieran o dijieran sería ilícito, contribuyendo de esta manera al pecado de sus hermanos, pues «dar à esa clase de gente, es amar en ellos la iniquidad, es aceptar el pecado, es vestir la maldad».²³ San Agustín los compara con las meretrices: si pecan los que pagan por sus servicios, también lo hacen los que ofrecen dinero a los cómicos para una escena ilícita.

Tercera razón: los que asisten al teatro ayudan con su aportación económica al mantenimiento del espectáculo y a la subsistencia de los cómicos; motivos que los hacen reos de los pecados que cómicos y concurrentes cometen.

En la murmuración recae la cuarta razón. Para San Bernardo no es fácil decidir si delinque más el que murmura o el que oye la murmuración. San Juan Crisóstomo sostiene que los cómicos pecan representando, los espectadores mirando, aplaudiendo, celebrando y pagando lo que aquéllos dicen y hacen en el teatro.

Quinta razón: así como todos reciben la gracia cuando contribuyen a una buena acción, igualmente, cuando cooperan en un hecho nocivo, todos y cada uno también participan de lo ilícito y pecaminoso.

Sexta razón: todos los que pagan para fomentar la vida criminal de los cómicos son culpables de sus pecados; pecan por medio de éstos pues los inducen a representar lo que es senda para el infierno.

Séptima razón: los que asisten al teatro obligan a los comediantes no sólo ya de palabra, sino también contractualmente a representar la función anunciada.

Octava razón: si lo que se retribuye a los cómicos como pago de su actuación se les diese para cometer un hurto u otro delito, nadie dudaría en considerar cooperadores a los que así lo hiciesen.

Novena razón: si las leyes divinas y eclesiásticas prohíben asistir o autorizar los duelos en los que fallecen los cuerpos, con mayor razón vetarán las representaciones en las que perecen las almas. Como afirma el padre Concina «presenciar, contribuir a los espectáculos, duelo en que perecen las almas redimidas con la sangre de Jesu Christo».²⁴

El propio Antonio Jordada presenta a continuación cinco objeciones que a su juicio algunos podrían alegar para impugnar las anteriores razones:

²³ Ídem, folio 108.

²⁴ Ídem, folio 115.

Primera objeción: el teatro es pecaminoso para los que asisten a él con fines perniciosos, pero no para los que concurren únicamente para explayarse e instruirse inocentemente. Jordada, siguiendo a San Juan Crisóstomo, refuta esta afirmación con los siguientes argumentos: pierden inútilmente el tiempo; dan escándalo con su mal ejemplo; otros más débiles los imitan; no habría comedias si no hubiese espectadores y, en consecuencia, cooperan con el pecado de los cómicos.

Segunda objeción: si uno no acude al teatro, otros lo harán por mí; si yo dejo de contribuir, no por eso se cerrarán las puertas de los teatros. Si valiese este sofisma, argumenta nuestro autor, ¿resultarían inocentes los que frecuentan los teatros por ser muchos los culpables?, ¿acaso el pecado de los otros los hace inocentes?, ¿deja el pecado de serlo cuando muchos lo cometen?

Tercera objeción: como la contribución aportada por cada individuo es muy reducida, la culpa por cooperar no pasará de ser leve. Citando a Hurtado de Mendoza y a San Agustín, Jordada asevera que, aunque la contribución sea módica en lo físico, en lo moral es grave por el objeto al que se destina y el fin al que contribuye.

Cuarta objeción: al alquilar una localidad del teatro, manifiestan algunos, se acude a la representación para ayudar al sostenimiento del santo Hospital y no para contribuir al pecado de los comediantes. La réplica, obvia: las reglas de la caridad piden que sea preferible la salud espiritual de nuestras almas a la corporal de nuestros semejantes. De San Pablo toma la máxima de que una acción pecaminosa no puede ser camino para otra buena, y de Hurtado de Mendoza que «se interesa por los hospitales, no por efecto de caridad, sino de la pasión a los espectáculos, en que algunos consumen lo que no pueden, sin hurtarlo a la muger, hijos y acreedores. Buelven a vender, a crucificar a Christo con el mentiroso pretexto de los pobres».²⁵

Quinta objeción: otros son de la opinión de que se puede gozar sin escrúpulos de un espectáculo que en la actualidad es la diversión de todas las naciones cultas. Para Jordada muchos son los que consultan, pero pocos los que buscan la verdad. Fundamenta este juicio en Suárez, para quien la cooperación positiva es intrínsecamente mala por ser contraria al precepto divino.

Quinta proposición: pecan mortalmente los padres, madres y esposos que permiten a sus hijos y mujeres frecuentar las comedias torpes.

Primera razón: los padres deben vigilar los cuerpos y, más aún, las almas de aquellos que engendraron. Aduce para ello el testimonio de Juan VIII al sostener que quien puede corregir la falta del que la comete, y por una culpable negligencia no lo hace, se convierte en reo como el que practica el delito.

Segunda razón: si para todos son perniciosas las comedias, lo son mucho más para la juventud. Apostilla Jordada que los jóvenes «quanto ven, quanto hoyen en el Teatro, es una maldita semilla, que siembra el Demonio en sus corazones».²⁶ Tertuliano lo considera el consistorio de la impureza. A San Cipriano no le caben dudas: allí pierden la vergüenza, se hacen más atrevidos para el vicio, se abandona el pudor, se cobra mayor atrevimiento para cometer el delito, se aprende a practicar lo que se acostumbra a ver. Para

²⁵ Ídem, folio 122.

²⁶ Ídem, folio 136.

Lactancio, aunque todos los vicios y pasiones se imitan en el teatro, ninguno se desenfrena tanto como la lascivia. El padre Garcés no acierta a comprender cómo puede alguien asegurar que los jóvenes no sienten las tentaciones al ver sobre las tablas que una mujer hermosa se muestra ciegamente enamorada. Parecida pregunta se formula Antonio Jordada: «¿Y querra un mozo mirar mui de espacio las caras afeitadas de una Comica ricamente vestida de un ayre desvergonzado que chispea centellas libidinosas, sin experimentar algun mal efecto?».²⁷ Cornelio Alapide considera que en el teatro las bailadoras con sus canciones, saltos y movimientos «a manera de sirenas dementan y cautivan la juventud». Para San Cipriano, la mujer que entró casta en el teatro «se buelve sin pudor». Solidario con este último, nuestro autor también cree que, aunque todos los vicios se aprenden en las comedias, ninguno más claro, más seductivo que el de la impureza, depravación que asalta al alma en el teatro «por tantas ventanas quantos sentidos tiene el cuerpo». Si establece como paradigma de lo anteriormente referido las comedias *No puede ser guardar a una mujer* y *El desdén con el desdén*, no puede extrañarnos que concluya su tratado con unas citas de San Juan Crisóstomo y el doctor Hurtado que no resistimos reproducir. La primera, una definición teatral: «Los Teatros son meditacion del adulterio, exortacion à la torpeza, exemplos de deshonestidad. De las Comedias vienen los que arman asechanza a las Casadas. De alli nacen los que penetran i manchan el Talamo nupcial. Ellos hacen los maridos aborrescan sus propias mugeres i que estas no den à aquellos todo el amor que les deben».²⁸ La segunda, una pregunta: «¿Y vosotros maridos, olvidando los intereses de vuestra muger é hijos, los llevais donde corre riesgo su constancia, á una escuela en que se enseña el adulterio, la inmodestia, la disolucion?».²⁹

Con ello concluimos el análisis de la obra de Antonio Jordada que, aunque hasta ahora se haya mantenido inédita, sin duda recoge una actitud hostil hacia el teatro que fue compartida por amplios sectores sociales mallorquines a lo largo de todo el siglo dieciocho y que fue causa de prolongadas interrupciones de la vida teatral palmesana.

²⁷ Ídem, folio 139.

²⁸ Ídem, folio 144.

²⁹ Ídem, folio 144.

**Gerardo Diego y
Rafael Alberti: de
la colaboración, la
amistad, la
distancia y el
reencuentro**

Francisco Javier
Díez de Revenga
*Universidad de
Murcia*



Revive este trabajo la relación entre Rafael Alberti y Gerardo Diego, el gran poeta español, iniciador de la vanguardia, seguidor fiel de la tradición literaria española clásica, creador de un estilo propio basado en la multi-inspiración y representante genuino, como Rafael Alberti, de los poetas de su generación que, respetuosos de la tradición y atrevidos ante los nuevos inventos literarios, crearon una forma de hacer poesía que, indudablemente, ha constituido la mejor y más decisiva renovación de la lírica a lo largo de nuestro siglo. A Gerardo Diego le cupo además el papel histórico, ya indiscutible, de haber sido el artífice de la aglutinación de los nueve o diez grandes poetas de su generación, a quienes se refirió Pedro Salinas, en torno a un proyecto común de renovación del lenguaje poético, de creación de un lenguaje de generación (como señaló Jorge Guillén), de aventura hacia lo absoluto en poesía (Salinas de nuevo), de recuperación de los cánones de nuestro siglo de oro más olvidados. Se hizo realidad tal proyecto común en dos momentos trascendentales que podemos fijar en dos fechas claves: 1927, con las celebraciones en torno al centenario de Góngora, y 1932, fecha de su *Antología de Poesía española contemporánea*, uno de los productos literarios más discutidos de todo el siglo, pero que, por obra y gracia de Gerardo Diego, se habría de convertir en el módulo ordenador de la poesía de los años veinte y treinta en España, para bien o para mal. En ambos proyectos, los nueve o diez poetas de su generación participaron con dedicación absoluta formando parte de ese *numerus clausus* que, desde bien pronto, caracterizó al grupo poético del 27. En tales actividades de Gerardo Diego, correspondió a un poeta muy distinto, muy diferente en muchos aspectos, pero coincidente en el mismo afán de renovación poética, Rafael Alberti, un importante papel. En las actividades del centenario gongorino como secretario de la entusiasta comisión conmemorativa del centenario; en la *Antología* de 1932 como componente de la nueva generación que ya expresaba su variedad de intereses a través de las poéticas que cada uno de los autores incluye en la citada *Antología*, y la de Alberti, a la altura de 1931-1932, ya era muy diferente de la de otros componentes de su grupo y de la citada *Antología*. Para que se advierta lo claro que tenía Gerardo Diego este sentido de grupo «exclusivo», unas palabras finales en una carta a José María de Cossío, escrita en Madrid el 29 de septiembre de 1930, ponen de relieve la relación que unió a estos amigos: «Hoy nos reunimos a comer Salinas, Jorge, Federico, Alberti, Cernuda, Dámaso, Guerrero... El gran completo.» (p. 186).¹

Gerardo Diego y Rafael Alberti estuvieron entonces unidos en amistad en torno a empresas que hoy son lo mejor de la historia literaria de nuestro siglo. Juntos trabajaron en un mismo camino y juntos compartieron una singular amistad, iniciada, en 1925, a raíz de un Premio, que el destino, y las buenas intenciones de un jurado benévolo, les llevó a obtener al mismo tiempo, que no a compartir, porque cada uno tuvo su propio Premio Nacional de Literatura. Una amistad basada en la admiración mutua que dura hasta hoy, cuando en el momento de celebrar el centenario de Gerardo Diego, Rafael Alberti participa en el mismo con un hermoso cartel lleno de símbolos y de color, signo definitivo de una vieja amistad que pretendemos glosar en las páginas que siguen.

¹ Gerardo Diego-José María de Cossío, *Epistolario. Nuevas claves de la generación del 27*, Prólogo de Elena Diego. Edición de Rafael Gómez de Tudanca, Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares-Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1996.

Según Rafael Alberti cuenta en *La arboleda perdida*,² Gerardo Diego y él se conocieron en el momento de recoger el importe del Premio Nacional de Literatura, que habían recibido al mismo tiempo, cada uno el suyo, como ya hemos avanzado. La historia es bastante conocida. Convocados los Premios Nacionales de Literatura por el Ministerio de Instrucción Pública, estaban destinados a galardonar las siguientes modalidades: Poesía, Ensayo y Teatro. El jurado lo formaban Gabriel Maura, Ramón Menéndez Pidal, Carlos Arniches, Antonio Machado, José Moreno Villa y Gabriel Miró, que era el secretario al ser el Funcionario del Ministerio encargado de los Premios Nacionales. En marzo de 1925 los jurados estaban leyendo las obras, menos Antonio Machado, que, como vivía en Segovia, no había recogido sus originales, lo que causaba la desesperación de Miró. En carta de Gerardo a Cossío de 13 de marzo de 1925 se da cuenta de lo lento que va el proceso. «A Miró —escribe Gerardo Diego a Cossío— lo que más le gusta es lo mío y lo de Alberti» (p. 98). En carta del 17 de mayo, se dice «Del concurso, nada» (p. 102). Pero es el 9 de junio cuando Gerardo da ya la noticia, recibida a través de Melchor Fernández Almagro,³ de haber obtenido el Premio, que debía ser cobrado inmediatamente, pues el 30 de junio se cerraban los presupuestos. Gerardo ya sabe, por este mismo medio, que el Premio obtenido es por transferencia de la dotación del de Teatro, que queda desierto (p. 103).

En *La arboleda perdida* se cuenta con todo detalle la resolución del Premio de acuerdo con una versión de Moreno Villa. Parece ser que Gabriel Maura quería dar el premio a un poeta, que Moreno Villa llama el «Pastor poeta», posiblemente el que temía Gerardo Diego que recomendaría Maura: Marciano Zuriba. Pero rechazado éste, Miró le indica a Moreno Villa que proponga un premio, a lo que el poeta-pintor responde con seguridad que Alberti. Le apoya Machado, también lo hace Miró y el Premio se lo lleva Alberti. Maura propuso entonces pasar la dotación del de Teatro, que quedaba desierto, a Poesía y dárselo a Gerardo Diego. Y así lo acordaron todos (pp. 180-181).

Si aceptamos lo que se cuenta en *La arboleda perdida*, Diego y Alberti se conocieron a finales de junio de 1925, en el primer día del plazo en que se podía cobrar el premio, en la misma ventanilla donde había de obtenerse el importe: «Allí, en la ventanilla por la que iba a recibir, juntas, las primeras cinco mil pesetas de mi vida, encontré a una persona que esperaba lo mismo. Era Gerardo Diego. Creo que nunca lo había visto. Salimos, ya amigos, a la mañana madrileña, clara y primaveral, subiendo en animada charla, por el Salón del Prado. Un poeta de Cádiz y otro de Santander —dos polos opuestos— acababan de conocerse.» (p. 183-184). Y, según Alberti, la conversación debió de ser en aquella ocasión larga, porque él supo entonces que el Premio Gerardo Diego no se lo llevaba por sus versos vanguardistas, los que Alberti conocía a través de *Imagen*, sino por sus versos más tradicionales, que eran los que formaban el libro premiado, *Versos humanos*. Y también en *La arboleda* queda el recuerdo de aquel primer encuentro y la impresión que entonces produjo al poeta gaditano su nuevo amigo: «Desde aquel día vi a

² Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1975.

³ Carta de Melchor Fernández Almagro, reproducida por Gerardo Diego en su carta a Cossío: «Querido Gerardo: me acabo de enterar del fallo de los Premios Nacionales, y le envío cuanto antes mi enhorabuena. El premio de Teatro ha quedado desierto, y al transferirlo a Poesía han podido concederse dos: uno a Alberti, y otro, de 3.000 pts., a Ud. Le envío, pues, mi felicitación, M.» (p. 103).

Gerardo como ya lo vi siempre: tímido, nervioso, apasionado, contraído, raro y alegre a su manera, con algo de congregante mariano, de frailuco de pueblo.» (p. 184).

No tiene mucho sentido entonces que Gerardo Diego en una carta a Cossío de 18 de abril de 1926, escriba: «Anoche conocí a Alberti: guapo chico, optimista y simpático.» (p. 135). Sobre todo porque en ese mes de abril, según cuentan todos, y desde luego Rafael en *La arboleda perdida* y Gerardo en la crónica del centenario de Góngora que figura en la revista *Lola*, es cuando se produce la primera reunión de los poetas que iniciaron el movimiento de conmemoración gongorina. El editor de las cartas de Diego a Cossío, Rafael Gómez de Tudanca, anota, sin embargo, a esta carta: «Anoche conocí a Alberti...», dice Gerardo Diego. Adviértase la importancia de esta fecha (17 abril 1926) en que ambos poetas se conocen personalmente y no en 1925 con motivo del Premio Nacional» (p. 235).

Quizá el momento de mayor relación entre los dos poetas tuvo lugar con motivo de los conocidos proyectos y luego actos del centenario de Góngora. La crónica más puntual de todos los hechos la podemos leer en los números 1 y 2 de *Lola*,⁴ la «amiga y suplemento de *Carmen*», que por obra de Gerardo Diego recoge en sus páginas muchos de los sucesos ocurridos. *La arboleda perdida* dará también cuenta detallada de todos los acontecimientos gongorinos.

Como es sabido, una tarde del mes de abril de 1926, en la animada mesa de un café, una serie de jóvenes poetas y escritores planean que en España se celebre el centenario de Góngora. En la memoria de Gerardo Diego quedan los nombres: él mismo, Pedro Salinas, Melchor Fernández Almagro, Rafael Alberti y algunos más, cuyo nombre en este momento no indica. Más tarde se adherirían, en una reunión general más amplia, «asamblea» la llama Gerardo Diego, Antonio Marichalar, Federico García Lorca, José Bergamín, Moreno Villa, José María Hinojosa, Gustavo Durán, Dámaso Alonso y algunos otros, cuyo nombre no recuerda. El programa de ediciones fue de lo más ambicioso y en él tanto Gerardo Diego como Alberti son implicados importantes y con papeles muy similares. Al poeta de Santander le correspondería hacer la *Antología en honor de Góngora desde Lope de Vega a Rubén Darío* y al del Puerto de Santa María la de *Poesías de poetas contemporáneos a Góngora*. Alberti sería el «animador y colector». La *Antología* de clásicos en honor de Góngora sí vio la luz, y la de contemporáneos, en cierto modo, también, porque las contribuciones se habrían de publicar, como indica Diego, en la revista *Litoral*, números 5, 6 y 7. Según información de Alberti, los poetas que ya habían contribuido al homenaje fueron: Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, Adriano del Valle, Cernuda, Buendía, Frutos, Diego, Lorca, Guillén, Bergamín (se incluía una interrogación en su nombre), Garfias, Romero Murube, Moreno Villa, Hinojosa, Prados y Quiroga: «Si se me olvida alguno, estará en *Litoral*, 5, 6 y 7.»

En relación con este homenaje poético, hemos de citar la interesante «Epístola» que Gerardo Diego dirigió a Rafael Alberti y que se publicó en *Verso y Prosa*, en la que le recordaba sus funciones de secretario del centenario. Epístola, que Gerardo recogería en su libro *Hasta siempre* y que contiene una referencia poética de todos y cada uno de los convocados, desde Valle-Inclán a Juan Larrea. Conocemos muchos datos sobre esa epístola

⁴ *Carmen. Revista chica de poesía española y Lola. Amiga y suplemento de Carmen*, prólogo de Gerardo Diego, Turner, Madrid, 1977.

y su texto no deja de ser hoy representación del contexto amistoso en que se desarrolló el Centenario de Góngora, por lo menos el contexto en el que se planeó:

La más hermosa ausencia de tu tinta
ha decorado con su olvido vago
—pliego que no llegó no se despinta—

este aposento que al mentido halago
de musas hoy, de ayer y aun de mañana
atiende desde el día de Santiago.

Cuando al frisar la hora meridiana
me dejaba acunar, depuesto el peso,
en brazos de la espuma verde y cana,

yo meditaba ocioso en ti exprofeso
y en tu blanca sirena submarina,
proveedora de sal y esquivada al beso.

Pensaba en la trainera aguda y fina
que las olas enhebra con su aguja
por la regata azul de ventolina,

cuando el ritmo en los torsos se dibuja,
y se abre y cierra el vuelo de las palas
y la voz del patrón ahinca y empuja.

Así, tendido en las flotantes salas,
modelado del mar que me acaricia
con el tacto infinito de sus alas,

pensé, almirante, en ti, y en la solsticia
luz de tu mar abierto al sur de plata
y al cabotaje que tu verso oficia.

Terecetos encadenados, nutridos de muy felices referencias al proyecto común en que, marineros ambos ese 25 de julio 1926, están embarcados. La epístola es rogatoria y su destinatario, el Almirante Rafael Alberti, exhortado a que anime a la participación en la antología de contemporáneos a todos los poetas convocados. Él debe animarles y convencerlos a entrar en la empresa común a todos los «nietos de Góngora». Pero no fue éste el primer poema que dedicaría Gerardo Diego a Rafael Alberti, ni tampoco el último. En el libro *Versos humanos*, el que obtuvo el Premio Nacional al mismo tiempo que *Marinero en tierra*, añadió Diego, a la hora de publicarlo, un poema titulado «Visita al Mar del Sur», fechado en 1925 y dedicado «A Rafael Alberti». El poema se incluyó tras la obtención del Premio; de ahí la dedicatoria a Alberti y el tema del poema. Muchos años

más tarde, entre 1957 y 1964, incluiría en *El Jándalo* un poema dedicado a «El Puerto», cuyos primeros versos recuerdan a Alberti:

Puerto de Santa María.
El Puerto de Rafael.
Todo pregunta por él.
Si volvía.

Y para cerrar el ciclo, un poema de *Hojas*, ya publicado en *Cometa errante*, titulado «De Alberti a Alberti», recordará en 1982 aquellos años de la conmemoración gongorina mientras se entusiasma ante el título del entonces reciente libro albertiano, *Fustigada luz*. Los ángeles de ambos poetas, sobrevuelan los últimos versos de este poema final, uno de los últimos escritos por Gerardo Diego:⁵

y tu Angel de los números sobrevuela
a mi Angel de Rocío en Compostela
y mi Jándalo vistándote en el Puerto
abraza a tu cristal pisapapeles,
a ti, Rafael de Rafaeles.

Pero volvamos a las conmemoraciones gongorinas. Gerardo Diego reproduce, en el número de *Lola*, la carta que escribieron como conovocatoria del homenaje. La firmaban Jorge Guilén, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Federico García Lorca y Rafael Alberti. Estaba fechada en Madrid el 27 de enero de 1927 y un «post-scriptum» indicaba: «Su trabajo puede enviarlo a nombre de Rafael Alberti, Lagasca, 101.» Se convocaba a las celebraciones que debían coincidir con el 23 de mayo. Y en *Lola* se cuentan las cosas que, en efecto, se hicieron ese 23 de mayo, empezando por el «auto de fe» celebrado en la Plaza Mayor de Madrid al atardecer de ese día. El tribunal, como recuerda el poeta de Santander, «lo constituían los tres mayores gongorinos», y que no eran otros que Dámaso Alonso, Gerardo Diego y Rafael Alberti», continuando con los ya conocidos «juegos de agua», que Alberti ha contado en numerosas ocasiones y que Gerardo Diego con divertidos eufemismos relata así: «Juegos de agua.- De este festejo, muy Felipe IV, se encargaron los más arriesgados y tiernos gongorinos. Y en la noche memorable fueron decoradas las paredes de la R.A.E. (Real Academia Española) con una amorosa guirnalda de efímeros surtidores amarillos. El caudal sobrante se distribuyó entre algunos monumentos públicos». Y la crónica continúa dando cuenta de los escasos actos que tuvieron lugar en distintos lugares de España, las publicaciones aparecidas y alguna nota más. El final, no puede ser más divertido y propio del medio en que se publica, la revista *Lola*:

⁵ Los poemas pueden leerse en Gerardo Diego, *Obras completas. Poesía*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Aguilar, Madrid, 1989: «A Rafael Alberti», I, p. 588-592; «Visita al Mar del Sur», I, p. 306; «El Puerto», II, p. 69; «De Alberti a Alberti», II, p. 1350.

Escena última.

Yo: —Qué ganas tenía de quedar libre de este gran pelma de don Luis.

Alberti: —Hasta la coronilla, chico. ¡Qué lata!
(*Dámaso refunfuña*).

Uno de los más interesantes documentos para mostrar la amistad de Gerardo Diego y Rafael Alberti está representado por una colaboración entre ambos, titulada «Variaciones a cuatro manos», de la que es muy conocida la parte debida a Rafael Alberti, aunque escasamente la parte escrita por Diego así como otros detalles referentes a su gestación y publicación.

Efectivamente, el número 5 de *Lola*, de abril de 1928, se publica, con el título conjunto de «Variaciones a cuatro manos», el poema, sin firma en esta revista, pero de Rafael Alberti, titulado «¡El tonto de Rafael! (Autorretrato)», poema bien conocido de los lectores del poeta del Puerto de Santa María:

Por las calles: ¿Quién es aquel?
— ¡El tonto de Rafael!

Tonto llovido del cielo,
¡del limbo! sin un ochavo.
Mal pollito colipavo,
sin plumas, digo, sin pelo,
¡Pío-pío!, pica, y al vuelo
picos le pican a él.

El poema cuenta con una segunda parte, sin firma, también, pero de Gerardo Diego, titulada «¡El tonto de Rafael! (Retrato por un fotógrafo al minuto)». El fotógrafo «al minuto», naturalmente, es el propio Gerardo, que inicia su poema con una cita «Míralo por donde viene: el faisán de Alberti, él.» de «El *malange* de Rogelio»; y el siguiente texto:⁶

Azul —mi vida—baranda,
ya, barbilampiño, tú
—Mis X, Mister K,Q.-
Dime, di ¿quién te lo manda?
Dime, anda.
Que yo vi el ángel de miel,
tonto el ángel, tonto él.

⁶ Gerardo Diego, «¡El tonto de Rafael! (Retrato por un fotógrafo al minuto)», *Hojas, Obras completas. Poesía*, II, p. 1234.

Si Garcilaso volviera,
 no serías su escudero.
 Serías su repostero
 o el que la barba le hiciera.
 Guardabarrera,
 tú, junto al paso a nivel.
 Tonta ella y tonto él.

Menta, ciruelas, caireles,
 sirenita le arrebató
 ¿cómo? ¿qué? ¿quién? ¿cuál? La nata,
 la flor de los moscateles.
 Los conteles,
 cantinero Rafael,
 tonto el barman, tonto él.

En carta a José María de Cossío, Gerardo Diego escribe el 29 de abril de 1928 a su amigo en Tudanca y entre otras cosas le encarga: «Dile a Rafael que ya está *Lola* preparándose a salir en Sigüenza con las dos versiones del «Tonto», la suya y otra de un fotógrafo al minuto.» (p. 171). En 1928, Rafael Alberti pasó una larga temporada en La Casona de Tudanca invitado por Cossío. Allí escribiría, como es sabido, *Sobre los ángeles* y con Cossío participaría en diversas actividades y asistiría a espectáculos, a los que en alguna ocasión se unía, una vez terminado el curso en el Instituto «Jovellanos» de Gijón, Gerardo Diego. Así el 29 de junio de 1928 asisten Cossío, Alberti y Gerardo a la final de la copa de fútbol en el Sardinero. Alberti y Gerardo viajarían juntos, el día 30, a Madrid para seguir a Barcelona Gerardo con el fin tomar el barco que le habría de llevar a un largo viaje por Argentina y por Uruguay. Alberti daba por finalizada su estancia en Tudanca y pide a Diego que viajen juntos. Así consta en el pie de una carta de Cossío a Gerardo de 25 de junio. Para la autoría de los dos textos, hay información en el prólogo de la edición facsímil de *Carmen* y *Lola*, en el que Gerardo Diego asegura, en 1976: «Doy fe de que es legítimo parto natural de «el tonto de Rafael» en su primera parte y de Jaime de Atarazanas en la segunda.» (p. 31).⁷ Jaime de Atarazanas es efectivamente el seudónimo o heterónimo que utiliza Gerardo Diego para sus poesías de broma a partir de *Lola* y que seguirá utilizando siempre.

El poema de Rafael Alberti puede leerse en las ediciones de *El alba del alhelí* a partir de la edición de *Poesía (1924-1930)*, publicada en Madrid, Cruz y Raya, Ediciones del Arbol, 1934, pero no en la primera edición, justamente la que publicó José María de Cossío en su colección «Libros para amigos», donde *El alba del alhelí* aparece en octubre de 1928, como número 11 y último de esta hoy rarísima e inencontrable colección, en la que Gerardo Diego había publicado su libro *Soria* en 1923 y su edición de la *Egloga a la muerte de doña Isabel de Urbina* de Pedro Medina Medinilla.⁸ Sabemos, por la corres-

⁷ Gerardo Diego, Prólogo a la edición de *Carmen* y *Lola*, citada.

⁸ Rafael Alberti, *Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí*, edición de Robert Marrast, Castalia, Madrid, 1972, p. 260.

pondencia de Cossío-Diego, que *El alba del alhelí* sufrió «un desgraciado retraso» (p. 240) y apareció mucho más tarde de lo previsto «tras superarse incontables vicisitudes editoriales» (p. 240).

El poema del «tonto» y su variación gerardiana tuvo sus consecuencias, ya que en el siguiente número de *Lola*, el último, aparece como «traca final» en palabras de Gerardo, la «Tontología», antología de poemas tontos recopilada por el poeta de Santander, quien justifica en 1976, así la gracia de su ocurrencia: «Si Alberti se había definido como «el tonto de Rafael», ¿por qué no podía yo erigirme en el cronológicamente primer tontólogo del mundo?» (p. 31). La idea era recoger poemas «tontos» o malos de poetas buenos, no de poetas malos, y en esta tarea emprendida por Gerardo Diego colaboraron Jorge Guillén, Dámaso Alonso y Rafael Alberti. Así lo explica el propio Diego en el prólogo de su «Tontología»: «Desde luego, hubiese sido sencillo publicar versos malos de poetas malos. Pero eso no tenía gracia. En cambio, resulta de una conmovedora edificación el recoger algunos de los muchos resbalones de los poetas capeces de escribir versos buenos (No estoy estoy muy seguro de que los hayan hecho alguna vez, ni Pérez de Ayala, ni Gerardo Diego, ni Díez-Canedo. Pero se incluyen en el tontilegio versos suyos, entresacados al buen tun-tun, a petición respectivamente de Jorge Guillén, Dámaso Alonso y Rafael Alberti).»

Y ahí está esa magnífica tontología, hoy tan olvidada, donde Gerardo Diego recoge de sus poetas preferidos, sus amigos y contemporáneos, los poemas más tontos que imaginarse puede. Los poemas «tontologados» o «antologados» pertenecen a Antonio Machado, Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, E. Díez-Canedo, Ramón Pérez de Ayala, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Manuel Altolaguirre, Federico García Lorca (desde luego, entre otros, su «Canción tonta»), Dámaso Alonso y, por último, Rafael Alberti, de quien se recogen tres canciones de *Marinero en tierra* y «La perejilera», «Cangrejos» y «Despedida», estos últimos pertenecientes a *La Amante*. Como ejemplo, recordemos este último poema «tonto» de Rafael Alberti:

¡Al sur,
de donde soy yo,
donde nací yo,
no tú!

—¡Adiós, mi buen andaluz!
—Niña del pecho de España,
¡mis ojos! ¡Adiós, mi vida!
—¡Adiós, mi gloria del sur!
—¡Mi amante, hermana y amiga!
—¡Mi buen amante andaluz!

Pero la historia de los tontos y la poesía no acaba aquí. Todavía Rafael Alberti durante 1929 escribió una serie de poemas de carácter humorístico sobre los tontos del cine mudo, empezando por Charles Chaplin y continuando por Buster Keaton o Harold Lloyd, que fueron reunidos por primera vez como libro en la edición de *Poesías (1924-1930)*, con el título, tomado del drama de Calderón de la Barca, *La hija del aire*, donde el gracioso lo

dice en unos versos, que pasaron con su longitud a título del libro albertiano: *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. En 1967 lo explicaba Rafael Alberti: «Nunca he rechazado la broma, el divertimento poético, que de cuando en cuando se presenta en mí bajo diversas formas y exigencias. Vivíamos entonces la Edad de Oro del gran cine burlesco norteamericano, centrada por la genial figura de Charles Chaplin... Yo entonces intenté este libro, que dejé apenas esbozado, sobre estos maravillosos tontos del cine mudo, para los que aun guardo en mi corazón una flor de ternura.» (p. 483)⁹

Otro capítulo del máximo interés, paralelo al inmediatamente señalado, es el de la colaboración de Alberti en la otra revista e Gerardo Diego, en *Carmen*, que hemos de considerar como una de las más prestigiosas de las publicadas en el período literario de 1920 a 1936. *Lola* era la «amiga y suplemento» de *Carmen*, su contrapunto en todos los aspectos. *Lola*, que se imprimía en modesto formato y papel en una imprenta de Sigüenza, era la compañera de *Carmen*, publicada con una gran dignidad tipográfica en una prestigiosa imprenta de Santander. *Carmen* era el nombre latino del verso, mientras que *Lola* era una broma, un juego de palabras con los españolísimos nombres de mujer. Y *Carmen*, desde luego, respondía al ya aludido *numerus clausus*, tal como podemos advertir por lo escogido de los colaboradores como por lo manifestado por Gerardo Diego en muchas ocasiones, y, desde luego, lo expresado en el prólogo de la edición facsimilar de ambas revistas de 1977. Pues bien, Rafael Alberti publicó poemas suyos en tres de las cinco entregas que conoció la revista entre 1927 y 1928, ya que si bien alcanzó los siete números, dos de ellos eran dobles: el 3-4, dedicado a Fray Luis, y el 6-7, número de despedida. Alberti publicó en los números más representativos: en el número 1, el inaugural, en el de Fray Luis y en el de despedida. Y siempre acompañado de un escogido número de selectos poetas, absolutamente limitado. Así, en el número 1, en el que Alberti publica las «Seguidillas a una extranjera», que luego recogería en su libro *El alba del alhelí*, y que Gerardo Diego recuerda, en el prólogo de la edición facsimilar, con una broma muy adecuada para 1977, cuando Alberti ha vuelto a España. Todos recordarán el final de las «Seguidillas a una extranjera»:

Muerta de los caireles,
ven, que de amores
pretenden requerirte
los matadores.

¿Cómo te dicen, dinos,
flor cineraria?
—Entre los andaluces,
la *pasionaria*.

Y el comentario de Gerardo Diego: «Resulta hoy muy gracioso que las albertianas «Seguidillas a una extranjera» terminasen así» (p. 15). Lo de la «pasionaria» era evidentemente una curiosa coincidencia. Volviendo a los compañeros del primer número,

⁹ Rafael Alberti, *Obras completas. Poesía*, edición de Luis García Montero, Aguilar, Madrid, 1988.

hay que citar únicamente los nombres de Luis Cernuda, Jorge Guillén y Juan Larrea, además de Gerardo Diego, que publica uno de sus más representativos poemas: «Liebre en forma de elegía», su homenaje creacionista-cubista a Juan Gris.

En el número doble, dedicado a Fray Luis de León, incluye Alberti su poema «Los dos ángeles», que Gerardo considera, como un asombroso soneto de Vicente Aleixandre presente también en el homenaje, «no menos extraordinario y adecuado al poeta» (Fray Luis) (p. 18). Merece entonces el poema de Alberti una detención y un comentario. En efecto, Rafael da cuenta de forma primicial en este número dedicado al fraile y poeta salmantino, uno de sus poemas angélicos, de los que en ese momento estaba escribiendo, cuando creaba *Sobre los ángeles*, que aparecerá en 1929. Y este poema, «Los dos ángeles» es muy representativo del conjunto, porque en él se produce el enfrentamiento entre el ángel del bien y el ángel del mal, entre un esplendoroso ángel de la luz y un subterráneo ángel de la niebla. Alberti transita en este momento hacia espacios interiores en busca de estas representativas criaturas angélicas, que algunos años después, poblarán también la poesía de Gerardo Diego, cuando cree el gran poema sinfónico y barroco de sus *Ángeles de Compostela*, donde también una «ángel de la niebla» será protagonista excelso de uno de los mejores poemas del libro. Si bien los ángeles de Alberti son muy distintos, desde el punto de vista teológico, de los ángeles de Gerardo Diego, algún día será oportuno estudiar lo próximas que están las figuraciones angélicas de uno y otro tanto desde el punto de vista poético como plástico-arquitectónico.

Y con ángeles, comparece también, en el último número doble, Rafael Alberti en *Carmen*, esta vez con «Los ángeles malos», enviados desde Tudanca con la siguiente carta, en la que Alberti muestra su total complacencia y conformidad con el espíritu que anima las dos revistas de Gerardo Diego. He aquí su texto:

Tudanca, 24 mayo 1928

Querido Gerardo:

nos ha sido imposible durante estos intranquilos y violentísimos días copiarte nada.

El 20 te perdiste el partido más heroico del mundo. Hubieras llorado, gritado y hasta perdido el conocimiento. No te digo más.

Te mando los prometidos poemas. Uno para «Carmen» y otros para ti. Los que son para la revista, uniéndolos a los que te copié en Gijón, puedes agruparlos bajo el título «Los ángeles malos (Sombra)». Y luego por este orden. Si estas dos últimas quieres sustituirlas por otras de las que te envío, puedes hacerlo. ¿Cuándo recibiremos el último número de «Carmen»? ¿Apareció «Lola»? Es mucha niña esa. ¿Con quién se habrá escapado? ¿Cuánto tiempo lleva sin volver por casa? La muy, muy muy... siempre fue muy atrevida. Mucho ojo con ella, tú que eres su padre.

Adiós.

Recuerdos a Piñer.

Te abraza

Alberti.

Certifico lo del ajetrero y lo del partido. Magnífico. Los revisterios deportivos son tan idiotas como los taurinos.

Abrazos.

José M^a

No dejes de enviarme prueba del artículo.

Al transcribir esta carta tan interesante, Gerardo Diego anotó lo siguiente: «El partido fue el immortalizado por Alberti en su «Oda a Platko» entre la Real y el Barcelona. Un mes después presenciaria yo la «última final» con el triunfo del «Barsa» en vísperas de emprender él —el equipo— y yo viaje a Buenos Aires». (p. 23) A tal partido, visto en compañía de Alberti y José María de Cossío ya nos hemos referido antes.¹⁰

Respecto a los poemas recogidos bajo el epígrafe general de «Los ángeles malos» figuran los cuatro poemas de «El cuerpo deshabitado» y «El ángel de los números», piezas, como sabemos, fundamentales en el mundo de *Sobre los ángeles*, que volvía con todo su fulgor e intensidad a lucir desde las páginas primiciales de esta *Carmen*, que, con este número de despedida, cerraba su trayectoria editorial.

Como hemos podido advertir, Gerardo Diego, al explicar en 1976 el sentido de *Carmen* y de *Lola*, tiene muy presente, entre sus compañeros de generación que colaboraron en la revista, a la figura de Rafael Alberti, muy cercana a él, y a José María de Cossío, en los años en que las dos revistas se publican. Un año después de este 1976, en 1977, Gerardo Diego viviría el feliz reencuentro con su amigo, cincuenta años después de estos momentos ahora recordados, tal como más adelante, tendremos ocasión de relatar.

Como es sabido, Gerardo Diego escribió una importante obra en prosa, durante la última parte de su vida, sobre pintura y pintores españoles, aunque uno de sus artículos más importantes sobre un pintor es de 1927, está dedicado a Juan Gris y se publicó en la *Revista de Occidente*. Un texto muy poco conocido de Gerardo, por haberse publicado en parte y de forma clandestina en un periódico de Guatemala el 21 de diciembre de 1964,¹¹ es una conferencia pronunciada por el poeta de Santander en diversos lugares —y desde luego en un viaje realizado en los años sesenta a Guatemala— sobre «Pintura y poesía». El texto completo, inédito, que se conserva en los archivos familiares, se publicará en la edición de *Prosa completa* de Gerardo Diego, actualmente en período de impresión. Pues

¹⁰ Es interesante, para comprender la relación del grupo con el fútbol, la nota de Rafael Gómez de Tudanca, que transcribimos: «Se habla en la correspondencia de los tres partidos de final de Copa del Rey y Campeonato de España, de los equipos de fútbol La Real Sociedad de San Sebastián y el Barcelona F. C., jugados en El Sardinero, a los que asistieron José María de Cossío y sus huéspedes en Tudanca Rafael Alberti y el cantante Carlos Gardel llegado desde París para encontrarse especialmente con su amigo Samitier. El célebre torneo, comenzado el 20 de mayo de 1928, continuó el día 22, lográndose el desempate el día 29 de junio, con el resultado de 3-1 a favor del Barcelona. Todo el argumento epopéyico de la Oda a Platko, guardameta del equipo catalán, escrita por Alberti en Tudanca y publicada el día 28 de mayo, está inspirado en los ritmos sincrónicos del partido y sus prórrogas del primer día y del segundo.» (p. 248). (Cita Gómez de Tudanca como fuentes a un cronista deportivo santanderino y *La arboleda perdida*). Véase, en efecto, *La arboleda perdida*, edición citada, p. 242-243.

¹¹ Gerardo Diego, «Pintura y poesía», *El Imparcial*, Guatemala, 21 de diciembre de 1964. (En el recorte de prensa, de puño y letra de Gerardo Diego se lee: «Texto íntegro sin permiso». Original, con el mismo título, más amplio, inédito, en el archivo familiar de Gerardo Diego).

bien, en ese interesante, y muy bien documentado texto, Alberti, y su libro *A la pintura*, tienen un importante espacio. Alberti, para Gerardo Diego, es continuador de una larga tradición en la literatura española de poetas que escribieron sobre poesía, de pintores poetas, a los que Alberti, modernamente, se une con su gran homenaje al arte de la pintura, a una larga lista de pintores-poetas, entre los que hay que recordar a Pablo de Céspedes, Juan de Jáuregui, el Duque de Rivas, Juan Ramón Jiménez, José Moreno Villa y Federico García Lorca. De Alberti dice en 1964 que «es uno de los mayores de nuestra poesía y el más pintor de todos», mientras compara alguno de sus poemas de *A la pintura* con los poetas clásicos que escribieron versos sobre el arte pictórico, y muy especialmente con Lope de Vega, cuyo bellissimo elogio de la pintura figura en una de las octavas más espléndidas de *La hermosura de Angélica*. Pero sobre la relación Lope de Vega-Gerardo Diego-Rafael Alberti hemos de volver más adelante.

Algo en lo que coincidieron Rafael Alberti y Gerardo Diego fue en la afición por la fiesta de los toros y en la presencia de toros y toreros en su poesía. En esto, tanto Gerardo como Rafael siguen una tradición de la literatura española que no se ha interrumpido, y que José María de Cossío, gran amigo de ambos poetas, recogió en su obra erudita, partiendo justamente en 1926 de una antología de la poesía taurina española, para la que Gerardo Diego buscó poemas en los clásicos de nuestro Siglo de oro y escribió él mismo, adelantándose a sus compañeros de generación, su primer poema taurino, una preciosa composición de graciosa inspiración áurea, con Lope de Vega al fondo, titulada «Torero en Triana», que inicia la que será una magnífica y singular obra poética taurina, coronada en sus dos obras maestras *La suerte o la muerte* y *El Cordobés dilucidado*.

La trayectoria de Alberti no será menor, y muy justamente alguno de sus poemas taurinos ha alcanzado el timbre de la inmortalidad como obra maestra del género. Es lo que ocurre con las «chufillitas» «Al Niño de la Palma», poema lleno de gracia que cuenta además con una historia muy divertida en relación con su ejecución y el título que al final tuvo el poema, debido en parte al propio «Niño de la Palma». En el libro de María Asunción Mateo *De lo vivo lejano*,¹² surge, tras un comentario de la autora — «Tu generación dio poetas taurinos muy buenos»—, la conversación sobre este asunto, y, con ella, el nombre de Gerardo Diego: «Sí —responde Alberti—, los más aficionados fuimos Lorca, Gerardo Diego y yo. Creo que hicimos los mejores poemas taurinos de la época. Gerardo Diego era del norte y veía la fiesta de otra forma, aunque tenía una técnica espléndida y escribió una magnífica *Oda a Belmonte*.» Y, tras esto, una conversación interesante, muy interesante, para nuestro propósito: «Yo siempre he tenido una gran admiración por Gerardo Diego, aunque parece que de esto se ha hablado poco. Lo suelo recitar muy a menudo, tú lo sabes bien —dice, mientras levanta una mano en el aire y enlaza la frase con los versos—: «Era ella / y nadie lo sabía. / Pero cuando pasaba / los árboles se arrodillaban» (p. 55).

En relación con la poesía taurina, y el poema «Torero en Triana» de Gerardo Diego antes citado, un punto de relación de máximo interés entre los dos poetas reside, justamente, en su admiración por Lope de Vega. Partimos de la idea, establecida con fijeza en manuales e historias de la literatura, que Góngora fue el gran descubrimiento de los

¹² María Asunción Mateo, *Rafael Alberti. De lo vivo lejano*, Espasa Calpe, Madrid, 1996.

poetas de la generación de Alberti, y no puede haber duda en que mucho hicieron por el poeta cordobés, en el que admiran, si bien muy momentánea y circunstancialmente, sus atrevimientos lingüísticos. Pero el gran descubrimiento de esta generación fue Lope de Vega como poeta, la poesía de Lope, editada en aquellos años, en el marco del centro de Estudios Históricos, y para Clásicos Castellanos, por José Fernández Montesinos, Lector entonces en Hamburgo.¹³ En 1925 y 1926 aparecen los dos volúmenes que recogían la poesía lopesca, y entre la generación o grupo de los del 27, son Gerardo Diego y Rafael Alberti los que más hacen por afianzar y difundir el «descubrimiento» de la que, sin duda para ellos —y también para el que esto escribe— es la mejor poesía del Siglo de Oro, la de Lope de Vega. Los testimonios y las coincidencias en ambos poetas en este aspecto son notables. En el caso de Gerardo Diego, sus estudios y su admiración hacia la lírica del Fénix culmina en su discurso de ingreso en la Real Academia Española sobre *Una estrofa de Lope* y su edición de las *Rimas* de 1602.¹⁴ En el caso de Alberti, ya se puso de relieve en su conferencia *La poesía popular en la lírica contemporánea*, pronunciada en el Seminario de Lenguas Románicas de la Universidad Friedrich-Wilhelms de Berlín, en 1932, pero más aún en su temprano e interesante estudio *Lope de Vega y la poesía contemporánea*, que publicó Robert Marrast en 1964.¹⁵ De la admiración que ambos tienen por Lope son muchos los testimonios. En el caso de Gerardo Diego en multitud de artículos y trabajos dispersos, y en el de Alberti en numerosas manifestaciones, que queremos resumir en un último testimonio recogido por María Asunción Mateo, que deja poco lugar a dudas. Al comentario de María Asunción «A ti Lope te entusiasma», Alberti contesta: «Hombre, Lope de Vega puede ser el más grande entre los grandes. Su singularidad es indiscutible, y no me refiero sólo a su obra, sino también a su persona, a esa enorme popularidad que tuvo en vida y de la que no todos los grandes poetas han podido disfrutar. Era una persona audaz, loca para muchos, insaciable de nuevas sensaciones. Un hombre que conocía al pueblo y sabía lo que este quería. Revolucionó el teatro de su tiempo con una valentía impresionante, con la seguridad del que admite que puede equivocarse y no le importa. De ahí su fecundidad casi monstruosa, su imparable impulso creativo. Él vuelve a enriquecer la poesía popular, la encandila con nueva lumbre, con un personalísimo acento.» (p. 210).

El 27 de abril de 1977 Rafael Alberti regresa definitivamente a España después de un largo exilio de casi cuarenta años. Su llegada al aeropuerto de Barajas, acompañado de María Teresa León, los homenajes que se sucedieron, su participación en las primeras elecciones generales de la democracia, con la obtención de un escaño de Diputado del Congreso por la provincia de Cádiz, son datos muy conocidos y presentes en la memoria

¹³ Lope de Vega, *Poetas*, edición de José F. Montesinos, Clásicos Castellanos, La Lectura, Madrid, 1925-1926.

¹⁴ Gerardo Diego, *Una estrofa de Lope*, Real Academia Española, Madrid, 1948 y Lope de Vega, *Rimas*, edición de Gerardo Diego, Madrid, Taurus, 1963.

¹⁵ Rafael Alberti, *La poesía popular en la lírica española contemporánea*, Romanisches Seminar, Friedrich-Wilhelms Universität, Berlin-W. Gronau, Jena-Leipzig, 1933. También en Rafael Alberti, *Prosas encontradas (1924-1932)*, edición de Robert Marrast, Ayuso, Madrid, 1970. Y *Lope de Vega y la poesía contemporánea* seguido de *La pájara pinta*, edición de Robert Marrast, Centre des Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, París, 1964.

de todos los lectores y admiradores del poeta gaditano. Con el regreso, se produjo el reencuentro de Rafael con muchos recuerdos, con muchos lugares y también con muchas personas, pero sobre todo con sus amigos de siempre. Y entre ellos, claro está, Gerardo Diego, con quien nuestro poeta había mantenido algún contacto desde la guerra civil. Se habían visto en Buenos Aires en 1959 y se vieron en Roma en 1967. En la biblioteca de la Fundación Rafael Alberti de El Puerto de Santa María, donde se conservan los libros personales del poeta gaditano, existen varias ediciones de Gerardo Diego dedicadas en los años sesenta, entre ellas, una de *Poemas adrede*, en la que se lee: «A Rafael. Con un abrazo romano. Gerardo. 1967», lo que confirma que ambos poetas se vieron en Roma en mayo de 1967, cuando Gerardo Diego viajó a la capital italiana para dar algunas conferencias.¹⁶ Junto a esa edición, figuran otras fechadas el mismo año, enviadas sin duda a raíz de aquel encuentro. Así, *Mi Santander, mi cuna, mi palabra* contiene esta simpática y sin duda entrañable dedicatoria: «A Rafael del Puerto, este «hijo de Santander» abraza y dedica Gerardo. Septiembre 1967». Y *El Jándalo*: «A Rafael del Puerto, Gerardo de Santander. 1967».¹⁷

La ocasión del reencuentro se produce, en mayo de 1977, con motivo de la presentación de una carpeta de dibujos en una galería de arte de Madrid. Presente también Dámaso Alonso. Y el recuerdo queda en una crónica escrita por Gerardo Diego para el diario *ABC*, titulada «Alberti, en España», y publicada el 27 de mayo de aquel año,¹⁸ al mes justo de pisar Alberti tierra española. Se trata de un artículo olvidado, que, sin embargo, adquiere un interesante valor histórico, porque expresa la satisfacción por un regreso «con auténtica alegría de todos sus amigos, los de siempre y los de ahora.»

Los recuerdos comunes, a la altura de 1977, surgen en el artículo, con el nombre de los poetas del 27 aún vivos en esa fecha: «Ha sido una pena que no adelantase unos días su llegada o retrasase su partida Jorge Guillén para que hubiésemos podido reunirnos los cinco (con Dámaso Alonso, presente en el acto, y con Vicente Aleixandre, retenido en su convalecencia pero capaz de sostener una evocadora conversación) a quitarnos cincuenta años de encima y despacharnos a nuestro gusto «en la más estricta intimidad». Una pena pero así ha tenido que ser y confiemos que llegue pronto ocasión para celebrar el reencuentro de los cinco a quienes ya empiezan a llamarnos sobrevivientes.»

Tras unos comentarios sobre su preferencia por el término «grupo poético» frente a generación del 27 que a ninguno le gusta —tampoco a Alberti según deja claro en diferentes lugares de su *Arboleda*— hace un elogio muy personal y muy juicioso del poeta recién regresado:

¹⁶ Elena Diego, «Cronología», en *Gerardo Diego y la poesía española del siglo XX*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1996, p. 98.

¹⁷ Agradezco al Profesor Gonzalo Santonja su amabilidad al mostrarme, en El Puerto de Santa María, estos ejemplares de la biblioteca de Alberti, cuya referencia pude incluir en la conferencia de Clausura de los III Encuentros con la poesía, que a continuación impartí, el 26 de julio de 1996. La presencia de Rafael Alberti en los actos finales de los Encuentros me permitió comentar con él algunos detalles de esta conferencia que fueron confirmados por el poeta, con la extraordinaria lucidez de sus noventa y tres años. En la referida biblioteca hay otro ejemplar de una obra de Gerardo Diego, que no puedo dejar de reseñar por su curiosidad: se trata de una edición de *Imagen*, dedicado por Gerardo Diego, en agosto de 1922, al escritor y periodista soviético Iliá Ehbemburg. Cómo llegó ese libro a la biblioteca romana de Alberti es algo que está por saber.

¹⁸ Gerardo Diego, «Alberti, en España», *ABC*, 27 mayo 1977.

«Rafael Alberti es un poeta inmenso; y como todos los poetas originales, inmensurable. A un poeta no se le puede ni se le debe medir. A cada uno hay que aceptarle y admirarle y, sobre todo, leerle tal como él en sí mismo es en su ser y obra. Todo poeta, todo escritor, todo artista es falible y desigual a lo largo de su creación. La altura de su designio, de su propósito y el acercamiento o la posesión de meta es la única tabla de estimación posible. Y también, aunque esto sea menos definitorio, la fecundidad y la frecuencia de sus aciertos o de sus flechas que erraron el blanco. Alberti es, vuelvo a repetirlo, inmenso por todo ello. Por la belleza y profundidad de su mejor poesía, por su riqueza y variedad, por la virtud de su fecundidad en ella misma, y en su descendencia en la obra de los demás, ayudando a tantos muchachos a encontrar su propia voz.»

Pero, claro está, para Gerardo Diego, admirador de Rafael Alberti, no sólo está la poesía: también la pintura, y justamente sus palabras de apoyo y de reconocimiento, son elaboradas por el poeta de Santander en unas fechas en las que él mismo ha escrito ya mucho sobre pintura y pintores contemporáneos y ha escrito muchos poemas dedicados a los artistas más brillantes de toda una promoción desde Picasso y Joan Miró a Juan Gris, Pancho Cossío, Piñole y tantos otros. Por ello sus palabras tienen un significado especial:

«Es, además, un artista completo y en eso se parece a su primo Federico, sin que en ellos existiese influencia recíproca. Uno y otro fueron otro y uno desde su más temprana mocedad. Pero Alberti ha sido y sigue siendo, en su alma, verdadero pintor. Y capaz de interpretar poéticamente las otras artes y no solamente las del diseño. Yo contemplé, llevado a su casa por una mano amiga, un retrato de un amigo suyo que era mucho más que la obra de un artista aficionado. Luego resultó que le salió por encima la vocación poética. Sin embargo, su definida vocación no anuló en él al pintor, al artista de líneas y colores, y por eso sigue pintando, ensayando y decorando carpetas visibles e invisibles. Y si algún día las cosas le vinieran mal dadas, o tal vez le vinieron ya en días nefastos, se ganará la vida, como el duque de Rivas, con la pintura. Pero ahora hablar de lo que significa la pintura en la obra de Alberti no es posible. Yo he dado sobre este tema conferencias en que justísimamente el nombre capital en nuestro siglo era el del poeta de *A la pintura*; como el nombre supremo en el Siglo de Oro era el del poeta de *La hermosura de Angélica*.»

Verdades como puños contiene el párrafo antes transcrito y dice mucho en torno a la lealtad de Gerardo Diego hacia el arte múltiple y rico de Alberti, y lo prueba muy bien el texto inédito de la conferencia publicada parcialmente en Guatemala, que Gerardo Diego dió en los años cincuenta y sesenta en muchos lugares. En ella, como antes hemos avanzado, el nombre de Alberti era el más representativo de nuestro siglo. Y la emotividad del artículo no impide que se deslice otro rasgo de admiración que para Gerardo está muy claro a la hora de destacar su valor como poeta capital en nuestro siglo: la comparación con Lope era tan esperada como necesaria y el recuerdo del admirado Lope y su *Hermosura de Angélica* cierra este artículo que termina, definitivamente, con un bello párrafo de envío y complacencia en la edad, en la amistad y en la poesía, evocando las canciones de tipo tradicional, en concreto las canciones populares de bienvenida que ambos poetas conocen muy bien:

«Sea bienvenido Rafael Alberti y que se quede entre nosotros. Y ya sabe lo que sentenció Fernando Villalón: «El mundo se divide en dos partes: Sevilla y Cádiz». Lo que no es óbice para un rincón en Castilla y otro en Roma, donde siempre le esperan tantos recuerdos compatibles con Andalucía y sus Andalucías: la alta, la baja y la intermedia.»

Y Rafael Alberti quedó entre nosotros, felizmente para bien de la literatura y de la cultura de este país. Cuando Gerardo Diego murió en 1987, en el mes de julio de aquel año, los periódicos nacionales dedicaron semblanzas al poeta, y en las páginas que *ABC* reunió para esta despedida, Rafael Alberti publicó un espléndido artículo, recogido en «la tercera» del 11 de julio, en el que mostraba muchos pormenores de una amistad que había durado tantos años. Y recordaba anécdotas del pasado, reconstruía los detalles de la conmemoración gongorina, pero lo más interesante es la referencias al tiempo más cercano: «En los años de la ausencia, lo vi una vez, en Roma, donde fue a visitarme, y lo atendí con toda cordialidad»...»Cuando regresé del exilio, la bienvenida de Gerardo fue, por medio de un artículo publicado en *ABC*, una de las más efusivas que recibí». Y la emocionada, y definitiva, despedida: «La noticia de su muerte me llegó de madrugada, y, a pesar de saber que estaba muy enfermo, me impresionó y lo sentí muchísimo. Por eso hilvano estas palabras, porque como amigo suyo quiero que mi voz esté presente en estos días tristes para nuestra Literatura, ya que el poeta que ha muerto es uno de los grandes creadores de la literatura de este siglo».¹⁹

Y en 1996 se celebró, como recordábamos al principio, su centenario, que se ha planteado como un encuentro de todos aquellos que, admiradores de la poesía y de la figura de Gerardo Diego, sientan el deseo de conocer mejor su obra, de entender mejor su significación histórica y de ver publicada una importante parte de su creación literaria, la prosa, hoy en período de edición. Y en ese encuentro de tantos poetas, investigadores, estudiosos y lectores, Rafael Alberti, el pintor, el compañero de generación, el amigo, ha creado un cartel²⁰ de tan bellos colores como lectura simbólica que queremos glosar brevemente para terminar esta intervención. Decíamos al principio que a Gerardo Diego le corresponde un papel histórico fundamental en la formación de la conciencia colectiva de renovación del lenguaje poético y de recuperación de la tradición clásica del Siglo de Oro, como signos definidores de toda una generación. Y Rafael Alberti esto lo sabe bien y así lo plasma en el cartel del centenario, de color blanco abierto y sin marco, en el que al centro, en un color azul intenso con fondo rojo para los huecos de las letras y de los números que lo permiten, figura el nombre de Gerardo Diego y sus años: 1896-1987. Sobre su nombre, y en letra menor, el de Góngora, rematado en una artística L y otra fecha: 1927. Y a su alrededor figuran en distintos colores los nombres del grupo de amigos que formaron esta promoción singular (siguiendo las agujas del reloj, partiendo de las siete: Emilio Prados, Dámaso Alonso, Aleixandre, Sánchez Mejías, Luis Cernuda, Bergamín, Federico (al norte, en las doce, sólo y situado sobre el nombre de Góngora), Jorge Guillén, Salinas, Altolaguirre, Pepin Bello y, en el lugar de la firma, en las cinco, Rafael Alberti-96. Artística composición y armonía en la ejecución de los nombres multicolores, sin márgenes, sobre el espacio abierto de un blanco immaculado, en el que solo unos nombres en torno a un nombre central, componen una bella página pictórica de honda significación histórica y literaria. Una promoción de amigos, unidos por un mismo afán, en cuyos fructíferos logros tanto trabajaron Gerardo Diego y Rafael Alberti.

¹⁹ Rafael Alberti, «El deseo de una alta poesía», *ABC*, 11 julio 1987.

²⁰ El cartel puede verse reproducido en *Gerardo Diego y la poesía española contemporánea*, Biblioteca Nacional, edición citada.

**La tradición del
pueblo en el
teatro de la
generación de
1927**

Luis
García
Montero
*Universidad
de Granada*



La presencia de elementos populares es numerosa y significativa en la literatura española del primer tercio del siglo XX. Si este fenómeno afecta en general a todos los géneros, en el teatro adquiere un papel determinante, ya que las referencias a lo popular se enredan en todos los debates, ya tengan que ver con los caminos de renovación creativa, con los problemas empresariales, con la entidad del público o con la posible política de intervención estatal en los espectáculos. No se puede hacer una historia del teatro español contemporáneo sin comprender el tejido de limitaciones y deseos que los intelectuales españoles fueron elaborando bajo los emblemas del pueblo, de lo popular, de la realidad profunda de la nación. Se trata de un desasosiego constante, acentuado en las discusiones teatrales por sus características concretas, pero muy activo también en los otros ámbitos de la cultura literaria.

El panorama ideológico español, con sus contradicciones y sus pulsos, fue territorio abonado para este protagonismo de lo popular. A través de muchos matices, de remedos y de consideraciones más o menos atractivas en el orden literario, los escritores españoles de los siglos XIX y XX acaban casi siempre en la necesidad de volver sus ojos hacia el pueblo. Resumiendo un paisaje realmente variopinto y fértil, creo que hay dos caminos ideológicos que facilitan esta confianza en las entrañas populares de la cultura y el país. Dos caminos de apariencia contradictoria, pero que acaban mezclándose y creando las condiciones para una cultura brillante, muy rica gracias a sus propios dilemas; una cultura que tiene al mismo tiempo vocación de ser nacional y universal. "El andaluz universal", se titulará a sí mismo Juan Ramón Jiménez, poniendo su palabra lírica en el centro de la llaga más abierta de nuestra literatura.

En primer lugar, los escritores españoles buscaron en el pueblo, en las capas más profundas y menos oficiales de la realidad, el punto de partida para constituir un estado nacional moderno, ese sueño que la política les negaba una y otra vez. En segundo lugar, y paradójicamente, el pueblo se convertirá en un buen consuelo imaginario cuando esa misma modernidad ansiada vaya pasando sus facturas industriales, las cuentas feas de su positivismo homogeneizador. Por la doble vía de la racionalidad moderna y de la nostalgia romántica, dos afluentes enfrentados de un mismo río histórico, las tradiciones populares ocupan un espacio de lujo en los debates literarios del siglo XX español, los debates, por ejemplo, entre la tradición y la vanguardia, la pureza y el compromiso, el teatro de arte y el teatro comercial, etc. Es mi intención aludir brevemente a esta doble vía, para constatar los resultados de su confluencia en el teatro de la generación del 27. A veces los recodos serán paradójicos, y las paradojas se convertirán en verdaderas contradicciones, pero hay que tener en cuenta que en esa marea ideológica viva que es el reino de la literatura resulta común el diálogo de los contrarios. Los esquemas simplistas y estáticos son constantemente álgidos por las necesidades peculiares de cada situación y por esa libertad de movimiento que tienen los escritores y las corrientes literarias a la hora de utilizar unos mismos referentes, según la variedad de sus propósitos, su mentalidad social y sus intereses estéticos. Baste un ejemplo en relación con la doble vía de modernidad y añoranza romántica que confluye en la literatura española contemporánea. La generación del 27 marcará un hito importante en la recuperación artística de las tradiciones populares, el gusto por la cultura oral, la posible utilidad estética de los restos folklóricos oscurecidos por el mundo de las grandes ciudades. Pero al mismo tiempo, la generación del 27 marcará también un hito en la elaboración estética del arte urbano, el himno maquinista de juventud y futuro

que ofrece la ciudad moderna. Rafael Alberti hace que el protagonista infantil de *Marinero en tierra* (1925) pregunte: "Por qué me trajiste, padre, / a la ciudad?". Pero unos años antes el Alberti ultraísta había cantado la aritmética urbana, donde "los polígonos alborozados/ copulan al son de los triángulos", y unos años después, en *Cal y canto* (1929), recreará líricamente la atmósfera de la ciudad futurista, con sus nuevos medios de transporte y sus habitantes de costumbres deportivas.¹

Lo popular es un espacio ambivalente, leído por los escritores según el curso de sus sueños, tanto para fundar un estado español moderno, de raíces sólidas, como para refugiarse en un consuelo imaginario de permanencia, cada vez que se vuelven hostiles los pasos fugitivos de la modernidad. Los literatos españoles del fin de siglo plasmaron su nostalgia de un estado español sólido en algunos conceptos de moda, tales como el de alma nacional, psicología nacional, naturaleza popular. El término más afortunado lo puso en marcha Miguel de Unamuno al referirse en *En torno al casticismo* (1895) a la *intrahistoria*, esa realidad verdadera en la que se van asentando los valores profundos de los pueblos, como un sedimento en el que se consolida el futuro por debajo de la política oficial y los cambios anecdóticos. Desencantados por la fábula amarga de una burguesía débil, que demuestra, derrota tras derrota, su incapacidad para establecer un estado moderno sólido, a través de un dominio real, los intelectuales españoles del fin de siglo trascienden el discurso político directo, que tan malos resultados había dado en el primer intento republicano y en el juego partidista de la Restauración, pretendiendo un campo de trabajo más eficaz en el conocimiento de la intrahistoria, en la verdadera naturaleza del pueblo español.² Frente a una lectura reduccionista del significado histórico de la generación del 98, ya ha sido suficientemente estudiada la amplia crisis de conciencia y la tradición que heredaron estos intelectuales, hijos de anteriores esfuerzos regeneracionistas y científicos, del empeño espiritual del primer krausismo y de la evolución krausopositivista que el propio Giner de los Ríos asume después del fracaso de la septembrina, cuando se hace evidente la necesidad de equilibrar el utopismo moral con otras alternativas de tono más pragmático. Oportuna evidencia de la continuidad de este proceso es la historia familiar del poeta Antonio Machado, nieto de Antonio Machado y Núñez, uno de los difusores más autorizados de las teorías darwinistas en España, e hijo de Antonio Machado y Álvarez, krausista liberal que evoluciona del idealismo al krausopositivismo, ideología más acorde con sus importantes investigaciones folklóricas.³

Un paso más radical, dentro de las mismas preocupaciones y de muy parecidas alternativas intelectuales, nos encontramos en los discursos juveniles de Ortega y Gasset,

¹ Este tema fue estudiado por Juan Manuel Rozas en *Tres secretos (a voces) de la literatura del 27*, Universidad de Extremadura, 1983.

² Inman Fox, *Ideología y política en las letras españolas de Fin de Siglo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988. La materialización literaria de esta "nostalgia de estado" ha sido estudiada en muchos trabajos por José Carlos Mainer. Además de su *Edad de plata (1902-1939)*, Cátedra, Madrid, 1981, citamos una buena condensación, relacionada con el tema que tratamos aquí, en el artículo "Cultura y vida nacional (1902-1939)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 485-486, 1990, pp. 68-80.

³ De mucho interés es el libro de Antonio Machado y Núñez, *Páginas escogidas*, Ayuntamiento de Sevilla, 1989. Interesante es también el estudio introductorio de Encarnación Aguilar.

uno de los maestros más respetados por los escritores españoles de los años veinte. En "Los problemas nacionales y la juventud", conferencia pronunciada en el Ateneo madrileño, el 15 de octubre de 1909, Ortega confirma lo siguiente: "A decir verdad, nada de lo ocurrido en estos meses crueles ha debido sorprendernos. ¿Por ventura lo necesitábamos para averiguar que España no existe como nación? ¿Es que alguien llama nación a una línea geográfica dentro de la cual van y vienen los fantasmas de unos hombres sobre los cadáveres de unos campos, bajo la tutela pomposa del espectro de un Estado?"⁴ En una conferencia de título significativo, "La pedagogía social como programa político", pronunciada en Bilbao, el 12 de marzo de 1910, vuelve sobre el tema: "España es un dolor enorme, profundo, difuso: España no existe como nación. construyamos España..." (p. 42). En los dos discursos encontramos una serie de consideraciones claves para entender la cultura y, en concreto, la literatura de la época. Ortega habla de un patriotismo activo, no sólo porque denuncia la inexistencia de la España oficial, sino porque teme que la desarticulación llegue a la España profunda. Los españoles se están quedando o se han quedado sin vínculos, sin tradiciones, y necesitan tomar conciencia de ello: "la patria es una tarea a cumplir, un problema a resolver, un deber" (p. 44). Las conclusiones son muchas, y todas dejan huellas profundas en la literatura española de los años veinte. Otros países pueden permitirse el lujo de la despolitización o la despreocupación nacional; España no, porque necesita consolidarse. Para este empeño de modernización es imprescindible volver a las tradiciones, buscarse un suelo estable, articulador, que permita después saltar con el mayor impulso. Sólo construyendo España pueden los españoles hacerse europeos, piensa Ortega, con una razón histórica muy parecida a la razón literaria que utiliza Juan Ramón Jiménez para hacerse universal precisamente por los valores de su andalucismo. En esta tarea de búsqueda y modernización de las tradiciones españolas radica el destino de la juventud, que en un esfuerzo común, de generación en generación, guiada por sus élites, debe responsabilizarse del progreso nacional. La cultura ocupa un lugar importantísimo como vínculo articulador y como camino de desarrollo para el país. El pueblo, así, puede ser considerado al mismo tiempo como lugar de origen y meta final de la cultura. Es el espacio en el que se conservan las tradiciones, el territorio que guarda los vínculos nacionales. La cultura sale de él y a él vuelve una vez modernizada por el trabajo de las élites intelectuales, artísticas y políticas.

Este panorama ideológico explica con amplitud cultural el desarrollo de algunas de las características más significativas de la generación del 1927. Destaquemos en concreto dos: el mismo hecho de presentarse literariamente como una generación y el diálogo equilibrado entre tradición y vanguardia, que se nos presenta como una lectura modernizadora o vanguardista de la tradición. Otros países pueden permitirse lujos, crear grupos cerrados de vanguardia para alterar los valores de la cultura burguesa establecida; España necesita primero consolidarse, buscar sus tradiciones, ponerlas al día, hacer que se equilibren el pasado con el deseo de futuro. Y se trata de la tarea de toda una generación, no de un grupo cerrado, sino de todos los jóvenes de un país, que se reconocerán a sí mismos como la literatura joven, la literatura capaz de acometer por fin ese proceso de

⁴ *Discursos políticos*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, p. 12

responsabilización que venía esperándose en la cultura española desde las llamadas de Giner de los Ríos y Ortega y Gasset. También este panorama ideológico justificará la presencia artística de elementos populares, sin olvidar ese otro cauce de la añoranza romántica que apuntamos al principio. El romanticismo supuso un malestar íntimo de la cultura burguesa moderna, la toma de conciencia de sus propias contradicciones, la puesta en duda de las promesas racionalistas, incapaces de conseguir totalmente la felicidad prometida. El romanticismo surge en el arte para encauzar una conciencia en crisis que asiste al fracaso de muchos de los aspectos del contrato social moderno. De ahí que la naturaleza y los elementos populares se conviertan con facilidad en consuelo y refugio de las contradicciones desarrollistas de la civilización. Siguiendo el comportamiento del romanticismo alemán, Gustavo Adolfo Bécquer procuro la renovación de la poesía española en la lírica "natural, breve y seca, que brota del alma como una chispa eléctrica".⁵ Significativo es que expusiese sus teorías con motivo de una reseña al libro *La soledad* de Augusto Ferrán, un conjunto de canciones populares, elaboradas por la mano del artista. Canciones populares y andaluzas, porque es algo que Bécquer deja claro desde el principio: "Leí la última página, cerré el libro y apoyé mi cabeza entre las manos. Un soplo de la brisa de mi país, una onda de perfume y armonías lejanas besó mi frente y acarició mi oído al pasar. Toda mi Andalucía, con sus días de oro y sus noches luminosas y transparentes, se levantó como una visión de fuego del fondo de mi alma" (p.483). Bécquer es un buen ejemplo. Lo natural, la cultura popular, pasa a ser un punto de referencia ante las contradicciones de la civilización en los debates estéticos del romanticismo. Andalucía, la metáfora del Sur, la tierra del instinto y la naturaleza, cobra en esta lógica un papel muy significativo. Y como la generación del 27, en su vuelta vanguardista a la tradición, recupera muchos referentes en clave romántica, es lógico que nos encontremos con la misma reivindicación del arte natural y primitivo frente a la atmósfera civilizada de las ciudades. Cuando Federico García Lorca pronuncia su conferencia sobre "El Cante jondo (Primitivo canto andaluz)", el 19 de febrero de 1922, en el Centro Artístico y Literario de Granada, explica de este modo el sentido cultural del *Primer concurso de cante jondo*: "El grupo de intelectuales y amigos entusiastas que patrocina la idea del Concurso, no hace más que dar una voz de alerta. ¡Señores, el alma música del pueblo está en gravísimo peligro! ¡El tesoro artístico de toda una raza va camino del olvido! Puede decirse que cada día que pasa cae una hoja del admirable árbol lírico andaluz, los viejos se llevan al sepulcro tesoros inapreciables de las pasadas generaciones, y la avalancha grosera y estúpida de los *couplés* enturbia el delicioso ambiente popular de toda España".⁶

Si este vocabulario lorquiano nos recuerda el tono de los debates intelectuales anteriormente citados, unas páginas más adelante se nos exponen algunos peligros de corrupción urbana y su medicina popular, según un talante de clara nota romántica: "No hay nada comparable en delicadeza y ternura con estos cantares, y vuelvo a insistir en la infamia que se comete con ellos, relegándolos al olvido o prostituyéndolos con la baja intención sensual o con la caricatura grosera. Aunque esto ocurre exclusivamente en las

⁵ *Obras*, II, Barcelona, 1973, p. 485.

⁶ *Obras Completas*, III, Aguilar, Madrid, 1986, p. 195.

ciudades porque afortunadamente para la virgen Poesía, y para las mujeres que duermen a sus niños a la sombra de las parras, pastores ariscos en las veredas de los montes; y echando leña al fuego, que no se ha apagado del todo, el aire apasionado de la poesía avivará las llamas y seguirán cantando las mujeres bajo las sombras de las parras, los pastores en sus agrias veredas y los marineros sobre el ritmo fecundo del mar" (p. 211). Al año siguiente, el 5 de enero de 1923, García Lorca organizará con Manuel de Falla y Hermenegildo Lanz una sesión de "Títeres de Cachiporra (Cristobica)", en su domicilio familiar de Granada. El programa recogió un entremés de Cervantes, *Los dos habladores*, una obrita de García Lorca, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, presentada como "un viejo cuento andaluz en tres estampas y un cromó", y el *Misterio de los Reyes Magos*. La sesión tuvo el mismo carácter reivindicativo que el concurso de cante jondo, apostando por la recuperación de las tradiciones populares. Podemos constatar la tarea de militancia artística de esta vuelta lorquiana a los títeres en las dos crónicas que Mora Guarnido publicó en el periódico madrileño *La voz* el 12 y el 19 de enero, donde se alude a la importancia del proyecto realizado en Granada frente "al gran fracaso de la escena española, cuya responsabilidad comparten por igual actores y autores".⁷ El tono reivindicativo de la solución popular ante el fracaso de la escena aburguesada lo encontramos años más tarde, el 25 de marzo de 1934, cuando García Lorca rescata a Don Cristóbal para celebrar un función de homenaje y despedida ante el público de Buenos Aires, que acababa de consagrarlo como un autor de éxito mundial. García Lorca representó en el Teatro Avenida un «Dialogo del poeta y Don Cristóbal», como prólogo al *Retablillo de Don Cristóbal y Dona Rosita*, "Aleluya popular basada en el viejo y desvergonzado guñol andaluz". Don Cristóbal, el muñeco borracho y popular que se acuerda de la fiesta de títeres granadina, le agradece al poeta su atención y su interés. El poeta se justifica con dos afirmaciones. En la primera le dice: "Usted es un puntal del teatro, don Cristóbal. Todo el teatro nace de usted". Y en la segunda: "Yo creo que el teatro tiene que volver a usted".⁸ Estas dos afirmaciones preparan la alocución final del Director en la versión de 1934: "Señoras y señores: Los campesinos andaluces oyen con frecuencia comedias de este ambiente bajo las ramas grises de los olivos y en el ambiente oscuro de los establos. Entre los ojos de las mulas, duros como puñetazos, entre el cuero bordado de los arreos y los grupos tiernos de espigas mojadas, estallan con alegría inusitada y con encantadora inocencia las palabrotas y los vocablos que no resistimos en los ambientes ciudadanos turbios por el alcohol y los naipes. Las malas palabras adquieren ingenuidad y frescura dichas por muñecos que miman el encanto de esta viejísima farsa rural. Llenemos el teatro de espigas frescas, debajo de las cuales vayan palabrotas que luchen en la escena

⁷ Estas dos "Crónicas granadinas" de José Mora Guarnido fueron publicadas por Piero Menarini en "Federico y los títeres: cronología y dos documentos", *Boletín de la Fundación FGL*, n.º 5, 1989, pp. 149-178. Muy interesante el análisis que hace Mario Hernández en "Retablo de las maravillas: Falla, Lorca y Lanz en una fiesta granadina de títeres", en Federico García Lorca, *Teatro de títeres y dibujos*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1992, pp. 33-52.

⁸ El manuscrito de la representación de 1934 acaba de ser editado por Mario Hernández en Federico García Lorca, *Retablillo de Don Cristóbal y Dona Rosita*, Casa-Museo de Federico García Lorca, Fuente Vaqueros, 1992. Las citas corresponden a la página 33.

con el tedio y la vulgaridad a que lo tenemos condenado y saludar a don Cristóbal el Andaluz, primo del Bululú gallego, hermano de monsieur Guiñol de París y tío de don Arlequín de Venecia, como a uno de los personajes donde sigue pura la vieja esencia del teatro" (pp. 27-28).

Sirvan estas afirmaciones de Federico García Lorca para recoger velas, centrándonos definitivamente en los elementos populares del teatro de la generación del 27, elementos que sólo pueden ser comprendidos en su funcionamiento literario si tenemos en cuenta los principios ideológicos anteriores. Ofrezco a la consideración del lector cinco puntos, en los que creo que funciona culturalmente el concepto de lo popular, tal como lo asume, con todas sus implicaciones, la literatura española de la época. Se trata de los siguientes temas: 1) La vocación teatral de los poetas de la generación del 27. 2) El juego de equilibrios entre la tradición y la vanguardia. 3) Los proyectos nacionales de intervención teatral. 4) Los recursos populares para la literatura política. 5) La estilización artística de los elementos populares.

El análisis de estos temas nos puede facilitar una idea amplia de las constantes más significativas del teatro de la generación del 27, por lo menos en aquellos autores que, como García Lorca y Alberti, están esencialmente relacionados con las tradiciones populares.

1. Cuando uno revisa la producción juvenil de Federico García Lorca y Rafael Alberti es fácil constatar el hecho de su pronta atención al teatro. García Lorca estrena su primera obra, *El maleficio de la mariposa*, el 22 de marzo de 1920, en el Teatro Eslava de Madrid, unos meses antes de cumplir veintidós años. Rafael Alberti, al publicar su primer libro de poemas, *Marinero en tierra* (1925), anuncia en la nota bibliográfica la existencia inédita de dos obras teatrales, *Ardiente y fría* y *La novia del marinero*. Es una costumbre que mantendrá a lo largo de sus primeros años como poeta, porque en la nota bibliográfica de la antología de Gerardo Diego, *Poesía española* (1932), anuncia cuatro obras nuevas, *La pájara pinta*, *Santa Casilda*, *Lepe. Lepijo y su hijo* y *El hijo de la gran puta*. Esto es significativo no sólo porque casi todas estas obras estén íntimamente relacionadas en formas y contenidos con la cultura popular, sino también porque demuestran la vocación teatral de los jóvenes poetas andaluces. Su primer proyecto teatral serio, *La pájara pinta*, se presentó como un "guirigay lírico-bufo-bailable", basado en los personajes de algunas canciones populares y de algunos romances. Los juegos de palabras y los recursos fónicos mantienen el ritmo de una obra destinada para las marionetas de la compañía italiana de Vittorio Podrecca. Mientras redacta la obra, Alberti le escribe a Óscar Esplá, responsable de la música, en estos términos: "Yo ando muy entusiasmado. Tiene usted que trabajar con rapidez. ¿Para Navidades podría estrenarse? Yo necesito, cuanto antes, salir adelante con algo serio y definitivo".⁹ Estamos en agosto de 1926. Alberti ha publicado ya *Marinero en tierra*, por el que fue galardonado con el Premio Nacional de Literatura, y están a punto de

⁹ La carta completa se recoge en mi edición de Rafael Alberti, *Santa Casilda*, Fundación Rafael Alberti, Cadiz, 1990, p.24.

aparecer las canciones de *La amante*, que serán editadas en uno de los suplementos de *Litoral*, en noviembre de 1926. Su carrera poética no podía ser más alentadora, y sin embargo, refiriéndose a esta obra de marionetas, le dice a Esplá: "Yo necesito, cuanto antes, salir adelante con algo serio y definitivo". ¿Qué es para Alberti lo serio y definitivo? Todo parece indicar que el teatro. ¿Y en qué medida? Primero debemos tener en cuenta razones de tipo económico, porque el teatro era la mejor forma de ganar dinero, de consagrarse como un profesional de la literatura. Basta recordar la famosa carta de Federico García Lorca a Melchor Fernández Almagro, quejoso de Granada y su familia, pidiéndole ayuda para estrenar su *Mariana Pineda*; basta recordar la carta de Miguel Hernández a Federico García Lorca, buscando una oportunidad para su drama *El torero más valiente*, única salida económica para su situación; basta recordar aquella página de *La arboleda perdida*, donde Rafael Alberti se queja de su ruina, de la ineficacia comercial de la poesía y piensa en la posibilidad de un éxito teatral.¹⁰ Pero no podemos reducir la vocación teatral de estos poetas a la mera necesidad económica, sobre todo si se trata de analizar después su postura ante el público y su desecho de presentar obras útiles para las mayorías, no encerradas en el gusto intelectual de las élites. Las élites no están para convertirse en el único público valorado; sólo son un grupo humano consciente, que debe actuar sobre capas mucho más amplias. El teatro es un libro amplio, donde los personajes se ponen de pie y llaman a la gente; es un territorio artístico que permite mayor contacto con el pueblo, según las necesidades de la cultura entendida como consolidación nacional y progreso. En una entrevista publicada por Ángel Lázaro en *Proel*, en 1935, afirma Lorca: "A mí me interesa más le gente que habita el paisaje que el paisaje mismo. Yo puedo estarme contemplando una sierra durante un cuarto de hora; pero en seguida corro a hablar con el pastor o el leñador de esa sierra. Luego, al escribir, recuerda uno estos diálogos y surge la expresión popular auténtica. Yo tengo un gran archivo en los recuerdos de mi niñez de oír hablar a la gente. Es la memoria poética y a ella me atengo. Por lo demás, los credos, las escuelas estéticas, no me preocupan. No tengo ningún interés en ser antiguo o moderno, sino ser yo, natural. Sé muy bien como se hace el teatro semiintelectual, pero eso no tiene importancia. En nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas para los demás. Por eso yo, aparte de las razones que antes decía, me he entregado a lo dramático, que nos permite un contacto más directo con las masas".¹¹ Esa alusión a la época no debe reducirse sólo a la politización que algunos escritores españoles asumen en los años treinta. La vocación teatral de estos poetas tiene sentido en sus mismos orígenes, según sus sueños populares de consolidación nacional, en un camino de ida y vuelta. Recordemos las palabras juveniles sobre el cante jondo o sobre las representaciones de títeres. Lo que se recoge en el pueblo hay que devolvérselo con un sentido articulador e histórico muy preciso. En la "Charla sobre teatro", también de 1935, afirma García Lorca: "El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su

¹⁰ Federico García Lorca, *Epistolario*, I, Alianza Editorial, Madrid, 1983, pp. 173-174. Edición de Christopher Maurer; Miguel Hernández, *Epistolario*, Alianza Editorial, Madrid, 1986, pp. 67-68. Edición de Agustín Sánchez Vidal; Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, Seix Barral, Barcelona, 1975, p. 281.

¹¹ *Obras Completas*, III, p. 623.

descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyan a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera” (p. 459).

2. Pero esta concepción del teatro, como territorio de elementos populares y de diálogo con el pueblo, impone unas exigencias, porque el arte deja de tener sentido si se rompe la comunicación. Es aquí donde entra una vez más el deseo articulador entre las tradiciones y la vanguardia. Un teatro de vanguardia radical, que reduzca las obras a un espectáculo de minorías, invalida las posibilidades de llegar al pueblo. Como la mayoría de los poetas del 27, García Lorca y Alberti pretenden utilizar sus ojos modernizadores, pero no para apartarse de la tradición nacional, sino para revitalizarla. Por eso buscan una vía intermedia, un camino de dignidad estética que permita sacar al teatro de su pozo vulgarísimo y adocenado, sin caer, por el otro extremo, en soluciones para minorías. En este sentido nos encontramos declaraciones y proyectos contradictorios, pero paulatinamente se evidencia un camino equilibrado, que pretende trabajar sobre elementos populares con la autoridad del arte. Este es el enfoque que defiende García Lorca en su participación en el Homenaje a Lola Membrives; critica la dictadura comercial de los empresarios, pide autoridad para el director de escena, no quiere reducirse al teatro de experimentación y defiende un teatro corriente, de taquilla, elaborado con criterios artísticos: “Y no olvidar nunca que el teatro es un arte, un gran arte, un arte que nace con el hombre, que lo lleva en lo más noble de su alma y cuando quiere expresar lo más profundo de su historia y de su ser, lo expresa representando, repitiendo actitudes físicas” (p. 453). García Lorca se siente atraído por la vanguardia, respeta los esfuerzos radicales de Valle-Inclán, pero es consciente de que este autor se ha quedado solo, sin público, sin la posibilidad de estrenar. Si el Valle-Inclán de *Luces de bohemia* había dado por muerta la tragedia, García Lorca quiere volver a ella en su afán de conexión con amplios sectores del público. Del mismo modo, Rafael Alberti busca un camino intermedio entre la tradición y la vanguardia, y cuando apuesta por soluciones vanguardistas lo hace apoyándose en elementos populares, temas y formas aprendidas en el folklore andaluz, atmósferas rurales, canciones infantiles. Los poetas de la generación del 27 aprendieron la depuración estética de los elementos populares en Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, más en el primero que en el segundo. Al hacer teatro siguen el mismo rumbo, y si queremos comprender el camino estético del Alberti dramaturgo, *La pájara pinta*, *Santa Casilda* o algunas obras teatrales del exilio, deberemos recordar este impulso de lectura vanguardista de la tradición con todos sus elementos populares. En una conferencia pronunciada en Berlín, el 30 de noviembre de 1932, Alberti sintetizó sus ideas sobre “La poesía popular en la lírica española contemporánea”. Para empezar cita una de las notas finales de la *Segunda antología* (1920) de Juan Ramón Jiménez: “No hay arte popular, sino tradición popular del arte”.¹² Alberti, siguiendo a Juan Ramón, defiende el trabajo artístico como un camino de

¹² Rafael Alberti, *Prosas encontradas*, Ayuso, Madrid, 1973, p. 118. Edición de Robert Marrast. La cita exacta de la *Segunda antología* es «No hay arte popular, sino imitación, tradición popular del arte».

depuración del artista que trabaja sobre elementos populares. Por eso no hay arte popular espontáneo, en el sentido más estético de la palabra, sino una tradición de artistas que utilizan los recursos de la realidad popular. Y esta realidad popular puede ofrecer incluso las mismas conquistas extremas por las que luchan los movimientos de vanguardia. Aludiendo al surrealismo, aclara Alberti: "Los poetas acusados de este delito sabíamos que en España —si entendemos por surrealismo la exaltación de lo ilógico, lo subconsciente, lo monstruoso sexual, el sueño, el absurdo—, existía ya desde mucho antes que los franceses trataran de definirlo y exponerlo en sus manifiestos. El surrealismo español se encontraba precisamente en lo popular, en una serie maravillosa de retahílas, coplas, rimas extrañas, en las que, sobre todo yo, ensayé apoyarme para correr la aventura de lo para mí hasta entonces desconocido" (pp. 127-128). Tradición y vanguardia se funden en el concepto de lo popular que mantiene Alberti, muy en consonancia con los paradigmas de la cultura española contemporánea.

3. Este diálogo entre el pasado y la modernidad se produce también en los programas de intervención oficial para fortalecer los espectáculos teatrales. En una "Alocución previa a una representación de *La Barraca*", García Lorca anuncia que "el Teatro Universitario no sólo se dedicará a los clásicos, sino también a los modernos universales de todas tendencias y además persigue, con las Misiones Pedagógicas, la creación de una escena moderna puramente popular y exclusiva del color y el aire de estas hermosas tierras" (p. 435)

La conciencia de crisis en el teatro español es algo permanente en la literatura española del primer tercio de siglo. Los críticos más agudos apuntan sus plumas al problema del público, a la separación que existe entre el género dramático y la realidad. En *La batalla teatral* (1930), uno de los textos más difundidos en la época, Luis Araquistáin hace estas consideraciones: "El encarecimiento desmedido del teatro ha ahuyentado también al pueblo, en beneficio del cinematógrafo. Este es otro grave mal, porque un arte dramático que no se apoye en los perennes sentimientos de humanidad, de simpatía ingénita, que son siempre la esencia de un pueblo naturalmente capacitado para interesarse por el ser en sí, en su dramática inmanencia, sin prejuicios y sin hipocresías, será un arte de alfeñique, deleznable y desustanciado, verdaderamente deshumanizado y anodino".¹³ Desde otra posición política, Ramón J. Sender, en su libro *Teatro de masas* (1932), protestará del rumbo de las discusiones teatrales, pidiendo atención para el público: "El empresario dice que el teatro es negocio. El intelectual viejo, que es espejo de la vida, simplificando la frase de Stendhal. El joven declara que es lirismo y escenografía. En los tres casos está ausente el principal elemento del teatro: el público, la masa".¹⁴

El pueblo va a aparecer otra vez como referente de ida y vuelta. Es necesario un teatro que salga del pueblo, es necesaria una representación teatral que piense en el pueblo. Y es aquí donde entra la intervención del estado, en su tarea de construir el país. Aunque las opciones más claras se desarrollan después de la proclamación de la Segunda República, el problema estaba ya planteado antes. El crítico Ricardo Baeza había publicado en

¹³ Mundo Latino, Madrid, 1930, p. 19.

¹⁴ Orto, Valencia, 1932, p. 78.

El Sol, el 22 de enero de 1927, un artículo titulado "En torno al problema del teatro. Necesidad de una acción pública". Y eso es lo que hará el gobierno republicano, poniendo en marcha las actividades de las Misiones Pedagógicas y apoyando la iniciativa estudiantil de La Barraca. En el preámbulo del decreto que organizaba el Patronato de las Misiones Pedagógicas, se afirma: "La República estima que es llegada la hora de que el pueblo se sienta participe en los bienes que el estado tiene en sus manos y deben llegar a todos por igual, cesando aquel abandono injusto y procurando suscitar los estímulos más elevados".¹⁵ Los responsables de estas Misiones Pedagógicas, con Manuel Bartolomé Cossío a la cabeza, encargaron a Alejandro Casona la dirección de un "Coro y Teatro del pueblo", que se puso en marcha el 15 de mayo de 1932, en Esquivias, Toledo, con obras de Lope de Rueda y Cervantes. Una labor fecunda en la que participaron artistas de primera categoría, como ocurrió también con La Barraca, el grupo teatral ambulante que la Unión Federal de Estudiantes Hispanos (UFEH) proyectó, bajo la dirección de Federico García Lorca y con la ayuda económica del gobierno. El dos de diciembre de 1931, Lorca anunciaba la formación de este teatro universitario, declarándole al periódico *El Sol* que su intención era ir "por todos los caminos de España a educar al pueblo. Sí, a educar al pueblo con el instrumento hecho para el pueblo, que es el teatro y que se le ha hurtado vergonzosamente". En muchas declaraciones de García Lorca encontramos expresiones de felicidad ideológica por la respuesta del público sencillo, popular, sin el gusto deformado de los teatros comerciales, dejándose seducir por la magia del arte. En Almazán, a las orillas del Duero, los campesinos quedan tan fascinados que ni siquiera la lluvia consigue romper su encantada atención al escenario. En esta experiencia de La Barraca, el poeta granadino encuentra un ejemplo práctico de la posibilidad de equilibrio entre la vanguardia intelectual y las tradiciones populares. En una entrevista de 1934, titulada "Teatro para el pueblo", confirma lo siguiente: "Hay un solo público que hemos podido comprobar que no nos es adicto: el intermedio, la burguesía, frívola y materializada. Nuestro público, los verdaderos captores del arte teatral, están en los dos extremos: las clases cultas, universitarias o de formación intelectual o artística espontánea, y el pueblo, el pueblo más pobre y más rudo, incontaminado, virgen, terreno fértil a todos los estremecimientos del dolor y a todos los giros de la gracia" (pp. 595-596).

4. Es lógico que la ideología de lo popular se adueñe de la poesía y del teatro conforme se produzca la politización de los autores españoles. Hay un evidente traspaso de recursos técnicos desde los estilos neopopularistas a las obras de carácter combativo. Alberti encauza sus primeras rebeldías de tono libertario a través de los versos vanguardistas de la "Elegía cívica", pero presenta en forma teatral su primera obra de contenido directamente político, *Fermín Galán*, representada el 1 de junio de 1931. El autor planteó la obra como un "romance de ciego en tres actos, diez episodios y un epílogo". El escandaloso estreno, lleno de incidentes, fue analizado por el propio autor, que achacó los problemas a la temeridad de llevar a las tablas un hecho de tan inquietante actualidad y,

¹⁵ Gloria Rey Faraldos, "El teatro de las Misiones Pedagógicas", *El teatro en España. entre la tradición y la vanguardia*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992, p. 153.

sobre todo, a la equivocación de “haber sometido un romance de ciego, cuyo verdadero escenario hubiera sido el de cualquier plaza pueblerina, a un público burgués y aristocrático”.¹⁶ Actualidad y recursos populares para la narración y la caricatura van a ser dos constantes del teatro político de los años treinta, antes y durante la Guerra Civil. “La historia contemporánea registra hechos que por sí solos poseen una categoría artística”, afirma Sender en su libro *Teatro de masas*, al defender la existencia de un drama documental (p. 69). La caricatura, los romances, el guiñol, los juegos populares, serán utilizados por Alberti en su teatro más comprometido, el teatro de las obras cortas: *Bazar de la providencia* (1934), *La farsa de los Reyes Magos* (1934), *Los Salvadores de España* (1936) y *Radio Sevilla* (1937). La línea de continuidad del teatro popular al teatro político, sobre todo de carácter satírico, se deja ver en el propio tono de las obras y en los escritos teóricos que explican el sentido de estas representaciones. En el prólogo al volumen *Teatro de urgencia* (1938), que recoge obras de Santiago Ontañón, Germán Bleiberg, Pablo de la Fuente y Rafael Alberti, podemos leer: “Actuarán al aire libre, sobre tablados, en salas pequeñas o grandes, reduciendo siempre al mínimo sus necesidades. No harán sola y exclusivamente teatro político, sino que mezclarán su repertorio de teatro clásico —pasos y entremeses, sainetes, etcétera—, de cantos y bailes populares. Cuidarán mucho estas agrupaciones de no caer en las *varietés*. Por eso indicamos que únicamente alternen en su repertorio bailes y cantos populares o revolucionarios”.¹⁷ Aunque estas palabras se publican sin firma, seguramente se deben a Rafael Alberti, el mismo poeta que, años antes, había puesto en marcha, desde las páginas de la revista *Octubre*, la publicación de una “Antología folklórica de cantares de clase”.

5. Pero me gustaría terminar, más allá de las urgencias políticas, haciendo hincapié en el trabajo de depuración y de creación personal que los artistas del 27 realizan bajo las banderas de lo popular. Las palabras de Juan Ramón siempre están en el fondo de sus planteamientos: “No hay arte popular, sino imitación, tradición popular del arte”. Juan Ramón Jiménez reconoce en muchos momentos de su obra la presencia del pueblo. Escribe, por ejemplo: “El pueblo, como río total, ha andado siempre por debajo; regando con su sangre generosa y escéptica esa enorme frondosidad visible, dueño natural, en la sombra, de los mejores secretos de la vida, poesía y muerte... la filtración ascendente de la savia popular es inextinguible”.¹⁸ Pero después de esta savia popular, es imprescindible el trabajo del artista, del andaluz universal, del poeta que sabe trascender los límites del costumbrismo. Gustar de los elementos populares en el arte no significa aceptar las deformaciones convencionales del localismo. García Lorca critica el andalucismo de primeros términos, como cualquier otra literatura regionalista. “Si te fijas —le comenta a Francisco Pérez Herrero—, toda la Galicia de Valle-Inclán, como toda la Andalucía de los Quintero, es una Galicia de primeros términos” (p. 531). Su sentido artístico del Sur es completamente distinto. En García Lorca no funciona el costumbrismo, sino esa doble vía de utilización estética de lo popular, como articulación del país o como refugio romántico,

¹⁶ *La arboleda perdida*, p. 315.

¹⁷ Signo, Madrid, 1838, p. 9.

¹⁸ *El trabajo gustoso*, Aguilar, México, 1961, p. 43.

que afecta a lo más significativo de la cultura española contemporánea. Si Lorca utiliza la tradición rural del teatro de Benavente, es para elaborarla con un tono trágico en *Bodas de Sangre* (1933) y *Yerma* (1934), intentando construir al mismo tiempo un teatro popular y poético, artístico y capaz de conectar con el público. La temática rural se trabaja con la herida de los mitos, del lenguaje simbólico, con el ritual sombrío del amor y de la muerte, como la atmósfera del más puro cante jondo.

Una utilización parecida de las tradiciones populares hará Rafael Alberti en su trilogía teatral del exilio, *El trébol florido* (1941), *El adefesio* (1944) y *La Gallarda* (1945). Siguiendo un desarrollo paralelo al de su poesía, el teatro de Alberti se refugia en la naturaleza, para escudarse de la realidad. El cansado peso de la guerra, la derrota, las injusticias sociales, la muerte, hacen que el poeta busque una respuesta no directamente política, sino vitalista, contrapesando la balanza con una apuesta radical por la libertad de la vida y el arte, por las metamorfosis naturales, los impulsos míticos y las pasiones telúricas. Sobre todo en *El trébol florido* y *La Gallarda* nos encontramos el mismo misterio natural de las canciones recogidas en el libro de poemas titulado *Entre el clavel y la espada* (1941). La historia de la serrana dominada por una relación erótica y maternal con un toro, la historia de *La Gallarda*, la encontramos adelantada en esta canción:

Mamaba el toro, mamaba
la leche de la serrana.

Al toro se le ponían
ojos de muchacha.

Ya que eres toro, mi hijo,
dame una cornada.

Verás que tengo otro toro
entre las entrañas.

(La madre se volvió yerba,
y el toro, toro de agua).¹⁹

El poeta vuelve a la naturaleza para interpretarla personalmente, para crear sus misterios, unos misterios capaces de sostener los paraísos artificiales, las arboledas perdidas donde pueden vivir sus deseos y sus esperanzas. Lo popular sin localismos limitadores, lo popular como referente de la tarea social y de los sueños personales. Rigor estético y voluntad de colaborar en la edificación de un país más justo, más generoso: esta es la lección artística que nos dejó la generación del 27, culminación y ejemplo de todo el esforzado itinerario de la cultura española contemporánea.

¹⁹ Rafael Alberti, *Obras Completas*, II, Aguilar, 1988, p. 91. Edición de Luis García Montero.

**Teoría y práctica
del relato
vanguardista:
Víspera del gozo,
de Pedro Salinas**

Almudena
del Olmo
Iturriarte
*Universitat de les
Illes Balears*



En *La deshumanización del arte*, ensayo publicado en 1925, Ortega señalaba, como rasgo caracterizador del arte de la vanguardia, la desvinculación absoluta del nuevo arte con respecto a la realidad humana. *Víspera del gozo*,¹ de Pedro Salinas, colección de relatos publicada en 1926, un año después del ensayo de Ortega, parece escapar a la "deshumanización". Por el contrario, la realidad se convierte en piedra angular de estas narraciones. Así pues, es esencial explicar cómo se constituye y en qué consiste esta realidad textualmente.

En *La realidad y el poeta* Pedro Salinas afirmaba: "Pero, por fortuna, el mundo ya está hecho. Y sin embargo, al mismo tiempo, está siempre por hacer. El objetivo del poeta es la creación de una nueva realidad dentro de la vieja".² El objetivo del poeta no parece ser novelar la realidad, sino crearla en el relato de una forma autónoma. Por otra parte, *Víspera del gozo* sí "cumple" algunos de los juicios vertidos por Ortega en su ensayo. Así, el hecho de que la trama sea casi un pretexto y no el núcleo central del relato, la morosidad o el "provincialismo", es decir, el aislamiento de lo narrado en una provincia hermética de la realidad.

Si se admite que la trama o la anécdota es casi un pretexto en la conformación de los relatos que constituyen *Víspera del gozo*, ¿sobre qué se sustentan estos relatos? Salinas se enfrenta a la "realidad real" y de este enfrentamiento surge algo nuevo, la clave que explica, en mi opinión, *Víspera del gozo*: la construcción de una realidad nueva. Es éste el denominador común de los relatos recogidos en la colección. La realidad textual quedará constituida como algo autónomo en la morosidad del relato. Una realidad creada mediante visiones instantáneas y fragmentarias que se van acumulando. De ello surge una realidad distorsionada o, quizás, una nueva realidad, que se mostrará finalmente como algo inaprensible por completo, como una realidad en fuga. Y es posible que resida aquí la verdadera razón de ser del título de esta colección de relatos: *Víspera del gozo*.

UNA REALIDAD AUTÓNOMA

Sabido es que toda narración crea una realidad nueva, autónoma, mediante los mecanismos de selección y representación del mundo real que el autor pone en funcionamiento. Pedro Salinas, poeta conocedor de la vanguardia, lector de Ortega, lector - y traductor- de Proust, atento a las corrientes nuevas de las artes, actualiza en *Víspera del gozo* las técnicas para la creación de realidad narrativa. Pero es que, al mismo tiempo, éste es el tema de fondo que da unidad a las narraciones del libro.

La realidad que se va construyendo en cada uno de los relatos de *Víspera del gozo* empieza y termina por constituirse como algo autónomo. Una autonomía conferida textualmente, es decir, conferida por el modo en que la realidad va tomando forma dentro del propio relato. Así pues, cuando hablo de realidad autónoma, no me refiero a la posible desvinculación que la nueva realidad creada en el texto pueda tener con la realidad humana, con el mundo real. Aludo a la creación de una realidad hermética y autónoma,

¹ Pedro Salinas, *Víspera del gozo*, Madrid, Alianza, 1974. Sigo esta edición para todas las citas que recojo aquí.

² Pedro Salinas, *Ensayos completos*, vol. 1, Madrid, Taurus, 1983, pág. 190.

pero dentro de cada texto en sí mismo y en virtud de unos mecanismos comunes. En este sentido, considero fundamental lo señalado por Pérez Firmat: la novela española de la vanguardia, en un hacerse perpetuo, recoge historias mentales de sus personajes.³ Y es precisamente esto, según creo, lo que origina esa realidad autónoma.

En "Mundo cerrado", por ejemplo, Andrés viaja en tren para reencontrarse con una antigua amiga en Icosia, ciudad que desconoce. En "Entrada en Sevilla", Claudio intenta conocer la ciudad paseando en coche. En "Cita de los tres", Ángel espera en una iglesia a Matilde, quien supuestamente debe encontrarse en ese mismo lugar a las seis con una tercera persona. En "Aurora de verdad", Jorge debe encontrarse con Aurora en un museo. Así podría resumirse la anécdota de estos cuatro relatos, anécdota que tiene una importancia relativa. Porque, ¿qué es lo que ocurre antes de que la anécdota se desencadene o mientras se está desarrollando? Es aquí donde se hace preciso señalar un denominador común para los relatos.

Cada uno de ellos se conforma mediante la presencia de un solo personaje y mediante la ausencia de otro, ya sea una mujer, ya sea una ciudad. En "Mundo cerrado", la presencia de Andrés frente a la ausencia de Alicia-Icosia; en "Entrada en Sevilla", la presencia de Claudio frente a la ausencia de Sevilla; en "Cita de los tres", la presencia de Ángel frente a la ausencia de Matilde, o en "Aurora de verdad" la presencia de Jorge frente a la ausencia de Aurora.

El personaje presente intenta llegar o reconstruir al ausente. Intenta el reencuentro con algo que una vez creyó conocer. Y en el camino hacia ese reencuentro se construye progresivamente una realidad autónoma. Autónoma porque es un único personaje presente quien mentalmente va construyendo no sólo una ausencia, sino todo el camino hacia el posible reencuentro. Toda una realidad sólo explicable en su individualidad mental y que al mismo tiempo explica la razón de ser de este personaje creador de su nueva realidad.

Ahora bien, aunque el punto final de este proceso sea la creación de una realidad autónoma, ¿cuál es la vía que permite su construcción? Es necesario subrayar el protagonismo temático de la contemplación. La observación es esencial, ya sea de una idea surgida en el interior del personaje, idea que luego éste desarrollará, ya sea de una sensación producida por elementos externos, pero que la imaginación de este mismo personaje filtrará. De esta forma, el propio personaje va creando una realidad total. Una realidad que existe porque el personaje la ha creado y tiene sentido auténtico en cuanto que corresponde al interior único y exclusivo de éste.

Pérez Firmat señaló cómo los personajes de las narraciones vanguardistas eran superficiales, sin ninguna redondez. De *Víspera del gozo* podría afirmarse que, ciertamente, sus personajes no tienen profundidad. Sin embargo, hay algo que los explica, algo que los sostiene fundamentalmente. Y es que, sin ellos, la realidad constreñida en el relato sería imposible: son ellos los que la crean en su individualidad. A un tiempo es la realidad creada por estos mismos personajes la que explica su razón de ser.

³ G. Pérez Firmat, *Idle Fictions: The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*. Durham, N.C., Duke University Press, 1982.

DISTORSIONAMIENTO O UNA NUEVA REALIDAD

La creación de realidad que los personajes de *Vispera del gozo* llevan a cabo se materializa textualmente de forma progresiva y no de un solo golpe. Es decir, en un hacerse perpetuo que abarca todo el texto, ya que el asunto del relato es precisamente ese hacerse de la realidad. Se constituye, así, una realidad secuencial creada mediante visiones instantáneas y fragmentarias que se van acumulando. De esta acumulación surge una realidad total que es, ante todo, visual, plástica y dinámica. Una realidad distorsionada o, tal vez, una nueva realidad, tanto para el personaje que la crea como para el lector. Éste debe someterse a un juego permanente de acomodación mediante el cual codifica y decodifica la información que los personajes aportan en la creación de su realidad mental e individual.

Los procedimientos que permiten el surgimiento de una realidad nueva son diversos, pero para todos ellos es preciso tener en cuenta dos factores: a) cómo es posible la dislocación de una realidad total en secuencias fragmentarias, y b) cómo es posible que tales secuencias se fusionen para crear una realidad nueva.

De la observación surgen imágenes distorsionadas y fragmentarias, ya sea por un acercamiento o alejamiento excesivos en el espacio, por una dilatación o una concentración excesivas del tiempo, o bien por un perspectivismo o focalización múltiples. Todo ello genera secuencias de realidad, fragmentos que precisan una coherencia organizativa. Así pues, los mecanismos que permiten la creación de una nueva realidad deben ser bidireccionales. Por una parte, deben fragmentar la realidad total, deconstruirla. Por otra parte, deben dar una coherencia nueva a estos fragmentos para, al fusionarlos, construir una nueva realidad.

Me interesa ahora analizar dos de estos mecanismos que estimo esenciales en *Vispera del gozo*. Son el cubismo y la técnica cinematográfica.

Cubismo

La realidad creada por el procedimiento cubista es una realidad autónoma, una realidad en sí misma que no necesita ser confrontada con la "realidad real", una realidad con una estructura y un funcionamiento propios. "No se imita lo que se quiere crear", decía Braque.

Por otra parte, el procedimiento cubista es bidireccional. Así, Guillermo de Torre afirma que el cubismo fue "aquel arte de descomponer y recomponer la realidad".⁴ Los personajes de los relatos de *Vispera del gozo* descomponen en visiones fragmentarias una realidad total que reside en su mente y con estos fragmentos recomponen una nueva realidad, sólo explicable en su interioridad, que es ofrecida al lector. De esta forma, la realidad pierde su continuidad y pasa a ser discontinua.

En "Entrada en Sevilla" la descomposición de la realidad en planos geométricos y fragmentarios es evidente. La percepción es discontinua. Para recomponer una nueva realidad son necesarias la yuxtaposición y la superposición de las imágenes fragmentarias

⁴ Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1968, pág. 242.

percibidas. La imaginación debe establecer una relación entre la estructura de lo percibido y el espacio en que esto se desarrolla. Y este proceso es el que Claudio lleva a cabo al enfrentarse con la ciudad que desea conocer, Sevilla: "*Y era preciso que la imaginación juntase tal trozo de blanqueada pared, aquel zaguán, una cancela, con la perspectiva no suya -ésta ya se había evadido-, sino de la casa vecina, y poniendo sobre todo esos balcones y terrazas ajenos y un cielo visible, pero convencional, reconstruyese idealmente lo que por angostura de la calle y rapidez de la marcha no cabía, verdadero, en la visión.*" (pág. 23)

En "Entrada en Sevilla" un excesivo acercamiento en la percepción, sobre el que incide la velocidad del automóvil en el que Claudio viaja, provoca que imágenes sucesivas a lo largo del tiempo se presenten simultáneamente. Sevilla se reconstruye así como una realidad nueva y total, vista desde múltiples perspectivas: alrededor, dentro, a través...

Por el contrario, en "Aurora de verdad", sobre un fundamento común, el procedimiento de descomposición y recomposición de la nueva realidad -Aurora- es contrario. Es el excesivo alejamiento lo que permite a Jorge recomponer a Aurora. Sus visiones fragmentarias de distintas mujeres, observadas en la lejanía, le permiten crear una nueva Aurora. Visiones lejanas y secuenciales fusionadas simultánea y progresivamente en un solo tiempo.

Así pues, el cubismo es el procedimiento que permite la descomposición y recomposición de una realidad, poniendo en marcha unos u otros resortes. Por esta razón, creo que se hace necesaria aquí la referencia a un mecanismo de deconstrucción y reconstrucción de realidad presente en *Víspera del gozo*: el mecanismo de cajas chinas.

Cajas chinas

El mecanismo de cajas chinas tiene una importancia notable en "Mundo cerrado". La primera caja china que se presenta es un libro que Andrés leía y que ha cerrado. Así, la lectura del protagonista es desplazada, y en vez de un libro, leerá un paisaje. El libro cerrado, la primera caja china, abre paso a toda una realidad nueva: la que Andrés observa y filtra mentalmente desde la ventanilla del tren que avanza.

Pero de pronto el tren penetra en un túnel y Andrés abandona su "lectura" de paisaje; se cierra la segunda caja china, para abrirse una tercera: "*Porque desde algún tiempo atrás tenía costumbre de registrar los nombres y residencias de sus amigos, por partida doble, en dos libretas*" (pág. 13). Estas dos libretas hacen posible que Andrés amplíe la realidad conocida, la realidad que acaba de crear. Y de esta ampliación de la realidad surge otra realidad nueva cada vez más abarcadora. La conjunción de las dos libretas, donde Andrés apunta nombres de personas conocidas y ciudades desconocidas en las que estos residen, es lo que permite la ampliación de la realidad creada por el protagonista. Cuando Andrés cierra sus libretas, la tercera caja china, el dispositivo creador se ha disparado y el lector tiene ya conciencia de una mujer, Alicia, y de una ciudad, Icosia. Alicia-Icosia es el elemento doble que Andrés debe crear, la ausencia que debe reconstruir.

La cuarta caja china de este relato es una carta entregada a Andrés en la estación de Icosia. Por ella se entera de la muerte de Alicia. Así, el reencuentro con el personaje ausente, con la Alicia que Andrés había reconstruido, se ve truncado. Lo mismo ocurre con Icosia, ciudad imposible ya por el maridaje persona-ciudad que había sido establecido en las libretas de Andrés.

Como una estructura de cajas chinas subyacente y abarcadora de todo el relato podríamos hablar, además, de las sucesivas "lecturas dentro de la lectura" y "escrituras dentro de la escritura" que nos entregan ese mundo, esa realidad descompuesta y recompuesta de que hablaba antes.

Por tanto, es el mecanismo de cajas chinas el que permite que se desencadene en "Mundo cerrado" todo el proceso de creación de realidad. La realidad que Andrés va creando se ve constreñida y ampliada progresivamente según se van abriendo y cerrando las cajas chinas.

Técnica cinematográfica

La influencia del cine en la literatura de vanguardia es incuestionable. El nuevo arte, con su forma peculiar de análisis de la realidad, se filtró en todas las demás artes. El cine es el arte de lo físico, de lo exterior frente a lo interior, a lo psicológico. En *Víspera del gozo* los elementos de esta dicotomía se fusionan. Y ello es así porque los relatos que integran esta colección presentan una realidad física, pero creada en el interior de cada personaje de forma autónoma. Al igual que en el cine, esta realidad no se narra, sino que se presenta, primero, a los ojos del personaje que la va construyendo y, luego, a los ojos del lector. La estética de lo visual cinematográfico se impone en los relatos de *Víspera del gozo*.

La realidad que la cinematografía crea se logra mediante fotogramas que se imprimen en la retina del espectador repetidamente al ser pasados estos fotogramas con una velocidad determinada. En *Víspera del gozo* es fácilmente constatable la existencia de cortes instantáneos de realidad que bien pueden actuar a modo de fotogramas. Pero, ¿qué ocurre con el movimiento que en el cine hace desfilar estos fotogramas, estos cortes instantáneos?, ¿cómo se hace posible en los relatos?

Para responder estas preguntas es preciso aludir a otro fenómeno de gran importancia en las vanguardias: el maquinismo, que origina la presencia de un factor esencial, la velocidad. Ésta es capaz de transformar todas las sensaciones. Sin embargo, creo que la velocidad tiene en *Víspera del gozo*, y atendiendo a las técnicas de montaje cinematográfico, una funcionalidad determinada. Si en el cine el movimiento está en el aparato que proyecta los fotogramas, en *Víspera del gozo* este movimiento, que permitirá la fusión de imágenes fragmentarias, se logra con la presencia de la velocidad como componente argumental.

En "Mundo cerrado" Andrés viaja en tren. La velocidad del tren va situando, tras la ventanilla -fotograma- del compartimento en el que viaja el personaje, fragmentos de paisaje. Y será la velocidad la que permita la fusión en el tiempo y en el espacio de visiones fragmentarias y discontinuas. Visiones que al fusionarse crearán una realidad total, visual y, desde luego, dinámica. Lo mismo ocurre con Claudio, el protagonista de "Entrada en Sevilla". Todas sus percepciones se establecen mediatizadas por la velocidad del automóvil en el que pasea. La velocidad, pues, hace posible la fusión de visiones fragmentarias percibidas de manera instantánea y en fuga, en un todo, en una nueva realidad.

Ahora, el papel del lector es también esencial. Este se convierte en espectador con una postura activa, ya que debe improvisar una actitud frente a la nueva realidad que cada personaje de *Víspera del gozo* está creando de forma progresiva. Por otra parte, el

cine logra esencialmente que el espectador modifique su toma de conciencia frente a las nociones de tiempo y espacio. Esta modificación es fundamental porque logra establecer un tratamiento del tiempo y del espacio capaz de crear realidad por sí misma. Pero se hace preciso analizar cómo se lleva a cabo esto en *Víspera del gozo*.

El tratamiento del tiempo

El cine desarrolla al máximo las opciones de espacialidad y temporalidad. La nueva realidad creada podrá pasar de la retardación infinita a la aceleración vertiginosa en lo que respecta al tiempo. En cuanto al espacio, esta realidad puede definirse tanto en microespacios como en macroespacios. Además, puede surgir mediante combinaciones de distintos tiempos y espacios.

En "Cita de los tres" es un tratamiento preciso del tiempo el que hace posible que Ángel cree una realidad autónoma. Será una hora precisa, las seis de la tarde, la que al dilatarse infinitamente abra las puertas a la nueva realidad. La realidad que Ángel va elaborando se sustenta sobre los diferentes relojes de la ciudad al dar sus campanadas en diversos momentos, pero para una misma medida de tiempo, las seis de la tarde. Así, se oirán las campanadas de relojes que adelantan y de relojes que atrasan. Es la medida del tiempo realizada por los relojes la que constituye el espacio textual.

La dilatación de una hora es la que abre las puertas a la nueva realidad. La distorsión de una porción de tiempo genera la posibilidad de que surja algo nuevo: una realidad autónoma creada en la mente de Andrés. La dilatación del tiempo soporta la realidad que progresivamente se crea en "Cita de los tres".

Al igual que sucedía en "Mundo cerrado", lo que el protagonista espera se ve en cierta medida truncado. Sólo un reloj marca con exactitud la hora ansiada de las seis. Sin embargo, ese reloj no da campanadas. La hora exacta se muestra inaprensible. Por otra parte, la dilatación de las seis va más allá, pues lo que debía ocurrir a esa hora ocurrirá una hora más tarde. Iban a dar a las siete cuando Matilde apareció en la iglesia donde Ángel la esperaba. Sin embargo, la cita de los tres es ya imposible. Matilde llega demasiado tarde para ver a Alfonso de Padilla, que "*se quedaría encerrado en la iglesia, a la sombra de un florido dosel de piedra, en su sepulcro gótico, deshecha ya la cita de los tres*" (pág. 33).

UNA REALIDAD INAPRENSIBLE

La creación progresiva, en hacerse continuo, de una realidad autónoma y absolutamente nueva, llevada a cabo por los personajes de *Víspera del gozo*, parece ser lo que verdaderamente sustenta estos relatos. Sin embargo, esta realidad se mostrará finalmente como algo inaprensible. La reconstrucción que intenta el personaje presente del personaje ausente se mostrará imposible. El reencuentro se frustra siempre.

Ángel del Río define el tema de *Víspera del gozo* en los siguientes términos: "La expectación interior que anuncia el gozo inminente de la posesión -mujer, ciudad, paisaje-, gozo que quiebra de pronto, nunca logrado".⁵ Ciertamente, éste parece ser el denominador

⁵ En *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, ed. de R. Buckley y J. Crispin, Madrid, Alianza, 1973, pág. 64.

común de los relatos de esta colección. La realidad que cada personaje ha creado se desvanece de pronto.

Así, en "Mundo cerrado", Icosia es una esperanza para Andrés, que ha creado una realidad total en torno a esta ciudad y a su amiga Alicia. La muerte de Alicia niega toda la realidad creada por Andrés: "*Icosia, al primer contacto con los labios, apenas mordida le daba el sabor más amargo de todos, sabor a tierra mortal. Se la arrancó de la boca, la tiró por la ventanilla al valle verde, donde se quedó toda brillante, como una fruta pútrida y engañosa*" (pág. 17).

Del mismo modo, a Claudio se le desvanece Sevilla, la Sevilla que él había intentado crear en su mente: "*En los dos minutos de la busca, casas de colores, calles, Sevilla, todo había desaparecido, entrevisto y maravilloso, vuelto acaso a la caja de engaños del prestimano, delicia huída*" (pág. 24). O la Aurora que Jorge forja en su interior no tiene nada que ver con la Aurora de verdad: "*La creación fidelísima, de la mañana y el pensamiento, la figura inventada y esperada se venía abajo de un golpe, porque Jorge la había labrado con lo conocido, con los datos de ayer, con el pasado. Y lo que tenía delante, intacta y novísima, en la virginal pureza del paraíso, tendiéndole la mano, contra costumbre sin guante, era la vida de hoy, era Aurora de verdad*" (pág. 44).

El enfrentamiento de la realidad creada con la realidad real destruye toda ilusión. El choque es brutal. Esto mismo es lo que testimoniará mucho después, en otro ámbito, *Largo lamento*. Toda creación de realidad por parte de los personajes de cada relato de *Víspera del gozo*, la creación que sostenía a estos personajes y que constituía estos relatos, se desvanece irremediabilmente. La realidad creada, la nueva realidad, es inaprensible: ésta es la auténtica *víspera del gozo*.

**Rafael Alberti
y la poesía
tradicional**

Armando
López
Castro
*Universidad
de León*



En una entrevista previa a su regreso a España, decía Rafael Alberti: «Pero yo sí creo en la posibilidad de una poesía que sea la expresión de un sentimiento de todos, que el poeta se vuelva —como quería Machado en cierto modo— el reflejo del pensamiento colectivo».¹

No hay un pasado independiente del presente, sino un pasado compartido y reconstruido por medio de la memoria. En razón de ello, la memoria informa sobre un pasado del presente, habla de lo único, nos suma a la dimensión del pueblo y nos la hace reconocer. Porque esa súbita revelación de los muchos en uno tiene algo sacro y es lo que sustenta a la palabra. Pues la palabra poética, cuando en verdad se manifiesta, nos invita a entrar en el ancho cauce de la tradición del que forma parte. *Marinero en tierra* (1925) es una obra firmemente enraizada en el mar de la tradición, porque ese mar de la bahía de Cádiz, del que parte el poeta y al que siempre vuelve, nos lleva a otros mares más profundos, que acaso gracias a ellos, tan sólo, se sostiene. La palabra de la tradición, la voz olvidada o perdida, es la que comienza a hablar en las viejas canciones de este libro juvenil y maduro.²

La esencia del arte es la nostalgia por lo *sacrum* arquetípico, por ese más allá al que tiende siempre la poesía. Las canciones de *Marinero en tierra*, hechas con la nostalgia del mar, evidencian una distancia entre el pasado y el presente, la infancia y la juventud, la *mar* y la *tierra*. En torno a esta nostalgia por un mundo que falta de modo irremediable se ordenan armónicamente los distintos poemas y sus medios expresivos. Desde el texto inicial («El mar. La mar. / El mar. ¡Sólo la mar!»), en el que el poeta insite en sus raíces marineras, hasta el que comienza («Si mi voz muriera en tierra, / llevadla al nivel del mar / y dejadla en la ribera»), donde la voz del poeta quiere aventurarse por lo desconocido, domina un lenguaje evocativo en el que el ritmo musical, el tono íntimo y las imágenes oníricas sirven para proyectar emocionalmente la recuperación ideal de una infancia perdida. Es fundamentalmente este carácter evocativo el que lleva al poeta a *insertarse* en la tradición y a asimilar de ella el irracionalismo, la inmediatez emocional y la sencillez expresiva. Alberti no sólo imita ni hace simple préstamo de la tradición, sino que la continúa y así la vivifica y transforma. Uno de los poemas en que esto ocurre es «Mi corza», compuesto sobre la célebre canción del *Cancionero Musical de Palacio* y al que puso música Ernesto Halffler. Transcribo por entero el poema tradicional y la glosa para que se aprecien mejor las transformaciones introducidas por Alberti

¹ Cf. Luis Pancorbo, «Entrevista con Rafael Alberti», *Revista de Occidente*, núm 148, julio de 1975, pp. 41-77

² En su ensayo «Nueve o diez poetas», Pedro Salinas, nos dice: «También ahora el colegio del puerto, le manda, el mar de Cádiz, hundirse en otros mares», *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1958, pp. 366-68. Esa asimilación del pensamiento colectivo forma parte de un amplio movimiento restaurador, que comienza con Sanz del Río en 1843, prosiguió con la lucha reformadora del maestro Giner a partir de 1875 y llega con don Alberto Jiménez Fraud al frente de la Residencia de Estudiantes desde 1910 a 1936. Tomar posesión del cauce tradicional fue lo que hicieron durante estos años Lorca y Alberti bajo el magisterio de Juan Ramón y Machado, quienes les ayudan a descubrir la poesía popular. Son los años de la famosa conferencia de R. Menéndez Pidal sobre «La primitiva lírica española», leída en el Ateneo de Madrid el 29 de noviembre de 1919, o del *Cancionero musical popular* (1919-22), de F. Pedrell. Sobre la convivencia entre músicos y poetas en la Residencia de Estudiantes, puede verse el estudio de A. Jiménez Fraud, *La Residencia de Estudiantes. Visita a Maquiavelo*, Barcelona, Ariel, 1972; y la exposición *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*, Madrid, INAEM, 1986. También es importante el número monográfico dedicado por la revista *Poesía*, núms 18-19, 1978, a la Residencia de Estudiantes.

<p>En Avila, mis ojos, dentro en Avila.</p> <p>En Avila del Río mataron a mi amigo, 5 dentro en Avila</p>	<p>Mi corza, buen amigo, mi corza blanca.</p> <p>Los lobos la mataron al pie del agua</p> <p>5 Los lobos, buen amigo, que huyeron por el río.</p> <p>Los lobos la mataron dentro del agua.</p>
---	--

El poeta acude al estribillo de la canción tradicional anónima, tan llena de dramatismo, para componer el poema. El estribillo y su glosa forman una completa unidad y sólo a través de ésta se puede entender aquél. Mientras el dístico encierra la idea básica y, por tanto, un deseo de concisión, la glosa, ampliación temática del estribillo, está sujeta a la técnica del paralelismo: variaciones sobre un mismo tema. En la antigua canción, la precisa localización del estribillo («En Avila») anticipa un clima trágico que viene después intensificado en la glosa por un único verbo («mataron»). No hay anécdota, el poema queda reducido a lo esencial.

La versión que nos ofrece Alberti coincide con la canción tradicional en eliminar lo anecdótico, pero introduce variantes significativas: reitera el mismo verbo («mataron»), al que añade otro nuevo («huyeron»), y sustituye lo concreto por lo simbólico: el lugar por «el agua»; los actores por «los lobos»; el amigo por «la corza». Con tales reiteraciones simbólicas, «la corza blanca», «El agua», «los lobos», se revela su origen mitológico. Esa corza, que desde la diosa Diana hasta la corza blanca de la leyenda de Bécquer, recorre toda la mitología occidental, se convierte en obsesionante símbolo del amor que lleva a la muerte. El poeta ha sabido asimilar la sobriedad de la lírica tradicional, la tendencia a la sustantivación y la parquedad en el uso de adjetivos, una sintaxis muy elemental que elimina los nexos oracionales y utiliza la yuxtaposición, la selección de un léxico directo e inmediato, pero donde se hace presente Alberti es en la glosa, mediante la colocación de palabras claves en lugares dominantes del verso y las reiteraciones anafóricas, que muestran una dependencia de la glosa respecto del villancico y una unidad entre todos los elementos de la canción.³

³ Para la poesía de tipo tradicional, que engloba tanto la popular como la folklórica, véanse los estudios de José María Alín, «Poesía de tipo tradicional. Cinco canciones comentadas», *El comentario de textos*, 4. *La poesía medieval*, Madrid, Castalia, 1983, en donde analiza el antiguo cantar, pp. 362-63; y de Balbino Marcos, «Interferencias culto-populares en la poesía cancioneril del siglo XV», *Letras de Deusto*, núm. 36, septiembrediciembre de 1986, pp. 5-24. Importantes consideraciones sobre la poesía tradicional pueden verse en los estudios de Manuel Alvar, *Juan Ramón Jiménez y la palabra poética*, Universidad de Puerto Rico, 1986, pp.131-154; y de P. Wesseling, *Revolution and tradition. The Poetry of Rafael Alberti*, Valencia, Ed. Albatros-Chapel Hill, 1981. El motivo de la diosa cazadora, preservado por las antiguas leyendas, ha sido analizado por Eglá Morales Blouin en su estudio *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1981, pp 137-168.

El primitivo título de *Mar y tierra* pasó a convertirse en *Marinero en tierra*, es decir, en el deseo del que se siente desplazado, fuera de su lugar habitual, y quiere restablecerlo por el sueño. Únicamente el sueño, que no separa el agua de la tierra, es capaz de acoger en sí mismo la totalidad. La melancolía fluye aquí por el sueño y esa canción del marinero, que como la del conde Arnaldos acaba perdiéndose en ese mar de gran altura del que Baudelaire y Rimbaud no regresaron nunca, resulta así indecible. Canción no dicha, que nombra lo anónimo, lo que la Historia había sepultado.⁴

La estructura de cancionero, propia de *Marinero en tierra*, sigue manteniéndose depurada en *La amante. Canciones* (1926), pues lo característico de la tradición es su afán eliminador. Con la experiencia de aquel pasado marinero, el poeta se interna en el paisaje castellano acompañado por su amor ideal. Hay, pues, en cada poema una proyección del estado anímico sobre el paisaje y al mismo tiempo una situación de diálogo implícito (yo-tú), que tiende a fundir el mar con la tierra, el poeta con la amante. Y lo mismo que la conversión de tierra en mar se producía a través del viento, según vemos en la canción 61 («A la estepa un viento sur / convirtiéndola está en mar»), que anticipa el contenido de este segundo libro, también aquí la unión amorosa se produce a través de la libertad creadora del aire, el gran elemento permanente que tiende a fundir vida y poesía

Si me fuera, amante mía,
Si me fuera yo,

si me fuera y no volviera,
amante mía, yo,

5 el aire me traería,
amante mía,
a tí.

Al proyecto irrealizable expresado por el subjuntivo viene a sumarse el aire que junta a los amantes, símbolo de la poesía, que es el lenguaje de lo imposible. Porque todo el libro, a pesar de la diversidad temática y formal de los distintos poemas que lo integran, constituye una especie de cancionero amoroso, en donde el amor, que es el gran tema de la poesía tradicional, aparece bajo los signos de «la cinta»(3), «el álamo»(6), «una garza»(14), «El viento»(44), «la alborada»(58), «el peine»(64). El amor lo llena todo, de ahí su fusión con el mar, que es una constante en la tradición lírica. La mujer que canta sus

⁴ Para la cita de los poemas, véase R. Alberti, *Obras completas. Tomo I. Poesía 1920-1938*, recopilación, prólogo, cronología, bibliografía y notas de L. García Montero, Madrid, Aguilar, 1988. En cuanto a la recreación de los procedimientos de la poesía tradicional, son importantes los estudios de S. Salinas de Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Gredos, 1968 y de José Luis Tejada, *Rafael Alberti entre la tradición y la vanguardia (Poesía primera: 1920-1926)*, Madrid, Gredos, 1977.

Para el símbolo del mar como evocación de la infancia, podemos tener en cuenta los ensayos de Concha Zardoya, «El mar en la poesía de Rafael Alberti», en *Poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1961, pp. 601-33; y de Gustavo Correa, «El simbolismo del mar en *Marinero en tierra*», *Revista Hispánica Moderna*, XXXII, 1966, recogido en Rafael Alberti edición de Manuel Durán, Taurus, Serie El escritor y la crítica, 1975, pp. 111-17; así como el análisis que R. Senabre hace de algunos poemas claves en su estudio *La poesía de Rafael Alberti*, Salamanca, Universidad, 1977.

penas a la orilla del mar está al borde de la muerte. Así lo vemos en la letrilla de Góngora: «Dejadme llorar, / orillas del mar», transformada por Alberti en «¡Dejadme, vientos, llorar / como una niña, ante el mar!»(44). Esta fusión de amor y muerte, reiterada a lo largo del libro, se muestra con especial intensidad en la canción 3: «Hallé tu cinta prendida, / y más allá, mi querida, / te encontré muy mal herida / bajo del rosal, mi vida», versos que nos llevan al estribillo de la anónima canción recogida por el Cancionero Musical de Palacio: «Dentro en el vergel / moriré. / Dentro en el rosal / matarm'han», que sugiere el presentimiento de la joven enamorada de encontrar la muerte en el mismo huerto donde encontró al amado. Por eso, frente a la contraposición del hombre del litoral frente a Castilla («¡Castellanos de Castilla/ nunca habéis visto la mar!»), ya destacada por Rosalía de Castro, lo que el lector prefiere es la levedad y la hondura de estas canciones tradicionales en las que el amor se hermana con la muerte. Al confundirse, se transfieren y, al transferirse, se superan en la continuidad de la palabra. Porque la poesía, lo mismo que el amor, nos abre a la muerte y, por la muerte, a la continuidad. Ese viaje interior, que emprende una amante imaginaria junto al poeta, prolonga la nostalgia de un amor eternizado por la palabra, pues la poesía es la eternidad del instante.⁵

Esta idealización del amor y del paisaje es la que presta su tonalidad al libro y a cada poema. El viaje del mar a la tierra es un viaje interior y tiñe de subjetividad a la realidad inmediata que el protagonista marino percibe. Construidos sobre una base dialéctica, propia de la poesía amorosa, los poemas de este libro reiteran las estructuras paralelísticas de la tradición popular, el uso constante de la exclamación que subraya el valor subjetivo del poema y el poder asociativo de la metáfora que tiende a fundir los dos paisajes, el mar y la tierra, el plano subjetivo y el plano objetivo, desde la canción 10, en la que la fusión del puente y el río revela la del amante y la amada, hasta el poema final que sintetiza la contraposición desarrollada a lo largo del libro. En este «diario poético de un descubrimiento», según Ricardo Gullón, el gran mérito de *La amante* tal vez se concentre en esta mezcla de nostalgia y realidad vivida.⁶

La aurora, sembrada por el alba, esa diosa que aparece ya en los Vedas y a la que se le pide alegría y conocimiento, se revela al que la espera como lugar de paso de la

⁵ A esa eternidad de lo efímero, que define a la poesía, se refiere Pilar Paz Pasamar: «¿Y quién sino la poesía, la popular, la tradicional, la que le había embebido el seso, podría ser *La amante*?, en su ensayo «La amante», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Homenaje a Rafael Alberti núms. 485-86, Noviembre-Diciembre de 1990, pp. 289-92.

Para el tema del mar fundido con la pasión amorosa, véase el trabajo de A. Hauf y J.M. Aguirre, «El simbolismo mágico erótico de El infante Arnaldos», *RF*, 81 (1969), pp. 89-118.

⁶ Esta percepción de la realidad en su plenitud es lo que hace que cada poema no sea un cuadro, una simple impresión, «sino la instantánea de una intuición significativa», al decir de Ricardo Gullón en su ensayo «Alegrias y sombras de Rafael Alberti (primer momento)», *Ínsula*, núm. 198, mayo de 1963; y recogido ahora en *Rafael Alberti*, Taurus, Opus Cit., pp. 65-74.

Para el análisis de los recursos expresivos de esta obra, a partir de la contraposición básica entre mar y tierra, véanse los estudios de Emilia de Zuleta, *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillón, Lorca, Alberti Cernuda)*, Madrid, Gredos, 2a ed., 1981, pp. 331-37; y de P. del Barco, «Ángel andaluz en Castilla (Sobre *La amante* de Rafael Alberti)», *Andalucía en la Generación del 27*, Sevilla, Universidad, 1978, pp. 1-23.

sombra a la luz, como incierto territorio en que la escritura poética se forma. Y es que la palabra, experiencia de los límites, se retira para dar paso a lo inminente. Hacia esa alegría inocente del mundo apunta *El alba del alhelí* (1928).⁷

De la memoria de lo ausente, expresada con todo el simbolismo de la imposible fusión de mar y tierra, se pasa ahora a otra nostalgia más profunda: la de un amor imposible como superación de la realidad diaria. Dejando a un lado la historia de la escritura del libro y el cambio de título, lo cierto es que tanto el título definitivo como las tres partes que lo integran, «El blanco alhelí», «El negro alhelí» y «El verde alhelí», tienen un evidente significado simbólico: el blanco, color límite, va unido a los ritos de iniciación. Al blanco del alba sucede el negro de la muerte y a éste el verde del renacimiento. El verde reconcilia los extremos, el blanco y el negro, y cumple una función mediadora. Se comprende entonces que la flor, lo mismo que la palabra, perpetúe algo efímero y que el alhelí, según nos dice la leyenda medieval, simbolice la supervivencia del encuentro amoroso.⁸

Por no tener en cuenta este pensamiento simbólico, se ha interpretado el libro a partir de los poemas compuestos en Rute, «dramático pueblo andaluz», de lo que dice Alberti en su libro de memorias *La arboleda perdida* (1959-1988) y de la comparación con el *Romancero gitano* de Lorca. Sin negar tales ecos, lo que revelan estos poemas, desde «La encerrada», donde los versos «Que vean a su dulce amiga / delgada y descolorida / sin voz de tanto llamarle» recuerdan a Delgadina prisionera en la torre, hasta el último poema del libro, significativamente titulado «Despedida» y que expresa el deseo de cambiar sin renunciar a lo vivido («Lo que tú, ¡quién lo dijera.../ sin partir!»), es la necesidad de conservar el instante amoroso. Entre uno y otro extremo hallamos esta enigmática y hermosa canción

⁷ La aurora aparece en función del alba que se retira. Quiere ello decir que el título es ya simbólico, pues que todo nacimiento sale del fondo oscuro que lo sostiene. No hay que olvidar que el alhelí, flor que crece en lugares abandonados y que los trovadores medievales llevaban como emblema de resistencia y supervivencia, simboliza la belleza duradera, la simplicidad. Sobre el título de este libro, véase el comentario de González Lanuz en su «Homenaje a Rafael Alberti», *Sur*, núm. 281, marzo-abril, 1963, pp. 52-53. El cambio del título, del primero *Cales negras* al definitivo *El alba del alhelí*, no sólo obedece a esa bipolaridad contradictoria que es propia de los libros de Alberti (*Mar y tierra, Pasión y forma, Cal y canto, Entre el clavel y la espada*), sino también a un intento de trascender lo sombrío por lo alegre. «El alba del alhelí es el alba de la alegría», dice lacónicamente Francisco Umbral en su ensayo «El alba de la alegría», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 485-86, Opus Cit., p. 23.

⁸ De ella nos habla Rita Schnitzer: «La leyenda que explica por qué el alhelí crece en lugares abandonados, tiene su origen en un romántico castillo escocés del siglo XIV. La hija del rey estaba prometida al príncipe del castillo vecino; ella, en cambio, amaba a otro, menos poderoso. Sus padres mantuvieron alejado a su amado; pero él, disfrazado de juglar, logró introducirse en el jardín del castillo y cantó un romance a la princesa, en el que le exponía un plan para fugarse juntos. En el día señalado, el joven se presentó al pie del muro del castillo y como señal de aceptación del plan de huida, la princesa arrojó un alhelí a su amado. Desdichadamente, cuando se disponía a bajar por la cuerda, cayó y murió junto al muro. Su cuerpo se convirtió en un alhelí como los que aún hoy crecen en los castillos, conservando su sencilla belleza y llamando al amante con su dulce fragancia para que acuda a su encuentro», *Leyendas y mitos de las flores*, Barcelona, Ediciones Elfos, 1984. Para el simbolismo de los colores, véase el estudio de Frédéric Du Portal, *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen-Age et les Temps Modernes*, París, 1837; hay traducción española, Barcelona, Obelisco, 1981.

Aquellos ojos que vi,
¿dónde están,
que ya no los veo?
¿Dónde los vi?

5 Tiraban de aquellos ojos
las cuerdas de los cabellos
que me amarraban a mí.

Las cuerdas de los cabellos,
¿dónde están
10 que ya no los veo?
¿Dónde las ví?

Al estribillo de herencia tradicional, recogido por el *Cancionero general* de 1511 («¿Dónde estás, que no te veo? / ¿Qu'es de ti, esperanza mía? / A mí, que verte deseo / mil años se haze un día») y por Gil Vicente en la *Fragoa d'amor* (1525), siguen las variantes de la glosa que traducen la pena producida por la sentida ausencia. Canción de nostalgia, de amor que perdura. En efecto, a los ojos y a los cabellos va asociado un particular sentido erótico. El cantar adquiere, además, un tono personal, reforzado por la reiteración anafórica de la forma interrogativa y por el uso de la primera persona («¿Dónde los ví?», «¿Dónde las ví?»). Por otro lado, la analogía de «las cuerdas de los cabellos» con «los cabellos finos/ y verdes» de la sirena en el poema «Sueño del marinero» remite a un amor que viene de lejos. Aquí nostalgia y sed mutuamente se explican. El alba del alhelí es una despedida, pero también una pregunta, una posibilidad de volver hacia lo vivido, un inextinguible amor. Y es que la palabra que se forma con la dilatada luz del alba quiere ser de todos y se hace para nosotros simultánea. Quizá porque esa palabra no ha podido ser aún lo que quiere ser, acude al lenguaje musical para hacernos entrar en lo íntegro. Invadidos por un lenguaje lleno de contraposiciones, ritmos quebrados y variedades cromático-musicales, sentimos que el poeta da libertad a las palabras para que vuelvan a las cosas, a la belleza de su origen. Todo es sutil en torno a estos poemas, que tienen siempre esta singularidad: la gracia de lo vivo. Palabra de la tradición, palabra inicial, libre de toda intención. Decir sin aprisionar: tal podría ser la clave de este primer momento.

La tradición conforma un orden ideal y permanente en el que el artista debe insertarse. Lo que hacen los buenos poetas no es imitar la tradición, sino continuarla. Sin el contacto con la tradición, sea popular o culta, no hay progresión posible. Y lo mismo que Góngora trata de incorporar el mundo por la imagen, lo que los nuevos poetas asimilan de su poesía es más su sistema metafórico que su naturaleza mitológica o su sintaxis latinizante. Esta fascinación por la imagen, que es al mismo tiempo sustanciación de la imagen en la poesía, es lo que dan a ver los poemas de *Cal y canto* (1929, aunque escrito entre 1926 y 1927).⁹

⁹ Frente a los tres primeros libros, que por sí solos constituyen y cierran un ciclo poético, *Cal y canto* supone un nuevo rumbo. El origen de la admiración por Góngora les viene a los poetas del 27 del simbolismo francés a

En el homenaje a Góngora, que vino a resultar un pretexto para que una serie de poetas separados y sin programa común se reunieran en torno de algo fácil de aceptar, destacan dos libros: *Cal y canto* (1926-1927), de R. Alberti, y *Fábula de Equis y Zeda* (1926-1929), de G. Diego. Para los poetas del 27, al menos en su primer momento, la actitud de Góngora fue de rebelión estética ante la tradición petrarquista y esa actitud rebelde del poeta cordobés es la que les lleva, a través del creacionismo y del ultraísmo, a apropiarse de su sistema metafórico. La tentativa barroca de Góngora ha sido la de forjar una lengua poética autónoma, equilibrando la presencia de lo sensual y el anhelo de trascendencia. Este proceso creador de la imaginación que comienza por la sonoridad musical para transformarse en visión luminosa, es un apetito que el poeta tiene de incorporar el mundo, de hacerlo suyo por la palabra. Quizás la clave de esta incompletez o falta de plenitud, visible ya en poemas tan significativos como «Busca» o «Madrigal al billete del tranvía», está en la «Soledad tercera (paráfrasis incompleta)», poema que por sí solo ocupa el centro del libro. Quien lea con atención las *Soledades* gongorinas no dejará de notar que ese «peregrino sin nombre» que las atraviesa se convierte en imagen del alienado, del poeta mismo. Como Orlando y Albano, el peregrino de la *Soledad tercera* es un ser incompleto al que las ninfas quieren seducir y a las que el unicornio ahuyenta

Tanto ajustar quisieron la sortija
 del rueda a la enclavada
 del peregrino, fija,
 columna temerosa mal centrada,
 que, a una señal del viento, el áureo anillo,
 veloz, quebrado fue, y un amarillo
 de la ira unicornio, desnudada,
 orgullo largo y brillo
 de su frente, la siempre al Norte espada,
 chispas los cuatro cascos, y las crines,
 de mil lenguas eléctrico oleaje,
 ciego coral los ojos, el ramaje
 rompiendo e incendiando,
 raudo, entró declarando
 la guerra a los eurítmicos jardines
 de las ninfas, que, huidas,
 en árboles crecieron convertidas.

El unicornio, al que le es connatural toda materia en su integridad, sirve para conjurar toda ruptura y para proyectar, en su dimensión metafórica, el sentido de la experiencia poética misma: una totalidad sin fin. Al igual que Góngora, Alberti plantea, a

través de Rubén Darío, sobre todo a partir de Mallarmé y su intento de crear una escritura en la que lo único que cuenta es el lenguaje («La obra pura implica la desaparición elocuente del poeta, que cede la iniciativa a las palabras por el choque de su desigualdad movilizadas»). Para las relaciones de Góngora con el 27, véase el estudio de E. Dehennin, *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, París, Didier, 1962.

través de la escritura, una falta de plenitud, un sentido por hacer. De manera significativa, la organización numérica de los capítulos, el uso de la imagen múltiple que hace posible la unión de lo dispar y la simultaneidad de elementos geométricos y desrealizantes son reveladores de esta incompletez, de esta falta de plenitud. El apetito de hacer coincidir esa plenitud con la escritura revela una ruptura en el seno del lenguaje poético y una aspiración a contenerlo todo, como sucede en las *Soledades* gongorinas. La incompletez no puede generar sino plenitud o búsqueda de totalidad.¹⁰

Dstrucción y creación son como las dos caras simultáneas de la operación poética. Hemos de ver, pues, la tradición no como una ruptura, sino como una convergencia de lo individual con el todo. De esta manera, cuando el surrealismo irrumpe en 1924, aparece como una experiencia revolucionaria que tiende a integrar la crítica de la moral burguesa y la rebelión artística de la vanguardia. Los experimentos con las imágenes, presentes en todos los vanguardismos, crean un mundo integral y polifacético en el que la palabra y el universo no dejan de interpenetrarse. La experiencia de los surrealistas, básicamente revolucionaria, es una creación sintética en la que lo colectivo se hace corpóreo y la metáfora, por medio de la cual lenguaje y realidad pierden su carácter incompleto, deviene epifanía paradisíaca. La restauración de esa plenitud es el resultado de la imaginación creadora.¹¹

El sentido de la continuidad, que toda tradición conlleva, no significa un alejamiento, sino una aproximación al origen, a lo real. Y es que la realidad se manifiesta cuando el lenguaje deja de estar sometido a la causalidad, a la lógica del discurso, y busca una relación, una analogía con la identidad original. Alberti, en *Sobre los ángeles* (1929), expresa la desolación del paraíso perdido e intenta apasionadamente esta reunión por medio de un lenguaje esencialmente metafórico, pues lo propio de la metáfora es el encuentro de dos realidades distintas, la recomposición o reincorporación de lo roto. En esta pérdida de lo sagrado es donde halla su razón de ser el símbolo central del ángel, figura de mediación con lo divino. Porque el ángel está ahí para negar cualquier separación amorosa o estética, y restaurar un estado de inocencia anterior a la historia.¹²

¹⁰ Dentro del gusto por lo nuevo, característico de los años veinte, Alberti entra de lleno en la tradición gongorina. Pedro Salinas lo ha visto claramente: «El libro de Alberti no es imitación de Góngora (aunque como por juego en su *Soledad tercera* teja con extraordinario arte un perfecto laberinto gongorino), no es producto de la influencia gongorina; es tradición, tradición de Góngora, como el ciclo anterior era tradición de la poesía de los Cancioneros», de su ensayo «La poesía de Rafael Alberti», *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, p. 188. Sobre la significación de este poema nuclear, véase R. Jammes, «La Soledad Tercera de Rafael Alberti», en *Dr. Rafael Alberti. El poeta en Toulouse. Poesía, teatro, prosa*, Toulouse, Universidad de Toulouse-Le Mirail, 1984, pp. 132-37.

¹¹ Para esta trayectoria del surrealismo, desde sus orígenes hasta su politización, sigue siendo indispensable el ensayo de Walter Benjamin, «El surrealismo. La última instancia de la inteligencia europea», *Imaginación y sociedad. Iluminaciones 1*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 41-62.

¹² Aunque el símbolo del ángel aparece plenamente desarrollado en la poesía de Rilke, el libro de Alberti se atiene más a su tradicional sentido bíblico de mediador entre lo humano y lo divino. Esta función mediadora es la que desempeña la palabra poética. Por lo tanto, sin negar la dimensión autobiográfica que enriquece la interpretación del libro, yo veo la figura del ángel como autorrealización poética, como una lucha para comunicarse con lo divino. José Jiménez ha rastreado la presencia del ángel dentro de la cultura contemporánea en su estudio *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1983.

Desde la lucha de Jacob con el ángel hasta el ángel de la modernidad, esta figura terrible delimita un territorio incierto en el que se forma la escritura. A semejanza del ángel, la palabra poética es esencialmente mediadora y traduce un sueño ambiguo en el que no dejan de confundirse lo decible y lo indecible. Así son también estos seres terribles, «Ángeles buenos o malos», que llevan la palabra a su tensión máxima. De ahí que, por lo que al lenguaje se refiere, subsista a lo largo del libro la indefinición propia de lo poético. Desde «El ángel desconocido», en el que la caída traduce un sentimiento de nostalgia («Y sin embargo, yo era...»), hasta «El ángel superviviente», donde la destrucción engendra un nuevo génesis («Menos uno, herido, alicortado»), pasando por poemas tan significativos como «Invitación al aire», «El ángel bueno», «Tres recuerdos del cielo», «Muerte y juicio», hay una búsqueda de la identidad perdida, que en el poema-prólogo «Paraíso perdido» se hace evocadora pregunta («¿Adónde el paraíso, / sombra, tú que has estado? / Pregunta con silencio»), a través de un viaje onírico por los infiernos del ser. Porque *Sobre los ángeles*, libro profundamente interiorizado, lo que nos ofrece es una identidad del espíritu, la identidad original a la que aspira la poesía. El ángel, imagen del alma misma, tiene como principal función integrar lo disperso, reunir cuerpo y espíritu, ponernos de acuerdo con el paraíso. Esa trascendencia de lo humano que el ángel conlleva, propia del surrealismo, es la que nos deja ver el poema «El ángel bueno»

Vino el que yo quería,
el que yo llamaba.

No aquel que barre cielos sin defensas,
luceros sin cabañas,

5 lunas sin patria,
nieves.

Nieves de esas caídas de una mano,
un nombre,
un sueño,

10 una frente

No aquel que a sus cabellos
ató la muerte.

El que yo quería.

Sin arañar los aires,
15 sin herir hojas ni mover cristales.

Aquel que a sus cabellos
ató el silencio.

Para, sin lastimarme,
cavar una ribera de luz dulce en mi pecho
20 y hacerme el alma navegable.

El aspecto angélico es principalmente el de la *integridad*. Dentro de la tradición cristiana hay dos ángeles: el ángel de la luz o «ángel bueno» y el ángel de las tinieblas o «ángel malo». Los dos ángeles encarnan un doble y único movimiento de descenso y subida, de muerte y renacimiento, que es el que se da en la experiencia poética. De ahí que en el poema «Los dos ángeles», la espada, en su doble aspecto destructor y creador, aparezca como un símbolo del Verbo, de la Palabra («Ángel de luz, ardiendo, / ¡oh, ven!, y con tu espada / incendia los abismos donde yace / mi subterráneo ángel de las nieblas»). Pues bien, yo creo que «El ángel bueno» hay que leerlo en función de esta experiencia extrema, característica de lo poético. En realidad, ese ángel con el que se identifica el poeta («El que yo quería», vv. 1 y 13) no viene a la muerte («No aquel que a sus cabellos / ató la muerte»), sino al silencio («Aquel que a sus cabellos / ató el silencio»). Porque el poema ha de ser llevado al silencio, donde lo no dicho se deja ver como luz, como inminencia de toda manifestación («Para, sin lastimarme, / cavar una ribera de luz dulce en mi pecho / y hacerme el alma navegable»). Hay algo que sólo accede a la palabra en su intimidad, en su recogimiento. El lenguaje tiene que ser reducido al silencio para salvar la realidad. Y a eso viene el ángel: a salvar una realidad completa. Para mí, al menos en este libro, hay un rebasamiento de lo autobiográfico por lo poético.¹³

Lo invisible, la dimensión del ángel, aparece como lo otro, el otro reino u otro lugar, al que la poesía tiende. Por esa mediación de la palabra, el hombre se sobrepone a la disgregación y se proyecta hacia la unidad, lo existencial se torna trascendente. Si para nosotros, suspendidos todavía en lo visible, la figura del ángel resulta «terrible» porque garantiza el reconocimiento en lo invisible, esa transformación de lo visible en lo invisible aparece rodeada de incertidumbre, de ambigüedad. ¿Dónde termina y empieza el límite entre lo visible y lo invisible?. El ángel funciona por relámpagos, por revelaciones súbitas, de ahí que el lenguaje del libro no esté sujeto a la lógica del discurso, sino al ritmo acelerado de imágenes dinámicas y contrapuestas que, salidas de lo oscuro y recién creadas, nos ofrece siempre la posibilidad de ir más allá, que define a lo poético. Porque este orden sagrado, suprapersonal, es el que justifica la existencia de los ángeles y al que aspira la poesía. Los ángeles nos ayudan a *resacralizar* el mundo y hacen que se correspondan nuestros destinos y el universo. Gracias a su acción mediadora, tenemos la

¹³ En el minucioso análisis del poema «Tres recuerdos del cielo», el profesor R. Senabre afirma que este poema y todo el libro son «una gigantesca —y magistral— amplificación en la que la realidad geográfica ha sido sobrepasada por el extraordinario creador de la palabra». *Opus Cit.* p. 57. Igualmente el profesor Francisco J. Díaz de Castro subraya que de todos los factores que confluyen en el libro el más importante es el estético, «La poesía de Rafael Alberti» en *Rafael Alberti, Ambitos Literarios / Premio Cervantes*, Barcelona 1989), p. 115. En efecto, el poder de la palabra poética es el que logra el milagro de la anulación de los contrarios, de la transformación del hombre en un ser nuevo, que es el verdadero significado del surrealismo. Quienes se esfuerzan por negar cualquier influencia surrealista en *Sobre los ángeles*, no sólo olvidan que el surrealismo es la novedad literaria más importante del momento, sino también que el lenguaje desgarrado del libro participa de esa rebelión estética que define la aventura surrealista. El lenguaje surrealista se convierte, pues, en el molde adecuado para verter toda esa crisis personal y estética, aunque el controlado irracionalismo esté bastante alejado de las alucinaciones y la escritura automática del surrealismo francés. En este sentido, véase el estudio de C.B. Morris *Rafael Alberti, «Sobre los ángeles»: Four major themes*, Hull, The University of Hull, 1966.

experiencia íntima del paraíso, la experiencia de que lo trascendente reside en la palabra¹⁴ *Sermones y moradas*, escrito entre 1929 y 1930, es un libro de transición entre la exploración íntima de los poemas angélicos y el compromiso con la poesía social y política, que aparece ya consolidado en la *Elegía Cívica* de 1930, comienzo simbólico de una nueva época. Entre tanto, el ciclo formado por *Sobre los ángeles*, *Sermones y moradas* y *El hombre deshabitado* se inscribe bajo el signo de la subversión propia del surrealismo. La situación de intemperie, de vacío, a la que alude el primer versículo de *Sermones y moradas* («En frío, voy a revelaros lo que es un sótano por dentro») expresa bien a las claras el intento de encontrar una voz libre de formas establecidas y abierta a cualquier posibilidad. Durante el período que va de 1931 a 1935, en el que tienen lugar experiencias tan radicales como el final de la Dictadura de Primo de Rivera y la proclamación de la Segunda República, el acercamiento al movimiento comunista tras las estancias en París, Berlín y Moscú, la fundación de la revista Octubre y la revolución de Asturias, Alberti siente la necesidad de que la voz poética debe ser una representación múltiple de voces y no un objeto lírico singular. Este ensanchamiento de la voz, esta integración de lo individual en lo colectivo, que ya resulta perceptible en los versos de la *Elegía cívica* («Oíd el alba de las manos arriba, / el alba de las náuseas y los hechos desbaratados, / de la consunción de la parálisis progresiva/ del mundo y la arterioesclerosis del cielo»), halla su cauce más adecuado en las composiciones comprometidas de la colección *El poeta en la calle (1931-1935)* y en las piezas teatrales *El trébol florido*, *El adefesio* y *La Gallarda*, que combinan los medios más diversos en la búsqueda de una forma de arte total. La evidente intertextualidad de poesía y teatro refleja un intento de relacionar la escritura con la realidad, de hacer que sean la misma cosa. Tal vez por eso vuelve a las formas de la lírica popular, ajenas a cualquier movimiento o escuela.¹⁵

¹⁴ Si la aventura poética de Alberti es, como la de Baudelaire, la del paraíso perdido, la caída refleja una voluntad de busca, el descenso va acompañado del ascenso, como ocurre en los grandes mitos. La crisis vivida por el poeta, personal y estética, impone una visión sombría, análoga a la de *Sombra del paraíso* de Alexandre, un tiempo anterior a la creación. El descenso apunta siempre a un más allá. Gracias al valor de la palabra, a símbolos como «el aire» o imágenes como «los ojos invisibles de las alcobas», se ponen en contacto lo visible y lo invisible y el paraíso perdido se transforma en paraíso recobrado. De ahí que el ángel, como figura neutra que encarna la nostalgia y la inquietud, sea expresión de la palabra. Así lo considera C.M. Bowra en su ensayo «R. Alberti, Sobre los ángeles», *The creative experiment*, London, 1949, p. 231. Citado por Kurt Spang en su estudio *Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti*, Ediciones Universidad de Navarra, 2a ed., Pamplona, 1990, p. 77.

¹⁵ Sin olvidar el fondo poético de este trabajo, es necesario tener presente la constante interferencia entre drama y poesía, que tal vez Alberti asimiló en la lectura de Gil Vicente y Lope de Vega. En la llamada prehistoria dramática de Alberti, formada por *La Pájara Pinta*, *Santa Casilda* y *El enamorado y la muerte*, hay un intento de trasladar al teatro mucho de lo que el poeta está haciendo entonces con sus poemas rítmicos y populares. Así, *El enamorado y la muerte* no es más que una dramatización del romance que comienza: «Un sueño soñaba anoche, / soñito del alma mía». En *El hombre deshabitado*, cuya imagen viene del poema «El cuerpo deshabitado» de *Sobre los ángeles*, la inserción de elementos líricos en la prosa dramática, tales como el juego infantil de los cinco sentidos o la canción que se oye mientras El Hombre, empujado por La tentación, se dispone a matar a La Esposa («Una paloma blanca / duerme en la nieve. / Quisiera despertarse, /pero no puede. / ¡Ay, pero no puede! / Quisiera despertarse, / ir por la nieve. / Pero no puede, ¡Ay ! / ir por la nieve»), tiene por objeto liberar al teatro del realismo prosaico. Ya en el período republicano, el de mayor contacto con el pueblo, Alberti acude al «romance de ciego» para componer *Fermín Galán*. Durante la guerra civil, la pieza teatral Radio Sevilla es un desarrollo del homónimo romance incluido en el *Romancero de la Guerra Civil*. Sin embargo, son las obras del exilio las que

Las composiciones de *Poeta en la calle* son inseparables de una determinada realidad histórica. Quiere ello decir que esta poesía vinculada a los hechos, directa, de urgencia, lleva implícita en sí misma una actitud revolucionaria: cambiar lo que está mal. Sin máscara en que esconderse, esta poesía popular permite al hombre vivir íntegramente una experiencia total de la vida. Se podría pensar que uno de los fallos de esta poesía fue el haber sacrificado el lenguaje a la urgencia del contenido, como ocurriría más tarde con la poesía del realismo social, pero poemas como «Un fantasma recorre Europa...», «Al volver y empezar», «La lucha por la tierra», «Los niños de Extremadura», «El Gil Gil» no sólo demuestran que están bien compuestos, sino también que en ellos el lenguaje se ensancha para acoger dentro de sí a la vida en su pluralidad. Y lo mismo sucede con los poemas «La familia» y «Nocturno», del libro *De un momento a otro* (1934-1938), en los que se da un verdadero ajuste, un compromiso entre la situación personal y la colectiva. Como el propio poeta afirma, quiere actuar «como poeta en la calle, a nivelar su voz con la del pueblo, a ser suyo en la lucha». ¹⁶

Cualquiera de los poemas señalados revela la dedicación del poeta a la poesía comprometida, de signo revolucionario. Sirva de muestra el poema político de tono popular «Los niños de Extremadura», que Alberti incluye en el «Homenaje popular a Lope de Vega»

Los niños de Extremadura
van descalzos.
¿Quién les robó los zapatos?

Les hierde el calor y el frío
5 ¿Quién les rompió los vestidos?

La lluvia
les moja el sueño y la cama.
¿Quién les derribó la casa?

ofrecen una mayor presencia de elementos líricos: *El trebol florido* comienza con el romance piscatorio («Las redes sobre la arena»), alude a los tréboles de *Peribáñez* («¡Trébole, ay Jesús, cómo huele!») y reelabora el romance marinero («Mañanita de San Juan»), que aparece en el *Romancero General* de Agustín Durán. Y lo mismo sucede con *La Gallarda*, que sigue parcialmente el conocido romance salmantino «Los mozos de Monleón», al que puso música Lorca. A pesar de los estudios sistemáticos sobre el teatro de Alberti, (R. Marrast, *Aspects du théâtre de Rafael Alberti*, París, Société d'Éditions d'Enseignement Supérieur, 1967; Louise B. Popkin, *The theatre of Rafael Alberti*, Londres, Tamesis books, 1976; Gregorio Torres Nebrera, *El teatro de Rafael Alberti*, Madrid, SGEL, 1982; Fernando de Diego, *El teatro de Alberti*, Madrid, Fundamentos, 1988; José Monleón, *Tiempo y teatro de Rafael Alberti*, Madrid, Primer Acto / Fundación Rafael Alberti, 1990), no hay un estudio de conjunto sobre esta interrelación de lo lírico y lo dramático.

¹⁶ R. Alberti, «Autobiografía» en *La Gaceta Literaria*, 49 (1929), ahora en: *Prosas encontradas 1924-42*, recogidas por R. Marrast, Madrid, Ayuso, 1970, pp. 24-25. Ejemplos claros de poesía comprometida son: la *Elegía cívica* (1930), *Con los zapatos puestos tengo que morir* (1930), *El poeta en la calle* (1931-35) y *De un momento a otro* (1934-39). Sobre la unidad de eficacia socio-política y artística, en que se basa la poesía de compromiso, véanse los estudios de J. Lechner, *El compromiso en la poesía española contemporánea*, Universidad de Leiden, 1968; y de A. Schone, *Über politische Lyrik im 20. Jahrhundert*, Gottiengen, 1969.

No saben
 10 los nombres de las estrellas.
 ¿Quién les cerró las escuelas?

Los niños de Extremadura
 son serlos.
 ¿Quién fue el ladrón de sus juegos?

Lo primero que se advierte en el poema es una situación de contraste, que es común a toda esta poesía civil. Frente a esos seres inocentes y desvalidos, lo que se destaca es la forma progresiva de la interrogación impersonal («los zapatos», «los vestidos», «la casa», «las escuelas»), que alude a un sistema claramente represivo. La técnica de la canción paralelística, con la reiteración semántica al principio y al final del poema («¿Quién les robó los zapatos?» y «¿Quién fue el ladrón de sus juegos?»), además de dar a éste una estructura claramente concéntrica, insiste mediante el estribillo en un mismo despojamiento. El sentido de la repetición regular de la interrogación, de la que depende la unidad del poema, lo que hace es expresar la impotencia de esos niños frente al sistema. Pero, al expresarla, logra en cierta medida superarla. Y así, cuando termina el poema, el estilo directo de la técnica salmódica da como resultado una violenta transformación en su contrario. Frente a un sistema opresor, los que resultan potenciados son los niños pobres de Extremadura que recuerdan a los que el poeta había visto patinar por el río Moscova helado. Al quitar la máscara al sistema, la palabra brota como un testimonio, cumple una función revolucionaria. Poesía y revolución marchan juntas en los libros que Rafael Alberti y Emilio Prados escriben durante estos años. Una concepción poética de la vida ha quedado expresada en estas obras comprometidas y transparentes, en las que se produce una proyección de lo individual sobre lo social que toda revolución exige.¹⁷

Y después de la guerra, el exilio. Larga espera de casi cuarenta años que el poeta ha sabido merecer y que da sus mejores frutos en obras como *Entre el clavel y la espada* (1939-1940), *A la pintura* (1945-1947), *Retornos de lo vivo lejano* (1948-1956), *Baladas y canciones del Paraná* (1953-1954) y *Roma, peligro para caminantes* (1964-1967).

Al salir de lo propio, aparece el abandono, la inmensidad del exilio, instante único que reclama el rescate de la identidad perdida. Pues que todo exiliado se halla dramáticamente escindido «entre el clavel y la espada», entre la libertad y su represión. Sostenerse en el límite de lo imposible, salvar esa distancia entre vida y muerte, es la primera exigencia de la poesía, que es siempre el lenguaje de lo imposible. Por eso, el título simbólico, la cita de Víctor Hugo que cierra la obra («Chante l'amour a voix basse; /

¹⁷ Poesía y revolución marchan juntas en *Poeta en la calle* (1931-35) y en *De un momento a otro* (1934-39), de Alberti; y en *Llanto en la sangre* (1934) y *Cancionero menor para los combatientes* (1936-38), de Prados. Analizar tales obras alargaría este trabajo. A este respecto, véanse los estudios de Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos, 1972; de Darío Puccini, *Romancero de la resistencia española*, Barcelona, Ediciones Península, 1982; y de Serge Salaün, *La poesía de la guerra de España*, Madrid, Castalia, 1985. También es importante el artículo de Antonio Jiménez Millán «El compromiso en la poesía de Alberti (República, guerra, exilio)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 485-86, Opus Cit., pp. 145-161.

Et tout haut la liberté!») y la invocación a la Musa perdida del prólogo («Vuelva a mi toda virgen la palabra precisa, / virgen el verbo exacto con el justo adjetivo») revelan una oscilación hacia la inocencia del amor que el clavel simboliza. No sorprende, pues, que una de las partes más importantes del libro sea precisamente «Metamorfosis del clavel» y, dentro de ella, la famosa canción sobre la paloma, que en su ritmo popular encierra una compleja significación simbólica:

Se equivocó la paloma.
Se equivocaba.

Por ir al norte fue al sur.
Creyó que el trigo era agua.

5 Se equivocaba.

Creyó que el mar era el cielo,
que la noche la mañana.
Se equivocaba.

Que las estrellas, rocío,
10 que la calor la nevada.
Se equivocaba.

Que su falda era su blusa,
que su corazón, su casa.
Se equivocaba.

15 (Ella se durmió en la orilla.
Tú, en la cumbre de una rama.)

Dentro del poema, experiencia básica de la unidad, todo resulta significativo: desde la elección del símbolo de la paloma hasta el paréntesis de la estrofa final, que tiene un significado más bien visual, extragramatical, pasando por la reiteración del estribillo («Se equivocaba»). Lo importante es la confluencia de todos estos elementos en una unidad superior de significación que los trascienda. Desde el comienzo mismo, hay algo personal, subjetivo, en la acción de equivocarse («Se equivocó la paloma. / Se equivocaba»). Las distintas estrofas no hacen más que desarrollar esa equivocación humana, y no animal, sintetizada por el estribillo, hasta que el paréntesis final produce una ruptura y cambio de entonación, que sirven para introducir un nuevo sujeto («Tú») y un cambio de tiempo verbal, del imperfecto al indefinido, con lo que volvemos al punto de partida. A estas estructuras formales hay que añadir la significación simbólica de la paloma, que ya desde Grecia aparece junto al toro y representa al «Eros sublimado». Habría, pues, una analogía entre la paloma y el toro, el toro de la muerte de la elegía *Verte y no verte* (1934), figuras del sacrificio que el amor exige. El que ama verdaderamente aprende a morir. Y he aquí lo que el poema nos ofrece en su unidad: el amor que corre hacia la muerte. La paloma que «se equivocaba» en su vuelo ha encontrado al fin la libertad. Símbolo del amor

que va hacia la muerte y, al mismo tiempo, de la palabra capaz de expresar ese instante. Porque la palabra poética, mediadora entre contrarios («el norte y el sur», «la noche y la mañana», «la calor y la nevada»), realiza la difícil hazaña de hacer visible lo invisible. La paloma, como la palabra, sería la cifra de esa extraña alianza entre la vida y la muerte.¹⁸

Entre el clavel y la espada, libro testimonial y crítico, tiene mucho de encrucijada. Escindido entre el arte y la historia, el poeta optará decididamente por la dimensión artística como medio de reconstruir un pasado que ya lleva dentro. Por eso, en *A la pintura*, que en su primera versión de 1945 fue dedicado «A la paz y al triunfo de la inteligencia y de la justicia contra la barbarie», el poeta vuelve a su original dedicación nunca interrumpida para recomponer la perdida unidad. El vacío del exilio era demasiado profundo para poder salvarlo y el poeta acude a la pintura para expresar la nostalgia de aquella tierra que nunca le falta. Elementos autobiográficos, materiales, técnicos y estructurales van en función de esta unidad de poesía y pintura, que es constante en Alberti y que éste expone en el poema-prólogo «1917» («Diérame ahora la locura / que en aquel tiempo me tenía, / para pintar la Poesía / con el pincel de la Pintura»). Desde Giotto a Picasso, a quien va dedicado el libro, se establece una relación analógica entre poesía y pintura, que acaso apunta a un lenguaje sagrado como raíz del arte. La materia era originariamente lo sagrado y entrar en relación con la materia es entrar en relación con lo sagrado. Lo que Alberti quiere dejar aparecer en la materialidad de su pintura, en sus colores azul y blanco, es la realidad. Porque ser creador, pintor, músico o poeta, es obedecer a esa voz de origen. Esta fidelidad a lo real, esta dependencia absoluta de la realidad, es lo que muestran siempre los grandes creadores: Tiziano, Velázquez, Picasso. La luminosidad de Tiziano («Nunca doró pincel en primavera / mejor cintura ni mayor cadera»), la transparencia de Velázquez («La pintura en tu mano se serena, / y el color y la línea se revisten / de hermosura, de aire y luz no usada», vemos siguiendo a Fray Luis), la libertad de Picasso («Azul toro de España»), revelan una inocencia, un agua de fondo, por donde la realidad se abre paso hacia nosotros. El pintor, que depende de la realidad, cree en ella y la espera. La pintura se convierte así, lo mismo que la poesía, en sueño de penetración en la realidad, en la posibilidad de vencer la resistencia de su secreto.¹⁹

¹⁸ Para la poesía del destierro, es básico el estudio de C. Argente del Castillo, *Rafael Alberti, poesía del destierro*, Granada, Universidad, 1986. En cuanto al poema, sigo la transcripción facsímil, hecha por el poeta al frente de las *Obras completas*, con el objeto de que no existan malas interpretaciones. Los análisis que han hecho tanto Marina Mayoral (*El comentario de textos*, I Madrid, Castalia, 1987, pp. 342-50) como Jaime Siles (*Diversificaciones*, Valencia, Fernando Torres, 1982, pp. 83-95) se quedan en lo meramente formal y parecen olvidar que Alberti se vale de imágenes y símbolos permanentes para trascender la realidad, para situarla fuera del tiempo. La paloma, como el toro, es el sello del sacrificio y traza un vuelo de amor y libertad, que es el que distingue a la palabra poética.

¹⁹ De los pintores evocados es Tiziano quien más le atrae: «El más que nadie, por su sentido perfilado de lo luminoso, me hizo confirmar luego, de manera definitiva, la pertenencia de mis raíces a las civilizaciones de lo azul y lo blanco, eso que había bebido desde niño en las fachadas populares, los marcos de las puertas y ventanas de los pueblos de mi bahía, sombreados por aquel azul traslúcido que nos viene de los frescos de Creta, pasando por Italia, azulando todo el litoral mediterráneo español hasta los pueblos gaditanos del Atlántico, siguiendo su viaje vuelve arriba hasta los confines de Portugal», *La arboleda perdida*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 108. Sobre esta actitud de espera propia del arte, y que alcanza en el soneto «A la pintura» uno de sus puntos culminantes, véase el ensayo de Ramón Gaya «El sentimiento de la pintura», *Obra completa*, tomo I, Valencia,

Si *A la pintura* es el primer gran libro del exilio que expresa la añoranza de la tierra perdida, los libros siguientes no hacen más que profundizar en esa nostalgia que es la esencia del arte. *Retornos de lo vivo lejano* (1952) expresa la nostalgia del pasado, de un pasado que sigue vivo en el recuerdo. La unidad del libro, que viene dada por la nostalgia que lo preside, se apoya en un tono melancólico y un ritmo lento, que tienen su correlato lingüístico en las formas verbales de imprecisión temporal, en la fluencia del encabalgamiento y en una serie de procedimientos imaginativos, como la técnica del fundido o las transgresiones espacio-temporales, que contribuyen a que esta entrada en el ancho mundo de la memoria se convierta en experiencia poética. Porque sólo la poesía es capaz de anular la distancia y reunir lenguaje e historia, como en un principio. «Mas lo permanente es fundación de los poetas», había dicho Holderlin en su inolvidable poema «Recuerdo». Todo se ha ido y sólo permanece la poesía, que le sirve para afirmar su propia estética en el poema «Retornos de la invariable poesía» («Tú eres lo que me queda, lo que tuve, / desde que abrí a la luz, sin comprenderlo») o para fundirse con su pueblo («No sólo fue mi mano la tuya desde entonces, / sino que todo yo fui ya tú: tu garganta, / la cuna, desde entonces, de mi lengua»). Porque la continuidad en que lo poético se funda no surge por una necesidad inmediata, sino por obediencia a una experiencia íntima en la que se produce un contacto efectivo entre el poeta y la realidad. La poesía es realidad y lo que hace el poeta es sumarse a una realidad a la que pertenece afectivamente. Ser poeta es ser real y salvar lo real por la palabra. Desde la experiencia del exilio, lugar del hombre en poesía, el poeta ha querido que la realidad acudiese completa y su palabra la acoge para salvarla.²⁰

Baladas y canciones del Paraná (1954) tiene mucho de diario poético, de memorial. El recurso al diario indica que el poeta no quiere romper con la continuidad de un pasado feliz. El tono nostálgico sigue siendo el mismo de *Retornos*, pero cambia el ritmo, que se hace mucho más ligero y flexible en las canciones. Porque la canción concentra, en su brevedad, el instante en que se pone a prueba la realidad entera. Este instante realizado en sí mismo, fuera de la sucesión temporal, es un instante de plenitud anónima, de soledad compartida. Soledad que atraviesa el libro y que, en su indeterminación, ignora la diferencia y reconstruye la unidad, según vemos en la enigmática «Canción 17»

Pretextos, 1990, pp. 7-41. Son también importantes los artículos de Jerónimo Pablo González Martín «Alberti y la pintura», *Insula*, núm. 305, pp. 1, 12 y 13; y Antonio Risco «Notas sobre A la pintura de Rafael Alberti», *Hispanic Review*, Vol. 55, 1987, pp. 475-89.

²⁰ Lo que hace de la poesía del exilio una obra de madurez no es la separación, sino la continuidad. A ella se han referido Vicente Llorens en su ensayo «Rafael Alberti, poeta social: Historia y Mito», *Aspectos sociales de la literatura española*, Madrid, Castalia, 1981, pp. 199-214; y Aurora de Albornoz en su artículo «Por los caminos de Rafael Alberti», *Hacia la realidad creada*, Barcelona, Ediciones Península, 1979, pp. 221-237. Merece también atención el artículo de P. Pinto Villaverde «El exilio y el poder de la palabra: *Retornos de lo vivo lejano* de Rafael Alberti», *Acta literaria*, núms. 10-11 (1985-86), pp. 167-78.

A la soledad me vine
 por ver si encontraba el río
 del olvido.
 Y en la soledad no había
 5 más que soledad sin río.

Cuando se ha visto la sangre,
 en la soledad no hay río
 del olvido.
 Lo hubiera, y nunca sería
 10 el del olvido.

Recordar equivale a no morir. Memoria e inmortalidad son lo mismo. El Leteo, «el río del olvido», pertenece al territorio de la muerte. Mas para el poeta que recuerda la experiencia de la guerra («Cuando se ha visto la sangre»), la sangre no es muerte, sino vida fecundante. Frente a la forma verbal del pretérito-pluscuamperfecto de subjuntivo («Lo hubiera»), que expresa claramente la acción como acabada, lo que hace el instante de la soledad es borrar las diferencias, liberar la sangre de la muerte (del olvido) y reintegrarla a la vida. De acuerdo con los ritos arcaicos, el valor fecundante de la sangre no hace más que revelar la solidaridad con la vida.²¹

El exilio inaugura una soledad, una distancia íntima, entre quien recuerda y el objeto de su recuerdo. A esa soledad vienen a dar de manera involuntaria una serie de imágenes que actúan como límite para lo indefinido. Así la forma de una nube puede traer el recuerdo del mapa de España («hoy las nubes me trajeron / volando, el mapa de España») o el viento unos trenes lejanos («Mas en el viento que pasa / yo escucho trenes lejanos / que van hacia el Guadarrama»). Por medio de estas imágenes, el «caballo olvidado», la «paloma perdida», el «agua que no corría», fruto de un profundo entañamiento, disponemos de una distancia, de un vacío que la palabra debe llenar. Porque toda imagen está ligada con el fondo, con lo informe de la indeterminación, y desde la neutralidad que le es propia, hace que lo lejano y lo propio constituyan una sola unidad («¿Cuándo la tierra en que no estoy / me hará sentirme en otra tierra?», escuchamos en la «Canción 34» como expresión de la irreprimible nostalgia que recorre el conjunto). La soledad es la que alumbrá la nostalgia por el lugar evocado, por lo real, por aquello con lo que la relación del poeta está siempre viva, en poemas tan nucleares como «Canción I»,

²¹ La amistad de Lorca y Alberti fue constante y va más allá de la simple estancia en la Residencia de Estudiantes. Su común dedicación a la poesía y al teatro nos hace ver que ambos se asientan en mitos y temas comunes. Uno de ellos es el tema de la sangre, de la «sangre derramada» que anima tanto la elegía *Verte y no verte* (1934) como el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935). En este sentido, es de lamentar que no se haya hecho un estudio comparativo de ambas escrituras, que acaso revelaría su pertenencia a las religiones del origen, de «la maternidad o la naturaleza», según la terminología de Walter Schubart. No deja de ser revelador que Alberti, en su «Imagen primera y sucesiva de Federico García Lorca», hable de «su honda voz», una voz que viene de lejos y arrastra primitivos fondos religiosos. Véase R. Alberti, *Imagen primera de...* Madrid, Turner, 1975, pp. 14-31.

«Balada de la nostalgia irreparable» y «Balada del que nunca fue a Granada». Es sin duda en estos poemas, mucho más que en otros, donde esa nostalgia nacida de la soledad asocia pasado y presente, espacios y tiempos distintos, buscando una integración por el canto. Porque la palabra, que nace de esa soledad compartida, nombra lo indeterminado y único, aquello que no conoce aún orden ni sintaxis alguna. Palabra poética, palabra del origen.²²

Tras la experiencia de *La primavera de los pueblos* (1955-1957), de escaso interés poético por la imposición del contenido doctrinario sobre la tensión lírica, Alberti regresa a Roma en mayo de 1963 y allí nos da los dos libros más importantes de su última etapa del exilio: *Roma, peligro para caminantes* (1968) y *Canciones del Alto Valle del Aniene* y otros versos y prosas (1967-1972). En el primero se percibe ya un clima distinto: de las melancólicas orillas del Río de la Plata hemos pasado al ambiente popular de la Roma transteverina, de una poesía evocativa que buscaba la continuidad del pasado en el presente a una poesía esencialmente dramática, provista de un tono satírico y un ritmo oral que pertenecen a una tradición viva y alcanzan a todo el hombre. El libro está dedicado a Gioacchino Belli, poeta popular que escribió en romanesco. En el poema-prólogo «Monserrato, 20» aparece ya explícito este ambiente popular desde el que el poeta escribe («Quiero perderme en medio de tu aliento, / ser aire popular entre tus aires»), y que sirve de guía a un heterogéneo conjunto organizado en cuatro secciones: «X soneto», «Versos sueítos, escenas y canciones», «XI sonetos» y «Poemas con nombre». Todo el libro es un canto a Roma y son «los poemas escénicos» de la segunda sección, «La puttana andaluza», «Diálogo mudo con un vecino», «El hijo» y «El aburrimiento», los que mejor representan el contraste entre la ciudad y el poeta. Frente a la armonía y belleza de la ciudad, lo que se impone es el desorden romano en cuyo dinamismo fluye el agua que prolonga la dolorosa experiencia del exilio («Agua de Roma para mi destierro, / para mi corazón / fuera de sus dominios tantas veces»). Porque tal vez sea el agua fugaz y constante del viejo Tíber divinizado, el único que permanece y dura, el símbolo más genuino y reconocible de lo que la canción puede albergar. La función ritual del agua y del cántico, del agua hecha canción, permite al poeta trascender la angustia incesante del exilio. Para el que ha perdido todo («Dejé por ti todo lo que era mío, / dame tú, Roma, a cambio de mis penas, tanto como dejé para tenerte»), la nostalgia se le resuelve en canción, en posibilidad de recuperación. Canción, ritmo fluyente, imagen plástica. He aquí los rasgos de un lenguaje con los que el poeta quiere imaginar lo distante o invisible.²³

²² Para la soledad esencial de la obra literaria, que excluye el individualismo y busca la unidad, véase el estudio de Maurice Blanchot *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 15-28. A esta soledad compartida, que hace a la palabra disponible, se han referido C. Argente del Castillo en su artículo «Baladas y canciones del Paraná», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 485-86, Opus Cit., pp. 316-19; y Concha Zardoya «Poesía y exilio de Alberti», en la misma revista, pp. 163-177. Ambos artículos deben completarse con el estudio más amplio de Catherine G. Bellver *Rafael Alberti en sus horas de destierro*, Salamanca Publicaciones del Colegio de España, 1984.

²³ Agua de las fuentes de Roma, agua simbólica, primordial. Si en el pensamiento primitivo el agua se empareja con la canción es por que ambas revierten al lenguaje original, a ese lenguaje ritual de las ceremonias mágico-religiosas. A este respecto, véase el estudio de Luis Cencillo Mito, *semántica y realidad*, Madrid, Gredos, 1970, p. 336. Sobre la etapa italiana de Alberti, son importantes los trabajos de M. Bayo, *Sobre Alberti*, Madrid,

La nostalgia de la tierra es lo que sostiene al poeta en el exilio. Y la palabra, residuo de lo real, cumple más que nunca, en el infinito espacio del destierro, la función de recomponer la unidad. De esta manera, lo que a primera vista parecía ser una separación se convierte en continuidad. Medio de entrar en contacto con lo real, con lo vivo lejano en el recuerdo y que sólo así es accesible, la palabra se hace signo de lo que ha quedado, de lo que nunca debe faltar, señal de transparencia. Porque al que sufre la angustia del destierro se le transparenta lo realmente vivido. *Baladas y canciones del Paraná* (1953-1954) y *Canciones del Alto Valle del Aniene* (1967-1972) tienen un fondo melancólico y elegíaco, porque en estos lugares se le revela al poeta la fidelidad a su destino. Y si en el primero los álamos le traen el recuerdo de Machado, de nuevo ahora los «álamos y sauces» le llevan a Juan Ramón y los «olivos» a Federico. La grandeza de estas canciones del exilio no la encontramos en la composición ni en el contenido, sino en la relación que hay en ellas entre el poeta y España. En el jardín de Anticoli Corrado, en ese centro íntimo donde lo inmediato se mezcla con los recuerdos, es en donde el poeta se mantiene firme en su soledad y su palabra fluye siempre igual y silenciosa. La soledad es el riesgo del escritor, aquello que nos permite ser confundidos con otro. Esa soledad esencial, que el poeta vive como algo profundo y definitivo, aparece siempre despierta y bien dispuesta en él por todo lo existente, según nos dejan entrever estos versos del poema «Diario de un día»

Me remuerde la soledad.
 Pero escucho mejor,
 me oigo temblando en ella
 para todas las cosas que me llaman
 ya fuera de su ámbito.

La soledad de la que aquí se habla no es sino el compromiso del poeta con el universo en su plenitud. El yo desaparece para dar voz a lo universal. Escribir es entregarse al dominio de lo incesante, de lo interminable. Y Alberti, en sus paseos por Juan Ramón, Lorca, Horacio, Leopardi, Ungaretti, no es que quiera individualizar su voz, sino liberarla de cuanto la impide ser palabra que comienza. No es el poeta quien habla, es lo otro. Estos poemas del exilio italiano, que nada añaden a una obra ya completa al final de su destierro americano, han sido escritos por el Alberti más íntimo y solitario. Lo que en ellos tenemos es una expresión inmediata de esa indeterminación que es la esencia de la escritura poética.

Tras el largo destierro, que acelera la madurez del escritor, se produce el regreso al lugar de origen. Y es la canción, sobre todo, la que con más fuerza y por más tiempo se mantiene viva en las *Nuevas coplas de Juan Panadero* (1976-1979), escritas durante el exilio en Roma y en los primeros años del regreso a España. Regresar a España es sumergirse en ella, en el fondo de su rica tradición popular. La voz de este Juan Panadero, que tanto recuerda a Juan de Mairena, es la voz del pueblo que viene desde el fondo mismo

Ediciones CVS, 1974; y de J.M. Velloso, *Conversaciones con Rafael Alberti*, Madrid, Sed may, 1977. Por otra parte, la significación que encierra Roma para Albeni es similar a la de Nueva York para Lorca. Sobre esta analogía, véase el ensayo de Francisco Javier Díez de Revenga: «Dos poetas, dos ciudades: Lorca-Alberti, Nueva York-Roma», en *Estudios literarios dedicados al Profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, Universidad, 1974, p. 68.

de la tradición. Con Gil Vicente y el Cancionero de Barbieri había iniciado Alberti su trayectoria; ahora vuelve con esa voz honda y sencilla para incorporarse al origen («Y vine para volver / a ser el mar y la tierra / que me dieron el nacer»). Y es que la palabra poética, en la soledad o en la calle, exige un arduo proceso de identificación con lo real, de aproximación al origen.

La palabra nace de la luz y su destino es volver a esa luz primera. Porque la poesía es siempre una caída, una encarnación en lo real inmediato, y el poeta lo sacrifica todo a la restauración de la inocencia. Esa búsqueda de lo real, de la luz que forma parte de la vida, es lo que se percibe en los poemas de *Fustigada luz* (1972-1978). Lo que se echa en falta es la inocencia de esa luz primordial, de esa voz del origen a la que el poeta debe ser fiel por encima de todo. Los versos finales del poema «Tiempos de condena» expresan claramente este deseo de restauración («Pero a pesar de tantos largos años oscuros, / tiempos también del alma que en su alto desconsuelo / espera que la luz se filtre entre la sangre / y se establezca en paz por encima de todo»). Este deseo de claridad total en el que desemboca la lucha por la luz, ya expresado por el poeta en el prólogo («La lucha por la luz, el hambre por la luz, la *fustigada luz*, algún día total, aurora pura, sin poniente»), se traduce en un sentimiento de conformidad con lo real, del que el poema «Canción de amor» se hace claro signo

Amor, deja que me vaya,
 déjame morir, amor.
 Tú eres el mar y la playa.
 Amor.

5 Amor, déjame la vida,
 no dejes que muera, amor.
 Tú eres mi luz escondida.
 Amor.

Amor, déjame mirarte.
 10 Abre los ojos amor.
 Mis ojos quieren quemarte.
 Amor.

Amor, déjame quererte.
 Abre las fuentes, amor.
 15 Mis labios quieren beberte.
 Amor.

Amor, está anocheciendo.
 Duermen las flores, amor,
 y tú estás amaneciendo.
 20 Amor.

Ser creador-poeta es ser siervo del sentimiento poético. Porque tanto la reiteración apelativa del vocativo («Amor») y de las formas verbales en imperativo («Déjame») como la relación del amor con la luz («Tú eres mi luz escondida») revelan una superioridad del amor sobre el poeta y un sometimiento de éste a aquél. Si a esto añadimos que el amor puede contenerlo todo («Tú eres el mar y la playa»), abrir lo oculto («Abre los ojos», «Abre las fuentes») y que aparezca inocente a causa de su manifestación («Duermen las flores, amor, / y tú estás amaneciendo») es porque el poeta quiere relacionar el amor con la palabra. La poesía se convierte en forma de acceso a lo real. El amor, como la palabra, nos abre a lo real. Para el poeta ser amor es ser realidad.

Leer este libro es asistir a una escritura acumulativa en la que la variedad temática y formal, el vigor constructivo, la unión de pintura y poesía, como sucede en la sección «Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró», las imágenes de luz y color, apuntan a una indagación profunda de la realidad. Con un lenguaje plástico, que bien pudiera estar en la órbita del libro *A la pintura*, el poeta intenta hacer visible aquella luz primera que el tiempo ha oscurecido. *Fustigada luz* se configura así como un «diario poético» de liberación y retorno, pues que esa luz asediada necesita salvarse del tiempo para entrar en lo real, para volver a ser «luz de luz», según la fórmula teológica que expresa la coincidencia entre pensamiento griego y religión cristiana. Y la poesía, como acción sagrada del hombre, reitera la fidelidad a un origen en el que no había diferencias entre la luz y el *logos*. La luz misma es una herida, un espacio abierto en la vida, y la palabra, nacida de ella, viene para sobreponerse a esa escisión, para salvar la realidad. Lo que esa «luz fustigada» nos propone es una travesía hacia la identidad perdida que empieza a reconstruirse poéticamente.²⁴

Versos sueltos de cada día (1979-1982) constituyen una reflexión poética sobre lo vivido, un viaje simbólico a través de la materia oscura de la memoria para acercarnos a la totalidad de lo real. Su carácter de diario, el quedar reducido a una colección de anotaciones instantáneas y fugaces, vuelve a poner de relieve la función de la palabra poética de recomponer lo roto, de reunificar lo disperso. Lo ya sido está presente en lo que es y detrás de cada imagen hay otra semejante. De cuantas emergen en la memoria ninguna tan reveladora como la de aquellos trenes que el poeta oyó pasar junto a la sierra del Guadarrama y que ahora vuelven en el sueño («Nuevamente comienzan / a pasar viejos trenes por mi sueño»). El lector no está acostumbrado a estas transiciones tan bruscas y deja de ser lector pasivo para participar en lo que lee. El resultado de esta relación

²⁴ La lucha por la luz se hace aquí lucha por la palabra y el lenguaje en esta obra es búsqueda sin fin de su origen. Cuando Ana Rodríguez Fischer, refiriéndose a estos últimos libros de Alberti, dice que «son los libros del retorno» («Travesías de Alberti», *Rafael Alberti*, Premio Miguel de Cervantes 1983, Opus Cit., p. 52) o Francisco Javier Díez de Revenga sostiene que estos poemas de senectud «presentan la forma de diario» («Rafael Alberti: la fecundidad de un poeta otoñal», *Poesía de senectud*, Barcelona, Premio Ambito Literario de Ensayo de 1988, Anthropos, 1988, p. 221), lo que ese «diario» revela es una transformación del lenguaje inmediato en lenguaje esencial. Es, pues, un diario existencial y poético.

metafórica es crear poemas que abarquen la totalidad de la experiencia. Tal vez por eso tiene lugar en el alba («Los versos sueltos de la madrugada»), en esa zona fronteriza entre lo no visible, límite de lo indeterminado donde la escritura comienza a formarse²⁵

En el instante a la vez oculto y lúcido del alba, entre el caos y la lucidez, el tiempo se conjuga con la luz y en el poema palpita indeleble la memoria de lo vivido: «Canción, no me dejes, / y si ella me deja, / cántame, canción, / cántame con ella». Porque lo que hace la canción es mantener el amor, como símbolo de la vida, más allá de la muerte. De esta manera, la canción no se pierde en la memoria que ella misma va creando, sino que se hace forma reconocible de la vida. La canción salvadora, en su breve evocación, ofrece una exaltación del amor y la juventud, que trasciende siempre de esta inacabable escritura. Pues que toda escritura poética, al ser una intensa restauración de todo lo olvidado, presenta una continuidad. En esta amplitud inacabada se circunscribe el lenguaje de *Versos sueltos de cada día*, que se apoya en lo inmediato para lograr una analogía con lo real ausente. Y son las imágenes metafóricas, el tono evocador y el ritmo vertiginoso los principales instrumentos con los que cuenta el poeta para convertir lo no visible, lo que está en él por ausencia, en visible. El sentido de la poesía es llenar esa ausencia.

La poética de Alberti es una conjugación de la nostalgia por lo vivido y del empeño por recuperarlo: «Cántico empeñado», dirá el poeta escuetamente en *Fustigada luz*. Ambas constantes se reúnen en un lenguaje que somete la realidad a un proceso de transformación perpetua. Hacia esa metamorfosis, propia de la poesía, apunta *Los hijos del Drago y otros poemas* (1986), vasta miscelánea cuya unidad hay que buscarla en el poder de la palabra para salvar la distancia entre la luz y la sombra y vencer la resistencia de la realidad oculta. Lo que vuelve con esa luz anterior a todas las cosas, -»Retornos de lo que no fue» es el subtítulo del libro-, es el silencio de un amor siempre deseado, la cabellera del cometa Halley («cometa peregrino de mi vida, / invisible errabundo / a través de los signos y cifras estelares»), la nostalgia del otoño, signos de acceso a lo real que se defiende. Y cuando, después de una larga búsqueda, la realidad se da a ver, es para quedar en el límite de toda experiencia («Amor en vilo», se titula la segunda parte del libro), en el instante del alba.

²⁵ A través de los dos cuadernos que componen el libro, subtítulo «Primer y segundo cuaderno chinos», son muchas las referencias al alba, a ese momento de indeterminación previo al hablar, que es lo que el poema nombra. Dentro del «Primer cuaderno chino» podemos anotar los siguientes poemas: «Amanece y me creo / que por primera vez he amanecido»; «Y siempre este despertar / al alba, mas como siempre, / lejos, muy lejos del mar»; «Los versos sueltos de la madrugada»; dentro del «Segundo cuaderno chino», los más importantes son: «pero si viene el alba... / ¡Oh si viniera!»; «La poesía es no estar sentado, / es no querer morirse, apasionadamente, / es entrar en el alba a cuerpo limpio / en las ondas del día, / es no dormir y ser / el alba antes del alba», que constituye toda una declaración poética; o estos dos versos tan reveladores, «Cuando al alba despertó, / él dio a la luz la luz del alba», del poema «Las transformaciones del erizo». Pues que todo poema nos abre a lo infinito, dice la aventura del alba. Con razón Fanny Rubio habla de *Versos sueltos de cada día* como «libro inaugural» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 485-86, Opus Cit., p. 323).

CANCIÓN

Yo vine hasta ti,
gacela del alba.
Tú no me esperabas.

Gacela del día
5 grande de mi vida.
Tú no me esperabas.

Gacela del alma,
gacela del cuerpo.
Tú no me esperabas.

10 No digas a nadie
que no me esperabas.

La relación con la poesía de tipo tradicional resulta evidente no sólo a nivel temático (el alba como lugar de encuentro), sino también a nivel formal (presencia del estribillo unificador y lenguaje desprovisto de cualquier ornamentación). Pero hay algo más: Porque tanto el progresivo alojamiento del símbolo («gacela del alba», «gacela del día / grande de mi vida», «gacela del alma, /gacela del cuerpo») como la sorpresa introducida por el estribillo («Tú no me esperabas») revelan una relación más poética que amorosa. En efecto, ante lo real que nos sobrepasa y que no se deja apresar hay que mantener una actitud pasiva, de obediencia, de espera a que se manifieste. Y es en el confín del alba donde aparece la palabra poética. Pues que el alba nos da una visión de lo indeterminado y único, de lo inacabado y lo recíproco, de la continua metamorfosis ya anunciada por el dragón. ¿No mantendría aquí el dragón una analogía con la palabra poética, acto de autodestrucción por excelencia?. En el fondo, la vuelta al origen es la preocupación que envuelve a toda escritura: escapar a toda determinación y a toda forma de existencia.

Canciones para Altair (1989) nos propone un viaje erótico en el que cuerpo y palabra resultan indisociables. Y lo que representa Altair, esa criatura de sueño que tal vez sea el sueño del poeta, está en el cosmos, entre el cielo y la tierra, la vida y la muerte. Si esa luz desciende en la noche («Para algo Altair descendió desgajándose / de su constelación aquella noche», leemos en el primer poema), espacio intermedio en que tiene lugar la inversión, es para seguir siendo fiel a su destino, para remitirnos al origen («ese inicial idioma, / imposible, Altair, / de dejar de escuchar, lejos, a la distancia»). Gracias al fluir de ese intenso erotismo en la noche («Ráspame, llámame, jadéame tú a mí, comienza y recomienza, con dientes y garganta, muriendo, agonizando, nuevamente volviendo, falleciendo otra vez, así por siempre, para siempre, en lo oscuro, quemante oscuridad, uncida noche, amor, sin morir y muriendo, amor, amor, amor, eternamente»), tiene lugar el presentimiento de lo otro. El sueño del amor en la noche es lo semejante que remite eternamente a lo semejante. Este movimiento de lo interminable, de lo que no puede interrumpirse, es también el de lo poético. Y signos de lo poético son la constante referencia a la altura por medio de la paronomasia («Alta Altair») o los símbolos de la

«insomne golondrina» o de «las rosas rojas», que revelan la transformación propia de la poesía. Amor y poesía son sueños de la noche, espacio puro de lo sagrado, lugar donde la luz de esa estrella hace visible lo invisible. Desde la experiencia erótica, que hace cierta la comunión entre vida y muerte, Alberti ha formulado el deber de la palabra poética, esa palabra que se pronuncia entre noche y día. Con su deseo de unirse al astro que arde, el poeta nos hace ver que estamos divididos y debemos buscar la unidad, nos hace participar de esta metamorfosis.²⁶

La palabra poética busca siempre la reintegración en el origen. Y así, desde la tradición a la que pertenece, descubre el ser colectivo y deja que a través de ella hable la voz del Pueblo: «La palabra poética -afirma Heidegger- no es sino la explicación de la voz del Pueblo». A esta palabra ligada a la tradición, que no puede interrumpirse, le corresponde, a través de sus múltiples registros, establecer una armonía con lo real, afirmar la totalidad. Por eso la poesía de Alberti, como afirma Luis García Montero, hay que leerla en su conjunto: «La poesía de R. Alberti no se preocupa por la construcción de un mundo personal único, sino por el respeto a un concepto de poesía con mayúscula, anterior al propio poeta, que debe ser dominado en su totalidad técnica y en sus cambios. La unidad de todo este bosque literario suele encontrarse en un vitalismo manifiesto, solucionado de distinta manera según las circunstancias. Toda su obra, recogida globalmente, puede leerse como trayectoria personal y como paradigma y ejemplo de los estilos contemporáneos. Dentro de ellos, la producción de R. Alberti ofrece una selectiva multitud de rincones». Tal vez por ello necesite esta poesía una situación límite para manifestarse y ésta parece ser el instante del alba, de la indeterminación, del puro intercambio: «Yo soy un hombre de la madrugada, / comprometido con la luz primera», escribió un día el poeta. De ahí que su lenguaje tenga la espontaneidad, la frescura, la inocencia del origen. Sea cual fuere la diversidad de aquel lenguaje, siempre nos remite a esa plenitud de lo anónimo ya señalada por Azorín: «Rafael Alberti se vuelve, con los brazos abiertos, hacia el pueblo». Esta continuidad de la tradición, que ya no es de nadie y que escapa a cualquier intencionalidad, es lo que da a esta poesía madura ese aspecto tan juvenil que nos hace recordar el verso de Virgilio: «Ya anciano, pero con la verde y floreciente vejez de un dios». Así esta palabra, camino del alba, ha ido formándose entre la nostalgia y la búsqueda sin fin de su origen. Palabra del alba, palabra esencial.

²⁶ *Canciones para Altair* se publicó por primera vez en la edición de *Obras completas* (T. III, 1988), preparada por Luis García Montero. Un breve avance apareció en *Cuatro canciones*, Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorco, 1987. Son las canciones: «Para algo llegaste, Altair, descendiste», «En aquella alta noche, Altair alzó el vuelo», «No son tus labios labios, Altair, en la noche» y «Cuando Altair se fue ya entrada la mañana». En forma de libro aislado apareció en la editorial Hiperión (Madrid, 1989). Se trata de un libro breve, pero intenso, que no ha recibido aún la atención que merece por parte de la crítica, sobre todo por lo que se refiere a esa analogía de la experiencia erótica con la poética, que está siempre presente en lo mejor de nuestra tradición.

**De Lorca a
Blai Bonet.
(La poesía y la
metrópolis en el
siglo XX)**

Antonio
Jiménez
Millán
*Universidad de
Málaga*



En una conferencia-lectura que Federico García Lorca dio en Barcelona, el 16 de diciembre de 1932, condensa el poeta granadino las impresiones de su experiencia neoyorquina. Y matiza, al principio, algo que me parece fundamental: «He dicho un poeta en Nueva York, y he debido decir Nueva York en un poeta. Un poeta que soy yo. Lisa y llanamente...». Nueva York en un poeta: hay aquí una interiorización del espacio urbano que es característico de la modernidad, desde que Baudelaire dio cabida en sus poemas a ese mundo cambiante y contradictorio que le ofrecía el París del II Imperio. Si a Baudelaire se le considera como el primer gran poeta de la modernidad es porque asume las nuevas condiciones de vida del artista en las grandes concentraciones urbanas. Ya en el Romanticismo se habían dejado sentir los efectos de la revolución industrial y del enorme crecimiento de algunas ciudades: P.B. Shelley, anticipándose a Verhaeren, hablaba en 1820 de Londres como una «ciudad tentacular», y en términos parecidos lo harían Carlyle, Owen o Matthew Arnold: a todos ellos les asaltaba el temor a una civilización industrial que anulaba los valores espirituales del individuo. Lo resume muy bien Félix de Azúa: «la metrópolis, como corazón de la civilización, es decir, de la industrialización, el capitalismo nivelador y la tecno-ciencia mercantil, aterra a quienes menos debían sufrir sus consecuencias». Baudelaire asiste, como decíamos, a la transformación casi definitiva de París a mediados del siglo XIX, cuando Napoleón III le encarga a Haussmann la destrucción de los barrios antiguos, de trazado medieval, del centro de la ciudad, para abrir los grandes bulevares, avenidas amplias por las que pudieran circular libremente el ejército o la policía para reprimir los intentos revolucionarios que tanto asustaban a la burguesía desde 1848. Todo este cambio lleva implícita la edificación de nuevos suburbios, que iban a fascinar a Baudelaire.

La actitud de Baudelaire ante la gran ciudad es tan ambigua como, de hecho, lo son otros aspectos de su ideología. El autor de *Las flores del mal* mezcla el sentimiento de rechazo que le producen la masificación y la confianza en el progreso con una admiración que tiene mucho que ver con su odio a la naturaleza: algo que le distancia radicalmente del pensamiento romántico. La gran ciudad se convierte, para él, en materia de poesía, en verso o en prosa, en los *Tableaux Parisiens* o en *Spleen de Paris*, esa gran ciudad que para Baudelaire resulta mucho más enigmática que la naturaleza. «Buscar aventuras horribles y extrañas a través de las capitales», anota en su diario. Su situación de paseante y «hombre en la multitud», ese *flâneur* descrito admirablemente por Walter Benjamin, permite a Baudelaire escribir un soneto a la mujer con la que se cruza por la calle («A une passante»), la bella desconocida, próxima y extraña al mismo tiempo, pues no volverá a verla nunca más; y le permite, también, expresar su melancolía ante la transformación de la ciudad, en el poema «Le Cygne», de los «Cuadros parisinos»: «Se fue el viejo París (de una ciudad el perfil con más presteza cambia que el corazón humano); ...¡París cambia, mas nada en mi melancolía ha variado! Andamiajes, palacios, nuevas casas, viejos barrios, para mí, todo, todo, se torna alegoría...»

Pero no olvidemos que este observador de la gran ciudad es un personaje hastiado. Sólo le consuelan, a veces, «lo sobrenatural o la ironía», esa misma ironía con la que Baudelaire describe la pérdida de la aureola del poeta, caída en el fango del bulevar, dentro de *Spleen de Paris*. No existe en el autor de *Las flores del mal* la fe en el progreso que mantendrán después Walt Whitman y Emile Verhaeren, preocupados por buscar el «alma de las ciudades» («L'âme des villes», en el mesiánico libro *Les Villes Tentaculaires*,

1895) y el alma de la multitud. La ciudad, la multitud, son ya el lugar por excelencia del artista moderno, del «flaneur» baudeleriano o del personaje de E. A. Poe, «capaz de leer la historia de muchos años en el breve intervalo de una mirada». El entusiasmo de Whitman («En la barca de Brooklyn») se traslada a los futurismos europeos, ya sea en el *Primer Manifiesto* de Marinetti (1909) («Cantaremos a las grandes multitudes agitadas por el placer, el trabajo o la rebeldía; a las resacas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas»), en los poemas revolucionarios de Mayakovsky o en la exaltación panteísta de las *Poesías de Alvaro de Campos*, de Fernando Pessoa, como en esta «Oda triunfal»: «Oh cosas todas modernas, Oh, mis contemporáneas, forma actual y próxima del sistema inmediato del Universo, Nueva Revelación metálica y dinámica de Dios...»

Casi todos los entusiasmos son pasajeros. Otro heterónimo de Pessoa, Bernardo Soares, nos da en el *Libro del desasosiego* una visión mucho más neutra y más cercana de la situación del personaje en la ciudad, de su destino de transeunte inmóvil: cuando habla de Lisboa, de la «majestad irregular de la ciudad tranquila», nos dice que la conciencia de la ciudad es, ante todo, conciencia de sí mismo. Algo semejante leemos en el primer poema de *Fervor de Buenos Aires* (1923). Borges escribe: «Las calles de Buenos Aires/ ya son entraña de mi alma», a medio camino entre la interiorización y la nostalgia. En los años de la Primera Guerra Mundial se quiebran definitivamente la fe en el progreso y la imagen positiva de la ciudad. A principios de siglo, Georg Simmel esbozaba los rasgos de la metrópolis: la vida flotante y sin raíces, el anonimato, la indiferencia ante sucesos y espectáculos; hablaba también de la intensificación de la vida emocional en las grandes ciudades y del miedo del individuo a ser anulado por la tecnología. Ese miedo es ya visible en los textos expresionistas, desde Trakl o Else Lasker-Schüler al primer Brecht, el *de La jungla de las ciudades*, y se acentúa en los años veinte, no sólo en la literatura sino también en el cine. Recordemos el aspecto inquietante de la *Metrópolis* de Fritz Lang, o las palabras de Francis Scott Fitzgerald: «He aquí una nueva generación que ha llegado a la madurez con todos los dioses muertos, todas las guerras combatidas y todas las creencias del hombre tambaleantes». Cuando T. S. Eliot recurre a la leyenda del Grial para situarnos en su *Tierra baldía*, está obsesionado por el tema de la esterilidad. No anda muy lejos de Spengler: trata de poner orden en un mundo degradado, un mundo vacío a raíz de la decadencia de los valores culturales que se asentaban en la tradición y en las creencias religiosas. Y Eliot identifica entonces la vida en las grandes ciudades, las muchedumbres que van de un lado para otro en una repetición cíclica, con el infierno dantesco: «Ciudad irreal, bajo la niebla parda de un amanecer de invierno, una multitud fluía por el puente de Londres, tantos, no creí que la muerte hubiese deshecho a tantos...»

«El entierro de los muertos» se llama este poema en el que aparecen hombres vacíos, figuras que deambulan sin hallar sentido a su existencia. Casi igual que los «paisajes de la multitud» evocados por Lorca en *Poeta en Nueva York*. Volvemos a la conferencia de 1932 para fijarnos en la caracterización que el poeta hace de la metrópolis del siglo XX: «Los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia.» El tema de la ciudad apenas había entrado en la poesía española de la mano de un poco afortunado vanguardismo, heredero de las novedades cubistas y futuristas, y más propenso a inventar términos con resonancias modernas o hipérbolas sobre la tecnología que a tomarse en serio el significado de una

civilización netamente urbana (Juan Cano Ballesta hace una excelente aproximación al tema en su libro *Literatura y tecnología*). Como mucho, la ciudad es un motivo poético —«Motivos de la ciudad» se titula un poema de Pedro Garfias, incluido en el libro *El ala del sur*, 1926— a partir del cual se van creando imágenes, en la línea ultraísta o creacionista. Difícilmente hallaremos entre los poetas españoles la fascinación de Apollinaire ante la gran ciudad, expresada en el recorrido circular de ese gran poema que es «Zone»; ni siquiera el clima entre mágico y obsesivo que envuelve los paseos de Nadja, esa extraña vidente con quien se confesaba André Breton. La ciudad surrealista se convertía en lugar de encuentros, en territorio del deseo, que solía imponerse a la realidad. Cuando Lorca, o Alberti, se enfrentan a la gran ciudad manifiestan un sentimiento de rechazo que no es ajeno a la dialéctica Naturaleza/ Ciudad o, si se quiere, a la imagen de un mundo natural puro en el que, como escribió Alberti, «aún no habían cumplido años la rosa ni el arcángel». Lo urbano se expresa, entonces, a través de metáforas y símbolos negativos, cargados de violencia: la columna de cieno, el sótano, los escombros, las aguas estancadas o el río de sangre. Incluso Luis Cernuda, en *Los placeres prohibidos*, escribe: «No quiero la ciudad hecha de sueños grises...»

Antes de Lorca, otros dos poetas andaluces visitan Nueva York. Juan Ramón Jiménez llega en febrero de 1916 y escribe allí buena parte de su *Diario de un poeta recién casado*, que supone un cambio importante en su obra. Como indica Javier Blasco, «con este libro la poesía de Juan Ramón deja de ser modernista, para hacerse plenamente moderna». Su actitud es la del «turista trascendental», el europeo culto que mira la gran ciudad con una mezcla de fascinación, desconfianza e ironía y siempre quiere ir más allá, a una espiritualidad ausente (esa espiritualidad que también añoraban José Martí y Rubén Darfo en Nueva York). Once años después, el visitante es el poeta malagueño José Moreno Villa, que publica en ese mismo año de 1927 sus *Pruebas de Nueva York*. Interesa la justificación del título: «Mi propósito está más cerca del término fotográfico *prueba*. Quiero enseñar unas pruebas de Nueva York. Y sin caricatura ni deformación». Las impresiones de Moreno Villa, más en la línea de *escritores viajeros* como Paul Morand, se basan en una observación minuciosa que quiere abarcar lo privado y lo público, la casa y el restaurante, el ritmo del jazz y el tiempo acelerado de los ejecutivos. A él también le impresionaron, como después a Lorca, la violencia y el ritmo frenético de la ciudad («En Nueva York todo es número, incluso los hombres»), pero su balance quiere abarcar los síntomas de una nueva civilización, comprenderlos al margen de las convicciones de un intelectual europeo, y, sobre todo, sin reminiscencias sentimentales (en una clara alusión a los escritores del 98): «Estoy en alma con Nueva York, con Picasso y Lindberg», escribe. Y con Florence, añadiríamos nosotros, «Jacinta la pelirroja» en sus poemas.

La situación y la actitud de Lorca eran bien distintas. Su profunda crisis de 1929 le lleva a decir que ha elegido Nueva York porque le parece «un lugar horrible» (así se lo escribe a Morla Lynch). Al regresar, afirma que «el viaje a Nueva York enriquece y cambia la obra del poeta, ya que es la primera vez que éste se enfrenta con un nuevo mundo». Ese nuevo mundo había suscitado en Lorca una impresión de apocalipsis; *Poeta en Nueva York* puede ser considerado como un libro de denuncia de las condiciones de existencia creadas por la civilización industrial, por la lógica implacable del dinero:

«De la esfinge a la caja de caudales hay un hilo tenso
que atraviesa el corazón de todos los niños pobres.»

(«Danza de la muerte»)

Massimo Cacciari definió la metrópolis como el sistema básico de integración social del desarrollo capitalista. Ya no se trata de la gran ciudad industrial del XIX: la ampliación de los horizontes de la metrópolis, que la convierte en algo inabarcable, es la ampliación del mercado capitalista. Esta realidad subyace en los textos de Lorca, en los que encontramos constantes referencias al hombre esclavizado, a las figuras humildes sometidas a la inhumanidad de las máquinas y a las tremendas desigualdades sociales, pero Lorca se identifica especialmente con los grupos marginados: si antes eran los gitanos, ahora son los negros de Harlem los únicos seres auténticamente puros en un mundo corrompido, un mundo *vacío* de espíritu. «El oro llega en ríos de todas partes de la tierra y con él llega la muerte. En ninguna parte como allí se advierte la ausencia total del espíritu», dice Lorca al volver a España. La obsesión del vacío domina toda la escritura de Lorca en Nueva York:

«No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su curso encuentran su vacío.

Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!»

«1910 (Intermedio)»

Y la fijación, tan lorquiana, por la esterilidad (otra vez «la tierra baldía»), simbolizada ahora a través de las monedas y su «cruel silencio». Así, en el poema «La aurora», que cierra el apartado «Calles y sueños»:

«La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.

La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras
buscando entre las aristas
nardos de angustia dibujada.

La aurora llega y nadie la recibe en su boca
porque allí no hay mañana ni esperanza posible.

A veces las monedas en enjambres furiosos
taladran y devoran abandonados niños...»

Como ha señalado Dionisio Cañas, Lorca sitúa el infierno de la metrópolis en el corazón de la economía mundial, en las oficinas de Wall Street. Era el momento más grave de la crisis económica, el inicio de la «gran depresión». Resulta significativa la coincidencia de estas imágenes con las que anotó Le Corbusier sólo un año antes (1928): «Una ciudad puede abrumarnos con sus líneas quebradas; el cielo es desgarrado por sus perfiles

hirsutos. ¿Dónde encontraremos reposo? (...) Nuestros cuerpos piden sol. Hay ciertas formas que dan sombra.» Tal vez Lorca se sentía un marginado -como ya apuntó Juan Larrea- y por eso se dirigió a aquellos sectores depositarios de una pureza y de una libertad que les situaban «al margen» de la estructura social. Llegaba, así, a lo que Paul Née llamó «prehistoria biocultural» o, en términos más simples, al mito del buen salvaje, perfectamente representado por aquel rey de Harlem, prisionero con un traje de conserje y víctima de todas las humillaciones. O a la sublimación del amor homosexual, en la «Oda a Walt Whitman».

Decía el hispanista Vittorio Bodini que la búsqueda de la libertad técnica, de un nuevo lenguaje poético, se transformó en una exigencia de libertad total del hombre con respecto a la tiranía y a la injusticia social. Las dos dimensiones están muy presentes en *Poeta en Nueva York*, sobre todo en poemas como «Danza de la muerte», «Oda al Rey de Harlem» o «Grito hacia Roma».

Esta visión crítica es la que domina totalmente en el poema que Rafael Alberti escribe en 1935, «Nueva York (Wall-Street en la niebla. Desde el Bremen)»:

«Nueva York. Wall Street. Banca de sangre,
áureo pulmón comido de gangrena,
araña de tentáculos que hilan fríamente
la muerte de otros pueblos.»

El poema inicia el libro *13 bandas y 48 estrellas*, un libro de denuncia contra la extensión del imperialismo en América Latina. Quedan ya muy lejos aquellos versos de *Cal y canto* («Nueva York está en Cádiz o en el Puerto») que podían universalizar el mundo de la ciudad moderna, o estos otros, tan vanguardistas: «Nueva York/ Un triángulo escaleno/ asesina a un cobrador.»

Muy distinta es la perspectiva de Juan Ramón Jiménez en el «Fragmento Segundo» de *Espacio* (1942). Aquí, el deseo de borrar límites en función de un «eterno presente» actualiza no sólo el ya referido viaje a Nueva York en 1916, el *del Diario de un poeta recién casado*, sino la infancia andaluza del poeta. Sólo el niño puede decir que «esta Nueva York es igual que Moguer», y el viaje retrospectivo incluye las ciudades vividas por Juan Ramón (Sevilla, Madrid):

«Y para recordar porqué he vivido, vengo a ti, río Hudson de mi mar. Dulce como esta luz era el amor... Y por debajo de Washington Bridge (el puente más con más de esta Nueva York) pasa el campo amarillo de mi infancia. Infancia, niño vuelvo a ser y soy, perdido, tan mayor, en lo más grande. Leyenda inesperada: «dulce como la luz es el amor», y esta Nueva York es igual que Moguer, es igual que Sevilla y que Madrid. Puede el viento, en la esquina de Broadway, como en la Esquina de las Pulmonías de mi calle Rascón, conmigo; y tengo abierta la puerta donde vivo, con sol dentro.»

Ya en los años cincuenta, los poetas del ámbito hispánico *normalizan* la mirada sobre el escenario urbano en el que encuadran sus experiencias. A ello se refiere Octavio

Paz en *Sombras de obras*: «Hablo de la ciudad contemporánea, en perpetua construcción y destrucción, novedad de hoy y ruina de pasado mañana; (...) la ciudad de la que no podemos salir nunca sin caer en otra idéntica [esto ya lo escribió Kavafis] aunque sea distinta; la ciudad, realidad inmensa y diaria que se resume en dos palabras: *los otros* (...) El poeta contemporáneo es la soledad promiscua del que camina perdido en la multitud...Pero la ciudad no es mental; es nuestra realidad: nuestra selva, nuestra estepa y nuestra colina.»

La retórica tremendista de los primeros años de posguerra («Insomnio», de *Hijos de la ira* (1944), sería un buen ejemplo), la presencia obsesiva de las ruinas y los muertos van cediendo sitio a una interiorización progresiva de la experiencia urbana, según la cual la ciudad parece convertirse en una «segunda piel», tal como la definía el poeta inglés Philip Larkin. Paralelamente, la imagen de la metrópolis adquiere un carácter menos dramático, sin que ello implique una total identificación. Véase, por ejemplo, esta «Canción del ensimismado en el puente de Brookyn», de José Hierro, donde la alucinación crea un aire de misterio y la identidad del personaje se borra frente al curso negro de las aguas:

«¿Mendigo de qué mundo?
¿Errante por qué tiempo marchito?
La mujer se va desvaneciendo.
En el puente de Brooklyn.»

Más recientemente, Luis García Montero, en su libro *Habitaciones separadas*, nos habla de una historia de amor y despedida: «...prefiero tu recuerdo por mi casa,/ apoyado en el piano del Bar Andalucía,/ bajo el cielo violeta/ de los amaneceres en Manhattan,/ igual que dos desnudos en penumbra/ con Nueva York al fondo...»

Capítulo aparte merece el libro *Ciudad del hombre: New York*, del barcelonés José María Fonollosa (1922). Iniciado a finales de los cincuenta, cuando su autor ya residía en Cuba, se publica en 1990, y es un libro fascinante, duro, insólito. Casi todos los poemas llevan el nombre de una calle neoyorquina, pero quizá esto último no pasa de ser una anécdota. Mucho más relevante es la indagación de la violencia urbana a través de un lenguaje exento de adornos, directo, casi lacónico. En el prólogo a este libro, Gimferrer nos informa de las dos lecturas habituales de Fonollosa durante muchos años: las obras completas de Sade y el diario *La Vanguardia*. Y apunta los tres temas fundamentales de *Ciudad del hombre: New York*: la vida en la gran ciudad, la sexualidad y el crimen. Es un buen resumen. Valga, como muestra, el poema «Broadway»:

«Basta un paso en la calle o en el Subway
o en una alta azotea. Un simple paso.
O bien una presión en una lama
afilada de acero. O en un gatillo.
Es una solución sencilla y rápida.
A veces el ganar parece pérdida.
También la oscuridad huye del sol
pues más le dañaría hacerle frente.
Un paso. Una presión. Todo resuelto.»

La última etapa de este recorrido corresponde al poeta mallorquín Blai Bonet (Santanyí, 1926), y a su libro *Nova York* (1991). Se ha dicho que Blai Bonet va incorporando el tema social, civil, a la base religiosa y erótica de su creación. «La sinceridad profunda que reclama Blai Bonet -escribe Xavier Lloveras- debe más a Joan Maragall y la palabra viva que al *noucentisme* de Alcover o Costa i Llobera». Su trayectoria literaria fue analizada en conjunto por Antoni Comas: «En Blai Bonet no hay sólo una sugestiva posición espiritual. Lo que en él creemos de mayor trascendencia es su novedad expresiva, su léxico violento, sus imágenes arriesgadas, rotas, insinuantes, a veces inoportunas -como si se dispararan. La poesía de este autor es una disonancia continua.» Creo que estas apreciaciones son válidas para el libro que nos ocupa, un poemario muy denso, de tono discursivo, en el que inserta personajes y diálogos, citas y reflexiones teóricas, ciudades míticas, amistades y escepticismos. Su idea de la composición del poema, a través de una técnica acumulativa, tiene mucho que ver con las vanguardias históricas, pero también con la «Beat Generation» (Ginsberg, Corso, Ferlinghetti); esta última afinidad es bien visible cuando Blai Bonet aborda el tema de la metrópolis: «Què pot passar? Què vol passar? ¿Es que pot passar-ne alguna aquí, de matinada, sense res més que les llunes que s'en van i el crack que esclafeix i fa sortir els escenaris del sol?»

En un magnífico ensayo sobre la experiencia de la modernidad, Marshall Berman señala que muchas de las estructuras más llamativas de Nueva York fueron planificadas como expresiones simbólicas del mundo moderno, pero que, al mismo tiempo, algunos barrios -empezando por el Bronx, que él mismo habitó- se convirtieron en «la contraseña internacional de las pesadillas urbanas de nuestra época». También se refiere al hecho de que los escritores y artistas de finales de los cincuenta y toda la década de los sesenta («Pop Art», etc.), desde Oldenburg a Ginsberg, situaron en las calles «el centro de sus paisajes imaginativos». Blai Bonet lo hace, a su manera, en este libro, aproximándose constantemente al lenguaje conversacional, incluso de argot. Vemos cómo los habitantes de la gran ciudad se mueven según el «espíritu de las calles»: «...encesos per l'esperit del carrer que passa, tenyeix, destenyeix, com una clavaguera amb un passat gloriós que visqué el seu últim quart d'hora de pau.»

Nova York es, ante todo, un libro vitalista, desde el primer poema: «Continuar vivint amb l'existència/ o arriscar-se a viure:/ vet aquí la qüestió...» Y también en este primer poema una cita de Henry Miller supone un elogio de la indolencia, de la vida casi vegetativa, sin necesidades «artificiales». La vieja opción entre naturaleza y cultura se resuelve a favor de la primera, entendida siempre como un refugio para el hombre. Sin embargo, no existe un rechazo absoluto de la ciudad; ni siquiera una visión de la metrópolis en términos de angustia, como ocurría en los poemas lorquianos. Dos temas importantes en la obra de Blai Bonet, el color y el paisaje, están muy presentes en *Nova York*. El extenso poema que da título al libro se nos revela como una especie de *collage* en el que no se explica la ciudad, sino que se habla de ella a través de sus colores: el color es la figuración de la metrópolis, la belleza fragmentaria que poseen las pintadas y los *graffiti* del metro: «Es Nova York: la llibertat viu en la roba i amb els colors d'Àfrica a Long Island com al Village...» Pero esa libertad es ilusoria; no va más allá de un montaje publicitario o de las imágenes fugaces de un cómic («si no és un còmic, / a Nova York no sembla la vida/...la vida és la publicitat del univers»). A partir de aquí, la dimensión crítica del libro se centra en los aspectos más superficiales de la posmodernidad: el consumo, el

diseño, las etiquetas, los *hippies* de los sesenta transformados en ejecutivos de los ochenta. Parece indiscutible que Nueva York es la capital del siglo XX, como París lo fue del XIX, y que de ella ha dependido la novedad («...guaitavem/ sempre seguit l'arribada de la novetat/ d'un signe del temps a Wall Street, la blavor...», p. 89), incluida la novedad artística. Blai Bonet habla de pintura (Massaccio, Caravaggio, Morandi) en su libro; también de cine, de fotografía. Y además inserta discusiones teóricas, como la que mantienen dos críticos posmodernos, Achille Bonito Oliva y Giuseppe Zingaina, en Cala Figuera: el arte como «cristal de aumento» que proyecta las carencias de nuestra época, su capacidad para aliviar la vida mediocre de Wall Street, la mentalidad cerrada «de una burguesía yuppie-monástica» son temas que van surgiendo en la conversación. Al final, parece que se impone cierta nostalgia de la época artesanal, del *humanismo* que Georg Simmel atribuía a las ciudades, en contraste con la metrópolis, pero puede ser un espejismo. Lo importante es que el texto vuelve continuamente sobre los diferentes conceptos de representación, sobre el artificio y el simulacro. Nueva York ya no es sólo geometría y angustia: es también imagen publicitaria. La mirada irónica del posmodernismo ha generado un nuevo lenguaje que nos presenta la realidad, y en este caso la realidad de la metrópolis, como una suma de ficciones.

TEXTOS CITADOS

FEDERICO GARCIA LORCA

Poeta en Nueva York, Barcelona, Lumen, 1976.

CHARLES BAUDELAIRE

Las flores del mal, Madrid, Alianza, 1982.

EMILE VERHAEREN

Les Campagnes hallucinées. Les Villes tentaculaires, París, Gallimard, 1982.

WALT WHITMAN

Hojas de hierba, Buenos Aires, Emecé ed., 1975.

T. S. ELIOT

Poesías reunidas, Madrid, Alianza Ed., 1978.

FERNANDO PESSOA

Poemas escogidos, Barcelona, Plaza y Janés, 1972.

JUAN RAMON JIMÉNEZ

Diario de poeta y mar, Buenos Aires, Losada, 1972.

Espacio, Madrid, Editora Nacional, 1982.

JOSÉ MORENO VILLA

Pruebas de Nueva York, Valencia, Pre-Textos, 1989.

JOSÉ HIERRO

Cuanto sé de mí, Barcelona, Seix Barral, 1974.

JOSÉ MARIA FONOLLOSA

Ciudad del hombre: New York, Barcelona, Sirmio, 1990.

LUIS GARCIA MONTERO

Habitaciones separadas, Madrid, Visor, 1994.

BLAI BONET

Nova York, Barcelona, Columna, 1991.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

WALTER BENJAMIN

Iluminaciones II, Madrid, Taurus, 1973.

FÉLIX DE AZUA

Baudelaire y el artista de la vida moderna, Pamplona, Pamiela, 1991.

DIONISIO CAÑAS

El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos, Madrid, Cátedra, 1994.

MASSIMO CACCIARI

«Dialéctica de lo negativo en las épocas de la metrópoli», en *De la vanguardia a la metrópoli*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972.

MARSHALL BERMAN

Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad, Madrid, Siglo XXI, 1988.

VITTORIO BODINI

Los poetas surrealistas españoles, Barcelona, Tusquets, 1971.

PAUL ILIE

Los surrealistas españoles, Madrid, Taurus, 1972.

JUAN CANO BALLESTA

Literatura y tecnología, Madrid, Orígenes, 1980.

OCTAVIO PAZ

Sombra de obras, Barcelona, Seix Barral, 198 .

A.A.V. V.

La ville n'est pas un lieu, París, Union Générale d' Editions, 1977.

**Sobre el hombre y
el nombre. Notas
de lectura a «Para
que yo me llame
Ángel González»***

Antonio
Armisén
*Universidad
de Zaragoza*



Los lectores de la poesía de Ángel González han advertido desde hace tiempo su particular atención al problema de la tensa integración del hombre y el poeta en el mundo que habita.¹ Es tema recurrente que surge en su primer título *Áspero Mundo* (1956). La tensión se centra en el conflicto de un mundo calificado de áspero, duro y agrio que, con crudeza, se confronta desde el poema inicial con el añorado acariciado y dulce mundo. Esta simple referencia servirá ahora para plantear mi pretensión de focalizar aspectos de su análisis de contrarios, juego de opuestos que nos puede llevar hasta la caracterización del propio poeta en uno de sus más conocidos poemas, pese al limitado espacio de estas notas. Una breve pero analítica descripción de su escritura permite localizar modelos formales de referencia del texto que nos ocupa, y nos llevará a situarlo en los problemas que en los años cincuenta plantea la llamada *poesía de la experiencia*. Señalar algunas significativas relaciones intertextuales ayudará en la lectura de uno de los más comentados poemas del asturiano. Quiero también proponer el análisis parcial de algún problema de su poesía por referencia a modelos de pensamiento y a formas literarias classicistas. El contraste con sistemas ideológicos y formales de una literatura que aspira a la armonía sostiene en ocasiones una valoración sugerente que puede ser adecuada.

Todavía en 1971 inicia «Hoy» (*Breves acotaciones para una biografía*)² con un verso en el que la aliteración parece proyectar el título en la contrastiva oposición de las sílabas simétricas, amplificada con el bimetrismo antitético consiguiente:

Hoy todo me conduce a su contrario:
el olor de la rosa me entierra en sus raíces,
el despertar me arroja a un sueño diferente,
existo luego muero.³ (vv.1-4)

* Una versión anterior, circunstancial y más breve se imprimió en edición no venal: «Sobre el hombre y el nombre. Primeras notas a 'Para que yo me llame Ángel González'», *Poesía en el campus*, n.º 24, coordinado por José Ángel Sánchez Ibáñez, Ibercaja/Universidad de Zaragoza, 1993, pp. 10-17 (edición agotada). Este artículo está dedicado a la memoria de don Emilio Alarcos Llorach.

¹ Andrew P. Debicki, *Ángel González*, Iúcar, 1989, pp. 15 ss.

² La edición utilizada es la de la recopilación de sus poesías en Ángel González, *Palabra sobre palabra*, Seix Barral, 1992.

³ No faltan antecedentes significativos. Remontándonos a la poesía renacentista, puede ser oportuno considerar el caso de Francisco de Aldana («Epístola a Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos de ella», vv. 67 y ss.) que pondré en contraste con el mucho más próximo y pertinente ahora de una anotación de César Vallejo en 1930 («Yo amo a las plantas por la raíz y no por la flor») con antecedentes señalados por F. Bravo en la poesía del propio poeta peruano (*Trilce*, XXXVI, «Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja...»). El tema nos sitúa de lleno en el problema de la *muerte de Dios* y ante la imagen vallejana del poeta como *muerto en vida*, subrayada por Valverde en su conocido artículo sobre la poesía del peruano de 1949, reimpresso después en 1952 y 1958. Sin duda, la relación de González con la poesía de Vallejo requiere detenida atención crítica, aún cuando el propio autor ha declarado que su lectura del poeta peruano es posterior a la publicación de su primer libro. Vid. A. Armisén, «Notas sobre la génesis, recepción y relaciones intertextuales de la ignorancia de Vallejo. «Los heraldos negros» y su huella en «Los aparecidos» de Jaime Gil de Biedma». *Tropelías*, num. 516, 1994/5, pp.29-66, en particular nota 70. Véase también el *collage* de entrevistas de M. Payeras, «Para que yo me llame Ángel González», *Ángel González. Una poética de la experiencia y la cotidianidad*, *Anthropos* n. 109, p. 24.

El conflicto hoy/yo se presenta con la duplicidad especular de quien traspone el umbral de la palabra poética confirmada con la referencia de un enraizamiento, del aterramiento en una cruda realidad presente. Los antecedentes de ese cuarto verso son reconocibles entre sus poetas predilectos más inmediatos y en la poesía de los Siglos de Oro. El conflicto personal y el colectivo se confunden en la expresión de problemas sociales e históricos que en el caso de «Yarg Nairod» (*Muestra corregida...*, 1977) alcanzan la expresión de la obsesiva pesadilla nacional. No debe extrañarnos, pese a problemas cronológicos que ahora eludiré, en una poesía que ya en su primera aparición atribuye a la amada la configuración de su existencia («Muerte en el olvido») y que de forma creciente solicita una lectura activa del lector. El interés de esa actitud no creo que deba limitarse a los últimos libros, aunque en ellos con la ironía y el humor pueda ser más perceptible.

El pensamiento y la expresión fundados en el juego de contrarios proceden de una tradición clásica que el poeta asumía en su presente de 1971.

Hoy es así mi vida.
Me alimento del hambre.
Odío a quien amo. (vv. 9-11)

Pero, como en el poeta latino y en la antigüedad, el juego de los opuestos puede configurar una visión del mundo. Su función y alcance no aconsejan valorarlo como mero hallazgo ocasional. La realidad tensiva de esta expresión poética, que la crítica ha señalado, plantea diversos problemas que ahora sólo consideraré muy parcialmente.

En la rica tradición anterior, los contrarios, con frecuencia, se presentan vinculados al *tema del hombre* y a su relación con la amada y con Naturaleza. Algo de esa materia puede también rastrearse en la obra del poeta ovetense que, según ha sido advertido, desarrolla de forma sostenida la imagen del mundo como amada en *Áspero mundo* (1956).⁴ Particular es el caso del soneto «Geografía humana» publicado en ese libro, texto que es oportuno contrastar con algún otro posterior como «Tanto universalizar» (*Prosemas o menos*, 1985).

Las disquisiciones sobre la dignidad humana y el lugar y función del animal racional en el universo, en directa relación con el de la cadena de los seres y con la educación, han sido consideradas por Ángel González en poemas satíricos no exentos de ternura como «Lecciones de cosas» e «Introducción a las fábulas para animales» (*Grado elemental*, 1962) o «Parque con zoológico» (*Tratado de urbanismo*, 1967), donde creo tan perceptibles los ecos de la Ilustración como la huella más próxima de los poetas de la Escuela de Barcelona.⁵ Recordemos también que la obra de Francisco Rico sobre el tema

⁴ Debicki, *op. cit.*, p.19

⁵ Sobre la relación con el grupo de poetas de Barcelona desde 1957, véase C. Riera, *La Escuela de Barcelona*, Anagrama, 1988, pp. 76 *et al.* Advertimos que «Parque con zoológico» fue dedicado a J. Gil de Biedma, como he confirmado en la edición de *Palabra sobre palabra*, Barral editores, 1972. La dedicatoria, como ocurre con otras de diferentes poemas, no reaparece en reediciones posteriores. No faltan puntos de coincidencia, ni temas comunes. *Vid.* Carlos Barral, *Poesía*, ed. de C. Riera, Cátedra, p. 185, n. 1; etc. El precedente de las sátiras de J.

del pequeño mundo del hombre se publica en 1970,⁶ tres años después de que J. L. Abellán edite en Barcelona el *Diálogo de la dignidad del hombre* de Fernán Pérez de Oliva.

Quizá sea oportuno, pues, señalar que Jovellanos, en un texto desatendido por la crítica pero inspirado por el pensamiento renacentista sobre la materia, señalaba Asturias como *locus* templado, caracterizado por la equilibrada armonización de los opuestos.⁷ Su proyecto educativo pretendía un hombre equilibrado, en armónica relación con una naturaleza propicia. Con su defensa de la unión de los estudios de letras a los científicos proponía como objetivo la obtención del buen gusto, tacto de la razón, y el útil ejercicio de la literatura. La *Oración* de 1797 se asienta firmemente en los fundamentos de la armonización de los opuestos. La probable relación directa con el ya mencionado *Diálogo de la dignidad del hombre* de Fernán Pérez de Oliva, reeditado en 1787 y que Don Gaspar Melchor de Jovellanos, pocos años más tarde, podía muy bien conocer —alguna huella queda de la obra del humanista en el catálogo de sus lecturas conocidas—, nos permite presentarla ahora como curioso precedente entroncado con la mejor tradición.⁸

Sin duda, en la segunda mitad del siglo XX y tras la Guerra Civil, Ángel González tiene una concepción diferente de lo literario y lo social, pero actualiza la consecuente preocupación por integrar al hombre en un universo problemático que, con reiterada frecuencia, se expresa poéticamente en términos antitéticos. Desde el primer libro de 1956, no es difícil rastrear léxico e imágenes fundados en los opuestos que, en diversos poemas, permiten considerar la huella de una materia preexistente. El particular uso del léxico relacionado con el sentido del gusto y lo táctil ha sido señalado y merece ser considerado. Convendrá advertir también que nos encontramos ante un poeta post vallejiano (*supra* n. 3).

A. Goytisolo y el de su conocida influencia en algún poema de Gil de Biedma como «El arquitrabe» (1956) pueden ser referencias pertinentes. En el caso de «Lecciones de cosas» y «Parque con zoológico» las coincidencias con «*Trompe l'oeil*» (1961) (*Moralidades*, 1966) son destacadas y perceptibles. Su consideración la creo particularmente útil para situar los poemas de González en su contexto literario y circunstancial. Vuelvo sobre el problema en un trabajo de próxima publicación: A. Armisén, «Sobre [Nietzsche, Sartre y Garcilaso...] experiencia y compromiso en la poesía de Gil de Biedma. *Compositio loci*, acción verbal y autocrítica en 'Ampliación de estudios' », cap. II de *Leer y jugar* (en prensa).

⁶ Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre. Varía fortuna de una idea en las letras españolas*, Castalia, 1970.

⁷ Gaspar Melchor de Jovellanos, *Oración sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias*. Fue leída a fines de Abril de 1797 en el Real Instituto Asturiano. El texto fue editado por José Caso González en su edición G.M. de Jovellanos, *Obras en prosa*, Castalia, 1969, pp. 206-219.

⁸ Fernán Pérez de Oliva, *Diálogo de la dignidad del hombre*, con estudio preliminar de J. L. Abellán, Ed. de Cultura Popular, 1967. Que Jovellanos conocía, al menos, las versiones de teatro clásico de Pérez de Oliva lo ha señalado Jean-Pierre Clément, *Las lecturas de Jovellanos (Ensayo de reconstitución de su biblioteca)*, Instituto de Estudios Asturianos, 1980, p.50. La influencia directa del *Diálogo* en la citada *Oración* es más que probable a la luz de las diversas coincidencias perceptibles. La edición de las *Obras* de Fernán Pérez que, conoció, según Clément, es la de 1586 (Córdoba, Gabriel Ramos Bejarano). Su estudio no precisa, en este caso, si la propuesta edición del siglo XVI la documenta el autor asturiano, ni fecha y localiza el origen de su información. En todo caso, la reedición de las *Obras* de Pérez de Oliva, diez años antes de su *Oración* de la ceremonia de clausura de 1797, es dato a tener en cuenta puesto que se convierte en la edición más asequible en esas fechas. Creo que, antes de esa fecha, Jovellanos había leído con atención y aprovechamiento el citado *Diálogo de la dignidad del hombre* que inspira su discurso de clausura.

Recordemos la imagen de esa rosa enraizada de «Hoy» (1971). Una tensión semejante se expresa, algunos años antes, en otro poema, soneto vinculado directamente con el problema de la nominación. Me refiero a «Luz llamada día trece» (*Sin esperanza, con convencimiento*, 1961) que se inicia con «A cada cosa por su soño nombre» (v. 1) y desemboca con la identificación del poeta en un símil concluyente:

Y si hablamos de mí —puesto que hablamos,
de algo hay que hablar— digamos todavía:
pasión fatal que como un árbol crece. (vv. 12-14)

La imagen corporeíza en 1961, y en 1971 todavía, la tensión vertical con la unión de lo aéreo y lo subterráneo en un símbolo preexistente, arquetípico, que han estudiado la antropología y el psicoanálisis. El poeta se identifica con símbolos que expresan la tensión vertical y lo hace en un texto marcado por el problema del nombre. Ese problema, el de la nominación es el que nos lleva finalmente al verso y al poema que quiero considerar. Y, si el tema mismo de la adecuación de los nombres nos mantiene en una materia clásica reconocible, ahora se presenta con las implicaciones de su configuración como palabra poética. La diferencia ha de ser valorada atentamente:

Para que yo me llame Ángel González,
para que mi ser pese sobre el suelo,
fue necesario un ancho espacio
y un largo tiempo:
hombres de todo mar y toda tierra,
fértiles vientres de mujer, y cuerpos
y más cuerpos, fundiéndose incansantes
en otro cuerpo nuevo. (vv. 1-8)

Es la presentación del encuentro de una plural realidad, de un resultado formulado poéticamente en la unión contrastada de la existencia física y ética con la de su imagen verbal, la de su nombre. Si el componente moral puede en principio ser desatendido, será después confirmado por el texto y por la obra posterior. Pretendo demostrar que el poema puede configurar también formalmente la identificación poética de *hombre y nombre*.

El paralelismo sintáctico y el contraste métrico acentúan las semejanzas y diferencias de los dos primeros versos. El primer verso permite dos lecturas diferenciadas rítmicamente. Una como endecasílabo, con una curiosa sinalefa en séptima, que creo más intimista. Otra algo más enfática que marca leve pausa tras la séptima, no hace sinalefa y lee el primer verso como dodecasílabo asimétrico (7+5). Es la lectura que he escuchado al poeta en alguna ocasión los últimos años. El segundo verso es un endecasílabo *a maiore*, con cesura tras la séptima sílaba. El paralelismo de estos dos versos es destacable, puesto que el ajuste de la sintaxis al metro no se mantiene y el repetido uso del encabalgamiento se convierte en forma dominante regular en los últimos versos.⁹ El contraste paralelístico

⁹ Sobre los encabalgamientos finales de este poema ha tratado J. M. Sala Valldaura, *La fotografía de una sombra. Instantáneas de la generación poética de los cincuenta*, 1993, Anthropos, p. 85.

entre inicio y final de este poema lo considero también significativo. Más adelante, el penúltimo verso confirmará la presencia en el poema de otro dodecasílabo asimétrico de los llamados *de seguidilla* que, en este caso, resulta ya más fácil de reconocer. La rareza de esa forma métrica y su presencia en el cierre del poema parecen señalar la conciencia métrica con que el primer verso fue concebido.

La lectura visual y la que lee oralmente el primer verso como dodecasílabo inicial permiten advertir una estructura tripartita de los dos primeros versos fácilmente perceptible que, marcada con la anafórica repetición de «Para que ...», se confirma en el contraste de los segmentos centrales «yo me llame» / «mi ser pese». El paralelismo se presenta subrayado y potenciado por las implicaciones semánticas de las respectivas aliteraciones. La relación de los dos elementos finales de esa doble tripartición «Ángel González»/ «sobre el suelo» nos lleva al centro del problema que quiero plantear.

No faltan referencias críticas e interpretaciones de este poema, pero entiendo que, si otros aspectos en los que ahora no me detendré han sido señalados, el alcance semiótico de la autonominación del poeta no ha sido suficientemente atendido, pese a la función capital que en la interpretación del texto reclama.¹⁰ Si atendemos a la estructura temporal del poema, éste aparece ante el lector como escrito desde un presente en el que se evoca todo un milenarismo proceso vital e histórico que ha hecho posibles el ser y su nombre. Es la crónica de una *Historia original*, de una creación descrita con las pinceladas épicas del género. Son versos en los que se expresa con ritmo acusado, énfasis léxico e indicios de ironía la relación con el Universo y con la Historia.

Solsticios y equinoccios alumbraron
con su cambiante luz, su vario cielo,
el viaje milenarismo de mi carne
trepando por los siglos y los huesos. (vv. 9-12)

Viene apoyada desde el inicio del poema en la rima asonante de los versos pares que hace presente la huella significativa y sostenida del romance heroico, aunque en una desviada forma polimétrica. No resulta difícil apreciar la presencia dominante de los

¹⁰ Las referencias a este poema son muy frecuentes, aunque suelen ser breves. Las más útiles de las que conozco son las siguientes: E. Alarcos Llorach, *Ángel González, poeta*, Universidad de Oviedo, 1969, pp. 27 ss.; del mismo autor su comentario *El poeta y el crítico*, en A.A. V.V., *Ángel González verso a verso* (1985), Caja de Ahorros de Asturias, 1987, pp. 53-55, precedido por una presentación del texto hecha por el propio poeta (*infra* n.18). La reedición de estos trabajos ha aparecido recientemente E. Alarcos, *La poesía de Ángel González*, Ediciones Nobel, 1996; *vid.* pp. 26 ss. y 193-202. Citaré estos trabajos en adelante por la edición de 1996. Véase también Tino Villanueva, «*Áspero mundo* de Ángel González. De la contemplación lírica a la realidad histórica», *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 8, 1980, pp. 169-171; y del mismo autor la versión publicada más tarde en su *Tres poetas de posguerra: Celaya, González y Caballero Bonald*. Tamesis Books, 1988, pp.120 ss.; Douglas Benson, «La ironía, la función del hablante y la experiencia del lector en la poesía de Ángel González», *Hispania*, 64, 1981, pp.570-81; G. Sobejano, «Salvación de la prosa, belleza de la necesidad en la poesía de Ángel González», en S. Rivera y T. Fábrega eds., *Simposio-Homenaje a Ángel González*, Madrid, 1987, José Esteban editor, pp. 38-9; A. Bernat Vistarini, «En compañía de Ángel González (sobre *Áspero mundo*)», *Anthropos*, 109, 1990, pp. 65-67 (I-III); J. M. Sala Valldaura, *op. cit.*, pp. 81-90.

numerosos endecasílabos ocasionalmente enfáticos (v. 5) (1, 6/10), ahora más frecuentes en su forma heroica (2, 6/10) (vv. 9, 11,12,16). Y todavía es posible reconocer con nitidez la división temática y sintáctica en estrofas de cuatro versos, *cuartetos*, casi hasta el final del poema. El referente formal del romance heroico queda integrado así en el texto con una forma orgánica y viva de versolibrismo muy calculada, es significativo y ha de ser advertido por el lector (*infra* nn. 24 y 26).

La segunda parte del poema se presenta formalmente en solución de continuidad. Consolida la identificación del poeta con el género humano. La reaparición del pentasílabo y el uso repetido también de los dos puntos (vv. 4 y 20) señalan ahora otro cambio, el regreso al tema inicial con la reiterativa y reveladora fórmula de la descripción de los últimos versos. Es la afirmación antiheroica del yo lírico:

De su pasaje lento y doloroso
de su huida hasta el fin, sobreviviendo
naufragios, aferrándose
al último suspiro de los muertos,
yo no soy más que el resultado, el fruto,
lo que queda, podrido, entre los restos;
esto que veis aquí,
tan sólo esto:
un escombros tenaz que se resiste
a su ruina, que lucha contra el viento,
que avanza por caminos que no llevan
a ningún sitio. El éxito
de todos los fracasos. La enloquecida
fuerza del desaliento... (vv. 13-26)

El cierre del poema plantea el autorretrato, la autoafirmación del poeta en los últimos seis versos. Coincide así con la ruptura del módulo sintáctico y temático de las cuartetos polimétricas, cinco veces repetidas hasta ese momento. Los encabalgados oxímoros finales expresan una intensa definición que temporal, rítmica, temática y formalmente nos devuelve a ese momento inicial en el que el poeta se nos presentó preocupado por su identidad y por su nombre.

Volvamos, pues, a los primeros versos. El contraste entre *el ser que gravita sobre el suelo y el nombre Ángel González*, señalado por el estrecho paralelismo de los dos versos antes comentado, expresa una compleja tensión vertical que hemos localizado también en otras propuestas de identificación poética posteriores. Es, pues, el intento de expresar una primera identificación para la que no faltan precedentes en nuestra mejor tradición literaria, pero que nos impresiona como propia de un poeta de su tiempo por su voluntad solidaria y por la ironía crítica desmitificadora. Razón por la que, como en otras imágenes, el poeta se identifica más con lo bajo, con lo caído, con lo descendente y con la voluntad de arraigar que con el tradicional componente ascensional de la pretensión angélica.

Advirtamos que el mismo Ángel González ha visto su nombre como significativo. Lo mejor es recordar sus palabras y su poesía. El uso consciente de su propio

nombre puede confirmarse en otros poemas posteriores.¹¹ Es fácil también localizar otros precedentes a sus referencias angélicas en un sinnúmero de textos de los que quiero destacar los relacionados con el tema de la dignidad del hombre,¹² los que confirman su presencia en autores de la Ilustración,¹³ y, sobre todo, los más próximos: una tradición literaria cercana y todavía viva como la de los poetas de la generación del 27, en particular Alberti y Aleixandre; el caso conocido y significativo de Blas de Otero tampoco ajeno a Vallejo y a la autonominación; o el inmediato del primer libro de José Angel Valente, premiado el año anterior y publicado ese mismo año.¹⁴ Lo que en 1956 podía resultar más difícil de confirmar es el alcance simbólico de su apellido y la posibilidad de apreciar una oposición *Ángel/ González*. Pero el poeta ha sido muy explícito en una entrevista de 1970 en la que explica con cierto detalle las implicaciones simbólicas de su apellido.¹⁵

¹¹ De las diversas autonominaciones quiero destacar la que hace en el cuidado final de «Preámbulo al silencio», último poema de *Tratado de urbanismo*, (1967):

Eso es cierto, tan cierto
 como que tengo un nombre con alas celestiales,
 arcangélico nombre que a nada corresponde:
 Ángel,
 me dicen,
 y yo me levanto
 disciplinado y recto
 con las alas mordidas
 —quiero decir: las uñas—
 y sonrío y me callo porque, en último extremo,
 uno tiene conciencia
 de la inutilidad de todas las palabras. (vv. 15-26)

Véase lo que sobre el uso poético de *ata / palabra* he publicado en relación con el poema de Vallejo «Y si después de tantas palabras» A. Armisen, «Notas sobre la génesis, recepción y relaciones...», art. cit., n. 46. También requiere siquiera una mención la nominación más reciente, convertida en motivo central de su poema «De otro modo» (*Deixis en fantasma*, 1992). Obligado parece recordar, además de los casos de Alberti, *Sobre los ángeles* (1929) y Aleixandre, *Sombra del paraíso* (1944), el antecedente inmediato de Blas de Otero, *Ángel fieramente humano*, 1950. *Infra* texto y nn. 14 y 19.

¹² Véase al respecto la famosa *Oratio* obra de Pico de la Mirandola, *De la Dignidad del Hombre*, ed. de L. Martínez Gómez, 1984, Ed. Nacional. Para una comprensión de la relación de lo angélico con la armonía cósmica es útil consultar Kathi Meyer-Baer, *Music of the Spheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconology*, Princeton University Press, 1970.

¹³ Sirvan como ejemplo los versos de Meléndez Valdés recogidos por Francisco Rico, *op. cit.*, pp. 276-7.

¹⁴ Pensemos, sobre todo, en *Ángel fieramente humano* de Blas de Otero, presentado sin éxito como es sabido al Premio Adonais de 1949 (Ínsula, 1950); en C. González Spiteri, *Las voces del Ángel*, Adonais, LXVIII, 1950; y en el más inmediato antecedente de José Ángel Valente en «El Ángel», *A modo de esperanza* (Premio Adonais de 1954) editado en 1955. El tema teológico y poético de las pretensiones angélicas y su tradición literaria es demasiado rico para poder tratarlo aquí con detalle pero su frecuencia en esas fechas merece comentario. Sirva siquiera como referencia introductoria el libro de J. Jiménez, *El ángel caído. La imagen del ángel en el mundo contemporáneo*, Anagrama, 1982. Véase también H. Bloom, *Presagios del milenio. La gnosis de los ángeles, el milenio y la resurrección* (1996), Anagrama, 1997. *Infra* texto y nn. 21 y 22.

¹⁵ Transcribiré una pregunta y su respuesta de la entrevista realizada por Campbell y publicada en *Infame turba*, Lumen, 1971, p. 373:

(P.) — « ¿Cuál es el problema? ¿La identidad? Hay un poema en que el autor se pregunta quién es Ángel González.

Debo insistir, con todo, en que el problema aquí no es la relación entre un nombre y un apellido en cuanto tales, sino la potenciación poética que el texto configura y que entiendo puede y debe confirmarse en la interpretación del verso y el poema.

El verso "Para que yo me llame Ángel González" presenta un recurrente juego vocálico que merece atención:

a a - e - ó - e - á e - á e - o á e

La sucesión vocálica *ae* se repite cuatro veces. Las tres últimas constituyen una verdadera rima interna con acento tónico sobre la *á*: llame / Ángel / González.

En el citado verso encontramos primero el contraste fónico y semántico de «yo me» / «llame», señalado por la doble aliteración. Inmediatamente, le sucede otro: «Ángel» / «González», menos perceptible en principio por tratarse del nombre y apellido del poeta, aunque marcado fónicamente por la recurrencia de la rima. Años más tarde la encontraremos realizada gráficamente en la composición de la portada de la primera edición del libro *Palabra sobre palabra* (1965). El análisis de la textura gráfica y fónica del nombre del poeta permite advertir que el apellido es anagrama perfecto del nombre propio.

Si el mismo Ángel González, más adelante, juega en otros poemas con las posibilidades que ofrece su nombre y ha explicado las implicaciones simbólicas de su apellido, no resulta difícil apreciar que —en el *lenguaje de poema* que el texto conforma— su propio nombre prefigura ya el dualismo contrastivo.¹⁶ Es el conflicto de opuestos que se confirma en el texto, que más tarde encuentra su expresión en los encabalgados oxímoros finales con los que se identifica en el recuperado presente del momento de la escritura.¹⁷ Concluyen el poema. Realizan y personifican simbólicamente la tensión del nombre y la escritura poética con el ser vivo. Es el paralelismo formal, el *contraste material* apenas entrevisto del «fruto/... podrido entre los restos» del naufragio y «el escombros tenaz que se resiste / a su ruina, que lucha contra el viento».

(R) — No hay tal problema de identidad. En ese poema aparece, una vez más, una visión pesimista de la vida. Lo que yo quería expresar en ese poema es la cantidad de sufrimientos y miserias que fueron necesarios para prolongar la vida hasta llegar a mí, que al fin y al cabo no soy más que el eslabón final de una larga cadena de sufrimientos. Mi familia, en cuanto te remontas un par de generaciones, está integrada por campesinos muy pobres. El poema es una especie de recorrido por mi árbol genealógico, por otra parte anónimo: a los González no hay quien los rastree por la genealogía hispana. Es el árbol genealógico del sufrimiento, a lo largo de generaciones enteras, de la plebe o de la gleba que ha dado como resultado este Ángel González que...» Véase también lo que C. Bousoño ha dicho en *Teoría de la expresión poética*, Gredos, 1970, vol. II, p. 315. *Cif.* Sala Valldaura, *op. cit.*, p. 83.

¹⁶ Cada poema genera su propio código, como han advertido en diferentes ocasiones los creadores y los críticos y, en relación con la poesía de Ángel González, ha señalado Francisco J. Díaz de Castro, «Lectura de *Prosemas o menos*», en *Ángel González. Una poética de la experiencia y de la cotidianidad*, Revista *Anthropos*, 109, 1990, pp. 44-51.

¹⁷ Véase lo que sobre estos oxímoros finales han dicho T. Villanueva y D. Benson en los artículos ya citados. No insistiré ahora en la relación del *oxymoron* con la estética de la *discordia concors* que puede ejemplificarse en la poesía renacentista. El interés de Ángel González por los opuestos reaparece en su obra crítica posterior. *Vid.* A. González, *Antonio Machado*, Júcar, 1986, pp. 91 ss. La cosificación la señala J. M. Sala Valldaura, *Las fotografías...*, *op. cit.*, pp. 85 y 87. Véase también lo que sobre los *operadores temáticos* y los opuestos digo en «Sobre [Nietzsche, Sartre y Garcilaso] experiencia...», cap. II de *Jugar y leer*, *op. cit.*, texto y n. 133.

Por otra parte, la fórmula sintáctica inicial que genera y sostiene el diseño discursivo del poema puede tener un origen concreto y reconocible. Sin perder de vista el alcance semiótico de la autonominación del primer verso, el «Para que yo me llame.../ para que mi ser pese.../ fue necesario...» (v. 1 ss.) destaca con énfasis como eficaz fórmula discursiva dominante. Apuntaré la semejanza próxima con el pasaje de *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* en que el personaje protagonista trata de la relación de la poesía con la *experiencia*. Su interés para la interpretación del poema requiere nuestra atención. Ha de servir para una mejor comprensión de las relaciones entre poesía y experiencia, y de su interés en esas fechas. De hecho, la relación del poema que comento con la *poesía de la experiencia* es asumida conscientemente por el autor en sus comentarios de 1985.¹⁸ La cita de Rilke que transcribo, aunque demasiado extensa ahora, es insuficiente y deberá releerse en su contexto:

«Pues los versos no son, como creen algunos, sentimientos (se tienen siempre demasiado pronto), son *experiencias*. Para escribir un solo verso es necesario haber visto muchas ciudades, hombres y cosas; hace falta conocer a los animales, hay que sentir cómo vuelan los pájaros y saber qué movimiento hacen las florecitas al abrirse por la mañana. Es necesario poder pensar en caminos de regiones desconocidas, en encuentros inesperados, en despedidas que hacía tiempo se veían llegar; en días de infancia cuyo misterio no está aún aclarado; en los padres a los que se mortificaba cuando traían una alegría que no se comprendía (era una alegría hecha para otro); en enfermedades de infancia que comienzan tan singularmente, con tan profundas y graves transformaciones; en días pasados en las habitaciones tranquilas y recogidas, en mañanas al borde del mar, en la mar misma, en

¹⁸ El problema de la *experiencia* en cuanto conocimiento y su incidencia en la creación poética tiene precedentes anteriores, como veremos. En el terreno de la épica se ejemplifica ya con el debate sobre Homero y su lengua literaria. Véase también *infra* n. 20. Interesa aquí, puesto que en 1985 Ángel González comenta el tema cuando va a hablar sobre el poema que nos ocupa ahora. Más tarde, en el *collage* de entrevistas de María Payeras (*supra* n. 3; art. cit. p. 26 *et al.*), podemos ver que Ángel González atribuye a Jaime Gil de Biedma la introducción entre los poetas de su generación del tema de la poesía de la experiencia. Insistiré en lo que he publicado siguiendo otras declaraciones del propio Gil de Biedma. Es necesario distinguir el problema general de la experiencia y sus vínculos causales, genéticos con la poesía del caso concreto de la llamada *poesía de la experiencia*. Esta última, tal y como la entendía Jaime Gil, más o menos ajustada a la forma particular del *monólogo dramático*, tiene fechas y alcance muy precisos (Beth Sessions, Langbaum, Sabadell Niceto, etc.). Por otra parte la más general *poética de la experiencia y la cotidianidad* que la crítica, de acuerdo con las declaraciones del autor asturiano, viene relacionando con la poesía de Ángel González, no ha contribuido a clarificar el tema, aunque sí ayuda a valorar la *experiencia histórica* y la *experiencia personal* en su poesía. Vid. las declaraciones de Ángel González en E. Alarcos, *El poeta y el crítico* (1985), reeditado en *La poesía de Ángel González*, ed. Nobel, 1996., pp. 195-6; A. Armisén, «Notas sobre la génesis, recepción y relaciones intertextuales de la ignorancia de Vallejo...», *Tropelías*, art. cit., p. 65 y n. 90; también «Sobre [Nietzsche y Jung...] «Barcelona ja no és bona»...», *Actas del Congreso...*, ed. cit., vol. I, pp. 174-5; y «Sobre [Nietzsche, Sartre y Garcilaso...] experiencia y compromiso...», texto y n. 98 *et al.* Ambos trabajos se incluyen en *Jugar y leer...*, *op. cit.* Véase también Luis García Montero, «Historia y experiencia en la poesía de Ángel González», *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma...*, ed. cit., vol. II, pp. 377-390.

mares, en noches de viaje que temblaban muy alto y volaban con todas las estrellas —y no es suficiente incluso saber pensar en todo esto. *Es necesario* tener recuerdos de muchas noches de amor en las que ninguna se parece a la otra, de gritos de parturientas, y de leves, blancas, durmientes paridas, que se cierran. *Es necesario* aún haber estado al lado de los moribundos, haber permanecido sentado junto a los muertos, en la habitación, con la ventana abierta y los ruidos que vienen a golpes. Y tampoco basta tener recuerdos. *Es necesario* saber olvidarlos cuando son muchos, y hay que tener la paciencia de esperar que vuelvan. Pues, los recuerdos mismos, no son aún esto. Hasta que no se convierten en nosotros, sangre, mirada, gesto, cuando ya no tienen nombre y no se les distingue de nosotros mismos, hasta entonces no puede suceder que en una hora muy rara, del centro de ellos se eleve la primera palabra de un verso.»¹⁹

Los problemas del poeta moderno —este Brigge de Rilke, por ejemplo— no son ajenos a los enigmas, los *mirabilia*, las formas, temas y arcanos clásicos y bíblicos. La relación de la poesía con el conocimiento, la memoria, los traumas y la experiencia viene de lejos.²⁰ El ángel rilkeano de las *Elegías de Duino*, velado en *Los cuadernos*, tal como el

¹⁹ Los subrayados, obviamente, son míos. El interés de la cita textual excede los límites de su relación con el poema que ahora estudio. Estamos ante un pasaje que señala y plantea algunos de los problemas del poeta moderno. La descripción de Rilke de los conflictos del poeta con el conocimiento y con la experiencia inspira, sin duda, otros poemas conocidos y se convierte en repetida cita de referencia. Es texto seleccionado en las antologías de Rilke. Destacaré su influencia en la estrofa tercera de «Pandémica y celeste», Jaime Gil de Biedma (1963-4) (*vid.* vv.24 ss.). El poeta recitaba de memoria una versión previa a «Pandémica y celeste» en su conversación con Carme Riera y Miguel Munarriz (Oviedo, 1987). Trato el tema en «Sobre [Nietzsche, Sartre y Garcilaso...] experiencia y compromiso...», cap. II de *Jugar y leer, op. cit.*, n. 98. La extensa cita procede de Rainer María Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, traducción de Francisco Ayala, con prólogo de Guillermo de Torre, Editorial Losada, Buenos Aires, 1968, pp. 29-30. Hay varias ediciones anteriores de esa traducción en la misma editorial (1941 y 1944), aunque Barjau apunta como primera edición completa castellana de *Los cuadernos...* la de Losada en 1958. Federico Bermúdez-Cañete menciona la edición de *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* en traducción de Francisco Ayala, B. A., Losada 1941; y añadiré que después ha sido reeditada en la colección *La pajarita de papel*, con el título de *Los cuadernos...* (Losada, 1944). *Vid.* R. M. Rilke, *Requiem. Elegías de Duino*, traducción de Mechthild von Hese Podewils y Gonzalo Torrente Ballester, notas e introducción de Gonzalo Torrente Ballester (Madrid, Nueva Época, 1946), reedición de Federico Bermúdez-Cañete, ediciones Júcar, 1992, p. 16, nota 21. Tampoco faltan traducciones fragmentarias o antológicas de ese pasaje de *Los cuadernos* anteriores a la fecha que nos interesa.

²⁰ Horacio, *Epístola a los Pisones*. Desde su doble condición de crítico y poeta reconocido, Horacio trata de las oscuras razones de los poetas en los últimos versos (vv. 464-476):

[«Tampoco aparece demasiado claro el porqué compone versos; si es que se orinó sobre las cenizas del padre o movió sacrílegamente un funesto bidental. La verdad es que está loco, y...»] (vv. 470-72).

Nec satis apparet, cur versus facit, utrum
minxerit in patrios cineres, an triste bidental
moverit incestus: certe furit, ac velut ursus,
obiectos caveae valuit si frangere clathros,
indoctum doctumve fugat recitator acerbus: (vv. 470-474).

Héroe de la *Elegía VI* modelo recurrente amenazador e imposible para el poeta joven, resulta un antecedente próximo, ajustado como vemos ahora al referente rilkeano de la huella discursiva señalada en el poema.²¹ Si la autonominación de Ángel González en ese primer verso es anterior según parece a su lectura de Vallejo (*supra* n. 3), puede tener relación significativa con la referencia de Rilke a los problemas que hacen al creador y coincide en la materia angélica con la voz de otros poetas postvallejianos como él. En razón de una experiencia histórica, genérica, universal y solidaria, arraigará grabada en un nombre, aunque realizada en la voz personal de un *hombre solo* que siente intensamente el abandono y la derrota. Como el ángel moderno de las *Elegías de Duino*, el poeta asturiano acoge en sí la historia y la belleza de una humanidad invertida y terrible.²² Como González, él mismo expresa la historia y la cultura del sufrimiento.

Por todo ello, debemos señalar también que el texto de Ángel González es un característico poema inicial y retrospectivo. Con significativa propiedad, se presenta encabezando su primera publicación e impresiona como declaración de la voluntad de asumir una particular *forma de ser poeta* y un destino que se afirma en lo negativo, en la *fuerza del vencido*.

Se publica como primer poema de la primera sección de *Áspero mundo* en la que, con el mismo título del libro, se agrupan los poemas que dan cuenta de su situación en esas fechas. Solo va precedido por "Te tuve", poema introductorio de todo el libro que expresa la conflictiva unidad del mismo en el contraste del presente de carencias con un pasado mejor. El lector de poesía renacentista puede fácilmente reconocer ecos de la clásica, órfica relación entre ausencia y discordancia.

«Para que yo me llame Ángel González» es ahí un poema inicial en el que el poeta vuelve la vista atrás y pretende expresar su identidad, su ser actual, por referencia a su historia, a su pasado. No le faltan tampoco precedentes en la mejor tradición de los

²¹ La mencionada edición bilingüe de Gonzalo Torrente Ballester de las *Elegías de Duino* (Madrid, Nueva Época, 1946) subraya en sus comentarios la importancia del ángel en esos textos. No faltan otras ediciones de la poesía de Rilke y señalaré que, como advierte Barjau, se había dedicado atención a su obra en las revistas *Corcel* (3, 1943), *Escorial* (45, 1944), *Garcilaso* (11, 1944) y *Proel* (10, 1945). Vid. R. M. Rilke, *Requiem. Elegías de Duino*, ed. cit.; introducción y comentarios de Gonzalo Torrente pp. 81-105 y 197-220; véase también R.M. Rilke, *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*, ed. Eustaquio Barjau, Cátedra, 1987, introducción pp. 29 ss. y 36-39; para más información bibliográfica *ibidem* pp. 55-57. Para otros aspectos de la influencia de Rilke en la poesía de esta generación véase Daniel Hübner, «Oh cuán voraces maestros somos para las cosas. La presencia de Rilke en la poesía primera de Carlos Barral», *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma...*, ed. cit., vol. II, pp. 191-204; también A. Armisen, «Sobre [Nietzsche y Jung...] 'Barcelona...'», art. cit. p.151, n. 5, también cap. I, *Jugar y leer*, op. cit.

²² La edición bilingüe de Mechthild von Hese Podewils y Gonzalo Torrente Ballester es la traducción manejada desde 1946 por la *generación del 36* y por la del propio Ángel González. La «Introducción» y los «Comentarios» de Gonzalo Torrente a las *Elegías de Duino* dedican particular atención a la figura del ángel en Rilke. Se esboza una revisión de la lectura propuesta por Guardini, de quien la traductora había recibido lecciones y cuyo estudio traduce parcialmente con el propio Torrente, según Bermúdez-Cañete. Véase al respecto los comentarios a la *Elegía II* (pp. 199-202), *Elegía VII* (pp. 213-215), *Elegía IX* (pp. 215-218), etc. También la «Introducción» de Bermúdez-Cañete en la reedición de 1992 (pp.7-18), texto por el que ahora cito. Para más información sobre el tema del ángel en Rilke, Rimbaud, Rodin, Benjamin, et al. véase J. Jiménez, *El ángel caído*, op. cit., en particular «El ángel de la confusión», pp. 115-213.

poemas introductorios de nuestra lírica en la que se integra con patetismo e hiperbólica ironía. Esta relación contrastiva nos obligará sobre todo a considerar el texto por referencia a la poesía garcilasista de la inmediata postguerra. Quizá sea ese el referente literario castellano más significativo en 1956, pero creo que no es el único que nos interesa. Como composición inicial, autocrítica y retrospectiva, parece muy diferente a la solución de la «heroica ortodoxia garcilasista» dominante en la década anterior.²³ En verdad resulta más cercano al «¡Ángel con grandes alas de cadenas!» de Blas de Otero en el verso final de «Hombre» (*Ángel fieramente humano*, 1950). Se presenta como «hombre solo», Ángel huérfano, sin Dios ya en su primer libro.

En esas fechas, el referente textual en el tema angélico es el poema «Los poetas» de Vicente Aleixandre en *Sombra del paraíso* (1944). Ahí la identificación de *poetas* y *ángeles* es reiterada (vv. 12-17; 31-34; y sobre todo vv. 62-69 y 79-87). Fue apuntada por Leopoldo de Luis en su edición (Castalia, 1987, p. 127). Creo también que la presencia del parlamento de Brigge es perceptible desde el inicio de poema: «¿Los poetas, preguntas? / Yo vi una flor quebrada / por la brisa... / ... / Yo vi, yo vi otras alas / ... / ¿Quién miró... / ... / ¿Quién vio...». Con la huella de Rilke, parece el antecedente directo del poema de González. Las diferencias de ambos poemas son perceptibles y no serán ahora objeto de atención particular.

El poema de Ángel González reclama de nuevo nuestro interés. *Ángel y poeta*, el tema es la identidad ética y social del autor. Si la gravitación del ser [«para que mi ser pese...»] apunta a un significado que, más allá de su sentido físico, confirma su voluntad de afirmarse con el descenso de un enraizamiento positivo, el *nombre recibido* conserva la huella de un legado problemático que lo convierte en cifra personal del enigma que el poema desarrolla. Nos encontramos ante una fórmula compositiva que ha sido considerada característica de su forma de expresión poética.²⁴

²³ El famoso *Soneto I* de Garcilaso —con su función de poema inicial relacionado con la *peregrinatio vitae*, el autocrítico perspectivismo retrospectivo e incluso su afirmación final, su voluntarismo negativo...— destaca como modelo último de referencia intertextual, lejana y velada pero significativa. Creo necesario tomarlo en consideración para comprender la situación y el sentido histórico literario del poema de Ángel González en 1956. En relación con los problemas que el caso del modelo de Garcilaso plantea en la postguerra, véase Tino Villanueva, *Tres poetas de posguerra...*, op. cit., pp. 17 ss.; J. Urrutia, «El concepto de Garcilaso en la España del siglo XX», *Reflexión de la Literatura*, Universidad de Sevilla, 1983, pp.115-143. También María Isabel Navas Ocaña, *Vanguardias y crítica literaria en los años cuarenta. El grupo de Escorial y la «Juventud creadora»*, Univ. de Almería, 1995. El redescubrimiento de Garcilaso en la *generación de los 50*, señalado por García Hortelano (1978), ha sido mencionado por el propio poeta en entrevistas y publicaciones posteriores. Vid. «Diálogo con uno mismo a través de cinco preguntas formuladas» en A.A. V.V., *Guía para un encuentro con Ángel González, Luna de abajo, Cuadernos de poesía*, 3, 1985. Vuelvo sobre el tema en «Sobre [Nietzsche, Sartre y Garcilaso...] experiencia y compromiso...», op. cit.

²⁴ Lo ha señalado Andrew P. Debicki, «Ángel González: transformación y perspectiva», en *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Júcar, 1982, pp. 110 ss. En mi opinión el concepto de *enigma* —el problema a resolver por el lector— incluye el conocimiento de todos los datos necesarios para la interpretación del sentido del poema: tanto el tema del alcance simbólico del nombre y su relación textual con otros componentes expresivos como el de la tensión de las formas métricas y estróficas de referencia presentes en el poema, o sus implicaciones histórico literarias. Si puede decirse que Ángel González «abandona la forma estrófica cerrada», importa mucho localizar la huella de las formas poéticas de referencia, más aún cuando el texto las realiza. Sobre la huella del endecasílabo y la forma estrófica en la poesía de González, véase E. Alarcos, *La poesía de Ángel González*, 1996, ed. cit., pp. 61 ss.

Según he señalado, en este poema inicial se nos describe una creación, un *génesis* particular ocasionalmente realizado por el tono enfático y por el tratamiento épico propio de la materia. Cuenta con el fundamento estructural y compositivo de la forma poética de referencia: el romance heroico. Esos modelos y referentes genéricos se actualizan semióticamente en dialéctica tensión con otros componentes textuales. Resultan desajustados por las desviaciones formales: la supresión del espaciado interestrófico que hubiese asegurado su reconocimiento, la cuidada polimetría y los fuertes encabalgamientos finales. Y son cuestionados críticamente por la ironía desmitificadora, apoyada en la elocuencia cósmica e hiperbólica, y por la derrotada condición antiheroica del personaje.

Como Alarcos Llorach advirtió en 1985, «el poeta se siente una fugaz partícula, resultado fortuito del esfuerzo de otras innumerables partículas que le han precedido y este sentimiento de modestia... es el eje fundamental del poema».²⁵ El poema se construye igual que su vida, así, como *forma orgánica*, como la misma historia colectiva impresa verbalmente con la nominación personal y con el poema. Surge el texto en tensión con las formas regulares —la llamada *forma mecánica*— ahora perceptibles y en consecuencia significativas.²⁶ Años más tarde Ángel González asocia vagamente la historia literaria, la lectura y la creación poética con la Historia y la evolución del género humano. La analogía de la secuencia intertextual con la cadena de los seres reaparece de forma natural en alguna entrevista.²⁷

Recordando de nuevo a Catulo, podemos evocar su conocida y modesta pretensión de que los versos vivan más de una generación («saeclo»; Catulo, I, v.10). La antropomorfización de la obra poética tiene una larga tradición que la crítica moderna sólo ha renovado. Hoy leemos el poema de 1956 como huella literaria e histórica viva, continuamente recreada, fundida en *otra forma nueva*.²⁸ Y si «es necesario apuntar al

²⁵ Vid. E. Alarcos Llorach, *Ángel González poeta* (1969), ed. Nobel (1996), p. 26; también *El poeta y el crítico* (1985), *ibid.*, pp. 199 y 200.

²⁶ *Supra* n. 24. Ajeno a las tesis de Mukarovsky en 1932 sobre el llamado *foregrounding* (*aktualisace*, puesta en relieve), véase lo que, en línea con Schelling y Coleridge, dice sobre *forma mecánica* y *forma orgánica* Herbert Read, *Form in Modern Poetry* (1932, 1948, *et al.*). Existe traducción castellana inmediatamente posterior a la publicación de *Áspero mundo* (1956). Vid. H. Read, *Forma y poesía moderna*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1956, pp. 11 ss. Read incluye un comentario del texto de Rilke antes citado que ahora puede ser útil leer (*ibidem*, pp. 75-6). Jaime Gil de Biedma ha fechado su lectura del estudio crítico de Read en 1956 y la de las *Elegías de Duino* en 1950; J. Mukarovsky, «Lenguaje standard y lenguaje poético», en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Gustavo Gili, 1977, pp. 314-333.

²⁷ Recordemos la entrevista con F. Campbell (*supra* n. 15). La posición de Ángel González acerca de la experiencia, la génesis creadora y la sucesión de textos o las influencias es desmitificadora y abierta. Señala el componente inconsciente del proceso de creación. Su interés como creador por las relaciones de intertextualidad no carece de reconocimiento teórico. Lo creo coherente con su sentido de la historia, de la tradición cultural y de la integración de la lectura en el proceso de creación. Recordemos su «Poesía y compromiso» en F. Ribes, *Poesía última*, Taurus, 1963, pp. 57-9; la «Introducción» de Á. González, *Poemas*, Cátedra, 1985, pp. 15-28; L. Amorós, A. Beti, C. Erdocia, «Ángel González, Poesía desde la experiencia», *Mundaiz. Revista Crítica del libro universitario*, San Sebastián, 31, 1986. Puede ser útil J. Culler, «Presupposition and Intertextuality» en *The Pursuit of Signs*, Routledge and Kegan Paul, 1981, pp. 100-116 *et al.*

²⁸ El arraigo de la forma discursiva inicial que he comentado y el éxito del poema que nos ocupa parecen poder confirmarse de forma en ocasiones paradójica. En 1955 *Áspero mundo*, primer libro del poeta asturiano, había merecido el *accessit* del Premio Adonais. Su publicación un año más tarde en la importante colección de Rialp le

tiempo que se conoce, dirigirse al hombre con el que se limita, con el que se convive», el poema que nos ocupa se presenta, según el propio autor ha indicado, como intento de plasmar la relación entre el *yo* y los *otros*.²⁹ La derrota es una derrota colectiva y el texto y su lectura permiten que el conocimiento aflore. La obra, si vale la pena, dirá o significará

aseguraba amplia difusión. La fórmula rilkeana (*supra* texto y n. 19), asociada a los problemas del creador y de la relación de la poesía con la experiencia, reaparece en 1960 en la pluma de Borges y después en otros textos. En ellos, como en el caso del poema de Ángel González tiene carácter de fórmula discursiva inicial, sostenida luego por la escritura textual subsiguiente.

Nadie puede escribir un libro. Para
que un libro sea verdaderamente,
se requieren la aurora y el poniente,
siglos, armas y el mar que une y separa.

Así lo pensó Ariosto, que al agrado
lento se dio, en el ocio de caminos
de claros mármoles y de negros pinos,
de volver a soñar lo ya soñado.

«Ariosto y los árabes», (vv.1-8).

Si Borges llegó a conocer el poema de Ángel González antes de escribir estos versos, es probable que reconociese la clásica metonimia (causa por efecto), la caracterizada fórmula discursiva inicial y también su vínculo con el texto de Rilke que, prologado por Guillermo de Torre, debía tener a la mano en alguna de sus ediciones argentinas (1941, 1944 y 1958). No me detendré ahora en el análisis de este poema en cuartetos publicado en *El Hacedor*. Merece atención crítica por su relación con la materia heroica y por la huella de otros componentes simbólicos. *Orlando furioso* es obra compuesta en octavas reales o heroicas. Como Ángel González, Borges prefiere el modelo formal de las estrofas de cuatro versos que en su caso respetará estricto durante noventa y seis endecasílabos. Después José Agustín Goytisolo vuelve a usar con distanciamiento irónico la fórmula discursiva inicial del poema que anoto en «Es necesario», primer poema de *Sobre las circunstancias*, Laia, (1983):

Para que surja un artista es necesario
que concurran algunas circunstancias como éstas:

que su familia esté bien avenida
que la madre no cuente sus desastres
que el padre deje de comportarse como un bestia
que el tirano de turno ame los libros... (vv. 1 y ss.)

De nuevo la huella desviada del modelo heroico en otro ejercicio sobre el problema de la relación del creador y de su voz poética con la experiencia y con el mundo en que vive. Estamos ahora ante una parodia social, sociológica y sociocrítica que —aparte los textos de Rilke y González o incluso Gil de Biedra (*supra* n.19) que son sus referentes próximos— puede hacernos pensar, por un momento y siquiera por contraste, en el famoso «If...» de Kipling y en su sombra.

²⁹ Ángel González defiende como autor la posibilidad de una lectura del poema propio, aunque luego no se aplique a esa tarea sino muy fragmentaria y raramente. Vid. A. González, *Poemas*, Cátedra, 1985. Citaré por la edición de 1993, pp. 15 ss. Ahí su propuesta se centra en los conceptos de *situación* e *intención*. Para la explícita referencia del poeta a «Para que yo me llame Ángel González», véase pp. 18-19. Sobre el concepto de *situación* y la *situación poética*, véase lo que E. Alarcos ha escrito en «Un poema de Dámaso Alonso»; «La lengua de Jorge Guillén. ¿Unidad, evolución?» y «Poesía y estratos de lengua», trabajos recogidos en *Ensayos y estudios literarios*, Jucar, 1976, respectivamente pp. 147-156; 157-179 y 243-9.

algo. González con entrañable astucia y modestia llama a los lectores: «lo que la obra signifique o diga es lo que inconscientemente quería decir el autor».³⁰

Pero el trabajado poema superará esa prueba temporal a la que el propio autor renunciaba ya en 1963 con su declarado rechazo de la pretensión de eternidad. Perdura ejemplar en su derrota, constante en sus propuestas de autoafirmación personal.³¹ La afirmación de la voz lírica se presenta, como he dicho, con el enraizamiento en el pasado colectivo por medio de una identificación crítica, solidaria y sólo profundamente original que lo confirman poeta de su tiempo desde el primer verso. Y es función del crítico como en última instancia lo será de los lectores, venciendo al olvido, impedir que la injusticia final se consume.

³⁰ Á. González, «Introducción» a *Poemas*, ed. cit., p.26.

³¹ En 1985 concluye sus planteamientos recordando que todo poema es, al menos en parte, un fracaso. *Vid. Poemas*, ed. cit., p. 26: Según González reconocía en 1963, la tesis del compromiso está directamente relacionada con la renuncia a la pretensión de eternidad: «Aceptando que la poesía aparece en el entramado de la Historia, y que la Historia es evolución, es fácil comprender que algunos poetas —entre los que me cuento— no se planteen el problema de la eternidad del poema; o se lo planteen invirtiendo los términos clásicos: si buscar el asentimiento de los siglos futuros es como tratar de hacer blanco con los ojos cerrados en un objeto en movimiento, es necesario apuntar al tiempo que se conoce, dirigirse al hombre con el que se limita, con el que se convive». Ángel González, «Poesía y compromiso» en F. Ribes, *Poesía última*, Taurus, p. 57. En relación con este tema véase el reciente poema «No creo en la Eternidad» (*Deixis en fantasma*, 1992). Luis García Montero, estudioso él mismo de la poesía de González, ejemplifica hoy todavía la pervivencia del tema en «La inmortalidad» (1996). Este poema de amor y re nacimiento, con próximas resonancias de la poesía de Gil de Biedma, se integra en la tradición moderna de los nocturnos post leopardianos, pero muestra la huella de la poesía metafísica barroca y del *carpe diem*. Fácil es reconocer que el compromiso con la historia literaria sigue vivo. El referente del poema de 1992 («No creo en la Eternidad») y probablemente el de su autor Ángel González en el año glorioso de 1996 son significativos. Parece tema dominante en el texto del granadino a tenor del título citado. El poema de García Montero ha sido publicado en *Renacimiento*, nn. 11-12, Primavera-Verano, 1996, pp. 20-1.

**El relato original
de la tribu
española a través
de *Cifesa****

Josep
Franco i Giner
*Universitat de
València*



Aquí y ahora quisiéramos ser el extranjero para reconocernos en los que desde este País claman por su diferencia, extranjeros a su vez de su casa. No llamaremos, pues, a la puerta de la razón, como alguien imaginó a Lévinas (cfr. Laruelle, 1980: 7), para despertarla del sueño autista, ebriedad de la autoconciencia y de la Ontología, sino que compartiremos la fiesta de los que todavía no *son*, situados en la cresta de la ética. A Lévinas alguien lo imaginó, también, todavía europeo (Dussel, 1974), y desde donde lo dijo puede que tenga razón. Aquí y ahora seremos el extranjero de la razón española, no para reclamar nada, sino para subvertir el orden de sus raíces. Para desenmascarar en sus propias representaciones las reducciones llevadas a cabo con sus sollozos por la Decadencia de España. Reducciones cotidianas de lo *otro* y al *otro* al *mismo*, relato original de una tribu, considerado, eso sí, como un acto político, perfectamente enraizado con una voluntad de poder y una violencia dialéctica a las que no cabe responder, contrariamente a la opinión de Lévinas, sino con una estrategia radicalmente política, porque no creemos que sea lícito el olvido ni que nunca seamos tratados como algo distinto del *pharmakos* griego, porque nuestra pertenencia a la comunidad española, como la del extranjero, no es integrable (vid. Girard, 1982 y 1983; Serres, 1983; Schmitt, 1958). Lo *otro* funciona en la puesta en forma de *Cifesa* como lo-por-eliminar, condición necesaria para que el *nosotros* español allí narrado, su Decadencia, pueda resarcirse de tanto mal y constituirse en comunidad política, aunque sólo haya llegado, en esas representaciones, a ser llanto tribal.

La culpa, pues, de tal Decadencia, la tiene el *otro*, unas veces en forma de *honra* épica (*La aldea maldita*, 1930, de Florián Rey, que aunque no es de *Cifesa* está considerada lo mejor de quien será después uno de sus máximos representantes) u *honra* lírica (*Morena Clara*, 1936, del mismo Florián Rey), perdidas ambas; la una trágicamente, trasunto de la modernidad que llega, representada por el éxodo a la ciudad, que impedirá definitivamente la contención de la raza hidalga en sus propias trincheras y, como correlato, deshará la cohesión interna del grupo, familiar y social, el primero en la figura de una mujer (figura que en el cine de Rey no acaba nunca de integrarse, como tal, en la comunidad, si no es a golpe de martillo, peaje que ha de pagar por su pertenencia todavía a la tierra maternal, a la cual puede infectar, como ocurre aquí), y el segundo, grupo social, en el hambre de todo un pueblo. La otra honra, la lírica, superado ya el trauma del desplazamiento y situados en un lugar moderno, burgués, trasunto de la incapacidad racial de la raza *otra* a producir honestamente, enemigo real o imaginario que hay que inventarse rápidamente, representada, otra vez, en la figura de una mujer a la cual hay que reducir y traer hacia lo *mismo*, aunque esta vez sin capacidad, por razón de su propia condición de gitana, de infectar la tierra generosa del payo. En Rey, pues, la mujer es el enemigo, entre otros, capaz de provocar una plaga de dimensiones bíblicas y romper la familia. El hombre deshonesto, como mucho, será un ladrón (como ocurre con el hombre gitano de la *Morena Clara* del '36).

Según algunos (Arendt, 1974) la esencia del totalitarismo hay que buscarla en esa práctica ritual del *nosotros* que fuerza al *otro* a asimilarse o lo elimina. Así funcionan los modelos de representación de *Cifesa*, y toda la filosofía occidental, puesta ahora de manifiesto en Europa. Pero ese *otro* es mucho más peligroso si lo tenemos dentro como apátrida porque su presencia nos cuestiona continuamente *nuestra* pertenencia al *mismo* lugar. Esa es la gran esquizofrenia de quien quiere construir el círculo, la *Historia del cine Español*, por ejemplo, ignorando la exclusión de los que la representación ha hecho gala

para con los próximos casi iguales. La ley de la economía, ley de la casa (*nomos oikos*), hace más fácil tener al *otro* como absolutamente extranjero. Morar (Lévinas, 1977) es condición previa de la representación del mundo, por eso es necesario asimilar o eliminar a quien, próximo, no usa de eso para poner en práctica una tecnología de reducción objetual, ni siquiera para satisfacer las propias necesidades materiales, como el gitano. Ya en tiempos de apertura política del régimen de Franco, más bien de demanda externa, el año 1954, Luís Lucía, dirigía un *remake* de *Morena Clara*. El imaginario español, que no quería, ni quizás podía permitírsele, reducir tan a las bravas a un extranjero que ocupa el *mismo* lugar que el *yo* que reduce, se inventa la llegada de ese *otro* desde Egipto para hacerlo hablar incluso de *otro* modo, usando así de la economía de la reducción de un modo delirante pero eficaz, para hacer más soberana a esa raza hidalga española que se sabe perdida.

El año 1942 repite Rey, con la productora Manuel del Castillo, el éxito de *La aldea maldita*, con un tono mucho menos dramático, pero donde todavía dura el tema del honor, esta vez claramente español en lugar de hidalgo, duramente puesto en cuestión y acosado, aquí mucho más, por los tiempos modernos que obligan a emigrar a la ciudad, más como desgracia puntual que como maldición bíblica, aunque ésta aún está presente. Hay algunos cambios con respecto a la de 1930: no hay agresión popular contra el amo, sino agresión por parte del amo Lucas hacia uno de los trabajadores del también amo Juan, en su presencia, dejando las cosas en su sitio para el imaginario colectivo de la época; Acacia aquí es tratada, en su penitencia, como una apátrida total, como una María Magdalena que finalmente obtiene el perdón del grupo de un modo, diríamos que excesivamente dramático, con respecto a la tónica general del film; no aparece ningún signo de modernidad, y el niño juega con un caballo en lugar de con un avión, como ocurría en la de 1930, etcètera. La Decadencia aquí puede concretarse en el hecho de haberse apartado de la cruz; se vuelve, pues, hacia posiciones que ya conocíamos. Y aparece otro tema central representativo del trasunto Decadencia que acompañará a la producción española desde siempre, y también a *Cifesa*: la pertenencia al grupo, sobre todo por parte de la mujer, pasa necesariamente por ser cristiana vieja, tanto como la virgen (el caso de *Nobleza Baturra*, 1935, de Florián Rey). Ocurre que la Iglesia se convierte en refugio provisional adonde uno vuelve siempre a demostrar su Fe, puesta en duda por otra razón muy distinta y que tendrá su recompensa final (es el caso también de *El cura de aldea*, 1936, de Francisco Camacho) en la forma de una nueva aceptación del extranjero al lugar desde donde partió. Hay en el cristianismo que aquí se practica una visión del nomadismo, de lo errático, como castigo que hay que sufrir para obtener la redención. Pero, a diferencia de lo que ocurre en la tradición filosófica occidental (Descartes huye del error para buscar la certeza del pensamiento; Hegel nos habla del repliegue de la conciencia a su lugar de origen para proyectar su felicidad y consumación), aquí la vuelta a la morada pasa por Dios y por su casa, la Iglesia. Honor castellano y Fe, pues, también castellana. El resto, odisea sin fin. Lo español se desmarca de lo moderno incluso en eso: el retorno al origen no es nunca una experiencia acumulada (como podría pensarse en el resto de Occidente, ya desde Ulises; aunque en realidad tampoco lo sería porque lo errante sobrepasa el pensamiento occidental, a pesar de que éste piense que lo controla) que pudiésemos poner en práctica después, desde la casa, y convertirla en conocimiento, sino que es sólo una demostración de Fe renovada. Cuando España se cae se bautiza de nuevo y

basta. Esa continua renovación de la Fe es quizás una de las obsesiones más arraigadas en la representación de la Decadencia de España: el enemigo ha de jurar una y otra vez su pertenencia a la cruz; el cristiano viejo, no. ¡Habla en cristiano!, se ha llegado a decir a los demonios malignos que pueblan el suelo del Honor y la Cruz. Digámoslo con estas palabras: la no pertenencia a la modernidad del Estado Español ha hecho que sus tecnologías para la reducción sean menos refinadas que las del resto de Occidente. La narración no es más que una de esas técnicas de control sobre lo *otro*, y las representaciones fílmicas de *Cifesa* son bastante poco brillantes en su conjunto. Por lo demás, no se diferencian mucho de ese proyecto metafísico occidental que es la salvaguarda de lo *mismo* (Lévinas, 1976).

Este modo de crítica se encuentra ya en Nietzsche (Sánchez Meca, 1989 y 1996) y, a nuestro entender, en Foucault, porque las prácticas y las tomas de posición que denuncian, la mentalidad, los estilos de vida, costumbres e instituciones, son el subsuelo de nuestra historia, el saber donde crecen los modos de representación (tecnologías del *yo*, centro y finalidad del mundo para los antiguos, sujeto del *cogito* o fuente de toda significación para los modernos); los modos de producción (tecnologías de la *asimilación* o de la *eliminación*); los modos de aprehensión (tecnología de la *egología*, el totalitarismo que permite la contemplación del ser-en-el-mundo por parte de una conciencia que hace experiencia y conoce y reduce). La diferencia radica en que el subsuelo es natural y originario para Lévinas, político para Foucault. En Hegel se hace todavía Ontología, Metafísica Occidental donde los Entes con su presencia son fundamento. En Heidegger, con su crítica por el olvido del ser, Ontoteología, se da todavía preeminencia al Ser como totalidad. En Lévinas se deja paso a la Ética como un antes de la Ontología, el Ser sujeto al *otro* y responsable de su existencia. En Foucault será lo Político, las condiciones de posibilidad, lo que precederá al Ser. El modo del ser del Ser ya no será la esencia, sino la alteridad, para uno; el abismo, para el otro; la voluntad de poder para Nietzsche. La estructura de la subjetividad será para Lévinas la responsabilidad por el *otro* con el que mantengo una relación ética que me abre la perspectiva del infinito. La estructura de la subjetividad para Foucault será la condición de posibilidad del *otro* con el que mantengo una relación política que me abre la perspectiva del abismo. La estructura de la subjetividad para Nietzsche será la voluntad de poder contra el *otro* con el que mantengo una relación estética que me abre la perspectiva de la nada. La relación con el *otro* en los tres casos es asimétrica, no tiene lugar en ningún lugar, sino que ocurre en la orilla de un abismo. No se coloca al sujeto en ninguno de los tres supuestos rodeado de trincheras, sino que se le abandona en su *alteridad*, ética, política o estética, pero siempre «excéntrica», fuera de su morada.

Desde que empezamos a olisquear en el cine español, a través de una de sus más reputadas y significativas productoras, hemos tenido la sensación de confrontarnos con unos textos a los que teníamos que hacer hablar, que repetían en voz baja, pero perfectamente audible, una misma cosa. Al principio no sabíamos qué era eso que se negaba a ser reducido a historia, a ser domesticado en la narración de nuestro propio comentario. Conscientemente o inconscientemente ese grito de desasosiego siempre retornaba, idéntico a sí mismo y sin embargo cambiado, en medio de nuestro inter-*es* por concluir en algún lugar. Esa propia posición nuestra inter-*esada* nos impedía finalmente dominar, por medio de la tecnología utilizada en la historia que tejíamos, esa alteridad ostensiva, in-finitud de

la escritura intransitiva, que los textos "exponían" con toda su materialidad. La manifestación positiva de su queja a ser reducidos a historia era tan grande que decidimos dejarlos abiertos como rostros *otros* evadidos para siempre en su *otredad* del afuera, donde la ontología del Ser no pudiese alcanzar nunca esa ontotopia cristalizada del texto fílmico desplazado de su propio argumento, ectopia argumental, y que se insistía en emplazar en algún lugar de la tradición presente, incluso proyectando un futuro prometedor para lo que, a nuestro entender, era terriblemente real e irreductible: que los textos fílmicos fundadores del cine español no hablan, sino que sollozan una pérdida, cambiada de ropajes en cada caso, como veíamos, pero, insistimos, siempre idéntica: la Decadencia de España. Cantada por la Literatura Española desde Gracián hasta Ortega y Gasset, hasta el punto de tener que dedicar Juan Ramón Jiménez un poema a este último agradeciéndole que haya sido el que pide el fin de las historias de la historia, el cine español venía a repetir lo mismo combinando estilos casi personales, pero todos centrípetos, desmoronándose hacia el irresistible remolino del abismo interior: había que narrar urgentemente el Ser cultural nacional como fuese, *nuestra* témoignance, incluso recurriendo a los medios más modernos; o precisamente por eso, recurriendo a los massmedia; así, por ejemplo Audiovisual Español '93. Es tan grande la obsesión por poner orden entre tanto caos (caosmovisión), que se está incluso dispuesto a ejercer de nuevo talismán oracular para acabar de una vez por todas con esas *otras* voces que se niegan a seguir el camino hacia el centro, maloliente y putrefacto, y se dedican a dinamitar como pueden la pretensión de unidad, orden, grandeza, de esa querida identidad nacional cultural española que exige como condición previa el querer convertirse en Papa, papá, de todos los españoles.

Delirios de grandeza entonces (Fanés, 1989), cuando *Cifesa* se puso en marcha; delirios de grandeza ahora, cuando se narra la puesta en marcha de *Cifesa*. ¿Es que nada ha cambiado en este país?, decía un crítico de los años treinta, refiriéndose a la continúa revisitación de textos teatrales para convertirlos en éxitos cinematográficos; ¿es que nada ha cambiado en este país?, insistimos ahora, finado el '96, refiriéndonos a esa ceguera que pretende hacer modernos unos textos que están reclamando a grito 'pelao' que los dejen en paz en su mito original. Porque de eso se trata, de un relato original fundador de la tribu española. Ya sabemos que hay otras tribus, pero la española es la más fuerte y desesperada, al mismo tiempo. De tántalo ha de ser la pena al ver las mieles tan cerca y tan inútil el brazo que las coja; brazo doblemente culpable: tan grande y tan inexperto: órgano que en su impotencia derrama lágrimas de semen. Si se es un enano, una tribu pequeña, casi se puede olvidar uno de modernidades y hacerse directamente postmoderno, pero siendo una tribu que casi hubiese podido alcanzar las modernidades de otros estados europeos, la pena y la desesperación se hacen grandes e insufribles, y por eso se sigue hurgando en lo *mismo*: escribir una historia del cine español que clasifique géneros, escuelas, autores; que continúe haciendo series, conjuntos, etcétera, como si aquí las cosas funcionasen igual que en otros sitios. Una historia que coloca la atipicidad del cine español en la falta de interés, en la destrucción del patrimonio, en la falta de recuerdos, en la imposibilidad de acceso a lo poco que hay. Lloros y más lloros de niño travieso de pañal papal, para no admitir finalmente la única atipicidad posible del cine español: su entelequia inherente, su repetición incesante del plañir por el pasado. Así las cosas los parches se inventan y queman en las manos. De la historiografía española se podría salvar casi todo, excepto las voluntades mesiánicas y misioneras. Si observamos brevemente lo puesto de manifiesto

por *Cifesa* podría resumirse así: canto lírico de la Decadencia durante la República; canto épico de la Decadencia durante la Autarquía; canto epigonal de la Decadencia y agónico por no sentirlo ya como propio durante los años de apertura del régimen. Canto de la Decadencia, idealismo, metafísica del pueblo que busca en su tierra sus raíces (como los nazis) y en el aire sus sueños (como los fascistas). Todo el gozo de lo por Decir reducido a lo Dicho urgente, obsesión del que no transita el símbolo y cae en la blanca razón. Así la cinematografía (y ahora la historiografía) fundadora del cine español. ¿Hasta cuándo?

¡*Harka!*, 1941, *Cifesa*, de Carlos Arévalo, heroicidad del militar español en tierras marroquíes, perdidas ya las colonias de Ultramar. *La canción de Aixa*, 1939, Hispano-Film-Produktion y *Cifesa*, de Florián Rey, españoles disfrazados de moros que hablan como españoles desde Berlín. Puesto que la visión que tenían de España los germanos era de una tierra de casas negras con cojos y tuertos por doquier, se sitúa esta historia de conflictos familiares en África, completamente inverosímil por la puesta en escena, con un personaje femenino, *Aixa*, interpretado por una actriz que no se cree en ningún momento su papel, y que quisiera ser trasunto de la división en dos de la España sagrada, familias separadas y empleitadas: la España en guerra civil permanente por la presencia del *otro* al que habría que eliminar ya. Los títulos de crédito de la primera dicen así: «¡*Harka!* Hueste guerrera marroquí, irregular, confusa y brava, rebelde a la autoridad del Majzen. Para combatir las eficazmente tuvo éste que crear al margen de las fuerzas regulares indígenas otras harkas mandadas por oficiales españoles. Estos oficiales eran los únicos europeos en la Harka y tenían que cumplir su misión a fuerza de valor y espíritu de sacrificio. Algunos son hoy gloria del Ejército Español; otros cayeron para siempre y sus nombres están escritos con letras de oro en la Historia de nuestra Patria. Todos ellos comenzaron nuestra ruta imperial e hicieron con su sangre la espléndida hermandad Hispano-Marroquí. ¡Sea esta película un homenaje a los que todo lo dieron por España». Los militares franquistas perfectamente disciplinados al mando de tropas indígenas marroquíes. Los actores principales parecen de cartón-piedra y los secundarios perchas. Tiene incluso trozos documentalistas. El héroe militar español, acabada la Guerra Civil contra las hordas comunistas y paganas, viene a substituir aquella raza hidalga de honor cansino y prácticas religiosas de reloj. Aquí la Decadencia aparece como el sueño por un Imperio que se toca con las manos, como aquel perdido de los siglos de oro. Con la pérdida de la última colonia de Ultramar, ya no cabía sino situar esa grandeza de antaño en tierras de moros próximos de los que los imperiales se saben superiores y jugar así al héroe, a la manera del marine norteamericano actual. Nobleza e hidalguía del soldado español campando por sus imperios; nobleza e hidalguía que, con *La canción de Aixa*, se había trasladado a la raza árabe, «donde no solamente es el espíritu de un pueblo el que vibra, sino que también tiene la fuerza de sus leyes inexorables y de sus creencias arraigadas», como reza la publicidad del film de aquella época (Sánchez, 1991: 236).

Insistencia en lo mismo. Lo mejor de ¡*Harka!* son los planos del tren avanzando; lo demás, canto por recuperar glorias pasadas de antes de la Decadencia de España, con algunos paralelismos (lucha y baile) un poco toscos, para ser generosos. No hará falta decir que de lo árabe, ni en *La canción de Aixa* ni en ésta, queda nada, y que no son más que una excusa para catapultarse lo español como imperio sobre el *otro* inferior al que es lícito y necesario anular, ignorándolo, desconociéndolo. Eso sí, el amor se sacrifica en pro de la Patria, como los guardias civiles de antes.

De *Agustina de Aragón*, 1950, *Cifesa*, Juan de Orduña, comentaremos pocas cosas; los títulos de crédito, como agradecimiento, rezan así: «A las fuerzas del Glorioso Ejército Español por su brillante cooperación. Al Excmo. y Rvdmo. Sr. Arzobispo de Zaragoza. Al Excmo. Cabildo Metropolitano y al Asesor Religioso, el M. I. Sr. D. Leandro Aina, por sus colaboraciones y facilidades que nos han permitido filmar dentro de la Santa Basílica de Nuestra Señora del Pilar, Templo Nacional y Santuario de la Raza.» ¿Será una casualidad que el mito de la historia del cine español haya decidido que la primera secuencia rodada en suelo patrio se filmase en ese santuario? ¿Es una casualidad que cien años después se ruede en el mismo lugar con motivo de la celebración del centenario del nacimiento del cine español?

El hecho de ver esas correspondencias se explica por el modo con que nos hemos acercado a los films. Desde el *il* y *a* levinasiano, al *se* foucaultiano. Ambos lugares impiden reducir los objetos comentados a historia, olvidar su indigencia, su pesada materialidad, desde el ser desnudo del lenguaje. Nuestra relación con esos objetos ha sido ética, entendida como responsabilidad por el *otro* reducido allí y, por lo tanto, sin desatender la efectividad de los códigos éticos ni la realidad histórica de los conflictos políticos puestos así de manifiesto. Ni tampoco la estética que, como voluntad de poder, se ha puesto en práctica.

Nos hemos acercado a los textos huyendo también del amparo de las instituciones, y nos hemos desvinculado así de toda Ontología o metafísica cultural nacional donde reconocernos. Hemos hablado debilitándonos, de *otro modo que ser*, pensando de *otro modo*, sin morada posible, haciéndonos huéspedes y acogiendo al mismo tiempo al *otro* anulado en los textos. Nuestro tiempo es aún el de la representación, pero hemos querido respetar al máximo lo *otro* allí narrado y puesto bajo control. Dentro de lo histórico, pues, establecer un orden de justicia desde el descentramiento del *ser* y su relación ética con el *otro*. Mirar en el abismo de la razón blanca.

Todos están de acuerdo en calificar, por ejemplo, de *fazañas* a las películas del llamado ciclo histórico, producidas por *Cifesa*, entre otras, el año 1950 y 1951, nos referimos a la trilogía de Juan de Orduña, *Agustina de Aragón*, *La leona de Castilla*, y *Alba de América*, y nosotros nos preguntamos dónde radica la diferencia entre, pongamos por caso, *Nobleza Baturra* y *La leona de Castilla*. En una se nos propone la pérdida de la honra femenina, de un modo lírico, pero también épico, por lo que afecta al grupo, el cual se ve escindido y/o amenazado por tal pérdida, como correlato y/o condición de la exclusión de éste: amenaza de la puta que infecta al grupo, decadencia como pérdida de la honra; en el segundo caso, no encontramos con más de lo mismo: amenaza de la puta que afecta al grupo, decadencia como pérdida de la honra. La *leona* se pasa todo el tiempo que dura el film desgañitándose para convencer a su pueblo que resista a la agresión exterior, y queda finalmente deslegitimada para representarlo al ponerse en duda, de un modo infame, su honra personal. Es una figura que chirría todo el tiempo entre la paz de lo *mismo*, paz hecha de guerras y de luchas intestinas, ser-griego-para-la-guerra que no la reconoce como de la tribu y a la que acabará expulsando después de tenderle una trampa. Queda la esperanza del futuro en otro pueblo, salida al exterior, que quizás la acoga como viuda de Padilla o amante del Duque de Medina-Sidonia, pero nunca más volverá a morar en su casa. La *leona* destripada de sus entrañas y abandonada a su suerte. Ciertamente *Pilar* lo tuvo más fácil, pero sólo por la mediación de la Iglesia. Aquella gladiadora del grano

también pagó sus romanzas cantadas e inventadas en propia carne. No hay pues, a nuestro entender, mucha diferencia en el trato recibido por las dos figuras de la ficción: por ser mujer, puta que infecta/afecta al grupo, es expulsada para que redima su propia culpa, que no es otra que la de querer *ser* en el grupo. El tema pues de la amenaza intestina que hay que extirpar y eliminar para poder articular el *nosotros* edificante que dibuja la grandeza de lo que fue España en su día, cuando la mujer no ocupaba el lugar asignado por el hombre, cuando se tenía la certeza de que la amenaza, interna o externa, podía ser eliminada, cuando del imperio eran expulsadas las voces *otras* a raudales.

Ese *otro* irreductible del texto artístico que propone Lévinas, esa exotopia bajtiniana que permite la dialogía, esa intransitividad barthesiana que contiene la ficción, visto aquí como el culpable de una caída y eliminado.

Desde nuestra alteridad nos hemos dedicado a mirar el ombligo del *otro*, pacientemente. Alguien puede haber pensado que éramos incapaces de mirar en nuestro propio corral, y se ha equivocado. Nuestro análisis por lo *otro* español que reduce lo *otro* con lo que nos podíamos identificar, no excluye que podamos reirnos de los «ellos» enunciados por nuestros iguales extranjeros, y de sus propios juegos de enano autista. Nadie nos encontrará nunca jugando a «castellers». Es cierto que sintiéndose *otro* respecto de la subjetividad puesta en práctica como tecnología de la reducción ha sido más fácil hacernos huéspedes de las lágrimas de semen, pero hemos pagado un precio muy alto. Nadie, nunca, podrá decirnos que hemos «dicho» nada, porque nuestra morada era un «decir» inacabado y generoso con el mítico relato sobre los orígenes, refundación, más bien, y por eso alejado del ritual que allí se tejía. Ciertamente, comprendemos muy bien y esperábamos la respuesta del *otro* idéntico que era puesto de manifiesto ostensivamente y que mostraba sus carnes pornográficamente, y por eso le hemos dejado vivir en paz, con su paz de pez cortazariano. Eso sí, con total humildad creemos que no se entiende nada si se nos objeta la altura científica de nuestra mirada y la pertinencia de Lévinas en todo esto, porque nuestra mirada, hecha de muerte, no apunta hacia un saber científico, sino que lo supera con creces y se sitúa en la órbita de la creación artística; y, por otra parte, el bueno de Lévinas nos parece un judío errático del siglo XX capaz de ser invitado a cualquier fiesta, ciertamente no de la identidad, pero sí de la alteridad, del se y de la materialidad del texto ficcional. De su mano, o mejor, de la mano de otro buen hombre, maestro del sur de Italia, así lo hemos hecho, a pesar de las palabras equivocadas, y lo volveríamos a hacer.

Para acabar, resumiremos brevemente el lugar a donde han ido a parar nuestros textos desde nuestra mirada. Habría una línea, que ni es genérica, ni escolar, ni autoral, sino esencial para el queriendo-ser español, dibujada en las representaciones cinematográficas (y parece que teatrales también) entre los años treinta y cincuenta en el ámbito español; esa línea trenza el coro polifónico por el pasado más remoto y reclama la culpa para el *otro* de lo que su propia condición no le permite ser. Ese queriendo-ser español teje la amenaza en la pantalla y la elimina, para justificar el gerundio en que todavía se encuentra. Trabajo de refundación de un origen, roto, desmembrado, el Imperio original que se fue, poco a poco, entre los siglos de oro y la última colonia de Ultramar. Relato mítico de un pueblo que, como el americano con los géneros, pero sobre todo con el western, presenta la voluntad estética, política y ética de una continuidad que la historiografía española cinematográfica se niega a ver para ocultar el agujero que presenta la línea de flotación del buque insignia del cine español. Ni etapas políticas diversas, ni

imposibilidades objetivas; a nuestro modo de ver, el cine español, su historia, será posible cuando se reconozca entre todos esta voluntad, que nosotros llamamos del enano y que comparamos a *otras* voluntades de la misma talla, de tejer orígenes que lo acompañó durante casi tres décadas: justo el tiempo en que en otros lugares tardaron en construir su relato mistificante, con otros regímenes políticos. En definitiva, lo que hemos querido hacer, ha sido no reconocer en las imágenes de la salida de misa a un pueblo, sino a muchos.

CUADRO SINÓPTICO DE LAS REDUCCIONES

1930, <i>La aldea maldita</i> , Florián Rey	Amenaza de la puta que infecta la tierra	Decadencia como pérdida bíblica del honor racial del hidalgo
1935, <i>El cura de aldea</i> , Cifesa, Francisco Camacho	Amenaza de la descendencia que impide la paz interna	Decadencia como pérdida del orgullo racial del señor
1935, <i>Nobleza Baturra</i> , Cifesa, Florián Rey	Amenaza de la puta que infecta al grupo	Decadencia como pérdida de la honra que sustenta al grupo
1936, <i>Morena clara</i> , Cifesa, Florián Rey	Amenaza de la <i>otra</i> racial que afecta la economía del grupo	Decadencia como pérdida de la honorabilidad racial <i>payá</i>
1939, <i>La canción de Aixa</i> , Hispano-Film-Produktion y Cifesa, Florián Rey	Amenaza de la mestiza (como valor superior) a la paz del grupo	Decadencia como pérdida de la honorabilidad militar
1941, <i>¡Harka!</i> , Cifesa, Carlos Arévalo	Amenaza de la indisciplina que afecta el honor heroico del soldado	Decadencia como pérdida del heroísmo militar
1942, <i>La aldea maldita</i> , Manuel del Castillo, Florián Rey	Amenaza de la puta que infecta al grupo	Decadencia como pérdida puntual del honor racial del labrador español
1950, <i>Agustina de Aragón</i> , Cifesa, Juan de Orduña	Amenaza de lo <i>otro</i> absoluto que infecta las tradiciones patrias	Decadencia como pérdida del heroísmo popular
1951, <i>La leona de Castilla</i> , Cifesa, Juan de Orduña	Amenaza de lo <i>otro</i> relativo que infecta la credibilidad del representante del grupo	Decadencia como pérdida de la unión tribal
1954, <i>Morena clara</i> , Cifesa, Luís Lucia	Amenaza de la <i>otra</i> racial absoluta que afecta al lugar propio	Decadencia como pérdida del espacio racial

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDET, H.

(1974). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus.

DUSSELI, E.

(1974). *Método para una filosofía de la liberación*. Salamanca: Sígueme.

FANÉS, F.

(1989). *El cas Cifesa: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*. València: Filmoteca.

GIRARD, R.

(1982). *El misterio de nuestro mundo: claves para una interpretación antropológica*. Salamanca: Sígueme.

___(1983). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.

LARUELLE, F. (1980). «Irrécusable, irrecevable». En *Textes pour Emmanuel Lévinas*, F. Laurelle (ed.). París: Jean-Michel.

___(1980). «Au-delà du pouvoir: Le concept transcendantal de la diaspora». En *Textes pour Emmanuel Lévinas*, F. Laurelle (ed.). París: Jean-Michel.

LÉVINAS, E.

(1976). *Noms propes*. Montpellier: Fata Morgana.

___(1977). *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.

SÁNCHEZ MECA, D. (1989). *En torno al superhombre: Nietzsche y la crisis de la modernidad*. Barcelona: Anthropos.

___(1996). «Del egoísmo a la hospitalidad: Lévinas o la intemperividad de un pensador judío». En *Signa 5. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 61-80. Madrid: UNED.

SÁNCHEZ-VIDAL, A.

(1991). *El cine de Florián Rey*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.

SCHMITT

(1958). «Nehmen, Teilen, Weiden». *Verfassungslehre*. Berlín: Duncker und Humblot.

SERRES, M.

(1983). *Rome: le livre des fondations*. París: Grasset.

* Aquest text va ser llegit com a Comunicació a les VIII Jornades Internacionales de Semiótica de la Asociación Vasca de Semiótica sobre *Los Relatos de los Orígenes*, Bilbao 12-14 de diciembre de 1996 a la Biblioteca de Bidebarrieta, organitzades pel Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la UPV.

Hem considerat convenient de respectar la llengua de l'original, perquè el procés d'assaonament que va d'allò oral a allò escrit funcioni millor, quirúrgicament.

**Margarita
Merino:
panorámica
de una poeta
de los 80**

Margarita
Lliteras
Costa
*Indiana University
Southeast*



El florecimiento de la poesía escrita por mujeres es, sin duda, uno de los aspectos más sobresalientes del panorama poético español de los últimos años. Frente a este fenómeno sorprende la escasa atención crítica que se le dedica a esta poesía en España en contraste con el interés que despierta, por ejemplo, en los Estados Unidos. El caso de la poeta leonesa Margarita Merino es paradigmático: casi desconocida en nuestro país —y excluida sistemáticamente de las antologías publicadas recientemente tanto sobre la poesía de «los 80» como de las dedicadas a la poesía escrita por mujeres— ha alcanzado, no obstante, una amplia audiencia en los Departamentos de Español de los Estados Unidos, donde sus poemas comienzan a ser estudiados no sólo por los especialistas sino también en las aulas. Desde el año 1990 la poeta ha sido invitada a leer sus versos y a participar en congresos en numerosas universidades norteamericanas, entre las que se cuentan las de New Mexico, Texas, Kentucky, Berea College, Tulsa, Arizona, Washington en St. Louis y Louisville. Desde 1993 Merino reside en Tallahassee, Florida, donde realiza un Doctorado de Literatura Española en Florida State University.

En contraste con el interés suscitado en los Estados Unidos, el único reconocimiento que la poeta ha encontrado hasta ahora en nuestro país ha sido en León, su ciudad natal, donde en 1985 recibió el premio de poesía Antonio González de Lama por su primer libro, *Viaje al interior*. Haciéndome eco de las palabras de Ricardo Gullón, quien señaló que el caso de Margarita Merino era «un fenómeno sobre el que hay que llamar la atención del país»,¹ el objeto de este trabajo es ofrecer una panorámica global de su poesía, ubicándola en el marco de la poesía española contemporánea. De este modo pretendo quebrar el círculo de silencio que rodea a la poeta en España, alejada por voluntad propia de los cenáculos literarios y marginada injustamente tanto por los críticos como por sus compañeros de generación.

Margarita Merino cuenta en total con cuatro poemarios publicados y otro inédito. A *Viaje al interior*, aparecido en 1986, le siguieron: en 1989, *Baladas del abismo*; en 1992, *Poemas del claustro*, compartido con Juan Carlos Mestre y Adolfo A. Ares, otros dos poetas leoneses; en 1993, *Halcón herido*; y en 1994, *Viaje al exterior* —todavía inédito pero en circulación en los Estados Unidos a través del sistema de «Interlibrary Loan»— presentado como tesina de Master en Florida State University, en el que se reflejan sus experiencias americanas.

Nacida en 1952, tanto por la fecha tardía del inicio de su producción poética (al igual que tantas otras mujeres) como por su estética, la autora forma parte de la promoción «postnovísima» llamada también «generación de los 80». Junto a poetas tan dispares como Ana Rossetti, Luis García Montero, Jon Juaristi, Luisa Castro, Julio Llamazares o Julio Martínez Mesanza, Merino se integra con su peculiar acento en la corriente rehumanizadora de la poesía española de los últimos años que en parte se conecta, como ha subrayado Antonio Sánchez Zamarreño, «con filones poéticos—romanticismo, existencialismo, valoración de la palabra como arma de combate—despreciados por la mayoría durante los años precedentes» (59). Los nuevos poetas, nacidos entre 1950-1968 y que comienzan a publicar en los años 80, rechazan el esteticismo y el formalismo excesivo atribuidos a la

¹ Gullón hizo comentarios muy elogiosos sobre la poesía de Merino en sendas entrevistas en *Diario de León* (24 agos. 1986): 34 y (12 ene. 1987): 18.

primera poesía de «los novísimos»,² reafirmando la necesidad de la autenticidad, la emoción, el entronque con la realidad cotidiana y la capacidad de comunicación. Por su énfasis en la experiencia, la temática urbana y el intimismo encontrarán sus modelos en los poetas «de los 50» como Jaime Gil de Biedma, Francisco Brines o Angel González, y también en poetas anteriores como Luis Cernuda, Blas de Otero, Luis Rosales o Leopoldo Panero.

La poética de Margarita Merino, expuesta en el prólogo o «Exordio» de *Viaje al interior*, se integra plenamente en los paradigmas definitorios de la poesía de los 80.³ En este prólogo, Merino se aleja de modo explícito del culturalismo artificioso de los novísimos, e irrumpe con una poética que, partiendo de la experiencia confesional, se empeña en la autenticidad y busca la comunicación con el lector a través de la efusión lírico-intimista. En su prólogo se configura también uno de los rasgos característicos de toda la poesía de Merino, la intertextualidad.⁴ La hablante se define en él como «rapsoda» —o sea, cosedora de cantos— marcando así desde el inicio la orientación intertextual de su poesía. En efecto, a lo largo del poemario se van amontonando alusiones literarias, citas textuales, letras de canciones, títulos de novelas y de poemarios, nombres propios de escritores y de cantantes que despiertan en la conciencia del lector todo un mundo de resonancias y reverberaciones familiares de las que tanto más gozará cuanto más capacitado esté para reconocer las claves encerradas en el texto. Las referencias a estos intertextos presuponen, a la vez que proyectan, un lector ideal cuya competencia cultural incluya la literatura, la música y los mitos de los años 50, 60 y principios de los 70.⁵ En sus poemas se hallan marcas textuales que nos transportan a contextos discursivos muy diferentes: desde el mundo de los cuentos de hadas (cuyo intertexto lo constituye el género del cuento maravilloso), pasando por la retórica asociada con la poesía homérica o con nuestra poesía de los Siglos de Oro, hasta un tipo de discurso coloquial, irónico y humo-

² Sobre las características de la poesía novísima o «de los 70» véanse los artículos de Andrew Debicki, César Nicolás, Jaime Siles y Guillermo Carnero —en el que se efectúan importantes matizaciones— así como el capítulo quinto del último libro de Debicki.

³ Al estudio de la poética de Merino he dedicado un artículo. Acerca de la poesía «de los 80» pueden consultarse los artículos panorámicos de Jaime Siles —el incluido en el libro de Biruté Ciplijauskaitė— Elena M. de Jongh, M.A. Gómez Segalde, el capítulo sexto del último libro de Debicki, el prólogo de José Luis García Martín a su antología, el interesante artículo de José Enrique Martínez sobre la poesía leonesa y la sección monográfica de *Insula* 512-13 (1989) titulada «La poesía en España, hoy,» de la cual son particularmente útiles los artículos de Amparo Amorós, Dionisio Cañas y el de Antonio Sánchez Zamarreño citado. Otros estudios específicos sobre la poesía escrita por mujeres se encuentran en el libro de Ciplijauskaitė y en el número especial de la *Revista de Estudios Hispánicos* editado por Michael Mudrovic. Sobre la poesía leonesa véase también el de José Enrique Martínez.

⁴ Utilizo el concepto de intertextualidad en sentido amplio, dado que la palabra «texto» no se refiere sólo a una obra literaria específica sino también a cualquier otra realidad, convención o modo de expresión que afecta la lectura del poema por parte del lector. En *Poetry of Discovery* Debicki —al igual que Kristeva— aplica este concepto amplio de intertextualidad (218, 222 y 225).

⁵ La competencia literaria del lector ideal de la obra de Merino deberá incluir, en particular, la producción de los escritores latinoamericanos del realismo mágico y la de los escritores españoles contemporáneos de la región leonesa; las referencias intertextuales a sus obras se condensan, respectivamente, en los poemas «Viaje americano» y «Sobre los juegos». Para un examen detallado del funcionamiento de la intertextualidad en Merino y de la mezcla de elementos de la cultura de élite y la de masas, véase mi artículo sobre el tema.

rístico, procedente de una hablante-mujer que recuerda el tono de la poesía de Gloria Fuertes. Esta sucesión de discursos e intertextos tan distintos exigen la colaboración del lector, obligándole a permanecer activo y a completar el texto.

Viaje al interior contiene un poema extraordinario, «Viaje americano», al que he dedicado un artículo. Siete años antes de la celebración del Quinto Centenario y sin ninguna relación con ésta, Merino realiza un homenaje a la América hispana casi sin precedentes dentro de la poesía española. En «Viaje americano» —largo poema unitario dividido en 12 fragmentos más o menos independientes— la hablante se dirige a América Latina, o «América del Sur, Hispanoamérica, Iberoamérica / o como quieras llanarte . . .» (I, 4-5), personificada en una fuerza femenina «impúdicamente generosa,» «fustigada» y «altiva» (I, 37, 39) que se nace y renace a sí misma en partos continuos (II, 3-5), seductora (II, 9) y sensual (III, 37), contradictoria (X, 2) y doliente (XI, 9). Este canto apasionado a las tierras y a las gentes hispanoamericanas hace pensar inevitablemente en los poemarios que Pablo Neruda y César Vallejo dedicaron a España en los momentos trágicos de la guerra civil española: *España en el corazón* y *España, aparta de mí este cáliz*, respectivamente.

Viaje al interior es una obra de un vitalismo desbordante en la que se entremezclan la pasión, la contemplación, el arrebató y la melancolía, pero es, en especial, una autoafirmación del acto de escribir de la poeta aquí y ahora, y no «cuando pasen los años y me recorten la sorpresa . . . y el adjetivo» (14, párr. 11). Como recalca irónicamente la hablante del prólogo, sus versos son una afirmación de su «trasnochada vocación de autenticidad» (14, párr. 12), y ésta y toda su obra exhibe el vigor, la fuerza de la palabra.

Baladas del abismo, el segundo poemario de Merino, es un libro muy distinto del primero. A partir del primer verso se despliega casi sin interrupción una voz monocorde y dolorida que quebrará las expectativas del lector de *Viaje al interior*. Si las características más sobresalientes de la primera obra de la poeta eran su arrollador impulso vital y la pluralidad de voces, en *Baladas* se proyecta un lamento, una «salmódia dolorida», como la autora señala en la contraportada del libro (párr. 3). La voz de *Baladas* se identifica con una veta intensamente melancólica y desesperanzada que se expresa a menudo en un tono elegíaco. En los versos de este nuevo libro late, en palabras de Merino, «toda la melancolía de una poética íntimamente trabada con el ejercicio personal de la sobrevivencia en una peripecia irrenunciable y ante una realidad muchas veces amarga» (contrap., párr. 2). El vitalismo del primer poemario ha dado paso aquí a una cosmovisión de corte existencialista —el vivir como acto de supervivencia— y a la reafirmación de unas raíces intimistas explícitamente románticas: junto a la cita al comienzo del libro de unos versos de *Follas novas* de Rosalía de Castro, se hace una referencia metapoética al poema como espacio «donde cabe / mi desesperación» («Papel en blanco» 2-3). En este contexto neorromántico, el libro se proyecta a nivel temático como una reflexión reiterada sobre el paso del tiempo y la consiguiente «degradación de toda belleza y esplendor, la imposibilidad de retener aquello que se ama, lo efímero de la felicidad y la inocencia» (contrap., párr. 3).

En *Baladas del abismo* afloran a la superficie de los poemas las simas del yo poemático. La contraportada ofrece una explicación anecdótica e histórica de la chispa desencadenante del proceso creativo: en el verano de 1986, cuando una sequía asolaba las tierras leonesas, un gran incendio consumió los bosques de la sierra de Ancares. Mientras los ojos alucinados de la poeta contemplaban aquel cataclismo natural, sus pensamientos

«se retorcían como las siluetas de los árboles en la lejanía», haciendo surgir muchos de los poemas del libro al entretrejerse en su mente «la consunción de la vida vegetal y la tristeza de los abismos interiores que desveló el incendio» (párr. 1). Un suceso exterior, el incendio, desencadena pues en la poeta una experiencia visionaria de destrucción, de pérdida irreparable, y provoca en ella un despertar de conciencia interiorizante: a la devastación exterior se corresponde un idéntico estado interior provocado por la pérdida del amor. Este estallido de conciencia constituye la génesis de los poemas y da lugar al *leitmotif* del libro, la pérdida: de los sueños, de las ilusiones juveniles, del amor, de la pureza y la inocencia, de todo lo que arrebató el paso del tiempo y la muerte.

Si *Baladas del abismo* tiene una unidad en cuanto a sus coordenadas temáticas, hay además otro componente textual que contribuye a su unidad: las alusiones musicales que entretrejen y vertebran el texto poético. El lector de *Baladas* se halla enfrentado con un texto cuajado de referencias que aluden a otra forma de arte, la música, cuyo medio de expresión propio es el auditivo y no el discurso verbal. Este encuentro con otro medio artístico plantea de inmediato la cuestión de la intertextualidad o *transposición*, según la terminología de Julia Kristeva, como factor estructurante de la obra. Kristeva define la *transposición* como el paso de un sistema de signos (visual, auditivo o escrito) a otro distinto, por lo que se produce como resultado un nuevo sistema de significación dotado de amplia polivalencia semiótica (59-60). En el caso de *Baladas* nos encontramos con la transposición en un medio verbal, la poesía lírica, de referentes alusivos al medio auditivo por excelencia: la música. Merino muestra de este modo su voluntad de expandir los límites de la poesía al incorporar en su texto, como elementos estructurales del mismo, discursos y recursos que provienen de otra forma de arte, yuxtaponiendo códigos distintos en principio irreconciliables. Un buen ejemplo de ello es el poema «Nocturno de agosto»:

Yace mi quimera rotos los talones sobre la hierba seca.
Se derrama súbito un quejido de oboes, las cítaras inclinan
su torso susurrando: se suma lejano el tañido de campanas
que anuncian la consumación de la noche.

Ay tambor, no proclames tan ronco que ha de ser
la implacable red de las arañas hiladoras de escarcha
quien cubrirá mi cuerpo acurrucado en el temor
con jubones de cristal y túnica de viento.
Ay timbal, no retumbes augurando que los brazos del frío
me acunarán ceñidos hasta desvanecer el olor que dejó
la tibieza de mi amante prendida en mis cabellos.

Qué gaita logrará aplacar esta intuición de pérdida
que nubla mi corazón y lo torna discreto,
cómo traducirá el violín la pesadumbre del pulso herido
de los olmos muriéndose,
qué trompeta se alzaré celebrando la húmeda lozanía
de las praderas a la hora del alba:

..... (1-17)

El título del poema nos conduce, en primer lugar, a un intertexto musical: los *nocturnos* de Chopin, sus piezas para piano tristes y melancólicas. En poesía, los *nocturnos* se relacionan con el romanticismo y el modernismo hispanoamericanos, en especial con los nombres de José Asunción Silva y Rubén Darío. El «Nocturno de agosto» de Merino despierta en la mente del lector, de acuerdo con su título, ecos de estas tradiciones musical y literaria, a la vez que presenta una visión muy personal. El poema es una verdadera elegía por la destrucción de la vida natural y la pérdida del amor. El tema de la pérdida se manifiesta tanto en la realidad exterior—es decir, en la devastación de la naturaleza provocada por el incendio forestal—como en la realidad interior de la poeta— en la desolación producida por el fin del amor que presagia la muerte. Todas las imágenes del poema son negativas: su antigua quimera, yace; tiene los talones rotos; la yerba está seca. Los instrumentos musicales forman un concierto fúnebre y, uno tras otro, difunden la certeza de la muerte: los oboes se quejan, las cítaras inclinan su torso, las campanas tañen lúgubramente anunciando «la consumación de la noche» (4), y el tambor y el timbal, con su sonido poderoso y su connotación asertiva, proclaman augurios de muerte. Ni siquiera la gaita, alegre y festiva, logra aplacar la «intuición de pérdida» (12) de la hablante. En la realidad exterior se ha producido una metamorfosis de carácter letal en consonancia con la interior: «Sólo el humo acompaña el estertor sombrío / del paisaje calcinado en la memoria» (30-31), por lo que paisaje exterior e interior coinciden. Si a lo largo del poema van alternándose en distintas estrofas la realidad interior de la hablante y la exterior, en la estrofa final se efectúa la unión de ambas realidades, produciéndose en el poema una intensificación subjetiva y emocional reforzada por la repetición, uno de los recursos estilísticos más utilizados por Merino: «cuando arden los montes y él me ha olvidado: / Cuando él me ha olvidado absorto en la reliquia / de los tejos sagrados y del muérdago» (36-39). Es sólo al final del poema cuando descubrimos que la «intuición de pérdida» (12) de la voz poética está provocada, a nivel interior, por la pérdida del amor, y que el exterior —la naturaleza que se deshace en un «alarido vegetal» (20)— es un correlato objetivo de la realidad interior de la hablante. Así, el poema se configura como una reelaboración original del *topos* clásico, que cristaliza en el Renacimiento y que el Romanticismo recupera, de la correspondencia entre los fenómenos de la naturaleza y las emociones del yo.

Halcón herido, el tercer libro de Merino, consta sólo de diez poemas, aunque el primero de ellos, «Te amaba tanto», es tan extenso que constituye por sí sólo una sección entera del poemario. «Te amaba tanto» es una intensa elegía amorosa dividida en once cantos, en la que la hablante de Merino irrumpe con un monólogo dirigido a su antiguo amante.⁶ El uso de la segunda persona del singular desde la perspectiva subjetiva del «yo» poético le sirve para objetivar sus emociones, a la vez que para efectuar: 1, un autoanálisis; 2, un examen de su antiguo amante incluyendo sus cualidades positivas y sus lados negativos; y 3, un análisis del fracaso amoroso. La repetición reiterada de la frase «te amaba tanto» es un rasgo estilístico que contribuye a la intensidad del poema y a la creación de una atmósfera de introspección melancólica y dolorosa:

⁶ Mudrovic y Victor García de la Concha han escrito sendas valiosas reseñas sobre *Halcón herido*.

Amaba tanto aquella dulzura que tenías extraña,
 aquel temblor de tréboles y lluvia
 escondido en tu cuerpo rotundo

.....
 Amaba la música de aquellas tus palabras
 rebotando esperanza,

.....
 Amaba tanto las mochilas gastadas
 que fueron habitando mis armarios de espejismos,
 de aromas lacustres y noticias costeras,
 y quise creer que podría curarte de tu vagabundeo,
 que lograría hacerte olvidar tu desarraigo,
 la nostalgia de todos los caminos que fuiste recorriendo.

(I)

El lirismo y la intensidad expresiva, junto con la sinceridad y el esfuerzo de objetividad de la hablante, son las características sobresalientes del poema, que consigue fascinar al lector. En efecto, el receptor del texto poético se siente envuelto subjetivamente en el poema tanto por el tema universal del fracaso de un amor apasionado como por el modo de narrar una experiencia que se convierte en familiar, dado que incluye motivos y detalles fácilmente reconocibles por el lector contemporáneo: un personaje masculino heredero de los años 60, el efecto devastador del alcohol y/o de las drogas, la impotencia y frustración de su pareja, y las consecuencias de la incomunicación entre ambos («Nos fuimos convirtiendo en las sombras paralelas / de dos bestias que se gruñan roncás» [VIII, 23-24]). Las vivencias personales de la hablante narradas en el poema trascienden, de este modo, el ámbito puramente autobiográfico y de ser una experiencia exclusivamente individual, se convierten en ejemplo de experiencias comunes compartidas por toda una generación. La utilización de este recurso generalizador de la experiencia autobiográfica, o «generalización alegórica» en palabras de Juan José Lanz (50), produce un impacto en el receptor poemático puesto que provoca un eco en su conciencia: el lector puede reconocer y reconocerse en las vivencias expresadas, y participar así en la densidad emocional de la experiencia. Pese a que el poema está tejido de la experiencia biográfica de la poeta —cuyas vivencias son el objeto mismo de la literariedad sin el filtro de un correlato objetivo (García de la Concha 8)— sería erróneo caer en la «falacia biográfica». La verdad del poema es literaria y es su literariedad lo que le confiere su fuerza poética. No en vano la hablante de Merino recuerda al final del poema que fue ella quien creó a su amante al inventarle «un alma de jengibre» (X, 9) y que él fue su «proyecto»: «aquella criatura a la que construí un aura / con la piel más delicada de mis sueños / sobre el papel en blanco / . . . verso a verso» (XI, 15-19). Sus versos reinventaron, pues, al amante y recrean la historia de un fracaso amoroso que, dada su dimensión alegórica, trasciende la anécdota individual y se universaliza.

Margarita Merino, que declaraba en el prólogo de su primer libro su deseo de sustraerse «al arrebato de esta desconcertante cultura que dicen postmoderna» (12), en un hábil juego combinatorio entre su concepción de la poesía y las exigencias de la época en que le ha tocado vivir, es capaz de mantenerse fiel a sí misma, realizando una poesía

hondamente personal, intimista y sincera, profundamente lírica y humana, a la vez que integrada en las coordenadas de la postmodernidad que aparentemente rechaza pero de la que no puede, sin embargo, sustraerse. El juego intertextual basado en alusiones que requiere la colaboración activa del lector, las referencias culturalistas y los significados abiertos de su texto poético constituyen rasgos postmodernos que se combinan, no obstante, con una veta profundamente humana presente siempre en la mejor poesía. La voz de Margarita Merino representa una valiosa contribución tanto a la poesía española en general como al rico caudal de la poesía contemporánea escrita por mujeres.

NOTA

*Quiero agradecer a Indiana University Southeast la concesión de una beca de verano que me ha permitido la realización de este trabajo.

OBRAS CITADAS

CARNERO, GUILLERMO

«Culturalismo y poesía 'novísima'. Un poema de Pedro Gimferrer: 'Cascabeles', de *Arde el mar*.» Ciplijauskaité 11-23.

CIPLIJAIUSKAITÉ, BIRUTÉ

ed. *Novísimos, postnovísimos, clásicos: La poesía de los 80 en España*. Madrid: Orígenes, 1990.

DEBICKI, ANDREW P.

Poetry of Discovery. The Spanish Generation of 1956-1971. Lexington: Kentucky UP, 1982.

—. «Una poesía de la postmodernidad: los novísimos.» *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 14 (1989): 33-50.

—. *Spanish Poetry of the Twentieth Century. Modernity and Beyond*. Lexington: Kentucky UP, 1994.

GARCIA DE LA CONCHA

Víctor. Reseña de *Halcón herido*. *ABC literario* (6 agos. 1993): 8.

GARCIA MARTIN, JOSÉ LUIS

La generación de los ochenta. Valencia: Poesía, 1988.

GOMEZ SEGALDE, M.A. ET AL.

«Rumbos de la poesía de los ochenta». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 9.1-3 (1984): 175-200.

JONGH, ELENA M. DE

«Hacia una estética postnovísima: neoculturalismo, metapoesía e intimismo». *Hispania* 74 (1991): 841-47.

KRISTEVA, JULIA

Revolution in Poetic Language. Trad. por Margaret Weller. New York: Columbia UP, 1984.

LANZ, JUAN JOSÉ

«Por los caminos de la irrealidad. Notas sobre irrealismo e irracionalidad en la poesía de Jaime Gil de Biedma». *Insula* 523-24 (1990): 48-52.

LLITERAS, MARGARITA

«'Viaje americano' de Margarita Merino: un homenaje a América». *Letras Peninsulares* 5 (1992): 123-36.

- «Funcionamiento de la intertextualidad en la poesía de Margarita Merino». *Romance Languages Annual* (1992): 491-96.
- «El 'Exordio' de *Viaje al interior* de Margarita Merino: una poética». *Revista de Estudios Hispánicos* 29 (1995): 297-312.

MARTINEZ, JOSÉ ENRIQUE

- «Últimas y penúltimas promociones leonesas». *Tierras de León* 97-98 (1994-95): 139-50.
- Merino, Margarita. *Viaje al interior*. León: Institución Fray Bernardino de Sahagún (C.S.I.C.), 1986.
- *Baladas del abismo*. Madrid: Endymión, 1989.
- Adolfo Alonso Ares y Juan Carlos Mestre. *Poemas del claustro*. León: Exmo. Ayuntamiento de León, 1992.
- *Halcón herido*. Madrid: Endymión, 1993.
- «Viaje al exterior». Tesis de Master of Arts. Florida State University, 1994.

MUDROVIC, MICHAEL

- Reseña de *Halcón herido*. *Journal of Hispanic Philology* 17 (1992): 95-97.
- ed. *Revista de Estudios Hispánicos. Special Issue on Contemporary Spanish Women Poets* 29 (1995): 199-408.

NICOLAS, CÉSAR

- «Novísimos (1966-1988): notas para una poética». *Insula* 505 (1989): 11-14.

SANCHEZ ZAMARREÑO, ANTONIO

- «Claves de la actual rehumanización poética». *Insula* 512-13 (1989): 59-60.

SILES, JAIME

- «Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición». *Insula* 505 (1989): 9-11.
- «Últimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización». *Ciplijauskaité* 141-67.

**Neobarroco:
discurso de
enmascaramiento
en Julio Herrera
y Reissig**

Carmen
Faccini
*Utah State
University*



“Al dragón, cuya fiera
olímpica al Cisne asusta,
con una patada augusta
le destrozó la cabeza.”
(JHR. LV, 178)

En el contexto de la Modernidad, “una concepción sociocultural generada por la civilización industrial de la burguesía del siglo XIX a la que fue asociada rápida y violentamente nuestra América” (Rama, “La dialéctica” 109), el discurso neobarroco se manifiesta como una forma de expresión revolucionaria. En tanto que para la burguesía de la época el lenguaje constituye el soporte social que le garantiza la comunicación, para el poeta —marginado por esa sociedad— por el contrario, el lenguaje adquiere un fin lúdico: derrocha palabras y juega con ellas para escandalizar a esa burguesía tacaña. Es decir, experimenta libremente con el lenguaje, desde una posición ideológica contraria a la de los detentadores del poder político y económico.

La utilización por parte de algunos modernistas de un léxico constituido por símbolos de esa burguesía utilitaria que margina al artista parece paradójica. Sin embargo, esto constituye una forma de subversión, en tanto que supone la elaboración de un contradiscurso, es decir, la propuesta de un discurso de emancipación que recupera del enemigo ideológico una forma de expresión y le imprime su propia ideología.

En el discurso poético de Julio Herrera y Reissig es posible percibir la presencia del neobarroco, uno de los múltiples estilos en que se ha expresado a veces el Modernismo hispanoamericano, y que considero como tal basándome en la teoría de Severo Sarduy.¹ Según el crítico cubano, el estilo barroco —caracterizado fundamentalmente por “una sintaxis visual organizada en función de relaciones inéditas”, “distorsión e hipérbole de uno de los términos, brusca noche sobre el otro”, uso de adjetivos y de adverbios que “todo lo retuercen”, artificio (*Barroco* 17-8)— tiene una razón de ser de raíz ideológica, lo que nos hace comprender su formulación en una época de libertad como la moderna. Por otra parte, el vacío cultural surgido en las ex-colonias hace propicio su resurgimiento, con sus características americanas peculiares. Como señala Ivan A. Schulman: “El ‘horror al vacío’, contrapunteo de la máscara y de la ausencia culturales, produce una literatura de tensiones, contradicciones, antítesis y abundancias inestables y oscilantes —una literatura neobarroca”(395).

En este trabajo, me propongo comprobar en qué medida el neobarroquismo de JHR supone una forma de “amenazar, juzgar y parodiar”(Sarduy, *Barroco* 99) la ideología burguesa basada en valores materiales de carácter utilitario, y siendo así, cómo se inscribe esa postura en la época de emancipación modernista. Con este fin, me parece útil el estudio paralelo de su obra poética y de su ensayística, donde el poeta discute concepciones socio-políticas, económicas y estéticas, así como su relación con el medio y tiempo en que le tocó vivir que, como Darío, es evidente que detesta.

¹ En adelante abreviaré el nombre del poeta JHR. Explica Ivan A. Schulman: “Sarduy distingue muy claramente entre el barroco y el neobarroco. El primero es un arte descentrado pero armónico —dos ejes epistémicos— el dios jesuita y su metáfora terrestre, el rey. El neobarroco —el arte de hoy— es inarmónico, y refleja la ruptura de la homogeneidad, del logos como absoluto” (388).

El ensayo más iluminador en este sentido, es aquel cuya importancia subraya Zum Felde (*Proceso* 220-1), el “Epílogo wagneriano a *La Política de fusión*.”² El mismo, que reviste la forma de una carta dirigida al autor, constituye un comentario al libro de 1902 del historiador Onetto y Viana, y en él desarrolla JHR una aguda crítica contra la sociedad y el gobierno del Uruguay. Ya el epígrafe nietzscheano del ensayo anuncia el desprecio por el carácter mercantil de esas entidades, así como la posición marginal del poeta con respecto a las mismas, asuntos sobre los que se insiste permanentemente a lo largo de la epístola.³ Desde el comienzo se afirma:

me encuentro a gran distancia de inclinaciones locales, . . . de *mascaradas sectarias*, de cociembres virulentas, de todo lo que importe tradicionalismo, exhumación, necromanía, pretérito perfecto, rencores estratificados, impulsividad heredada, como diría el viejo Spencer, aluviones indígenas de atavismos. . . . Y nada me interesa. . . . Yo no sé lo que soy, ni qué será de mi arcilla fosfórica y sonámbula, errante por un empedrado de trivialismo de provincia, rendida de soportar la necesidad implacable de este ambiente desolador!” (294) (El subrayado es mío)

Además de su adhesión a la filosofía positivista en tanto que sinónimo de progreso, de una visión puesta en el porvenir —sobre cuya carencia en las autoridades locales, a pesar de su positivismo, Herrera manifiesta su desprecio de manera vehemente—, así como de la ya mencionada marginalidad del poeta, interesa destacar el concepto de “mascaradas sectarias.” Es significativo el hecho de que Herrera, cuya poesía está siendo calificada precisamente de “enmascarada”, esté acusando a los sectores de sus “enemigos ideológicos” en el mismo sentido. En este punto, coincido con Angel Rama en el hecho de que en el período modernista, el enmascaramiento —que se relaciona con el concepto de “parodia” en el estilo barroco, como se verá más adelante, de acuerdo con Sarduy— reviste no sólo la obra de los poetas, sino también la acción de los gobiernos latinoamericanos, pretendidamente democráticos.⁴ De manera que al enmascaramiento de la burguesía detentadora del poder político y económico, el artista responde a su vez con una poesía

² La llamada “Política de fusión”, consistió en la unión de esfuerzos para gobernar el Uruguay llevada a cabo —por los años en que se publicara el citado ensayo— entre los partidos “blanco” y “colorado”, también llamados “partidos tradicionales,” y en manos de los cuales, desde su creación en la primera mitad del siglo XIX, ha estado oscilando el gobierno del país.

³ “Todos estos peajeros, y estos reyes, y estos mercaderes; todos estos guardianes de países y de tiendas, todos son mis enemigos. Abomino todo sacrificio al dios vulgo o al dios éxito. Me repugna lo trivial. Odio la hipocresía y el servilismo como los mayores crímenes. He de decir la Verdad aunque me aplaste el Universo.” Nietzsche: *Así hablaba Zarathustra*” (293).

⁴ “Toda la cultura moderna cumplía fatalmente una función enmascaradora, pues procuraba suplantar el ‘texto’ del pasado con la ‘interpretación’ moderna, como un medio de hacer suyo el mensaje que ya no le pertenecía, adecuándolo a sus impulsos, a sus secretos deseos, a su ideología. . . . ¿Acaso la democracia que advenía al continente no venía también enmascarada? ¿Acaso el populismo urbano que comienza a practicarse en los regímenes positivistas de ‘orden y progreso’ no enmascaraba al autoritarismo y al centralismo que habían sido los pilares coloniales y resurgían orgánicamente en sistemas apoyados disciplinadamente sobre el ejército, aliado a los dinámicos estratos superiores de productores y comerciantes?” (“La democratización” 128).

enmascarada —constituyéndose un verdadero “bal masqué”, como dice Rama—, máscara que no se encuentra sin embargo como se ve, en la obra ensayística (no sólo de Herrera, sino de otros modernistas, como es el ejemplo Rubén Darío), a pesar de tratarse ideológicamente de un único discurso.

En el mismo ensayo, Herrera arroja permanentemente la acidez de su crítica sobre lo que considera limitaciones provincianas de sus compatriotas. Condena el espíritu de practicidad de que hace gala la burguesía uruguaya de su época, desdeñando el idealismo del artista, en tanto que productor de objetos sin valor de cambio:

Llega a tal extremo la falta de ambición en los uruguayos, que no poseen ni aun la vaga idea de lo que este sentimiento implica. . . . Llámánle loco, imbécil, ridículo a quien pretende hacerles entender que los hombres superiores, los grandes caracteres no buscan los éxitos inmediatos; que para el genio, para el inventor no hay recompensa más grata de sus esfuerzos, no hay más placer que *la posesión ‘ideal’*. . . . Por lo común, a quien tal les manifiesta, responden, con aire de filósofos: ‘Por Dios, amigo, déjese de soñar; . . . haga lo posible por emplearse; procúrese un dinerito; mande esas cosas al diablo, que no dan ni para comer; un buen empleo es una gran cosa; la cuestión es pasarlo bien; entre a figurar en la política activa; . . . trate de ser *práctico*. . . . Esas son cosas de verdadero *provecho* que le darán a usted espectabilidad, aprecio y buenas costumbres.’ (316-7) (El subrayado es mío)

Si bien la cita es extensa, merece su transcripción en tanto que la misma permite realizar una conexión entre la ideología de Herrera y la de otros poetas modernistas, a la par que nos permite filiar al poeta con el Modernismo hispanoamericano en uno de sus aspectos fundamentales. Efectivamente, caracteriza al artista de esta época su posición de aislamiento o marginalidad en las sociedades burguesas en que vive. Como ya he manifestado, el objeto de arte, en la medida que no constituya un objeto de cambio, carece totalmente de valor como objeto de belleza en el contexto de éstas últimas. De ahí la posición antagónica de los escritores modernistas respecto a un mundo en el que son marginados. Aunque expresadas de forma mucho más simbólica, menos directa, intentaré demostrar cómo estas ideas están presentes en relación al uso del estilo neobarroco en la obra poética de JHR.

Los poemas que utilizo en mi análisis a efectos de demostrar la presencia de dicho estilo, al menos en una parte de la creación artística de nuestro escritor, serán: “La vida”, de 1903 (169-83), “Desolación absurda”, también de 1903 (165-9) y “Tertulia lunática”, de 1909 (27-38).⁵

⁵ Varios de los críticos consultados, están de acuerdo en señalar que ésta constituye la “línea hermética” de JHR (Rela 55), o bien “su poesía oscura o hermética o barroca o nocturna” (Vilariño XXXII-XXXIII). En adelante haré referencia a estos poemas de forma abreviada: LV, DA y TL, respectivamente.

El discurso poético

Señala Severo Sarduy en “El barroco y el neobarroco”, una serie de mecanismos de artificialización —utilizados por algunos escritores latinoamericanos— característicos del estilo neobarroco.⁶ En primer lugar, este crítico se refiere a la “sustitución” —cuya forma más frecuente es la metáfora. Consiste en la evocación de un significado dado, no por el significante que léxicamente le corresponde, sino por otro significante, cuya particularidad es estar abismalmente distanciado del objeto significado, “[lo] que constituye lo esencial de su [del barroco] lenguaje, en oposición a la estrecha adherencia de éstos [los dos términos], soporte del arte clásico” (170). Recurren precisamente en los mencionados poemas este tipo de metáforas. Así en TL, poema nocturno en el que parecen interactuar el paisaje, el sujeto poético y un “tú” —¿el Ideal, la mujer, ambos?—, se expresa:

La realidad espectral
pasa a través de *la trágica*
y turbia linterna mágica
de mi razón espectral...
Saturno infunde *el fatal*
humor bizco de su influjo
(TL 31)

O bien:

y en tus senos que son lagos
de ágata en cuyos sigilos
vigilan los cocodrilos
réprobos de tus halagos!
(TL 32)⁷ (El subrayado es mío)

Como se observa en estas metáforas, que se van encadenando, la distancia que existe entre los términos —razón/ linterna, influjo/ humor, senos/ lagos, halagos/ cocodrilos— es no sólo alejada sino muchas veces disparatada (caso del último), resultando la búsqueda de semas comunes a los términos en un esfuerzo imaginativo del receptor. El poeta manifiesta su conciencia de experimentación —motivo que lo acerca a la vanguardia— en el juego de asociaciones: “Las cosas se hacen facsímiles/ de mis alucinaciones/ y son como asociaciones/ simbólicas de facsímiles . . .” (TL 31). Para Yurkievich “el texto no simula una génesis espontánea, no disimula el trabajo de producción. Se presenta como *performance*, como factura deliberada, como fabricación (incluso en el plano léxico), como objeto elaborado a partir de una tecnología especializada”(90).

⁶ En adelante, todas las citas de Sarduy pertenecen a este artículo.

⁷ Los ejemplos, originalísimos, son innumerables pero lamentablemente, su estudio excede el propósito de este análisis; mencionaré no obstante algunos más: “y es el molino una agreste/ libélula embalsamada/ en un alfiler picada/ a la vitrina celeste” (TL 34); “¡Oh negra flor de Idealismo! Oh hiena de diplomacia/ con bilis de aristocracia/ y lepra azul de idealismo! . . . / Es un cáncer tu erotismo/ de absurdidad taciturna/ . . .” (TL 34); “y dos clavos luminosos/ los aleonados y briosos/ ojos con que me fascinas” (DA 167).

Como si ello fuera poco, la adjetivación aplicada a los mismos, no es menos distanciada. He aquí el fin lúdico que el lenguaje adopta en el artista neobarroco. El fin último es la comunicación de un asunto concreto;⁸ el principal, la ejercitación del erotismo en tanto que juego, o bien el puro goce estético.⁹ Es necesario recordar que la metáfora constituía el recurso favorito de los modernistas, pero también de los vanguardistas (segunda época de la Modernidad). Particularmente para los ultraístas —tal como se manifiesta por ejemplo, en uno de los cuatro puntos básicos de uno de los manifiestos de Borges—, era precisamente ese distanciamiento apuntado por Sarduy el que resultaba un aspecto clave.¹⁰

Respecto a la adjetivación, es conocido el gusto de los modernistas —heredado de los simbolistas y parnasianos— por el uso del epíteto sinestésico (A) y del epíteto metagógico (B).¹¹ Es de interés señalarlos aquí por la proliferación de ambos en la poesía de JHR, donde se da el entrecruzamiento de toda la gama de lo sensorial y lo “afectivo”: (A) gesto verde (TL 27), ciprés de terciopelo (TL 27), fragantes confidencias (TL 28), neurastenias grises (TL 32), glaciales bancos (TL 32), hora azul (LV 169), adioses de terciopelo (DA 166), ajedrez perfumado (DA 168), grises acuosidades (LV 170), diamante musical (LV 171); (B) cola tersa, perfumada y confidente (TL 30), bosque estupefacto (TL 28), insana clavija (TL 30), honda noche delincuente (LV 169).

⁸ O bien, como dice Rama refiriéndose a los sonetos herrerianos, aunque lo mismo sucede cuando el poeta utiliza la décima (sus dos metros preferidos): “El poeta no trata, meramente, de desarrollar un *pensamiento completo* dentro de la línea elegante y sobria del iniciador Garcilaso, sino que tal pensamiento se resuelve en infinidad de pequeñísimas materias, objetos, gestos, tropos, alusiones, que colman los catorce versos con tal violencia que prácticamente sustituyen el razonamiento poético por la contigüidad revuelta de cabos sueltos. . . . El destello de cada una de las partículas es para el poeta la prueba de la excelencia. . . . Pero no satisfecho, además las somete a un proceso de dinamización por obra del cual se revuelven, se distienden, se abalanzan sobre las otras próximas y las contagian, *barrocamente*, de su excitación” (Rama, “La estética” 31). (El subrayado es mío)

⁹ “Juego, pérdida, desperdicio y placer, es decir, erotismo en tanto que actividad que es siempre puramente lúdica, que no es más que una parodia de la función de reproducción, una transgresión de lo útil, del diálogo ‘natural’ de los cuerpos. En el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiesta en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje —el de los elementos reproductores en este caso— sino su desperdicio en función del placer. Como la retórica barroca, el erotismo se presenta como la ruptura total del nivel denotativo, directo y natural del lenguaje —somático—, como la perversión que implica toda metáfora, toda figura” (Sarduy 182).

¹⁰ “Es justamente el furor metafórico y neológico de Herrera y Reissig lo que va a seducir a los ultraístas e influirá sobre ellos. Se sentirán atraídos por esa fabulosa fantasía que tanto distancia de la realidad fáctica, por esa imaginación hiperbólica capaz de las asociaciones más desconcertantes . . .” (Yurkievich 75).

¹¹ Los llamo “epítetos” de acuerdo con Gonzalo Sobejano: “todo adjetivo morfológicamente tal que acompaña inmediata o mediatamente a un sustantivo sin intermedio de cópula para expresar una cualidad propia o accidental del mismo sin necesidad lógica de expresarla” (483). Para la caracterización de “metagoge”, sigo a Edmundo García-Girón: “hay otro tropo —la metagoge— que . . . muestra el afán modernista por matizar más y más el léxico. En la mayoría de los casos la metagoge consiste en aplicar adjetivos afectivos a cosas inanimadas.” Este crítico, da los siguientes ejemplos: enamorada esfinge, estrellas *estupefactas* (Rubén Darío); laurel *adolescente*, *lunático* violín (Valle-Inclán); conciencia albina, mar *analfabeto*, besos *eruditos* (JHR); etc. (137-8). Ahora bien, ateniéndome a los ejemplos de García-Girón, amplío el concepto de “adjetivos afectivos” ya que la mayoría refieren a características o cualidades humanas que no son precisamente “afectivas” (como en el caso de los adjetivos que antes he subrayado). Finalmente, el concepto de “sinestesia”, lo tomo de Ludwig Schraeder (81-5).

Es destacable también la superabundancia de símiles, en los cuales, como en la metáfora, la separación entre el elemento comparante y el comparado llega a ser delirante:

Sobre la torre, enigmático,
el búho de ojos de azufre,
su canto insalubre sufre
como un muezín enigmático . . .

(TL 29)

Y obsediendo una glorieta
como una insana clavija
rechina su idea fija
la turbadora veleta.

(TL 30)

y los sauces en montón
obseden los camalotes
como torvos hugonotes
de una muda emigración.

(DA 166)

Todos estos recursos contribuyen al desarrollo del lenguaje en libertad, consistente en este caso en la asociación de elementos pertenecientes a campos semánticos remotos unos de otros, lo que da como resultado una imaginería insólita. Los preferidos por nuestro poeta, van de lo patológico al bestiaro; del universo psíquico al cósmico; del metalenguaje a lo mágico; de objetos cotidianos a instrumentos musicales; en fin, de los sentimientos a lo sensorial.

No obstante, la "sustitución" es sólo uno de los mecanismos de artificialización utilizados por el estilo neobarroco; considera Sarduy asimismo la "proliferación", que consiste según el mismo en "obliterar el significante de un significado dado pero no reemplazándolo por otro . . . [sino] por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente" (170). La "proliferación" se manifiesta formalmente en una variedad de figuras como "enumeración disparatada", "acumulación de diversos nódulos de significación", "yuxtaposición de unidades heterogéneas", etc. Asimismo, puede ocurrir que la "proliferación" resulte en una cadena abierta de significantes, que no conduzcan a un referente esperado por el lector, a un significante determinado, de lo que resulta una lectura "deceptiva."

En los poemas estudiados, se manifiesta el gusto por el uso de esos tipos de proliferaciones. Como he mencionado antes, en TL, los motivos principales giran en torno a: un paisaje nocturno, la presencia de un "yo" poético, así como también de un "tú", evocado precisamente mediante la yuxtaposición de unidades heterogéneas. Afirma Yurkievich refiriéndose a este poema que en el mismo,

el desequilibrio adquiere dimensión cósmica. El informe turbión no sólo invade la psique del poeta, puebla la conciencia del mundo: lo absoluto cobra genio lóbrego. El discurso se vuelve ostentosamente neurótico. El desequilibrio del sujeto refleja un desequilibrio universal. La visión es caótica, tenebrosa, cataclísmica. (83)

Ahora bien, la invocación del “tú” ocupa centralmente las cinco estrofas de la Sección III de TL (‘Avernus’), realizándose a través de una enumeración de vocativos de peculiar imaginaria:

Tú que has entrado en mi imperio
 ...
demonia tornasolada
 ...
Lapona esfinge: ...
 ...
Carnívora paradoja,
Funambulesca Danaida,
Esfinge de mi Tebaida
maldita de paradoja ...
 (TL 32-33) (El subrayado es mío)

De la misma forma es evocado el “tú”, motivo también principal, en el poema DA, a la par que se reconstruye su figura femenina mediante imágenes desconcertantes que, como un “collage”, la van conformando:

Deja que incline mi frente
 en tu frente subjetiva
 en la enferma sensitiva
 media luna de tu frente
 que en la copa decadente
 de tu pupila profunda
 ...
 deja que rime unos sueños
 en tu rostro de gardenia
 hada de la neurastenia,
 trágica luz de mis sueños.
Mercadera de beleños,
 ...
el ecuador de tu boca
y el polo de tu garganta.
 (DA, 167) (El subrayado es mío)

Esta proliferación de imágenes va construyendo una extensa cadena de significantes que van conformando una figura femenina en torno de ese “tú”, cuya dilucidación ha dado arduo trabajo a la crítica, por la dificultad en establecer su filiación, su significado concreto: ¿se trata de la poesía, del Ideal, de la muerte, del amor? En el poema alegórico LV, JHR ha agregado una serie de notas explicativas de los símbolos utilizados. Así, la Amazona evocada “que atrae al poeta, significa la ilusión soñada, el divino Ideal, la Forma Perfecta y Armoniosa de la Belleza en el Arte y en el Pensamiento, la ansiada Felicidad terrenal . . . , el Amor puro y metafísico. . . ” (171) Pero no ha hecho lo mismo en el caso

de TL y DA. Aquí, la proliferación imaginística conduce precisamente a una variedad de significados que, aunque produzcan una lectura “deceptiva”, enriquecen las posibilidades connotativas de esta poesía, imprimiéndole el sello del estilo neobarroco.¹²

Otros mecanismos de artificialización favoritos de este estilo de los que también se vale nuestro poeta (aunque no con la misma frecuencia que con la “sustitución” y la “proliferación”), son la “permutación” y la “condensación”, que Sarduy define: “análoga al proceso onírico de condensación es . . . [la] permutación, espejeo, fusión, intercambio entre los elementos . . . de dos de los términos de una cadena significante, choque y condensación de los que surge un tercer término que resume semánticamente los dos primeros” (173). Concluyendo que “en la condensación asistimos a la ‘puesta en escena’ y a la unificación de dos significantes que vienen a reunirse en el espacio exterior de la pantalla, del cuadro, o en el interior de la memoria” (174).

Ahora bien, en tanto que la permutación no se hace presente en el nivel fónico al menos en las composiciones analizadas aquí, ésta constituye sin embargo un mecanismo utilizado a nivel del sintagma: “con la cabeza en la mano” (TL 36), “yo te abomino y te adoro/ y de rodillas te escupo”, ¡muerte a muerte y vida a vida!” (TL 37), “De agotamiento cardíaco/ tuve síncope morales” (DA 173). La presencia de estas permutaciones, parece buscar la complicidad del receptor atento, quien percibe subyacente el cliché o la frase hecha *in absentia*, cuyos significantes se reordenan en su memoria: con la mano en la cabeza; de rodillas te adoro; vida a muerte y muerte a vida (o tal vez “corazón a corazón”); agotamiento moral y síncope cardíaco. De tal manera que el lector se hace partícipe del sentido lúdico de este estilo, que parece plantearse así como un juego entre emisor y receptor. Al mismo tiempo, el mecanismo constituye un guiño del poeta, que trasunta su parodia del lenguaje utilitario.

Otro tanto ocurre en el nivel léxico respecto a las conmutaciones, de las que a veces resultan neologismos inesperados. En este tipo de condensaciones, se percibe un gusto por la hiperbolización, que remite a la vastedad del universo cósmico concebido como una inmensa opereta: “la *supersustancial*/ vía láctea . . .” (DA 166), “Entran en el *Ultra-vidado*/ allende al último muro/ del Alto Imperio Sereno” (LV 176), “De repente, en el elíptico/ drama *super-sideral*” (LV 179); o bien “. . . el *scherzo* inmenso/ de un *orquestrión* astronómico” (LV 179), “Era un reloj poeniánico / este reloj *psicofísico*” (LV 179).¹³

Visto el funcionamiento de los mecanismos que conforman el proceso de artificialización en al menos parte de la poesía de JHR, estaría en condiciones de afirmar

¹² En la primera sección de TL (‘Vesperas’) asimismo, el significado “llegada de la noche”, es sugerido a lo largo del poema mediante una proliferación de imágenes: “En tûmulo de oro vago/ cataléptico fakir./ se dio el tramonto a dormir/ (...)”; “En hipótesis se pierde/ el horizonte errabundo/ y el campo meditabundo/ de informe turbión se puebla/ como que todo es tiniebla/ en la conciencia del mundo.” (27) Sólo en el último verso de la sección, surge el significante que había venido siendo circunscripto: “la inmensa noche de Buda...”, Julio Herrera y Reissig, p. 30.

¹³ “El signo dominante es la *teatralidad*. Gestos grandilocuentes como trazados bajo reflectores en enormes teatros y voces estentóreas que los subrayan con una melodía obvia y directa, serán los rasgos de manifestación pública del arte herreroiano. . . . También Herrera y Reissig maneja una musicalidad operática, más cercana al aria de coloratura que al refinamiento del lied finisecular” (Rama, “La estética” 33). (El subrayado es mío).

que en ese barroquismo radica el enmascaramiento de la misma. Pero, de acuerdo con la teoría de Sarduy, es necesario considerar también la presencia de la “parodia”, como elemento constitutivo del estilo neobarroco. Citando a Bakhtin, el cubano afirma:

la parodia deriva del género ‘serio-cómico’ antiguo, el cual se relaciona con el folklore carnavalesco —de allí su mezcla de alegría y tradición— y utiliza el habla contemporánea con seriedad, pero también inventa libremente, juega con una pluralidad de tonos, es decir ‘habla del habla’: [se caracteriza asimismo por sus] confusiones y profanaciones . . . excentricidad y ambivalencia. (175)

En cuanto a los elementos de la parodia, algunos de ellos están presentes en esta “poética omnívora” —como la llama Yurkievich (79)— en la medida en que, como obra de enmascaramiento, echa mano a materiales provenientes de todas las épocas. En este sentido, Rubén Darío planteaba la creación modernista como re-creación, es decir, como un proceso constante de construcción y reconstrucción de un mundo inmanente. Se trata de una vuelta al pasado —a través de la lectura de clásicos y primitivos—, para construir la propia poética, para ser un poeta nuevo. El propósito es el de anular el presente vacío y multitemporalizar, a efectos de ir construyendo un presente alternativo. La idea dominante en la época es la de construir un mundo contracultural, opuesto a la cultura oficial.

Respecto a la intertextualidad —como aspecto constitutivo de la parodia— es posible encontrar citas —incorporación de elementos extranjeros—, bien en los epígrafes (*Jam sol recedit igneus* . . . TL), en las denominaciones latinas de las diferentes secciones de TL (‘Ad completorium’, ‘Et noctem quietam concedet dominus’, ‘Officium tenebrarum’), o bien citas francesas incrustadas en el texto (“Ya las luciérnagas. . . / . . . guñan la *marche aux flambeaux*”). Asimismo, las reminiscencias mitológicas grecolatinas, nórdicas, etc., pululan por todas partes, como también aquellas que aluden a los clásicos literarios —“adarga en ristre, el sonámbulo/ molino metaforiza/ un Don Quijote en la liza,/ encabalgado y sonámbulo” (TL 29); “y una espectral Edad Media/ danza epilepsias abstrusas,/ como un horror de Medusas/ de la Divina Comedia” (TL 30)— o musicales, más cercanos en el tiempo:

En el Cementerio pasma
la Muerte un zurdo can-can;
ladra en un perro Satán,
y un profesor rascahuesos
trabuca en hipos aviesos
el Carnaval de Schuman.
(TL 32)

Junto al fenómeno de intertextualidad, interactúa en la obra barroca la intratextualidad, en la que Sarduy toma en consideración los “gramas fonéticos”, “sémicos” y “sintagmáticos”, para su propuesta de una semiología del barroco latinoamericano (176). Un aspecto fonético a tener en cuenta por su particular importancia como elemento paródico en nuestro poeta (recurso del Modernismo en general), es el de la aliteración, mediante la que se lleva a extremos la esperpentización lingüística:

Canta la noche *salvaje*
 sus ventriloquias de Congo,
 en un gangoso diptongo
 de gutturación salvaje . . .
 (TL 33)

¡Oh musical y *suicida*
 tarántula abracadabra
 de mi fanfarria macabra
 y de mi parche *suicida* ! . . .

Un gato negro a la orilla
 del cenador de hambú,
 telegrafía una 'cú'
 a Orión que le signa un guiño,
 y al fin estrangula, un niño
 improntu hereje en 'miaú'!
 (TL 35)

La afirmación de Sarduy sobre la aliteración —“Lo que su máscara enmascara es precisamente el hecho de no ser más que una máscara, un artificio y un divertimento fonético que son su propio fin”(179)— vale en cuanto a la repetición de los mismos vocablos que producen una exacta rima consonante (“salvaje”, “suicida”, etc.) No veo otro fin que el puramente lúdico en el uso de este recurso, en el que Idea Vilariño (XXXIII), ve en cambio una complicación más, en tanto que ambos significantes aportan para ella dos significados distintos.

En definitiva, lo paródico participa en los poemas estudiados —en particular en TL— junto con los mecanismos de artificialización antes analizados, hecho que evidencia la presencia de una expresión neobarroca en nuestro poeta, de acuerdo con la teoría del crítico y escritor cubano Severo Sarduy.

El discurso ensayístico

Ahora bien, al relacionar esa expresión neobarroca —discurso del enmascaramiento— con la ensayística sociopolítica y estética de JHR, es posible encontrar sin duda un elemento de continuidad, en tanto que en ambos discursos se evidencia una misma base ideológica: “*Revolución es casi siempre civilización, y civilización es belleza*” había dicho ya en 1889 en sus “Conceptos de crítica”(291).¹⁴ En este sentido, una clave que hace explícito el enmascaramiento poético, que conecta su razón de ser neobarroco con el sistema ideológico expresado en su prosa, se encuentra en la nota que el propio JHR agrega en el poema LV, a los versos que uso como acápites:

¹⁴ Todos los subrayado en los siguientes textos ensayísticos de JHR son míos.

Dragón y Cisne: Constelaciones. El dragón figura la devorante prosa moral, el bajo utilitarismo, la pasión mezquina, el oro déspota y mercader, el vendaval de la política industrial que seca las fuentes puras del alma humana. El Cisne la serena poesía, el arte contemplativo que sueña a solas. (178)

Veamos más de cerca esa simbología del Dragón, que se hace explícita como he dicho en la obra ensayística. Frente al discurso político, social, económico y estético (de base supuestamente positivista) dominante, JHR contraponen su propio discurso basado asimismo en las ideas de Spencer, principalmente —ideología que conecta no sólo con su contradiscurso poético, sino con el Modernismo en general.¹⁵ Su ataque a la política, a la sociedad y a la economía (a esta última me referí en la introducción), se desarrolla ácidamente en el ya citado “Epílogo wagneriano. . .” Respecto a la primera, JHR condena, tanto en los gobernantes como en los gobernados, su falta de capacidad para absorber las nuevas ideas que campean en los países civilizados, dando la espalda al progreso. Critica asimismo (como Sarmiento en *Facundo*) la barbarie de los partidos blanco y colorado, apegados a un tradicionalismo —obsoleto para los tiempos que corrían—, que giraba permanentemente en torno a la figura del caudillo de turno:

Una política al por menor que no discierne, ni discurre, que no se aviene con los *hechos universales*, que da popa a los adelantos científicos Los partidos podrían servir de símbolos de necedad, de atraso, de superstición. En el capítulo de los ‘Caracteres emocionales’ he probado extensamente, apoyándome en Comte, Stuart-Mill, Bain, Spencer, Lombroso, etc., que estos partidos son estratificaciones cerebrales de odio, sanguinarismo y acción refleja, de acometividad primitiva. (296)

Su propuesta es por tanto que la política se avenga con la época moderna y con las nuevas ideas positivistas: “¡Que vengan otras ideas, otros partidos, otras tendencias más de acuerdo con el siglo XX y el adelanto científico!” (299).

Ahora bien, en tanto que la base que sustenta esa política partidista está en la sociedad uruguaya, JHR achaca ciertas graves dolencias a sus compatriotas, a quienes responsabiliza de la situación de atraso que desde su punto de vista vive el país: “El uruguayo, como el hombre primitivo, es conservador en alto grado . . . El ‘horror a variar’ que dice Spencer, lo estrecha en los rediles de las experiencias ordinarias. Esta *aversión a la novedad* es el carácter del hombre *incivilizado*” (302).

Sin duda estos juicios sobre la psicología del uruguayo medio que afectan a la sociedad toda así como al gobierno del país, son motivados a su vez por los que esa misma

¹⁵ “En estas operaciones poéticas puede desentrañarse un comportamiento del arte hispanoamericano común a muy diversas regiones desde los años ochenta, cuando los escritores del continente debieron proceder —como ya habían hecho sus colegas europeos y norteamericanos— a una *humanización* del torrente de artesanías y productos industrializados que los barcos transportaban desde Londres, París o Nueva York, humanización que también implicaba la recuperación de la tradición cultural donde esos objetos se hallaban inscritos y la *vocación universalista* que ellos imponían con su irresistible poderío” (Rama, “La estética” 32). (Los subrayados son míos).

sociedad pequeño burguesa y conservadora ejercía sobre el poeta, condenado por un lado, por su alejamiento del partido colorado, de destacada tradición familiar; aislado, por otro, por excéntrico e incomprensido —como su poesía lúdica y neobarroca— en el Montevideo del 900:

En el concepto de los uruguayos el que varía en sus modos de pensar es un 'miserable tráfuga', un descarado traidor; o bien, dicen del hereje: 'se ha enloquecido.' Ellos no ven en el *cambio* la conquista de una idea que antes no se tenía, el rayo fulgurante del camino de Damasco; la marcha hacia la Verdad por las estepas de la reflexión; que se pasa de la noche a la mañana como dice Michelet; *el abandono de los pesados arreos llenos de pátina convencional por el peplo modernista que abre sus pliegues soberbios al viento de las persuasiones.* (303)

En ese contexto sociopolítico, condena asimismo la falta de originalidad del los escritores contemporáneos, cuyo discurso de carácter utilitario, se aviene con el discurso oficial:

Se sonríen, se mofan cuando alguien les habla de manifestar su espíritu en una obra de importancia, *que luche contra lo establecido, contra el sistema imperante, que encierre sus paradojas*, cuyo triunfo no importa que se efectúe en tiempos muy apartados. Por el contrario todo lo que se ha dado a la imprenta es efímero, ligero, *imitado*, superficial, común, llano, circunscripto, cuando no vacuo, insustancial, tonto. Hase buscado en ello, satisfacciones superficiales de vanidad, dominios ostensibles, *encubramientos en la política*, efectismos agradables, lisonjas inmediatas, '*ventajas materialistas.*' (316-7)

En el terreno estético proponía en 1905, en su ensayo "El círculo de la muerte", un arte *sutil* —por oposición a lo *útil*—, moderno, nuevo, centrado en el ejercicio de la *belleza* y no en el mensaje moralizante —propio del discurso neoclásico y del romanticismo tardío al estilo de Espronceda que llegara a Latinoamérica:

Dado que *lo bello no es lo útil*, que subsiste independientemente de aquel atributo, ¿por qué exigir al Arte *una utilidad social o doctrinaria* que repugna a su naturaleza íntima; a qué obligarle a diluir a plena luz de la vida, en el palenque de la lucha humana, el elemento de sueño y de imposible de que se compone en alto grado, y en el que se ha mecido ingenuamente, desde que nació? *La hermosura fuera de la Ética: tal es el ideal.* (334)

Parece evidente entonces, que el discurso poético enmascarado de JHR, con su carácter lúdico, de derroche verbal, que echa mano a la historia para su conformación, a la par que procura llenar un vacío —la búsqueda de una identidad cultural nacional y latinoamericana—, se proyecta, al igual que el discurso ensayístico, como un nuevo discurso contrahegemónico, de emancipación sociopolítica y económica en el contexto del Modernismo.

He aquí la “patada augusta” de JHR a la pacata burguesía montevidcana del 900, a la que Zum Felde acusara, en el sepelio del poeta, de haberlo abandonado:

En torno a su féretro, . . . *las graves sombras burguesas*, en la solemnidad convencional de los duelos vulgares, discurrían gravemente y gravemente hablaban. La sociedad mezquina en que vivió y que no supo amarlo porque no supo comprenderlo, estaba allí representada por sus cronistas, por sus políticos y por sus *mercaderes*. La gente en cuyo medio vivió como un desterrado, la gente que lo despreciaba por altivo y lo compadecía por iluso, la gente miserable que reía de la divina locura de su ensueño, la gente de alma baja que nunca quiso allegarse hasta él, estaba allí, llevada por la indulgencia de la muerte . . . Como cuervos al olor de la muerte, las sombras innobles de los *mercaderes*, iban allí a mentir su duelo por vanidad o por costumbre. (Zum Felde, “Discurso” 332-3) (Los subrayados son míos).

BIBLIOGRAFIA CITADA

GARCIA-GIRON, EDMUNDO.

"La azul sonrisa. Disquisición sobre la adjetivación modernista." *El Modernismo*. Ed. Lily Litvak. Madrid: Taurus, 1986. 121-41.

HERRERA Y REISSIG, JULIO.

Poesía completa y prosa selecta. Ed. Alicia Migdal e Idea Vilariño. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

RAMA, ANGEL.

"La dialéctica de la modernidad en José Martí." *Estudios martianos*. Barcelona: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1974.

RAMA, ANGEL.

"La estética de Julio Herrera y Reissig: el travestido de la muerte." *Río Piedras* 2 (1973): 31-40.

RAMA, ANGEL.

"La democratización enmascarada del tiempo modernista." *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. 117-28.

RELA, WALTER.

"Herrera y Reissig: de la sencillez bucólica a la alucinante hermética." *Círculo: publicación del círculo de cultura panamericano* 16 (1985): 51-60.

SARDUY, SEVERO.

Barroco. Madrid: Sudamericana, 1974.

SARDUY, SEVERO.

"El barroco y el neobarroco." *América Latina en su literatura*. Ed. César Fernández Moreno. México: Siglo XXI-Unesco, 1972. 167-84.

SCHRAEDER, LUDWIG.

Sensación y sinestesia. Madrid: Gredos, 1975.

SCHULMAN, IVAN A.

"Severo Sarduy." *Narrativa y crítica de nuestra América*. Ed. Joaquín Roy. Madrid: Castalia, 1978. 387-403.

Sobejano, Gonzalo.

El epíteto en la lírica española. Madrid: Gredos, 1956.

Vilariño, Idea.

"Prólogo." *Poesía completa y prosa selecta*. Por Julio Herrera y Reissig. Ed. Alicia Migdal e Idea Vilariño. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

Yurkievich, Saúl.

Celebración del modernismo. Madrid: Tusquets, 1976.

Zum Felde, Alberto.

"Discurso en el sepelio de Julio Herrera y Reissig." *Poetas modernistas menores*. Ed. Arturo Sergio Visca. Montevideo: Biblioteca Artigas, Colección de clásicos uruguayos, 1971. 332-6.

Zum Felde, Alberto.

Proceso intelectual del Uruguay. Vol. 2. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo, 1967.

**José Asunción
Silva: *De
sobremesa***

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



JOSÉ ASUNCIÓN SILVA, CIEN AÑOS DESPUÉS

El 24 de mayo de 1896, a los 31 años de edad, se suicidaba en Santafé de Bogotá José Asunción Silva, uno de los poetas emblemáticos del primer modernismo hispanoamericano junto con el nicaragüense Rubén Darío, el mejicano Manuel Gutiérrez Nájera y los cubanos José Martí y Julián del Casal.

Al cumplirse cien años de su muerte el nombre de Silva parece alcanzar un reconocimiento y un prestigio que, a pesar de la no escasa bibliografía sobre su obra, durante décadas le fue regateado tanto en su Colombia natal como en el resto de Hispanoamérica y en España. No deja de ser significativo al respecto que los textos de Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis, María Mercedes Carranza y Jesús Munárriz que acompañan a la reciente edición de lo que puede considerarse la obra completa del escritor bogotano, señalen las reticencias tradicionales respecto a la significación de su obra y que los dos primeros insistan en la visión dudosa que de Silva recibieron en sus lecturas juveniles en la escuela.¹

Entre las principales razones de la reticente valoración de Silva en su tiempo destacan dos. La primera tiene que ver con el desajuste temperamental y estético del poeta respecto del ambiente sociocultural de su ciudad. Ciertamente, en la vida de Silva escasea el éxito literario tanto casi como el financiero. Si los negocios familiares que durante sus primeros años le garantizaron un buen estatus económico terminaron de hundirse en cuanto José Asunción se hizo cargo de ellos, desde sus comienzos como poeta la puritana sociedad en que se movía no vio con buenos ojos ni su afición a la bohemia, ni su inconformismo, ni su dandismo. Todos los biógrafos cuentan diversas anécdotas respecto a la hostilidad ambiental de quien fue llamado «José Presunción» o «el casto José» y al incestuoso enamoramiento hacia su hermana Elvira, que se supone, incluso, que inspiró uno de sus poemas más famosos, el valorado «Nocturno», tema éste que no falta en el extenso retrato, «Leyendo a Silva», que le dedicaría su paisano Guillermo Valencia. Al respecto vale la pena citar esta opinión de Juan Ramón Jiménez, siempre exigente y preciso en sus observaciones:

«No necesito más que su nocturno segundo y único en la mano, no otro poema, ni otro retrato ni otra biografía, y quemaría el resto de su decadente vida y su escritura confusa: interiores de sedalina, tertulias tontas, encuadernaciones de París, alardes de casino, lacas aproximadas: todo ese *dandismo* provinciano, vacuo y ridículo que el pobre se puso para asustar a los colombianos corrientes.»²

La segunda razón viene de la accidentada, escasa y, en cualquier caso, tardía y deficiente difusión de su obra. Silva publicó poco en vida y tuvo, además, la mala fortuna de perder una parte de sus manuscritos en 1894, al naufragar el *Amérique*, en el que

¹ José A. Silva, *De sobremesa y Obra poética*, Hiperión, Madrid, 1996.

² Juan Ramón Jiménez, «José Asunción Silva», en *Españoles de tres mundos*, Madrid, Aguilar, 1969, pp. 113-115.

regresaba a Colombia desde Caracas, donde desempeñó el cargo de secretario de la legación colombiana y donde había desarrollado la actividad literaria más intensa de sus últimos años. De acuerdo con diversos testimonios, en el naufragio se perdieron los libros de poemas *Las almas muertas* y *Poemas de la carne*, así como los *Cuentos negros* y *Cuentos de razas*, y las novelas *Un ensayo de perfumería* y *De sobremesa*. A reescribir está última dedicó el último año de su vida.

Respecto a las ediciones de su obra, fueron todas tardías y confusas. De hecho, la primera edición del conjunto principal de su poesía, con prólogo de Miguel de Unamuno, data de 1908, cuando el cisne modernista ya tenía el cuello bien retorcido, y su novela *De sobremesa*, a la que me referiré después, no se editó hasta 1925. De hecho, hasta los años ochenta el conjunto poético de Silva no ha comenzado a editarse correctamente, desde la edición de Mutis y Cobo (1979), hasta la de Orjuela (1990) y la recentísima de Jesús Munárriz, que ha confrontado manuscritos, corregido lecturas y anotado los principales poemas. Lo extemporáneo de su difusión explica lo escaso de su influencia, la poca justicia con que fue leído en el fin de siglo y hasta alguna punzante reacción del propio poeta, que sería luego valorado por algunos como «precursor» del modernismo: así, las ironías sobre la escuela de Rubén Darío que virtió, entre otros poemas, en la famosa «Sinfonía color de fresas con leche», dedicada «A los colibríes decadentes» y firmada en Bogotá con el nombre de Benjamín Bibelot Ramírez el 6 de marzo de 1894 y de la que cito las dos primeras y la última estrofas:

¡Rítmica reina lírica! Con venusinos
cantos de sol y rosa, de mirra y laca,
y polícromos cromos de tonos mil,
oye los constelados versos mirrinos,
escúchame esta historia rubendariaca
de la princesa Verde y el paje Abril,
rubio y sutil.

El bizantino esmalte do irisa el rayo
las purpuradas gemas que enflora junio
si Helios recorre el cielo de azul edén
es lilibial albura que esboza mayo
en una noche diáfana de plenilunio
cuando las crisodinas nieblas se ven
a tutiplén.

.....
¡Rítmica reina lírica! Con venusinos
cantos de sol y rosa, de mirra y laca,
y polícromos cromos de tonos mil,
¡estos son los caóticos versos mirrinos,
ésta es la descendencia rubendariaca
de la princesa Verde y el paje Abril,
rubio y sutil!

ORIGINALIDAD Y ACTUALIDAD DE SU POESÍA

A partir de la edición del centenario, la obra poética de Silva queda dividida en dos grandes bloques separados por la fecha del viaje a Europa: «*Poemas de juventud y adolescencia (1880-1884)*» —que incluye el libro *Intimidades*, descubierto y publicado en 1977, y otros poemas sueltos— y «*Poemas de madurez (1885-1895)*», dividido en cinco secciones: «*De El libro de versos*» (el único libro preparado para su edición por Silva); «*Gotas amargas*»; «*Poemas de la carne*» (ensayo de reconstrucción de ese libro perdido); «*Otros poemas*»; el extenso canto épico-cívico «*Al pie de la estatua*» y las traducciones.

A pesar de la brevedad relativa de su producción (un centenar y medio de poemas, la novela citada y algunas prosas breves), José Asunción Silva se nos presenta a cien años su muerte como uno de los grandes poetas renovadores en Hispanoamérica. Ciertamente, no es precisa una obra poética extensa para dejar huella en la historia literaria, y baste recordar el caso de Gustavo Adolfo Bécquer. También coincide en el fin de siglo que algunas de las aportaciones más originales del modernismo correspondan a obras dispersas, en ocasiones escritas sin una dedicación y sin una continuidad que subrayan por medio de la paradoja vital la búsqueda de rigor formal de los más cercanos al parnasianismo y que fundamentan objetivamente la realidad y los efectos de la bohemia o de la crisis existencial y estética de aquellas décadas.

Al igual que en los casos de Manuel Gutiérrez Nájera y de Julio Herrera y Reissig, cuyas poesías se publicarían después su muerte, lo principal de la obra de José Asunción Silva, el primer gran poeta colombiano, fue casi desconocido durante años y tardó en apreciarse su papel de avanzada de la profunda renovación artística del modernismo. Pues, en efecto, si atendemos a las fechas de escritura de los poemas, en la obra de Silva aparecen, antes de que el modernismo entre en su fase de autocrítica, la voluntad de ruptura, la experimentación formal y temática, y también la ironía y la mirada crítica del poeta urbano que no se desarrollarían hasta más tarde incluso en el propio Rubén Darío. Los versos citados de la «*Sinfonía color de fresas con leche*» testimonian tanto el reconocimiento de Darío por parte de Silva como su conciencia de los riesgos insalvables de la nueva estética.

Así, José Asunción Silva, a pesar de no haber publicado en vida ni un sólo libro, se nos muestra como el más rupturista de los modernistas del primer momento, no sólo por la amplísima experimentación verbal y métrica (él fue el primer modernista en recuperar el eneasílabo) que hallamos en sus poemas, sino por la manera en que supo intuir en su mezcla de romanticismo y simbolismo las posibilidades de la ironía y el cotidianismo y con ello apuntar su conciencia innovadora hacia las vías más fecundas de una poesía alternativa.

Aunque teniendo a la vista el modelo de Martí, y no sin cierto desorden contradictorio, integró en su escritura tradiciones recientes muy diversas, desde la española —hallamos claros ecos de Bécquer, pero también de Núñez de Arce, de Campoamor y de Bartrina— a las diversas corrientes europeas. Si en su producción anterior a 1884 ya se perciben, además del influjo de Bécquer y otros poetas españoles, su diversidad de lecturas y su particular conocimiento de la literatura francesa —tradujo a Béranger y a Victor Hugo, entre otros—, a partir de su estancia en Europa, preferentemente en París, su

conversión al simbolismo y al decadentismo fue tan inmediata como imprescindible, como muestra de manera muy clara su elaboración literaria en *De sobremesa*.

Entre las decenas de nombres que va desgranando en su diario José Fernández, el *alter ego* del poeta en *De sobremesa*, sus tradiciones engarzan el romanticismo y el prerrafaelismo inglés con los poetas simbolistas franceses —de Baudelaire a Verlaine, Rimbaud y Mallarmé (quien le regalaría la reciente *À rebours*, decisiva en la génesis de su novela *De sobremesa*)—, pero también muchos otros como Hugo, Gautier, Heine o Leopardi, a algunos de los cuales tradujo, a su manera.

Como señala José Olivio Jiménez, a influjo «de los simbolistas, y como todos los modernistas que a aquellos siguieron, profesó un respeto sagrado al ejercicio de la poesía: para él “*el verso es vaso santo*” (“Ars”) y hasta desplegó, en pareados alejandrinos de dicción e intencionalidad característicamente modernistas, una poética (“*de arte nervioso y nuevo*”) que resume la naturaleza novadora y sincrética de este modo de sensibilidad y expresividad, pero con claro énfasis en el ocultamiento y la sugestión propios del simbolismo (“Un poema”)).³

Pero son muy diversos los registros de su poesía, habida cuenta de que lo sustancial de ella se escribió en tan sólo diez años, desde 1885 a 1895. Poco propicia a la visión parnasiana, pero tremendamente musical, coexisten en ella (y en esa originalidad radica buena parte de su sugestión incluso para el lector actual) tonos y perspectivas que se contraponen entre sí y que, sin embargo, responden a las distintas facetas anímicas de un solo artista. Junto a la sugerencia y musicalidad de sus poemas simbolistas, cuyo sentimiento elegíaco se prolonga a lo largo de esos diez años de escritura, aparecen el registro épico-cívico, el filosófico y, particularmente en los poemas de *Gotas amargas*, la ironía más afilada o un sarcasmo corrosivo, tanto de carácter social como estético, que testimonian el escepticismo y, en última instancia, un desencanto que confluye con la vena elegíaca de fondo.

Mientras en algunos poemas la demorada descripción de los interiores poblados de objetos antiguos aporta un aura de misterio y de velada vislumbre de otra realidad, a la manera de Edgard Allan Poe o Charles Baudelaire, como en «La voz de las cosas», «Vejece» o los «Nocturnos» «Poeta, di paso» o «Una noche», tan personales, en otros poemas se recupera el mundo infantil como única etapa de posible ilusión y pureza intactas o, como en «Día de difuntos», la reflexión poética alcanza dimensiones filosóficas de hondo desencanto irónico.

El vértigo del tiempo, la evocación melancólica del pasado o la reflexión sarcástica o doliente sobre la muerte no tienen por qué perder efectividad ni contradecir la frustración y el nihilismo de fondo que aparecen en las caricaturas sociales, en los registros coloquiales de la lengua poética o en la sátira y la antipoesía de poemas como los de *Gotas amargas*, en los que se reconocen influencias tan diversas como las de Heine, Baudelaire, Campoamor o Bartrina. Y lo más destacado de estos últimos registros es que, surgidos en los mismos inicios del modernismo denuncian la riqueza contradictoria de las posibilidades de este movimiento y adelantan toda la caudalosa corriente de decadentismo y luego de antipoesía que se inicia con el siglo en la poesía escrita en español.

³ José Olivio Jiménez, *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión, 1985.

Leyendo con un siglo de distancia los poemas de Silva se corrobora la impresión de que hay mucho de la poesía modernista de la primera época que sigue estimulando la escritura y la lectura actuales, y que se precipitan en ellos posibilidades que aun hoy resultan muy fecundas. No tanto, ciertamente, sus vistosos desbordamientos ornamentales ni la fe en el arte entendido como religión, ni la realidad referencial que se entreteje en sus versos. Pero sí el fragmentarismo, la intertextualidad instrumental («Lentes ajenos», «Cápsulas»), el arduo desengaño social («Psicopatía», «Don Juan de Covadonga», «Necedad yanqui») y la conciencia civil («Lázaro», «Égalité», «Al pie de la estatua»), los registros reflexivos y filosóficos («Muertos», «Día de difuntos», «Futura»), la lúcida autorreflexión de la escritura, la narratividad, la perspectiva irónica y autoparódica («Un poema», «El mal del siglo», «Sinfonía color de fresas con leche»), el valor antirretórico de la lengua cotidiana como alternativa al «lenguaje de poema», la recuperación de la sentimentalidad y el tratamiento crítico de la experiencia en poemas como «Madrigal», «Psicoterapéutica» o «La respuesta de la tierra», cuyos últimos versos parecen ironizar con más de diez años de anticipación sobre el poema de Rubén Darío «Lo fatal», de *Cantos de vida y esperanza*(1905):

«¿Qué somos? ¿A do vamos? ¿Por qué hasta aquí vinimos?
 ¿Conocen los secretos del más allá los muertos?
 ¿Por qué la vida inútil y triste recibimos?
 ¿Por qué? —Mi angustia sacia y a mi ansiedad contesta.
 Yo, sacerdote tuyo, arrodillado y trémulo,
 en estas soledades aguardo la respuesta.

La tierra, como siempre, displicente y callada,
 al gran poeta lírico no le contestó nada.»

DE SOBREMESA

Toda la diversidad y disparidad de temas y de preocupaciones estéticas, culturales y sociales que Silva plasmó en sus poemas forma el entramado básico de su única novela conservada. Las causas inmediatas de la obra responden, sin duda, a la propia crisis personal del autor entre dos civilizaciones: la que apenas pudo vislumbrar en su breve estancia en Europa y tuvo que asimilar a través de los libros, y la colombiana, cuyas tradiciones literarias ni se mencionan en ella, pero cuya asfixiante realidad para el aprendiz de dandy con apuros económicos pesó durante los diez años de vida que le quedaban a su regreso de París.

De sobremesa es, así, el fruto denso y obsesivo del descubrimiento de Europa que realizó Silva en su estancia de unos meses en París, Suiza y Londres. Si tenemos en cuenta la brevedad de sus correrías europeas (desde octubre de 1884 a principios de 1886) y la juventud del poeta cuando las realiza, es verdaderamente impresionante el efecto que ejercieron en él personas, libros y movimientos culturales, particularmente en lo que tiene que ver con cómo escribir, con su proyecto literario. Toda su producción posterior a ese

viaje depende estrechamente de sus descubrimientos y de la ininterrumpida relación con la cultura europea de la década que transcurre entre 1885 y 1895.

La novela, redactada febrilmente en una segunda versión el año antes de su muerte, recoge todos y cada uno de los estímulos que generan sus poemas: temas, escenarios, tonos y perspectivas, particularmente la visión irónica que se expande en los poemas de *Gotas amargas* y que, sin duda, debe tanto a un convencimiento lúcido de la crisis de la cultura occidental en la década de los ochenta como al escaso éxito del autor en su tierra y aun la hostilidad que su dandysmo y su exigencia artística se ganaron en la puritana sociedad urbana del Bogotá de aquellos años. Basta con recordar la visión que de él se ha mantenido hasta hoy mismo en la historia literaria de su país para comprender la profunda escisión, el desarraigo y hasta las fantasmagorías políticas que se le ocurren a José Fernández, el protagonista de su novela.

Pero *De sobremesa* es mucho más que eso: al adoptar la forma del diario se abre a una duplicidad básica: ficción y autobiografía se entremezclan para tejer un completo panorama de las vivencias y anhelos de Silva como artista en conflicto con su cultura colombiana y al mismo tiempo permiten darle un sentido verosímil en última instancia a su visión particular de los contrastes y las crisis que el fin de siglo arrastra, en Europa y en América Latina.

Por ambos conceptos *De sobremesa* es un libro inaugural de la modernidad hispanoamericana, el primero de sus características que, aunque verá la luz treinta años más tarde de su redacción, en 1925, cuando ya el modernismo es historia, visto en perspectiva inaugura ese juego de contrastes entre civilización y barbarie, entre los lados de acá y de allá, sobre los que se funda buena parte de la literatura moderna hispanoamericana.

De sobremesa es una novela densa y compleja, más un registro personal de la propia conciencia artística de Silva que una construcción novelesca sólida. Pero encaja perfectamente en un tipo de novela decadentista polifónica hecha de fragmentos reflexivos, de disquisiciones filosóficas y de comentarios de actualidad cultural hilvanados a la anécdota principal.

La novela se organiza en dos tiempos: durante una larga sobremesa José Fernández, el protagonista, a instancias de sus cuatro invitados —Juan Rovira, Óscar Sáenz, Luis Cordovez y Máximo Pérez—, les lee el diario que escribió durante su estancia en Europa, entre el 3 de junio de 189... y un 16 de enero, año y medio después, más o menos la duración del viaje europeo del propio autor. Con sólo dos breves interrupciones de dos y una páginas respectivamente, el cuerpo de la obra lo constituye la lectura en voz alta del contenido del diario.

Son las acciones contadas en el diario y las reflexiones de su autor las que van trazando, con la inmediatez y los cambios de humor y de opinión propios de un diario íntimo, la crónica de esos diechocho meses europeos. Como el lector de la novela conoce por las primeras 16 páginas el escenario, las características y la actitud presente de José Fernández, puede contrastar las ideas, los proyectos y, en suma, el aprendizaje de éste durante aquellos meses con su situación, sus opiniones y proyectos del presente de la novela, lo que, por el desajuste de ambas situaciones mentales, ya establece un primer nivel de efecto distanciador en la lectura, más o menos irónico, que el lector tiene que captar y

que no está expresado en las palabras de ninguno de los narradores, ni el José Fernández que lee con su voz el diario, ni el narrador en tercera persona que cuenta en el presente de la novela.

El mundo material de José Fernández descrito en los dos tiempos de la obra, corresponde al de un burgués acaudalado, antiburgués y obsesionado por rodearse de objetos de arte, antiguos y modernos, por gozar todos los placeres, incluido el de la buena mesa, y que se mueve en un ambiente decadente de extremada exigencia intelectual y artística: es, por lo tanto, un *dandy* criollo que ha quedado desarraigado de la realidad ambiental colombiana al intentar vivir de acuerdo con los modelos europeos. La descripción que abre la novela, muy cinematográfica, como señala García Márquez en el prólogo, abunda en detalles lujosos, y hasta el mismo diario que Fernández lee a sus amigos es un objeto exquisito, un

«grueso volumen con esquineras y cerradura de oro opaco. Sobre el fondo de azul esmalte, incrustado en el marroquí negro de la pasta, había tres hojas verdes sobre las cuales revoloteaba una mariposilla con las alas forjadas de diminutos diamantes» (p. 46).

Lo que en primera persona narra el diario es el proceso de localización, más que de búsqueda, en medio de extremados cambios de ánimo —de la castidad enaltecida a la lujuria enloquecida, del tratamiento clínico a la ensoñación mediante los narcóticos— de Helena, una joven de rasgos prerrafaelitas que Fernández entrevió en un hotel suizo y que, sin cruzar palabra con él, dejó caer a sus pies un emblemático camafeo. Enamorado de ella hasta la fiebre, el protagonista se dedica a buscarla, o más bien, encarga a diversos banqueros que traten de localizar a su padre mientras él se dedica a sus proyectos financieros y a alternar sus mil intereses dispares con estados cambiantes de ascetismo, de voluptuosidad desbordante y de abulia y *spleen* agotadores, de acuerdo con las anotaciones que con ritmo muy irregular va añadiendo a su diario. No encontrará a Helena o, mejor, dicho, encontrará su tumba, con lo que ello significa de muerte de un sublime pero borroso ideal, y de regreso a América sin más dilación.

Hasta aquí, el argumento de la novela recupera una historia romántica en la que el elemento trágico se ha sustituido por un barniz decadente, escéptico y altamente sarcástico, como señala la última anotación del diario, con que concluye la novela, dando paso al presente de la narración con que comenzaba:

«Voy a pedirle a vulgares ocupaciones mercantiles y al empleo incesante de mi actividad material lo que no me darían el amor ni el arte, el secreto para soportar la vida, que me sería imposible en el lugar donde, bajo la tierra, ha quedado una parte de mi alma». (p. 225)

Eso ya lo sabíamos, porque, en duro contraste con los apasionados conceptos amorosos con que se refiere a Helena en el diario, en una de las interrupciones de su lectura, a la mitad del texto, cuando aún no sabemos cómo culminará su búsqueda, Fernández ha clarificado sus planteamientos actuales:

«Hoy es diferente, respondió Fernández con cierta superioridad, he distribuido mis fuerzas entre el placer, el estudio y la acción, los planes políticos de entonces los he convertido en un *sport* que me divierte, y no tengo violentas impresiones sentimentales porque desprecio a fondo a las mujeres y nunca tengo al tiempo menos de dos aventuras amorosas para que las impresiones de una y otra se contrarresten y...» (128).

Como puede verse por este ejemplo, nada más lejos de la intención de Silva que intrigar al lector con los extremos amorosos de su protagonista. De hecho, José Fernández es, ante todo, el producto de una elaboración literaria con la que José Asunción Silva, además de enmascarar su propia realidad biográfica y sus experiencias artísticas, toma modelo de diversas fuentes finiseculares, particularmente de Wilde, de D'Annunzio, de Lorrain y de Huysmans para encarnar en esta mezcla colombiana de Dorian Gray, de Sperelli, de Durtal y Des Esseintes tanto sus reflexiones sobre la crisis espiritual del fin de siglo como su personal contraposición entre las sensibilidades y las realidades diferentes de América y de Europa, inaugurando una corriente que todavía es fecunda para la literatura latinoamericana. [Larbaud luego divulgaría a Silva y hay ecos de su novela en su propia novela *Diálogos de sobremesa de A. O. Barnabooth*, cuyo protagonista es otro hispanoamericano cosmopolita.]

Nada más lejos de la creación de Silva que ese personaje verosímil que García Márquez echa de menos en su prólogo.⁴ Al contrario, son los contradictorios estados de ánimo del exacerbado sensitivo que es José Fernández la única constante de un personaje que pretende abarcar la revuelta conciencia intelectual de la modernidad, como el fragmentarismo del diario y la disparidad de las reflexiones que se anotan en él es la sola estructura que permite tan ambicioso proyecto. Pues, en efecto, desde la óptica desfamiliarizada de un extranjero muy joven pero con todos los medios económicos a su disposición, pretende su autor reflejar los aspectos políticos, científicos, culturales, artísticos y morales de una época que reiteradamente se define en la novela como de decadencia extrema y que no hace sino acentuar en la esquizofrenia moral del protagonista el decadentismo básico de su carácter, su *spleen* y su desengaño, dando al traste con toda esperanza:

«¿Y en qué crearás, alma mía, alma melancólica y ardiente, si los hombres son ese miserable tropel que se agita, cometiendo infamias, buscando el oro, engañando a las mujeres, burlándose de lo grande, y si ya murieron los dioses?» (p. 204)

Aunque inmediatamente el lector piensa en el *Banquete* platónico como modelo de esta *De sobremesa*, puesto que, además de la ocasión propiciadora se trata el erotismo, este estímulo no podía determinar el enfoque de Silva: no sólo la parte dialogada es brevísima: también la diversidad de motivos desborda el tratamiento del amor y nos lleva

⁴ Gabriel García Márquez, «En busca del Silva perdido», J. A. Silva, *De sobremesa*, ed. cit., pp. 7-27.

más bien al tema de fondo de la desorientación nihilista del sujeto finisecular, tal como se precisa en la cita inmediatamente anterior.

Por lo demás, este sujeto extremadamente sensible al vértigo de sus pensamientos no para de autoanalizarse sacando conclusiones tan cambiantes como las fechas del diario y a la vez tan actuales como sus modelos:

«He hecho al analizarme, una plancha de *anatomía moral*, como dice Bourget en el prefacio de su maravilloso *André Cornelis*, y me he aterrado al verla. Hela aquí:

Hijo único del matrimonio de amor de dos seres de opuestos orígenes, dentro de mi alma luchan y bregan los instintos encontrados de dos razas, como los dos gemelos bíblicos en el vientre materno. Por el lado de los Fernández vienen la frialdad pensativa, el hábito del orden, la visión de la vida como desde una altura inaccesible a las tempestades de las pasiones; por el de los Andrades, los deseos intensos, el amor por la acción, el violento vigor físico, la tendencia a dominar los hombres, el sensualismo gozador (...)

Así, proteica y múltiple, ubicua y cambiante, resistente al influjo de los ambientes, vigorosa por los ejercicios atléticos, por el uso de succulentos manjares y licores añejos, enervada por sensuales delicias, mi personalidad se fue desarrollando y alternaron dentro de mí épocas de salvaje gozadora y ardiente y largos días de meditativo desprendimiento de las realidades tangibles y de ascética continencia» (p. 130-133)

El autoanálisis nos lleva sutilmente a la cuestión de fondo de la novela, la índole del mestizaje, que entra en crisis en cuanto el protagonista se pone en contacto con la realidad del Viejo Mundo. José Fernández es un personaje escindido desde sus orígenes y mantiene esa escisión en todo cuanto realiza. El elemento analítico de su carácter provoca una interminable confrontación entre la conciencia de los dos lados del océano, de las dos culturas. También le lleva a un conflicto permanente entre dos actitudes extremas: la abstención contemplativa y la acción ciega.

La estructura de la novela sitúa en primer término a un protagonista lanzado a una actividad incesante y desordenada. Es el resultado, parece querer demostrarnos Silva, de la muerte del ideal espiritual y de belleza: la huída hacia delante en un torbellino de sensaciones. Así, al inicio de la novela, y dando pie a la lectura del diario de José Fernández, uno de los comensales resume los planteamientos vitales de éste a partir de su regreso a Colombia, tras la muerte del ideal confuso que Helena encarnaba:

«Dime, ¿piensas pasar tu vida entera como has pasado los últimos meses, disipando tus fuerzas en diez direcciones opuestas, exponiéndote a los azares de la guerra por defender una causa en que no crees, como lo hiciste en junio al combatir a las órdenes de Monteverde; promoviendo reuniones políticas para excitar al pueblo del que te ríes; cultivando flores raras en el invernáculo; seduciendo histéricas vestidas por Worth; estudiando árabe y emprendiendo excursiones peligrosas a las regiones más desconocidas y

malsanas de nuestro territorio para continuar tus estudios de prehistoria y de antropología?.» (pp. 34-35)

De sobremesa plantea de entrada un diálogo que inmediatamente se revela como imposible, pues la escritura del diario arrastra al novelista a plasmar en él sus propias lucubraciones acerca de la realidad del fin de siglo. Ninguno de los personajes que se inventa para formar el auditorio de José Fernández tiene entidad suficiente para llevarle la contraria a este exaltado de la transgresión y del autoanálisis. Tampoco éste tiene ninguna posibilidad de aprendizaje en la novela, puesto que como psicología, su construcción es plana y sin dimensiones. A Silva le importa más alcanzar un fundamento estético que una psicología, un recuento de la crisis del latinoamericano en Europa que un modelo o un antimodelo moral.

De hecho, incluso la misma génesis del diario de Fernández es literaria. No lo comienza declarando sus propósitos de autoanálisis, sino como lugar de comentario de dos lecturas simultáneas que tienen que ver con la crisis artística, con la reflexión sociológica y con el ideal de agotar las posibilidades de la experiencia. Ambos libros emblematisan las tendencias contrapuestas del pensamiento del fin de siglo:

«La lectura de dos libros que son como una perfecta antítesis de comprensión intuitiva y de incompreensión sistemática del Arte y de la vida, me ha absorbido en estos días: forman el primero mil páginas de pedantescas elucubraciones pseudocientíficas, que intituló *Degeneración* un doctor alemán, Max Nordau, y el segundo, los dos volúmenes del diario, del alma escrita de María Bashkirtseff, la dulcísima rosa muerta en París, de genio y de tisis, a los veinticuatro años, en un hotel de calle de Prony.» (p. 47)

El diario nos llevará luego a la narración de una búsqueda del ideal que Fernández tiene que inventarse en la primera damisela que se pone delante, pero mantendrá simultáneamente una especulación acerca de los temas con que se inicia. En el primer párrafo ya hay una clara toma de postura: nada de sociologismo científico, nada de socialismo ni de humanitarismo. Importa, ante todo, el homenaje a la pintora rusa que Silva conoció en París y con la que según algunas interpretaciones tuvo una relación amorosa, y tomar como modelo de su propio personaje el ansia de vida que el *Diario* de la Bashkirtseff plantea, como fusión vital y artística:

«ese *Diario*, en que escribió su vida, es un espejo fiel de nuestras conciencias y de nuestra sensibilidad exacerbada... Hay frases en el diario de la rusa que traducen tan sinceramente mis emociones, mis ambiciones y mis sueños, mi vida entera, que no habría podido jamás encontrar yo mismo fórmulas más netas para anotar mis impresiones... 'Para ser feliz necesito TODO, el resto no me basta'» (pp. 59-61)

Dice el protagonista al comienzo de la novela, en el presente de la acción, cuando ya el ideal ha muerto y no tiene la menor posibilidad de renacimiento en el Nuevo Mundo:

Ah, vivir la vida... eso es lo que quiero, sentir todo lo que se puede sentir, saber todo lo que se puede saber, perder todo lo que se puede... Ah, ¡vivir la vida! emborracharme de ella, mezclar todas sus palpitaciones con las palpitaciones de nuestro corazón antes de que él se convierta en ceniza helada; sentirla en todas sus formas, en la gritería del *meeting* donde el alma confusa del populacho se agita y se desborda; en el perfume acre de la flor extraña que se abre, fantásticamente abigarrada, entre la atmósfera tibia del invernáculo; en el sonido gutural de las palabras que hechas canción acompañan hace siglos la música de las guzlas árabes; en la convulsión divina que enfría las bocas de las mujeres al agonizar de voluptuosidad; en la fiebre que emana del suelo de la selva donde se ocultan los últimos restos de la tribu salvaje... (pp. 39-40)

El desengaño arrastra al *tedium vitae* y al *spleen* como reverso de la moneda. Desengaño y refugio en el mundo del arte, pérdida de valores racionales y abandono en la acción. No es gratuita la confrontación del personaje con los médicos que consulta en Londres y en París y que le devuelven una lectura sentada de sus insensateces. Naturalmente, José Fernández desafía las prescripciones y los consejos de los eminentes doctores que consulta. ¿Cómo va a enfocar su persecución de Helena pensando en el matrimonio, en los hijos, en la cotidianidad burguesa?. Imposible. Respecto a la realidad Silva asume perfectamente el modelo que la literatura europea finisecular le brinda:

Percibir bien la realidad y obrar en consonancia es ser práctico. Para mí lo que se llama *percibir la realidad* quiere decir *no percibir toda la realidad*, ver apenas una parte de ella, la despreciable, la nula, la que no me importa. ¿La realidad? Lllaman *la realidad* a todo lo mediocre, todo lo trivial, todo lo insignificante, todo lo despreciable; un hombre práctico es el que, poniendo una inteligencia escasa al servicio de pasiones mediocres, se constituye una renta vitalicia de impresiones que no valen la pena de sentir las. De esa concepción del individuo arranca la organización actual de la sociedad, que el más ilustre de sus detractores llama 'una sociedad anónima para la producción de la vida de emociones limitadas' y esa concepción de la vida sirve de base a la estética de Max Nordau, que clasifica las verdaderas obras de arte como productos patológicos y a la asquerosa utopía socialista que en los falansterios con que sueña para el futuro repartirá por igual pitanza y vestidos a los genios y a los idiotas.» (p. 138-139)

El *leit-motiv* con que Silva pinta su protagonista es la reafirmación de un vitalismo tanto más extremado cuanto más inalcanzable y más fetichizado, al igual que el afán insaciable de posesión de objetos que mueve al acaudalado protagonista. También la sublimación de la torre de marfil caracteriza al decadente. Y en *De sobremesa* la fetichización del recinto cerrado, lugar de las aventuras sexuales del protagonista, implica la reiterada y minuciosa descripción, como otra forma de posesión erótica. Incluso cada vez que cambia de ciudad —París, Londres, de nuevo París, Bogotá— acarrea tras de sí ese

mundo de objetos que le reintegran la imagen de la propia identidad como un espejo narcisista. Y el recinto mental de este protagonista imposible está igualmente abarrotado: habla varios idiomas, sabe de infinidad de disciplinas y hasta proyecta ser el amo de Colombia en una vaga pero monstruosa autoproyección como tirano ilustrado.

Entendida como un recuento de la experiencia artística de Silva en Europa, *De sobremesa* se nos ofrece también como un panorama interesado del arte contemporáneo, con sus alternativas, sus modelos y su preferencias. Y pienso que uno de los aspectos que más interés ofrecen de la novela es esta especie de forja por parte de Silva de sus propias tradiciones, de espaldas a la literatura colombiana y latinoamericana en general, de espaldas al nativismo o al criollismo o a la descripción de las costumbres pintorescas y exóticas que tanto interesaron a los escritores europeos del romanticismo. En ese sentido *De sobremesa* afirma su propia modernidad eligiendo caminos inéditos que inmediatamente serían muy transitados.

Por su originalidad histórica y por la variedad de sus contenidos, *De sobremesa* ofrece al comentarista múltiples abordajes: su panorámica sociológica y artística, la dialéctica entre idealismo y naturalismo concretada en las relaciones eróticas del protagonista, las múltiples llamadas que su tiempo provoca a un protagonista dispuesto a cualquier actividad erudita, militar, comercial o artística; la obsesiva necesidad de realización financiera de este emblemático personaje, la elaborada técnica verbal de Silva, o, incluso, sus limitaciones a la hora de comprender el sentido profundo de algunos de los aspectos del fin de siglo más aparentes.

Voy a concluir refiriéndome a la conciencia irónica de lo americano que Silva pone en *De sobremesa* y a su particular formulación, también bastante irónica, a mi entender, de un programa de progreso para su país.

La mirada urbana de este americano en Europa fija los emblemas de dos ciudades complementarias: Londres y París. Londres representa, junto con una Nueva York sólo aludida, el centro financiero del mundo: dinero y excelencia artística atraen como un fanal el mariposeo soñador de José Fernández y Andrade de Sotomayor, *le richissime américain*, como dice que le llaman en París.

«Dos meses de vida en la ciudad monstruo (...) A veces, en la quietud de la medianoche, silenciosa en este rincón del Londres millonario, sentado frente a mi escritorio sobre el cual está abierto un tomo de poesías de Shelley o Rossetti que ahora me embargan con sus etéreas delicadezas y la música casi italiana de sus estrofas, alzo los ojos del libro y contemplo a la luz de la lámpara el camafeo montado en oro que no pude devolverle.» (107)

Mirándose en ese espejo superior de la posesión el americano sueña con una identidad que requiere el contraste sociológico —capital/trabajo, lujo/miseria— para su autoafirmación. Así, aunque este dandy no se prodiga en su diario como *flâneur*, como desocupado paseante urbano, necesita en algún momento quintaesenciar su presencia en el escenario metropolitano y, esquemáticamente, situarse:

«Mis paseos a pie se han dirigido de preferencia hacia los barrios silenciosos de la burguesía acomodada, donde las amplias calles, veladas por las nieblas de otoño extienden, a la hora del crepúsculo, la monotonía de sus mansiones

tranquilas, separadas de la vía pública por las verduras de los jardinillos que anteceden sus fachadas.

Otras veces, para buscar el contraste, envuelto en oscuro *ulster* que oculta el vestido, recorro el horror de los barrios pobres, llenos de seres degradados y oscuros, poblados de mendigos y donde la bruma otoñal ahoga la escasa luz rojiza de los faroles de petróleo para entrever, tras de las grasientas vidrieras de algún tienducho lleno de restos de cosas que fueron, la cara afilada y hambrienta de algún judío que parece salido de un *ghetto* de la Edad Media y en el fondo de las tabernas, hediondas a venenoso *brandy* y a cervezas nauseabundas, siniestros perfiles de rufianes, arrugadas facies de viejas proxenetas y caras marchitas de jovencitas desvergonzadas, corroídas ya por el vicio, y que tienen todavía aire de inocencia no destruida por la incesante venta de sus pobres caricias inhábiles.» (109-110)

París, escenario de la última parte del diario, es, complementariamente, el escenario emblemático del ocio y del placer, el lugar en que todos sus sueños hedonistas, todos los clichés literarios del dandysmo y de la decadencia se hacen posibles:

«Dentro de diez días estaré en París, reinstalado en mi hotel y consagrado a buscarla. Pienso con horror en volver a la ciudad donde mi vida se deslizó por tanto tiempo en medio de asquerosas delicias. Tú hueles a fábrica y a humo, mi Londres fuliginoso y negro; la trabazón aérea de telegráficas redes cruza tu cielo opaco; tiene tu ferrocarril subterráneo aspecto de pesadilla grotesca; el pueblo que te habita ignora la sonrisa; tú, París, acaricias al viajero con la amplitud de tus elegantes avenidas, con la gracia latina de tus moradores, con la belleza armoniosa de tus edificios, ¡pero en el aire que en ti se respira se confunden olores de mujer y polvos de arroz, de guiso y de peluquería! Eres una cortesana. Te amo despreciándote, como se adora a ciertas mujeres que nos seducen con el sortilegio de su belleza sensual, y sé bien que los pies de Helena no huellan tu suelo, ¡oh pérfida y voluptuosa Babilonia!» (p. 143).

Es en ese doble escenario donde Silva dispone sus ironías y sus sarcasmos a la hora de confrontar metrópoli y periferia económicas y culturales, puesto que es en esas ciudades emblemáticas, y sobre todo en París, donde la imaginación del americano tiene que enfrentarse con la imposible identificación de civilización y barbarie, por decirlo en los términos de la modernidad literaria finisecular.

Así, el arquetipo del americano sobre el que ironiza José Fernández en su diario — y que Silva va conformando también en su propio personaje— puede ser el antiguo amante de una de sus *horizontales*, Marie Legendre,

«un ex-presidente de república sudamericana que, arrojado de su tierra por una de esas revoluciones que constituyen nuestro *sport* predilecto, llegó a París desbordante de oro y de color local, en busca de seguridad y de placeres, y la colmó de regalos en un año » (p. 70)

o el recién llegado a París del que se habla en la colonia hispanoamericana:

«¡Ah!, pero qué te cuento yo de noticias de allá cuando aquí en la colonia hay una cosa nueva que te interesará muchísimo... Llegó al fin Eduardo Montt, ¿oyes?, y sé de buena tinta que no trajo más que cuatro mil francos, ¡y si lo vieras!... Se ha mandado hacer camisas en casa de Doucet, ropa donde Eppler; comió el domingo en el Café de Paris con una cocotta famosa y ayer andaba en el Bosque en coche de *remise*...» (p. 151)

o la imagen especular que en una conversación social le devuelve un francés a José Fernández:

«Y es usted joven para ser general —agregó con irónica expresión, torciéndose el viejo mostacho canudo.

—Yo no soy general —le contesté riéndome al oír aquella salida.

—Pues es extraño... Todos los paisanos de usted que yo he conocido en el Círculo, son generales —gruñó despidiéndose.

Poco más había adelantado con la conversación que tuve con él y que acabó con aquella frase evocatoria de las charreteras de fácil adquisición en nuestras repúblicas latino-americanas.» (p. 168)

o la corrosiva ironía sobre el valor de las condecoraciones en su tierra y sobre el comportamiento de los políticos. También sobre la aristocracia europea, claro:

«el barón alemán delgaducho y triste, que tiene la manía de las estampillas de correo y las colecciona con entusiasmo de colegial, acaba de salir de aquí para pedirme un favor especial. Quiere el Busto del Libertador, una condecoración que da el Gobierno de Venezuela; y al efecto, desea que hable con el simpático mozo autor de *Espirales de humo*, que representa aquella nación en París y con quien sabe que me ligan relaciones de amistad. Dentro de unas semanas tendrá su medalla y se la colgará al uniforme para que luzca al lado de las siete con que lo engalana al llevarlo, y recibirá una estampilla de mi colección.» (p. 213)

Y, más irónicamente, una inscripción del propio José Fernández en su diario que, negando todo su idealismo amoroso, toda su exquisitez de clase, toda su civilización, en suma, viene a decirnos que abre la puerta a la elementalidad, a la fuerza de la sangre, al Calibán interior que arrumba toda la asunción estética y social de este dandy imposible, arrebatado por el afán erótico:

«Son las ocho de la noche; ¡dentro de dos horas estará en mis brazos, lo estoy sintiendo, y se realizarán los contenidos deseos que acumulan en mí ocho meses de loca continencia y de estúpidos sentimentalismos, sugeridos por haber visto a una muchachita anémica, estando bajo la influencia del opio! ¡Hurrah a la carne! ¡Hurrah a los besos que se posan como mariposas

...sobre el terciopelo de la piel sonrosada, a los besos que entran como aspides por entre el raso aromoso de los labios, a los besos que penetran como insectos borrachos de miel hasta el fondo de las flores; a las manos trémulas que buscan; al olor y al sabor del cuerpo femenino que se abandona! ¡Hurrah a la carne! ¡Fuera, voz de mis tres Andrades, sedientos de sangre, borrachos de alcohol y de sexo, que, tendidos sobre los potros salvajes, con el lanzón en la mano, atravesábais las poblaciones incendiadas atronándolas con nuestro grito: 'Dios es pa reírse de él; el aguardiente pa bebérselo; las hembras pa preñarlas, y los españoles pa descuartizarlos!' Grita, voz de mis ilaneros salvajes: ¡Hurrah a la carne!» (p. 188-189)

En el fondo, el regreso no lo provoca sólo la definitiva huida del ideal erótico y estético llamado Helena, sino la imposibilidad última de integración que experimenta el personaje, que pone en una revolución en su país sus únicas esperanzas. Ni siquiera su abulia ni su *spleen* son genuinos de acuerdo con los modelos librescos exhibidos en las páginas anteriores. Son otro *spleen* y otra conciencia del absurdo los que provocan la angustia y la conciencia del desarraigo en Europa:

«¿Qué me importó el éxito de la fiesta... si mi lucidez de analista me hizo ver que, para mis elegantes amigos europeos no dejaré nunca de ser el *rasta-quouère* que trata de codearse con ellos empinándose sobre sus talegas de oro; y para mis compatriotas no dejaré de ser un farolón que quería mostrarles hasta dónde ha logrado insinuarse en el gran mundo parisiense y en la *high life* cosmopolita? (...) ¿Y qué me importan esas ideas sobre el amor ni qué me importa nada, si lo que siento dentro de mí es el cansancio y el desprecio por todo, el mortal deajo, el *spleen* horrible, el *tedium vitae* que, como un monstruo interior cuya hambre no alcanzara a saciarse con el universo, comienza a devorarme el alma?» (p. 202)

Seguramente, lo más provocativo que coloca Silva en *De sobremesa* es el ensueño político de José, paralelo a las especulaciones filosóficas y literarias y a las aventuras amorosas que recorren la novela. Adelantándose al *Ariel* de Rodó, como señala Moreno Durán,⁵ en el interior de José Fernández tropiezan Ariel y Calibán sin llegar a parte alguna. A diferencia de José Martí, Silva no estaba en disposición de proponer directamente un proyecto de identidad cultural para su país como respuesta autóctona a los modelos europeos o norteamericanos, y quizá ni siquiera lo pretendía. A lo que se limitó en esta novela y en buena parte de sus poemas, con mayor o menor conciencia de lo que hacía, fue a poner frente al espejo deformante al intelectual al tanto de las tendencias históricas de su tiempo pero incapacitado para ir más allá de un cierto malditismo. El resultado es este provocativo personaje que sueña con instaurar en Colombia una dictadura ilustrada, este precursor del dictador americano de tantos novelistas posteriores, de ese que veremos de vuelta en París y retirado.

⁵ R. M. Moreno Durán, «*De sobremesa*, una poética de la transgresión», en *Químera*, 148, 1996, pp. 42-50.

Digamos que son los sueños, el retrato del dictador joven (*The portrait of dictator as a young man*) lo que José Asunción Silva pone ante nuestros ojos, dejando extenderse a su personaje y manteniendo él como narrador un irónico laconismo por su parte:

«Tengo que aumentar al doble o al triple de lo que vale hoy mi fortuna para comenzar.»

«[me consagraré] en alma y cuerpo a recorrer los Estados Unidos, a estudiar el engranaje de la civilización norteamericana, a indagar los *porqué* del desarrollo fabuloso de aquella tierra de la energía y a ver qué puede aprovecharse, como lección, para ensayarlo luego en mi experiencia.»

«Luego me instalaré en la capital e intrigaré con todas mis fuerzas y a empujones entraré en la política para lograr un puestecillo cualquiera, de esos que se consiguen en nuestras tierras sudamericanas por la amistad con el presidente (...) En un ministerio logrado con mis dineros y mis influencias puestas en juego, podré mostrar algo de lo que se puede hacer cuando hay voluntad. De ahí a organizar un centro donde se recluten los civilizados de todos los partidos para formar un partido nuevo, distante de todo fanatismo político o religioso, un partido de civilizados que crean en la ciencia y pongan su esfuerzo al servicio de la gran idea, hay un paso.»

«Eso por las buenas. Si la situación no permite esos platonismos, como desde ahora lo presumo, hay que recurrir a los resortes supremos para excitar al pueblo a la guerra, a los medios que nos procura el gobierno con su falso liberalismo para provocar una poderosa reacción conservadora, aprovechar la libertad de imprenta ilimitada que otorga la constitución actual para denunciar los robos y los abusos del gobierno general y de los Estados a la influencia del clero perseguido para levantar las masas fanáticas, al orgullo de la vieja aristocracia conservadora lastimada por la oclocracia de los últimos años, al egoísmo de los ricos, a la necesidad que siente ya el país de un orden de cosas estables; proceder a la americana del sur y, tras de una guerra en que sucumban unos cuantos miles de indios infelices, hay que asaltar el poder, espada en mano, y fundar una tiranía, en los primeros años apoyada por un ejército formidable y en la carencia de límites del poder y que se transformará en poco tiempo en una dictadura con su nueva constitución suficientemente elástica para que permita prevenir las revueltas, de forma republicana, por supuesto, que son los nombres lo que les importa a los pueblos, con sus periodistas de la oposición presos cada quince días, sus destierros de los jefes contrarios, sus confiscaciones de los bienes enemigos y sus sesiones tempestuosas de las cámaras disueltas a bayonetazos, todo el juego.

Este camino, que me parece el más práctico porque es el más brutal, requiere, para tomarlo, otros estudios que haré con placer, cediendo a la atracción que sobre mi espíritu han ejercido siempre los triunfos de la fuerza.»

«¡Oh, qué delicia la de escribir, después de instalar un gobierno de fuerza...»
(p. 78-81)

Lo que se nos ofrece, al trasluz, es el escepticismo de Silva sobre el funcionamiento de la política, una sarcástica imagen de la realidad de las repúblicas hispano-americanas, de su presente y, por cierto, de su futuro, que la exageración no impide calibrar como fruto de un desengaño generalizado del autor. Y, para garantizar la adecuada lectura de estos proyectos, el sarcasmo de toda esta escritura, la clave irónica se nos da inmediatamente con el subrayado de la conversación con que se interrumpe la lectura del diario:

«—Yo estaba loco cuando escribí esto, ¿no, Sáenz?

—Es la única vez que has estado en tu juicio— contestó Sáenz con frialdad.(...)

—Dime, ¿las ventas de las minas, los negocios en Nueva York y las pesquerías de perlas te dieron los resultados que esperabas, José?— preguntó Luis Cordovez con aire meditabundo.

—Superiores a lo que esperaba— respondió el poeta.

—Y entonces qué te detuvo, di, ¿qué te detuvo para hacer eso que habrías podido hacer y que era grande, enorme?— preguntó Cordovez...

—Los pasteles trufados de hígado de ganso, el champaña seco, los tintos tibios, las mujeres ojiverdes, las japonerías y la chifladura literaria— contestó Óscar Sáenz con displicencia, desde su sillón perdido en la sombra.» (p. 88).

Tiene razón José Olivio Jiménez cuando afirma que *De sobremesa*, «más que una novela es un libro que hay que leer como el testimonio atormentado pero impecable de aquel 'fin de siglo angustioso', como allí lo calificara justamente su autor. En sus páginas, de mucho interés para calar en la visión del mundo de Silva, están las conflictivas reacciones, y las contradicciones esperables, de un protagonista sufridor de los innúmeros problemas —artísticos, morales, religiosos y políticos— que aquel tiempo de crisis planteaba al espíritu del hombre finisecular americano.»⁶

Y, por estas razones, parece claro que *De sobremesa* va más allá del deseo de Silva de reflejar sus propias vivencias en Europa, sus claves sentimentales y estéticas. Además de ello tiene en muchos aspectos el valor precursor de enfrentarse —dificultosamente, sin duda—, con los problemas que buena parte de modernistas fueron acogiendo en su obra madura, y particularmente respecto a la cuestión de la búsqueda de una autenticidad intelectual y artística que fuese más allá del nativismo romántico o del naturalismo dominantes en la novela anterior.

Quizá «el Silva perdido», como lo llama García Márquez, no llegara a formular con claridad ni su análisis de la experiencia a caballo entre dos continentes ni un proyecto cultural para su país, escindido como estaba entre su propia realidad y los horizontes cada

⁶ J. O. Jiménez, op. cit.

vez más lejanos del presente cultural europeo, abocado a un cierto malditismo, a la incompreensión de su ambiente burgués y al fracaso económico. Su suicidio inmediato es bastante elocuente al respecto. De lo que no cabe la menor duda es de que, como dice Cano Gaviria, «José Asunción Silva es el primer escritor moderno de su país». ⁷ A ello le ayudó su capacidad de ironía cultural y sentimental y el cauce —breve— que alcanzó a dar a su desencanto. Un desencanto en que la literatura, como en las ficciones de Borges o Cortázar, pudo determinar la realidad: pocas semanas después de terminar la reescritura de *De sobremesa*, Silva se suicidaba, asumiendo el retrato de Juan de Dios, el protagonista de su poema «Cápsulas»:

«Luego desencantado de la vida,
filósofo sutil,
a Leopardi leyó, y a Schopenhauer,
y en un rato de *spleen*
se curó para siempre con las cápsulas
de plomo de un fusil.»

⁷ Ricardo Cano Gaviria, «El primer moderno», *Quimera*, 148, 1996, pp. 33-34.

**Del himno a la
canción: la poesía
coloquial de
Pablo Neruda**

Álvaro
Salvador
*Universidad
de Granada*



En 1954, coincidiendo con su cincuenta cumpleaños, Pablo Neruda publica en Buenos Aires un nuevo libro titulado *Odas elementales* que desde el primer instante sorprende a críticos y lectores por la novedad introducida en la trayectoria del poeta chileno. Neruda, como sabemos, es ya un poeta universalmente consagrado desde la aparición, cuatro años antes, de su obra más ambiciosa hasta entonces: el *Canto General*, que pretendió ser la gran epopeya contemporánea del continente americano. En estos años, Neruda acaba de reintegrarse, tras un largo exilio, a la vida cultural de su país y parece disfrutar de una serenidad y una madurez que el continuo peregrinaje de años anteriores le había negado siempre. Por otra parte, no sólo la situación de su propio país es más alentadora que la de épocas precedentes, sino que la mayoría de los restantes países de América Latina parecen gozar también de una situación esperanzadoramente estable y, lo que es más, la situación política internacional, en la que Neruda por su militancia comunista se halla inmerso desde años atrás, parece sufrir también un cambio de sesgo importante. No es de extrañar que el crítico y poeta Eugenio Florit se pregunte, al dar cuenta de la recepción de las *Odas*, «¿tendrá acaso este libro algo que ver con la nueva ofensiva de la paz?» Efectivamente, en 1953 le es concedido a Neruda el premio Stalin de la paz y en el mismo año, cuando interviene en el Congreso Continental de la Cultura celebrado en Santiago de Chile, pronuncia un discurso significativamente titulado *A la paz por la poesía*, del que podemos entresacar algunos párrafos que sin duda iluminan sobre las preocupaciones y el estado de ánimo que embargan a Neruda en ese momento:

El mundo está respirando con ansiedad el aire de una futura paz en Corea y del término de la espantosa guerra fría que en realidad nos está helando las almas. Los grandes escritores de Estados Unidos tienen el deber de dialogar con los valores culturales de la Unión Soviética.¹

1953 es también el año de la muerte de Stalin y, por tanto, el momento de arranque del largo proceso de deshielo que pondrá en marcha su sucesor Nikita Kruschov. Una época en la que los principios del internacionalismo proletario van a sufrir un profundo replanteamiento que afectará sensiblemente a las concepciones sobre el arte y la cultura. En este mismo discurso, afirmará Neruda:

El mayor problema en estos años en la poesía, y naturalmente, en mi poesía, ha sido el de la oscuridad y la claridad. Yo pienso que escribimos para un Continente en que todas las cosas están haciéndose (...) Somos naciones compuestas por gentes sencillas, que están aprendiendo a construir y a leer. Para esas gentes sencillas escribimos.²

Indudablemente, a gentes sencillas parecen estar dirigidas las *Odas...*, las cuales sorprendieron a lectores y crítica precisamente por la sencillez y claridad que ofrecía su

¹ NERUDA, P., «A la paz por la poesía», diario *El siglo*, Santiago de Chile, 31-6-1953..

² *Ibid.*

factura. Veamos unos versos del que nos parece, desde un punto de vista analítico, uno de los poemas más significativos del libro, titulado precisamente así, «Oda a la sencillez»:

Sencillez, te pregunto,
me acompañaste siempre?
O te vuelvo a encontrar
en mi silla sentada?³

Tanto la pregunta como la disyuntiva parecen ser capciosas, porque lo cierto es que el segundo término de la disyunción hace imposible que la respuesta a la primera pregunta no sea afirmativa. Sin embargo, esa sencillez, esa claridad, y la naturalidad de expresión, de interlocución hacia el lector, sorprendieron notablemente a los críticos. En unos casos a favor, como el ya citado Eugenio Florit, quien después de expresar su incomodidad con la poesía anterior de nuestro poeta («muy a menudo, la poesía de Neruda se nos presentaba como un monstruo, pesadilla de formas bellas y de contornos antipáticos. Y mucho de palabras, y palabras y palabras...»), no duda en afirmar entusiásticamente —lo que añade valor a su crítica— las excelencias de su nuevo libro:

Podrá seguir escribiendo versos, tal vez mejores; ojalá sea así. Pero el nuevo libro de Pablo Neruda es de tal excelencia que no creo posible la superación(...) estos versos son tan claros, tan poéticos, y estas palabras pequeñas tan llenas de lirismo de total calidad, que su lectura nos deja la alegría, la profunda alegría de poder escribir con entusiasmo.⁴

Y cita a continuación otra estrofa del poema que hemos comentado:

Ahora
amor mío
agua
ternura
luz luminosa o sombra
transparente
sencillez
vas conmigo ayudándome a nacer,
enseñándome
otra vez a cantar,
verdad, virtud, vertiente,
victoria cristalina.⁵

³ NERUDA, P., *Obras completas*, Buenos Aires, Losada, 3ª ed., vol. I, pág. 1.164.

⁴ FLORIT, E., «Un nuevo acento de Pablo Neruda», *Revista Hispánica Moderna*, t. XXII, 1956, págs. 34-36.

⁵ NERUDA, P., *O. C.*, *op. cit.*, pág. 1.166.

No obstante, no todas las críticas fueron tan entusiastas. Recibió numerosos comentarios adversos, sobre todo de escritores de izquierdas, siendo especialmente significativos los de Pablo de Rokha, el otro gran poeta social de Chile, quien en su libro titulado *Neruda y yo* dedica a las *Odas* comentarios como el siguiente:

«La elementalidad sencilla que practica y predica equivoca las categorías marxistas. Los objetos no son objetos, en Neruda, no son vivencias, son inercias, son negación de la realidad, epifenómenos; plantea el existencialismo, y sus poemas son ahistóricos: idealismo.⁶

El peso del marxismo grosero, del mecanicismo real-socialista, es evidente en estas consideraciones. De cualquier modo, la incomprensión hacia el giro que Neruda imprime a su poesía con este libro, ha pervivido a lo largo de los años en otros críticos menos interesados y más académicos, como por ejemplo el italiano Antonio de Melis, quien en su introducción en italiano a la poesía de Neruda dice:

el repudio de la visión trágica se acompaña [en las *Odas*] de un cansancio, de una carencia de vigor fantástico y, a la vez, de un modo muy significativo, de un extremo refinamiento de la técnica artística en sus aspectos más exquisitamente artesanales.⁷

O bien Alain Sicard, que en su magnífico trabajo *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, califica el proyecto de las *Odas* como «realismo utópico», desconfiando de su efectividad porque, según él, «al confundirse con las otras formas del trabajo humano, al renunciar a lo que constituye su diferencia, el trabajo poético se niega a sí mismo en tanto que trabajo».⁸

Parece evidente que, tanto en una como en otra consideración, subyace una cierta concepción de la poesía como algo fundamentalmente diferenciado del resto de las actividades humanas y emparentado con los subsuelos del alma o de la psiquis. Es decir, lo que no gusta o no acaba de convencer a estos críticos, es el hecho de que estos poemas se hayan concebido y elaborado como un resultado de la normalidad, como un producto de la realidad cotidiana, del día a día más humilde de un hombre que escribe, sobre todo teniendo en cuenta que ese hombre es, nada más y nada menos, que el Gran Vate Pablo Neruda. Es, por tanto, una concepción más idealista que marxista, más moderna que revolucionaria la que separa a estos críticos de la nueva propuesta poética que propone el poeta chileno. El mismo, curándose en salud, había anticipado ya en sus poemas el rechazo que seguramente producirían en alguno de sus lectores, movido sin duda por la conciencia del giro copernicano que pretendía introducir en su poética o quizás, también por las reacciones aisladas que habían provocado algunos de ellos al aparecer con anterioridad en

⁶ RHOKA, P., *Neruda y yo*, Santiago de Chile, Multitud, 1956, pág. 5.

⁷ MELIS, A. de, *Neruda*, Florencia, La Nuova Italia, 1976, págs. 72-73.

⁸ SICARD, A., *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos, 1981, pág. 611.

algunas revistas. Lo cierto es que en su «Oda a la sencillez», tras los primeros versos que hemos citado y con conciencia clara de que la sencillez no había sido su compañera más asidua, a pesar de la capciosa pregunta, continúa:

Ahora
no quieren aceptarme
contigo,
me miran de reojo,
se preguntan quién es
la pelirroja.⁹

Pero, ¿en qué consiste la originalidad de las *Odas*? Leamos el poema completo. «Yo no la conocía o recordaba», dice Neruda respondiéndose y respondiéndonos, por fin, de un modo claro y directo a la pregunta de los cuatro primeros versos. La sencillez seguramente sí que estuvo conmigo, porque la sencillez forma parte de la verdadera vida y de la verdadera poesía, pero yo no la frecuenté, yo no la conocí o no la recordaba, como aquellas personas que vagamente nos son presentadas en una fiesta tumultuosa o de quienes tenemos alguna noticia lejana. Sin embargo, ahora, se va con ella, «se entrega a su torrente de agua clara». La originalidad de estos poemas está en relación directa con la trayectoria anterior del poeta. Los principios que la presiden: claridad frente a oscuridad —como él mismo nos decía en su discurso—, sencillez, cotidianidad, alegría, normalidad en suma, no nos dicen nada o pueden decirnos muy poco, si no los enfrentamos con lo que hasta ese momento fue el proyecto poético de su autor, las grandes obsesiones que lo originaron y lo movieron, los temas que lo interpretaron y las formas que fueron utilizadas para su composición. Será, pues, imprescindible realizar un recorrido, somero y esquemático dadas las condiciones de espacio y tiempo de que disponemos, pero recorrido al fin por la trayectoria poética anterior a la publicación de las *Odas*.

LA NOCHE OSCURA

Ya en sus primeros libros, *Crepusculario* y *Veinte poemas de amor*, cuando Neruda es todavía un poeta adolescente que tantea las formas heredadas de la tradición anterior, aparecen algunos de los rasgos que caracterizarán más tarde a su poesía más madura. Entre ellos, quizá el más característico sea el que podríamos definir utilizando una imagen de regusto clásico como «cárcel del alma» o exacerbación de la subjetividad. El poeta se enfrenta en ellos, desde su mentalidad adolescente, a la presencia inquietante del otro, otro que en este momento queda representando por un antagonista amoroso. Inútil sería ahora insistir sobre la trascendencia que los *Veinte poemas...* han tenido para la poesía amorosa de nuestro siglo, intentando ser un manifiesto anti-Bécquer, es decir anti-norma oficial de lo que en aquellos años se consideraba un discurso poético amoroso, introduciendo la ironía distanciadora para provocar ese efecto de quiebra:

⁹ NERUDA, P., *O.C.*, *op. cit.* pág. 1.164.

«Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

Yo la quise, y a veces ella también me quiso.
Ella me quiso, a veces yo también la quería.
Ya no la quiero, es cierto, pero cuánto la quise.
Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero.
Porque en noches como ésta la tuve entre mis brazos.
Mi alma no se contenta con haberla perdido.¹⁰

No obstante, el solipsismo es evidente. El poeta, más que del amor, habla en todo el poemario de cómo su subjetividad sufre los estragos del objeto amoroso, incluso de cómo esa subjetividad poética es capaz de inventar el sentimiento, para «poder» elaborar el poema. Con libros posteriores, el *Hondero entusiasta*, *Tentativas del hombre infinito*, etc., ese subjetivismo va a ir intensificándose y desplazándose desde la oposición adolescente con el otro (amoroso) hasta un enfrentamiento más general con el mundo, con la realidad. Y en este punto, que coincide con la elaboración de su libro culminante, *Residencia en la tierra*, se producen dos cambios significativos: la simple realidad, como mundo exterior, se transformará en Naturaleza con mayúsculas, situándose Neruda en el centro de lo que hasta ese momento había sido la tradición más relevante, el ingrediente ideológico más significativo de la literatura latinoamericana del siglo XIX: el naturismo. Por otra parte, esa maduración de lo real en natural —que por supuesto tiene unas razones no sólo ideológicas sino también factuales, materiales— corre paralela a una maduración de lo amoroso contemplativo en directamente sexual. Podríamos decir, pues, que el conflicto entre el yo y el otro se replantea ahora como un conflicto entre el yo y la Naturaleza, tendiendo un puente orgánico, material o natural, la sexualidad, que sin embargo no es suficiente para solucionar los conflictos que acarrea la condición prometeica del hombre, su espiritualidad o racionalidad:

Y aunque cierre los ojos y me cubra el corazón enteramente,
veo caer agua sorda,
a goterones sordos.
Es como un huracán de gelatina,
como una catarata de espermas y medusas.
Veo correr un arco iris turbio,
veo pasar sus aguas a través de los huesos.¹¹

No es de extrañar, pues, que los procedimientos surrealistas sean asociados a la elaboración de estos poemas y que en ellos, como muy bien ha señalado Jaime Concha, se destaquen fundamentalmente dos imágenes obsesivas: por una parte la imagen de la noche, considerada desde un punto de vista positivo, en la más pura tradición romántica aunque reelaborada ahora por el surrealismo desde presupuestos pseudocientíficos como el reino del

¹⁰ *Ibid.*, págs. 102 y 103.

¹¹ *Ibid.*, pág. 232.

subconsciente y de los sueños, el lugar del origen y de la manifestación del proceso creativo, el lugar también de la sexualidad, del erotismo creador. Por otra, la imagen de la desintegración constante ya señalada por Amado Alonso¹², de un continuo deshacerse de los objetos de la realidad y de la naturaleza, pero también del propio sujeto poético que continuamente se diluye, se fragmenta. *Residencia...* puede considerarse un texto surrealista no porque sea automatismo irracional o simple ejercicio creacionista, sino porque es la persecución de una articulación *arraigada* que busca sus fundamentos en la estructura misma de lo que llamamos el inconsciente. De cualquier modo, sea desde una ortodoxia surrealista o no, el texto de *Residencia...* nos trasmite la agonía, la impotencia de un yo poético que, a pesar de asumir su condición natural y de intentar fundirse, diluirse con los elementos naturales, no encuentra su fundamento ni su razón de ser espiritual, no encuentra su lugar en el mundo como «poeta» en su sentido más estricto, como voz de los hombres. En este sentido son enormemente significativos los versos finales del poema titulado «Arte poética» que, de algún modo, pretende encerrar el sentido programático del libro todo:

pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,
 las noches de sustancia infinita caídas en mi dormitorio,
 el ruido de un día que arde con sacrificio
 me piden lo profético que hay en mí, con melancolía
 y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos
 hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.¹³

Lo profético que hay en él, es decir, su condición de poeta, de vate tal y como lo entiende la tradición idealista, no puede realizarse desde esa posición solipsista. Los objetos, esos humildes integrantes de la realidad llaman sin ser respondidos, y este verso me parece extraordinariamente significativo. Neruda es ya consciente en este momento no sólo de la importancia de los demás hombres que esperan las revelaciones que su voz les puede transmitir, sino incluso de la llamada de esos insignificantes objetos de la realidad más humilde que esperan ser nombrados.

La salida de este laberinto es suficientemente conocida. El camino se inicia en las mismas *Residencias...*, en la *Tercera* concretamente, cuando Neruda, en contacto directo con la realidad de la Guerra Civil española, comienza a adquirir una conciencia social radical y a cambiar sustancialmente sus presupuestos estéticos. *España en el corazón* (1936) será el punto de partida más emblemático, aunque ya se aprecia el cambio en poemas anteriores como «Las furias y las penas» o «Reunión bajo las nuevas banderas», y el *Canto General* (1950) el momento culminante de una nueva poética que intenta romper el círculo vicioso anterior mediante una salida directa, no solamente hacia la realidad o hacia la naturaleza, sino hacia la colectividad. El yo poético de Neruda se articula ahora en una relación dialéctica con el nosotros, que quiere incluir en sus aspiraciones a todo el pueblo americano. De ahí que el nuevo canto sea un canto pretendidamente general, totalizante:

¹² ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, 1940, pág. 20.

¹³ NERUDA, P., *O.C.*, *op. cit.*, pág. 189.

Sube a nacer conmigo, hermano.
Dame la mano desde la profunda
zona de tu dolor diseminado...
Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta...
Dadme el silencio, el agua, la esperanza.
Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.
Apegadme los cuerpos como imanes.
Acudid a mis venas y a mi boca.
Hablad por mis palabras y mi sangre (14).

Como muy bien ha señalado Saúl Yurkievich:

Realidad, percepción y expresión, cambian de una poética a otra. La una presenta un mundo permanente, natural, a través de una visión mítica (...) y mediante un lenguaje metafórico, oscuro (...); la otra presenta un mundo histórico social, progresivo, a través de una visión no personal, que se quiere objetiva, y mediante un lenguaje claro y unívoco.¹⁵

No obstante, a pesar de que el lugar del sujeto poético nerudiano ha cambiado considerablemente de posición, su protagonismo no ha desaparecido en absoluto. Proclama la necesidad del canto de los desheredados pero a través de su propia voz poética que ahora cobra sentido y contenido al enriquecerse con los himnos de los hombres y los pueblos. El *Canto General* es un proyecto himnístico cuyos elementos, si exceptuamos el contenido social proletario que los rellena, no difieren en demasía de los que caracterizaron proyectos semejantes a lo largo de la tradición ilustrada.

A pesar de todo, como hemos dicho, a través de este giro en su poética Neruda promueve un nuevo diálogo entre la subjetividad del poeta y su relación con el mundo. Diálogo nuevo que se expresa claramente en el manifiesto «Sobre una poesía sin pureza», publicado en *Caballo Verde para la poesía*, Madrid, 1935:

Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas,... y el producto poesía manchado de palomas digitales, con huellas de dientes y hielo, roído tal vez levemente por el sudor y el uso. Hasta alcanzar esa dulce superficie del instrumento tocado sin descanso, esa suavidad durísima de la madera manejada, del orgulloso hierro. La flor, el trigo, el agua tienen también esa consistencia especial, ese recuerdo de un magnífico tacto.¹⁶

¹⁴ *Ibid.*, págs. 347 y 348.

¹⁵ YURKIEVICH, S., «Mito e historia: dos generadores del Canto General», *Revista Iberoamericana*, Núms. 82-83, 1973, págs. 198-203.

¹⁶ NERUDA, P., «Sobre una poesía sin pureza», en *Caballo verde para la poesía*, Madrid, Octubre, 1935, Nº 1, pág. 5.

No es éste el lugar para que nos detengamos en la polémica que sostienen los jóvenes escritores españoles de estos años con los postulados del arte puro, pero sí me interesa destacar en los fragmentos citados un aspecto directamente relacionado con el motivo central de nuestra exposición. Como podemos ver, Neruda no sólo se interesa por el carácter impuro de los elementos naturales o de los objetos que componen la realidad exterior al poeta, sino sobre todo por la impureza que provoca la cualidad social que, a su juicio, los caracteriza: su valor de uso, el carácter de herramienta que todos ellos presentan para el hombre. Esa cualidad instrumental es la que quiere asociar con la poesía y con la labor del poeta, pero lo interesante en relación con las *Odas* es que allí aparecerán por primera vez todos estos elementos de la realidad natural o simplemente material, revestidos de este carácter instrumental en estrecha relación con la vida —entendido este término en todos los sentidos— del hombre.

Jaime Alazraki señala ya un primer esbozo de este «regusto elemental» en el segundo volumen de *Residencia...*, concretamente en los poemas titulados «Tres cantos materiales» en donde canta a la madera, el apio y el vino. Aunque el mismo Alazraki hará la salvedad de que aquí Neruda todavía los utiliza como «una forma de acceso a esa ola de misterio» que caracteriza a estos libros. Estará más claro para él el antecedente en el Canto General, en el poema titulado «Los frutos de la tierra», donde enumera todo un universo de sencillos elementos naturales con los que quisiera fundirse, o en el poema siguiente, «La gran alegría» (los dos pertenecen a la última sección del *Canto...*), en donde podríamos advertir una anticipada poética de la oda elemental: «No escribo para que otros libros me aprisionen/ ni para encarnizados aprendices de lirio,/ sino para sencillos habitantes que piden/ agua y luna, elementos del orden inmutable/ escuelas, pan y vino, guitarras y herramientas».¹⁷ No obstante, como objetará más adelante Jaime Concha, en estos poemas, incluidos los del *Canto...*, Neruda no ha abandonado todavía el tono himnico de su poesía, ni tampoco la voz o la vibración que son completamente distintos, incluso opuestos a los de las *Odas*...¹⁸ De cualquier modo, las investigaciones de Alazraki son muy valiosas en la medida en que pueden iluminarnos respecto a cómo la elaboración de las *Odas*... no es un fenómeno aislado o casual, incluso motivado por el cansancio o por la falta de fuerza poética como en algún momento se dijo, sino el producto de un proceso de reconstrucción poética que Neruda pone en marcha en 1935, cuando decide romper con la poética tradicional —incluida su propia tradición—, y embarcarse en la aventura de construir una poesía cercana a las preocupaciones y a la sensibilidad vital de una «inmensa mayoría».

EL REALISMO DE LAS ODAS

Tres factores, fundamentalmente, son los que introducen la novedad en esta especie poética que Neruda desarrolla en cuatro libros: las *Odas elementales* (1954), *Nuevas odas elementales* (1956), *Tercer libro de odas* (1957) y *Navegaciones y regresos*

¹⁷ ALAZRAKI, J., «Observaciones sobre la estructura de la oda elemental», *Mester*, UCLA, IV, Abril de 1974, págs. 94-102.

¹⁸ CONCHA, J., «Introducción» a *Odas elementales* de Pablo Neruda, Madrid, Cátedra, 1982, pág. 19.

(1959). En primer lugar el abandono definitivo del solipsismo, del subjetivismo aislante y castrador. El primer poema del primer libro, que intencionadamente no se subtitula oda, sino simplemente «El hombre invisible», es muy significativo: «Yo me río,/ me sonrío/ de los viejos poetas,/ yo adoro toda/ la poesía escrita/ (...)/ pero me sonrío,/ siempre dicen yo,/ a cada paso/ les sucede algo,/ es siempre yo/ por las calles/ sólo ellos andan/ o la dulce que aman/ nadie más/(...)/ yo quiero/ que todos vivan/ en mi vida/ y canten en mi canto,/ yo no tengo importancia,/ no tengo tiempo/ para mis asuntos.../ »¹⁹

Desde este abandono de la subjetividad tradicional —que no de la individualidad, Neruda parece ser muy lúcido en este sentido— la mirada que se proyecta sobre el mundo exterior es muy distinta a la proyectada en obras anteriores: «Yo te pedí que fueras/ utilitaria y útil,/ como metal o harina,/ dispuesta a ser arado,/ herramienta,/ pan y vino,/ dispuesta, Poesía,/ a luchar cuerpo a cuerpo/ y a caer desangrándote.»²⁰ dice Neruda a la poesía en la oda que le dedica. Y esa petición de utilitarismo, de instrumentalidad, parece ser ya muy distinta de la vocación hímica que había presidido su etapa social anterior. Esta nueva mirada que Neruda proyecta sobre los objetos elementales que le rodean —cebolla, alcachofa, tomate, calcetines madera, números, pero también aire, agua, fuego, amor, tristeza, etc.— es el segundo gran rasgo que caracteriza la novedad de estos poemas.

Nueva mirada que, inevitablemente, implica una nueva conformación formal, una nueva formalización, estructuración, de estos poemas que pretenden ser la culminación de la poética de su madurez. Como muy bien ha señalado Jaime Concha, apenas si podemos hablar de metáforas en las *Odas*, en todo caso estos poemas están regidos por una sucesión de sinécdoques. El abandono de la metáfora, de la imagen espectacular arrebatadora, es sin duda un síntoma claro de la caducidad de los procedimientos de vanguardia. Pero no sólo eso, es también indicio de la reconciliación de Neruda con la tradición del arte menor; no es casualidad que una de las odas del segundo libro esté dedicada a Jorge Manrique. Efectivamente, las odas están construidas con versos breves —a veces brevísimos— entre los que destacan los heptasílabos, seguidos de endecasílabos, pero en su mayoría partidos en dos secuencias, y pentasílabos. No obstante, no existe ninguna norma estrófica. Como señala Concha,

es posible ver el módulo de las Odas como un punto de intersección de una tradición y una renovación en la métrica hispánica: la tradición del verso de arte menor y la renovación versolibrista que tuvo lugar en las primeras décadas del presente siglo.²¹

Por otra parte, y en contra de lo que pudiera parecer a simple vista y proclamaron algunos críticos apresurados, la estructura de las odas es enormemente compleja y está elaborada, tal y como demostró Robert Pring-Mill en su análisis de los manuscritos

¹⁹ NERUDA, P., O.C., op. cit., págs. 1003-1007.

²⁰ *Ibid.*, pág. 1148.

²¹ CONCHA, J., op. cit. pág. 36.

con una gran precisión y un dificultoso trabajo de composición. Sin embargo, el resultado nos parece —utilizando las palabras del mismo crítico— «una delicada aleación de humorismo, de nostalgia agridulce, pero irónica (con un si-es-no- de capricho) y de agudeza en las percepciones».

Estos poemas nos muestran, por tanto, la arribada de Neruda a las orillas del territorio poético que andaba buscando desde la crisis expresada en los años treinta. Un territorio que, pardójicamente, se caracteriza por la construcción de una poesía con vocación populista que regresa a los fundamentos de la tradición popular o popularista después de haber atravesado el desierto de las prácticas vanguardistas. Es curioso, pero como señala Julieta Gómez Paz, «podríamos decir, aunque parezca paradójica, que Neruda ha adoptado la visión burguesa de la realidad»²². No es así, desde luego, sobre todo si tenemos en cuenta los contenidos y la estructuración dialéctica de las odas que siempre plantean un nuevo enfrentamiento entre la belleza sencilla e intrínseca de los objetos naturales que canta y el valor de uso que ellos mismos pueden ofrecer a los hombres, pero lo cierto es que en muchos momentos su canto alegre y claro de la vida y de la transparente luminosidad de la realidad nos recuerdan no sólo a Alberti o Salinas, como señalaba Florit, sino incluso al mismo Jorge Guillén del *Cántico*.

De cualquier modo, lo verdaderamente importante es observar cómo Pablo Neruda a través de estos poemas construye una nueva elaboración literaria que intenta dar respuesta al problema de la individualidad del poeta y su relación con el mundo que le rodea. Es, por tanto, una poesía realista (el mismo Neruda lo afirma en su «Oda a la gaviota»: «Perdóname/ gaviota/ soy poeta realista/ fotógrafo del cielo»²³, pero elaborada con un realismo nuevo que nada tiene que ver con el hasta entonces dominante incluso en la misma obra del poeta. Un realismo que se basa fundamentalmente en la concepción del poeta como un ser más normal que sobrenatural, y de la poesía como una actividad más del intelecto o la sensibilidad, o ambas a la vez, de ese ser normal que de su posible capacidad demiúrgica o de revelación. Neruda, para decirlo otra vez con palabras tomadas de Julieta Gómez Paz, «destrona la monarquía de los sueños y, poeta realista, canta a un mundo coherente, lógico, racionalmente estructurado, el mundo del sentido común, y lo canta en odas transparentes»²⁴.

CONCLUSIONES

Es curioso que, en un momento en el que la poesía hispánica se halla sumida en una polémica entre los partidarios de una poesía que recupere el antiguo carácter sagrado del poeta y lo exprese a través de irracionalismos vanguardistas, y los que defienden la necesidad de una poesía de sesgo realista, basada en la relación natural de los seres normales con su cotidianidad, en el sentido común, y en la materialidad del poema como

²² GOMEZ PAZ, J., «Odas elementales», en *Aproximaciones a Pablo Neruda*, ed. de Angel Flores, Barcelona, Ocnos, 1974, pág. 224.

²³ NERUDA, P., *op. cit.*, pág. 1268.

²⁴ GOMEZ PAZ, J., *op. cit.*, pág. 224.

cualquier otra experiencia de la vida, también el ejemplo de Neruda nos conduzca a la misma conclusión. Sobre todo teniendo en cuenta que de aquella generación venturosa, incluidos los poetas españoles, si exceptuamos algún vate extravagante que aún hoy se obstina en ser voz oracular de lo inexpresable y simultáneamente cronista de la insolidaridad y el exterminio de los pueblos, incluso el suyo propio, todos los demás —aunque por caminos diferentes— llegaron a conclusiones parecidas: Antonio Machado, Luis Cernuda, César Vallejo, Rafael Alberti, etc, etc.

Neruda, con sus *Odas elementales*, no sólo culmina con gran brillantez el proceso de construcción de su propia poética que en su obra posterior se regirá ya por estos cánones —recordemos ese gran texto representativo de su última etapa, *Memorial de Isla Negra*— sino que, junto a otros grandes poetas de su momento, abre el camino a las generaciones futuras, a la poesía conversacional, coloquial, cotidiana, de la experiencia, que las distintas generaciones del ámbito hispánico desarrollarán a lo largo de los años cincuenta y sesenta. Como señalaría Nicanor Parra, el gran continuador de la tradición poética chilena, Neruda con sus *Odas elementales* no sólo resuelve el gran conflicto del hombre moderno, el paso del yo al nosotros, sino que además inaugura una poesía que podría calificarse como «poesía para después de la revolución.»²⁵

²⁵ NERUDA, P. y PARRA, N., *Discursos*, Santiago de Chile, Nascimento, pág. 31.

Señora de la miel,
de Fanny
Buitrago:
carnavalización y
postmodernidad

Teobaldo A.
Noriega, PhD
Trent
University



La narración en *Señora de la miel* (1993) de Fanny Buitrago¹ se abre con una elocuente imagen de feminidad («Fue como un delicioso antojo de mujer encinta» 9), que de inmediato proyecta al lector hacia un espacio donde prevalece el elemento sensual, dominado por la energía vital que parece emanar de la protagonista: «De pronto Teodora Vencejos deseó retornar a su pueblo, a su gente, a los brazos calenturientos del marido. Y en su memoria comenzaron a insinuarse aromas a sábanas almidonadas, cuerpos entrelazados, agua florida. Nísperos en sazón y ciruelas de Castilla. Los simples, conocidos aromas de su vida.» (9). Temporalmente alejada de su propio mundo, Teodora en efecto descubre en esos nostálgicos aromas ancestrales un aparente refugio a su resentida soledad, dedicada a su habilidoso trabajo de asistente-confitera, y sirviendo como abnegada fuente de inspiración al doctor Manuel Amiel, erotómano empedernido que ha tenido la habilidad de transformar el oficio de repostería en un nuevo arte.

Con evidente apertura *in medias res*, el relato está dividido en veintiséis breves capítulos cada uno de los cuales representa un punto específico de la diégesis. A lo largo de los primeros doce hay una alternancia entre el momento presente (Teodora en Madrid) y el pasado (Teodora en Real del Marqués) que le permite al lector conocer los detalles esenciales de la historia: doña Ramoncita Céspedes de Ucrós, experta en repostería y madrina de Teodora, muere dejándole a la ahijada la responsabilidad de cuidar a Galaor, hijo de la difunta. Venciendo toda una serie de obstáculos, y sobreponiéndose a las dificultades de su destino, Teodora termina casándose con Galaor sin llegar a disfrutar del tempestuoso placer que tal unión parecía anunciarle. A fin de pagar las incontables deudas acumuladas por su marido en el desorden de su vida disipada, la abnegada esposa acepta trabajar durante un tiempo en Europa para el doctor Amiel mientras Galaor prosigue sus aventuras del otro lado del Atlántico. Es la repentina decisión de Teresa de volver a su marido y a su pueblo lo que sirve como punto de partida al relato. El capítulo trece señala el momento de regreso de la protagonista a Colombia. Aunque en los doce capítulos siguientes el espacio ficticio es el mismo (Real del Marqués), se establece entre ellos una nueva alternancia temporal presente/pasado que le permite al lector conocer más detalles sobre los personajes y los principales acontecimientos de la historia, así como el lamentable accidente sufrido por la protagonista al volver a su pueblo y descubrir el engaño de que ha sido víctima. La milagrosa cura encontrada, en el capítulo final Teresa sale de su estado semicomatoso gracias al poder recuperativo del amor: no el sentimiento ingenuamente puro mantenido por ella todos esos años en relación a Galaor, su legítimo esposo, sino la pasión carnal que le anunciaba la imaginación erótica de Amiel, con quien cree descubrir el nuevo camino que la conducirá a su total liberación. Como se ve, no hay ninguna complejidad en tal esquema narrativo. La experiencia del lector resulta de esta

¹ Fanny Buitrago, *Señora de la miel* (Bogotá: Arango Editores, 1993), 230 pp. La variada obra de esta prolífica escritora colombiana (Barranquilla, 1943) comprende sus novelas: *El hostigante verano de los dioses* (1963), *Cola de zorro* (1970), y *Los pañamanes* (1979). Como cuentista o autora de relatos ha publicado: *La otra gente* (1973), *Bahía Sonora* (1975), *Los amores de Afrodita* (1983), *Los fusilados de ayer* (1987). Su incursión en la literatura infantil ha producido textos como *La princesa chibcha* (1974), *La casa del abuelo* (1979), *La casa del arco iris* (1986). Cabe destacar finalmente su labor teatral con títulos como *El hombre de paja* (1964), y *La garza sucia* (1965).

manera doblemente gratificante: a una estructura que mecánicamente no brinda ningún sobresalto se añade la anécdota contada a partir de una jocosa perspectiva irreverentemente posmoderna. Resumámoslo gráficamente:

- | | |
|----------------------------|--|
| C1: «Antojos» | Madrid: presente del relato (<i>in medias res</i>).
Teodora decide volver a su país. |
| C2: «La herencia» | Real del Marqués: retrospectión narrativa.
Doña R. Céspedes muere dejándole a Teodora una obligación. |
| C3: «Tú y yo» | Madrid: presente del relato.
En contra de la opinión de su jefe, Teodora insiste en viajar. |
| C4: «Sí sí sí
¡Que sí!» | Real del Marqués: retrospectión narrativa.
Galaor recibe la visita de Clavel Quintanilla. |
| C5: «El chico» | Madrid: presente del relato. Teodora se relaja con los masajes de Ingo Svenson. |
| C6: «Gallina ciega» | Real del Marqués: retrospectión narrativa.
Mientras Galaor y C. Quintanilla se dan gusto, Teodora empieza a sufrir las consecuencias de su destino. |
| C7: «Madrid Madrid» | Madrid: presente del relato. En la calle, Teodora parece exhalar un poder afrodisíaco. |
| C8: «Maripipis» | Real del Marqués: retrospectión narrativa.
La apoteósica orgía Galaor-Clavel Quintanilla llega a su fin; ésta queda embarazada. |
| C9: «Las Tigresas» | Madrid: presente del relato.
El Dr. Amiel y Teodora siguen discutiendo sobre el viaje. |
| C10: «La Negrita» | Real del Marqués: retrospectión narrativa.
Mientras Teodora se afana por mantener a flote su negocio, Galaor despilfarra los beneficios con su conducta de holgazán. Aparece el testamento de doña Ramoncita. |
| C11: «La Miel» | Madrid: presente del relato.
Un claro ejemplo de los poderes especiales que posee el cuerpo de Teodora (su cabello). |

- C12: «El Testamento» Real del Marqués: retrospección narrativa. Aclarado el origen paterno de Teodora, ésta resulta ser la nueva heredera de muchos bienes. Galaor se siente traicionado
- C13: «Un Rey» De Madrid a Colombia: en el avión. Experiencia erótica de Teodora, y nuevo ejemplo de sus mágicas cualidades.
- C14: «Rubia rubia» Real del Marqués: retrospección narrativa. Historia de Amiel y su ex-esposa, la nórdica Ulla Ekland. Galaor y sus aventuras amorosas. Clavel Quintanilla y su descontento.
- C15: «La lluvia» Real del Marqués: presente del relato. Evitando ser reconocida, Teodora llega a su pueblo y su presencia física no tarda en transformar ese mundo.
- C16: «Azahares y volantes» Real del Marqués: retrospección narrativa. La boda Galaor/Copelia Arantxa no se lleva a cabo. Este es puesto en evidencia.
- C17: «Los pollitos» Real del Marqués: presente del relato. Teodora —de incógnito— visita su casa, ocupada ahora por Galaor y la familia de C. Quintanilla. Un cuadro vulgar al que no se sobrepone la sensibilidad de Teodora, víctima de una crisis.
- C18: «Mefisto» Real del Marqués: retrospección narrativa. Teodora trabaja para el Dr. Amiel cuya nueva industria le trae las críticas severas del pueblo, obligándolo a marcharse.
- C19: «Morir de amor» Real del Marqués: presente del relato. Un año después de perder el conocimiento, Teodora sigue sin despertar. Mientras se hacen vanos intentos por sacarla de su lamentable estado, la naturaleza prodigiosa de Teodora continúa transformando la vida del pueblo (el lodo milagroso y las aguas salútféras)
- C20: «Alegría y felicidad» Real del Marqués: retrospección narrativa. Galaor se le declara a Teodora y le promete matrimonio.

- C21: «Capuchones» Real del Marqués: retrospección narrativa. El secreto compartido por Teodora y Zulema; estratagema de carnaval que permitirá a ésta última ganar por fin los extraviados deseos de su marido, Alí Sufyan.
- C22: «¡Ten compasión!» Real del Marqués: retrospección narrativa. Teodora se desespera por casarse cuanto antes con Galaor.
- C23: «Mujer amada» Real del Marqués: presente del relato. Luminosa Palomino, tratando de sacar a Teodora de su lamentable estado, utiliza la virginidad de Perucho Cervera. Aunque inconsciente, Teodora conoce por fin el jugo del amor.
- C24: «La discípula» Real del Marqués: retrospección narrativa. Por fin casada con Galaor, la apasionada vida matrimonial que Teodora esperaba no llega a realizarse. A fin de cancelar las deudas Teodora firma un contrato para trabajar con Amiel en España, y pasará allí trece años y medio.
- C25: «Arrebatos» Real del Marqués: presente del relato. Convencida Luminosa Palomino que la única salvación de Teodora está en un milagroso beso de Amiel, Perucho —en agradecimiento a su propia transformación— viaja a Europa a buscarlo. Galaor y Clavel Quintanilla por su parte intentarán impedirlo. Se acerca el final.
- C26: «La dicha» Real del Marqués: presente del relato. Los numerosos contratiempos superados y algo maltrecho físicamente, Amiel es llevado finalmente al lecho de la Bella Durmiente. El beso de amor en efecto despierta a Teodora, para quien el inagotable éxtasis sexual apenas ha comenzado.

PANSENSUALIDAD Y EROTISMO

Hemos visto cómo desde el primer momento el lector/a de *Señora de la miel* se enfrenta a la visión de una realidad construida y aprehendida profundamente a través de los sentidos: olores, sabores, sensaciones táctiles, acústicas, y ópticas, definen para los diferentes personajes su relación con ese mundo.

El olfato —insinuado por el frasco de perfume que aparece en la portada hecha a la primera edición de la novela— es un regocijante medio de entrada en la voluptuosidad de ese universo. Ciertos olores parecen impregnarlo todo; desde los «aromas a sábanas almidonadas, cuerpos entrelazados, agua florida.» (9) cuyo recuerdo induce a Teodora a emprender el rápido viaje de Madrid a su pueblo, hasta «los almohadones y sábanas perfumadas con verbena» (15) que parecen aliviar por unos instantes el sufrimiento de doña Ramonita en su lecho de muerte. Muchas veces tales olores anuncian el ingrediente fuertemente sexual de ese mundo. Es el caso, por ejemplo, de lo que experimenta Teodora sentada en la tienda de Argenis y Rufino, ignorante hasta ese momento de lo que estaba ocurriendo en el interior de su propia casa entre Galaor y Clavel Quintanilla:

Sobre los olores que invadían sus fosas nasales, cerveza, salchichón, afrecho, café, reptaban extraños e imperceptibles efluvios procedentes de la misma calle... En la brisa nocturna los efluvios se entremezclaban, leves, empalagosos; perfume y almizcle de cuerpos excitados; aroma a sábanas revueltas, cabellos ácidos. (34)

El ciego a quien Teodora compra un billete de la Once la reconoce por su particular olor (53); si para éste el perfume que se desprende del cuerpo de ella es indicio de la suerte que a ella le espera en el amor, para el taxista que la recoge al volver a su pueblo se trata de un aroma percibido y expresado vulgarmente en su referencia sexual: «...el aire huele a gloria. ¡A lulos, a tamarindo, mango verde, guanábana...! ¡aayyyy! y un poquitico a cañandonga...» (109). Ningún elemento, sin embargo, parece tener la fuerza casi mágica contenida por ciertos olores como

la exquisita mixtura del amor creada por Amiel que, entre otros ingredientes, contenía esencia de nardo, geranio egipcio y jazmín del Cabo, ginseng, azúcar cande, alcanfor, miel de palma, aloe vera, extracto de opio, almizcle y cognac añejado quince años; más aceites y gelatinas derivados del petróleo y el carbón. (91)

«Arde», la singular invención del doctor Amiel, síntesis de sus afanosas búsquedas y emblema de sus éxitos, será la poción mágica que finalmente le permitirá a Teodora conocer el desenfrenado placer de su propio cuerpo.

Relacionado directamente con el sentido anterior está *el gusto*, representado por la constante referencia al motivo culinario. Las alusiones aparecen normalmente de manera explícita, como en el caso de los conocimientos que doña Ramonita transmite sabiamente a su ahijada, a quien «le había enseñado su arte. Pastelerías, heladerías y restaurantes de la ciudad compraban sus pudines con frutas, sus galletas de ajonjolí, los rollitos con queso, pasas y miel, los suspiros de crema batida.» (18), o en el de las habilidades de Visitación Palomino, «famosa por sus bistecs de cerdo con cebolla, el mondongo, los sancochos de sábalo y carne salada, experta en carabañolas, arroz con coco y fritangas...» (49). Incluso en algún momento en que la gente del pueblo trata de entender la transformación física de Teodora, los comentarios se hacen en relación a la dieta tan diferente que doña Ramonita mantenía para su ahijada y para su hijo:

Todo el pueblo sabía que doña Ramonita Céspedes Ucrós q.e.p.d. la alimentaba con arroz blanco, yuca cocida, ñame y café negro, sirviéndole carne mechada, costilla con el sancocho y pescado frito, únicamente los domingos y en fiestas de guardar. Mientras Galaor comía caldos de palomo, extracto de hígado, gallina y carne de ternera, huevos de tortuga e iguana, mariscos, quesos importados, ubres, sesos, chicharrones y corazón.» (47-48)

Si en la imaginación popular la alimentación básica de Teodora produce un resultado sorprendente —un atractivo cuerpo que nadie esperaba—, la dieta normal de Galaor contribuye a justificar sus famosas capacidades amoratorias. El verdadero maestro en afrodisíacos, sin embargo, es el doctor Amiel y su Cocina Sensorial; recordemos la hedonística imagen que utiliza el narrador/a para describir el plato fuerte que aquél prepara al comienzo del relato:

Los ingredientes, sabiamente distribuidos, formaban una ninfa voluptuosa y descarada cuyos senos eran dos tinajos rellenos de langostinos y ostras al vino que, a no dudarlo, serían devorados con las almejas del sexo y las axilas, y las papas al ajillo que formaban el cuerpo deseable y los medallones de ternera y caviar que aureolarían el magnífico rostro. (10)

En un proceso de asimilación poética, el cuerpo humano se ve algunas veces transformado en comida (antropofagia carnavalesca), adquiriendo de esta manera una connotación sexual bastante precisa. Es el caso de Salustio Grimaldo, el enfermo desahuciado, quien habiéndose recuperado milagrosamente: «De postre quiso probar los pezones de Teodora, averiguar si sabían a sal o dulce... si ella le permitiese explorar bajo la falda quizá él pudiese aspirar su olor a queso camembert o a mandarinas ¿y saber si los zumos de su cuerpo eran espesos o delgados?» (94). Son esos jugos los mismos que Manuel Amiel bebe entre las piernas de Teodora cuando se sumerge en tan placentero recinto buscando inspiración; y son los deseos de ella castamente controlados los que —según su propia confesión— le tienen «la almeja como pulpa de mamey frotada con ají pique y pimienta de olor» (136), imagen que claramente resalta su carnal apetito.²

² Son frecuentes las comparaciones o símiles de este tipo que relacionan diferentes elementos de la realidad con significantes culinarios/alimenticios semánticamente proyectando el mundo de la cocina: según su propia madre, Galaor «Es bueno como el flan dulce» (16); incrédula ante los gritos provenientes del encuentro carnal Clavel Quintanilla-Galaor, Teodora «se detuvo como una avispa atrapada en una artesa con melado» (36); las fuertes manos de Ingo masajeando el cuerpo de Teodora la hacen sentir «como si fuese una muñeca de arcilla o manteca fresca» (37). Eludiendo toda vulgaridad, Ingo le dice a Teodora que el doctor Amiel puede «hacerte pulpa el centro de azúcar cande» (39), y en el salón de Ari ella «Olfía a duraznos en almíbar» (79). Siendo la vulgaridad un mecanismo al servicio del proceso carnavalizador al que se ve sometida la historia narrada, es explicable que también la encontremos aquí. Como cuando Amiel le dice a Teodora que a su marido sólo le interesan las mujeres «para freír bananas maduras en mantequilla» (25); o como cuando regresando de un erótico sueño Teodora «despertó como si tuviese... un esponjado de crema entre el buche de su pajarita» (95). En fin, las alusiones pueden desplazarse en este sentido hasta crear una imagen de degradación total (como cuando después de ver a Galaor con la Quintanilla, Teodora concluye que su oríncipe azul se ha convertido en «un cerdo recién escaldado, rapado y untado con bicarbonato y azafrán», 132), o sintetizar el futuro goce erótico de la protagonista al soñar plácidamente con los «amantes de pura miel» (227) que la esperan, punto final del texto novelístico.

El *tacto* juega también un papel importante en el carácter extremadamente sensual de diferentes personajes. Para mantener viva su inspiración Amiel debe tocar de vez en cuando el cuerpo desnudo de Teodora; es una práctica laboral a la que ella está obligada por contrato. El contacto físico con el cuerpo de Teodora adquiere algunas veces cualidades mágicas, como ocurre en el episodio de la calle madrileña en que dos gitanas y un hombre desesperadamente buscan aliviarse con el roce de sus manos (54); si sus aflicciones son remediadas o no es algo de lo cual no nos informa el texto. Más evidente es la transformación inesperada que sufre Ari, el peluquero homosexual, quien al tocar el cabello de Teodora «sentía una extraña energía recorrer sus huesos y músculos, articulaciones, yemas de los dedos. Sentía llamaradas en el cerebro y azotes en el centro de sus piernas» (78-79). Ante su asombro, con la proximidad física de Teodora no sólo desaparece su calvicie sino todas las sensaciones internas asociadas con su homosexualidad. Teodora, por su parte, en diferentes ocasiones se reconcilia con su mundo gracias a las virtudes curativas que le comunica el contacto con otras personas o cosas; esto ocurre, por ejemplo, con el *chico* de Ingo, masajista cuyo pene de tamaño anormal no sólo le sirve a Teodora como modelo para adornar tortas y bizcochos, sino que tomándolo como instrumento fisioterapéutico «a veces aceptaba que el objeto recorriera todo su cuerpo del talón al occipucio porque su calor borraba neuralgias y dolores de espalda» (39).

Muchas ondas sonoras son *auditivamente* percibidas en el aire de Real del Marqués: canciones de juegos infantiles, como la que canta Peruchito frente a su casa (32, 35), contrapunto del grito atarzanado que años después emitirá (212) como público anuncio de su virilidad conquistada; canciones de satisfacción amorosa, como la de Clavel Quintanilla (64); canciones que salen de la radio (112); canciones picarescas cantadas por voces anónimas como la de «la cama de Catalina» (123), o como la «Seño seño tengo un palito» (183) cantadas por los bogas pensando en Teodora. Los gritos y ayes de pasión también son abundantes (20, 35, 36, 131, 132, 162, 211); y no hay duda que en el discurso-ensalmo inicialmente expresado por Amiel (27-28), y posteriormente apropiado por Teodora (226), se revela la cualidad mágica del sonido como elemento orgánicamente integrado a la realidad en la historia narrada.

Queda finalmente esa singular sensación que experimenta el lector/a de esta novela al dejarse llevar por una textualidad que en ocasiones transforma su condición como tal en la del espectador que se deleita ante los sugerentes detalles de un lienzo. Se trata de un proceso que convierte lo *verbal* en *visual* y, en el caso de *Señora de la miel*, el resultado con frecuencia es una lámina que toca las enigmáticas fronteras entre lo erótico y lo pornográfico. Este es el caso del sugerente cuadro que el texto pinta al describir la visión que un testigo tiene de Galaor en una de sus excursiones a la casa de Leocadia Payares:

Otro cliente madrugador, el turco Alí Sufyan, se lo encontró una vez completamente biringo, dormido entre los brazos de la mamasanta, con el rostro hundido entre sus senos descomunales y las manos artísticas rodeando y perdidas entre los tumbos mantequilludos de aquellas inmensas nalgas que los colegiales del pueblo codiciaban tanto como la cuca de Clavel Quintanilla. Una de las pupilas, dormida también, guardaba su botón de oro encogida entre la boca. (73)

La escena corresponde a la imagen explícitamente erotizada del carnal guerrero en reposo: Galaor, después de una agotadora noche de placer en el burdel local, yace apaciblemente entregado a un sueño reparador. Nada hay aquí que no corresponda a una iconografía convencionalmente relacionada con la voluptuosidad del acto que el texto representa. La carnavalización en este caso es consecuencia de algunos significantes que al aludir a ciertos detalles de la lámina vulgarizan o rebajan su posible sensualidad. Expresiones tales como *biringo*, *mamasanta*, *túmulos mantequilludos*, o *cuca*, no sólo contaminan la escena con sus pedestres connotaciones sino que inevitablemente conducen al lector a cierto estado de hilaridad. El metafórico pincelazo del *botón de oro* de Galaor en la boca de la prostituta, momentáneamente rescata la textura poética del cuadro, pero su profanación ya ha tenido lugar. El elemento visual enriquece considerablemente la materialidad del mundo que proyecta esta novela, desplazándose con facilidad de lo jocoso a lo grotesco —el *strip-tease* callejero de Ulla Ekland (103), o la precaria imagen de Galaor y Clavel Quintanilla intentando hacer el amor con sus cuerpos físicamente degradados (132)—, permitiéndole al lector deleitarse libremente con las estrategias narrativas que sirven de base a la escritura.

Carnavalización de la realidad

Como bien lo ilustra el lienzo verbal del carnal guerrero en reposo antes anotado (73), una característica definidora del mundo narrado en esta novela de Fanny Buitrago es el constante proceso carnavalizador³ al que se ven sometidos importantes elementos de la realidad que el texto intenta conformar. El carnaval, en efecto, es utilizado como materia del relato en diferentes momentos del mismo (141-143, 168-172); más importante, sin embargo, resulta la transposición poética de cierta visión de mundo orgánicamente conformada por la escritura mediante la aplicación de algunas estrategias narrativas de naturaleza explícitamente carnavalesca. Un buen ejemplo lo constituye el tratamiento que recibe el tema amoroso enmarcado por la fábula. Supuestamente enamorado de Teodora, Amiel señala enfáticamente la sinceridad de sus sentimientos relacionándolos metafóricamente con una serie de nombres codificadores literarios o paraliterarios de la larga historia amorosa de la humanidad:

—Un día, tú y yo seremos como Pablo y Virginia, Catalina y Heathcliff, Titania y Oberón, Venus y Adonis, Amadís y Oriana, Tristán e Isolda. Nos amaremos como se amaron Romeo y Julieta, Simón y Manuela, Napoleón y Josefina, Orfeo y Eurídice, Wagner y Cósima, Salomón y Balkys, Chirín y Cosroes. Arderemos como David y Bethsabé, Orlando y Angélica, Abelardo y Eloisa, Hernán y Marina, Rafael y Soledad... un día viviremos la incontenible

³ Utilizo aquí el concepto de carnavalización o sentido carnavalesco del mundo aportado acertadamente por Mikhail Bakhtin en su cuidadoso estudio de la obra rabelaisiana. Véase, M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, traducción de H. Iswolsky (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1968).

pasión de Scarlet y Rhet, Juan Domingo y Evita, Alfred y Mileva, Richard y Liz, Goyo y Valentina, Arturo y Alicia, Papageno y Papagena. Yo te lo garantizo. (27-28)

La excentricidad característica del temperamento de Amiel, cualidad clave en su conducta personal y en su oficio, le permite hacer uso de una total libertad expresiva para registrar su pasión por Teodora en relación a un código reconocible y respetado en su historicidad, donde se dan mezclados referentes de muy distintos tipos y niveles (literarios, históricos, bíblicos, políticos, legendarios, el mundo de la ópera, el espectáculo popular, etc.), lo que por sí solo constituye un acto carnavalizador al que se ve sometida la cultura. La profanación de ese código por parte de Amiel mismo ocurre de manera más clara pocas líneas antes cuando recordándole sus sentimientos a su amada le dice vulgarmente: «-Un día te voy a florear la pepita. Y vas a sentir mi pala hasta la garganta.» (27). El acto carnavalizador ha tenido lugar, lo poético ha sido rebajado, y el lector/a reacciona de manera complaciente ante la hilaridad generada por la escritura. En el proceso de transformación al que constantemente se ve sometida esta realidad, la irreverencia es sin duda un mecanismo eficaz; puesto que se trata de un procedimiento clave a nivel de *textualidad*, es decir de *escritura*, conviene precisarlo con algunos ejemplos:

a. *Profanación de un acontecimiento normalmente respetado*: el novenario de doña Ramonita, en el que parte del pueblo se entrega a una plácida orgía, contagiados todos por el ambiente sexual que rodea al hijo de la difunta:

Los suspiros, carreritas, meneos de caderas y senos, caldeaban de tal manera el ambiente que el velorio no llegaba más allá de la media noche. Las parejas se miraban maliciosas, suspendían la chismografía, los cuentos en voz baja, el enumerar las virtudes de la finada Ramonita, y salían sin despedirse. En el aire perfumado por los tamarindos y matarratones flotaban ayes y ronroneos... Al amanecer —según decían el cura, el sacristán, los agentes viajeros y las viejas desveladas— el pueblo era sacudido por insólitos temblores... (20)

b. *Rebajamiento por salto referencial a significantes que vulgarizan el sujeto*: mientras en una calle madrileña una gitana cree ver en Teodora cualidades sobrenaturales que conducirán al milagro, un hombre —testigo de la situación— está más preocupado por resolver el problema de su libido:

—Señora de la miel...-la vieja se inclinaba con el respeto debido a una reina-
Eres el amor y la fertilidad misma. Permite que bese tus manos y te diga...¡tócame a mí también! y ya no me dolerán tanto los huesos.
—¡Aquí! ¡aquí! Coloca las manos sobre mi polla, señora de la miel...-rogaba arrebatado el hombre fornido. (54)

c. *Participación colectiva en las exageradas consecuencias de un acto que perdiendo su privacidad contribuye a la diversión general, al regocijo característico de la plaza pública*: las apuestas que se hacen en el pueblo siguiendo el desenlace del carnal encuentro Galaor-Clavel Quintanilla:

Real del Marqués era un pueblo aficionado con locura a los juegos de azar y el encierro se había capitalizado enseguida. Chanceros, vendedores de lotería y simples aficionados realizaban buenos negocios. Todos apostaban a cuántos maripipis diarios echaban el joven Galaor y la tal Clavel Quintanilla. Y en el American Bar colgaba una planilla de hule donde se anotaban los tantos diarios. Los estudiantes colocaban chinchetas rojas sobre los almanques e inventaron un juego con fríjoles y garbanzos. No era ningún secreto que el pescado y el cerdo subían o bajaban de precio según las noticias surgidas de la Calle de las Camelias y la casa de la difunta Ramonita de Ucrós. Pues, tanto en los árboles de matarratón como en los quicios de las puertas, había mandaderos y apostadores anotando la calidad y cuantía de las fifadas: si con gritos, risotadas o únicamente jadeos, no daba lo mismo. (62-63)

d. *Travestismo con el que se enmascara la realidad creándose una caótica imagen de mundus inversus*: en oposición a la escandalosa industria del doctor Amiel entra en acción el comité de Amor a la Ciudad («damas principales, monjas, amas de casa, profesionales y una que otra intelectual de avanzada.», 141), que organiza una manifestación pública en señal de protesta. Por su parte los defensores del doctor Amiel («todas las locas y féminas de dudosa ortografía...las reinas de los gays y las doñas de la acera izquierda», 141), deciden también dejar en claro su opinión y se lanzan a la calle:

Al encontrarse las dos manifestaciones, en pleno Paseo Colón, damas, locas, putas, monjas, exhibicionistas, y muchas aves de distintos plumajes, se trenzaron en una batalla monumental, sin que cesara de circular el ron, el whisky, el gordoíobo y el maniculiteteo, con lo cual el asunto se complicó. La esposa del alcalde y su amiga Bedelia fueron emborrachadas por el ácido ambiente y las vieron tangonearse con las tetas al aire...Inclusive, la Madre Consolata de las Hijas del Señor, doña Digna Grueso, esposa del gobernador y doña Angeles Natera, esposa del alcalde, intervinieron en la furrusca. Ni siquiera se salvó doña Bedelia Afanador, íntima amiga de la alcaldesa...!No! confundida entre la multitud, terminó apercollada con el dueño del bar *Suavecito* liada en un manoseo primero y un coge coge desafortunado después...Se fue a vivir con él, a pesar de sus hijos, su posición y sus pergaminos...¡qué vida! (142-143)

Sobra anotar que como condición esencial a este proceso de carnavalización transportado poéticamente de una práctica o rito social a la escritura está la participación activa del lector/a, cuya jocosidad se ve constantemente estimulada.

Ambigüedad postmoderna

Partiendo del concepto de elemento «dominante» en la evolución de toda forma poética propuesto inicialmente por Roman Jakobson, Brian McHale sugiere que si el dominante de la ficción modernista es epistemológico, el de la ficción postmodernista es

ontológico.⁴ Con esto quiere decir que en el primer caso predomina la inquietud por/sobre el conocimiento relativo al mundo ficticio —la novela detectivesca sería el caso paradigmático—, mientras en el segundo las estrategias narrativas resaltan el cuestionamiento implícito en la ficción en relación a la naturaleza del mundo que proyecta. Una ontología, señala McHale haciéndose eco de una definición propuesta por Thomas Pavel, es «una descripción teórica de un universo».⁵

A la hilaridad carnavalizadora, señalada anteriormente como claro indicio de irreverencia postmodernista en *Señora de la miel*, se une también esa sensación que experimenta el lector al no lograr definir claramente ciertos elementos claves en la conformación orgánica del universo descrito por el texto; en otras palabras, el quedar sometido constantemente a cierto grado de ambigüedad ontológica. Teodora, por ejemplo, es presentada como una casta joven cuya apariencia física estaría normalmente lejos de convertirla en objeto sexual. No obstante, es evidente que si por una parte las mujeres del pueblo la perciben como un ser extremadamente humilde, digna de compasión («¡...pobrecita...! ¡cítica...!-murmuraban las vecinas al verla pasar -Tan simplona.», 46), llegando —como en el caso de Lourdes Olea— a burlarse públicamente de su condición («-Seda natural, ¿Teodora Vencejos? ¿nailon? ¡Ni por ahí! La pobre tiene nalgas tamboreras. Usa talla grande y jamás se ha cantoneado entre letines. ¡Gas! ¡Fooo! El nene Ucrós no se atrevería a tocar semejante pedazo de tocino.», 46), los hombres la convierten en un fetiche sexual, estimulante de sus más íntimos sueños:

No hacían comentarios al respecto. No. La mayoría eran personas sin mayor ilustración. Albañiles, pescadores, campesinos, zapateros. Y a ninguno se le ocurría dar un mal paso. ¡ni por asomo! Echaban mano de sus mujeres y las llevaban en volandas a la cama. Después, por si o por no, el tema obligado se enredaba entre las sábanas. Y las preguntas las iniciaban ellos. Por ejemplo, ¿cómo había logrado Teodora, niña langaruta, ojerosa y lombricienta, convertirse en una muchacha tan hermosota? ¿cómo? (47)

La imaginación popular contribuye eficazmente con los elementos necesarios para crear la leyenda de «la seño Teodora»:

Y corrían historias truculentas: que si ella transmitía una enfermedad que quitaba el gusto por la comida y avivaba el de las hembras; que si los hombres se volvían demasiado exigentes con sus mujeres y querían fifar mañana, tarde y noche; que si muchachas ingenuas salían a la calle levantándose las faldas por causa de las esencias y licores añadidos a sus tortas y pudines; que si tiernos muchachos se pasaban el día entero pellizcando nalgas después de verla. (183)

⁴ Véase Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (London: Methuen, 1987), en particular el capítulo «From Modernist to Postmodernist Fiction: Change of Dominant». El mismo concepto es retomado posteriormente por este crítico en *Constructing Postmodernism* (London: Routledge, 1992).

⁵ B. McHale, *Postmodernist Fiction* (London: Methuen, 1987), 27.

Con su permanencia en Madrid tal ambigüedad cambia: Teodora pierde quince kilos de peso y su cuerpo se transforma en objeto de atracción carnal tanto para hombres como mujeres. Pero es precisamente entonces cuando el texto genera otro tipo de imagen imprecisa, esta vez relacionada con la castidad inicialmente propuesta por la anécdota en torno a la protagonista: la abnegada y fiel esposa combina su sentido de lealtad con su sacrificio por el trabajo. Sus sentimientos más puros la mantienen unida a su distante esposo, pero esto no impide que por obligación laboral desnude su cuerpo y abra las piernas ante los deseos de su patrón quien se inspira «bebiéndole los jugos de la vida» (13). Teodora, en efecto, se transforma de aquella inocente y púdica jovencuela en una mujer en celo que aprehende sensualmente la realidad circundante: disfruta plenamente los masajes sensuales que le proporciona Ingo con su «chico»; un repentino poder parece dotarla de la capacidad necesaria para aliviar vientres y braguetas; está claro que su propio deseo sexual insatisfecho la acosa constantemente, y es éste el motivo por el que decide volver al lado de su marido: «era preciso tranquilizar a su paloma, una torcaza negra y rosa, según descripción del doctor.» (55) Recordemos que la transformación de Teodora no acaba allí pues su presencia alterará el mundo que la rodea: plantas y árboles florecerán; un homosexual hallará cura a su incipiente calvicie y descubrirá su desconocida pasión por las mujeres; un enfermo desahuciado se recuperará; el pueblo entero conocerá una bonanza económica con su regreso; en una comunidad que apenas alcanzaba a sobrevivir el tedio de una existencia rutinaria ella será fuente repentina de energía, amor, y fertilidad. Finalmente la humilde Cenicienta se convertirá en la Bella Durmiente, víctima del desencanto amoroso que habrá de ser mágicamente rescatada por un beso apasionado. Luminosa Palomino oficiará de hada madrina, Perucho Cervera ayudará en la prueba iniciática, y el doctor Amiel será el príncipe portador del ósculo amoroso capaz de romper el hechizo. Fiel al principio carnalizador que determina el diseño poético del texto, la duda ontológica queda contaminada por un evidente tono de hilaridad:

Teodora emergió sonriente del nebuloso letargo. ¿Dónde estaba? ¿Quién era? ¿Qué hacía allí?... Pero su gozo huyó ante la facha de Amiel, quien tenía la camisa rota, los labios hinchados, un ojo tumefacto y había perdido los lentes.

—Doctor, doctor Amiel..., mi querido amor...-enternecida comenzó a besar los pies desnudos, uña por uña, dedo por dedo.

Con temor rasgó su túnica blanca para vendar las heridas y raspones. Al contacto de sus manos y caricias delicadas, tejidos, músculos y piel, sanaban... (225)

Como puede observarse, el anti-príncipe a su vez tendrá que ser rescatado, y el elemento fantástico cede así paso al milagro. Vale la pena recordar nuevamente lo que dice Brian McHale a este respecto:

The fantastic genre (in a broad sense, not in Todorov's narrower sense) involves a confrontation between two worlds whose basic physical norms are mutually incompatible. A miracle is «Another world's intrusion into this

one»..., and it is precisely the miraculous in this sense of the term that constitutes the ontological structure of the fantastic genre.⁶

Si la intrusión de un mundo en otro conduce necesariamente al cuestionamiento ontológico, se entienden las preguntas del lector ante la ambigüedad generada por el texto: ¿qué clase de universo es éste en el que nadie es lo que aparenta ser? ¿qué imagen de feminidad representa Teodora lanzada de la inocencia al desenfreno sexual? ¿cómo explicar las habilidades sobrenaturales que posee para alterar el mundo que la rodea llegando incluso a producir milagros? ¿es Ari un protomacho enmascarado cómodamente en su homosexualidad, o un homosexual que repentinamente se ve tirado por diferentes impulsos? («¿Quién era él, realmente?», 81) ¿cómo entender la virilidad de Galaor preocupado por su estuche de uñas en el momento de abandonar la casa, e incapaz de satisfacer sexualmente a Teodora después de casados? ¿es éste el mismo hombre que hace gritar de placer a Clavel Quintanilla, el Pipí-de-oro tan celebrado en la casa de Leocadia Payares? ¿qué relación hay entre la imagen del príncipe azul —mantenida nostálgicamente por Teodora— y «Ese atado de manteca y menudillo» (133) que ella descubre grotescamente al regresar a su pueblo? No se trata, como se ve, de caer en el retoricismo; son preguntas que guardan estrecha relación con la semántica del texto. Es precisamente tal ambigüedad lo que determina en esta novela de Fanny Buitrago un enfoque característicamente postmodernista.

En el deslinde que Hal Foster hace de dos tipos diferentes de postmodernismo⁷ presentes en el actual discurso político-cultural de Occidente creemos encontrar una clave para apreciar mejor la estrategia narrativa que el lector descubre en *Señora de la miel*. Como sabemos, Foster habla de un postmodernismo de resistencia («postmodernism of resistance») cuyo propósito es desconstruir la cultura oficial del modernismo mediante el cuestionamiento de los diferentes códigos culturales heredados, rebelándose ante los modelos de representación generados por la tradición humanística. Opuesto a éste se encuentra lo que él llama un postmodernismo de reacción («postmodernism of reaction») que desde una posición neoconservadora repudia la llamada cultura de la modernidad y celebra el status quo. Es la actitud nostálgica ante el humanismo tradicional que rinde honor a ciertos postulados o valores eternos (familia, religión, etc.) puestos en duda enfáticamente por los alineados en la posición de resistencia. No se trata de discutir aquí

⁶ «El género fantástico (en un sentido amplio, no en el más reducido de Todorov) implica una confrontación entre dos mundos cuyas normas físicas básicas son mutuamente incompatibles. Un milagro es 'La intrusión de otro mundo en éste'..., y es precisamente lo milagroso en este sentido del término lo que constituye la estructura ontológica del género fantástico». B. McHale, *Postmodernist Fiction* (London: Methuen, 1987), 16. Mi traducción.

⁷ «In cultural politics today, a basic opposition exists between a postmodernism which seeks to deconstruct modernism and resist the status quo and a postmodernism which repudiates the former to celebrate the latter: a postmodernism of resistance and a postmodernism of reaction» («En política cultural existe hoy una oposición básica entre un postmodernismo que busca desconstruir el modernismo y resistir al status quo, y un postmodernismo que repudia lo primero para celebrar lo segundo: un postmodernismo de resistencia y un postmodernismo de reacción»). Mi traducción. Véase H. Foster, Ed., *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983), ix-xvi.

hasta dónde tal deslinde puede resolver adecuadamente o no el problemático enfrentamiento modernidad/postmodernidad que seguirá animando nuestra experiencia académica,⁸ pero es evidente que el aporte de Foster de alguna manera nos ayuda a desplazarnos por un terreno crítico sumamente complejo. *Señora de la miel* nos sugiere la presencia de un acto de escritura alineado en una práctica postmodernista de resistencia que en este caso ataca directamente el concepto tradicional de *mimesis* heredado del canon; en su lugar el texto entrega una imagen de mundo distorsionado por su propia ambigüedad, proyectado a partir de un enfoque carnavalesco que desestabiliza las jerarquías existentes, hace ameno el acto de lectura, y anula toda pretensión de grandilocuencia.

Añadiré que detrás de esa risa carnavalesca tan cara a Bakhtin e implícito en la renuncia del texto a la *mimesis* tradicional, *Señora de la miel* rechaza la imagen de la mujer como objeto pasivo consagrada por el discurso cultural heredado. La feminidad de Teodora insinuada por ese «antojo de mujer encinta» (9) —referente de apertura de la narración— da paso a una configuración distinta del personaje en la cual se comporta finalmente como sujeto activo, responsable de su propio destino. Recordemos la reacción del doctor Amiel ante la decisión tomada por ella de regresar a su pueblo:

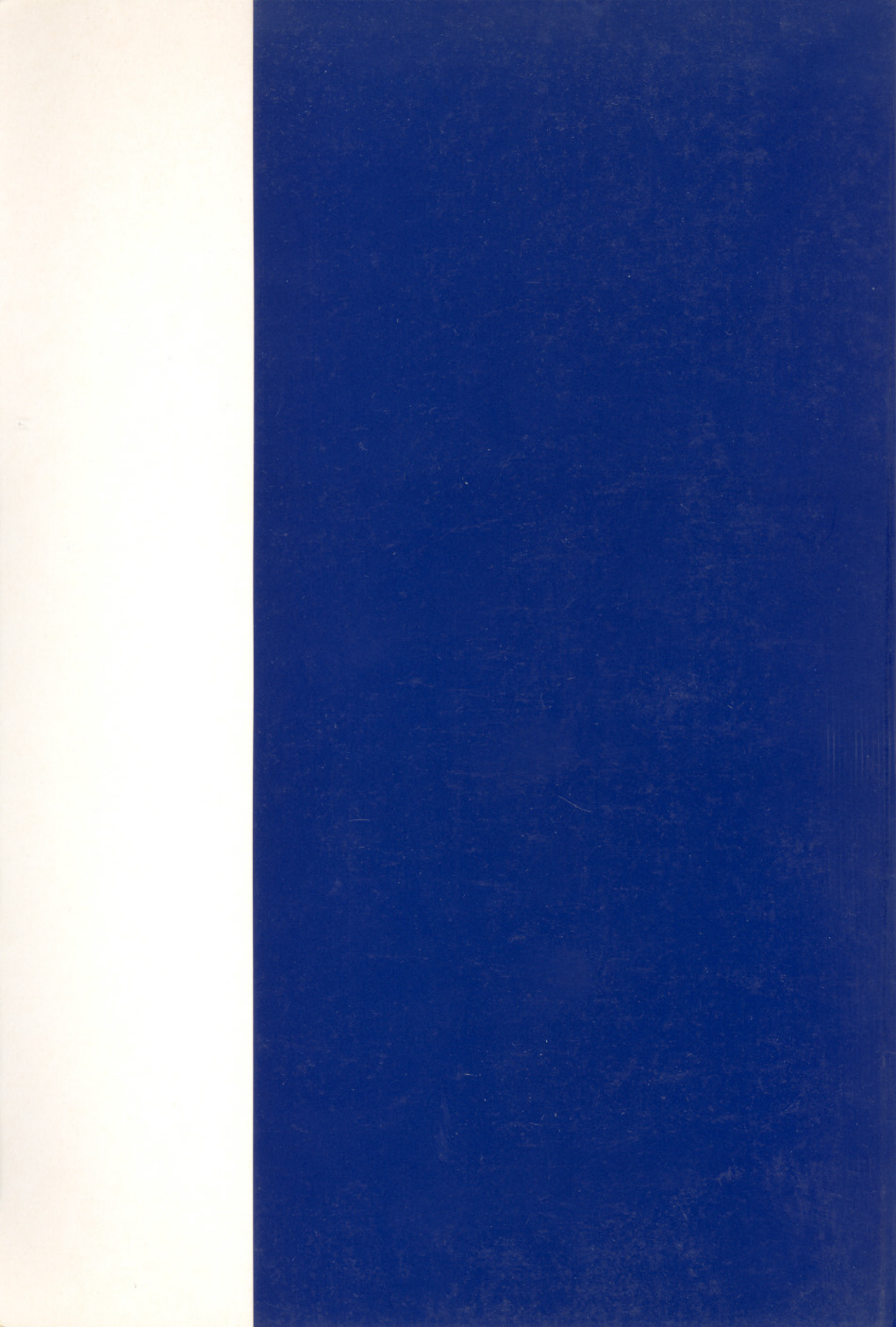
—Lo que está en orden, está en orden —dijo él— No hay que mover la rutina de su engranaje. Son los maridos que llegan un día antes de lo acordado los que descubren a la mujer en la cama con el frutero o el flaco empleado del bar. Pero, si se sigue un orden... (11)

Amiel, como se ve, alude al código masculino del cual es partícipe; en el rechazo que Teodora hace del sagrado «orden» se advierte una actitud subversivamente feminista que le permitirá transformarse de objeto en sujeto, cuestionando y desestabilizando la visión de mundo heredada. Podrá argumentarse que el posible planteamiento feminista se ve debilitado por la alegoría de la anécdota: la Bella Durmiente rescatada por el Príncipe es una alusión directa al discurso machista tradicional, codificador de la superioridad de un género e inferioridad del otro. Es entonces cuando mejor se aprecian las consecuencias del proceso de carnavalesco al que se ve sometido el acto de rescate: una estrategia que aplicada al texto en su totalidad resiste al status quo, desmantela el sistema de autoridad existente, libera a todos los participantes de la camisa de fuerza que les impone la tradición heredada, y hace posible el establecimiento de una nueva versión de realidad. Es el descubrimiento de su propio deseo lo que hace posible para Teodora liberarse del peso de la tradición, y crear su propia imagen de subjetividad. En un toque final ilustrativo de ese reconquistado poder, Teodora convierte a Amiel en objeto, despojándolo de todo indicio de superioridad genérica, apropiándose por último de su discurso falocéntrico: «-Un día... —comenzó a murmurar—, tú y yo seremos como Romeo y Julieta, Pablo y Virginia, Abelardo y Eloísa,...» (226); en su actitud subversiva esta nueva mujer no solamente obtiene el control de la palabra, con ello parece haber alcanzado

⁸ La bibliografía crítica sobre el tema sigue aumentando. Un importantísimo aporte a esta discusión en el contexto latinoamericano es el trabajo de John Beverley y José Oviedo, Eds., *The Postmodernism Debate in Latin America*. Número especial de la revista *boundary 2* (Fall 1993).

también su liberación.⁹ No olvidemos sin embargo, que se trata de una liberación sometida a las necesidades del cuerpo, que celebra el momentáneo placer y se ampara en la mentira: mientras Teresa le dice a Amiel «¡Como tú no hay dos!» (227), está imaginando lo que experimentará con sus futuros amantes. Una vez más sobresale el engaño, la ambigüedad, el enmascaramiento, confirmándose la postmodernidad de esta novela a través de sus estrategias narrativas.

⁹ Que tanto el proceso carnavalizador de la realidad como la apropiación del discurso masculino por parte de Teodora sean estrategias narrativas al servicio de la «liberación» de la protagonista es algo que merece la más seria consideración. Para un interesante enfoque crítico en ese sentido, si bien aplicado a un texto y una autora diferentes, véase el trabajo de Magali Cornier Michael, *Angela Carter's Nights at the Circus: An Engaged Feminism via Subversive Postmodern Strategies*, *Contemporary Literature* XXXV, 3 (1994), 492-521.





Universitat de les Illes Balears