



MAYURQA

filologia

19

MAYURQA

19

MAYURQA

19



UNIVERSITAT DE PALMA DE MALLORCA

FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES

Gener - Desembre

1979 - 1980

MAYURQA 19

"DE FILOLOGIA"

LA PRESENT OBRA VA SER REALITZADA PEL DIRECTOR

Antonio Arribas

SECRETARI D'EDICIÓ

Joan Alegret

- ALEGRET, Joan
- BAEZ SAN JOSE, Valerio
- BAUÇA i TUGORES, Bartomeu
- CUADRADO, Perfecto
- DIAZ DE CASTRO, F.J.
- NORIEGA, Teobaldo A.
- PAYERAS GRAU, Maria
- PONS i PONS, Damià
- ROSSELLO BOVER, Pere
- SERVERA BAÑO, José

PELS SEUS ARTICLES INSERTATS EN L'OBRA

Reservados todos los derechos. Ninguna parte de este libro puede ser reproducida, almacenada en un sistema de informática o transmitida de cualquier forma o por cualquier medio, electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros métodos sin previo y expreso permiso del propietario del copyright.

EDICIÓ A CARREC DEL SERVEI DE PUBLICACIONS

FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES
UNIVERSITAT DE PALMA DE MALLORCA

C/ Gregorio Marañón, s/n

Apart. 598

Printed in Spain. Impreso en España

ISSN: 0301-8296

ISBN: 84-600-2600-0

Dep. Legal: PM-218-1982

DE FILOLOGIA

INDICE

LITERATURA CASTELLANA

El simbolo en la poesía de León Felipe.

J. Servera Baño 9

José María Valverde o el imposible materialismo; a propósito de *Ser de palabra*.

Francisco J. Díaz de Castro 23

Consideraciones en torno a un best-seller: *Corazones sin rumbo*.

Bartomeu Bauçà i Tugores 35

La poética de Angel Gonzalez.

María Payeras Grau 57

La muerte como tema en la novela mexicana contemporanea.

Teobaldo A. Noriega 79

Situación histórica de la poesía surrealista portuguesa: El surrealismo portugués en el contexto de la literatura portuguesa contemporanea.

Perfecto Cuadrado 93

LITERATURA CATALANA

La literatura a Catalunya Nord entre 1808 i 1833.

Joan Alegret 127

Análisis de "Nu" de Bartomeu Rosselló-Pòrcel.

Pere Rosselló Bover 135

Jacob Sureda i el moviment ultraista a Mallorca.

F.J. Díaz de Castro
Damià Pons i Pons 143

Contiene un opúsculo suelto con los *Textos del moviment ultraista*.

LENGUA

Funciones oracionales y esquemas sintáctico-semánticos.

Valerio Báez San José 163



EL SIMBOLO EN LA POESIA DE LEON FELIPE

José Servera Baño

INTRODUCCION

La figura de **León Felipe** (1884-1968) ha sido rememorada como un ejemplo de heterodoxia. Rebeldía concretada biográficamente en un perpetuo destierro, que le hará sentirse poeta prometeico, universal, liberador del destino humano. Literariamente manifiesta en su grito desgarrado, en su tono mesiánico y herido, el dolor y el odio de la derrota.

Sus inicios literarios son conflictivos pues no se insertan en las escuelas ni tendencias en boga durante los años veinte. La búsqueda de su propia voz y su afán constante de autodefinition le diferencian de sus contemporáneos. Así su relación con la Generación del 27 es problemática. En especial le separa de ella la carencia de una elaborada técnica literaria, en beneficio de cierto descuido estilístico, cuyo objetivo es la sinceridad y naturalidad expresiva.

Biográficamente hay que tener en cuenta dos datos aparentemente opuestos para inscribirlo en el 27: por edad lejano y en cambio próximo en vivencias, la guerra y el exilio. Estéticamente no vive el vanguardismo de aquellos años veinte y por contra se adscribe a un peculiar simbolismo para terminar con su etapa de poesía comprometida.

Su actitud anarquista, sentimental y visceral, pronto lo llevan a defender los intereses de la República para desembocar en un grito desgarrado desde el exilio.

Su marginación en la escena literaria española es un hecho, al menos en aquellos ini-

cios de enfrentamiento entre preceptistas (tradicionalistas) y vanguardistas, en especial el ultraísmo; contra unos y otros arremetió León Felipe:

*No quiero el verbo raro
ni la palabra extraña;
quiero que todas,
todas mis palabras
—fáciles siempre
a los que aman—,
vayan unguidas
con mi alma.*

(*Obras Completas*, pág. 35).

Versos en los que rechaza toda afectación y complejidad vanguardista, y que completa con su ataque a la preceptiva tradicional:

*Qué lástima
que yo no pueda entonar con una
voz engolada
esas brillantes romanzas
a las glorias de la patria!*

(*O.C.*, pág. 41-2).

Efectivamente la poesía española del momento estaba sumida en tendencias de signo vanguardista o bien en la retórica más anacrónica, de pretendido entronque con la tradición. Voluntad de marginación que no puede eludir ecos importantes; ya en su primer libro, *Versos y oraciones de caminante* (1920), se descubren las influencias de **Juan Ramón Jiménez** y **Antonio Machado**, así el simbolismo aparecerá peculiar y contradictoriamente:

*Deshaced ese verso.
Quitadle los caireles de la rima,
el metro, la cadencia
y hasta la idea misma...
Aventad las palabras...
y si después queda algo todavía,
eso
será la poesía.*

(*O.C.*, pág. 39).

INFLUENCIAS SIMBOLICAS

Su simbolismo no fue coyuntural, ni de escuela, sino algo permanente en su poesía, donde los símbolos y mitos sufren todo un proceso e incluso una dialéctica, demostrándonos que su interpretación aporta una lectura ampliamente informativa sobre la personalidad de nuestro autor. Sus versos son un despliegue de todo un “sistema de luces”, de señales, que el poeta necesita para comunicarse con los otros. De ahí nuestro propósito: el análisis de las influencias simbólicas y símbolos en su poesía como medio eficaz para interpretar su obra.

La raíz de su poesía tiene un tono mesiánico, cuyo origen está en la lectura de *La Biblia*:

Me gusta recordar la palabra divina, amasarla de nuevo, ablandarla con el vaho de mi aliento, humedecer con mi saliva y con mi sangre el polvo seco de los libros Sagrados y volver a hacer marchar los versículos quietos y paralíticos con el ritmo de mi corazón.

(O.C., pág. 199).

Los Libros Sagrados le sirven de base e inspiración de mitos, símbolos, parábolas, utilizados constantemente, ahondando en un sentido nuevo con voluntad de hallarse a sí mismo:

Me he buscado en la Biblia y por todos los rincones he encontrado mis huellas.

(O.C., pág. 292).

Incluso el título de dos libros como *Ganarás la luz y Llamadme publicano* son un claro exponente de la influencia bíblica, confirmándonoslo la aparición de personajes como Jonás, Job, etc.... o las citas directas del *Apocalipsis* y *Eclesiastés*.

A la influencia bíblica hay que añadir otras muchas, entre ellas la tragedia griega y **Homero**. Su afición por el teatro nació pronto, fue su primera vocación, y marchó a Madrid con intención de hacerse un nombre en el mundo teatral, y de ese inicial propósito quedaron algunos rasgos en su poesía, como el tono declamatorio. Dentro de la tragedia griega le influye **Esquilo**, en especial los personajes de Electra y Prometeo, también **Sófocles** con su *Edipo rey*, y el tono pesimista de **Eurípides**. En cuanto a **Homero** su huella más patente se halla en su último libro, *Oh! este viejo y roto violín*, fruto del paralelismo creador entre ambos autores: la vejez del narrador.

En menor importancia influirán los clásicos españoles, **Calderón**, **Lope de Vega** y **San Juan de la Cruz**. Así **Calderón** es minusvalorado frente a **Sófocles**, pero sin negar su utilización:

A pesar de mi repugnancia por las cornucopias y los toboganes de la segunda mitad del siglo XVII, Calderón ha sido siempre uno de los maestros a quien no he abandonado nunca. Su juego analítico y enumerativo que desemboca frecuentemente en un complemento sintético, y final, como en algunos pasajes de La vida es sueño, lo he utilizado aquí.

(O.C., pág. 241).

Apenas nos informa de sus lecturas de San Juan, al que opone a los poetas "farisaiicos". Pues otra de sus constantes será la veracidad en la escritura y por lo tanto la honestidad que debe tener el poeta, postura ética muy arraigada en **León Felipe**.

Sin duda alguna **Cervantes** es el autor que más le influyó, y al que mejor consideró del Siglo de Oro:

Es un juego de sombras y de luces, un contraste de climas que en España Cervantes ha movido mejor que ningún poeta del mundo.

...

En Cervantes (en El Quijote) no hay invención y apenas artificio, el necesario nada más para darle forma poemática a la realidad.

(O.C., pág. 122-3).

Fue en la cárcel donde León Felipe leyó por primera vez *El Quijote*¹. ¿Quién le iba a decir que posteriormente conseguiría una cátedra interina en México durante 1930 impartiendo un curso sobre tal materia?

Los contemporáneos españoles de más eco en nuestro autor son Juan Ramón, Antonio Machado y Unamuno. Del primero encontramos huellas en *Versos y oraciones de caminante* (1920), aunque tendentes a desaparecer. No ignoramos la lectura entonces de los poetas parnasianos y de Francis Jammes, que provoca una cierta deshumanización en la poesía primeriza de León Felipe, pero ya en su actitud se adivina una mayor aproximación a Machado, en un intento de tratar lo humano como eje de preocupación literaria. Por último coincide con Unamuno en el vivir atormentado, en la lucha religiosa de la creencia:

*Hasta que ya entonces no quede más
que un ladrillo solo,
el último ladrillo... la última palabra,
para tirársela a Dios,
con la fuerza de la blasfemia o la plegaria...
y romperle la frente... A ver si
dentro de su cráneo
está la luz... o está la Nada.*

(O.C., pág. 364).

En ambos la agonía les lleva a utilizar mitos idénticos, aunque con matiz diferente.

De la nómina de sus influencias destacamos a Shakespeare. Sufrió una conmoción cuando vió por primera vez Hamlet², y fue su libro de cabecera durante años, llegando a realizar traducciones y paráfrasis de su obra³, ocasionando en León Felipe antagónicas posturas: le duele el dominio del lenguaje, la capacidad mágica de su palabra, y por eso mismo lo admira y reverencia. Amor y odio que le incitan a tratar los mitos shakespearianos: Macbeth, Oteló, Lear, Hamlet...

Walt Whitman es la influencia más tangible, pero son grandes los rasgos diferenciales. Ambos utilizarán correlaciones, y se notará la lectura de Whitman en el paso de León Felipe del "yo" al "nosotros" que sufre del primer *Versos y oraciones de caminante* de 1920 al segundo de 1929. Llegando incluso cierta bibliografía a acusarlo de traducir libre e incorrectamente, cuando en realidad esa es la intención de nuestro autor (remito a los poemas "La calumnia" y "Estoy en mi casa"⁴, donde nos explica el funcionamiento de sus famosas paráfrasis). Por otra parte la gran diferencia entre ambos está en el tono y la actitud, pesimista en León Felipe y optimista en Walt Whitman.

Otras influencias relevantes son las de Nietzsche, Dante, en especial en el grupo de

(1) Luis RIUS: *León Felipe, poeta de barro*. Ed. Colección Málaga, México 1968; p. 44.

(2) *Ibidem*, capítulo titulado "Descubrimiento", pp. 26-34.

(3) Tales como *El rey Lear, Hamlet, Oteló o el pañuelo encantado, Macbeth o el asesino del sueño, No es cordero, que es cordera*.

(4) León FELIPE: *Obras Completas*. Ed. Losada, pp. 197-199.

poemas titulado "Hacia el infierno" en *Ganarás la luz*, donde los símbolos dantescos alcanzan su máxima expresión:

Dante se arriesgaba en la aventura a pesar de "lasciate"... Porque va con Virgilio de la mano. Yo también me aventuro y entro por la puerta principal y salgo por el postigo del infierno porque entro y salgo con el Viento.

(O.C., pág. 240).

También Freud juega un papel importante:

*Hoy mismo, el mundo de hoy está determinado porque todos, todos convergen hacia un misterio y un problema que hay ahí, y que también ha venido a ayudarnos a resolver Freud*⁵.

Patente en *Drop a star* por la utilización del símbolo claramente relacionable con autores surrealistas, a pesar de su negativa valoración del movimiento:

Hay que cribar, hay que cribar... La draga surrealista arrastra mucho fango.

(O.C., pág. 255).

Manifestación de su rechazo por toda literatura sofisticada, decadente, artificiosa y complicada, que incluso le inducirán a su desprecio por don **Luis de Góngora**. Aparte de las influencias citadas en *Drop a star* detectamos la de **Huidobro** con su obra *Altazor*, el influjo de **Eliot** con *The Waste Land*, incluso **W. Blake**, **John Donne** y los poetas metafísicos ingleses.

SIMBOLOGIA DE SU OBRA

Una virtud de su poesía es, pese a las huellas detectadas de otros autores, su capacidad de originalidad, la evasión de toda fatiga preceptista, pedantería académica o rutina de escuela. Su consecución se debe a una postura abierta sobre el material válido para crear poesía:

Por hoy y para mí, la poesía no es más que un sistema luminoso de señales. Hogueras que encendemos aquí abajo, entre tinieblas encontradas, para que alguien nos vea, para que no nos olviden. (...) Y todo lo que hay en el mundo es mío y valadero para entrar en un poema, para alimentar una fogata. (...) Y no vale menos un proverbio rodado que una imagen virginal; un versículo de la Revelación que el último "slang" de las alcantarillas. Todo buen combustible es material poético excelente.

(O.C., pág. 236)

En su primer libro hallamos su concepción estética vinculada a la biografía. Así el destino del hombre se simboliza en la itinerancia, en el camino, y el mundo es concebido como un valle de lágrimas donde el hombre lucha y padece dolor como medio de salvación, expresado mediante la oración, y esa es la función de la poesía. Nos lo confirman unas palabras escritas a don **Camilo José Cela**:

(5) RIUS: Op. cit., p. 68.

Mi poesía, salvo los momentos religiosos que tienen un aliento de plegaria, la rompería, la quemaría toda. (...) La poesía no es más que oración.

(O.C., pág. 1034-5).

Oración que se hará blasfemia, grito iracundo, dolorido ante el exilio. Simultáneamente los dos tonos más aparentemente contrarios irán completándose en todos sus libros. Afirmando la unidad de su obra:

*Y toda mi poesía no es más que un solo
y único poema. Creo que así debe ser
y puede ser.*

(O.C., pág. 287).

La unidad de su obra se manifiesta en su primer *Versos y oraciones de caminante* (1920) mediante una serie de constantes como el tono de oración o el peregrinaje autobiográfico, peregrinaje que se acentúa en el segundo libro, de igual título publicado en 1929, más breve que el primero, donde encontramos un protagonismo plural, propio de una poesía humanizada. Luego *Drop a star* (1930) es un poema de transición, principio del grito, que se manifestará con toda su fuerza en *La insignia* (1937), poesía "comprometida", llegando al exilio con *El español del éxodo y del llanto* (1939) donde el dolor es el medio para la salvación del hombre, simbolizada en la luz, problemática que se relaciona y refleja en *Ganarás la luz* (1942) y *Llamadme publicano* (1950), ambos libros de claro tono bíblico, precedentes a *El ciervo* (1958), símbolo del hombre herido, sangrante, viejo; por ello repite la imagen literaria del ciervo herido, hasta llegar a su libro de vejez, *Oh! este viejo y roto violín* (1965) donde mediante el símbolo del violín como instrumento del poeta, su voz y mensaje, consigue recrearse en los recuerdos viviendo en la itinerancia a través del dolor y la locura en búsqueda de la luz. Todo ello nos demuestra unas constantes y una relación unitaria de su obra poética, y son los símbolos, las parábolas y los mitos el instrumento dialéctico que da coherencia a toda su obra:

Las biblias las hacen y renuevan los poetas: los obispos las deshacen y las secan; y los políticos las desprecian, porque piensan que la parábola no es una herramienta dialéctica.

(O.C., pág. 118).

El poeta recrea las parábolas y los símbolos como observa Vivanco ⁶. Así León Felipe añade a la parábola del Hijo pródigo dos partes más, comentando: el primer hijo pródigo vuelve a la casa del Padre, porque es un pobre de espíritu, y un poeta doméstico. El segundo, arruinado y vencido como el primero, no vuelve nunca, porque se lo impide su orgullo, y el Padre en secreto está orgulloso de él, es el Poeta prometeico; y el tercero no vuelve... pero es el que va a venir, es el Viento. Así forma una trilogía dialéctica: poeta doméstico (tesis), poeta prometeico (antítesis) y Viento (síntesis). Añade que el Viento hay que dejarlo aparte, no pertenece a nuestro mundo, todavía.

Su originalidad no surge de la creación propia, sino de la recreación de materiales aje-

(6) L.F. VIVANCO: *Introducción a la poesía española contemporánea*. Ed. Guadarrama; pp. 173-4.

nos, a los que da un nuevo sello, una nueva dimensión significativa. Y tal hecho es observable en los símbolos utilizados por León Felipe.

SIMBOLOS COSMICOS

El sistema simbólico de León Felipe se caracteriza por problematizar lo existencial en dos niveles:

*Sistema, poeta, sistema.
Empieza por contar las piedras...
luego contarás las estrellas.*

(O.C., pág. 78).

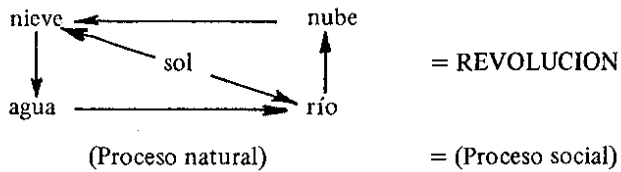
Lo terreno telúrico y lo extraterreno cósmico. Así entre los símbolos cósmicos destaca el sol, principio vital generador de la historia:

Revolución
*Siempre habrá nieve altanera
que vista al monte de armiño
y agua humilde que trabaje
en la presa del molino.
Y siempre habrá un sol también
—un sol verdugo y amigo—
que trueque en llanto la nieve
y en nube el agua del río.*

(O.C., pág. 92).

Entiéndase por “nieve altanera” la clase social elevada, por “agua humilde” la clase social baja, opóngase “monte de armiño” como elemento decorativo a “presa de molino” como elemento productor, y “sol” como el elemento justiciero, verdugo para la clase alta, amigo para la baja, cuya función va a ser cambiar el curso de la historia. No podemos ignorar que para Freud el sol representa la autoridad paterna, pero también es la expresión de la civilización; Jung ve en él la fuente de energía, calor como equivalencia a fuego vital y libido. Eliade señala la ambivalencia del sol, resplandeciente y negro, aunque en León Felipe no aparece esta dicotomía sino que establece una dialéctica del sol basándose en una serie de oposiciones con otros elementos cósmicos o telúricos. Así por ejemplo la posición “sol/luna” se asimila a “cielo/tierra”, el cielo es el principio activo, masculino y el espíritu, la tierra es el principio pasivo, femenino y la materia.

Volviendo al poema cuyo título es “Revolución” nos damos cuenta de su carácter totalmente simbólico, pues, según la explicación dada, el título es el concepto real, y el desarrollo del poema es su simbolización (sustitución de un elemento por otro), aquí se sustituye un proceso natural físico por la realidad que supone la acción revolucionaria para el poeta:



El sol es vida, la luna es muerte, y el mar es la fuente de vida y el final, el retorno a la madre, el morir. Proceso típico de **León Felipe**:

*Salí del agua, he vivido en la sangre
y ahora me espera el Viento
para llevarme al Sol...
Salí del mar... y acabaré en el fuego.*

(O.C., pág. 297).

El origen es el mar-agua, la existencia siempre dolorosa se representa con la sangre y el destino inasible es el viento que lo lleva al sol-fuego. Para **León Felipe** el hombre es inmortal porque muere en el principio generador.

Otra oposición simbólica es "luz/sombra". La primera como sinónimo de sol, y la sombra, según **Jung**, como la representación de la parte primitiva e instintiva del individuo. Se convierten en el poeta en símbolos del bien y del mal:

*En el principio creó Dios la luz...
y la sombra.
Dijo Dios: Haya luz.
Y hubo luz.
Y vió que la luz era buena.
Pero la sombra estaba allí.*

(O.C., pág. 143).

Así la poesía debe ser para **León Felipe** luz-sol o mar-llanto como expresión de lo supremo humano en el primer caso y como dolor en el segundo, y medio para alcanzar la luz-sol.

La estrella es una variante simbólica del sol, tiene semejantes acepciones e iguales contrarios.

Por último como símbolo cósmico citamos el Viento, tratado bíblicamente, concebido como un soplo de Dios. La luz, el sol y la estrella simbolizan las fuerzas sobrenaturales y el Viento es la fuerza intermedia entre el sol y la tierra que organiza este mundo, llegando a adquirir una ambivalencia. Como creador genera la poesía, dirige el destino del hombre, es el camino hacia la luz, promueve la vida y el amor y pretende como fin del hombre la justicia y la verdad. Como destructor genera la guerra, la muerte y el vacío.

El viento es el símbolo más analizado en la poesía de León Felipe. Concha Zardoya ⁷, Luis Felipe Vivanco ⁸, Durán ⁹ y Miró ¹⁰ entre otros lo han tratado con fortuna diversa.

SIMBOLOS TELURICOS

Lo observado hasta ahora es la sistematización de los símbolos cósmicos, que a su vez se relacionan con los telúricos; entre éstos adquieren especial relevancia el símbolo de la piedra y el del camino, ambos expresión positiva de lo telúrico. La primera tiene algunas variantes significativas, la más común es la identificación con el poeta:

*Así es mi vida
piedra,
como tú.*

(O.C., pág. 45).

Expresión de la elementalidad del ser, de la cohesión y conformidad consigo mismo como afirma Cirlot ¹¹, y que usa para definirse:

*como tú, que no has servido
para ser ni piedra
de una Lonja,
ni piedra de una Audiencia,
ni piedra de un Palacio,
ni piedra de una Iglesia;
como tú,
piedra aventurera;
como tú,
que tal vez estás hecha
sólo para una honda,
piedra pequeña
y
ligera.*

(O.C., pág. 45-6).

Entrevemos en el simbolismo de la piedra informaciones biográficas. Así al definirse como piedra niega su carácter comercial. Efectivamente León Felipe no sirvió para ejercer su profesión de farmacéutico, incluso abandonó a su familia en tal empeño (piedra de una Lonja). Tampoco estaba hecho para una actividad jurídica (Audiencia), ni para actividades políticas ni religiosas (Palacio e Iglesia). Así curiosamente y a pesar de

(7) C. ZARDOYA: "León Felipe y sus símbolos parabólicos" en *Poesía española del siglo XX*. Ed. Gredos, vol. II; pp. 35-106.

(8) L.F. VIVANCO: "León Felipe y su ritmo combativo". Op. cit., pp. 147-175.

(9) DURAN: "Reflexiones melancólicas sobre León Felipe". *Insula*, Año XXIII, núm. 265, Dic. 1968; pp. 5 y 10.

(10) E. MIRO: "Entre el hacha y la luz". *Insula*, idem, pp. 11 y 14.

(11) J.E. CIRLOT: *Diccionario de símbolos*. Ed. Labor, Barcelona 1969; p. 574.

su soberbia literaria en general, al definirse lo hace modestamente, sin pretensiones, por ello su destino es "piedra de honda", para luchar, de ahí su ritmo combativo en el poema haciéndose eco de su propia personalidad, y al propio tiempo trasluciendo su narcisismo, pues la piedra es fortaleza, en oposición a lo biológico cambiante, denotando permanencia e irreductibilidad. aunque consciente de la naturaleza humana matice su definición con una "piedra pequeña y ligera", que no modifica la necesidad de eternizar el símbolo utilizado:

*Pero estas palabras que recuerdo
son las que no olvidan nunca las piedras.
Lo que cuenta el poeta a las piedras
está lleno de eternidad*

(O.C., pág. 187).

El camino completa los símbolos telúricos, concreción de la idea cristiana de itinerancia de la existencia, estancia transitoria hacia un paraíso prometido. Suaviza el absurdo de la muerte y la incomprensión e impotencia humanas interrogándose por el sentido de la vida. El símbolo del camino en León Felipe adquiere esa misma problemática, pues es visto como el paso y purificación hacia el centro absoluto. De todas formas el camino tuvo su realidad en la biografía de nuestro poeta, el exilio:

*Mía es la voz antigua de la tierra.
Tú te quedas con todo
y me dejas desnudo y errante por el mundo.
mundo.*

(O.C., pág. 120).

Oponiéndose a la piedra y el camino aparecen otros símbolos telúricos como expresión negativa del mundo; por ejemplo el desierto es la esterilidad, la noche como principio pasivo femenino opuesto al día y manifestación de lo inconsciente y oscuro; la sombra como "alter ego" negativo de lo humano; el carbón y el polvo como constatación de la destrucción; el barro, aunque materia primera de la creación, tiene una simbolización negativa al ser exponente de la primariedad del hombre, su instinto; el mar como mundo que preside las pasiones. "A León Felipe no le gusta el mar. Tal vez le angustia el mar. En su poesía no hay mar."¹² Y así nos lo confirma el propio autor:

*¡Ah! ¡Si yo hubiese inventado la manera
de dominar el mar...
la amargura del mar!*

(O.C., pág. 325).

Su acción destructora, caótica se extrema en *Drop a star*, acentuándose en la utilización del símbolo del agua estancada.

Algunos símbolos telúricos son ambivalentes en la poesía de nuestro autor. Por

(12) RIUS: Op. cit., p. 26.

ejemplo el fuego a veces usado como elemento generador y purificador, prometeico, y en otras como destructor, Chevalier y Gheerbrant ¹³ nos ofrecen todas sus posibilidades. También los árboles se diversifican simbólicamente. El ciprés, la higuera o el álamo son la muerte, frente a un indeterminado árbol de la vida.

SIMBOLOS HUMANOS

La manifestación humana también es utilizada de forma simbólica, así el llanto y la sangre son el sufrimiento humano necesario para llegar a la meta del hombre, Dios:

*Dios pondrá la luz y nosotros
las lágrimas.*

...
Nos salvaremos por el llanto.

(O.C., págs. 225 y 121).

Hasta adquirir un sentido de fertilidad y purificación para regar y fructificar el páramo que es el mundo:

*Cuando todas las demagogias han manchado de baba las grandes verdades del mundo
y nadie se atreve ya a tocarlas, el poeta tiene que limpiarlas con su sangre para seguir
diciendo: aquí está todavía la verdad.*

(O.C., pág. 118).

León Felipe crea un símbolo de raíz bíblica con el concepto "voz", al situarlo en el tiempo primitivo de la formación del hombre. La voz es el medio de expresión del poeta, al principio oración, luego blasfemia. Pero adquirirá tres matices distintos. Primero tendrá un carácter negativo:

*Ronca,
negra es la voz del hombre.*

...
*nuestra voz ronca que retumba
contra cóncavo barro de este cántaro hueco,
nuestra voz negra que golpea vencida
en la paz oscura del mundo.*

(O.C., pág. 100).

El cansancio de la lucha diaria provoca la aceptación de impotencia, pero también puede ser el instrumento de engaño, de hipocresía, de ahí que León Felipe matice esa característica de la voz engolada de los falsos poetas. En tercer lugar la risa es expresión de frivolidad.

(13) CHEVALIER y GHEERBRANT: *Dictionnaire des symboles*. Ed. Seghers, París 1974, 4 vols. Hablan de "AGNI, INDRA y SURYA son los fuegos del mundo terrestre, intermediario y celeste, es decir, el fuego ordinario, el rayo y el sol. Existen además dos fuegos, uno penetración o absorción (VAISHVANARA) y otro de destrucción (otros aspectos de AGNI)". La mayor parte de aspectos del simbolismo del fuego están reunidos en la doctrina indú.

Finalmente la voz en su variante de la canción denota el espíritu del pueblo, la "vox populi" que es el poeta:

*Mía es la voz antigua de la tierra.
Tú te quedas con todo
y me dejas desnudo y errante por el mundo...
más yo te dejo mudo... ¡Mudo!
¿Y cómo vas a recoger el trigo
y alimentar el fuego
si yo me llevo la canción?*

(O.C., pág. 120).

Concluyendo este apartado, todos estos símbolos humanos (llanto, sangre, voz) son la simbolización del dolor del hombre en este camino que es la vida, transitoriedad hacia Dios.

SIMBOLIZACION DE OBJETOS

Secundariamente hay que añadir a los símbolos anteriores la simbolización de objetos, los menos sistematizados por el autor, casi marginales y anecdóticos. El dardo, el traje de vestir, el violín se identifican con la idea definitoria de poesía. Otros realzan la idea de itinerancia: carro, barco, arca, casi todos los vehículos. Algunos sólo pretenden denotar la idea de progreso, de futuro, oponiéndose a cualquier símbolo de lo tradicional, lo primitivo o el pasado. Por ejemplo el avión, la máquina, el rascacielos, en general ofreciendo connotaciones negativas del mundo mecanizado, postura de rechazo de la deshumanización que la sociedad industrial ofrece al hombre. Aunque hay salvedades, como la luz-eléctrica, vista como una esperanza en el progreso del hombre.

La cruz adquiere especial relevancia en León Felipe:

*La cruz es lo más grande que se ha hecho en la Historia, ¿verdad? ¡Cómo sale el símbolo!... cómo de ser el patíbulo de los esclavos... pasa a ser de repente una cosa luminosa... el astil, Dios, el hombre buscando a Dios... y la cosa humana de los brazos... El hombre estaba ya, además, trazado como una cruz.*¹⁴

Símbolo ascensional, eje del mundo y la existencia, redención en el orden sobrenatural y humano, expresión del sacrificio para la salvación:

Fue construida para un Dios... pero le viene perfectamente al hombre.

(O.C., pág. 372).

Otros símbolos denotan la negatividad del mundo como lugar transitorio y maligno, por ejemplo el albergue adquiere una acepción de comodidad para el hombre que estanca su objetivo, la itinerancia; la noria y el molino son círculos cerrados, viciosos, in-

(14) Palabras del propio León Felipe ofrecidas en RIUS: Op. cit., p. 70.

fructíferos; el teatro es la farsa de la vida; o el cántaro:

*El cántaro, aquel cántaro, el orgulloso cántaro
no estaba bien hecho.
Tenía un orificio sin control por donde se escapaban
el amor y el humo de los sueños...
y una grotesca panza excremental.*

(O.C., pág. 365).

Aparecen una serie de objetos que simbolizan la muerte, la destrucción; el hacha (así titula una parte de *El español del éxodo y del llanto*), la espada, el puñal, la guadaña, la lanza... La espada en ocasiones designa la nobleza y honradez frente a la traidora hacha.

También parodia algunos objetos, convertidos en leit-motiv de su poesía primeriza, que aún guardan su carácter recio:

*Bacia, Yelmo, Halo.
Este es el orden Sancho.*

(O.C., pág. 80).

Pero en su último libro el tono sarcástico domina en el uso de la conocida y quijotesca trilogía simbólica:

*La Bacia... el Yelmo... el Halo.
Barbería, cuartel, sacristía...
todo hojalatería... y retórica!*

(¡Oh! este viejo..., pág. 41).

SIMBOLOGIA ANIMAL

No utiliza en profusión una simbología animal. Hallamos la simbolización del lagarto como el subconsciente y el sueño, así al definir la poesía como expresión del sueño e inconsciente identifica el poema con el lagarto.

El sapo y el dragón son los símbolos de la ofuscación humana; el escarabajo supone el esfuerzo humano por su capacidad de trabajo; el gusano, gracias a su metamorfosis, simboliza la evolución posible del hombre; el ciervo debe relacionarse con el árbol de la vida por la similitud en la cornamenta, aunque también es expresión de elevación, y sobre todo de hombre herido, perseguido. Las tres simbolizaciones suponen una concepción negativa del hombre y su intento de superación; así el escarabajo como Sísifo se afana en el esfuerzo sobrenatural, sin conseguirlo; el ciervo es la pureza acorralada y el gusano realiza el gran milagro de la transformación.

El caballo asociado a la idea del viento se convierte en símbolo del instinto humano:

*Somos como un caballo sin memoria,
somos como un caballo*

*que no se acuerda ya
de la última valla que ha saltado,*

(O.C., pág. 221).

Y por su velocidad se concibe como símbolo del camino hacia la luz, libertad del instinto hacia el final del hombre.

La paloma está tratada tópicamente, como la paz. En cambio el perro, normalmente de índole positiva, en *Drop a star* es la imagen de la injusticia, titulando un apartado "Un perro negro duerme sobre la luz", rompiendo con la idea de la fidelidad del perro: "el perro negro de la injusticia humana". Y claramente relacionable con raposos y lobos, expresión de la traición de 1936:

*has dejado meterse en mi solar
a los raposos y a los lobos confabulados
del mundo
para que se sacien en mi sangre.*

(O.C., pág. 941).

Respecto al papel simbólico de las aves, León Felipe sólo establece una oposición: el águila como símbolo de la grandeza y la gloria frente a la corneja, símbolo de la mediocridad y la vulgaridad.

APUNTE FINAL

Hasta aquí hemos hecho un análisis descriptivo de las influencias simbólicas y de los símbolos en la poesía de León Felipe. El espacio nos ha privado de completarlo con los personajes simbólicos y los mitos.

Es preciso terminar no olvidando que León Felipe jamás fue ajeno a la causa del pueblo, estando en el 36 al lado de la República, poniendo a su servicio actos y versos. Vivió aquellos momentos creando una poesía de combate, de escaso esteticismo, no por ello de menor fuerza y calidad. Por todo ello no cabe concebir la utilización del símbolo como un elemento distanciador de un lenguaje directo o bien como mero decorativismo, al contrario en León Felipe se hace instrumento para que algo cambie, precisamente sirviéndose de símbolos provenientes de las más diversas tradiciones literarias:

*El poeta no es aquel que juega habilidosamente con las pequeñas metáforas verbales, sino aquel a quien su genio prometeico despierto lo lleva a originar las grandes metáforas:
sociales,
humanas,
históricas,
siderales...*

... La metáfora poética desemboca en la gran metáfora social... el mecanismo metafórico del poeta es el primer signo revolucionario.

(O.C., pág. 229).

**JOSE MARIA VALVERDE O
EL IMPOSIBLE MATERIALISMO;
A PROPOSITO DE SER DE PALABRA**

Francisco J. Díaz de Castro

Al publicar su poesía completa en el volumen *Enseñanzas de la edad*,¹ José María Valverde incluía un conjunto inédito de poemas que significaba una importante desviación respecto de sus preocupaciones esenciales anteriores en el terreno de la creación poética. Se trata del conjunto titulado *Años inciertos* (1970). En una poesía que había ido cargándose de experiencia histórica en esa línea de existencialismo evangélico de voz tan personal desde los primeros momentos, aparece con esos poemas una vena dolorida, crítica, hirientemente sarcástica a veces, impulsada, probablemente, por las circunstancias biográficas de aquellos años.

Con esos poemas nuevos, la estructura un tanto cerrada de su mundo poético, que parecía haber entrado en crisis sobre todo a partir de *La conquista de este mundo* (1960) por lo que J.L. Cano llama "el intento de bajar el diapasón de la poesía, de democratizarla",² se llena de posibilidades de transformación hacia una poesía abierta a nuevos temas y, sobre todo, a una dialéctica entre los propios valores del poeta y una realidad analizada cada vez más críticamente. En cierto modo, el conjunto añadido a las obras ya publicadas, *Años inciertos*, era un anuncio de novedades temáticas. La publicación de *Ser de palabra* (1976),³ es, para mí, la reafirmación valiosa de su universo poético metafísico, en el que la profundidad del análisis de la historia cercana no evita una nueva cerrazón estructural, basada esta vez en la interpretación del lenguaje, de la palabra poética, como Verbo.

- (1) José María VALVERDE: *Enseñanzas de la edad. Poesía 1945-1970*. Barral editores, Barcelona 1971; 216 pp.
- (2) José Luis CANO: "Notas sobre José María Valverde", en *Poesía española contemporánea. Las generaciones de postguerra*. Ed. Guadarrama, Punto Omega, Madrid 1974; 244 pp., pp. 165-173.
- (3) José María VALVERDE: *Ser de Palabra*. Ed. Ocnos, Barcelona 1976; 88 pp.

En efecto, la crítica ha reiterado la unidad esencial del mundo poético de Valverde cada vez que éste ha publicado un nuevo libro, hasta *La conquista de este mundo*. Unidad que crea el punto de vista del poeta religioso, que parte de la expresión de lo divino como aventura mística, con influencia directa de San Juan de la Cruz,⁴ pero muy personal por la íntima relación de esa poesía con la experiencia biográfica. Aunque, vista desde *Versos del domingo* (1954), creo que no puede mantenerse, como han hecho algunos antólogos, lo que apuntó Dámaso Alonso a propósito del primer libro, *Hombre de Dios* (1945), es decir, la idea de que “para Valverde el mundo se ordena bello hacia un fin”,⁵ afirmación esencial en el caso de *Hombre de Dios* y, en parte, en el caso del siguiente libro, *La espera* (1949), pero que a partir de entonces resulta muy parcial. Desde mi punto de vista, esa ordenación del mundo bello hacia un fin pasa a convertirse en uno de los polos de una dialéctica nueva entre la propia ideología y la realidad observada, aunque siga siendo, desde luego, el que impone su presencia. Pero no hay que olvidar que, por muy unitario que sea el mundo poético de Valverde, tan claras están las constantes como las diferencias, fruto éstas de la maduración del poeta.

De *Hombre de Dios* sí puede afirmarse que el intimismo existencial, la búsqueda de sentido de los seres, el didactismo de algunos poemas, están ordenados por lo teológico,⁶ por la búsqueda mística de Dios, hacia quien, en contra de lo que hacen otros poetas religiosos de esos años, Valverde alza su canto agradecido,⁷ “salvándose de lo tópico por su sinceridad y lo poco retórico de su lenguaje”.⁸ Desde ese libro las influencias de Rilke y Machado son decisivas, como recuerdan, entre otros, J.P. González Martín y J.M. Castellet. Para este último, la confluencia de ambos produce en Valverde y en los de su grupo, “una cierta poesía de la experiencia temporal”. “Es, sigue diciendo, la poesía de la experiencia cotidiana, narrativa, biográfica, existencial, temporal, es decir, vinculada al recuerdo, a lo temporalmente vivido: contarse el poeta a sí mismo, lo cual, a pesar del expreso abandono de la visión histórica, que limita esta poesía a parciales experiencias subjetivas sin coherencia intrínseca, fue un experimento interesante como tanteo para dejar atrás los viejos moldes simbolistas”.⁹ Cito largamente estas palabras porque creo que aclaran varios aspectos del último libro de Valverde, como veremos. No estoy de acuerdo, sin embargo, en la afirmación de que el expreso abandono de la visión histórica limite esta —ni ninguna— poesía a parciales experiencias subjetivas sin cohe-

(4) Víctor GARCÍA de la CONCHA: *La poesía española de postguerra. Teoría e historia de sus movimientos*. Ed. Prensa Española, El Soto, Madrid 1973; 542 pp., pp. 458-464.

(5) Dámaso ALONSO: “Prólogo” a J.M. Valverde, *Hombre de Dios*. Rep. en *Poetas españoles contemporáneos*. Ed. Gredos, Madrid 1969; pp. 375-380.

(6) *Ibid.*

(7) Víctor GARCÍA de la CONCHA: *Op. cit.*

(8) Jerónimo Pablo GONZÁLEZ MARTÍN: *Poesía hispánica, 1939-1969. Estudio y antología*. Ed. El Bardo, Barcelona 1970; 377 pp. Vid. pp. 74-79.

(9) José María CASTELLET: *Un cuarto de siglo de poesía española*. Ed. Seix Barral, Barcelona 1966; 554 pp. Vid. pp. 83-86.

rencia intrínseca. En primer lugar, no veo qué tenga que ver la cuestión de la perspectiva que elija el autor con la de la coherencia intrínseca de las experiencias subjetivas, y menos en el terreno de la poesía lírica. En segundo lugar me parece evidente que la coherencia ideológica, cosmovisionaria, o como se quiera, de José María Valverde es tal a lo largo de su producción poética, que llega a limitar, y este es el tema que pretendo fijar en el presente artículo, el voluntarismo de un compromiso específico con el hombre. Compromiso que es uno de los dos polos entre los que oscila la poesía de *Ser de palabra*.

Aparece, además, en *Hombre de Dios*, un tema que se mantiene a lo largo de todas las obras del poeta y que se desarrolla como clave esencial del nuevo cosmos poético cerrado de *Ser de palabra*; la pasión del y por el lenguaje, que comparte con la mayor parte de los poetas de la "generación del 50" (aunque se manifieste a veces en expresiones radicalmente opuestas):

Tú nos lo entregas (el mundo) para que lo hagamos palabra.

Dentro de esa coherencia transcendentalista de las cosas y de la experiencia del poeta a través de la palabra, los siguientes libros van enriqueciéndose, como ya apuntaba, gracias a una mayor profundización en lo propiamente humano, en lo histórico, que es directamente biográfica, y también gracias a una mayor amplitud en la búsqueda de matices y en la retórica de las imágenes. En *Versos del domingo* aparecen algunas "intenciones épicas" ¹⁰ que, manteniéndose en el terreno de la visión eucarística, darán la forma peculiar a *Voces y acompañamientos para San Mateo* (1959). En este libro, escrito en los años de auge de la poesía "social" y, seguramente, influido por esa inquietud generacional, la contemplación de las miserias sociales resuelve el posible sentimiento de angustia que apuntaba en su libro anterior en una "serenidad resignada que se deriva de su catolicismo" ¹¹, lo cual no deja lugar a dudas sobre una actitud global que pretenderá superarse en *Ser de palabra*. Pues la metodología para el análisis de la realidad deriva en esos momentos de *Voces y acompañamientos...* de la lectura personal, exegética, de San Mateo, que va alternando con ejemplos históricos o biográficos de los textos glosados.

La conquista de este mundo (1960), por su coloquialismo, su leve ironía y la esquemática visión de la historia de la humanidad, supone un descenso considerable de la elaboración —y la calidad— poética, y también en la profundidad de la interpretación religiosa del mundo. Este libro revela el inicio de una nueva actitud del poeta ante la realidad. En cierto modo, el siguiente conjunto de poemas, *Años inciertos*, fechado diez años después, ofrece la primera salida de esa crisis poética. De hecho, Valverde supera *Hombre de Dios* en algunos poemas de *Años inciertos*, que son algo así como el negativo fotográfico de aquel libro. En *Años inciertos* la distancia del exilio, el desengaño y un nuevo modo de compromiso social hacen que el poeta se replantee algunos puntos importantes de su actitud poética, y también de la historia de España, manteniendo siempre la perspectiva religiosa. Con razón señala Joaquín Marco que "la lectura de este último apar-

(10) Isabel PARAISO: "José María Valverde: trayectoria de una vocación asumida", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 185, LXII, 1965; pp. 383-401.

(11) *Ibid.*

tado de sus obras completas aclara la actual concepción poética del actual poeta”¹². Y creo que lo mismo cabe decir de *Ser de palabra*, que es una ampliación y aclaración de algunos aspectos —el compromiso, la perspectiva metafísica de la palabra poética—, de *Años inciertos*.

Ser de palabra se nos ofrece como una recopilación, ordenada cronológicamente, de los poemas escritos entre 1971 y 1976. Como ya señalaba Marco a propósito de *Enseñanzas de la edad*, ahora Valverde quiere que sigamos entendiendo su labor como una obra que va creciendo, a la que en esta ocasión añade algunos capítulos y que queda abierta a “ulteriores añadidos”. El libro está formado por tres series de poemas. La primera, titulada “Tres poemas”, sirve de introducción al tema central, “Ser de palabra”, desarrollado en siete poemas en los que se reformula la poética personal con gran coherencia, sobre todo si la comparamos con sus obras anteriores. El libro lo cierra la sección “Maneras de hablar”, que consta de seis poemas dedicados al homenaje de Vivanco, Rousseau, Cervantes, la madre, Allende, Ferrater.

En el libro se halla la actualización de su poética, como he dicho, que gira en torno a los temas principales de sus obras anteriores, con la incorporación de nuevos tonos y de más complejas perspectivas. El autor nos advierte en breve nota introductoria que usa el verso “como medio general para cualquier tema, tono y punto de vista en que me sienta movido a hablar, sin miedo a que el resultado se considere más bien ensayístico, teórico, didáctico, periodístico o alguna otra cosa análogamente asociada a la prosa dentro de nuestras costumbres y de nuestra tradición inmediata”. Es una elección que manifiesta la voluntad de escribir una palabra poética más transparente, depurada de alardes expresivos. En cierto modo, esa aclaración sería aplicable a muchos de sus poemas desde *Voces y acompañamientos para San Mateo*, aunque ahora falta el tono irónico que se había ido adueñando de algunos poemas de este libro y que es esencial en *Años inciertos*. Ahora, en *Ser de palabra*, se contraponen dos tonos, uno de escepticismo, que advertimos en los poemas en que el autor elige un perspectivismo del razonamiento, que da a estos poemas un exceso de elementos discursivos en los que apenas hallamos matices, creo que por la índole misma de ese perspectivismo:

*Los motores, las máquinas queridas
con que soñar pudimos que la tierra
se haría mansa y fértil y amigable,
van destruyendo todo, digiriéndolo
en excremento muerto y en neblina.
Estaba a nuestra vista y no lo vimos
y antes que llegue el pobre al fin del hambre
ya no habrá hierro, ni aire, ni horizonte,
el pez se habrá borrado de los mares,
del mundo quedará una sucia escoria.*

(Conversación ante el milenio)

(12) Joaquín MARCO: “La poesía de José María Valverde a la luz de su nuevo libro”, en *Nueva literatura en España y América*. Ed. Lumen, Barcelona 1972; pp. 193-200.

Un segundo tono, exaltado, propiciado por el voluntarismo del poeta, por su fideísmo, que se manifiesta en el último poema de la sección central, "Ser de palabra", y que yo diría que es el que se impone:

*Déjate llevar de la mano por el gran ángel del lenguaje,
cree en tu propia palabra, la de todos, y ya estarás
salvado en la red del hablar, volcado hacia el gran oído
donde todo lenguaje, carne de memoria, ha de ser recordado:
la llamada del niño que ahora muere de hambre en una choza;
los cientos de millones de cuchicheos amorosos de anoche;
las diarias palabras sencillas, como el pan, de todos con todos...*

(Crear en el lenguaje).

Dentro de este planteamiento general, tal vez en exceso rígido, y que, por ello iré matizando, me referiré a la primera de las actitudes señaladas, la de escepticismo. En ella destaca inmediatamente el punto de vista de mayor profundidad: el recuerdo y el autoanálisis como fuente de reflexión sobre la realidad percibida y como valoración de su "ser en el mundo". Este es el que se adopta en varios de los mejores poemas del libro como "Otro cantar", "En el principio", "La Torre de Babel cae sobre el poeta" y "Primer aniversario". Esa perspectiva, por otra parte, posibilita un leve simbolismo que crea una atmósfera intimista de gran valor poético:

*De pronto arranca la memoria,
sin fondos de origen perdido:
muy niño, viéndome una tarde
en el espejo de un armario,
con doble luz enajenada
por el iris de sus biseles,
decidí que aquello lo había
de recordar, y lo aferré...*

.....
*Hasta que un día, bruscamente,
vi que esa estampa inaugural
no se fundó porque una tarde
se hizo mágica en un espejo,
sino por un toque, más leve,
pero que era todo mi ser:
el haberme puesto a mí mismo
en el espejo del lenguaje,
doblando sobre sí el hablar,
diciéndome que lo diría,
para siempre, vuelto palabra,
mía y ya extraña, aquel momento.*

A cuya luz el poeta vuelve sobre la poesía escrita en el pasado, dándonos una actualización de su actitud de entonces, que es decisiva para la lectura actual de toda obra poética:

... que no hay más mente que el lenguaje,
 y pensamos sólo al hablar,
 y no queda más mundo vivo
 tras las tierras de la palabra.
 Hasta entonces, niño y muchacho,
 creí que hablar era un juguete,
 algo añadido, una herramienta,
 un ropaje sobre las cosas,
 un caballo con que correr
 por el mundo, terrible y rico,
 o un estorbo en que se aludía,
 a lo lejos a ideas vagas:
 ahora, de pronto, lo era todo,
 igual que el ser de carne y hueso,
 nuestra ración de realidad,
 el mismo ser hombre, poco o mucho.

(En el principio).

Como puede observarse, esa revisión —que sugiere un acercamiento al Evangelio de San Juan desde el de San Mateo— nos sitúa en el seno de un nominalismo en cuyo terreno se plantea la teorización, no sólo del lenguaje, sino de la realidad objetiva. Terreno de abstracción en el que Valverde nos podría llevar a superar la antinomia poesía/ciencia en un sentido no idealista, pero que la identificación palabra poética=Verbo=Dios convierte en un planteamiento metafísico que abarca —y que perfecciona superándola— la visión mística de la existencia que ofrecía el joven poeta de *Hombre de Dios*, como veremos.

Otro tono dentro de esta perspectiva del razonamiento, al que llega casi por necesidad, es la visión sentenciosa, generalizadora, dogmática. El poeta define, conscientemente, en avances progresivos. Toda la parte central del libro está concebida en este sentido. Por eso, tras el primer poema de esta parte, “En el principio”, al que me acabo de referir ampliamente, y que sirve de mediación para delimitar el tema del lenguaje, el poeta coloca “Dos tesis”, formado por dos sonetos consecutivos. La primera tesis es la afirmación universal del lenguaje como razón última del pensamiento y de la poesía:

*Tan sólo así hay ideas y sentidos,
 alma, amor y memoria: es la manera
 nuestra de ser: no queda nada fuera
 del paso de la boca a los oídos.*

La misma utilización de la estructura cerrada del soneto es de por sí ya significativa, es un poeta que emplea escasamente dicha estrofa, doce veces en toda su obra anterior, *Enseñanzas de la edad*, y ocho de ellos agrupados en *La conquista de este mundo*.

La segunda tesis es la del origen extrahumano del lenguaje, entendido, además, como creador y destructor absoluto, como principio y fin de todo. Hablar es, para él,

*... es desvío, es aventura
 que aparta de este mundo en nuevo afán,
 y que, hecho ciencia, técnica y locura,
 puede hundir toda historia y todo plan.*

Respecto a la temática, y teniendo en cuenta lo ya dicho, se observa que los temas principales siguen siendo los mismos en este libro, en estos nuevos capítulos de la obra. Aunque cuantitativamente no lo sea uno de ellos, el de la fe. Precisamente por su colocación al final de la serie de razonamientos, que eso son los siete poemas de la sección "Ser de palabra", este tema cobra importancia decisiva.

El primero de los temas es el tiempo. El poeta, ya desde su primer libro, asumió la lección de la poesía idealista contemporánea, **Rilke**, **Machado**, sobre todo. Aquí sigue que prevaleciendo el tiempo intimista, a pesar de las repetidas incursiones en planteamientos históricos que podrían haberle llevado a un terreno dialéctico. Aunque por la índole de la visión del mundo de **Valverde** poeta no nos extrañe que esto no haya sucedido. De hecho, en poemas como "Agradecimiento a Cuba", "Conversación ante el milenio", "El robo del lenguaje" o "Grabación de Salvador Allende", el poeta expresa directamente una voluntad de compromiso con la historia, una deuda que personalmente se ha comprometido a pagar. Sin embargo, por pura honestidad intelectual consigo mismo, ese compromiso no podía llegar a revolucionar su mundo poético, su particular humanismo.

En ese sentido, otro tema que ha marchado acorde con su evolución personal ha sido el de la solidaridad humana, sobre todo desde *Versos del Domingo*. Pero ahora ya no se trata solamente de expresar su dolor por la incomunicación entre los hombres, ni su voluntarismo vitalista por amor al Dios del que son templo, sino algo mucho más importante: es una postura política de compromiso con el hombre. Un cierto escepticismo impregna ese tema en *Ser de palabra*, como ya sucedía en *Años inciertos*, una de cuyas ideas principales reitera de forma autocrítica:

*Para dejar atrás mi nombre
y hablar por todos juntos, yo no sé
si servirá la voz que tengo,
si valgo ya para ese menester:
Cantar del hombre, extraño y sorprendente,
en grandes números, su sed
de amor y de justicia, casi muerta
de fatigarse por comer;
de su sufrir siempre, hasta cuando
ríe y abraza; el dolor que es
lo que le da su dura dignidad
a la altura de cuanto no se ve.*

(Otro cantar)

Sin embargo, no es éste, a mi parecer, el aspecto más importante del libro, aunque sí sea uno de los esenciales de la actitud pública del poeta. El fundamental, que da título al libro y a la sección en que se desarrolla, es el del lenguaje. Conviene recordar lo dicho antes al referirme a los dos primeros poemas de la serie, porque de allí arranca un planteamiento nominalista que trasciende lo anecdótico, lo puntual de la preocupación analítica de la realidad que era la característica de su obra a partir del segundo libro. Incluso en la tercera secuencia de esta parte central del libro, el poema titulado "El robo del

lenguaje”, se enriquecen considerablemente las definiciones anteriores. Valverde propone definir el lenguaje desde la conciencia de que todo conocimiento de la realidad pasa por la expresión, y que lo humano sólo tiene sentido en la relación pensamiento-lenguaje, siendo su origen externo al hombre y este origen el que le permite el paso a una edad adulta y razonadora a lo largo de la historia del mundo. La tercera tesis la que propone en “El robo del lenguaje”, es expresamente política. El absoluto que es la palabra se convierte en instrumento de dominio, a través del lenguaje de los iniciados y a través de las mixtificaciones que por medio de la palabra efectúan unos grupos sobre otros:

*Todo el lenguaje está comprado por los amos,
les excusa y esconde, y al robado ignorante
le hace más respetuoso ante el vago sistema.
Oíd hablar al pobre: su palabra se agacha
ante todo lo que es comprar, vender, ganar:
con reverencia alude a esas fuerzas temibles,
como a dioses que no cabe nombrar siquiera:
no se atreve ni a usar como suyo el lenguaje.*

El poema siguiente supone una interiorización del tema, una aplicación de esas reflexiones sobre el lenguaje a su propia experiencia del exilio y de una lengua ajena:

*Ahora te es ajeno hasta el paisaje:
no te habla a ti: hasta el pájaro y el árbol
y el río te escatiman las leyendas
que aquí envuelven sus nombres —en ti, rótulos—.*

La experiencia personal sirve de base en este poema a una generalización que identifica lengua e ideología, desviada del planteamiento de las clases del poema anterior, pero perfectamente coherente con su postura de compromiso ya vista más arriba:

*El fondo de tu espíritu no late
si no vive en la lengua que es tu historia.*

(La Torre de Babel cae sobre el poeta).

“Desde la palabra”, el quinto poema, significa un corte decisivo respecto a la andadura anterior: es la antítesis, o mejor, la contradicción y la desviación hacia un terreno decididamente metafísico, al cuestionarse a sí mismo sobre la ontología del lenguaje y la transcendencia a través del mismo, del hombre. A partir de este poema es significativo que se vuelva a la intuición mística a la hora de aseverar o que las teorizaciones vayan siendo sustituidas por interrogaciones retóricas que buscan conducir la respuesta a un terreno afirmativo respecto a la transcendencia:

*Donde se apaga el lenguaje,
en la lejanía estrellada sobre las sierras,
o en el fondo de mí cuando me agoto de hablar
¿Se nos acaba el ser?*

Nótese que se adopta una imaginación vertical y una polarización de la naturaleza

transcendente al silencio del individuo, que contrasta con los poemas anteriores. Se trata, además, de un momento esencial en la elaboración de esa metafísica de la palabra:

*¡Estamos solos en nuestra vasta cháchara,
alabándonos, insultándonos, recordándonos,
hablando de altos asuntos y sublimes valores,
y hasta quizás de entidades sobrehumanas, aladas o no,
para que todo se apague en nada,
leve instante de cuchicheo en un rincón entre las estrellas?*

Tras la duda, la afirmación voluntarista que brota de la quiebra del nominalismo que se había desarrollado como planteamiento hasta entonces:

*La palabra ha nacido rota,
abierta hacia fuera, hacia allá...*

Y esa intuición de la trascendencia, a pesar de la duda que sigue planteándose, busca el encaminar al lector hacia una respuesta única:

*Pero, apenas callamos, se alza otra vez en nosotros
la pregunta, el grito, la rebeldía:
si hablamos, si subimos hasta meter el mundo en la palabra
y en la palabra pensarlo y abolirlo,
no podemos aceptar morir en silencio para siempre,
legar nuestra palabra a los que vienen, sabiendo
que, tras de pocas dinastías,
se acabará toda conversación.*

A partir de aquí, los dos poemas siguientes son una profundización en el tema de lo divino, hacia el cual parece ir encaminado todo lo anterior y que, a pesar de su escasa incidencia cualitativa en el libro, determina todo el mundo poético que Valverde redefine aquí. “La palabra hecha carne”, poema escrito en endecasílabos y heptasílabos consonantes, frente a la total libertad métrica del verso blanco en el poema anterior, significa un recogerse en el ámbito evangélico, con una nueva referencia a San Juan Evangelista, ya en el título.

*De boca en boca llega hasta esta hora
un mensaje que emplaza
toda palabra nuestra, y amenaza
transfigurarla en luz abrasadora:
que el ser se mostraría
sustentado en palabra, no en la mía
ni de nadie, una voz sin ley ni cuenta,
flotando en el silencio de allí atrás...
la palabra de siempre, que jamás
dice un nombre de aquel que en ella alienta;
sola voz soberana
que hizo nacer la humana,*

*pero que, al dirigirse a nuestro oído,
dejó su son de mares y de vientos,
hecha carne en un hombre sin fulgor
que dijo poco, "amor" y algunos cuentos,
y murió perseguido
a manos de la gente,
sólo con el rumor
de que resucitó furtivamente.*

Valverde llega a la efusión amorosa mística o irracionalista que mostraba depuradamente en *Hombre de Dios*, pero esta vez en el seno de un compromiso nuevo: un compromiso con la historia y con el hombre, (abstracciones idealistas), radicalmente más hondo. Es una propuesta nueva de fusión del compromiso histórico personal con una religiosidad evangélica profundamente sentida. Esta actitud, que se iniciaba en *Voces y acompañamientos...*, se enriquece con el Verbo poético entendido como su única posibilidad de comunión con los hombres y como síntesis personal del poeta de mensajes ajenos —Rousseau, Cervantes, Allende, etc.— que, por encima del tiempo y del espacio, se integran en un absoluto lingüístico que, para Valverde, es la entraña misma del ser del hombre, con todas las implicaciones, incluso religiosas, que ello conlleva:

*Mi palabra, que da el ser a lo mío,
¿en otra estará envuelta, enajenada?
¿Es verdad eso? Siento
terror a tal locura, a tan violento
lenguaje, a tal amor
acechando detrás de ese dolor
que es vivir y la cárcel que es el ser.
Sé que fuera el creer
renunciar a mi lengua y a mi vida,
pero me hiere esa palabra clara
y sé que, aun antes ya de ser creída,
valdría echar mil vidas en su hoguera,
aunque un sueño tan sólo resultara.
Y ¿quién iba a soñar de esa manera
que vuelve del revés el pensamiento
y nos deja sin habla y sin aliento?*

Este párrafo sintetiza muy bien esa difícil asunción de la fe frente a las dudas de la experiencia temporal. Estamos, en las palabras y en la música de las palabras, ante un sentimiento místico profundísimo y depurado, en la línea de la mejor poesía religiosa española. Valverde es consciente del problema que plantea actualizar una actitud como la de San Juan de la Cruz o la de Santa Teresa, y lo asume, añadiéndolo a un compromiso temporal plenamente aceptado y no contradictorio necesariamente en lo que respecta a su funcionalidad en una actitud de lucha por una sociedad mejor.

Tras esa efusión mística, el tema último que queda gravitando es el de la fe. En el poema "Creer en el lenguaje", que cierra la sección, Valverde enlaza con el poema ante-

rior y desarrolla la intuición mística en versículos que devuelven a la palabra, a la poesía, la esperanza:

*Hablar de veras es, sin querer, entrar en el más ancho juego,
en la vasta armazón del habla con sus raíces oscuras y ajenas.
Déjate llevar de la mano por el gran ángel del lenguaje,
cree en tu propia palabra, la de todos, y ya estarás
salvado en la red del hablar, volcado hacia el gran oído
donde todo lenguaje, carne de memoria, ha de ser recordado.*

.....
*Habla con sentido de lo que vivas, y estarás así rezando
y actuando como un héroe: estarás dándote a la verdad
donde quedamos entregados en manos del Ser que es Palabra
y que un día empezará en voz alta otro diálogo que no acabe.*

Así, la función última del lenguaje, por encima de la poética, es la soteriológica. Es el canto a la trascendencia, que en el contexto del libro se liga a una reflexión moralista sobre la injusticia de la sociedad humana y su decadencia. Al hablar de "imposible materialismo" quería referirme a eso exactamente. Por encima del compromiso histórico, tras un período de crisis biográfica y poética, la labor poética de los últimos años es una salida a la conflictividad poética manifestada en los poemas de *Años inciertos*: Valverde sintetiza y da coherencia a los temas esenciales de su obra anterior que, como se vió en *Enseñanzas de la edad* y en la reciente *Antología de sus versos*¹³, es una "obra en marcha" de la cual el poeta elimina aquellos elementos que su actitud literaria y vital no puede asumir en la actualidad. Se mantiene la perspectiva religiosa que se había ido orientando hacia el compromiso terrenal a lo largo de toda su producción, se ahonda en el compromiso político de manera decisiva, mucho más explícita que en las obras anteriores. Y, decisivamente, el poeta plantea el análisis del lenguaje, y no sólo del lenguaje poético, como el camino abarcador de la problemática del hombre en el mundo. Por ello considero que este conjunto de poemas es un hito en su labor poética, porque en él nos devuelve un universo conceptual y estético de íntima trabazón, coherente con su alternativa personal, profundo, humanista, de gran poeta.

(13) José María VALVERDE: *Antología de sus versos*. Ed. Cátedra, Madrid 1980; 161 pp.

CONSIDERACIONES EN TORNO A UN BEST-SELLER: "CORAZONES SIN RUMBO"

Bartomeu Bauçà i Tugores

"De repente, el mundo ha cambiado. Surgen formas de gobierno con las que no contaba y a las que mis profesores no me han dicho si debía amar o aborrecer; la valía de las monedas se achica y el poder del dinero crece; las mujeres nos ofrecen cigarrillos; aparecen danzas que yo no sé bailar; una música incomprensible, una literatura extraña, una pintura indescifrable, me rechazan como a un hombre del cuaternario; súbitamente también, el aire se puebla de aviones, la tierra se cuaja de automóviles; (...) no he olvidado las últimas diligencias (...) cuando se me invita a volar; me enseñaron a conmovirme con Bécquer para decirme ahora que el amor no es más que una de nuestras necesidades fisiológicas..."

W. FERNANDEZ FLOREZ: *Los que no fuimos a la guerra* (1930)

Pedro Mata (1875-1946) publica la novela *Corazones sin rumbo* en 1916¹; esta novela y la titulada *Un grito en la noche* le consagran y le convierten en el novelista de más público en España entre 1918 y 1936².

Estudiar un hecho literario de estas características requiere analizarlo en un contexto concreto y tratar de explicar cómo responde ante determinadas situaciones políticas y socio-económicas; ver, además, en qué medida es síntoma y reflejo a la vez de la problemática de su época; y tener presente, en fin, su inserción en una tradición cultural en general y novelesca en particular.

Pedro Mata nació en Madrid en el nº 2 de la calle de Cervantes, en la casa (probablemente reformada, cuando no nueva) donde se supone que vivió sus últimos años y murió el autor del Quijote. Era nieto del doctor Pedro Mata y Fontanet que fue alcalde de Reus y de Barcelona, gobernador civil de Madrid, diputado, senador, primer catedrático de Me-

(1) Citaré siempre por la edición de Editorial Pueyo, Madrid 1929.

(2) Según Eugenio de Nora, Baroja era superado en ventas por Palacio Valdés y Blasco Ibáñez, y éstos, a su vez (al menos transitoriamente), por Felipe Trigo, Pedro Mata o Ricardo León. (En *La novela española contemporánea*. Tomo I, Ed. Gredos, Madrid 1974).

dicina Legal y Toxicología de la Universidad de Madrid, y —al decir de Cejador— “filósofo, novelista, orador y poeta”³.

Pedro Mata se lanzó de lleno al periodismo: fue redactor de “El Español”, “El Nacional”, “El Diluvio”, “La Correspondencia de España”, de la Agencia Fabra y en 1910 de “ABC”, periódico del que llegó a ser redactor-jefe⁴. Pero fue su dedicación a la novela la actividad que le hizo famoso y la que, en definitiva, le proporcionó una auténtica fortuna.

Su primera novela, *Ganarás el pan* (1904), obtiene el primer premio del Concurso de Novelas del Siglo XX convocado por la editorial Henrich y Compañía; sin mencionar las obras teatrales, su última novela *Celosas* (1945) pone fin a un largo período de éxito literario; período del que se han de destacar, como ya he dicho, dos novelas: *Corazones sin rumbo* (1916) y *Un grito en la noche* (1918).

A pesar de la fama y del éxito (algunas de sus novelas rebasaron la cifra de trescientos mil ejemplares vendidos, según informa Sainz de Robles), Pedro Mata descansa hoy en el sueño de los justos. Así lo podemos comprobar en algunos manuales al uso: Valbuena Prat⁵ lo señala en nota a pie de página al hablar de Felipe Trigo; Angel del Río⁶ lo nombra de pasada junto a Trigo, Zamacois y Antonio de Hoyos y Vinent; lo mismo hace Max Aub⁷, colocándole de compañero de viaje de Trigo, Zamacois, Insúa, Hoyos y Vinent, Joaquín Belda y Alvaro Retana; no lo citan ni J.M. Valverde⁸, ni G. Torrente Ballester⁹, ni la *Historia social de la Literatura Española*¹⁰.

El argumento de *Corazones sin rumbo*, que sigue a continuación, lo he extractado del resumen que hace Eugenio de Nora: “Un don Luis de Guzmán, rentista y diputado conservador, solterón a los cuarenta, (...) gozador y abúlico, se enamora por fin, al parecer paternalmente, de una aturdida muchacha (María Luisa) veintitantos años más joven que él. La

(3) *Las mejores novelas contemporáneas*. Tomo V (1915-1919). Selección y estudios de Joaquín de ENTRAMBASAGUAS; Ed. Planeta, Barcelona 1967.

Reviste cierto interés situar la concepción de la medicina que tiene el doctor Mata, como antecedente materialista del positivismo que en el último tercio del siglo XIX pasó a dominar todos los campos de la ciencia y de la vida. (Ver R. FERNANDEZ CARVAJAL: “Los precedentes del pensamiento español contemporáneo”, en *Historia General de Las Literaturas Hispánicas*. Tomo VI, Ed. Vergara.). Se ha de tener presente que Felipe Trigo era médico, y que Eduardo Zamacois, aunque no llegó a doctorarse, cursó medicina; a su vez, Pedro Mata, el novelista, comenzó a estudiar medicina aunque luego abandonara la carrera.

(4) Para las tendencias ideológicas de la prensa entre 1880 y 1910 puede consultarse J.C. MAINER: *La edad de plata*. Ed. Los Libros de la Frontera, Barcelona 1975; pp. 71 y ss.

(5) *Historia de la Literatura Española*, III. Gustavo Gili editor, Barcelona 1968.

(6) *Historia de la Literatura Española*, II.

(7) *Manual de historia de la literatura española*. Ed. Akal, Madrid 1974.

(8) *Breve historia de la literatura española*. Ed. Guadarrama, Madrid 1969.

(9) *Panorama de la literatura española contemporánea*, I. Ed. Guadarrama, Madrid 1961.

(10) De BLANCO AGUINAGA, RODRIGUEZ PUERTOLAS e IRIS H. ZAVALA, II. Ed. Castalia, Madrid 1979.

muchacha en cuestión (...) se enamora a su vez locamente del héroe y, reiteradamente, se le ofrece sin condiciones; pero el machucho caballero, entre prevenido, acobardado, reser-vón y paternalmente afectuoso, la empuja (...) a un precipitado matrimonio con un galán joven, arrivista sin escrúpulos, (Alcaraz), (...) tan brutal e intolerable como marido que la joven esposa (...) (lo) rechaza con tan extremada violencia (...) en una gélida noche madrileña que, conmocionado, (borracho) y abandonado a los rigores del clima, sucumbe atizado por fulminante pulmonía. Los predestinados Luis y Luisa (...) quedan por fin (...) juntos ¹¹." Mientras avanza hacia su fin la trama expuesta, el protagonista vivirá en Madrid, París, Londres, Suiza, Viena y Venecia otras aventuras: con Lola Rey, con Betsy o con Carmencita Carvajal.

Dos observaciones para concluir esta breve introducción: una, que la novela está narrada en primera persona, unificándose narrador y protagonista en la misma figura: Luis de Guzmán; y dos, que, como dice Nora, el protagonista es "*un complacido autorretrato del novelista en persona*", aseveración que no atenta contra ortodoxia narrativa alguna, pues se confirma bien en la dedicatoria que precede a la novela, bien en lo que Pedro Mata pregona: que sus novelas están "*arrancadas*" de la vida misma.

Puestos ya en antecedentes, puedo adelantar una conclusión: *Corazones sin rumbo* debió ser un libro de cabecera perfecto para que distintos estamentos sociales soñaran "bellos ideales": el buen burgués soñaría ficticias historias en las que, de no torcerse su ascenso económico, él sería el protagonista algún día; el aristócrata, autoexámenes de conciencia justificativos de su actuación política y social; la Iglesia, absoluciones complacientes para ovejas descarriadas; el pueblo (si sabía y tenía tiempo para leer) ¹² soñaría en la cantidad de problemas en que veía envuelta la gente importante por mor de sus responsabilidades, problemas de los que ellos se libraban, a Dios gracias; y la mayoría de mujeres, benditas mujeres-pueblo, burguesitas anhelantes o aristocratonas de buen ver, rememora-cantidad de problemas en que se veía envuelta la gente importante por mor de sus responsa-sonrosados mofletes susurraría de oído en oído: "Duerme tranquilo, pues la vida es así; no te preocupes por nada, pues la vida es así; no te busques problemas, pues la vida es así. Y si así es la vida, bien hecha está. Y si no, *¡qué le vamos a hacer!*". No en vano el ideal estético de Pedro Mata, confesado en carta a J. Cejador, era: "*...Creo en la juventud, en el amor, en el bien y, sobre todo, en la alegría de vivir... Creo que toda la filosofía de la humanidad se puede compendiar en dos aspiraciones: perfeccionar la moral y mejorar el bien vivir: hacernos más felices y más buenos. Este es mi ideal artístico como finalidad. Como procedimiento, también es muy sencillo: interés, ingenuidad, sinceridad, emoción... Nada más.*" ¹³

(11) Op. cit., pp. 391-392.

(12) J.C. MAINER habla de "*lecturas para obreros*", en Op. cit., pp. 93 y ss.

(13) E. de NORA: Op. cit.

1. En el contexto histórico-político de la época que nos ocupa, tres problemas se delimitan claramente:

a) La guerra, en dos vertientes: la local, centrada en Marruecos ¹⁴ (Desastre del Barranco del Lobo, 1909; Desastre de Annual, 1921; fin de la guerra, 1926); la exterior, aunque con importantes repercusiones en el interior: la Gran Guerra (1914-1918). La neutralidad española ¹⁵ abrió rutas comerciales con los países beligerantes necesitados de productos que no estaban en condiciones de producir, lo que incidió en una reactivación económica de nuestro país. (Hacia 1910 la balanza comercial española solía saldar con un déficit de unos cien millones de pesetas/año, y entre 1914-1919 con un superávit de unos cientos millones ¹⁶). La curva descendente se inicia en el camino hacia la década de los treinta, culminando en la depresión de 1928 y la crisis económica mundial de 1929 ¹⁷.

b) Las tensiones sociales: las clases trabajadoras se organizan, y presionan cada vez con mayor insistencia a través del sindicato (en 1911 aparece a escala nacional la CNT y en 1916 se produce la alianza CNT-UGT; no lograrán detener el crecimiento progresivo de estas dos centrales, sindicatos católicos como Acción Social Popular de Barcelona o los Sindicatos Libres del Norte) y a través de la huelga general (huelga de Bilbao en 1906; huelga de ferroviarios en 1912; la Huelga General de 1917; la de Barcelona en 1919...).

c) La crisis del sistema parlamentario español. El intervencionismo estatal motivado por una "economía de guerra" y la presión cada vez más fuerte de las clases trabaja-

(14) El esperpento *Las galas del difunto* es una sarcástica sátira del belicismo colonial; "*Valle puede hablar mucho de Cuba y de los trajes de rayadillo, pero todo el mundo comprende Marruecos*" (TUÑÓN DE LARA: *Medio siglo de cultura española*. Ed. Tecnos, Madrid 1977).

(15) A pesar de la neutralidad del gobierno español y del abstencionismo de la gran masa de la población, la pugna entre "aliadófilos" y "germanófilos" fue tensa, al menos a nivel de enfrentamiento ideológico. Prueba de ello sería el manifiesto que publicó el 9 de julio de 1915 la revista "*España*" por el que los intelectuales españoles se adherían a la causa de las naciones aliadas, consideradas sinónimo de libertad. (Sobre este tema puede consultarse J.C. MAINER: *Literatura y pequeña-burguesía en España*. Ed. Cuadernos para el Diálogo, Madrid 1972; pp. 141-170.

(16) UBIETO, REGLA, JOVER, SECO: *Introducción a la historia de España*. Ed. Teide, Barcelona 1965.

Estos avatares económicos constituyen el telón de fondo sobre el que Eduardo Mendoza construye su novela *La verdad sobre el caso Savolta*.

(17) No se puede caer, de todas formas, en el simplismo de "felices veinte" frente a "hoscós treinta", puesto que "a lo largo de los años veinte (...) se extiende y profundiza la lucha de clases en todos los países capitalistas, por razones internas y por el ejemplo de la Unión Soviética y la Tercera Internacional. A la vez, va en ascenso el fascismo. Y sólo si dejamos de atender exclusivamente al charleston o a la exuberante alegría de las estéticas de vanguardia, entendemos que en los años veinte se gesta la crisis de los treinta, el socialismo moderno, el fascismo y el antifascismo, el Frente Popular y la adhesión de muchos de los artistas a un nuevo realismo". (*Historia social de la literatura española*: Op. cit.).

doras relegan a un segundo plano a un Parlamento basado todavía en la Constitución de 1876, sistema que aún permitía la preponderancia de una oligarquía de procedencia diversa pero con una misma finalidad. Desde 1912-1913 la política de partido será sustituida por “gobiernos de gestión” y desde 1917 “gobiernos de concentración”¹⁸.

En este contexto histórico, el problema planteado por las Juntas Militares de Defensa, la convocatoria en Barcelona de la Asamblea de Parlamentarios de toda España y la Huelga General de agosto, convierten el año de 1917 en un hito fundamental y crítico de nuestra historia reciente.¹⁹

1.1. *Corazones sin rumbo*, justo en el momento en que inicia su andadura el conflicto que degenerará en guerra mundial, sitúa a Luis de Guzmán en Viena, en viaje de placer con Betsy. De la mano del protagonista presenciamos una manifestación y oímos algunos saludos militares. Confusos todavía, sin elementos de juicio: ni análisis de posibles causas, huimos hacia Venecia, donde Luis de Guzmán —diputado español— se extasia ante la belleza arquitectónica y poética de la ciudad. De la guerra aparecen dos referencias más: una, en el sentido de que sus “salpicaduras han retenido en Madrid a mucha gente, siendo verano” (pág. 154); y la otra: “...la guerra y la primavera, combinadas en utilísimo consorcio, han vertido sobre Madrid un chaparrón de extranjeros como nunca se había visto” (pág. 187).

Estas tres mínimas anotaciones —no aparecen más— que podrían figurar en cualquier folleto propagandístico de agencia de viajes, son un reflejo fiel de la postura oficial de neutralidad²⁰ y de la indiferencia de la mayoría ante el conflicto bélico; lógicamente, **Pedro Mata** se guarda muy mucho de emitir juicios valorativos sobre razones, causas o consecuencias de la guerra.

De la guerra de Marruecos tan sólo una cita que no necesita comentario:

“Recostado en el mirador (...) Detrás de mí un capitán muy joven, con el uniforme de los tambores marroquíes, curtido el rostro, desfigurado por un chirlo, lleno el pecho de ‘rojas’ y ‘cristinas’, relata en un grupo *no sé qué* proezas” (pág. 102).

1.2 Mucho más que la guerra preocupa a **Pedro Mata** la cuestión social. El discurso ideológico que se desprende de sus palabras es de una evidencia meridiana: hay que preservar a toda costa el status social, con una clase dominante —la nobleza²¹— (e implícitamente, una forma de gobierno oligárquica), que puede aliarse esporádicamente y matrimonio de por medio con el dinero de la burguesía, para así poder seguir manteniéndose en su lugar de privilegio²²:

(18) UBIETO...: Op. cit.

(19) Sin olvidar el impacto mundial que causó la Revolución Socialista rusa. Oswald SPENGLER publica en este año *La decadencia de Occidente*.

(20) El 9 de diciembre de 1915 el Conde de Romanones formó un gobierno que prosiguió con la política de neutralidad.

(21) El que la Iglesia no sea ni tan siquiera citada en toda la novela es un dato que merecería un análisis y una valoración cuidadosa.

(22) Sigue vigente todavía la traslación literaria que de esta alianza dinero-aristocracia trazó Galdós en sus *Novelas de Torquemada*.

“...yo he podido aspirar a una heredera rica y realizar una de esas uniones de conveniencia en que los nombres ilustres del marido contrastan muy dignamente, muy decorosamente, con los millones de la mujer” (pág. 16).

Aunque la burguesía sea siempre algo así como un segundo plato —“Isabel, que está más gorda, más colorada, más burguesa que nunca” (pág. 185)—, debe defenderse siempre como posible o futura aliada ²³; prueba de ello es el incidente que protagoniza Luis de Guzmán en la Gran Peña cuando Alcaraz dice:

“...señores, yo no lo puedo remediar; pero la burguesía me revienta” (pág. 184).

Por encima de todo, de lo que se trata es de evitar el contagio con las clases bajas:

“... hay algo en la evolución de la moderna sociedad madrileña que no me parece bien. Me refiero a cierta peligrosa promiscuidad de clases que hasta ahora considerábamos casi privativa de París y que en Madrid se está generalizando” (pág. 188).

Incluso la palabra “democracia”

“...a pesar de toda nuestra pretendida democracia, no hay ciudad en el mundo (dice Betsy refiriéndose a Londres) en donde estén más separadas las clases sociales” (pág. 134).

adopta un significado de “mezcla de clases”, evidentemente peligrosa:

“...de los coches y de los automóviles bajan caballeros y damas elegantísimas que democráticamente se unen a la manifestación” (pág. 147).

Leído en profundidad el párrafo que cito a continuación, nos permitirá captar el sentido exacto y la valoración que daba a la palabra “democracia” Pedro Mata (y, por generalización, la clase dominante a la que el escritor servía fielmente):

“Vivimos en una sociedad tan democrática y tan desaprensiva, que para estrechar la mano a un hombre basta con que le hayamos visto dos veces seguidas en el círculo de nuestras amistades. Todos en él son bien venidos, con tal de que sepan conducirse bien. A nadie se le pregunta nada, ni se le exige nada. Ni hay por qué. Valemos todos tan poco, es tan débil la convicción que todos poseemos de nuestro valor moral, que necesariamente tenemos que ser, a sabiendas, indulgentes con los demás para que los demás lo sean con nosotros” (pág. 105) ²⁴.

Pánico al cambio que ya se palpa en el ambiente, anclaje en el pasado, conservadurismo a toda costa, son constantes implícitas y a menudo explícitas en la novela. Desde esta perspectiva, el pueblo es “masa” o “muchedumbre” manipulable:

(23) Es evidente que me refiero a la burguesía adinerada y no a la crítica pequeña-burguesía. Hay también un movimiento de reciprocidad en el sentido de que la burguesía aspira, por el camino que sea, a ocupar el puesto (o convertirse en) aristocracia, ¿No es acaso un camino la identificación inequívoca Pedro Mata (burguesía acomodada) — Luis de Guzmán (aristocracia y poder)?

(24) Se entiende que este “no preguntar” y este “no exigir” constituyen una velada alusión al valor de un linaje. (Téngase en cuenta que este párrafo es una reflexión de Luis de Guzmán a propósito de Alcaraz, hijo de un advenedizo matutero).

“Se explica perfectamente que la muchedumbre agrupada en el mitin o en la plaza pública palpita estremecida, se excite, se enardezca y ruja ante el apóstrofe violento, el verbo cálido, la retórica brillante y el tópico efectista de cualquier orador profesional, si la misión del orador no es otra que halagar los instintos de las masas...” (pág. 25).

El proletariado es olímpicamente olvidado; ni siquiera en los muelles de Southampton aparece una referencia a obreros o estibadores; sólo

“...unos cuantos marineros de traje azul y sotabarba, la pipa en la boca, agitan gorras y pañuelos...” (pág. 114).

cual si de auténticos “*popeyes*” se tratara. En otras ocasiones, se le desprecia cordial y sentimentalmente: en Whitechapel, a la vista de “borrachos” y “borrachas”, y chicuelos descalzos y andrajosos, Luis de Guzmán explica:

“...como todo esto, que es lo único que veo, no tiene nada de agradable, me acerco más a Betsy...” (pág. 125).

Betsy, la burguesita rica arruinada “por culpa” de la revolución en Méjico, pone el corolario al presentar su barrio obrero londinense como nido de perversión y podredumbre.

1.3 De Luis de Guzmán sabemos que es diputado de la mayoría y amigo personal del ministro de Hacienda. Aparte de una carta de recomendación que recibe de éste y a la que da menos importancia que a otra que ha recibido de María Luisa, y del dato curioso y revelador de que ha dado a Pepe, su criado,

“... instrucciones precisas para que me haga la maleta, me saque, con el carnet del Congreso, un billete hasta Irún” (pág. 91) ²⁵

no aparece en la novela ninguna otra alusión a su quehacer político. Y es que en un sistema parlamentario inoperante, nada más lógico que el que un diputado declare tranquilamente:

“Yo voy mañana, tarde y noche (a visitar a la convalenciente María Luisa)” (pág. 183).

o que se permita el lujo de viajar con maletas amoroso-sentimentales durante medio año, más o menos, por París, Londres, Suiza, Viena y Venecia; o que el único asunto por resolver antes de marcharse precipitadamente de Madrid sea su problema sentimental con María Luisa ²⁶.

2. Culturalmente, en la década de los años diez a los veinte, se entrecruzan una serie de tendencias creativas de tanta importancia que constituyen el centro de lo que ha venido en llamarse Edad de Plata: continúan publicando autores realistas y naturalistas, llegan a momentos culminantes los modernistas y noventayochistas, se dan los primeros pasos novecentistas en torno a la denominada “generación del 14”, y apunta en el horizonte, sobre todo desde 1918, el vanguardismo. Estamos por tanto inmersos en unos años

(25) ¡Para irse a Burdeos a correr una juerga con Lola Rey y olvidarse así de María Luisa!

(26) Se podrá argüir que para la trama novelesca sólo interesaba lo sentimental-amoroso y no lo profesional. Pero es que Luis de Guzmán —cuando está herido del corazón, que es casi siempre— sólo vive para sus vicisitudes sentimentales y sus siestas en casinos, sin quedarle espacio físico ni tiempo material para otras actividades, aunque quisiera.

altamente inquietos y cambiantes, en los que o se toma el tren de los vientos que soplan o se queda anclado en la nostalgia cultural o ideológica del pasado. Galdós, Valle-Inclán y Antonio Machado, por ejemplo, se mantienen a la altura del reto de la época; Benavente, en cambio, cae quizá del otro lado.

Una palabra, "intelectual", marcó la primera línea divisoria ("*Liga de Educación Política*", con su manifiesto fundacional de octubre de 1913; revista "España" con su primer número a principios de 1915). La segunda línea vino dada por las vanguardias (con las revistas "Ultra" —1921—, "Revista de Occidente" —1923— y "La Gaceta Literaria" —1927—)²⁷, bien se entienda "vanguardia" en el sentido de abertura de nuevos caminos, bien en el de culminación de un proceso iniciado en el simbolismo y continuado en el modernismo. El cambio de rumbo²⁸ que se dio a finales de la década de los veinte (en el horizonte, la crisis de 1929) marcó la tercera divisoria: testimonios claros lo constituyen la encuesta que publicó en 1930 "La Gaceta Literaria" y *El nuevo romanticismo* de José Díaz Fernández, también de 1930.

En cuanto al panorama novelesco de la época se ha de desfazer un entuerto inicial: los manuales al uso de estudiantes consideran sólo dos momentos importantes: el 98 (con Baroja, Unamuno y Azorín, esencialmente)²⁹ y el Novecentismo (con Pérez de Ayala y Gabriel Miró). Todo el peso literario de la época bascula —merecidamente quizá— sobre Ortega y Eugeni d'Ors, las vanguardias y la generación del 27. Y sin embargo, desde 1910 a 1930 (por redondear unas fechas) la creación novelística presenta tal producción y tal variedad de matices que —a mi modo de ver— estamos ante una de las épocas más ricas de nuestra narrativa, si no cualitativamente sí al menos cuantitativamente³⁰. Lo que ocurre es que dicha producción difícilmente admite el etiquetado generacional y se

(27) En su revista "*Prometeo*", Ramón Gómez de la Serna había recogido, ya en 1910, un manifiesto futurista de Marinetti.

(28) Es el inicio de lo que ha venido en llamarse "novela social" o "nuevo realismo": *Una vida anónima* (1927) de Julián Zugazagoitia; *El bloqueo* (1928) de J. Díaz Fernández; *La turbina* (1930) de César M. Arconada —"prematuró intento de realismo socialista en España". (*Historia social...*, Op. cit.)—, e *Imán* (1930) de Ramón J. Sender, serían ejemplos iniciales.

Valle —espíritu avant la lettre—, en una entrevista que Rivas-Cherif le había hecho en el semanario "*La Internacional*" (3 de septiembre de 1920), ante la pregunta "¿Qué es Arte?" respondía: "El Arte es un juego, el supremo juego (...) El Arte es (...) forma". "¿Qué debemos hacer?" —insistía Rivas-Cherif—, y Valle contestaba: "Arte, no. No debemos hacer Arte ahora porque jugar en los tiempos que corren es inmoral, es una canallada. Hay que lograr primero una justicia social". (En TUÑÓN DE LARA: Op. cit.).

(29) Unamuno y Azorín con reservas, lógicamente.

(30) La nómina de autores sería extensísima. Citaré sólo algunos, a título de ejemplo y en orden generacional: Blasco Ibáñez, Ricardo León, Concha Espina, Unamuno, Azorín, Baroja, Salaverría, López Pinillos, Noel, Trigo, Zamacois, Valle, Pérez de Ayala, Miró, Hoyos y Vinent, López de Haro, Mata, Alberto Insúa, Gómez de la Serna, Jarnés, Francisco Ayala, Rosa Chacel, Mario Verdaguier, Carranque de Ríos, Arderius, Arconada, etc.

resite al molde del género literario ³¹. En el ánimo del historiador de la literatura pesan las generaciones y los géneros literarios y quizá, ante este panorama de difícil desbroce ³², se haya optado por la cómoda solución de decir que en las décadas de los diez a los treinta la novela no reviste interés y carece de importancia.

Por lo que tienen de incidencia en las obras literarias se han de añadir, a este panorama de época, las consideraciones culturales siguientes:

Los adelantos técnicos ofrecieron a la sociedad motivos suficientes para un optimismo desbordante, frente a la bohemia, desengaño o estoicismo a palo seco de modernistas y noventayochistas; y es que frente a las grandes máquinas de la revolución industrial del siglo XIX, se refuerza ahora el sentimiento de que la máquina es para el hombre en su individualidad (sirva de ejemplo el automóvil, la gramola, la estilográfica o los aparatos voadores). El cinematógrafo ³³ se convirtió en factor determinante de todo un cambio de mentalidad social ³⁴ y artística ³⁵: *El gabinete del doctor Caligari* de Griffith, *Entre-acto* de René Clair, *La quimera del oro* de Charlot, *Un perro andaluz* de Buñuel y Dalí, *El acorazado Potemkin* de Eisenstein, *La madre* de Pudovkin o *Metrópolis* de Fritz Lang son títulos imprescindibles en la historia artística del siglo XX. “El Sol”, “La Vanguardia” y la revista “España” dedicaron secciones fijas a la crítica cinematográfica. De 1927 son los primeros “cine-clubs” estimulados por “La Gaceta Literaria”; y empiezan a sonar nombres (Keaton, Lloyd, Charlot, Langdon) que ya no son héroes —o anti-héroes— en letra impresa. Y sobre este nuevo arte, o influenciados por él, escriben algunas de sus obras Francisco Ayala, Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés, César M. Arconada, García Lorca o Rafael Alberti. Pero la revolución profunda que aporta el cine es la que Fernando Vela intuye en *El arte al cubo* (1927) al considerar el cine “*arte de presentación*” frente al teatro que es “*arte de representación*”. El cine vino a demostrar que la gran aventura artística iniciada después del impresionismo, es decir, la de que el arte no tiene por qué sujetarse, reflejar o copiar la realidad, era posible y podía dar resultados sorprendentes, como así fue ³⁷. Toda una era racionalista quedaba liquidada...

- (31) El Valle-Inclán de las novelas de “*El Ruedo Ibérico*” ¿a qué movimiento generacional pertenece? ¿Dónde incluir las narraciones breves, los cuentos, los ejercicios estilísticos? ¿Podemos hablar de subgéneros novelísticos: social, intelectual, erótico, galante, realista...?
- (32) A modo de ejemplo: “... (La novela) género que se encontraba en crisis desde la generación de 1898, y que si bien poseía algunas figuras insignes, no presentaba un bloque homogéneo, una promoción”. (CORRALES EGEA, J.: *La novela española actual*. Ed. Cuadernos para el Diálogo, Madrid 1971). No obstante, estudiosos como J.C. Mainer, G. Díaz-Plaja, E. de Nora, V. Fuentes... están contribuyendo a clarificar ideas en torno a estos años de encrucijada.
- (33) El cine sonoro aparece en 1922.
- (34) Fue considerable el impacto social y propagandístico de muchas películas de Hollywood sobre la Gran Guerra.
- (35) Arnold Hauser titula “*Bajo el signo del cine*” el capítulo sobre el siglo XX de su *Historia social de la literatura y el arte*, III. Ed. Guadarrama, Madrid 1969.
- (37) Lo que Ortega defendía, desde otras perspectivas, en *La deshumanización del arte* (1925).

Y finalmente, dos citas ilustrativas: “*La literatura asume siempre una función registradora. El Madrid de Galdós (o de Palacio Valdés), con sus casas de huéspedes, su acre heredor a repollo, deja paso a un Madrid de giro más internacional, especialmente en los narradores de ‘La Novela Corta’*”³⁸. *La construcción en 1917 del Hotel Palace*³⁹ dota a Madrid de un ambiente de refinamiento (...) Los personajes de las novelas de López de Haro, Hoyos, Mata, ‘El Caballero Audaz’, son figuras estilizadas que juegan a sentirse ‘à la page’ con las modas más refinadas de Europa”⁴⁰. “...La experiencia de la guerra (...) trajo a las generaciones subsiguientes un apetito voraz de vitalismo, que se tradujo en una euforia física, vinculada al deporte y al placer fácil y casi decadente de la refinada vida contemporánea (...) Pero eso era muy poca cosa porque nada hay tan falso, efímero y externo como la pasión del músculo o del sexo (...) Sólo parecían salvarse de esa negación de ideales los hombres que velaban al lado de la máquina y sentían que la justicia no había llegado aún hasta ellos...”⁴¹ Y así, optimista, desenfadado, cosmopolita deportivo inicia su andadura el siglo XX...

2.1. En 1916, fecha de publicación de *Corazones sin rumbo*, se producen algunas ediciones literarias dignas de consideración:

Con un cosmopolitismo dibujado sobre el gran drama del momento (la guerra) Blasco Ibáñez publica *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*; Azorín, en Rivas y Larra, continúa su peculiar acercamiento a los clásicos; siguen apareciendo las *Memorias de un hombre de acción*, de Baroja; Gabriel Miró lleva a cabo un importante ejercicio de profundización estética y psicológica en sus *Figuras de la Pasión del Señor*; Benavente plantea en *La ciudad alegre y confiada* una llamada a la neutralidad, la paz y el orden; Pérez de Ayala publica conjuntamente sus novelas poemáticas de la vida española (*Prometeo*, *Luz de domingo* y *La caída de los limones*) que significan, respecto a su obra anterior el paso de lo narrativo a lo reflexivo-crítico, y cuya intención global sería “reconstruir intelectual –poéticamente– una parábola de la vida española y de la profunda frustración insolidaria que la preside”⁴².

Si ampliamos un poco el horizonte y recordamos que Unamuno ha publicado *Niebla* en 1914 y publicará *Abel Sánchez* en 1917, que *Volvoreta* (1917) de W. Fernández Flórez se debatirá entre “*la imposibilidad y el miedo*”⁴², que Valle ya ha publicado dos de

(36) Recordemos que la ciudad, paisaje clave en el Novecientos, es el protagonista real de *Manhattan Transfer* (1925). Esta obra de Dos Passos llegó al público español en febrero de 1927. En mayo de este mismo año lo hizo la película “Metrópolis”.

(38) No se olvide que entre ellos se contaban algunos de los llamados “eróticos”.

(39) Es el momento de construcción del Gran Hotel en muchas capitales de provincia. En Palma de Mallorca el “Grand Hôtel”, decorado con obras de Santiago Rusiñol y Joaquim Mir, se inauguró en 1903, mientras que el “Grand Hôtel Alhambra” reflejaba, todavía en 1920, la pervivencia del modernismo.

(40) DIAZ-PLAJA, G.: *Estructura y sentido del Novecentismo español*. Ed. Alianza Universidad, Madrid 1975.

(41) De *El nuevo romanticismo* (1930) de J. DIAZ FERNANDEZ; en *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, selección de Ramón Buckley y John Crispin. Alianza editorial, Madrid 1973. En este volumen aparece también *El boxeador y un ángel*, de Francisco Ayala.

(42) MAINER, J.C.: *La edad de plata*. Op. cit.

sus “Comedias Bárbaras” (*Aguila de blasón*, 1907; *Romance de lobos*, 1908) y se halla en un camino de evolución que cuajará en 1920 (*Divinas Palabras, Farsa y licencia de la Reina Castiza y Luces de Bohemia*), que **Gómez de la Serna** anda ya a vueltas con sus *Greguerías*, que *El abuelo del rey* –crónica del hundimiento de la clase dominante tradicional en un pueblo levantino⁴²– ha sido publicada por **Gabriel Miró** en 1914, y que **Juan Ramón Jiménez** está a punto de iniciar un giro radical en su poesía con *Diario de un poeta recién casado*, podemos adelantar también en este caso, una conclusión respecto a *Corazones sin rumbo*: la de que es una novela intencionadamente al margen, fuera de contexto, desgajada radicalmente de la pauta literaria del momento. Ni visiones apocalípticas a lo **Blasco**, ni dinamismo a lo **Baroja**, ni esteticismo mironiano, ni mensaje benaventino, ni clasicismo a lo **Azorín**, ni la desnudez de los conflictos humanos de **Unamuno**, ni denuncia a lo **Pérez de Ayala**, ni investigación lingüística, ni vanguardismo estético... Nada de nada. *Corazones sin rumbo*, y por extensión **Pedro Mata**, por no ser, no es siquiera un realista rezagado, sino que es algo así como una cámara fotográfica que va disparándose sin orden ni concierto, retratando de forma no selectiva trazos y trozos de realidad, ya que

“...nada hay que valga nada. Nada hay en el mundo que merezca un esfuerzo”
(pág. 21).

Y puestos a no esforzarse...

De haber vivido en otra época, quizá **Pedro Mata** hubiera podido disimular mejor su situación de ‘fuera de juego’ artístico. Pero en su época se dio en arte un profundo cambio: Con “*Rimbaud acaba la stupeur positiviste (...)* El positivismo impregnó al mundo, y concretamente a la estética, de argumento. En este sentido, argumento equivale a sistema. Romper con el argumento al modo como lo hace Rimbaud, supone el fin del positivismo. Contra el argumento, la fracción. Cierto que de Rimbaud a Joyce no hay más que un paso”⁴⁵. (El paso que da, por ejemplo, el cubismo, procediendo a desmontar la realidad en sus volúmenes geométricos; además, ese fragmentarismo de que habla **Tierno Galván** es la característica más extensa de **R. Gómez de la Serna**. El positivismo, que orgullosamente creía habernos mostrado la realidad tal como era, se declara en bancarrota). Precisamente en estos años **Díaz Plaja** sitúa un ‘ángulo de inflexión’⁴⁶ en la obra de autores como **Valle**, **A. Machado**, **Juan Ramón**, **Pérez de Ayala**, **Azorín**, **Guerau de Liost** y **Josep Carner**. Y es que el arte se separa decididamente del realismo anterior –y también del modernismo– para seguir andando por distintos caminos (lo subjetivo, lo puro, lo lúdico, lo conceptual,

(43) Extensión no gratuita, pues Mata, además de ocultarse descaradamente tras el protagonista Luis de Guzmán, escribe siempre el mismo tipo de novela; se podría decir, casi, que siempre escribe la misma novela aunque con distintos títulos.

(44) Hablo de no-selección en sentido estético, no ideológico por supuesto.

(45) TIERNO GALVAN: *Acotaciones a la historia de la cultura universal*. Citado por DIAZ-PLAJA: Op. cit.

(46) DIAZ-PLAJA, G.: Op. cit.

lo fragmentario), aunque cargado en cada caso con la misma mochila: la de la crisis de fe en el racionalismo.

Dos son las características que definen, en mi opinión, este “estar al margen” de *Corazones sin rumbo*, del que hablaba antes:

1.- La atemporalidad:

“La vida no es más que una constante repetición de cosas. Todo lo que ha sido vuelve a ser. No hay nada nuevo. Todo es lo mismo que vuelve a pasar”. (pág. 22)

“Ningún amor es el primer amor. Ninguno será el último. Nadie puede decir aquí se empieza y aquí se acabará. El corazón, como el tiempo, es infinito. No hay antes ni después” (pág. 85) ⁴⁸.

2.- La no-acción, la pasividad:

“La educación mejora, pero no modifica. Lo que llevamos dentro, dentro está (...) María Luisa es como es porque sí, porque así nació” (pág. 4).

“En materias de amor, el mérito no está en hacer, sino en dejar de hacer” (pág. 20).

“¿De qué sirve la voluntad contra las contingencias de la vida? Ellas nos empujan, ellas nos atraen, ellas nos llevan... Somos como corchos en el mar, corazones a la deriva. Nada se puede contra la ley fatal e inexorable del Destino” (pág. 153).

(Fijémonos en la carga de determinismo fatalista de este “destino” con mayúsculas).

Si a estos dos elementos añadimos un tercero, que es el quedarse en la superficie de hechos y personas

(“... pero como el mío (Luis de Guzmán se refiere a su fondo moral) le conozco, sé (...) que para ser justos lo mejor es no profundizar. Seamos indulgentes con los demás para que los demás lo sean con nosotros”) (pág. 188) ⁴⁹.

obtendremos un trío de ases que sirve como anillo al dedo a la ideología conservadora, alimenta la marginación y favorece, por tanto, el poder constituido.

Novela fabricada de jirones, *Corazones sin rumbo* se nos presenta como documento adulterado y superficial de su época. Las *Sonatas* de Valle-Inclán informan desde alguna descripción:

“Bajo la barandilla del balcón es el jardín dormido todo paz y quietud. Los abetos recortan en el cielo sus copas alongadas...” (pág. 159).

(47) Las reservas acerca de la validez de la razón aparecen en dos pensadores tan dispares como Unamuno (en *Del sentimiento trágico de la vida*) y Ortega (en su concepto de razón vital).

(48) Creo ocioso señalar la función totalizadora e integradora que cumplen los “*todo, nada, ningún, nadie*”.

(49) Cuando Pedro Mata profundiza, se trata de “...me gusta profundizar hondo (...), meterme en las almas y adivinar (...) las exquisitas intimidades de las mujeres que he querido” (pág. VII de la Dedicatoria).

hasta la figura del protagonista Luis de Guzmán, borrosa copia en ocasiones del Marqués de Bradomín:

“Me gusta la moral por lo que tiene de estética” (pág. 187).

“Yo, que soy un entusiasta adorador de la belleza...” (pág. 74).

(el mismo Pedro Mata, en la dedicatoria que precede a la novela, califica a su Luis de Guzmán de

“hombre soñador, sentimental, viciosos y exquisito” (pág. IX)

recordándonos lo de “feo, católico y sentimental”).

Incluso la adolescencia pálida de María Luisa puede recordar a la María Rosario de la *Sonata de Primavera*, o la descripción del capitán de los tambores marroquíes citada anteriormente (ver 1.1) puede mantener el sabor —sabor ajado, claro está— de algunas descripciones vaineclanescas de soldados, guerrilleros, o bandidos.

El arranque de la novela:

“María Luisa Heredia, la niña menor de la señora viuda de Heredia, está triste; triste y pálida como las princesas rubias de las leyendas medioevales” (pág. 1).

y la cita de **Santiago Rusiñol** en las páginas 46-47, pone adecuado colofón a este refrito modernista ⁵⁰, romántico a ratos y ñoño siempre (en cuatro páginas aparece cuatro veces “nenita” y otras tantas “mi nena”).

Y así, todo el encanto que podía tener lo decadente, lo bohemio o lo dandy queda convertido en agua de borrajas al mezclarse con un positivismo desfasado y confuso.

(50) Este tipo de literatura, entre frívola y galante, gozaba de un amplio favor del público. Así por ejemplo, editada en Palma de Mallorca, apareció desde 1917 hasta 1925 una “*Revista Semanal Ilustrada de Información*” titulada “*Baleares*”, de matiz conservador, que, al menos en sus primeros números se lee: “...Nosotros nos lanzamos a esa aventura (la de la publicación) poseídos de un ardor romántico capaz de llegar a los mayores atrevimientos, a las más grandes locuras...” Algunas citas ilustran a la perfección el tono de las colaboraciones literarias: “*El jardín dormido en la paz augusta de la tarde, inquietaba tu espíritu ensoñador y romántico como el de una dama medioeval (...) —Yo no sé lo que somos, si buenas o malas, adorables o aborrecibles. El mundo es tributario de nuestra debilidad (...) Y atraemos porque somos amor y odio, confianza y duda, seguridad e incertidumbre, sumisión y rebeldía, abnegación y perversidad, generosidad y egoísmo, fidelidad e inconstancia... No te esfuerces en sondear el arcano de nuestros espíritus. ¡Ama y olvida!*” (núm. 6); “...un ramo de flores en una estancia os dice de una mujer honrada, voluble, fría o sensual. Una flor sobre el pecho de una niña o de una dama, invoca una leyenda de amor, de desesperanza o de ilusión...” (núm. 5); “...Las miradas de la mujer dejan, raramente, de ser un misterio...” (núm. 11). Aparece también en los primeros números una fotografía en recuadro, a toda página, y que bajo el epígrafe “*Nuestras elegantes*”, presenta a distintas señoritas de la alta sociedad mallorquina; a pie de foto pueden leerse párrafos de este estilo: “...En su cuerpo de mujercita adorable, alta, distinguida, elegante y esbelta vibra un alma de niña que seduce y encanta. (...) brilla en nuestra sociedad, asediada por multitud de adoradores que admiran en ella (...) la pureza de sus líneas, su figura gentil y esbelta...” (núm. 6).

Realismo, positivismo, romanticismo y modernismo degenerados, todos a destiempo⁵¹, dan filigranas como éstas:

"...puedo asegurar que muchas de las señoritas que hoy dan en su trato íntimo una sensación de ligereza, de despreocupación, de frivolidad malsana que no tenían sus abuelas y sus madres, y que, por lo acre, desentona del perfume que debe aromar a una mujer soltera, a una mujer honrada..." (pág. 188).

"Lo que a mí me convendría ahora sería una aventura honesta, una muchacha modesta, sin pretensiones; una de esas mujeres que hacen una temporada agradable la vida, que no comprometen el corazón ni la fortuna, y de las cuales se desliga uno cuando le acomoda. Una mujer joven, fácil, linda..." (pág. 120).

"Tanta facilidad, en lugar de halagarme, me desilusiona. Como a todos los hombres, cuando me lanzo por el camino de una aventura, me complace encontrar en los primeros pasos (...) la resistencia del pudor. Aparte de que es la única manera de diferenciar a una mujer de una mercancía." (pág. 121).

"Necesito aire, luz, alegría... ¡Ah, mis dos grandes tónicos: el sol y la mujer! (...) El sol es la mitad de mi vida. La otra mitad es la mujer (...) Yo no puedo vivir sin sol y sin mujer" (pág. 15).

"Beber sin sed y hacer el amor a todas horas es lo que distingue real y verdaderamente al hombre de los animales. Beaumarchais tenía razón; ese es nuestro humillante distintivo; amar sin celo y beber sin sed; amar todos los días y a todas las mujeres" (pág. 30).

"...está para comérsela a besos..." (pág. 12).

"— ¡Qué rebonitísima estás, criatura!" (pág. 23).

Jirones positivistas convertidos a menudo en pragmatismo de andar por casa, aparecen una y otra vez en el discurso pseudo-moralizante de Luis de Guzmán:

"Para ellos (Carlos Roca y Federico Paz) no hay problemas sociológicos, ni conflictos sociales morales, ni torturas metafísicas, ni ideales artísticos. Comer, beber, gozar y dormir. ¿Para qué pensar?"⁵² (págs. 69-70).

"Cuando consigo el amor de una mujer, no es sólo la satisfacción del deseo logrado lo que siento, es una sensación general de bienestar (...) El cerebro se despeja, los pulmones se dilatan, los nervios se templan, la sangre corre más fluida, hasta las articulaciones parecen más jugosas y más flexibles..." (pág. 15).

"(Betsy) Es una niña, una verdadera criatura (...) ¡Y barata? Un asombro (...) No he visto mujer de más sentido práctico (...) Esta mañana me ha dado una prueba elocuentísima de su positivismo" (pág. 142).

(51) En Hispanoamérica hay ya una toma de conciencia anti-modernista a partir de 1911, de la que sería un síntoma el soneto "*Tuércete el cuello al cisne de engañoso plumaje*" del mejicano Enrique González Martínez (DÍAZ-PLAJA, G.: Op. cit.).

(52) Todo lo que estas palabras pudieran tener de crítica queda desvirtuado al ser Luis de Guzmán quien las pronuncia, puesto que "*sus problemas sociológicos*" se reducen a preservar del contagio a la clase social alta, "*sus ideales artísticos*" son Lola Rey y la Venus de Milo, y "*sus torturas metafísicas y conflictos morales*" derivan siempre de un sentimentalismo enfermizo.

“¿En qué casillero debo clasificar a Carmencita? (...) ¿Qué elementos positivos de juicio, (...) qué datos científicos poseo para presumir que esta clasificación pueda ser razonable y razonada?” (pág. 31).

Literatura de jirones. Jirones del pasado ⁵³ y retazos del presente, puesto que *Corazones sin rumbo* amalgama todos los datos de la época: a veces lo hará en forma negativa (por ejemplo, la pesadilla del viaje de Luis y Betsy comparada a un lienzo futurista (pág. 146), su medio año agotador fuera de España bajo el epígrafe “*El cinematógrafo*” (págs. 108-152), el desprecio que Lola siente por el “*sportsman Alcaraz*” o el “*tubo*” londinense); otras, positivamente (el automóvil —“*chauffeur*” incluido— de Luis, el “*metropolitano*” parisino o el “*negocio admirable*” que para Alcaraz supondría el conseguir la representación de una fábrica de automóviles); y la pegatina cosmopolita correspondiente: conversaciones en francés, Miss Fanny, el Saint John’s College...

Pero incluso en estos datos de época **Pedro Mata** se muestra conservador. Le basta para ello oponer la figura de Luis de Guzmán —aristócrata maduro, asiduo de casinos y peñas, solterón empedernido y galán pseudo-decadente— al Alcaraz joven y deportista; y de estos dos antagonistas, cargar todas las tintas negras sobre el segundo: el juicio lo emitirá, inflexible, Lola Rey (otro dato de época, pues trabaja en el espectáculo del music-hall):

“Alcaraz es uno de esos muchachos a la moderna, que sólo piensan en el automóvil, en el polo, en el golf...; grosero, déspota, positivista, que trata a los caballos como a las mujeres, y a las mujeres como a los caballos. Un animal” (págs. 77-78).

Evidentemente Alcaraz es el malo de las películas, y, en consecuencia, su matrimonio con María Luisa acaba en fracaso; muerto su marido, María Luisa vuelve al lado de Luis de Guzmán, de donde —moraleja— no debió irse nunca.

Una última observación para finalizar este apartado: **Pedro Mata** se sentía tan a gusto al margen de todo lo coetáneo que, empapado de sentimentalismo, despidió con satisfacción la salida del último tren: el novecentista.

3. Respecto a lo que se entiende por “novela erótica”, en la época que nos ocupa, intentaré una delimitación operativa del término: podemos agrupar bajo esta etiqueta a un conjunto de novelas que habiendo aparecido en los últimos años del s. XIX continúan publicándose en el primer tercio del s. XX, alcanzando su momento de mayor éxito comercial entre 1910 y 1925; el amor constituye uno de los componentes fundamentales en su estructura y desarrollo. (Cuando este amor degenera en sentimentalismo, a veces enfermizo, a veces frívolo, sería mejor hablar entonces de “novela galante”) ⁵⁴.

(53) Este manido aprovechamiento del pasado, cuando el gran público ya ha asimilado lo que en su momento fue “*moda revolucionaria*”, puede explicar el éxito de *Corazones sin rumbo*. Debe recordarse, como contraposición, el carácter minoritario que siempre tiene todo arte de vanguardia.

(54) Soy consciente de las deficiencias de mi delimitación, tanto cronológicas (P. Mata, por ejemplo, publica *Una mujer a la medida* en 1933 y la anuncia con la rúbrica de novela sexual), como terminológicas (novela erótica, galante, frívola, amorosa, sexual, pornográfica... serían etiquetas quizá más pertinentes para determinadas novelas o distintos momentos).

Eduardo Zamacois y Felipe Trigo pueden ser considerados los maestros e iniciadores del género ⁵⁵.

El interés que en aquellos años despertaba el tema de la sexualidad, como objeto de estudio, puede constatararse en una serie de hechos: **Freud** es citado por vez primera en el *Glosari* de **Xènius**, en 1910 en un texto de **Ortega** y sus *Obras Completas* aparecen traducidas en 1920; **Gregorio Marañón** publica en 1924 *Sexo y trabajo*, ampliado en 1926 en *Tres ensayos sobre la vida sexual*; asimismo, la "Revista de Occidente" publica en 1923 el ensayo de **Jorge Simmel** "Lo masculino y lo femenino, para una psicología de los sexos" ⁵⁶.

Consignemos también, y en otro orden de cosas, las primeras "revistas" representadas en Barcelona, el teatro frívolo, el music-hall, el cabaret, la prensa galante (con títulos tan sugerentes como "Fru-Fru", "La Hoja de la Parra", "Vida Galante"...), que ofrecen una imagen entre frívola y sarcástica de la sociedad de la época.

En este contexto donde deben situarse algunos de los popularísimos narradores de "La Novela Corta" (1916-1925), "El Cuento Semanal" (1907-1912) o "La Novela Semanal" (1921-1925), como **Joaquín Belda**, **Alberto Insúa**, **Antonio de Hoyos y Vinent**, **Pedro Mata**, **Rafael López de Haro**, **José María Carretero** —"El Caballero Audaz"—... Y un fenómeno nuevo: La novela de homosexuales que, al decir de **Díaz-Plaja**, "tuvo su más escandaloso representante en **Alvaro Retana**" ⁵⁷.

En la relación de *Corazones sin rumbo* ⁵⁸ con la novela erótica originaria, esencialmente la de **Felipe Trigo**, adelantaré de nuevo una conclusión a partir de una cita, extensa por necesaria, de **Fernando García Lara**:

"(la novela erótica sólo tendrá justificación en el interior de un proceso) que se corresponde a este conglomerado epistemológico del s. XIX al que **Juan Carlos Rodríguez** llama 'horizonte positivista del conocimiento', según el cual la razón puede y debe establecer las normas exteriores a seguir por la colectividad y por cada uno de sus individuos. Por lo tanto la narración encargada de encarnar dicho proceso deberá 'novelar' el conflicto entre la capacidad de la razón y el poder de la norma exterior cuando esta norma es o se vive como irracional, opresiva, arcaica, etc. La operación narrativa implica, así, la elección de

(55) Las primeras novelas de Zamacois —*Consuelo* y *La enferma*— datan de 1896; Trigo publica su primera novela —*La ingenua*— en 1901.

(56) DIAZ-PLAJA, G.: Op. cit.

(57) J.C. MAINER, en *Literatura y pequeña-burguesía en España*, obra citada, clasifica a los "epígonos posteriores de la novela naturalista-psicológica-erótica" de la forma siguiente:

—Inclinados del lado de lo rosa: López de Haro e Insúa

—Inclinados del lado de lo picante: Mata y Retana

—Inclinados del lado de la broma procaz: Belda y Jardiel Poncea.

Para una nómina más completa se puede consultar E. de NORA: Op. cit., o los distintos estudios que **Federico C. SAINZ DE ROBLES** ha dedicado a la novela corta.

(58) Se debería insertar esta novela en una tradición de literatura galante europea, más concretamente francesa, y comparar a Mata con los otros 'galantes', aspectos que no caben en los límites materiales de este artículo y que escapan, de momento, a mis posibilidades.

algo que represente estas dos posturas —norma exterior, irracional, por un lado; racionalidad objetiva e íntima, por otro— de tal forma que pueda establecerse dicha relación, bien como conflicto (...), bien como clara llamada de reforma para intentar imponer una moral —moral sexual, en este caso— de acuerdo con la verdadera racionalidad objetiva que debe reinar sobre la sociedad (...). Lo que el público lee, ante todo, en estas novelas, es una nueva moral del sexo”⁵⁹.

De ahí su éxito en ventas. De ahí también que se inserte en la ideología reformadora de la pequeña-burguesía. En cambio, *Corazones sin rumbo* no plantea conflicto alguno, pues elimina la norma exterior a la que imponer la nueva norma moral; no hay conflicto, pues. Como además la norma moral planteada en la novela no ‘contesta’ a nada realmente fundamental, puede ser asumida e integrada por el entorno social en que se mueve, con lo que pierde su potencial valor de reforma o cambio. Esto puede explicar su éxito comercial —más mayoritario que el de la novela erótica originaria—, pues al no ofrecer ningún elemento inquietante para el status social, es plenamente asimilable incluso para la alta burguesía en quien encuentra un nuevo y poderoso cliente⁶⁰.

De un erotismo como fuente de vida natural en Felipe Trigo (“*Hablo en nombre de la vida*” reza el ex-libris del novelista) pasamos en Pedro Mata a un erotismo escamoteado que degenera en sentimentalismo cursilón. En la novela *Maritere* (1934), Mata hace decir a un escritor que “el valor de una novela erótica (...) no está en preparar las situaciones escabrosas, sino precisamente en rehuirlas”⁶¹. Pero no se trata de recato ni de pudor, sino de impotencia creadora de Pedro Mata para enfrentarse al sexo:

“...averigüé (...) que un suspiro, una mirada, un apretón de manos son goces más exquisitos que todos los placeres de la carne” (pág. 52).

Y así es como todo se reduce a miradas lechuzas, achuchones de manos, restregones de pies (sic), besos, susurros “pasionales” (tipo “encanto”, “nenita”, “te quiero”) y lindizas por el estilo. La falsedad, la radical separación entre lo que se piensa y desea, y lo que se hace, queda patente en el episodio amoroso entre Luis y Carmencita⁶²:

“A veces me dan ganas de besarla, y otras de estrangularla. Comprendo con ella los excesos sádicos. Yo la besaría y la estrangularía o... viceversa... no sé; pero estoy seguro de que haría con ella una barbaridad” (pág. 24).

Pero cuando están a solas, y entre besitos, caricias manuales y ritmos cardíacos entrecortados, Carmen exclama: “Haz de mí lo que quieras. Tuya soy. ¡Tómame!” (pág. 100), inmediatamente suena el timbre de la puerta. Es entonces cuando, tras

(59) “*El lugar de la novela erótica: Felipe Trigo*”, en *Historia y crítica de la literatura española*, VI. Grupo Editorial Grijalbo, Barcelona 1979.

(60) Léase detenidamente al respecto, el ideal estético de P. Mata, citado en páginas anteriores.

(61) Es significativo que en *Corazones sin rumbo* la primera relación sexual entre Luis y Betsy quede escamoteada entre el capítulo IV y el V de la 3ª parte; lo mismo ocurre con Lola Rey entre los capítulos III y IV de la 2ª parte.

(62) El único episodio, por otra parte, que en toda la novela crea cierta atmósfera de incitación sexual.

su imperturbable careta, creemos adivinar en Luis de Guzmán un suspiro de alivio⁶³ por no haberse visto en el brete de tener que usar del sadismo del que tanto presumía...

No obstante, lo que traza un abismo insalvable entre los iniciadores de la novela erótica (**Trigo** y **Zamacois**) y los segundones continuadores (**Mata**, p. e.) es el concepto diametralmente opuesto que tienen del amor, de la mujer y de sus respectivos cometidos sociales. El planteamiento del tema erótico fue para **Trigo** y **Zamacois** una forma de socavar la anquilosada estructura social de su época, asediando uno de los pilares más firmes: la moral falsa y convencional; sirvan como ejemplo las citas siguientes:

*"Lo que hay que hacer con el amor no es reformarlo, sino cesar de empeñarse en deformarlo"*⁶⁴.

*"(Una barbaridad es) haber sido hechos por Dios con ombligo, y con todo lo preciso para ser encantadoras bestias, y querer ser sólo cerebros..."*⁶⁵.

*"Yo, narrando los grandes amores, las grandes rebeliones de las voluntades independientes, y aportando así, a la santa obra de la revolución y demolición en que todos estamos comprometidos, mi granito de arena; yo inmoral...! Lo inmoral es lo otro: la obra de los místicos..."*⁶⁶.

El amor ha de ser total, en alma y cuerpo; éxtasis espiritual más placer de los sentidos. Para **Trigo** *"la clave del perfeccionamiento de la vida humana está (...) en el perfeccionamiento de la relación erótica entre hombre y mujer"*⁶⁷; como dice J.C. Mainer, *"los hombres y las mujeres de las novelas de Trigo se aman físicamente por encima de todos los tabús, por la gravitación incontenible de un sexo ardientemente ennoblecido"*⁶⁸.

Para **Pedro Mata** el amor lleva a la felicidad:

"La felicidad, la verdadera felicidad, sólo se encuentra en el amor" (pág. 87).

Pero, ¿de qué amor habla **Pedro Mata**? ¿Acaso tiene algo que ver con el concepto de amor que tiene **Trigo**, concepto opuesto tanto a la pasión momentánea como a la lujuria? La respuesta a ambas preguntas ha de ser un NO rotundo. **Mata** no se planteó nunca el amor como integrante fundamental de las relaciones humanas, y dibujó tan sólo escarceos amorosos, complejidades sentimentales y angustias lacrimosas. **Pedro Mata** es un moscardón molesto que revolotea una y otra vez en torno al amor, quedándose siempre en sus aledaños. No es de extrañar, por tanto, que pueda cuantificar el amor:

(63) También debió sentirse aliviado el autor, al haber encontrado la forma de poner punto final a una situación que llevaba camino de convertirse en escabrosa.

(64) De Felipe Trigo, en A. PETRICCA: *"Felipe Trigo, inédito"* (*"Historia Internacional"*, octubre 1975, núm. 7).

(65) De F. Trigo en *El amor en la vida y en los libros*. (SOBEJANO, G.: *Nietzsche en España*. Ed. Gredos, Madrid 1967).

(66) De Eduardo Zamacois en *Impresiones de Arte*. (G. SOBEJANO: Op. cit.).

(67) SOBEJANO, G.: Op. cit.

(68) *Literatura y pequeña...*: Op. cit.

“¡Corazón, corazón, cuánto has amado! ¡Y cuánto te han amado!” (pág. 15).

“...no hay más felicidad que ésta: amar, amar...” (pág. 89).

“Carolina... Teresa... Asunción... Natalia... Lola... Elena... dos Eleras... tres, cuatro, sí, eso es, cuatro Elenas...” (pág. 16).

y dar órdenes tan peregrinas como la que Luis de Guzmán le da a María Luisa:

“—Bueno, pues ahora quiero que seas feliz” (pág. 10).

Lo que no se le puede negar a Mata es que actúa con una lógica aplastante y consecuente con sus ideas: deja que te amen, sé feliz porque el mundo es bonito y divertido

“y en él se vive muy bien, sobre todo cuando se posee la doble fortuna de ser bonita y de tener dinero” (pág. 9).

El abismo entre Mata y Trigo se hace más profundo si cabe, cuando se comparan sus respectivas actitudes ante la mujer. El segundo, en su obra *Socialismo individualista* (1904), vierte —como dice A. Petricca en el artículo citado— “teorías increíblemente avanzadas para su tiempo” sobre el sexo, la mujer, el trabajo, el amor... Y es en esta obra donde defiende la igualdad de derechos de la mujer respecto al hombre ⁶⁹: en una civilización que no ha hecho sino defonnar las leyes naturales, la mujer es la mayor esclava, “el auténtico negro, el verdadero segregado, el ‘objeto’ por excelencia, el insatisfecho perpetuo, social y sexualmente”; y en 1907 escribe: “Una mujer será libre cuando no necesite que el hombre la mantenga. Únicamente cuando sea libre de ese modo, será cuando pueda amar y ser amada por el amor mismo” ⁷⁰ (Al filo de los años treinta, cuando la moda de la novela galante empieza a decaer y el vanguardismo se ahueca peligrosamente, un novelista de los llamados ‘sociales’ —José Díaz Fernández— escribe en *El nuevo romanticismo* (1930): “En la vida actual, la mujer está preparada única y exclusivamente para el matrimonio. Es lógico que hoy la pasión amorosa se condense en ella de tal manera que excluya aspiraciones de otra índole. La sociedad actual es manca, porque le falta el brazo activo de la mujer. Cuando la mujer no necesite el matrimonio para resolver su vida y cuando el hogar deje de ser la sepultura del espíritu...” ⁷¹).

Frente a esta concepción, Pedro Mata y su *Corazones sin rumbo* nos presentan a la mujer bien como objeto “estatuariamente definitivo” (Lola Rey) ⁷², bien como exotismo asexual (Betsy), bien como adolescente lloriqueo (María Luisa). «El único perso-

(69) En la revista “*Baleares*” ya citada, aparece en el número 35, diciembre de 1917, algo así como una carta abierta firmada por “*Las bellas renegadas*”, donde se exige un papel activo para la mujer en el mundo del trabajo y de la cultura.

(70) En A. PETRICCA: Art. cit.

(71) *Los vanguardistas españoles...*: Op. cit.

(72) Con tanta frialdad describe Mata ‘el cuerpo perfecto’ que para Luis de Guzmán no pasa de ser “la más hermosa, la más vistosa, la más graciosa y la más agradable (de todas sus amigas)” (pág. 67).

naje femenino que aparece con carácter y personalidad propia es Carmencita Carvajal, que

“...no es una inocente ni una loca; no es una incauta” (pág. 31).

y sus opiniones sobre el amor y el matrimonio (ver pág. 57 de la novela) se salen, por su profundidad, sensatez y clarividencia, del tono superficial, insensato y borroso que domina la novela; pero ocurre que Carmen es rápidamente colocada ‘en su lugar descanso’ en dos tiempos: el primero, como consecuencia de los comentarios

“es usted encantadora” (pág. 57).

“tiene usted un alma exquisita” (pág. 96).

que le dedica Luis de Guzmán; el segundo, al enamorarse ciegamente de nuestro héroe y convertirse en una

“pobrecita loca de amor” (pág. 103).

En cuanto a María Luisa, creo que el diálogo que a continuación transcribo la define a la perfección:

(María Luisa) — —Ya sabes que yo hago siempre todo lo que tú mandas.

(Luis de Guzmán) —Así, así te quiero, razonable.

(María Luisa) —Ni razonable ni no razonable. Cuando tú mandas una cosa nunca me meto a averiguar si es razonable o no. La mandas y la cumplo...” (pág. 10).

Y en este harén de

“lindas muñecas del amor” (pág. 155) ⁷³,

de ‘mujeres-nenitas’, de mujeres-honradas-para-casarse, de ‘mujeres-tónico’ para la salud, no son de extrañar atemporales profundizaciones psicológicas como ésta:

“Pobre María Luisa, con qué pena llora; qué suspiros tan hondos qué dolor el suyo tan sincero y tan grande! Lloro lo mismo que cuando tenía doce años, lo mismo que cuando tenía cinco, igual que cuando contaba cuatro meses” (pág. 11).

En contraposición a estas mujeres, surge Luis de Guzmán, el macho autosuficiente que está de venta de casi todo, y que en el teatro, ante el revuelo de curiosidad que despierta su entrada en el palco, avanza

“de puntillas, imponiendo silencio:

—Quietas, quietas...” (pág. 18)

cual gallo en gallinero. Es el hombre de mundo, rico, querido y amado, repartidor paternal de consejos a diestro y siniestro, tan creído de sí mismo que es capaz de compararse a Napoleón:

“¡Ah, Napoleón, Napoleón, tú fuiste grande porque venciste a los hombres; pero yo soy más grande que tú porque me vencí a mí mismo!” (pág. 182)

(73) Galdós, en *España trágica* (1909), quinta serie de los *Episodios Nacionales*, hace decir a Lucila: “Los hombres hacen la justicia para sí, no para nosotras. Ellos matan a sus rivales, ellos odian, y a nosotras nos mandan que seamos ‘muñecas de amor’”.

e igualarse a Larra:

“Yo continuaré arrastrando por el mundo la tumba de mi alma: que mi corazón, como el de Larra, es un sepulcro abierto” (pág. 65).

Pero lo más importante de la figura del protagonista-narrador Luis de Guzmán es que se extralimita con avaricia y dirige reiteradamente su discurso al lector (las reflexiones ocupan casi una tercera parte del total de la novela) para verter en su discurso, y en un tono sentencioso, toda una concepción de la vida, concepción que puede resumirse en dos frases: no tomarse la vida demasiado en serio y preocuparse tan sólo de ser feliz.

Finalmente, unas consideraciones para evitar incurrir en un posible juicio anacrónico.

Corazones sin rumbo no fue, en su época, un producto subliterario, y su autor, **Pedro Mata**, podía no sentirse inferior a otros escritores contemporáneos suyos. Como observa **García Lara**, en el artículo ya citado, exceptuando a **Joaquín Belda** que declaraba en 1920 que no buscaba la inmortalidad y que no imitaría a los escritores que tomaron y toman en serio la pornografía, los demás ‘galantes’, y por supuesto los maestros del erotismo **Trigo** y **Zamacois**, se consideraban ante todo novelistas. Bien es verdad que **Azorín**, al escribir sobre la generación de 1910, cuidaba de separar esta promoción de la de los entregados “*al más bajo y violento erotismo*”⁷⁴; que **Unamuno** oponía la sensualidad de las novelas de **Trigo** a la obra de cultura, lo que equivalía a tachar a **Trigo** de escritor inculcador⁷⁵; y que en el editorial del primer número de la revista “*La Pluma*” (1920) podía leerse: “*La Pluma será un refugio donde la vocación literaria pueda vivir en la plenitud de su independencia, sin transigir con el ambiente; agrupará en torno suyo un corto número de escritores que (...) están mudos por su hostilidad a los agentes de la corrupción del gusto...*”⁷⁶, donde podemos ver, en estos ‘agentes de la corrupción del gusto’, una alusión —entre otras quizá— a los novelistas galantes. Incluso el mismo **Felipe Trigo**, como informa **García Lara**, renegaba de las novelas eróticas tachándolas de “*tonterías*” y “*engendros*”, señalando que él recogía, con gran dolor del alma, los rasgos más brutales para estudiar la vida en su total integridad, intentando así distanciarse de una ideología (la de los galantes) con la que no podía sentirse identificado en absoluto⁷⁷; hasta que en 1930, cuando la novela erótica empieza a perder el favor del público, **J. Díaz Fernández** deseará que el nuevo romanticismo vuelva al hombre, “*escuche el rumor de su conciencia (...) y no descargue su eléctrico impulso solamente sobre el amor*”⁷⁸.

Pero lo cierto, como decía antes, es que en el revoltijo literario de la época la ma-

(74) DIAZ-PLAJA, G.: Op. cit.

(75) SOBEJANO, G.: Op. cit.

(76) DIAZ-PLAJA, G.: Op. cit.

(77) Hay que señalar, no obstante, que en el proyecto abortado de creación de la revista “*La Vida*”, **Trigo** había anotado como colaboradores fijos a **Hoyos** y **Vinent**, **José Francés** y ‘**El Caballero Audaz**’, junto a nombres como **Gómez de la Serna** o **Santiago Ramón y Cajal**.

(78) Obra citada.

yoría de novelistas (tanto mortales como inmortales) andaban por las mismas calendas ⁷⁹. Basta para comprobarlo con dar un repaso a las nóminas de las colecciones de novelas cortas, donde junto a Joaquín Belda, Pedro Mata, José Francés, López de Haro, 'El Caballero Audaz', Alberto Insúa o Antonio de Hoyos, —además de Felipe Trigo—, figuran Pérez de Ayala, Galdós, Pardo Bazán, Gabriel Miró, Valle-Inclán, Baroja o el mismísimo Unamuno. Así se explica que un personaje tan hueco como Luis de Guzmán tenga el atrevimiento de compararse a Larra o cite, a propósito de Venecia, a Lord Byron, Rubén Darío, Goethe...; y se explica también que Pedro Mata considere el periodismo y el teatro "labores antiliterarias y embrutecedoras" (pág. X de la Dedicatoria), mientras que la novela sería un término medio en el camino hacia la poesía y el poema sinfónico, los dos géneros supremos y definitivos; o que a propósito de su novela *Chamberí* (1930) declare:

"Tiene la novedad de ir contra la corriente (...) Sus materiales están arrancados de la propia cantera de la vida, los conflictos son demasiado reales, los caracteres demasiado humanos. Esto es grave inconveniente en estos tiempos en que bajo la máscara vieja y manoseada de una pretensión de arte puro, se esconde una triste y dolorosa realidad de impotencia creadora, penuria imaginativa, falta de cordialidad ⁸⁰, desprecio por la emoción y desdén de la anécdota..." ⁸¹.

lo que constituye un claro ataque al coetáneo arte deshumanizado.

Y en el colmo de los despropósitos, lo que Mata solía decir por haber nacido donde murió Cervantes:

"El enorme conflicto que se va a armar cuando yo muera! ¡Y al pasar a la inmortalidad, donde ya tengo mi lugar reservado, se trate de poner una lápida en la casa donde nací! Mis admiradores van a enloquecer a fuerza de dudas y discusiones, porque vamos a ver: ¿dónde colocan mi lápida? ¿Encima, debajo, a la derecha o a la izquierda de la de mi ilustre colega?" ⁸¹.

donde aparte de bromas e ironías Mata califica a Cervantes de "ilustre colega suyo".

Sin embargo, en la representación de este drama literario de nuestros pecados, el tiempo ha colocado a Pedro Mata en el acomodo que le corresponde: cazuela, paraíso o gallinero, tanto da. Nuestra historia literaria reciente, en este caso, ha administrado justicia.

Palma, enero de 1981

(79) Pardo Bazán, doña Emilia, prologó en 1903 *Cuestión de ambiente*, primera novela de Antonio de Hoyos y Vinent.

(80) Mata no se ha dado cuenta de que nuevos vientos empiezan a soplar con fuerza: los de la novela social de preguerra.

(81) En J. de ENTRAMBASAGUAS: Op. cit.

LA POETICA DE ANGEL GONZALEZ

María Payeras Grau

En la poesía de Angel González hallamos constantemente la referencia a la palabra, al quehacer poético, a los distintos motivos, medios y fines de la poesía. Esta característica, frecuente en la literatura contemporánea, como ha demostrado ampliamente la crítica, está presente en Angel González desde sus primeros libros y va siendo cada vez tema más importante entre los otros temas poéticos a la vez que se incrementa su labor profesoral y crítica en los últimos años, manifestada en los distintos estudios y antologías de poetas contemporáneos.

Me propongo en estas breves líneas sintetizar esa reflexión sobre la propia poesía, para lo cual me baso en las siguientes obras: *Aspero mundo* (1956); *Sin esperanza, con convencimiento* (1961); *Grado elemental* (1962); "Poesía y compromiso" en *Poesía última* de Francisco Ribes (1963); *Palabra sobre palabra* (1965); *Tratado de urbanismo* (1967); *Breves acotaciones para una biografía* (1969); *Procedimientos narrativos* (1972); *Juan Ramón Jiménez* (1973); "Tono y poesía: a propósito de Jaime Gil de Biedma" (en colaboración con Shirley Mangini, 1975); "Originalidad del pensamiento de Antonio Machado" (1975); "Antonio Machado y la tradición romántica" (1975); "Identidad de contrarios en la poesía de Antonio Machado" (1975); *Muestra de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (1976); *El grupo poético de 1927* (1976); *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (1977); "Dos poemas" (1977); *Gabriel Celaya* (1977); *Antonio Machado* (1979) y *Poemas* (antología, 1980).

A fin de procurar la mayor claridad a estas líneas he optado por la exposición cronológica de los elementos que configuran la poética de González.

Creo, además, que es necesario definir uno de los principales conceptos que van a ser utilizados en este trabajo. Me refiero al concepto de "metapoesía". El mismo autor se encarga de hacerlo en su estudio dedicado a la obra de Juan Ramón Jiménez:

Hasta la estación total, desde el Diario, la poesía de J.R.J. se reduce, en gran parte, a una larga reflexión sobre la poesía: es la palabra que se nombra a sí misma, la serpiente que se muerde la cola y está a punto de autodevorarse. Creo que se puede hablar de una 'metapoesía' en J.R.J., del mismo modo que se habla de 'metalenguaje'; es decir, de una poesía que no denota ni connota —salvo secundariamente— ninguna realidad fuera del propio poema. Son textos que reflejan una reflexión: imágenes de imágenes¹.

Esta definición de González es importante puesto que va a ser éste un término que utiliza en su último libro de poemas. Su aclaración se hace particularmente necesaria atendiendo a la diferencia de uso que hace del mismo vocablo Gabriel Celaya en su libro *Inquisición de la poesía*: "un 'más allá', un mítico Wonderland, y algo, en todo caso, más que literario"².

Asimismo interesa aclarar una expresión: las "imágenes de imágenes" a las que se refiere Angel González, no se identifican con la "imagen múltiple" de los ultraístas, mucho más próxima, por otra parte, a la idea que podemos encontrar en Celaya.

Tras estas aclaraciones puedo entrar en el objeto de mi estudio.

En *Aspero mundo*, tal como lo indica el título, encontramos al poeta inmerso en una realidad hostil. Personal y colectivamente el hombre se siente formar parte de un mundo inquietante cuya ineludible presencia acecha de continuo. En el poema "Me falta una palabra", adopta una postura ética en la que el acto de escribir se le antoja una dificultosa tarea frente a la necesaria acción que la realidad requiere.

*Comprended: cualquiera de vosotros,
olvidada en sus bolsos, en su cuerpo,
puede tener esa palabra.*

Cruza más gente rota, llegan miles

de muertos.

*La necesito: ¿No véis
que sufro?*

*Casi la tenía ya y vino ese hombre
ceniciento.*

Ahora...

¡Una vez más!³

Así no puedo.

(1) GONZALEZ, Angel: *Juan Ramón Jiménez*. (Estudio y antología). Ed. Júcar, Madrid 1974, 2 vols.; p. 175, vol. I.

(2) CELAYA, Gabriel: *Inquisición de la poesía*. Ed. Taurus, Madrid 1972; p. 17. Reproducida por Angel González en *Juan Ramón Jiménez*, vol. I; p. 175.

(3) Subrayados del autor.

El dolor del poeta se hace solidario del ajeno, por ello la poesía debe ser un ejemplo de autenticidad y claridad. Autenticidad para no traicionar la esperanza de miles de seres anónimos y para no traicionarse a sí mismo. Claridad, porque el autor, desengañado al comprender que la pretendida capacidad de la poesía para transformar el mundo circundante es una quimera, mantiene sin embargo la creencia de que con ella es posible crear un cierto estado de opinión, de mover inquietudes. Comprende que la postura mantenida por Celaya "La Poesía no es un fin en sí —decía en 1952—. La Poesía es un instrumento, entre otros, para transformar el mundo" ⁴ no puede sostenerse. Mucho más próximas a su concepción son estas palabras de Blas de Otero: "Creo en la poesía social, a condición de que el poeta (el hombre) sienta estos temas con la misma fuerza que los tradicionales" ⁵. En definitiva, la poesía, ya que no un arma de combate, puede ser un revulsivo.

De lo dicho, se desprende el desdén del poeta por la llamada "poesía pura" y por el afán de convertirla, a base de oscuros procedimientos, en un complejo engranaje tan sólo apto para iniciados. De ningún modo quiere esto decir que no se preocupe por la cuidadosa elaboración del poema; muy al contrario. Desdeña tan sólo el exceso de convertir a la poesía en un puro juego esteticista.

Angel González, sin embargo, no cae en el fácil entusiasmo de creer que la poesía por sí misma puede llegar a la calle. Por más que ésta sea su voluntad y pese a que la utilización del lenguaje directo elimina barreras entre el poeta y sus lectores, la comunicación sigue siendo en gran parte utópica. Utópica porque el poeta no se siente capaz de expresar por completo sus ideas, y utópica porque se enfrenta a un público no siempre dispuesto a aceptarle. Así el acto creador aparece como un desesperado esfuerzo por hallar la expresión adecuada y como un constante temor al rechazo de su auditorio.

Pero González siente que la poesía es para él una necesidad imperiosa que le lleva a hablar contra toda posible fortuna. La poesía es, pues, en última instancia, un largo lamento de soledad, un clamor lanzado sin demasiada esperanza a ese "áspero mundo" circundante.

Este primer libro presenta, a mi juicio, dos oposiciones importantes. La primera es aquella que se establece entre el "áspero mundo" y el "acariciado mundo"

*Te tuve
cuando eras
dulce,
acariciado mundo.
Realidad casi nube,
¡cómo te me volaste de los brazos!*

En este poema, el autor juega con dos tiempos: un pasado y un presente; con dos realidades: el mundo de la ingenuidad y el de la consciencia; con un mismo objeto de conocimiento: el mundo. Es precisa toda la inocencia de quien no ha vivido todavía muchas experiencias para tener una visión positiva del mundo. Entonces éste es algo etéreo e ina-

(4) CELAYA, Gabriel: *Itinerario poético*. Ed. Cátedra, Madrid 1975; p. 24.

(5) OTERO, Blas de: *Verso y prosa*. Ed. Cátedra, Madrid 1976; p. 19.

sible, apenas real. Con la madurez su conocimiento se hace doloroso, pero la realidad percibida es algo sólido y palpable.

A grandes rasgos, podemos decir que la nostalgia de un mundo perfecto es la constante de estos versos. La perfección de la realidad se sitúa en un pasado sin posible retorno, caracterizado por la felicidad completa que surge de la inconsciencia. Si es posible identificar el tiempo ido con la infancia espiritual del poeta, no es menos cierto que la añoranza de otro acariciado mundo, la mujer, está presente de continuo. De este modo, la felicidad, la inocencia, el amor, forman la cadena en la que todos los demás elementos se insertan armónicamente. Ejemplo de eso es el tratamiento de la naturaleza que forma parte de la segunda oposición que anunciaba unas líneas antes: los elementos de la naturaleza pueden aparecer de dos formas, bien como símbolo de la intimidad del poeta, bien como marco ambiental idílico. La mujer está siempre presente y es quien dota de vida, de existencia real, todo lo que toca y conoce.

Por el contrario, el ambiente urbano tiene un signo negativo, en él se sume el hombre en el desamparo y el dolor. Supone también la pérdida de la mujer y la completa soledad:

*Y de pronto, no estás. Adiós, amor, adiós.
Ya te marchaste.
Nada queda de ti. La ciudad gira:
molino en el que todo se deshace.*

La soledad del hombre es también consecuencia del tiempo histórico que le ha tocado vivir, pero de momento el poeta lo apunta de forma muy velada. En parte porque su compromiso es todavía incipiente y en parte porque las trabas oficiales hacían imposible su exposición directa:

*Aquí, Madrid; mil novecientos
cincuenta y cuatro: un hombre solo.

un hombre lleno de febrero
ávido de domingos luminosos,
caminando hacia marzo paso a paso,
hacia el marzo del viento y de los rojos
horizontes —y la reciente primavera
ya en la frontera del abril lluvioso...*

La identidad del poeta se tambalea ahora; inseguro de sí mismo sólo comprende la certeza del fracaso y de la muerte. El transcurso del tiempo se convierte en una obsesión dolorosa

*Para vivir un año es necesario
morirse muchas veces mucho.*

Al desaparecer la mujer, que con su presencia sustentaba y daba forma a todo lo existente, desaparece también todo lo que el mundo tenía de amable:

*Adiós. Hasta otra vez o nunca.
Quien sabe qué será,*

*y en qué lugar de niebla.
Si habremos de tocarnos para reconocernos.
Si sabremos besarnos por falta de tristeza.
Todo lo llevas con tu cuerpo.
Todo lo llevas.
Me dejas naufragando en esta nada
inmensa.*

La felicidad es ya solamente una palabra vacía de sentido, para él y para todos. Los hombres

*guardan
toneladas de asco
por cada
milímetro de dicha.*

La desolación, la tristeza, la inseguridad, el temor, están presentes siempre en ese mundo que el poeta conoce y comprende porque, asido en sus manos, no es ya una etérea ilusión, sino una certeza irremplazable.

De este modo, tan inmerso está en sí mismo el poeta, en su propio mundo, que no puede cantar en sus versos el dolor ajeno, aunque sea ésta la intención que proclama. Sin embargo, su testimonio individual se siente formando parte de una colectividad con la que se solidariza.

La tentación de cerrar los ojos y encontrar la paz en la búsqueda ceguera apunta en algún instante. Pero no. **Angel González** no puede apartar la mirada del hombre. Su siguiente libro, *Sin esperanza, con convencimiento* lo demuestra.

*Otro tiempo vendrá distinto a éste.
Y alguien dirá:
'Hablaste mal. Debiste haber contado
otras historias:
violines estirándose indolentes
en una noche densa de perfumes,
bellas palabras calificativas
para expresar amor ilimitado,
amor al fin sobre las cosas
todas'.*

*Pero hoy,
cuando es la luz del alba
como la espuma sucia
de un día anticipadamente inútil,
estoy aquí,
insomne, fatigado, velando
mis armas derrotadas,
y canto
todo lo que perdí: por lo que muero.*

Con este poema se inicia el libro, cuyo eje temático va a ser la temporalidad, acudiéndose incluso a referencias históricas muy concretas. Posiblemente el autor intenta justi-

ficar desde el inicio de esta obra la insistencia en el tema del pasado inmediato, de la Guerra Civil, como una perentoria necesidad a la que el poeta, como ciudadano consciente que es, no puede sustraerse.

Es éste un rasgo de su pensamiento compartido por la mayoría de autores coetáneos. Baste para confirmarlo hacer referencia a la "Colección Colliure" en la cual se publica este libro. De ella escribía José Ramón Marra-López:

Al examinar la lista de poetas anunciados en la colección aparecen los nombres de Barral, Gil de Biedma, Caballero Bonald, Celaya, Angel Crespo, Gloria Fuertes, Eugenio de Nora, Valente, Blas de Otero, etc. Es decir, en líneas generales un grupo de poetas unidos por el denominador de unos supuestos generacionales —aunque algunos posean más edad—: realismo cotidiano, un cierto prosaísmo en reacción contra el irrealismo heroico o metafísico anterior, agudo sentido crítico y directo testimonio del mundo circundante —compromiso interno y externo, afán de poesía para la 'inmensa mayoría'—. ⁶

Sin esperanza, con convencimiento, supone el paso de la desolación a la amargura. Si en su primer libro Angel González se interrogaba, asombrado, por el sentido de la existencia, en este libro tenemos una primera respuesta. El asombro ha desaparecido porque ahora conoce los motivos del fracaso y la respuesta se encuentra en el compromiso.

Siguiendo la división del libro que traza el mismo poeta, se hallan en la primera parte recuerdos y consecuencias de la Guerra Civil. El mismo no es más que un individuo enterado en la derrota general:

*¿Y qué ejército es ese que me lleva
envuelto en su derrota y en su huida
—fatigado rehén, yo, prisionero
sin número y sin nombre, maniatado
entre escuadras de gritos fugitivos—
hacia la sombra donde van las luces,
hacia el silencio donde la voz muere?*

Pero si el pasado es imborrable, nada hay comprensible que justifique la pasividad. Es preciso no dejarse llevar del desaliento, continuar la lucha pese a todo:

*Tu cuerpo fatigado necesita
descanso,
es ya de noche,
corre,
aquí tampoco,
es preciso llegar, no
te detengas,
sigue buscando, muévete, camina.*

La segunda parte del libro representa el paso de lo histórico a lo biográfico, de lo colectivo a lo personal. El tono de estos versos vuelve a ser dolorido, pues nada se salva de

(6) MARRA-LOPEZ: "La colección Colliure. Poesía de compromiso". *Insula* núm. 183, febrero 1962; p. 4.

su desolada introspección. Nostalgia, soledad, dolor, son temas predominantes. La huella del existencialismo se percibe claramente en el desasosiego que el poeta siente:

*mi corazón es
pasión inútil, odio
ciego, amor desorbitado,
crisol donde se funden
contrariedades con contradicciones.*

“De dos palabras nítidas ahora”, es un poema escrito para el número homenaje que la revista *Insula* dedicó a **Vicente Aleixandre**⁷. No es de extrañar, que **González**, con otros poetas de su grupo, se sumase a esta muestra de admiración. Para él, como para otros, fueron decisivas las palabras de ánimo de **Aleixandre** cuando iniciaba su andadura poética.

El transcurso del tiempo se presenta en la parte central de este libro con varios enfoques. Personalmente, **Angel González** siente oscilar su espíritu entre el cansancio natural que toda espera infructuosa produce y la momentánea alegría que cruza por su vida. Pero donde mejor se define su pensamiento es en la oposición que establece entre futuro y porvenir. El porvenir es el tiempo soñado que no llega jamás a realizarse:

*Te llaman porvenir
porque no vienes nunca.
Te llaman: porvenir,
y esperan que tú llegues
como un animal manso
a comer en su mano.
Pero tú permaneces
más allá de las horas,
agazapado no se sabe dónde.*

El futuro se presenta en cambio como fruto de la decisión presente:

*Pero el futuro es otra cosa, pienso:
tiempo de verbo en marcha, acción, combate,
movimiento buscado hacia la vida,
quilla de barco que golpea el agua
y se esfuerza en abrir entre las olas
la brecha exacta que el timón ordena.*

Lo fugitivo del tiempo, la incertidumbre ante el futuro, las referencias a la historia reciente configuran gran parte del siguiente grupo de poemas. En cuanto a la “metapoésia” de **Angel González** hay un poema en el que habrá que detenerse. “Palabra muerta, realidad perdida” es un título que ya de por sí resume el contenido de los versos siguientes. La palabra se presenta viva y esclarecedora, constructora de la realidad, medio de conocimiento. Y a la inversa:

*Cuando un nombre no nombra, y se vacía,
desvanece también, destruye, mata
la realidad que intenta su designio.*

(7) *Insula* núm. 151; p. 4.

Reminiscencias de la concepción romántica que atribuía cierto misterio a la palabra, pueden rastrearse también en éstos versos. Es éste un rasgo común a la mayor parte de poetas de su tiempo⁸.

El acto de crear se siente por una parte como un impulso irrefrenable, por otra, no puede negarse la dificultad que entraña. Y ese obstáculo que se opone a la creación reside en la palabra misma, porque de su claridad, precisión y poder evocador depende el éxito del poeta.

Entronca esto con un motivo que reaparece varias veces en esta obra: la dificultad de comunicarse. Un aspecto de esa dificultad que es preciso tener en cuenta en la censura y el exilio al que muchos se ven forzados:

*Sé generoso
con aquellos a los que necesitas,
pero guarda,
expulsa de tu reino,
manténlos más allá de tus fronteras,
déjalos que se mueran,
si es preciso,
a los que sueñan,
a los que no buscan
más que luz y verdad,
a los que deberían ser humildes
y a veces no lo son, así es la vida.*

La ironía, incluso el sarcasmo, se han puesto en este libro decididamente al servicio de la palabra poética. El tono se vuelve, pues, más incisivo y el sentimiento del poeta menos evidente.

La última parte del libro reitera los temas mencionados, pero todas las inquietudes del poeta aguardan su única esperanza firme:

*Un día como hoy nada es posible,
y si es mi suerte lo que os preocupa
guardad silencio y esperad
que llegue
un nuevo día, con el alma en vilo.*

Grado elemental, anuncia por su título, una voluntad didáctica. Voluntad que queda confirmada al constatar que los títulos dados a las dos partes de este libro (“Lecciones de cosas” y “Fábulas para animales”) coinciden en la misma línea. La imitación paródica de algunos elementos de un texto escolar es el recurso más utilizado por el autor que, invirtiendo los términos tradicionales de la enseñanza va a situarse en la postura del maestro.

La primera lección, pues, que aprendemos de este libro es la de que el hombre (y, por lo tanto, el poeta) para ser verdadero debe posar sus ojos en la tierra porque

(8) Prescindiré aquí del concepto de generación, que, si es discutible en los autores del 98 y del 27, mucho más lo es en el grupo que se da a conocer en los años 50.

*Esta es, en fin la clara piedra
donde su incierta historia queda escrita.
y si a veces lo olvida,
si vuelve su mirada hacia otra parte
intentando extraer de lo ya abstracto
una idea concreta que lo explique,
todo es lo mismo ya.
Sucede entonces
que si habla, el hombre, aunque no quiera, miente.*

De aquí se infiere también que el autor se mantiene decididamente aferrado a la idea de que su decir poético no puede alejarse de su tiempo.

*No es bueno repetir lo que esta dicho.
Después de haber hablado,
de haber vertido lágrimas,
silencio y sonreíd:
nada es lo mismo.
Habrá palabras nuevas para la nueva historia
y es preciso encontrarlas antes de que sea tarde.*

La construcción de nuevas formas poéticas debe ir unida a la forja de ese futuro que puede alcanzarse con voluntad.

Mañana es un mar hondo que hay que cruzar a nado.

Su desacuerdo con el tiempo presente, le lleva alguna vez a recordar con añoranza momentos pasados. Pero no sólo es posible en lo que afecta a su historia personal; la otra, preferiría olvidarla si eso no supusiese una deserción:

*Quisiera,
a veces,
que borrarse el tiempo
los nombres y los hechos de esta historia
como borrará un día mis palabras
que la repiten siempre tercas, roncás.*

En estos años, **Machado** se ve erigido en guía espiritual de la nueva promoción de poetas de la que forma parte **González**. Numerosas pruebas de ello podemos encontrar en la cantidad de poemas que se le dedican y la profusión con que sus versos son parafraseados por los jóvenes. En lo que respecta a nuestro autor, no se recata de mostrar repetidamente en sus versos la sincera admiración que siente por **Machado**, por su poesía y por su testimonio personal.

La fábula ocupa un lugar predominante en la segunda parte de *Grado elemental*. El poeta, que hasta ahora ha adoptado el oficio de maestro para señalarnos aquellas cosas del mundo que debíamos aprender cuanto antes, hace ahora acopio de todo su poder sarcástico para dirigirse al hombre, modelo de todas las traiciones: el dictador, el burgués, el funcionario, y una larga lista de personajes de nuestra sociedad aparecen esbozados aquí en lo peor de su ser. Señalando a los culpables de todas las situaciones que recha-

za, ha escrito algunas de las líneas más duras de la poesía contemporánea:

*Ya nuestra sociedad está madura,
ya el hombre dejó atrás la adolescencia
y en su vejez occidental bien puede
servir de ejemplo al perro
para que el perro sea
más perro,
y el zorro más traidor,
y el león más feroz y sanguinario,
y el asno como dicen que es el asno
y el buey más inhibido y menos toro.*

En 1963 publicó **Francisco Ribes** su antología *Poesía última*. Entre los autores incluidos en ella se encuentra **Angel González**, que en unas palabras preliminares ensaya una defensa de la poesía social aduciendo que no es posible constreñir los temas poéticos a los moldes consagrados por un uso secular:

No trato de defender una poesía por su temática —escribe— ni de reducir la temática a límites estrechos; trato de hacer exactamente lo contrario, frente a aquellos que se obstinan en eliminar del poema todo lo que no está previamente puesto (o en ocasiones gastado) por la tradición. Del mismo modo que lo que esperanza, alegría o emoción al hombre, también lo que le angustia o lo que le amenaza puede aparecer en los poemas que para él se escriben, e incluso es imprescindible que aparezca si no se quiere confinar la poesía en la 'tierra de nadie' de la frivolidad.

Publicado un año más tarde que *Grado elemental*, este artículo supone ante todo la justificación de sus últimos libros y prelude gran parte de lo que va a ser su obra posterior, especialmente *Tratado de urbanismo*.

Su siguiente libro de poemas *Palabra sobre palabra* dará título posteriormente a su obra poética completa, y esto es algo que habrá que estudiar con detenimiento. Esta obra consta de cinco poemas, el primero de los cuales ("La palabra") trata de reconstruir el nacimiento de la palabra amor y su posterior uso a través de la historia:

*Pronunciada primero
luego escrita,
la palabra pasó de boca en boca,
siguió de mano en mano,
de cera en pergamino,
de papel en papel,
de tinta en tinta,
fue tallada en madera,
cayó sobre las láminas
olorosas y blancas,
y llegó hasta nosotros
impresa y negra, viva
tras un largo pasaje por los siglos
llamados de oro,*

*por las gloriosas épocas,
a través de textos conocidos
con el nombre de clásicos más tarde.*

Rescatada del patrimonio común, el poeta la elige entre todas para construir sobre ella la realidad de un sentimiento inimaginable en su ser anterior a la palabra

*Retrotraerse a un sentimiento puro,
imaginar un mundo en sus pre-nombres,
es imposible ahora.*

y para elaborar con ella sus versos; palabra palpable como una piedra en la que se asientan estos poemas.

El sentimiento amoroso, domina así en esta pequeña colección de poemas, juntamente con el afán de perfección en el quehacer literario. La palabra es una constante preocupación aún cuando sólo sea subsidiariamente de la expresión del sentimiento amoroso.

En "Palabras casi olvidadas" la ausencia de la mujer abre una brecha de añoranza en el ánimo del poeta, no sólo del amor perdido, sino también de la vieja ingenuidad que le permitía aferrarse a esperanzas de absoluto que hoy, ni aún deseándolo, sería capaz de tener:

*esas viejas palabras
—felicidad, misterio...—
que hoy vuelven a mis manos
—¿desde cuándo?—
y que ahora escribo
—...alma...—,
sin vergüenza,
para tí, porque tuyo
es todo lo que pienso
—...infinito—⁹
y lo será por siempre
hasta los límites donde mi fe alcanza.*

Inconfundibles acentos becquerianos recorren el poema que, a efectos de estudiar la teoría poética de Angel González, más nos interesa. "Las palabras inútiles" aúna en su desarrollo dos temas directamente emparentados con la poesía de Bécquer: la amada como ejemplo vivo de poesía y la dificultad de domar "el rebelde, mezquino idioma" para dotar a sus versos de la deseada fuerza

*Aborrezco este oficio algunas veces:
espía de palabras, busco,
busco,
el término huidizo
la expresión inestable
que signifique, exacta, lo que eres.*

A mi modo de ver, *Tratado de urbanismo* cierra una etapa en la vida poética de

(9) Subrayados del autor.

Angel González, y lo hace de una forma cíclica. Aunque no es preciso suponer que lo haga conscientemente, lo cierto es que el esquema seguido en *Tratado de urbanismo* se asemeja enormemente al de su libro inicial, *Aspero mundo*. Si éste libro se dividía en cuatro partes (“Aspero mundo”, “Canciones”, “Sonetos” y “Acariciado mundo”), podemos considerarlo, a efectos temáticos, dividido solamente en tres partes que vamos a llamar “Presente”, “Intermedio” y “Nostalgia”. El “Intermedio” agruparía en un mismo bloque “Canciones” y “Sonetos”. Así considerado, nos podemos dar cuenta de que el “Presente” en *Tratado de urbanismo* corresponde a “Ciudad uno”; el “Intermedio” es, efectivamente, “Intermedio de canciones, sonetos y otras músicas”; y la “Nostalgia” corresponde a “Ciudad cero”. En ambos libros coincide el autor en anteponer el momento presente al momento evocado, ya que lo esencial no es el orden cronológico a través del cual pueda explicarse el mal presente; digamos que el poeta no bucea en su pasado buscando las raíces que expliquen su actual malestar. Refleja tan sólo su estado y busca en anteriores tiempos no la causa del presente, sino una evasión al mismo; no una respuesta, sino la placidez de un recuerdo.

Hasta aquí he anotado tan sólo las coincidencias. Por lo demás, ambos libros difieren notablemente. *Aspero mundo* era el fruto, todavía, de la juventud y de una relativa ingenuidad poética. Su compromiso histórico vacilaba frente a la poesía intimista, su angustia era demasiado obvia y más aprendida del aire existencialista que impregnaba el ambiente, que sentida como tal (con ello no queremos negar la autenticidad de sus palabras, pero sí matizarlas sabiendo lo que deben, no sólo al hombre que las creó, sino a la época en que se forjaron). *Tratado de urbanismo* es ya la obra de un hombre —y de un poeta— maduro.

“Ciudad uno” es un certero repaso a los distintos ambientes cotidianos. La selección de los mismos procede con orden y es por ello más eficaz en su finalidad demoledora que el agobiado desorden de “Aspero mundo”. Su tono ha abandonado la nota dolorida y es ahora escéptico y desesperanzado. También, por qué no decirlo, el autor ha ido subiendo de punto en cada una de sus obras el sentimiento de pudor o dignidad que le prohíbe mostrar su pensamiento al desnudo. Con ello también lleva al máximo su ya perfeccionada técnica de la ironía, enriqueciendo cada expresión con nuevos matices.

La actitud de reserva, la mirada distante y despectiva que suele dominar en los poemas que forman esta parte del libro, suele traicionarse en cada final donde la verdadera intención del poeta se descubre.

El tono despreocupado, e incluso festivo que encontramos en “Lugares propicios al amor” o en “Jardín público con piernas particulares”, desaparece cada vez en los versos finales, donde la soledad y la angustia de **Angel González** no pueden ocultarse:

*Queda quizá el recurso de andar solo,
de vaciar el alma de ternura
y llenarla de hastío e indiferencia
en este tiempo hostil propicio al odio.*

*Pensándolo mejor, duele mirarlas:
tanta gracia dispersa, inaccesible,
abandonada entre la primavera,*

*abruma el corazón del conmovido
espectador
que siente la humillante quemadura
de la renuncia,
y maldice en voz baja,
y se apoya en la verja del estanque,
y mira el agua,
y ve su propio rostro,
y escupe distraído, mientras sigue
con los ojos los círculos
que trazan en la tensa superficie
su soledad, su miedo, su saliva.*

Pero como decía, lo irónico sube de punto en esta obra para denunciar las manipulaciones que sufren los medios de comunicación, el paulatino embrutecimiento del hombre, la sociedad mecanizada y consumista que anula al individuo. El poeta mira airadamente su entorno y toma una firme decisión.

*y sonrío y me callo porque, en último extremo,
uno tiene conciencia
de la inutilidad de todas las palabras.*

La tentación de guardar silencio para siempre ante las dificultades que entraña la palabra y la hostilidad del mundo circundante, ha venido preocupando a muchos poetas desde el Simbolismo hasta hoy, y cada uno de ellos ha tenido que dar una respuesta personal. Veremos más adelante cómo se traduce esta inquietud en nuestro poeta.

El tema musical, el amor, e incluso la esperanza de un cambio social recorren las páginas del “Intermedio de canciones, sonetos y otras músicas”. Pero sobre todo nos interesa destacar la continua identidad entre poesía y canción que aquí se establece. Es éste un viejo tema de nuestra lírica que ya había sido insinuado por **González** anteriormente (en “Aspero mundo” las “Canciones” tienen incluso ese aire popularista que las emparenta con la generación del 27); pero lo importante, en este caso, es que el ritmo poético intenta ajustarse al tipo de música descrita (sea vals, tango o jazz).

La última parte de *Tratado de urbanismo* es la evocación de una mítica “Ciudad cero”, punto de partida en esa angustiosa carrera de la vida. El recuerdo de la madre, del ambiente provinciano vivido en la infancia, las impresiones de la guerra, son descritos con melancolía, con afecto, pero la nostalgia (que también existe) no resulta tan directa como la que percibíamos en “acariciado mundo”. Como ya he dicho en otra ocasión, el poeta en estos años ha aprendido a contener su sentimiento.

Si en *Aspero mundo* predominaba el desconcierto ante la realidad, a partir de *Sin esperanza, con convencimiento* el contacto con otros miembros de su grupo y la toma de conciencia frente a la “realidad abrumadora” inclinan su actitud hacia una poesía de talante comprometido. En *Grado elemental*, el poeta, con una fuerte dosis de ironía, se aplica a la transmisión de las convicciones adquiridas, en un intento de incidir directamente sobre la opinión de sus lectores. Después de la preocupación social, tan acusada en este libro, *Palabra sobre palabra* representa un inciso en su obra, donde la expresión del

sentimiento amoroso se une a la intención de elaborar una forma poética sólida, construida firmemente sobre el material máspreciado por el autor: la palabra. *Tratado de urbanismo*, cerrando una etapa, retoma y enriquece la temática social aparecida ya en su tercer libro.

Tras este breve repaso a la trayectoria poética de **Angel González** llegamos a la publicación, en 1969, de *Breves acotaciones para una biografía*. También en este caso el título es significativo. Después del carácter social de su poesía anterior, el poeta vuelve la mirada hacia sí mismo en un momento de crisis y, al parecer, de confusión.

Se abren estas páginas con una nueva reflexión acerca de la poesía. Esta vez para comparar la actividad poética a la actividad sexual. El paralelo, que cuenta con un precedente en **Maiakovski**¹⁰, ha sido establecido también por otros autores contemporáneos. El poeta se da cuenta aquí de que a pesar de establecer una amorosa relación con la palabra poética, el resultado de la misma no siempre es positivo.

El fracaso personal se acusa en la mayor parte de poemas, pese a la pretendida despreocupación con que se quiere enunciar. El poema "Meriendo algunas tardes" puede servir muy bien de ejemplo para lo que acabo de decir. La aparente ligereza de los primeros versos

*Meriendo algunas tardes:
no todas tienen pulpa comestible.*

se ve contrarrestada al final por su desgarró interior:

*Si estoy en la ciudad
meriendo tarde a secas:
mastico lentamente los minutos
—tras haberles quitado las espinas—
y cuando se me acaban
me voy rumiando sombras,
rememorando el tiempo devorado
con un acre sabor a nada en la garganta.*

La confusión es el sentimiento predominante, y ello hace pensar en la existencia de una crisis interna. El fracaso en sus relaciones personales, la duda acerca de la capacidad transformadora de la palabra, los sucesos de la Primavera de Praga que marcaron su definitiva disensión con el Partido Comunista, son datos que pueden ayudar a comprender esa crisis.

Lo cierto es que en esta obra la temática social se abandona y aparece la propia proble-

(10) *Vomitando*

*la lisura del papel
del papel
con la pluma—
prolongación de los labios—
el poeta,
como puta barata
se acuesta
con cualquier palabreja.*

(MAIAKOVSKI: *Poemas 1917-1930*. Ed. Alberto Corazón, Madrid 1972; p. 72).

mática como centro de gravedad del libro.

Al tiempo que esta evolución temática, puede constatarse una mayor tendencia al experimentalismo formal y al juego de palabras.

Esa tendencia se incrementa en *Procedimientos narrativos* de forma consciente. El interés por experimentar nuevas formas se hace explícito en el título de la obra y en los títulos de casi todos los poemas (“Empleo de la nostalgia”, “Egloga”, “Monólogo interior”...).

El tránsito del tiempo, siempre presente en la poesía de Angel González ha perdido en este libro el tinte nostálgico, apareciendo en su lugar un descarnado dolor por lo irrecuperable del pasado.

*Todo eso será un día
materia de recuerdo y de nostalgia.
Volverá, terca, la memoria
una vez y otra vez a estos parajes,
lo mismo que una abeja da vueltas al perfume
de una flor ya arrancada:
inútilmente.*

Esto no significa que el recuerdo sea siempre agradable. No es, pues, un deseo de retorno lo que encontramos en estos versos, sino la constatación de una pérdida irreparable.

*Impulsados por algo parecido al miedo,
acudíamos entonces en busca de otros rostros,
gentes de todo el mundo compartían nuestra urgencia,
acosados por ritmos y canciones
—el rock igual que un látigo cruzándonos el pecho—,
donde quiera que fueras Bob Dylan te encontraba.
Estábamos seguros de que todo era inútil,
morirse, sonreír, hablar incluso,
besar, amar, nada nos salvaría.*

Con el paso de los años, una decepción universal se ha adueñado de su ánimo. La crisis se ha resuelto en total desengaño que no admite una salida

*Si todo problema
—como viene sucediendo hasta ahora—
plantea dos problemas,
dentro de poco valdrá más morirse.*

Parece que no existe un sólo sentimiento apacible en la sociedad que le rodea

*A los hombres educados en el desprecio
hasta el amor les sirve para expresar su odio.*

La actividad poética se presenta en este libro con la señal de la marginación. El poeta no se enfrenta ahora a un auditorio sordo, ni reniega del poder de la palabra. Ahora se siente marginado, ahogado y aplastado por la sociedad. Si en otro tiempo Angel González pensó en poder incidir en la opinión de sus lectores, en estos momentos, reunidos en su ánimo la decepción frente al mundo y la duda acerca del poder de la palabra, escri-

be un expresivo poema, donde si no su experiencia personal, trata por lo menos de mostrar su temor

*Poeta de lo inefable.
Logró expresar finalmente
lo que nunca dijo nadie.
Lo condenaron a muerte.*

Acosado por tan negros pensamientos el poeta asume el desengaño y acepta la convivencia con él, pero en este punto la decepción se ha convertido, para él, en desprecio:

*Para salir de trances tan amargos,
una pequeña mano haciendo la puñeta
llevo colgada al cuello, y la dirijo
al mundo y al trasmundo, a mí y a ustedes.*

Angel González califica de elegíaca la meditación temporal que aparece a partir de *Muestra de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*. La pérdida de la juventud y una brusca sacudida que le enfrenta de pronto con la posibilidad de la muerte, le llevan a considerar con inquietud lo irreparable del tiempo pasado y la caducidad del instante. La elegía, inútil gesto de dolor, puede, sin embargo, sobrevivir al poeta:

*Dispongo aquí unos grupos de palabras.
no aspiro únicamente
a decorar con inservibles gestos
el yerto mausoleo de los días
idos, abandonados para siempre como
las salas de un confuso placio que fue nuestro,
al que ya nunca volveremos.*

La realidad de la muerte inunda con su presencia la composición de "Poemas épicos y narrativos". La muerte física, como una sombra que acecha detrás de cada minuto será el final de una angustiada lucha por aferrarse a lo que queda de existencia.

Pero otra muerte (igualmente grave) se adueña de todo: la incapacidad de reacción ante la realidad, la "muerte en vida".

La inquietud personal del poeta no le impide ocuparse y preocuparse por el devenir histórico. Una mezcla de desprecio y dolor se observa en "Otra vez". La renovada injusticia, la opresión, no suscitan hoy la rebeldía del poeta. Ciertamente su actitud es de clara oposición a estas situaciones, pero hay ahora, más que una incitación a la lucha, un desánimo provocado por la infructuosidad de tantos esfuerzos, aunque se atisba, todavía, una terca esperanza.

*Cuando no sangre más así la sangre,
ese día, por fin, será el futuro.*

Bajo el título "Poesías sin sentido" se engloba una colección de ocho poemas cuya intención de romper con los moldes adoptados por el autor hasta ese momento se hace mucho más clara haciendo en ellas un uso no habitual de lo formulario, que justifica su título.

“A la poesía” define en cierto modo una nueva postura por parte de Angel González. Hay aquí un declarado gusto por todo lo que de festivo y lúdico puede entrañar la escritura. Los términos planteados por Bécquer (“Poesía eres tú”) se invierten: la poesía aparece como una mujer evocada en sí misma, su gracia y su frescura, con total olvido de su ornato externo.

La adopción de fórmulas poéticas constituye el común denominador de unos poemas que en lo temático van de lo frívolo a lo histórico, pasando por lo personal.

“Notas de un viajero” son apuntes surgidos en el deambular de González por el continente americano. Ese motivo encubre constantemente la más honda preocupación que agita su ánimo: el tiempo como agente destructor asolando todo lo que existe.

El sentido profundo de esta obra es, como han estudiado Francisco J. Díaz y Araceli Matas, el siguiente:

*El poeta nos narra en el libro la ruptura del equilibrio de su obra anterior: es la crónica escéptica de una deriva ideológica y poética que se intenta exorcizar constatándola mediante imágenes teñidas de sarcasmo o de nostalgia. Descubrimiento psicoanalítico de la falsedad de la creencia en uno mismo como entidad unitaria y permanente. Desenmascaramiento de las ilusiones humanas, sociales, políticas. Fracaso de las coartadas vitales arrolladas por la evidencia del fin.*¹¹

Tras un año de intervalo apareció la edición “corregida y aumentada” del mismo libro. Las variantes consistían en la adición de dieciseis poemas que, en conjunto, no alteran la cosmovisión anterior. Sin embargo, la inclusión de un nuevo apartado (“Metapoesía”) y de la “Oda a los nuevos bardos” resulta de sumo interés para el presente estudio.

En “Metapoesía” un repaso a distintas poéticas vigentes sirve al autor para caracterizarlas y mostrar, a la vez, su posición frente a ellas.

“POETICA/a la que intento a veces aplicarme” empieza reconociendo la dificultad del acto creador. “Marcar la piel del agua” es una imagen que sugiere, además de esa dificultad intrínseca de la labor poética, una preocupación aún mayor: la inutilidad del esfuerzo poético como medio de transformación de la realidad y, por supuesto, la ilusoria apariencia de comunicación. El poema se desarrolla, crece, aumenta, venciendo las dificultades y, si alguna utilidad tiene, es la de clarificar aquello que nombra y de mostrar al hombre que está tras él. Creo que la concepción de la poesía como medio de conocimiento subyace en estos versos.

La poética del orden (“ORDEN. POETICA/a la que otros se aplican”) esto es, la poesía puramente esteticista que evadiéndose de la realidad elude todo compromiso está en franca oposición con los planteamientos de nuestro autor. Si para él claridad y autenticidad son dos requisitos fundamentales, es natural que esta poética carezca para él de sentido:

(11) DIAZ, Francisco y MATAS, Araceli: “La crisis de la utopía en Angel González”, en *Mayurqa* núm. 17.

*Evita
la claridad obscena
(Cave canem)^{1 2}
Y edifica el misterio.
Sé puro:
no nombres; no ilumines.
Que tu palabra oscura se derrame en la noche
sombria y sin sentido
lo mismo que el momento de tu vida.*

Por el contrario, la poesía "impura" (tal como la defendió Neruda en *Caballo verde para la poesía*) cuenta con su aprobación. "CONTRA-ORDEN. POETICA/ por la que me pronuncio ciertos días") repite poéticamente las afirmaciones hechas en su día en el artículo "Poesía y compromiso".

El último poema de este grupo "POETICA Nº 4" recalca una vez más, aunque con expresión entre ingeniosa y burlona, la primacía de la palabra sobre los demás elementos que integran el poema.

La "Oda a los nuevos bardos" encubre bajo este título una feroz sátira contra la última poesía de corte esteticista: la de los llamados por Castellet "Nueve novísimos".

También en el año 1977 publicó González dos poemas dedicados a Blas de Otero en *Papeles de Son Armadans*.¹³ Son palabras de admiración y amistad para un hombre tan importante en su obra poética como en su esfuerzo personal. Nuestro poeta reconoce su influencia y ahora, desde la crisis de sus ideales, la lectura de Otero le enfrenta con su propio pasado

*Entre gotas de sal y la luz de agua,
con el tiempo, yo mismo,
fragmentos de mí mismo ya desaparecidos
vuelven y configuran un fantasma
que dibuja en el aire el viejo gesto
—casi olvidado ya— de la esperanza.*

Los poemas inéditos que han aparecido recientemente en la antología de González insisten constantemente en la pérdida de un tiempo irrecuperable, invariable:

*—Míralo bien;
eso que pasa
no volverá jamás
y es ya igual que si nunca hubiese sido
efímera materia de tu vida.*

La imagen de la mujer amada (presencia inequívoca y firme, en tenso contraste con la "borrosa orilla" de la vida del poeta) actúa a la vez como impulsora hacia la existencia y como recordatorio constante de su fugaz paso por ella. El amor a la vida (vacilante en

(12) Subrayado del autor.

(13) *Papeles de Son Armadans*. Núm. CCLIV, Mayo-Junio 1977.

ocasiones por las dificultades que a su paso opone) subyace en esa recreación del río manriqueño que nos ofrece “Avanzaba de espaldas aquel río”.

*No ignoraba el mar ácido, tan próximo
que ya en el viento su rumor se oía.
Sin embargo,
continuaba avanzando de espaldas aquel río
y se ensanchaba
para tocar las cosas que veía:
los juncos últimos,
la sed de los rebaños,
las blancas piedras por su afán pulidas.
Si no podía alcanzarlo
lo acariciaba todo con sus ojos de agua.
¡Y con qué amor lo hacía!*

Si la existencia es un tránsito fugaz por una única vía sin salida, el goce —sereno unas veces, apasionado otras; siempre anhelante— y la amorosa contemplación de sus bienes es la alternativa a la que se aferra.

Angel González ha escrito recientemente:

Creo que Tratado de urbanismo marca el final de una etapa —o de una actitud— y también el comienzo de otra.

Afirma también que “Preámbulo a un silencio” podía ser indicio de su nueva actitud poética, una vez descartada la eficacia de la palabra, y es cierto que hay a partir de entonces una nueva actitud; sin embargo la palabra queda nuevamente a salvo: ni el poeta se resigna al silencio ni escribe pensando que realiza un ejercicio inútil, lo cierto es que

*aun sin ambiciones de transformar al mundo, con la más modesta pretensión de clarificarlo (o de confundirlo) o simplemente de nombrarlo (o de borrarlo), la poesía confirma o modifica las cosas mismas.*¹⁴

Así, más que una ruptura definitiva con la palabra, lo que “Preámbulo a un silencio” significa es la ruptura con una determinada actitud frente a ella.

De esa nueva actitud derivará, a partir de *Breves acotaciones para una biografía* la constante tendencia al juego y a la experimentación, que ya apuntaba en los libros anteriores como han estudiado Emilio Alarcos y J.A. Martínez en sus libros *Angel González, poeta* y *Propiedades del lenguaje poético*, respectivamente.

En el fondo de ese cambio existe otra motivación que también se encarga de aclarar:

Pienso ahora que el hecho de poner el énfasis en lo convencional y formulario —los “procedimientos”— es un intento de salir del “personaje poético” que mis libros anteriores habían configurado. Nada mejor para eso que la creación de un autor apócrifo, pero estando tan próximo el ejemplo de Machado me pareció una solución arriesgada. Aunque en principio sin deliberación, creo que el afán de acabar con el viejo

(14) GONZALEZ, Angel: *Poemas*. Ed. del autor. Cátedra, Madrid 1980.

*personaje influyó en mi reiterada apoyatura en lo más impersonal y ajeno, es decir, en las fórmulas y en los rótulos estilísticos: calambures, antífrasis, fábulas, apotegmas, glosas, etc., pensando en asimilar "las actitudes sentimentales que habitualmente comportan". En cierto modo, estaba tratando de iniciar la escritura a partir no de experiencias, sino de esquemas, aunque no he podido —ni querido— evitar casi nunca que los esquemas se llenasen con mis experiencias.*¹⁵

Me parece que la trayectoria de **González** como crítico literario es, a tenor de los estudios que anotábamos al inicio de este artículo, revelador de sus gustos personales, de sus aficiones e incluso de sus afinidades poéticas.

Juan Ramón Jiménez es, en primer lugar, objeto de un detenido estudio por parte de nuestro autor. Ello no es de extrañar si consideramos la declarada admiración que provocó en su ánimo adolescente. El descubrimiento de **Juan Ramón** significó para él, como lo había significado para los autores del 27, una apertura hacia nuevos caminos del lenguaje. **González** ha permanecido fiel a la impresión que le produjo el hallazgo:

*Para mi gusto —y empleo la palabra gusto deliberadamente—, J.R.J. es, con Antonio Machado, el mayor y más universal poeta de España, en todo lo que va de siglo.*¹⁶

Como crítico agudo no se le ocultan los defectos de este poeta ni escatima la magnitud de sus logros. Trata de presentar con justeza al poeta que marcó una profunda huella en su ánimo. Sin embargo, lo más importante para nuestro propósito que encierra este trabajo es la selección que realiza de sus poemas. La antología pretende destacar aquellos poemas de carácter irónico, erótico, realista, etc., olvidados normalmente por la crítica. Esta selección es indicadora, pues, del personal gusto de **González**, de lo que considera más vivo en la poesía de **Juan Ramón Jiménez**.

A otro maestro de la poesía ha dedicado, no sólo algunos versos llenos de admiración y solidaridad humana, sino una serie de artículos en los que intenta demostrar las raíces románticas de la poesía machadiana y de aclarar su proceso evolutivo mostrando la existencia de una continua dialéctica en su obra. Como escribe en la nota previa a la antología de **Antonio Machado**

*...la presente antología pretende respetar este temple dialéctico que impulsa a Machado a configurar el argumento de sus ideas y de sus intuiciones por medio de afirmaciones seguidas de negaciones que, antes que destruir la primera afirmación, le confieren un nuevo sentido.*¹⁷

En este caso lo que interesa, una vez más, es comprobar la enorme influencia ejercida por **Antonio Machado** en **Angel González**, tanto como en otros poetas de su grupo. Son numerosos los testimonios de estos poetas declarando su admiración, confesando su influencia, adhiriéndose a su postura humana.

El descubrimiento de **Machado** llegó a nuestro autor posteriormente al de **Juan Ramón**; no obstante, creo que su influencia ha prevalecido.

(15) Idem.

(16) GONZALEZ, Angel: *Juan Ramón Jiménez* (Estudio y antología). Ed. Júcar, Madrid 1974.

(17) GONZALEZ, Angel: *Antonio Machado*. Ed. Júcar, Barcelona 1979; p. 13.

También en los años de las primeras lecturas poéticas, se encontró Angel González con un grupo de poetas cuya lectura le provocó lo que repetidamente él califica como “deslumbramiento”. El hallazgo fue, pues, asombroso, e iluminó posteriormente sus derroteros poéticos.

Nuevamente constatamos que los estudios críticos de González se mueven a impulsos de sus preferencias y afinidades poéticas, a la vista de sus trabajos sobre Jaime Gil de Biedma y Gabriel Celaya. En ambos casos el sentimiento amistoso señala la coincidencia de Angel González con algunos de sus planteamientos poéticos y también con sus vivencias personales.

Concluyendo, lo que pretendo en este apartado no es tanto mostrar el punto de vista crítico de Angel González, como poner de relieve la coincidencia de los autores seleccionados con algunos de sus más directos maestros y compañeros en su andar poético.

En algún raro momento de euforia, Angel González ha insinuado que vivir intensamente es hacer poesía; poesía ésta que no defrauda porque rescata al hombre del fracaso cotidiano.

No obstante se comprende que este enfoque del tema es ocasional. Por lo común la búsqueda del término preciso, la dificultad de comunicación, las referencias al aspecto sensorial de la palabra, su poder casi mágico ocupan con mayor frecuencia su pensamiento. Partiendo de esto, el acto creador tiende a mostrarse como un denodado esfuerzo que parte, en principio, de una cierta predisposición anímica. El autor comentaba en una reciente entrevista:

El poema aparece. Aparecen unas palabras que es preciso desarrollar posteriormente. Es casi —aunque la palabra tiene implicaciones místicas que no me gustan nada— como una visión: una frase, unos versos ya hechos, y a partir de ahí viene la elaboración.

*Generalmente, escribo los poemas muy despacio. Trabajo con uno hasta que él mismo se para o va por un camino que yo considero equivocado; entonces lo dejo para retomarlo al cabo de un tiempo y volver a intentarlo. A veces esa operación dura más de un año.*¹⁸

No es, pues, casual que su obra poética completa tome el título de *Palabra sobre palabra*.

En última instancia el poeta busca, a través de la escritura su propio conocimiento, incluso halla en ese ejercicio una reconfortante actividad para sus momentos de crisis. La soledad es, con frecuencia, el primer impulso que le lleva a escribir:

*... llorar escuchando tus historias
que empiezan de mil modos diferentes
para llegar al mismo
final siempre:*

‘El hombre solo frente al mar por último’.

Pero, como se ha visto reiteradamente, deja constancia, no sólo de sus propias inquietudes sino que se hace portavoz del dolor humano. La situación personal e histórica del

(18) Entrevista con M. Payeras el 4 de Septiembre de 1980.

poeta es un fuerte condicionante que le lleva a intentar, en las formas diversas que hemos visto, la aventura poética.

Estas son, hasta el momento, las conclusiones que pueden extraerse acerca de la teoría poética de **González**. Con todo, suponemos que no serán definitivas en un autor que tiene por norma no repetirse a sí mismo y buscar nuevos cauces de expresión.

LA MUERTE COMO TEMA EN LA NOVELA MEXICANA CONTEMPORANEA

Teobaldo A. Noriega

A lo largo de la historia de la humanidad, desde la originaria sencillez primitiva hasta el complejo estado de civilización actual, la muerte —en su doble afirmación de idea y hecho físico— ha sido uno de los misterios más inquietantes para la conciencia universal. Como motivo literario, su presencia es tan antigua como la literatura misma, y sería difícil encontrar una cultura donde la religión, la filosofía, el arte, o las simples anécdotas populares aparezcan virtualmente desligadas de esta inquietud. En el caso concreto de México, tanto antes como después de la Conquista, la inquietud ha marchado paralela y complementaria a la vida, justificándose así la una con la otra. En *El laberinto de la soledad*,¹ Octavio Paz resalta el contraste de la muerte según la concepción azteca, frente a la idea cristiana traída por los españoles. El resultado de las dos es, según él, lo que define el sentido de la muerte en el México moderno. Para los aztecas la vida se prolongaba con la muerte y viceversa. La muerte no era para ellos el fin natural de la vida, sino una etapa más de un ciclo infinito. Los sacrificios tenían entonces una doble función: pagar una deuda contraída con los dioses, y prolongar la vida. El Catolicismo cambió radicalmente esta situación pues en él, contrario al concepto azteca, la salvación se lleva a cabo a nivel personal, y la muerte es así tragedia de cada individuo. En el fondo, sin embargo, Octavio Paz descubre un vínculo común.

El problema existencial del mexicano contemporáneo sigue moviéndose dentro de la

(1) Octavio PAZ: *El laberinto de la soledad*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México 1964.

misma inquietud aunque de manera algo distinta. La historia le ha señalado una irremediable pérdida de su identidad inicial con lo que la vida, en parte, ha sido despojada de su valor. Vida y muerte son inseparables, si a la primera se le quita su valor, la segunda también lo pierde. Como concluye Paz: la muerte mexicana es un espejo de la vida mexicana, afirmación que, sin ser llevada al extremo, puede ser cierta. En la literatura este tema ha tenido gran resonancia, alcanzando su especulación máxima en el contexto de la etapa revolucionaria iniciada en 1910. Si algo define a la literatura mexicana a partir de este momento es su morbilidad. Se vive para la muerte, dentro de la muerte. Si algo se combate es la vida, a la que por venganza, se le opone su contrario.

Nos proponemos estudiar aquí el sentido de la muerte en tres momentos culminantes de la narrativa mexicana contemporánea: *El luto humano* de José Revueltas, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, y *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes. Escritores todos del período post-revolucionario, sus visiones e inquietudes se identifican en cuanto a la búsqueda de una forma más o menos concreta de definir el hombre y su angustia existencial en el presente momento. Si bien median algunos años entre la aparición de cada una de estas obras, los hilos comunicativos entre ellas son muchos, y corresponden a una identificación de preguntas y respuestas frente a la condición humana del ser mexicano.

EL LUTO HUMANO O SENTEMONOS A ESPERAR LA MUERTE

*El luto humano*² es la segunda novela de José Revueltas y, sin duda, la obra de él que mayor resonancia ha tenido tanto nacional como internacionalmente. Publicada en 1943, esta novela rompe radicalmente el molde narrativo precedente e inaugura la nueva etapa de sondeo existencial que caracterizará a la narrativa mexicana de las tres décadas siguientes. En su novela anterior, *Los muros de agua*, Revueltas nos había presentado un pequeño mundo infrahumano donde el factor común era un sentimiento individual de soledad, y la muerte era, a cierto nivel, una forma de escapismo. Esto, que ya señala la base de la temática revueltiana, no habría de quedar totalmente esquematizado allí. Sería en su obra siguiente donde el escritor llegaría a la mitificación de tal idea.

La muerte, en ésta más que en cualquiera otra obra de Revueltas, aparece no ya como presentimiento angustioso sino como una realidad tangible que amenaza a todos con su presencia. Veámoslo desde el comienzo mismo del relato:

La muerte estaba ahí, blanca, en la silla, con su rostro. El aire de campanas con fiebre, de penetrantes inyecciones, del alcohol quemado y arsénico, moviase como la llama de una vela con los golpes de aquella respiración última —y tan tierna, tan querida— que se oía. (p. 175)

Chonita, la hija de Úrsulo y Cecilia, está a punto de morir. El punto de partida es, ni más ni menos, un hecho concreto en la realidad a que está sometida cualquier familia. Como elemento de narración, sin embargo, tal hecho —que en otras circunstancias sería

(2) José REVUELTAS: *El luto humano, Obra literaria. Tomo I, Empresas Editoriales, México 1967.* Todas nuestras citas corresponden a esta edición.

simple— adquiere dimensiones imprevistas de las que participa el lector llevado de la mano por un narrador —testigo que sabe, a la perfección, seguir paso a paso el recorrido de esa muerte:

Dentro de algunos minutos abandonaría la silla para entrar bajo el mosquitero y confundirse con aquel pequeño cuerpo entre las sábanas. Si no por qué la respiración, si no por qué los golpes. (p. 175)

Úrsulo, el hombre incrédulo, incapaz de aceptar la religiosidad de su mujer, es el portavoz de una conciencia que a lo largo del relato contrasta, en su observación de la muerte como destino final, la reminiscencia de una actitud primaria, precortesiana, y la duda metódica resultante de la visión cristiana importada con la Conquista. De aquí que, al confirmarse la muerte de Chonita, y al no poder negarse más a buscar al sacerdote que habrá de administrar —según el impuesto ritual cristiano— los santos óleos, su primera reacción es señalar este contraste:

Siempre un cura a la hora de la muerte. Un cura que extrae el corazón del pecho con ese puñal de piedra de la penitencia, para ofrecerlo, como antes los viejos sacerdotes en la piedra de los sacrificios, a Dios, a Dios en cuyo seno se pulverizaron los ídolos esparciendo su tierra, impalpable ahora en el cuerpo de la divinidad. (p. 176)

A lo largo de la narración esta preocupación continúa, sin verdaderamente resolverse, intensificándose así la nebulosa que envuelve este mundo. Con rabia, con rencor, sale Úrsulo en busca del sacerdote, y con su salida la acción se abre a una serie de acontecimientos a través de los cuales la presencia de la muerte cubre y determina el resto de la realidad. La acción inicial del relato tiene dos focos: uno estático, representado en la choza de Úrsulo y Cecilia; y otro en movimiento, que es el de Úrsulo hacia la casa del cura, su regreso a la choza, y los episodios intermedios. La muerte, como hecho físico, está en el primer foco, en la choza donde se organiza un velorio al que asisten los vecinos. La muerte, como presencia insalvable y permanente, sigue los pasos de Úrsulo, muestra su cara amenazante al encontrarse éste con Adán, y logra definiciones mayores al encontrarse estos dos hombres con el sacerdote. La acción, como luego se verá, culmina en un tercer foco, primero móvil y luego estático, representado en el *éxodo* final de todos hacia su último destino. Veamos cómo la muerte define la realidad de cada uno de estos centros.

“Habían llegado primero Calixto y su mujer, llamada La Calixta. Más tarde Jerónimo Gutiérrez y la suya. Todos eran flacos y feos” (p. 195). Estos son los seres humanos encerrados en la choza junto a una madre que acaba de perder a su hija. **Revueltas** los define en su ausencia de vitalidad. Han llegado aquí con lo único que tienen: su tristeza y su tequila; sin flores, “porque la pobreza era muy grande y flores no se podían encontrar en sitio alguno” (p. 195). Son éstos unos seres miserables cuya propia existencia no alcanza a ser justificada. La muerte de Chonita no es un hecho aislado, sino algo ligado a un castigo infinito por una culpa que nunca llega a aclararse. Esta es precisamente la inquietud que atormenta a **Revueltas**, incapaz de resolver enteramente el dilema. La tesis, hasta el punto en que está allí presentada, no deja dudas: es una agonía engendrada por el cristianismo que, con su imposición, despojó al hombre de una posibilidad que en otras condiciones hubiera utilizado: “De ser posible hubiesen sacrificado a un ser humano sa-

cándole el corazón para ofrecerlo a la Divinidad vengativa” (p. 195). Ahora, sin embargo, sólo les queda el consuelo de la oración. Una oración que, como todas las que forman el rito católico, acusa al hombre de un pecado por él desconocido, pero del que se considera culpable. De esta manera vemos entonces que el sentido de la muerte aparece explicado en esta obra por el aspecto religioso que domina la vida. Del pánico colectivo surge la oración en que se pide clemencia, perdón y piedad. **Revueltas**, habiendo sentado las bases de ese sufrimiento, plantea de inmediato lo que constituye el drama de esa realidad: “Eran ellos los muertos; los que comparecían ante el pequeño cadáver, tribunal helado con pies, con labios y un vestido amarillo” (p. 196). El comienzo trágico de ese destino lo ve **Revueltas** representado en el símbolo mismo de la nación mexicana, el águila y la serpiente, donde, como en uno de esos “caprichos” de Goya, se encierra cabalmente la morbosidad que enluta la realidad humana: “Una víbora con ojos casi inexpresivos de tan fríos, luchando, sujeta por el águila rabiosa, invencibles ambas en ese combatir eterno y fijo sobre el cacto doloroso del pueblo cubierto de espinas” (p. 197). La alegoría no puede ser más explícita.

Al salir Úrsulo de su rancho, ha venido a dar en el rancho de Adán, casi sin proponérselo. Los dos representan una dualidad en oposición, cuya rivalidad puede sólo ser definida con la muerte de uno de ellos. Con algo de humanos, sin embargo, sobrecogidos por la muerte de Chonita, aceptan un pacto de ayuda para llegar hasta el cura quien los recibe desconfiado, tratando de descubrir lo que verdaderamente había en el interior de estos dos hombres. Si por Úrsulo nos habíamos enterado de los crímenes de Adán, de las vidas o muertes que debía, por el sacerdote nos enteramos ahora de una valoración que define no solamente la identidad de estos tres hombres, sino de la nación mexicana. Adán “representaba a las víboras que se matan a sí mismas con prometeica cólera cuando se las vence. A todo lo que tiene veneno y es inmortal, humilladísimo y lento” (p. 187). Úrsulo, con su apariencia medio viva y enigmática, con su certeza del desconsuelo, lo hace llegar a la clarificadora y definitiva conclusión de que los muertos entierran a sus muertos: “Los muertos entierran a sus muertos en este país... Y este país era un país de muertos caminando, hondo país en busca del ancla, del sostén secreto” (p. 188). Y él, el representante de Cristo, no es más que el vocero de una “iglesia viva, sin ubicación, junto a la muerte mexicana que iba y venía, tierna, sangrienta, trágica” (p. 191).

Al llegar a este punto del planteamiento, el lector no puede ignorar más los límites simbólicos alcanzados por aquella muerte real, inicial, que sirve como punto de partida. No es la muerte aislada de Chonita, sino la muerte de quienes en ese momento la rodean y, por extensión, la muerte de toda la nación mexicana. **Revueltas** ha hecho aquí, mediante la simbiosis de factores religiosos y políticos, el esquema definitivo de la tragedia existencial de un país. Como bien logra expresarlo el cura:

Aquellos dos hombres caminando, eran su iglesia; iglesia sin fe y sin religión, pero iglesia profunda y religiosa. Lo religioso tenía para su iglesia un sentido estricto y literal: re ligare, ligarse, atarse, volver a ser, regresar al origen o arribar a un destino; aunque lo trágico era que origen y destino habíanse perdido, no se encontraban ya, y los dos hombres caminando, los tres hombres caminando, dos y tres piedras religiosas bajo la tempestad, eran tan sólo una vocación y un esfuerzo sin meta verdadera (p. 192).

El asesinato de Adán a manos del cura, del que no nos enteramos sino mucho más adelante, cierra la acción de lo que hemos llamado aquí segundo foco narrativo.

En ningún momento ha sido la naturaleza benigna con estos seres. La tierra que habitan, fructífera en algún tiempo, hoy es árida, avara y yerma. Si permanecían allí era por una forma desmedida de obstinación que hacía más amargos sus destinos. Una rápida mirada a las descripciones de **Revueltas** define la lobreguez de esa naturaleza: “Úrsulo salió entonces a la noche, sujetándose el jorongo, y experimentó la impresión de haber penetrado en un gran ojo oscuro, de ciego furioso” (p. 178). El aire que entra en la sala donde velan a Chonita es comparado a una mariposa que “volaba con sus alas sin ojos y afuera la noche: era una vibora reptante, agrandándose sin cesar”.³ Y, en fin, toda la tierra que habitan, tal como la ve el sacerdote es: “... desgracia de tierra apenas con sus cactus llenos de ceniza y agrio jugo de lágrimas remotas, hundidas en lejana geología” (p. 189). La catástrofe señalada por la creciente del río, esa culebra que en todo momento ha conservado su secreta amenaza, da lugar al tercer foco de acción en el relato, al iniciarse la huída de la tribu hacia su destino fatal:

Preparábanse para el éxodo, para la palabra bíblica que expresa búsqueda de nuevas tierras. Palabra con esperanza, aunque remota, en los bárbaros y alentadores libros del Viejo Testamento, pero fría, muerta, aquí en este naufragio sin remedio de hoy (p. 206).

Revueltas se las arregla para crear la posibilidad de una esperanza; una ilusión, sin embargo, que de inmediato viene a ser destruída aumentando por lo mismo lo fatal del dilema. La posición de **Revueltas** no podría ser más pesimista, pero corresponde al determinismo que sirve de base a su mundo. El viento apocalíptico ha llegado, y para el sufrido hombre, conocedor de un verdadero calvario en lo que correspondería llamar su vida, no le queda sino una forma de redención: su muerte. Esta es la revelación postrera y esencial, o lo que es lo mismo, una nueva forma de definir la existencia.

Paradójicamente, es en el momento en que cada uno de estos personajes se prepara a esperar su muerte cuando el ambiente de la narración se llena de vida. La jugada de **Revueltas**, aunque irónica, se torna efectiva: en el momento final los contrarios se unifican. La historia que primero conocemos en esta parte del relato es la de Cecilia y su amor por Natividad, el representante de un ideal que esperaba salvar aquella tierra, finalmente asesinado por Adán, resultando esto en la unión de ella con Úrsulo. De inmediato conocemos la sorprendente historia de Úrsulo, hijo de una semi-diosa indígena y un hacendado muerto a manos de la Revolución. Este, sin duda, es el vocero de una ambición de regreso a la matriz originaria, representada en los valores destruídos a lo largo de una historia que se define mediante una completa alienación: “Comprendía hoy, frente a su propia muerte, que en verdad no era este su reino. Que estaba muy lejos del mundo de los hom-

(3) No hay duda de que la morbosidad con que **Revueltas** mira el símbolo tradicional de México, el águila y la serpiente, determina su recurso a esta imagen para definir lo trágico que puedan encerrar la noche y el río.

bres: apartado, extraterrenal, hijo de diosa. Su reino mostrábase vacío, vencido. Ruinas a uno y otro lado, y una sed: la piedra que aspira a vértebra imponderable, pez, reptil, pájaro, árbol. La madre piedra, inmensa, sepultada. Génesis oscuro” (p. 222). La inutilidad de la vida hasta allí vivida resume también la existencia del sacerdote en su evaluación final: “Todo su pasado era un error triste donde no hubo un solo momento de victoria” (p. 225). Calixto, aunque considerado por el narrador-testigo como el más fuerte, tampoco tiene una historia victoriosa que contar. La técnica narrativa, en esta sección de la obra, es retrospectiva (*flashback*), con lo que resulta un interesante juego estructural que habrá de repercutir en *Pedro Páramo* de Rulfo, y que está destinado a confundir estratégicamente los hilos invisibles que podrían separar los extremos vida y muerte.

En cada uno de los diferentes focos narrativos en que hemos centrado nuestro análisis vemos cómo la realidad, cualquiera que ella sea, está invadida por la presencia de la muerte. Se partió de una muerte como hecho natural, la de Chonita. El simbolismo se extendió hasta encontrar la muerte que cada uno de estos seres llevaba dentro, respondiendo a un fatalismo determinado en parte por su vivir histórico, y se llegó a la revelación final de que, inútil la vida, la redención única y posible estaba en la preparación para un morir definitivo. Entonces se sentaron en la azotea, aún no inundada por la corriente, a esperar pacientemente que los zopilotes bajaran por ellos. En realidad, no iban a morir ahí porque desde mucho antes ya estaban muertos. Como había llegado a comprenderlo Úrsulo, la muerte no es morir, sino lo anterior a ello. Una tesis en que *Revueltas* define la angustia existencial mexicana.

PEDRO PARAMO: VIDA ES MUERTE Y VICEVERSA

El fatalismo descubierto en la obra de *Revueltas* alcanza, sin duda, su manipulación máxima en *Pedro Páramo*,⁴ la única novela publicada hasta hoy por Juan Rulfo, en donde lo trágico de la existencia humana se define mediante una interrelación funcional de los extremos vida y muerte. Básicamente la actitud en las dos obras tiende a identificarse, si bien la diferencia está en la estructura mediante la cual es presentada.

La obra de Rulfo, estructural y temáticamente, está dividida en dos partes. La primera se abre con la conciencia de Juan Preciado que hace el recuento de su llegada a Comala: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo” (p. 7), y de cómo se enteró, por el arriero Abundio, de que su padre había muerto hacía años. Juan entra entonces en un Comala completamente desolado, para encontrarse con una serie de almas que andan en pena y que, poco a poco, unirán a las suyas su propia muerte. El relato es presentado de tal manera que el lector acepte, sin mayores limitaciones, la presencia o existencia viva de los personajes-almas con que se encuentra Juan Preciado, una ilusión que dura hasta el encuentro de Juan con el personaje siguiente que a su vez negará la existencia del anterior. Abundio, el primero de ellos, le recomienda que vaya a casa de Eduviges; él va, y la encuentra esperándolo. Pero al decirle quién le dio su dirección la respuesta obtenida es ya una advertencia del absurdo que nos espera en ese mundo: “No debe ser él. Además, Abundio ya murió. Debe haber muer-

(4) Juan RULFO: *Pedro Páramo*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México 1969.

to seguramente. ¿Te das cuenta? Así que no puede ser él” (p. 20). Esto que podría ser simplemente una revelación aislada se convierte en el patrón determinante de los encuentros posteriores. Damiana Cisneros niega la presencia viva de Eduviges Dyada, para luego desaparecer ella a su vez. La pareja incestuosa que Juan encuentra al final intensificará, con su drama representado en el pecado en que viven, el destino fatal que ha estado esperándolo.

Esta primera parte de la obra queda señalada por la muerte del personaje a través del cual el lector ha penetrado en la nebulosa infernal de Comala:

El calor me hizo despertar al filo de la medianoche. Y el sudor. El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo. Yo me sentía nadar entre el sudor que chorreaba de ella y me faltó el aire que necesitaba para respirar... No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre.

Según el enfoque narrativo, la obra abre aquí su segunda parte. Juan Preciado está en una tumba, enterrado junto con Dorotea, y el lector descubre entonces que todo lo hasta entonces acontecido es el recuerdo de Juan contado a Dorotea dentro de la tumba. Estamos entonces en un inmenso cementerio donde, dentro de sus respectivas sepulturas, los muertos hacen el recuento de sus vidas, revelando así la historia pasada de Comala.

Paralelo a ésta, en la primera parte, hay un diferente nivel de realidad presentado al lector por una voz en la tercera persona que repetidamente interrumpe los recuerdos de Juan Preciado. De esta forma nos enteramos de la vida de Pedro Páramo cuando niño, su amor por Susana, su precaria existencia, la muerte violenta de su padre, y su propia conducta subsecuente con la cual se transformó en un señor feudal. Nos enteramos también de un acontecimiento posterior, la muerte de Miguel Páramo, y la actitud del padre Rentería al negarse a absolverlo, a causa de sus pecados. Estructuralmente la segunda parte es un paralelo de la primera. Ahora el lector sabe que las voces que escucha pertenecen a gente que ya está muerta: Juan Preciado, Dorotea, Susana, y una cuarta voz masculina no identificada, que pertenece a una víctima de las acciones de Pedro Páramo. El otro nivel, el de la narración en tercera persona, continúa, presentando incidentes particulares en las vidas de los personajes principales, especialmente Susana San Juan y Pedro Páramo, el fracaso de su unión, la muerte de ella, y la de Pedro Páramo mismo tiempo después en manos de Abundio.

Rulfo, en un impresionante juego estructural-narrativo, ha destruido los límites convencionales que han separado tradicionalmente a la vida de la muerte. En la primera mitad, la muerte contamina la vida; en la segunda, la vida contamina la muerte. A pesar de la doble perspectiva, la muerte prevalece sobre la vida, siendo ella el único y verdadero presente. Es decir, que la vida, al conocerla nosotros, está allí presentada como algo ya pasado. Como bien anota Joseph Sommers, *Mientras que las dos mitades de la novela cambian su perspectiva, como si la narración fuera proyectada por lentes invertidos, el elemento dominante en ambas es la muerte, encuéntrase el enfoque en el sujeto o en el objeto.*⁵

(5) Joseph SOMMERS: *Yáñez, Rulfo, Fuentes: La novela mexicana moderna*. Monte Avila Editores, Caracas 1969; p. 106.

Todo en esta novela tiende a hacer desaparecer los límites entre vida y muerte. **Rulfo**, de una manera bastante efectiva, penetra en la conciencia mexicana y desde allí nos da un daguerrotipo morboso, pero definidor, de la existencia. La muerte es un acontecimiento de lo más natural, que no parece oponerse a la vida sino completarla, hacerla total. Se nota así como todos estos seres reaccionan casi inalterados frente al conocimiento de la muerte. Cuando Juan Preciado le revela a Eduviges el deceso de su madre, la actitud de ésta revela lo sutil del suceso: "Entonces esa fue la causa de que su voz se oyera tan débil, como si hubiera tenido que atravesar una distancia muy larga para llegar hasta aquí. Ahora lo entiendo. ¿Y cuánto hace que murió?" (p. 14). Cuando a Eduviges se le presenta el ánima de Miguel Páramo, muerto al desbocarse su caballo, ella lo toma con la mayor naturalidad y simplemente le dice: "Mañana tu padre se torcerá de dolor. Lo siento por él. Ahora vete y descansa en paz, Miguel. Te agradezco que hayas venido a despedirte de mí" (p. 26). Reacción semejante tiene Susana San Juan al enterarse de la muerte de su padre: "Entonces era él —y sonrió—. Viniste a despedirte de mí —dijo, y sonrió" (p. 94).

Esta aceptación de la muerte como algo normal resulta, por una parte, del desencanto de los diferentes personajes con su propia vida, y, por otra, de ese sentido religioso de culpa, que constantemente les recuerda las consecuencias de una caída desafortunada. Esto es lo que Dorotea tan claramente expresa a Juan Preciado, al hablarle del cielo de Comala:

Hacia tantos años que no alzaba la cara, que me olvidé del cielo. Y aunque lo hubiera hecho, ¿qué habría ganado? El cielo está tan alto, y mis ojos tan sin mirada, que vivía contenta con saber dónde quedaba la tierra. Además, le perdí todo mi interés desde que el padre Rentería me aseguró que jamás conocería la gloria. Que ni siquiera de lejos la vería... El cielo para mí, Juan Preciado, está aquí donde estoy ahora (p. 70).

El planteamiento no está lejos del de **Revueltas**. Esta vida es un infierno o, como la define el padre Rentería, un valle de lágrimas. La muerte completa un ciclo necesario, pero esto no quiere de ninguna manera decir que esa muerte, como tal, está solamente al final de la vida. No, está allí, al lado del otro extremo, en un juego de combinaciones directas. No estamos en un mundo donde los dos extremos se encuentran distanciados, porque desde el presente en que están, que es su muerte, el pasado queda cubierto por una realidad del todo morbosa. El resultado de lo que ha hecho **Rulfo** es, como bien ha señalado **Luis Mario Schneider**,⁶ una mitificación de un aspecto importante del modo de ser mexicano, cuya visión del mundo (*Weltanschauung*) queda determinada por un fatalismo ancestral.

Comala, mientras estaba viva, era un infierno. Abundio, al comienzo de la narración la define así: "Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobiya" (p. 10). El padre Rentería, hablándole de esta desgracia natural a un colega, le

(6) **Luis Mario SCHNEIDER**: "Pedro Páramo en la novela mexicana: ubicación y bosquejo". *La novela hispanoamericana actual, compilación de ensayos críticos*. Angel Flores y Raúl Silva Caceres, Eds. Ed. Las Américas, Nueva York 1971; pp. 123-144.

dice: "Allá en Comala he intentado sembrar uvas. No se dan. Solo crecen arrayanes y naranjos; naranjos agrios y arrayanes agrios. A mí se me ha olvidado el sabor de las cosas dulces" (p. 76). En fin, como se lo dice a Susana su padre alguna vez: "Hay pueblos que saben a desdicha. Se les conoce con sorber un poco de su aire viejo y entumido, pobre y flaco como todo lo viejo. Este es uno de esos pueblos, Susana" (p. 87). Por lo tanto allí, mientras aparentemente hubo vida, rondó siempre la muerte. En contraste, cuando la muerte llegó, todos, dentro de sus sepulturas, ganaron conciencia retrospectiva de sus vidas. Esto, en lo esencial, es un planteamiento fatalista de la vida que, en parte, es el mismo choque con la redención cristiana que no puede aceptar a su vez José Revueltas. Ambas actitudes, la de Revueltas y la de Rulfo, en su esencia se identifican: la vida, tal como existe para el hombre, es una forma móvil de muerte. Una maduración de la técnica, y un control genial en la manipulación de su mundo, le dieron a Juan Rulfo la oportunidad de lograr cabalmente lo que ya nacía en *El luto humano* de Revueltas, la mitificación de un sentido fatal de la existencia.

LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ: EN LA FINITUD ESTA LA ANGUSTIA

Carlos Fuentes es uno de los escritores contemporáneos que más se ha preocupado por descubrir los límites de una inquietud permanente en casi cualquier forma expresiva mexicana: la mexicanidad. Ya hemos visto en qué medida el sentido de la muerte define en parte la agonía ontológica del México moderno. De una manera un poco diferente trataremos de observarlo también en la novela mejor conocida de este escritor. *La muerte de Artemio Cruz*⁷ relata la vida de un hombre, retrospectivamente, desde el momento presente en su lecho de muerte, hasta el acto mismo de su nacimiento. Una línea temporal que en el relato parte del 10 de abril de 1959, y termina el 9 de abril de 1889, cubriendo así una existencia de 70 años. El relato de esta vida llega a nosotros mediante un juego combinado de tres diferentes puntos de vista del narrador: el YO, representado en un interminable monólogo interior del protagonista en su lecho de muerte; el TU, que corresponde a la voz de la conciencia del YO; y el EL, indicador de la presencia de un narrador omnisciente. El movimiento estructural es circular y queda señalado por la perspectiva narrativa y su enfoque o presentación en el tiempo. Así, cuando iniciamos la lectura de la novela el relato se nos da en el momento presente, cuando Artemio Cruz yace en su cama esperando la muerte. Sabemos entonces que tiene 70 años. La perspectiva pasa del YO al TU, y esto es ya un regreso al día anterior, a su trabajo, a sus negocios. De aquí pasamos a la perspectiva del EL, que es también el regreso a una vida pasada, un poco más lejos, a los 52 años, en compañía de Catalina Bernal, su esposa, y su hija Teresa. Al regresar nuevamente al YO se ha completado un ciclo al tiempo que se ha dado nacimiento al siguiente. En este sentido y atendiendo a las fechas por las que se mueve el relato, hay doce de estos ciclos. Veámoslos en su aspecto objetivo, es decir según la presentación del narrador omnisciente que ya hemos mencionado:

Ciclo 1.- 6 de julio de 1941: (anotado anteriormente).

(7) Carlos FUENTES: *La muerte de Artemio Cruz*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México 1968.

- Ciclo 2.- 20 de mayo de 1919:
Artemio Cruz tiene 30 años. Conoce a Gamaliel Bernal y le pide la mano de su hija, Catalina. El representa, según don Gamaliel, el nuevo mundo creado por las cenizas de la Revolución.
- Ciclo 3.- 4 de diciembre de 1913:
Artemio tiene 24 años y es oficial en las tropas de Carranza. Todavía no conoce a Catalina Bernal. Está con Regina, una mujer que lo espera ansiosamente en cada pueblo, con el único consuelo de que le haga el amor en cualquier cuarto alquilado. Este ciclo revela uno de los rasgos más importantes del protagonista: la dicotomía entre el hombre sensual y el combatiente enardecido. Los Federales matan a Regina.
- Ciclo 4.- 3 de junio de 1924:
Tiene 35 años y está casado con Catalina, quien divide su vida de manera simple: la noche es para el placer, el día para el rencor, la venganza. Artemio entra en el mundo de la política. Con la muerte del padre de Catalina se convierte en un cacique sin escrúpulos.
- Ciclo 5.- 23 de noviembre de 1927:
Tiene 38 años y continúa su vida política.
- Ciclo 6.- 11 de septiembre de 1947:
Tiene 58 años y está con Lilia, atractiva compañía contratada para unas cortas vacaciones.
- Ciclo 7: 22 de octubre de 1915:
Tiene 26 años y es capitán carrancista. En la prisión, a punto de ser fusilado, conoce a Gonzalo Bernal. Los villistas son atacados por las tropas de Carranza y Artemio se salva.
- Ciclo 8.- 12 de agosto de 1934:
Tiene 45 años; ahora está con Laura, su amante, una amiga de Catalina.
- Ciclo 9.- 3 de febrero de 1939:
Tiene 50 años. Su hijo Lorenzo muere en España peleando por la República.
- Ciclo 10.- 31 de diciembre de 1955:
Tiene 66 años; apenas cuatro años antes del momento presente, en su lecho de muerte. Sigue con Lilia, con quien ha estado viviendo con un amor casi paternal.
- Ciclo 11.- 18 de enero de 1903:
Tiene 14 años. Ahora el regreso es a su humilde niñez, ayudando al mulato Lunero, su tío y protector, en la fabricación de velas y canoas. Un retorno a su negada aceptación en la casta de los Menchaca; al recuerdo de su madre, Isabel Cruz, desterrada por su padre, Atanasio Menchaca, asesinado el mismo año en que Artemio nació. Finalmente, un regreso al doble disparo con que quiso salvar a su protector.

Ciclo 12.- 9 de abril de 1889:

Culminación cíclica de la historia en la novela, en el acto mismo del nacimiento del protagonista.

Esto, está bien claro, es apenas un punto del ciclo total que se completa con las intervenciones del monólogo interior del protagonista, y la voz desdoblada de su conciencia. Es allí precisamente donde Fuentes nos presenta la angustia del personaje. Artemio Cruz sabe que va a morir y no puede aceptarlo. De aquí que lo primero que resalta en él sea su aferración delirante por la vida, y su esfuerzo verbal por apoderarse de lo que aún le queda, intentando prolongarlo:

Soy esto. Soy esto. Soy este viejo con las facciones partidas por los cuadros desiguales del vidrio. Soy este ojo. Soy este ojo. Soy este ojo surcado por las raíces de una cólera acumulada, vieja, olvidada, siempre actual. Soy este ojo abultado y verde entre los párpados. Párpados. Párpados. Párpados aceitosos. Soy esta nariz. Esta nariz. Esta nariz. Quebrada. De anchas ventanas. Soy estos pómulos. Pómulos. Donde nace la barba cana. Nace. Mueca. Mueca. Soy esta mueca que nada tiene que ver con la vejez o el dolor. Mueca. Con los colmillos ennegrecidos por el tabaco. Tabaco. Tabaco. Tabaco. El vahovahovaho de mi respiración opaca los cristales y una mano retira la bolsa de la mesa de noche (p. 9).

Pero esta aferración u obstinación por alargar o perpetuar lo que le queda no es suficiente. El sabe que ha sido desahuciado; sabe que el cura ronda su lecho; que su mujer, su hija, su yerno, y los demás esperan que cierre de un momento a otro y para siempre los ojos, a fin de poder heredar ellos el fruto de sus años de trabajo en la construcción de un imperio. Es entonces cuando acude a ayudarlo su conciencia, su *alter-ego*, resolviendo el dilema de una manera elemental: como para adelante no puede vivir, vivirá hacia atrás. El juego de esa memoria, sin embargo, está en ver ese pasado desde la perspectiva de un futuro con lo que convencionalmente se destruye la conciencia del tiempo:

Tu, ayer, hiciste lo mismo de todos los días. No sabes si vale la pena recordarlo. Sólo quisieras recordar, recostado allí, en la penumbra de tu recámara, lo que va a suceder: no quieres prever lo que ya sucedió. En tu penumbra, los ojos ven hacia adelante; no saben adivinar el pasado. Sí; ayer volarás desde Hermosillo... (p. 18).

Es un juego de consecuencias caóticas; pero se trata de un caos reificador en que el personaje se sumerge buscando protección:

pero en tu medio sueño, la fibra nerviosa que conducirá el impulso de la luz no conectará con la zona de la visión: escucharás el color, como gustarás los tactos, tocarás el ruido, verás los olores, olerás el gusto: alargarás los brazos para no caer en los pozos del caos, para recuperar el orden de toda tu vida, el orden del hecho recibido, transmitido al nervio, proyectado sobre la zona correcta del cerebro, devuelto al nervio convertido en efecto y otra vez en hecho... (p. 61).

Como lo ha entendido George Poulet,⁸ el ser humano puede descubrirse a sí mismo en

(8) Véase Georges POULET: *Etudes sur le temps humain*. Edinburgh University Press, Grande-Bretagne 1949.

la profundidad de su memoria, y no fragmentariamente sino completamente, en un acto de conciencia total. El recurso encontrado por Artemio Cruz, a un nivel simbólico, lo salva de su presente que es la inminencia de la muerte. El sobrevive al negarle su movilidad al tiempo, al inventar y medir un tiempo que, en la realidad, ya no existe: "el tiempo que inventarás para sobrevivir, para fingir la ilusión de una permanencia mayor sobre la tierra: el tiempo que tu cerebro creará a fuerza de percibir esa alternación de luz y tinieblas en el cuadrante del sueño..." (p. 207).

Si le hemos dado importancia al sentido del tiempo en *La muerte de Artemio Cruz* es porque, precisamente, es esto lo que define la agonía ontológica de su protagonista. Fuentes nos introduce en la angustia de un hombre que se niega a aceptar el final, y que por la misma razón se entrega a una labor reificadora de lo que ha sido su vida. Si en la obra de Revueltas y de Rulfo la vida es una prefiguración de la muerte, o su complemento necesario, en la de Fuentes la vida encarna todo sentido y la muerte es la negación total. No podemos, sin embargo dejar de ver esta diferente actitud fuera de su contenido trágico, porque es indudable que para Artemio Cruz esa labor reificadora no sobrepasa los límites de la ilusión. La muerte está allí, ese es el único presente. Lo demás, futuro o pasado no existe sino a cierto nivel de su conciencia. Pero para un hombre que ha vivido apoyado en sus sentidos, que no ha entendido la vida sino como un acto de posesión sensual y material, esa ilusión no es suficiente. La vida para este ser humano ha sido entendida como una serie de elecciones a fin de prefigurar su destino; pero la determinación final es insalvable, y es esto lo que lo martiriza. Es decir que ese oponerse a la proximidad de su muerte mediante la memoria recreadora de su vida, en vez de significar una redención, hace más penosa la aceptación de su destino.

Son muchas las implicaciones que el sentido de la muerte puede tener en la conciencia de un pueblo. Recordemos, por ejemplo, el caso de España donde la visión senequista de la muerte como algo que forma parte del orden universal no niega el hecho de que el hombre, normal e instintivamente, se opone a la aceptación de su propio final. La tradición estoica española habría de ser reemplazada más tarde por una actitud diferente, que definitivamente mira la muerte como parte de la tragedia humana. Esta es la angustia expresada por Jorge Manrique en la muerte de su padre. Al comparar la vida del hombre con un río, el poeta define el conflicto vida-muerte como resultado directo del constante fluir del tiempo. Es Quevedo quien, en el siglo XVII, desarrolla más claramente esta preocupación. Para él la cuna y la sepultura representan los límites inseparables del trágico destino del hombre. En un contexto contemporáneo, está claro que la literatura producida como resultado de la Guerra Civil (1936-1939), especialmente la poesía, demuestra que la idea pesimista de un *fatum* español ha cambiado muy poco. En México, por razones históricas y antropológicas, la preocupación por la vida y la muerte ha llegado a ser más dramática que en España. Como lo observamos en el análisis de Octavio Paz, para los aztecas la muerte era una manera de continuar la vida, y los sacrificios humanos estaban destinados a la redención de su universo. Es decir que la posibilidad o amenaza de la muerte no representaba en esa sociedad una angustia sino un hecho natural complementario a la existencia. La Conquista, sin embargo, importó un nuevo concepto de redención creando consecuentemente un sentido de angustia a nivel individual. Lo

que queda después es una fusión de las dos ideas. A un pueblo que vivía del sacrificio se le impuso otro concepto de la vida —el trágico cristiano— con lo que a la vez se le enseñó una nueva forma de concebir la muerte.

Al lado de esta fusión ideológica está un desarrollo histórico amparado en la violencia. Sin duda la Revolución (1910) conmueve los residuos ancestrales aún permanentes y aporta, con su tragedia a nivel físico, una nueva inquietud, la de sobrevivencia. Pero no era suficiente sobrevivir, la incógnita sobre qué representaba lo que allí permanecía exigía una respuesta inmediata. La literatura, entonces, acude a resolverla. El examen ha pasado y pasará por diferentes procesos, pero estará identificado en el común deseo de definir la nueva realidad. Parte de esa labor está representada en las tres obras que aquí hemos analizado tomando como factor de definición el sentido de la muerte. Identificación de vida y muerte, o imposibilidad de aceptar el final de la vida, son visiones que acuden a responder la incógnita del hombre mexicano y su angustia existencial. No son éstas las únicas posibilidades, pero creemos que al nivel literario las escogidas y explicadas en este trabajo pueden servir como buenos ejemplos.

Teobaldo A. Noriega,
Trent University

SITUACION HISTORICA
DE LA POESIA SURREALISTA PORTUGUESA:
EL SURREALISMO PORTUGUES EN EL CONTEXTO
DE LA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORANEA

Perfecto Cuadrado

PANORAMA GENERAL DE LA POESIA PORTUGUESA DEL XX

A comienzos de siglo, en Portugal, como en el resto de Europa, la poesía continuaba anclada en los moldes de la estética "fin de siècle" (presencia viva y actuante de los maestros de la llamada "poesía realista" del 70, decadentismo y simbolismo hijos de un Baudelaire parcialmente asimilado, del Verlaine más difundido y de los "académicos" del simbolismo francés) y se asistía a la aparición de una serie de corrientes tradicionalistas y nacionalistas retóricamente vueltas hacia un pasado épico-folklórico entrevisto literariamente a través del romanticismo garrettiano, de las cuales se destaca con evidentes rasgos de originalidad y de síntesis novedosa —aunque no de "modernidad"— el Saudosismo de Teixeira de Pascoaes, prolongación y remate de lo tradicional poético portugués¹.

- (*) El presente artículo se completará en el próximo número de "Mayurqa" con un segundo titulado "Surrealismo, movimiento surrealista y poesía surrealista en Portugal".
- (*) Aniceta de Mendonça, en un reciente artículo ("*O Caminho Fica Longe de Vergílio Ferreira e o romance dos anos 40*"). Colóquio/Letras, núm. 57, Setembro 1980, pp. 36-44) crítica la habitual periodización literaria que atribuye la década de los 30 al presencismo y al neorrealismo la de los 40, alargando la producción presencista y retrasando la neorrealista, con lo que ambas estéticas coincidirían durante algunos años. En ese contexto de coincidencia, la autora califica la obra de VF de esencialmente presencista, aunque anunciadora ya del neorrealismo.
- (1) Para el simbolismo portugués, consultar: J. Carlos SEABRA PEREIRA: *Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*. Centro de Estudos Românicos, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra 1975; para el saudosismo en particular, siguen siendo fundamentales los estudios introductorios de J. do PRADO COELHO a: *Poesia de Teixeira de Pascoaes*. Ed. Atlântida, Coimbra 1945, y a *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes*. Vol. I, Liv. Bertrand, Lisboa, s.f.; para las tendencias nacionalistas de fin de siglo Augusto da COSTA DIAS: *A Crise da consciência pequeno-burguesa. O nacionalismo literário da Geração de 90*. Ed. Estampa, Lisboa 1977, (3ª ed.).

De las filas del realismo y del simbolismo hemos de destacar, para el objeto de nuestro trabajo, el papel precursor de algunas de sus principales figuras: la imaginación de **Gomes Leal**², la valoración de lo cotidiano y lo “anti-poético” urbano —lo “moderno”— en **Cesário Verde**³ (fruto reconocido, en parte, del anti-romanticismo del patriarca **Junqueiro**), el simbolismo profundamente asimilado y aclimatado de **António Nobre** y, en menor medida, el más superficial —patente sobre todo en una cierta liberación formal— de **Eugénio de Castro**⁴.

Como afirmaron los presencistas y ha repetido, confirmándolo, toda la crítica desde ellos, la poesía “moderna” comienza en Portugal con el grupo de “**Orpheu**”, así llamado por el título de la revista con que se dieron a conocer y denominado también “primer Modernismo”⁵, designando con ello el movimiento literario y artístico donde en Portugal confluyen las corrientes post-simbolistas antes aludidas y las estéticas de los denominados “ismos” europeos de vanguardia anteriores al surrealismo, es decir: cubismo, expresionismo, futurismo y dadaísmo.

En efecto, aún bebiendo todos ellos en las aguas del simbolismo (al que algunos permanecieron fieles), los hombres de “**Orpheu**” pueden ser considerados “modernos” tanto en el sentido lato con que **José Régio** concibe la modernidad (reacción cíclica repetida a lo largo de la historia literaria de una escuela contra otra, querella siempre renovada de los antiguos y los modernos)⁶, como en el más concreto de identificación con lo “moderno” y su nueva belleza, en la línea que lleva de **Baudelaire** y **Zola** a **Verhaeren** —en Por-

- (2) La contestación al intento de integración oficial, vía conmemoración necrofílica, de la figura de **Gomes Leal**, estaría en la anécdota de los orígenes de la aventura surrealista en Portugal.
- (3) El **Cesário Verde** de “*O Sentimento dum Ocidental*”, en que coincidían el **Baudelaire** benjaminiano con un decadentismo salpicado de cientifismo naturalista pasados ambos por el tamiz de la especial “atmósfera” de una Lisboa a punto de convertirse también en “ciudad tentacular”. Vid. *O Livro de Cesário Verde*. Ed. Minerva, Lisboa s.f. (13ª ed.).
- (4) Así lo reconoce explícitamente **A. CASAIS MONTEIRO** en *A Poesia Portuguesa Contemporânea*. Ed. Sá da Costa, Lisboa 1977, p. 7.
- (5) El problema de la definición y límites del “modernismo” (o de los “modernismos”) y de lo “moderno”, así como las relaciones “modernismo”/“vanguardismo” ha sido —también— ampliamente debatido por la crítica portuguesa. La confusión, resultante de las sucesivas ampliaciones del significado (movimiento de renovación religiosa finisecular, movimiento literario específico de las letras españolas e hispanoamericanas, sinónimo de vanguardismo, “modern style” en arquitectura, escultura y artes decorativas; y todavía: denominación genérica peyorativa de “lo nuevo” visto desde la óptica de los valores establecidos, lucha literaria de los “modernos” contra los “antiguos”), no existía en su origen, cuando, como dice **J. de SENA**, estaban perfectamente claras “...as linhas divisórias entre o “tradicional” e o “académico” o o “moderno” que se lhes opunha...”, afirmando más adelante que “...o modernismo era realmente formado por duas correntes principais que, em muitos casos, trabalharam juntas, ou até coexistiram na mesma personalidade: o *post-simbolismo*, que continuava e levava a extremos límites o simbolismo e o esteticismo do Fim do Século, e o *vanguardismo* que propunha e praticava uma renovação iconoclástica das formas e do ponto de vista criador” (**J. de SENA**: *Dialécticas aplicadas da literatura*. Edições 70, Lisboa 1978, p. 397).
- (6) **REGIO, J.**: *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*. Brasília Editor, Porto 1976, (4ª ed.), pp. 105 y ss.

tugal, a **Cesário**— y de ahí —con la incrustación de **Whitman**— a la estética futurista (canto a las máquinas, a las grandes ciudades industriales y sus agitadas muchedumbres; ornamentalismo y no-funcionalidad del “modern style” en arquitectura, escultura y artes decorativas) ⁷.

Formaban el grupo inicialmente: **Fernando Pessoa**, **Sá-Carneiro**, **Almada Negreiros**, **Ângelo de Lima**, **Luís de Montalvor**, **Armando Cortês Rodrigues**, **Alfredo Guisado**, el dibujante **Santa-Rita Pintor** y los brasileños **Ronald de Carvalho** y **Eduardo Guimarães**.

La aventura órfica se desarrolla en medio de escándalos públicos a través de manifiestos cargados de la típica agresividad futurista y, sobre todo, de revistas de efímera duración y tirada escasa: “**Orpheu**” (1915), “**Exílio**” (1916), “**Centauro**” (1916), “**Portugal Futurista**” (1917), “**Contemporânea**” (1922-1926), “**Athena**” (1924-1925) ⁸.

Notas características de este primer modernismo/vanguardismo portugués:

- a) Prolonga, en parte, algunas de las características del decadentismo y simbolismo.
- b) Reacciona violentamente contra la literatura “académica” (símbolo y víctima propiciatoria: **Júlio Dantas**) y contra su público (el “**lepidóptero burgués**”), quienes se defenderán exigiendo el manicomio para los “**locos**” de “**Orpheu**”.
- c) Espíritu cosmopolita frente a provincianismo, localismo y “literatura de campanario”; identificación y coincidencia —por una vez, en Portugal, ni ósmosis tardía ni asimilación mimética— con los movimientos europeos de vanguardia.
- d) Revolución poética, incorporando aquellos elementos que según **Friedrich** “estructuran” la lírica moderna” ⁹.

Si “**Orpheu**” fue indiscutiblemente cosmopolita en su intención y contenidos, su in-

(7) Nada evidencia mejor la ruptura con los presupuestos de la estética saudosista por parte de la mayor parte de los componentes de “**Orpheu**” que la comparación de los textos futuristas de **Sá-Carneiro**, **Almada** o, sobre todo, **Álvaro de Campos** con estos otros de **Teixeira de Pascoaes**: “A grande ilusão da vida moderna, feita de fumo e ruído, pode interessar a pupila dos vossos olhos, mas não a luz do vosso olhar. (...) Fumo das Fabricas, gritos de sirénes, Velocidade, sois atitudes da Materia, impostas pelo espirito imitativo e siamêsco... (...) Eu fui dado á luz electrica d’este seculo; o denso fumo industrial satura-me os pulmões; o ruído mechanico faz sangrar os meus ouvidos, e eu não compreendo, não assimilo esta Vertigem, que é de ferro. (...) Fumos das Fabricas, gritos das sirénes, Velocidades, qual a vossa intoação espiritual o vosso etéreo significado? Qual o sentido das palavras -Fôrça, Victoria, Actividade, que modernos vates apregoam? Scis ôcas palavras de metal... a bruta Materia a tornar-a nublosa, a incompreender-se... Hulha negra feita nuvem de fumo...” (TEIXEIRA DE PASCOAES: *Verbo Escuro*. Edição da Renascença Portuguesa, Pôrto 1914, pp. 10-11).

(8) Los dos números que llegaron a aparecer de la revista “**Orpheu**” han sido reeditados en 1971 y 1976, respectivamente, por la editorial **Atica**, de Lisboa, al cuidado de **Maria Aliete Dores Galhoz**, que, en sendos prólogos, acertó a condensar las características esenciales y la significación histórica del movimiento (y no nos resistimos a señalar aquí, en el extremo opuesto, la ligereza y desinformación de que hace gala el maestro **Guillermo de Torre** al tratar el futurismo portugués en su conocida *Historia de las literaturas de vanguardia*. Ed. Guadarrama, Madrid 1971, vol. I, pp. 156-157).

(9) **FRIEDRICH**, Hugo: *Estructura de la lírica moderna*. Ed. Seix Barral, Barcelona 1974.

fluencia inmediata, sin embargo, no pasó nunca del reducido ámbito de la anécdota lisboeta, de la desigual polémica periodística, de la amistad y comprensión de unos pocos y la ignorancia o el desprecio de los más. Prácticamente sin obra publicada —salvo lo aparecido en sus revistas— había de esperar al equívocamente llamado “segundo Modernismo” o grupo de “presença” (por la revista del mismo nombre, órgano del movimiento) para que su obra fuera publicada y su aportación conocida, reconocida, asimilada.

“Presença”¹⁰ surge en Portugal en 1927, cuando en Francia se consolida definitivamente el Surrealismo y a partir de él se difunde en la literatura un freudismo primario, y cuando en la misma Francia surgen y se desarrollan el personalismo cristiano y un neoesetecismo que se pretende equidistante y al margen de los dos grandes movimientos estéticos progresivamente enfrentados: surrealismo y realismo socialista.

Bajo la orientación y dirección estética de José Régio, “presença” se presentó siempre no como un movimiento o grupo coherente, sino como un intento de aglutinación de quienes, según el título del que a falta de manifiestos específicos podemos considerar documento-ideario estético del grupo, trataban de oponer a la “literatura libresca” una “literatura viva”. Considerado en relación a “Orpheu” como la “contrarrevolución” del modernismo portugués, según Eduardo Lourenço, la crítica literaria ha visto —y criticado— en el movimiento lo que el propio Régio¹¹ admite como características esenciales de la estética del grupo: psicologismo y esteticismo.

Sin manifiestos, intervención en la calle, voluntad de innovación o de revolución expresas, “presença” logrará sin embargo una continuidad y difusión no logradas por casi ninguna otra revista de sus características en Portugal, una repercusión y una “presencia” que serían fundamentales para la poesía portuguesa contemporánea:

- a) Como medio de difusión de corrientes vanguardistas europeas.
- b) Como caja de resonancia del primer modernismo, reivindicando su importancia, difundiendo sus textos, dando a conocer, por la publicación de sus obras, a sus autores más importantes: Pessoa, Sá-Carneiro, etc.

(10) Sobre “presença”, además de los estudios de E. LISBOA sobre J. Régio, y otros más específicos de MOURÃO-FERREIRA, O. LOPES, V. NEMESIO, J. DE SENA, J.G. SIMÕES, etc., vid: SIMÕES, J.G.: *História do Movimento da “Presença”*. Ed. Atlântida, Coimbra 1958; CASAIS MONTEIRO, A.: *A Poesia da “Presença”. Estudo e Antologia*. Nova ed., Moraes Eds., Lisboa 1972; GUIMARÃES, F.: *A poesia da “Presença” e o aparecimento do Neo-Realismo, Ensaio e Antologia*. Ed. Inova, Porto 1969; SENA, J. de: *Régio, Casais, a “Presença” e outros afins*. Brasília Ed., Porto 1977; LISBOA, E.: *O Segundo Modernismo em Portugal*. Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa 1977; SIMÕES, J.G.: *José Régio e a História do Movimento da “Presença”*. Brasília Ed., Porto 1977; MOURÃO-FERREIRA, D.: *Presença da “presença”*. Brasília Ed., Porto 1977; LOURENÇO, E.: *“Presença ou a Contra-Revolução do Modernismo Português?”*, en *Tempo e Poesia*. Ed. Inova, Porto 1975. Ver también, para la comprensión de la estética presentista, la recopilación de artículos teóricos y doctrinales de J. REGIO: *Páginas de doutrina e crítica da “presença”*. Brasília Ed., Porto 1977. Otras obras recientes sobre el tema: LISBOA, E.: *Poesia portuguesa: do “Orpheu” ao Neo-Realismo*. Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa 1980, y MELO E CASTRO, E.M. de: *As vanguardas na poesia portuguesa*. Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa 1980.

(11) REGIO, J.: *Pequena História...*, p. 110.

- c) Como efectivo lugar de encuentro de personalidades poéticas de muy distintas características, como **José Régio**, **Casais Monteiro**, **Miguel Torga** o **V. Nemésio** (que intentaría prolongar la aventura de “presença” ai final de su primera serie con la “Revista de Portugal”, 1937-1940).

El psicologismo, intelectualismo y esteticismo de “presença”, su ausencia de cualquier preocupación que traspasase la esfera del “yo” del poeta en un momento histórico en el que las contradicciones internas del capitalismo se saldaban en Europa con la implantación de regímenes fascistas y en Portugal, concretamente, con la consolidación del salazarismo a partir de la Constitución de 1933, serán las principales acusaciones contenidas en la crítica neorrealista al presencismo.

El Neorrealismo ¹², eufemísticamente disfrazado de “nuevo humanismo” para eludir la censura, surge en Portugal en 1940 y se concreta en los diez volúmenes de la colección coimbrana de poesía “Novo Cancioneiro” y en los de su hermana “Novos Prosadores” dedicada a la narrativa. Recoge influencias literarias de fuentes tan diversas como el realismo norteamericano y brasileño de los 30, el realismo socialista soviético, la obra de antifascistas italianos y antinazis alemanes, y se inscribe en la línea del realismo literario portugués que desde la generación de 1870 pasa por la prosa de **Aquilino Ribeiro** y llega a la de **Ferreira de Castro** y a la poesía de **José Gomes Ferreira**.

Movimiento al principio doctrinal, polémico y revisteril (“*Outro Ritmo*”, 1933; “*Gládio*”, “*Gleba*” y “*O Diabo*”, 1934; “*Sol Nascente*”, 1937; “*Altitude*” y “*Pensamento*”, 1939; “*Vértice*”, 1940; ...), se extendería con éxito a campos como el de la especulación filosófica, la investigación histórica y sociológica o la crítica literaria, dominaría la narrativa de las décadas del 40 y 50 y también, aunque de manera un tanto difusa y siempre menos sometida a una rígida normativa, la poesía de esas mismas décadas, prolongándose hasta hoy enriquecido desde el punto de vista de la renovación formal con aportaciones de las diversas corrientes a las que (o con las que) ha sobrevivido.

Levantándose contra los presupuestos estéticos del primer y segundo Modernismos, la literatura es para los neorrealistas no una realidad y un fin en sí misma, sino un medio,

(12) Sobre el neorrealismo portugués: LOURENÇO, E.: *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*. Ed. Ulisseia, Lisboa 1968; SACRAMENTO, M.: *Fernando Namora*. Ed. Arcádia, Lisboa 1967; PINHEIRO TORRES, A.: *Poesia: Programa para o Concreto*. Ed. Ulisseia, Lisboa 1966; *O Neo-Realismo Literário Português*. Moraes Ed., Lisboa 1977; *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*. Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa 1977; *Vida e Obra de J. Gomes Ferreira*. Liv. Bertrand, Lisboa 1975; COSTA DIAS, A. da: *Literatura e luta de classes*. Estampa Ed., Lisboa 1975; NOVAES COELHO, Nelly: *Escritores portugueses*. Ed. Quiron, São Paulo 1973; MARCOS DE DIOS, A.: “Conciencia histórica y neorrealismo en Portugal”, en *Studia philologica semanticensis*, I. Univ. de Salamanca 1977, pp. 177-189; ANDRADE, J.P. de: “Ambiçõs e limites do Neo-Realismo Português”, en *Tetracórnio*. Lisboa 1955, pp. 51-60; DIONÍSIO, M.: *Introdução à Pintura*. Publ. Europa-América, Lisboa 1963 —hay traducción castellana en Alianza Ed., Madrid 1972; LOPES, O.: *Ler e Depois*. Ed. Inova, Porto 1969; *Modo de Ler*. Ed. Inova, Porto 1969; QUADROS, A.: *Crítica e Verdade*. Clássica Editora, Lisboa 1964. Recientemente, el profesor C. REIS ha publicado una antología de textos teóricos neorrealistas: *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*. Seara Nova/Ed. Comunicação, Lisboa 1981.

un instrumento de doctrinación que, por la creación de una conciencia revolucionaria en las clases populares (sus destinatarios, hipotéticos lectores), lleve a éstas a una acción revolucionaria que transforme la sociedad en un sentido socialista. El papel ancilar y mediador asignado a la creación artística y a la literatura, y las posibilidades de las mismas como arma de transformación revolucionaria de la sociedad son contestadas desde el interior del movimiento al final de la década del 40 —fin de la II Guerra Mundial y de la esperanza de intervención aliada para terminar con los fascismos español y portugués, guerra fría—, desde dos perspectivas diferentes: el existencialismo sartriano, introducido y llevado a una síntesis original con el neorrealismo portugués por el novelista **Vergílio Ferreira**, y el surrealismo.

Desde 1950, diversas corrientes pueden detectarse en el rico (y todavía confuso) panorama literario portugués, corrientes que, aunque radicalmente enfrentadas a veces en sus postulados estéticos, se cruzan e influncian mutuamente, y que, por lo que a la poesía se refiere, podemos resumir como sigue:

- a) Prolongación del primer neorrealismo, cuya presencia se mantiene bajo distintas calificaciones (“crítico”, “contradictorio”, etc.) hasta el punto de hablarse ya de dos nuevas “generaciones” neorrealistas —la del 50 y la del 60—, en las que habrá que incluir, por su proximidad en los planteamientos, el fenómeno social y artístico del “baladismo”.
- b) Prolongación también del surrealismo y de las tendencias abyeccionistas afines.
- c) Una corriente formalista preocupada por la fundamental valoración formal del texto en la línea de la poética tradicional —de ahí las denominaciones de “neo-barroca”, “clasicizante”, “neorretórica”, etc.— que arranca de los intentos que en los 40 y 50 supusieron revistas como “Cadernos de Poesia”, “Távola Redonda” o “Arvore” en orden a la superación de las oposiciones indicadas (“presença”/neorrealismo; neorrealismo/surrealismo).
- d) Poesía tradicionalista, psicologista, ontológica, metafísica, anecdótica, neorromántica
- e) Poéticas individuales de difícil adscripción.
- f) En fin, una corriente, la experimentalista y concretista, que, partiendo de la tradición mediata de **Mallarmé** o **Apollinaire**, de la más inmediata del grupo brasileño “Noigandres”, de las experiencias del alemán **Gomringer** y de las teorías macluhanistas y bensenianas, se afirma combativamente entre 1960-1964 y se realiza plenamente entre 1964 y 1970 ¹³.

(13) Seguimos en parte el intento de ordenación de M. Alberta MENERES y E.M. de MELO E CASTRO: *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa*. Ed. Moraes, Lisboa 1971, (3ª ed.). Una visión opuesta, particularmente negativa, nos la ofrece, con su peculiar y expresiva radicalidad, J. de SENA en su obra antes citada. Un nuevo intento de sistematización lo encontramos en el libro mencionado de E.M. de MELO E CASTRO: *As vanguardas na poesia portuguesa*. La revista lisboeta “SEMA” dedica gran parte de su tercer número (Octubre, 1979) a estudiar las “Revistas culturais portuguesas”, de las que ofrece un amplio y clarificador panorama evolutivo. Para la denominada “ruptura de los 60” y sus consecuencias, ver: HATHERLY, A. e MELO E CASTRO, E.M. de: *PO.EX (textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa)*. Moraes Edit. Lisboa 1981.

**Cuadro cronológico comparativo de los principales "ismos"
del s. XX en Europa y Portugal**

	EUROPA		PORTUGAL
	decadentismo, simbolismo,		SIMBOLISMO, decadentismo, tradicionalismo, nacionalismo neogarrettiano, SAUDOSISMO
1906	CUBISMO		
1909	FUTURISMO		"ismos" pessoanos (paúlismo, interseccionismo, sensacionismo...)
1910	EXPRESIONISMO		
1916	DADAISMO	1915	1º MODERNISMO ("Orpheu")
1924	SURREALISMO	1927	2º MODERNISMO ("Presença")
		1940	NEORREALISMO
1945	NEORREALISMO		
1946	EXISTENCIALISMO LIT. DEL ABSURDO	1947	SURREALISMO/ABJECCIONISMO Existencialismo
1956	"Mirada objetiva" CONCRETISMO y EXPERIMENTALISMO (letrismo y fonologismo, poesía visual,...)	1961	CONCRETISMO y EXPERIMENTALISMO

**Cuadro esquemático de las principales corrientes
de la poesía portuguesa del s. XX.**

1900/ 1915	SIMBOLISMO decadentismo	tradicionalismo nacionalismo neo-garrettiano SAUDOSISMO	
1915/ 1925	1º MODERNISMO ("Orpheu")		
1927/ 1940	2º MODERNISMO ("Presença")		
1940	"Cadernos de Poesia" (1ª serie)	1ª generación NEORREALISTA ("O Novo Cancioneiro")	
1950	"Cadernos de Poesia" (2ª serie)		
	"Távola Redonda"	SURREALISMO ABJECCIONISMO	2ª generación NEORREALIS- TA (Col. "Can- cioneiro Geral")
	"Arvore"		
1955/ 1960	poéticas individuales tendencias formalistas (neobarroquismo, neoretoricismo, etc.)		
1960/ 1965	concretismo y experimentalismo		
1965/ 1970/			
.....		NEO-ABJECCIONISMO	3ª generación
		Kitsch	neorrealista
			BALADISMO

EL GRUPO DE "ORPHEU" Y EL SURREALISMO PORTUGUES

Cualquier referencia, general o particular, a la moderna poesía portuguesa, ha llevado y debe llevarnos siempre hasta "Orpheu" como punto de partida. Las características de nuestro trabajo nos obligan a limitar nuestra atención al grupo en cuanto tal y a dos de sus figuras: la casi siempre postergada de **Ângelo de Lima**, y la más conocida de **Pessoa**. Hemos de hacer constar, sin embargo, la importancia capital de **Mário de Sá-Carneiro**, tanto por el papel desempeñado dentro del grupo a través de su significativa amistad con **Pessoa**, como por el obsesivo intento de exploración de su YO laberíntico, que lo aproximan con frecuencia a las experiencias creadoras del sueño y la locura, antes de conducirlo al voluntario encuentro con una muerte definitivamente liberadora. Por lo que se refiere a **Almada Negreiros**, destaquemos su vigilante curiosidad por todo lo que de innovador fue apareciendo en el horizonte literario y artístico a lo largo de su dilatada existencia, su capacidad para asimilar e integrar corrientes e influencias nuevas, y una agresividad inicial muy marinettiana cuyas manifestaciones externas —el apóstrofe, la invectiva, el insulto personal— logran a veces ocultar la inconsistencia esencial de un pensamiento confuso.

Hemos visto cómo "Orpheu", si por una parte prolongaba algunas de las características más profundas de las corrientes decadentista-simbolista y tradicionalista-saudosista, por otra se alineaba con las distintas corrientes de vanguardia europeas en la reacción violenta contra aquellas y en el intento de creación de una estética y un arte nuevos. Si el surrealismo bretoniano hundía sus raíces en algunos de los simbolistas vivos y en sus grandes maestros de la segunda mitad del XIX y estaba al final de la trayectoria recorrida por las vanguardias cubista, futurista, expresionista y dadaísta, podríamos decir que "Orpheu", por su significación y situación históricas dentro de la literatura y el arte portugueses y por algunas de sus aportaciones concretas, desempeñó el papel histórico del Surrealismo —o de un "primer surrealismo", si se prefiere— en Portugal y **Pessoa** el de un **Breton** sin iglesia, discípulos ni dogmas, papel que **Pessoa**, por cierto, explícitamente negó:

*"Nunca me propus ser Mestre ou Chefe —Mestre, porque não sei ensinar, nem sei ser teria que ensinar; Chefe, porque nem sei estrelar ovos"*¹⁴.

Si consideramos algunas de las características externas de la praxis colectiva de "Orpheu", no nos será difícil encontrar determinados puntos de contacto, actitudes paralelas, con el surrealismo portugués:

- a) El evidente espíritu cosmopolita de ambos, su consciente rebelión contra el provincialismo, por los dos denunciado —y nunca desmentido— como una de las "miserias" tradicionales de la literatura portuguesa, denuncia presente, sobre todo, en **Pessoa** y **Cesariny** (tópico éste que, por extendido, acabaría por dar a la crítica y la literatura portuguesas, un característico tono marcadamente "jeremíaco").
- b) La orientación —frustrada en ambos casos también— hacia las actividades de grupo,

(14) **PESSOA, F.:** *Páginas de Doutrina Estética*. Selecção, prefácio e notas de Jorge de Sena. Ed. Inquérito, Lisboa, s.f. (2ª ed.), p. 194 (citaremos en adelante por PDE siempre que nos refiramos a este libro y edición).

colectivas, donde una amistad fundada en la afinidad ético-estética funcionara como posible fuente creadora.

- c) El escándalo, una forma de “poesía en la calle” que busca “épater” al “lepidóptero burgués” y trastornar, a partir de la extrañeza inicial, sus presupuestos culturales.
- d) Un común espíritu de “blague”, de mixtificación y de juego, una simultánea labor de mitificación y desmitificación —como quería **Lautréamont**— que elimine o reduzca la creciente mercantilización del arte y la consiguiente “prostitución” del artista (una de las íntimas incoherencias de la endeble teorización vanguardista desmontada con mayor o menor piedad por críticos como **Goldmann**, **Barthes**, **Sanguinetti** o **J. de Sena**).

A un nivel más profundo, “Orpheu” prologa o anticipa el surrealismo:

- a) En el esencial descubrimiento del YO, de la conciencia en su realidad más profunda: la subconsciencia; una “conciencia profunda” que en “Orpheu”, más que ser explorada sistemáticamente —como harían los surrealistas— tenderá a una dispersión interna (**Sá-Carneiro**) o externa (**Pessoa**).
- b) En la importancia transcendental dada a la poesía como medio de conocimiento y como realidad creadora en sí misma de mitos a través de la imaginación, preocupación nunca abandonada desde los prerrománticos alemanes y franceses:

*“A importância única da geração de “Orpheu” reside nessa aceitação sem limites da seriedade da poesia, ou, se se prefere, da poesia como realidade absoluta. (...) Assumir a verdade da mitologia, dar à imaginação aquele lugar no mundo que ela ocupa no sonho ia exigir o esforço da mesma imaginação de Homero a André Breton. Na expressão mítica a poesia vive uma existência plena: a palavra poética é reconhecida como encantatória, mágica, actuante”*¹⁵.

- c) En la revolución de la palabra, la creación de un lenguaje nuevo capaz de reproducir y transmitir la nueva realidad entrevista y creador, a su vez, de realidad, es decir, de “poesía”:

*“Para serem fiéis à nova experiência, as palavras habituais da tribo pareceram -lhes mesquinhas e a sintaxe secular revelou-se-lhes demasiado estática para suportar a alma incoerente, múltipla e tumultuosa nascida de uma tal visão”*¹⁶.

*“A linguagem poética perderá... o carácter de dado até pretender ser ela mesma um universo original, testemunho palpável e glorioso da Realidade como invenção do poeta. (...) A essa luz, a “blague” de Manicure é mais do que pura “blague” e os gritos da Ode Marítima outra coisa que simples onomatopeia. Representam com toda a consciência a tentativa de forçar a linguagem a ultrapassar os seus recursos “naturais” de significação para a converter em coisa significativa de uma matéria e matéria por sua vez de uma nova significação”*¹⁷.

De haber conocido **Breton** la obra y la extraordinaria personalidad del portugués

(15) LOURENCO, E.: “Orpheu” ou a Poesia como Realidade”, en *Tempo e Poesia*, pp. 57-58.

(16) *Ibid.*, p. 52.

(17) *Ibid.*, p. 65.

Angelo de Lima (1872-1921), sin duda alguna éste hubiera pasado a figurar en la nómina de los maestros y modelos reconocidos por el Gran Definidor.

Recluído en el manicomio de Rilhafoles, tras una vida orientada y doblemente frustada hacia los estudios de Bellas Artes y la carrera militar, **Ângelo de Lima** se nos presenta como uno de los más esclarecedores ejemplos de creación *desde* la locura (y no desde la simple simulación intentada por **Breton** y **Eluard** y teorizada por **Dalí** ¹⁸), locura en la que progresivamente va sumiéndose por un camino cuyos pasos podemos hoy seguir gracias a la publicación de sus poesías completas realizada por **Fernando Guimarães** en 1971 ¹⁹.

Educado en la estética romántica, en su fase de decadencia y amaneramiento formal (“ultrarrromanticismo”), los primeros poemas de **Ângelo de Lima** reflejan ese romanticismo de escuela en sus vertientes doctrinales, sentimental e histórico-folklorista (véanse, p. e., sus poemas “Dizem os sábios que já nada ignoram”, “A meu pai –No Santo Dia dos Finados” o “Inês do Castro”). Lentamente, su rechazo de la realidad lo lleva a un primer intento de evasión mediante la reclusión en el mundo de los sueños, de un último Sueño al que se entrega como suprema instancia salvadora:

*Sonho suave e bom que me envolveste
Não me deixes sôzinho sobre a terra (.)
Se vais, contigo esta minha alma encerra,
Leva-a contigo a Deus d'onde vieste.*

*Como do céu minha alma assim mereceste
Que por ti d'ele um sonho se descerra
Ai com que frenesi que a ti se aferra,
Sonho, a ti sonho, esta alma a que desceste.*

*Sonhos que em vossas asas me tomais
Em meio do caudal em que derivo
E em vir a mim dos cutros me estremeais.*

*Sonho, ó último sonho de que vivo (,)
Ai não me deixes tu (,) como os demais
Retém-no em meu seio –ó meu senhor!– cativo ²⁰.*

(18) Como sabemos, **Dalí** llegó a hacer de la reproducción de estados mentales próximos a la paranoia con fines de creación artística un método –la “paranoia crítica”– y **Eluard** y **Breton**, que habían elaborado así los textos de *L'Immaculé Conception*, llegaron a afirmar que “...el ensayo de simulación de enfermedades reemplazará ventajosamente a la balada, el soneto, la epopeya, el poema sin pies ni cabeza y otros géneros caducos” (Cit. por Y. DUPLESSIS: *El surrealismo*. Ed. Oikos-Tau, Barcelona 1972, p. 37). Para el paranoico, la realidad está preñada de señales ocultas dispuestas para afectar de una manera u otra su propia subjetividad, y su máxima preocupación consistirá en descubrir esas señales: concepción de la realidad y actividad de “desciframiento” que inmediatamente nos recuerdan el concepto de poesía y de la función desveladora del poeta que los surrealistas heredan directamente de los simbolistas y que se relaciona también con el mundo del esoterismo y las ciencias ocultas (recuérdese a este respecto la identidad que **Mallarmé** había establecido entre poesía y religión esotérica en cuanto ambas suponen una penosa iniciación previa a la revelación de la belleza o de la verdad reservada a unos pocos elegidos).

(19) LIMA, **Ângelo** de: *Poesias Completas*. Orig., prefácio e notas de **Fernando Guimarães**. Ed. Inova, Porto 1971.

(20) *Ibid.*, p. 45.

La transición final a la locura, la inmersión del “pensamiento galopante” en el “abismo” de esa “noche oscura y fría”, inexplorada, en busca de “la paz y del olvido”, es sorprendida por el poeta en el extraordinario soneto que durante años fue prácticamente su único poema divulgado y conocido:

*Pára-me de repente o Pensamento...
—Como se de repente sofrado
Na Douda Correria... em que, levado...
—Anda em Busca... da Paz... do Esquecimento (.)
—Pára Surpreso... Escrutador... Atento
Como pára... um Cavallo Alucinado
Ante um Abismo... ante seus pés rasgado...
—Pára... e Fica... e Demora-se um Momento...
Vem trazido na Douda Correria
Pára à beira do Abismo e se demora
E Mergulha na Noute, Escura e Fria
Um Olhar d’Aço, que na Noute explora...
—Mas a Espora da dor seu flanco estria...
—E Ele Galga... e Prossegue... sob a Espora! ²¹.*

Instalado ya en la locura, su poesía atraviesa algunas fases de un simbolismo mitologizante, en ocasiones próximo al interseccionismo pessoano —“Cantico Semi-Rami”, p.e.—, hasta desembocar en el fragmentado discurso delirante de poemas como “Edd’Ora Addio... —Mia Soave!...”, que dedica “aos meus Amigos d’Orpheu”:

*—Mia Soave... —Ave?!... —Almeia?!...
—Mariposa Azual... —Transe!...
Que d’Alado Lidar, Canse...
—Dorta em Paz... —Transpasse Ideia!...
—Do Ocaso pela Epopeia...
Dorto... Stringe... o Corpo Elance...
Vai À Campa... —Il C’or descanse...
—Mia Soave... —Ave!... —Almeia!...
—Não doi Por Ti Meu Peito...
—Não Choro no Orar Cicio...
—Em Profano... —Edd’ora... Eleito!...
—Balsame —a Campa— o Rocio
Que Cai sobre o Ultimo Leito!...
—Mi ‘Soave!... Edd’ora Addio!... ²².*

Los hombres de “Orpheu” —revista en la que publicó algunas de sus poesías— siempre reconocieron a Ângelo de Lima como uno de los suyos. Al publicarse en la revista de

(21) Ibid., p. 47.

(22) Ibid., p. 81.

Almada "Sudoeste" (núm. 3, Nov. 1935) el soneto "Pára-me de repente o Pensamento...", apareció acompañado de una nota de Pessoa:

*"De Ângelo de Lima... decidimos publicar aquele extraordinário soneto –dos maiores da língua portuguesa– em que o poeta descreve a sua entrada na loucura em que longos anos viveu e em que morreu. (...) Publicando-o, nao deixamos de, saudosamente, fazer lembrar quem, não sendo nosso, todavia se tornou nosso"*²³.

Y Sá-Carneiro, en carta a Pessoa, reivindica para si también la locura de Lima: .

*"Eu estou doido. Agora é que já não há dúvidas. Se lhe disser o contrário numa carta próxima e se lhe falar como dantes –você não acredite: o Sá-Carneiro está doido. Doidice que pode passear nas ruas –claro. Mas doidice. Assim o Ângelo de Lima"*²⁴

Con la diferencia de que es el Sá-Carneiro "cuerto" quien nos habla del otro Sá-Carneiro, duplicidad incompatible dolorosamente sentida que lo llevaría al suicidio.

Fernando Guimarães, en el denso prólogo y en las notas que acompañan su edición de las "Poesías..." de A. de Lima, ha destacado y analizado en profundidad los dos polos en torno a los cuales se desarrollan y giran los poemas de A. de Lima, y que lo convierten en un auténtico surrealista "avant la lettre": La LOCURA y el nuevo LENGUAJE que intenta traducirla.

La locura se nos presenta como vía nueva y fecunda de conocimiento, "camino capaz de conducir (al hombre) a una sabiduría interior", "descubrimiento del Logos por la vía del ilogismo" y "verdadera forma de comunicación y no de alienación", en palabras del propio Guimarães²⁵.

Ahora bien, traducir en imágenes y con palabras el mundo interior de la locura, como ocurre también en el caso de otras experiencias "interiores" como la de los sueños o la experiencia mística, implica el abandono del lenguaje cotidiano por otro cuya coherencia responde a una estructura interna mental y que se manifiesta externamente, según F. Guimarães, en tres tipos de "desvíos" característicos:

- 1) Abuso de los raros vocablos cuyo uso habían generalizado parnasianos y simbolistas.
- 2) Empleo de *términos anómalos* o "palavras cerceadas, graças a um desaparecimento inusitado de fonemas..., ou... palavras –melhor: significantes– que criam associações a partir de certos átomos mais ou menos semantizados...".
- 3) Desvío en el *plano sintáctico* que "...provém do recurso a suspensões e elipses ou, mesmo, de uma falta de nexos periodal"²⁶.

A lo que habría que añadir el empleo generalizado pero selectivo de las mayúsculas, sobre cuyo uso y significación afirmaba el propio poeta que "... todas as palavras que escrevia assim, era por virtude de adquirirem para ele no momento em que lhe saltavam do

(23) En F. PESSOA: PDE, pp. 211-212.

(24) En A. de LIMA: Op. cit., p. 16.

(25) Ibid., pp. 14-15.

(26) Ibid., pp. 20-21.

bico da pena, um sentido, uma significação superior, mais intensa e mais alta, no seu máximo valor expressional”²⁷.

Un lenguaje así concebido y estructurado adquiere un evidente papel subversivo dado que, como señala atinadamente Guimarães, “... compromete o sempre tão desejado acordo que existiria entre a natureza, a sociedade e a cultura”²⁸. La sustitución del lenguaje cotidiano supone también la sustitución por un discurso eminentemente analógico del discurso lógico que caracteriza al pensamiento racionalista, fundamento del orden burgués para Breton y los surrealistas y cuya subversión y destrucción están en la base de sus postulados éticos y estéticos.

Fernando Pessoa (1888-1935) es, como él mismo decía en uno de sus frecuentes autoanálisis, “toda una literatura” y, como tal, ha sido objeto ya de “toda una literatura crítica”²⁹ a la cual nos remitimos. Estudiante aprovechado en Durban (Sudáfrica) y empleado comercial en Lisboa; autor de poesía en inglés y francés; traductor, entre otros, de los más significativos poemas de Poe; autor esencialmente “dramático” y de personalidad “histórico-neurasténica”, solitario y misógino, loco genial, sincero y mixtificador, creador de una galería de “pessoas” (“personas”, máscaras: heterónimos entre los que sobresale

(27) *Ibid.*, p. 147, nota a pie de página.

(28) *Ibid.*, p. 15.

(29) Para la bibliografía activa de Pessoa, ver: *Obra Poética*. Org., introd. e notas de Maria Aliete Galhoz. Companhia José Aguilar Editôra, Rio de Janeiro 1969 (3ª ed.), (habría que añadir, entre otros, la edición posterior de las *Obras em Prosa*. Org. introd. e notas de Cleonice Berardine-lli. Companhia José Aguilar Editôra, Rio de Janeiro 1974; la edición a cargo de D. Mourão-Ferreira de las *Cartas de Amor*. Ed. Atica, Lisboa 1979 y la espléndida antología, también preparada por Mourão-Ferreira: *O Rosto e as Máscaras*. Ed. Atica, Lisboa 1976. Para mayor y más actualizada información, consultar el excelente número monográfico dedicado a Pessoa por la revista *Poesia*, núm. 7/8, Madrid 1980. De la abundantísima bibliografía sobre Pessoa, destaquemos estudios ya clásicos como los de J.G. SIMÕES: *Vida e Obra de Fernando Pessoa*. Liv. Bertrand, Lisboa 1973 (3ª ed.); E. FREITAS DA COSTA: *F.P.-Notas a uma Biografia Romanceada*. Ed. Guimarães, Lisboa 1951; J.G. SIMÕES: *Heteropsicografia de F.P.* Ed. Inova, Porto 1973; A. QUADROS: *F.P. A Obra e o Homem*. Ed. Arcádia, Lisboa s.f.; J. do PRADO COELHO: *Unidade e Diversidade de Fernando Pessoa*. Ed. Verbo, Lisboa 1969 (3ª ed.); M. SACRAMENTO: *Fernando Pessoa, Poeta da Hora Absurda*. Ed. Contraponto, Lisboa 1949; A. CASAIS MONTEIRO: *Estudos sobre a poesia de F.P.* Ed. Agir, Rio de Janeiro 1958; A. PINA COELHO: *Os Fundamentos Filosóficos da Obra de F.P.* 2 vols. Ed. Verbo, Lisboa-1971; G.R. LIND: *Teoria Poética de F.P.* Ed. Inova, Porto 1970; E. LOURENCO: *Pessoa Revisitado*. Ed. Inova, Porto 1973; M. da Glória PADRÃO: *A Metáfora em F.P.* Ed. Inova, Porto 1973; J.A. SEABRA: *F.P. ou o Poetodrama*. Ed. Perspectiva, Sao Paulo 1974; J. PALMA-FERREIRA: “Esboço de uma Leitura da Ode Marítima”, en *Pretérito Imperfeito*. Estúdios Cor, Lisboa 1974, pp. 75-101; O. PAZ: “El desconocido de sí mismo:”, en *Cuadrivio*. J. Mortiz, México D.F. 1965, pp. 131-163; R. JAKOBSON: “Los oximoros dialécticos de F.P.”, en *Ensayos de Poética*. Ed. F.C.E., Madrid 1977, pp. 235-260. Y, entre los más recientes: núms. 1 y 2 de la revista italiana *Quaderni Portoghesi*. Giardini Editori, Pisa 1977 y 1978 respectivamente, ambos números dedicados a Pessoa; *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Brasília Ed., Porto 1979; revista *Persona*, I. Centro de Estudos Pessoaanos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto Nov. 1977; A. CRESPO: “El paganismo de F.P. (para una interpretación de los heterónimos)”, en *Hora de Poesía*, núms. 4/5, Barcelona s.f. (1979), pp. 140-156.

el propio **Fernando Nogueira Pessoa**), “drama em gente” (uno, múltiple, ninguno), aficionado al ocultismo y la magia, estudioso del esoterismo y de toda suerte de sociedades secretas y religiones iniciáticas, escritor (polemista, poeta, filósofo, crítico, narrador, dramaturgo), “indisciplinador de almas” (como lo llamó **J. de Sena**), padre de vanguardismos efímeros o simplemente proyectados, una de las cuatro o cinco figuras, en fin, para **Jakobson**, más importantes de la poesía y la cultura contemporáneas.

Desde el punto de vista que aquí nos interesa, el de las relaciones de **Pessoa** con el surrealismo y, en particular, con el surrealismo portugués, esas relaciones han sido expuestas de manera explícita, sobre todo, por **J. Gaspar Simões**³⁰, y, más recientemente, por **Antonio Tabucchi** en el prólogo a su antología del surrealismo poético portugués³¹ y por alguna de las ponencias del “I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos”, en especial por la de **J.B. Martinho** sobre la influencia de **Pessoa** en las generaciones poéticas portuguesas del 50³².

Para **Tabucchi**, **Pessoa** sería surrealista:

- a) En la HETERONIMIA, entendida ésta como el fraccionamiento “...della personalità nella prospettiva culturale di un cubismo-futurismo-intersezionismo (cubismo applicato senza nessuna teorizzazione cubista e forse inconsapevolmente, ma giustificato solo in base ad un “aistanomai” personale)” sin olvidar “... il simultaneismo e Delaunay, che sul l’“intersezionismo” di Pessoa deve avere avuto un’influenza notevole”.
- b) En la FENOMENOLOGIA: “Quello che c’è di “più surrealista” nella prospettiva fenomenologia di Pessoa, è un atteggiamento di estraneità e insieme di rifiuto per una realtà fenomenica sicura e certa. (...) Ambiguamente la realtà è doppia e nessuna, e il nostro mondo un misterioso palco di confusione”.
- c) Finalmente, el OCULTISMO, con el que **Tabucchi** relaciona también directamente el AUTOMATISMO cuando dice: “Medium di un “Maestro” sconosciuto che lo iniziava con l’invio di incomprensibili messaggi, scrivente automatico sotto il potere di forze misteriose (faccio notare questo particolare importantissimo, della scrittura automatica), veggente e visionario, Pessoa si avventurava, all’insegna della

(30) Dice **J.G. SIMÕES**: “As concepções de André Breton, que desde 1924, data do seu *Manifeste du Surréalisme*, se tinham espalhado pela Europa e pelo Mundo, haviam sido adivinhadas por Fernando Pessoa, o Fernando Pessoa que escreveu em nome de C. Pacheco o poema *Para Além doutro Oceano* (destinado ao *Orpheu 3*). A escrita automática, o despremeditado azar, a linguagem liberta das peias contextuais, o misticismo infernal, a associação do oculto e do mágico, a revolução da consciência ética, a conciliação dos contrários, a procura do “ponto central” na edificação da mecânica visionária do Mundo, tudo que dizia respeito ao instinto e à noite da alma, à pré-lógica e à imaginação pura...” (*História da Poesia Portuguesa do Século XX*. Lisboa 1959; citado en *Petrus: Os Modernistas Portugueses*. C.E.P., Porto s.f., T.V., pp. 111-112).

(31) **TABUCCHI, A.**: *La parola interdetta. Poeti surrealisti portoghesi*. Giulio Einaudi Editore, Torino 1971.

(32) **MARTINHO, F.J.B.**: “A presença de Fernando Pessoa em alguma poesia dos anos 50”, en *Actas...*, pp. 261-278.

cabala, alla ricerca dell'“Além”. (...) ...Pessoa, come i surrealisti, aveva trovato nell'“Oltre” una difesa”³³.

Por su parte, **Fernando J.B. Martinho**, tras dejar constancia de la influencia de **Sá-Carneiro** en los surrealistas (que quedarían fascinados por el “desorden” y el “exceso” de su poesía y por el aura de malditismo que le conferiría su suicidio, entendido éste como contestación máxíama de una realidad que se desprecia), apunta un dato cronológico que creemos significativo: el corpus principal de la obra poética pessoana termina de publicarse en 1946, precisamente el momento en que comienzan a manifestarse abiertamente en Portugal las diferencias entre neorrealistas y surrealistas. Y señala la influencia del versolibrismo de **Caeiro** y **Álvaro de Campos** tanto en los surrealistas como en los neorrealistas (que habían “negado” a Pessoa desde una lectura parcial, exclusiva o fundamentalmente ideológica), para destacar a continuación la presencia de **Álvaro de Campos** en **Mário Cesariny**, autor precisamente en 1946 del *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos* (publicado en 1953 “incompleto”) y que significaría para **Ramos Rosa** un intento de “rehabilitación de lo cotidiano”, interpretación rechazada por el autor, para el cual el “*Louvor...*” sería, por el contrario, la expresión de la imposibilidad de esa rehabilitación.

Aceptando la incontestable y explícita presencia de Pessoa en Cesariny y sin olvidar lo mucho que de él hay en lo que hemos considerado características colectivas del grupo de “Orpheu”, trataremos de enumerar las que consideramos relaciones vinculantes de Pessoa con el surrealismo:

- 1) La asunción del “destino” trágico del poeta —en la tradición romántica heredada por los simbolistas— “condenado” a una labor ingrata pero transcendental, por cuanto el objeto de sus afanes, la poesía, es considerada no sólo —y en esto Pessoa es ya, además, surrealista— como vía de conocimiento interior, sino como un camino privilegiado de “ampliación de la conciencia de la humanidad”:

“Ter uma acção sobre a humanidade, contribuir com todo o poder do meu esforço para a civilização vêm-se-me tornando os graves e pesados fins da minha vida. E, assim, fazer arte parece-me cada vez mais importante coisa, mais terrível missão-dever a cumprir arduamente, monásticamente, sem desviar os olhos do fim criador-de-civilização de toda a obra artística. (...) Passou de mim a ambição grosseira de brilhar por brilhar, e essoutra, grosseiríssima, e de um plebeísmo artístico insuportável, de querer épatar. (...) Alguns anos andei viajando a colher maneiras de sentir. Agora, tendo visto tudo e sentido tudo, tenho o dever de me fechar em casa no meu espírito e trabalhar, quanto possa e em tudo quanto possa, para o progresso da civilização e o alargamento da consciência da humanidade”³⁴.

- 2) El descubrimiento del subconsciente, anterior según Pessoa en su obra al conocimiento de las teorías freudianas, cuya crítica indica una evidente preocupación por el tema por parte del poeta:

(33) TABUCCHI, A.: Op. cit., pp. 38-41.

(34) PESSOA, F.: P.D.E., pp. 22-24.

“...a meu ver... o Freudismo é um sistema imperfeito, estreito e utilíssimo. É imperfeito se julgamos que nos vai dar a chave, que nenhum sistema nos pode dar, da complexidade indefinida da alma humana. É estreito se julgamos, por ele, que tudo se reduz a uma coisa só, nem sequer na vida intra-atômica. É utilíssimo porque chamou a atenção dos psicólogos para três elementos importantíssimos na vida da alma, e portanto na interpretação dela: 1º -o subconsciente e a nossa consequente qualidade de animais irracionais; 2º -a sexualidade, cuja importância havia sido, por diversos motivos, diminuída ou desconhecida anteriormente; 3º -o que poderei chamar, em linguagem minha, a translação, ou seja, a conversão de elementos psíquicos (nao só sexuais) em outros, por estorvo ou desvio dos originais, e a possibilidade de se determinar a existência de certas qualidades ou defeitos por meio de efeitos aparentemente irrelacionados com elas ou eles.

Já antes de ter lido qualquer coisa de ou sobre Freud, já antes de ouvir falar nele, eu tinha pessoalmente chegado à conclusão marcada (1) e a alguns resultados dos que incluí sob a indicação (3). No capítulo (2) tinha feito menos observações, dando o pouco que sempre me interessou a sexualidade, própria ou alheia”³⁵.

- 3) El automatismo, manifestado tanto en el abandono al fluir automático de la escritura de los heterónimos, como en la experiencia mediúmnica creadora.

Es sobradamente conocida la famosa carta a **Adolfo Casais Monteiro** de 13 de Enero de 1935 o “Carta sobre la génesis de los heterónimos”, como suele ser denominada³⁶. Creemos necesario, no obstante, reproducir aquí los párrafos más significativos de la misma, que explicitarán adecuadamente este apartado del surrealismo pessoano. Comienza por la explicación de los orígenes psíquicos, profundos:

“Começo pela parte psiquiátrica. A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Nao sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais pròpriamente, um histero-neurasténico. Tendo para esta segunda hipótese (...) Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. (...) ...sou homem -e nos homens a histeria assume principalmente aspectos mentais; assim tudo acaba em silêncio e poesia...”

el origen histórico remoto:

“Aí por 1912... veio-me à ideia escrever uns poemas de índole paga. Esbocei umas coisas em verso irregular (nao no estilo Alvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis)”.

el origen histórico y las circunstancias precisas:

“...foi em 8 de Março de 1914 -acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e

(35) Ibid., p. 170.

(36) Ibid., pp. 193-206.

tantos poemas a fio, numa espécie de éxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, O Guardador de Rebanhos. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutro papel e escrevi, a fio também, os seis poemas que constituem a Chuva Oblíqua, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro.

Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir –instintiva e subconscientemente– uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o via. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a Ode Triunfal de Alvaro de Campos –a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem.

(...) Parece que tudo se passou independentemente de mim. E parece que assim ainda se passa”.

búsqueda de una “evolución” literaria de los heterónimos, concretada en el *Opiário* de Alvaro de Campos, poema destinado a “Orpheu” y en el que Pessoa trataba de resumir las “tendencias latentes” en Campos antes de haber conocido a su maestro Caeiro:

“Foi dos poemas que tenho escrito o que me deu mais que fazer, pelo duplo poder de despersonalização que tive que desenvolver”.

para terminar detallando la biografía personal y hasta el horóscopo de cada uno de los heterónimos y, más adelante, las características que rodeaban la actividad creadora de todos ellos desde la voluntad o el impulso incontrolable del propio Pessoa:

“Como escrevo em nome desses três?... Caeiro por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular que iria escrever. Ricardo Reis, depois de uma deliberação abstracta, que súbitamente se concretiza numa ode. Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê. (O meu semi-heterónimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Alvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devancio. (...) Sou eu menos o raciocínio e a afectividade”.

Habría que distinguir lo que en la poesía heteronímica hay de simulación, de voluntad creadora y de auténtico automatismo subconsciente. Así, aunque ese automatismo parece fuera de dudas en Caeiro, Campos o Soares, no se trataría en ningún caso de aquél “automatismo puro” de que hablaba el primer Manifiesto de Breton, actuando sobre él, en el momento de materializarse como discurso poético, la “inteligencia vigilante” de Pessoa, actuación imprescindible, como reconocerían también Breton, Eluard y Aragon, para que la poesía “automática” surrealista no acabe en la grandilocuente retórica del desbordamiento romántico de la inspiración.

A este respecto, debemos mencionar unas palabras generalmente olvidadas del propio Pessoa cuando, al hablar del “caso mental portugués”, acusa a los artistas portugueses de abandonarse

*“ao sabor da chamada “inspiração”, que não é mais que um impulso complexo do subconsciente que cumpre sempre submeter, por uma aplicação contrípeta da vontade, à transmutação alquímica da consciência”*³⁷.

4) El interés de Pessoa por el ocultismo, la alta magia, la astrología, las distintas ramas del hermetismo (cábala, rosacrucismo, alquimia), el esoterismo y las religiones iniciáticas. Interés “surrealista” y no religioso: Pessoa no busca en ellas objetivo redentor o soteriológico alguno, sino la posibilidad de una “ampliación del conocimiento”, dado que todas ellas tienen, como ha señalado Helder Macedo³⁸, la común característica de su fundamental “naturaleza gnóstica”. Y aquí cabría insertar también, en una dimensión diferente, la importancia del carácter mediúmnico que Pessoa atribuye a algunas de sus composiciones y que Tabucchi mencionaba en su estudio.

5) La locura. Georg Rudolf Lind ha establecido³⁹ tres etapas en la evolución de la postura de Pessoa frente al fenómeno de la locura:

a) “Miedo a la locura”, consideración tradicional de la locura —sobre todo desde la difusión a mediados del XIX de las tesis lombrosianas— como un estado patológico, anormal. Postura que reflejan los poemas del joven heterónimo Alexander Search, escritos entre 1903 y 1909, y que se vería agravada por la inadaptación de Pessoa a su regreso de Durban a Lisboa.

b) “Locura = fuerza creadora”. Tras la lectura de la *Degeneración* de Max Nordau. Ejemplificada por A. de Campos. El estado ideal sería una mezcla equilibrada de locura y lucidez.

c) Ampliación del “estado típico de locura”, antes considerado como privativo de filósofos y poetas, a todo aquél que “intenta realizar un gran proyecto”: sebastianismo heroico de *Mensagem*.

Prescindiendo de la primera etapa, es evidentemente surrealista la valoración positiva de la locura como fuente de creación, como “realidad superior”, no como una “anormalidad” sino como una normalidad “otra”, más aún: la consideración de la locura como necesario componente de la verdadera normalidad, de la realidad total, de la verdadera poesía.

6) El “humor”. No nos referimos, claro está, al espíritu burlón, “épatant”, de “fies-

(37) *Ibid.*, p. 152.

(38) MACEDO, Helder: “Fernando Pessoa e as ficções do abismo”, en *Actas...*, pp. 295-303. Ver también sobre este aspecto de la personalidad y la obra de Pessoa el prólogo con que A. CRESPO introduce su antología de la obra pessoana *El poeta es un fingidor*. Ed. Espa-Calpe, Madrid 1982.

(39) LIND, G.R.: “Fernando Pessoa e a Loucura”, en *Actas...*, pp. 279-293.

ta actuante” —entre futurista y dadaísta— del Pessoa integrado en “Orpheu” (vimos ya cómo le repugnaba esta inclinación suya inicial), ni al sarcasmo de las invectivas de Álvaro de Campos o de las críticas literarias —tan absolutas como contradictorias— pessoanas, ni, en fin, a la ironía de, p.e., *O banqueiro anarquista* o de la poesía anti-metafísica de Caetano de Castro; queremos señalar, exactamente, una dimensión humorística constante en la(s) vida(s) y obra(s) de Pessoa que se resume en una tensión dialéctica entre los polos opuestos del más riguroso trascendentalismo y la perfecta inutilidad de la obra de arte y del trabajo del artista (lo que constituyó siempre una dimensión importante aunque no original de la praxis surrealista, si bien no se corresponde, evidentemente, con el concepto surrealista del “humor” —humor “negro”— que aún la teoría hegeliana del “humor objetivo” y el concepto de belleza —“necesariamente convulsiva”, dirán después los surrealistas— que para Lautréamont se resumía en su más alto grado en la inesperada comunión del paraguas y la máquina de coser sobre la mesa de disección).

NEORREALISMO vs. “MODERNISMOS” / SURREALISMO (Y EXISTENCIALISMO) vs. NEORREALISMO

La década de los 30 —más exactamente: del 25 al 35— puede ser perfectamente adjetivada, por lo que a la literatura portuguesa se refiere, de “presencista”. Nacidos en los primeros años del siglo, los hombres de “presença” se reúnen en Coimbra hacia 1925 y allí, dos años después, fundan la revista que había de dar nombre al grupo (otros prefieren decir “generación”), también calificado de “segundo Modernismo” por referencia a “Orpheu”.

¿Cuál es la situación de las literaturas a las que en todos los sentidos podemos considerar más próximas a “presença”? En Francia, paralelamente al desarrollo del movimiento surrealista (recordemos: Primer Manifiesto, 1924), reinaba en la literatura el espíritu esteticista e individualista de los hombres de la “Nouvelle Revue Française”, conocidos también como “la bande à Gide”. Y en la vecina España: Ortega (1923, “Revista de Occidente”; 1925, *La deshumanización del arte*); Giménez Caballero y su “Gaceta Literaria” (1927); generación del 27 (1927: tricentenario de Góngora). Precisamente del mencionado libro de Ortega, determinante en muchos sentidos para la generación contemporánea, leemos un ya célebre diagnóstico sobre la situación artística y literaria:

“Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea. Entonces tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Será un arte para artistas, y no para la masa de los hombres; será un arte de casta y no democrático...”

(...) Si se analiza el nuevo estilo, se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí. Tiende: 1º, a la deshumanización del arte; 2º, a evitar las formas vivas; 3º, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4º, a considerar el arte como

juego, y nada más; 5º, a una esencial ironía; 6º, a eludir toda falsedad y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin transcendencia alguna"⁴⁰.

De la N.R.F. y de otras revistas españolas e italianas, les vienen a los presencistas las noticias, la obra y la influencia de Proust, Gide, Dostoyevski, Wilde, D'Annunzio, Nietzsche, Ibsen, Freud y Bergson (estos dos últimos determinantes en la obra de creación y crítica de João Gaspar Simões, uno de los directores de la revista y quien ha señalado explícitamente esas influencias), a las que Régio añadirá las de Apollinaire, Max Jacob o Cocteau, entre otros, desde su especial sensibilidad para detectar algunos de los hitos y de los caminos fundamentales del "espíritu" modernista o vanguardista de la época y que llevará a Régio —además del rescate y difusión del primer Modernismo portugués, "Orpheu"— a ampliar el horizonte artístico de la generación desde la poesía, la novela o la pintura hasta el cine o incluso a algo tan alejado de su espíritu misantrópico como el espectáculo de music-hall.

La aventura de "presença", cuyo primer número aparece en Coimbra en 1927 dirigido por José Régio, João Gaspar Simões y Branquinho da Fonseca, tiene sus precedentes inmediatos en las revistas "Bysancio" (Coimbra, 1923-24) y "Tríptico" (Coimbra, 1924-1925), y se prolongará, con ligeras variantes (cambio de uno de los directores, Branquinho da Fonseca, por A. Casais Monteiro; cambio de serie, con distinto formato y características: sólo aparecieron dos números de esta segunda serie, los últimos de la revista; intento de continuidad ya mencionado por parte de V. Nemésio al finalizar la primera serie) hasta 1940.

Frente al carácter "citadino" ("urbano"; mejor: lisboeta) y cosmopolita de "Orpheu" y a sus reducidas difusión e influencia, "presença", que dominará sin discusión, como decíamos al principio, toda una década, se caracterizará siempre por un provincianismo (coimbrano) desde el que intentará, como dice D. Mourão-Ferreira, "apropiarse" de "Orpheu", "prolongarlo, coordinarlo y explicarlo". Pero

*"Estar é ser. Estar na província é ser, fatalmente, provinciano. (...) Um provincialismo poético, romanesco, e até mesmo crítico, —caracterizará quase todos os homens da presença (...) Impusera-se o grupo da Renascença Portuguesa por uma rusticidade tradicionalista, filosoficamente enveada na cidade do Porto; o Orpheu, por um imperial e megalómano sentido urbanístico, sonhado em Lisboa; e a presença, enfim, iria impor-se por um plácido provincianismo descritivo, porém com asas de europeia inquietação, —colocadas em Coimbra. É na prosa —por natureza mais significativa— que sobretudo se evidencia o provincialismo presencista"*⁴¹.

Y continúa más adelante

"... o provincialismo presencista deixa entrever um estrutural sentido das realidades —um realismo involuntario, sem dúvida de melhor ténpera que qualquer realismo de escola. (...) ...provincialismo quase sempre isento de regionalismo, e que marca, tal-

(40) ORTEGA Y GASSER, J.: *La deshumanización del arte*, en *Obras de J. Ortega y Gasset*. Ed. Espasa-Calpe, Madrid 1932, pp. 894-896.

(41) MOURÃO-FERREIRA, David: *Presença da "presença"*. Pp. 28-29.

vez, um curioso episódio da nossa história literária: a libertação de certa rusticidade que nos peava”⁴².

Ese mismo espíritu provinciano que la aproximará al neorrealismo la separa de “Orpheu”, del surrealismo y de los vanguardismos europeos que quiso introducir y asimilar, y de los cuales afirma Mourão-Ferreira⁴³ que llegó a copiar algunas de las “actitudes”, pero que nunca consiguió comprender debidamente sus métodos.

José Régio, que había sabido captar y resumir perfectamente los rasgos esenciales del “primer Modernismo” en tres direcciones:

*“-Tendência vincada e confessa para a multiplicidade de personalidade. Tendência para o abandono às forças do subconsciente, e simultaneamente para o domínio da intelectualidade na Arte. Tendência para a transposição, isto é: para a expressão paradoxal das emoções e dos sentimentos”*⁴⁴.

define así el “espíritu” del presencismo:

*O que importa à presença é que quaisquer doutrinas, correntes estéticas, doutrinas, casos, se hajam interiorizado e individualizado no artista-criador: de modo que o artista se exprima ao exprimi-los, e os exprima exprimindo-se. A personalidade do artista-criador nada proíbe a presença senão que se falseie; nada impoe senão que se revele*⁴⁵.

En esa importancia dada a la “autenticidad” de la “obra” en cuanto expresión individual del “artista” vemos, sin duda, el eco fiel del texto orteguiano anteriormente transcrito. Como ampliación y ejemplificación de los puntos esenciales de la estética presencista, veamos algunos pasajes entresacados de los más importantes textos doctrinales de Régio (y, por extensión, de “presença”):

*“Em Arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística. (...) ...dois vícios... inferiorizam grande parte da nossa literatura contemporânea, roubando-lhe esse carácter de invenção, criação e descoberta que faz grande a arte moderna. São eles: a falta de originalidade e a falta de sinceridade. (...) Literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver de vida própria. Sendo esse artista um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação, a literatura viva que ele produza será superior; inacessível, portanto, às condições do tempo e do espaço”*⁴⁶.

“Presença quer manter-se alheia a qualquer credo político, religioso, ou moral, aceitando nas suas colunas colaboradores de qualquer credo político, religioso, e moral. (...) Em questões de arte ou pensamento, -presença não reconhece chefes, nem legis-

(42) Ibid., pp. 40-41.

(43) Ibid., pp. 43-44.

(44) REGIO, J.: *Páginas...*, p. 30.

(45) Cit. por MOURÃO-FERREIRA, D.: *Op. cit.*, pp. 23-24.

(46) REGIO, J.: *Op. cit.*, pp. 17-20.

ladores, nem ditadores. (...) Presença não crê na eficácia das escolas, aceitando-as meramente como factos históricos. Isto... quando o sejam. Recusa-se, pois, a fazer do modernismo escola. Perante quaisquer correntes contemporâneas, —e independentemente das opiniões dos seus colaboradores— mantém-se numa atitude de expectativa, simpatia e liberdade. Tudo o que é vivo lhe interessa vivamente, pertença a que época pertença. A respeito de grupos, -presença propõe à meditação dos seus leitores estas palavras de Jean Cocteau: Il n'y a pas de groupes esthétiques. Il y a des individus contagieux. Mais comme le groupement est une force, il faut former un groupe amical, un groupe individualiste. Presença quereria que todos os seus colaboradores fossem igualmente contagiosos e igualmente não-contagiados”⁴⁷.

“A finalidade da arte é apenas produzir-nos esta emoção tão particular, tão misteriosa, e talvez tão complexa: a emoção estética. (...) Raul Brandão e Aquilino Ribeiro são Artistas pelo desinteresse da sua Arte (...) A Via Sinuosa, as Terras do Demo, ou essa bela página de “A pele do bombo”, não abdicam da sua finalidade artística em favor de qualquer fé política, de qualquer preocupação de partido, de qualquer doutrinação religiosa, de qualquer ambição nacionalista, de qualquer constrangimento social. (...) ...as preocupações, os interesses, as investigações de ordem política, religiosa, moral, ou social, entram na obra de arte... simplesmente como excitantes, como agentes, como motivos, como pretextos mais ou menos conscientemente considerados pretextos. A finalidade da Obra será, consciente ou inconscientemente, a finalidade estética. (...) Geralmente, os grandes artistas não se interessam senão pela revelação artística da sua individualidade. Realizar a sua Arte é a sua única (ou, pelo menos, dominante) finalidade”⁴⁸.

Finalmente, refiriéndose a la “reducción de la ética a la estética” que Régio ve y, obviamente, aprecia en António Botto, dice:

“... esteta não é só o que sente a beleza das linhas, das formas, das cores, dos sons, dos ritmos o que goza a “beleza sensível”. Esteta é também o que sente a beleza dum ideia ou dum sentimento... sob o ponto de vista estético: interessando-se pela beleza que sente nessa ideia ou nesse sentimento; e desinteressando-se da sua utilidade, da sua verdade, da sua excelência moral ou social, etc.; gozando, pois, outra beleza, também sensível mas a outros sentidos. (...) Por ser viva e pura a sua arte é profundamente humana e altivamente superior a certa concepção político-social-moral da humanidade na Arte”⁴⁹.

Bastarán, creemos, los textos presentados para dar una idea suficientemente clara tanto de las características particulares de la estética presencista, como de su vinculación a las corrientes vanguardistas contemporáneas europeas a las que Ortega había calificado de “deshumanizadas” y que serían el eje de una dura polémica levantada, en el extremo opues-

(47) Ibid., pp. 264-265.

(48) Ibid., pp. 46 y ss.

(49) Ibid., pp. 74-79.

to, desde los presupuestos estéticos del llamado “arte comprometido”, y cuyos ecos de agresividad y reduccionismo crítico no parecen haberse apagado todavía del todo ⁵⁰.

La especial gravedad de las circunstancias históricas habían “hecho ya muy difícil la vida de “presença”, considerada por los organismos oficiales publicación desafecta al “Estado Novo” y demasiado poco comprometida en la lucha contra la dictadura, excesivamente intelectual y elitista para la oposición radical”, para la cual resultaba intolerable y culpable por omisión esa pretendida marginación de la historia y “...el estéril esteticismo de la revista, su sentido privativo de la belleza, su insolidaridad humana y un cierto dogmatismo literario...” ⁵¹

Para situar convenientemente los antecedentes y la evolución histórico-cultural del movimiento neorrealista, fijemos previamente algunos datos cronológicamente ordenados:

- 1921 Creación del PCP. Aparece la revista “Seara Nova”
- 1926 Golpe de Estado: dictadura militar
- 1928 Salazar, Ministro de Finanzas
- 1929 “Crack” de la bolsa de Nueva York: optimismo revolucionario ante la “vulnerabilidad” del sistema capitalista y la aparente confirmación de las profecías marxistas sobre sus crisis periódicas progresivas y su superación final.
- 1930 Aparece en Porto la revista “Pensamento”, titulada “Orgão do Instituto de Cultura Socialista”, que continuará la labor del diario “A Batalha” (1919-1926: destruido por bandas fascistas) y preludia la de las múltiples revistas de orientación socialista que la siguieron
- 1932 Salazar, Presidente del Consejo
- 1933 Institucionalización jurídica del “Estado Novo”
- 1934 Unión de la SFIO (PSF) con el PCF para una acción común, siguiendo las tesis frentepopulistas de la III Internacional, y que conducirían a las victorias electorales en Francia y España. En Portugal, proliferación de revistas predominantemente doctrinales y polémicas: “Gleba” (Lisboa), “Outro Ritmo” (Porto), “Agora” (Coimbra), “Gládio” (Lisboa), “O Diabo” (Lisboa), “Sol Nascente” (1937, Porto).
- 1935 Muere Pessoa
- 1936 Guerra de España
- 1939 II Guerra Mundial

El “movimiento” neorrealista (otros, como hace **Fernando Guimarães** parafraseando a **Casais Monteiro**, prefieren hablar de un cierto “espírito”) surgiría como fruto de la conciencia histórica de una época de angustia determinada por hechos como:

- a) La crisis económica capitalista.

(50) Obsérvese, p.e., el tono apologético e imprecatorio de algunas páginas del, por lo demás, excelente estudio de E. LISBOA: *O segundo modernismo em Portugal*. Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa 1977 (9ª ed.), tono que mantiene en *Poesía portuguesa: do “Orpheu” ao Neo-Realismo*.

(51) VAZQUEZ CUESTA, Pilar: *Poesía portuguesa actual*. Editora Nacional, Madrid 1976; pp. 23-24.

- b) La condenación del “izquierdismo” por Lenin.
- c) Deterioro progresivo de la II Internacional; asalto al poder del fascismo italiano (1922) y el nazismo alemán (1933).
- d) Publicación de la Encíclica “Quadragesimo Anno” (1931), vía de acceso a experiencias clerical-corporativistas.
- e) Institucionalización del “Estado Novo”, con la Constitución del 33.
- f) “New Deal” rooseveltiano.
- g) I Congreso de los Escritores Soviéticos (1934) donde Jdanov pronuncia su célebre discurso sobre el “realismo socialista”.
- h) Guerra civil española.
- i) Depuraciones stalinistas (1936).
- j) Creación del eje Roma-Berlín-Tokio (1937) y comienzo (1939) de la II Guerra Mundial.

En el marco histórico cuyos vértices hemos apuntado, situemos ahora las primeras producciones neorrealistas:

- 1939 *Gaibéus*, de Alvas Redol
- 1940 *Rosa dos Ventos*, de Manuel da Fonseca
- 1941 *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes
- 1941/
- 1944 Aparecen los diez volúmenes del “Novo Cancioneiro” en Coimbra, distribuidos como sigue:
 - 1. *Terra*, de Fernando Namora
 - 2. *Poemas*, de Mário Dionísio
 - 3. *Sol de Agosto*, de J.J. Cochofel
 - 1941 4. *Aviso à Navegação*, de J. Namorado
 - 5. *Os Poemas de Alvaro Feijó*
 - 6. *Planície*, de Manuel da Fonseca
 - 7. *Turismo*, de Carlos de Oliveira
 - 1942 8. *Passagem de Nível*, de Sidónio Muralha
 - 9. *Ilha de Nome Santo*, de F.J. Tenreiro
- 1943 Serie hermana de la anterior “Novos Prosadores”, iniciada con los vols. *Fogo na Noite Escura*, de Fernando Namora y *Casa na Duna*, de C. de Oliveira.
- 1944 10. *Voz que Escuta* (post.) de P. Gomas dos Santos

Vemos, pues, junto a unas circunstancias históricas determinantes, cuando menos, de una especial urgencia y de una agresividad polarizadora, algunas fases de la evolución literaria que, analizadas comparativamente, creemos significativas:

1) *Década de 20-30*. En Portugal, últimas manifestaciones del primer Modernismo (“Orpheu”) y aparición del segundo (“presença”). En España, post-modernismo, tenden-

cias post-ultraístas y vanguardistas ("La Gaceta Literaria") y esteticistas-intelectualistas (ortguismo), exposiciones y revistas vanguardistas catalanas, vanguardismo gallego (Manoel Antonio, revistas "Alfar" y "Ronsel"), poesía "pura" (juanramonismo), neo-gongorismo (generación del 27). En Francia, esteticismo-intelectualismo de la N.R.F.; períodos de formación e investigación y de desarrollo de la primera fase de la discusión política en el seno del movimiento surrealista.

2) *Del 30 al 35*. En Portugal, predominio de la estética presencista; primeros enfrentamientos y primeras acusaciones desde "Pensamento". En Francia, ruptura surrealistas/PCF y, dentro del grupo surrealista, expulsiones por excesiva "autocomplacencia artística" y por individualismo e insolidaridad. En España, etapa predominantemente surrealista.

3) *Del 35 al 40*. En Portugal, período polémico anti-presencista; etapa revisteril del neorrealismo; fin de "presença". En España, antiipurismo poético (Neruda: "Caballo Verde para la Poesía"), polarización de tendencias, poesía de guerra. En Francia, radicalización y politización crecientes del grupo surrealista.

4) *Del 40 al 50*. En Francia, (a) exilio del surrealismo, literatura de resistencia y realismo socialista, (b) regreso de los surrealistas, neorrealismo y existencialismo. En España, literatura nacionalista, lenta reacción humanitarista y aparición de corrientes neovanguardistas de filiación más o menos surrealista ("postismo", "Dau al Set", grupo aragonés). En Portugal, neorrealismo (incluyendo la colaboración de los futuros surrealistas); aparición, al final de la década, del surrealismo y existencialismo.

Desde el punto de vista de la praxis literaria, los neorrealistas portugueses asimilaron influencias de diversa procedencia pero todas ellas asentadas en parecidos presupuestos ideológicos y estéticos, más o menos próximos, por lo demás, a las tesis del realismo socialista. Así, los autores más destacados del realismo brasileño: Jorge Amado, Lins do Rego, Erico Veríssimo o Graciliano Ramos y, algo más tarde y a otros niveles, Guimarães Rosa; autores del realismo socialista soviético, como Ehrenburg o Gladkov, cuya novela "Cemento" difundieron las ediciones españolas de Cenit; franceses como Aragon y Éluard; autores del realismo crítico americano como Sinclair Lewis, John dos Passos o Steinbeck; antifascistas italianos —Moravia, Silone— y antinazis alemanes —Anna Seghers, Brecht.

Por lo que a su formación filosófica, política y estética se refiere, destaquemos:

- a) Traducciones de Marx, Engels y Lenin.
- b) Los *Principes Elementaires de Philosophie* de Politzer.
- c) *La conscience mystifiée*, de Gutermann y Lefebvre.
- d) *La crise du progrès*, de Friedmann (parafraseándola, Luis Vieira atacará en "Sol Nascente" a la "intelligenza que, perante o fracasso do Capitalismo industrial em resolver os problemas básicos da Humanidade, se refugia no irracionalismo, no subjetivismo, na fenomenologia, no bergsonismo, etc." ⁵²).
- e) *El arte y la vida social*, de Plejánov, que situaría el eje de la discusión estética en torno a la oposición "arte útil"/ "arte inútil" (o "arte por el arte"). La inutili-

(52) Cit. por A. PINHEIRO TORRES en *O Movimento Neo-realista...*, p. 41.

dad o gratuidad del arte había sido ya teorizada en 1835 por **Théophile Gautier** en el célebre prólogo a su novela *Mademoiselle de Maupin*, donde se afirma que el arte ha de ser esencialmente inútil y que su única utilidad, en todo caso, debe ser la de proporcionar un goce estético ⁵³. De **Gautier** partirá esencialmente **Plejánov** para afirmar en el citado libro (que recoge una conferencia dada en 1912 en Lieja y París) que el arte es siempre expresión de algo, es algo esencialmente ideológico, vinculado (afirmativa o negativamente) a una determinada sociedad y cuyo fin es siempre el de comunicar algo, siendo tanto más elevado ese arte cuanto más elevado sea aquello que pretende expresar (midiéndose esa elevación por el grado de identificación —artísticamente realizada— del artista con los sentimientos e intereses de las clases revolucionarias) ⁵⁴.

El neorrealismo tratará, en primer lugar, de ofrecer una alternativa al socialismo utópico proudhoniano de la generación de 1870, cuyo "...Socialismo burguês dissolvía-se e dissolveu-se num vago humanitarismo cristão, numa "generosidade fidalga", de acordo com a feliz expressão de Fernando Piteira Santos" ⁵⁵. Esa alternativa sería la del

"...Socialismo marxista-leninista que bem cedo aparece sob a designação eufemística de Novo Humanismo ou Neo-Humanismo. A própria designação Neo-Realismo surge como outro disfarce eufemístico para designar o Realismo Socialista, ou melhor: todo aquele Realismo cujo ideário pressupunha como filosofia básica o materialismo dialéctico, pelo que se superava, por sua vez, o Realismo Burguês, o Naturalismo ou o Realismo-Naturalismo do século XIX e princípios do século XX, cujo positivismo, à Comte, também se procurava transcende" ⁵⁶.

Es decir, hay también un rechazo de ese segundo eslabón intermedio de la tradición realista portuguesa que arranca de la generación de 1870 y que es el realismo-naturalismo pre-neorrealista:

"É possível, pois, falar de um individualismo (anti-socialismo?) do romance realista-naturalista pré-neorealista, mesmo quando ele se preocupa com os problemas básicos (infra-estruturais) da sociedade portuguesa, propósito que nunca caberá dentro de qualquer preocupação ou projecto modernista" ⁵⁷.

(53) Dice **Théophile Gautier**: "Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie. (...) Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature.- L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines. (...) Moi,... je suis de ceux pour qui le superflu est le nécessaire, -et j'aime mieux les choses et les gens en raison inverse des services qu'ils me rendent. (...) Je renoncerais très joyeusement à mes droits de Français et de citoyen pour voir un tableau authentique de Raphaël, ou une belle femme nue (...) car la jouissance me paraît le but de la vie, et la seule chose utile au monde" (*Mademoiselle de Maupin*. Texte présenté et annoté par Michel Crouzet. Ed. Gallimard, Paris 1973. Préface, pp. 53-55).

(54) **PLEJANOV, J.**: *Cartas sin dirección. El arte y la vida social*. Ed. Akal, Madrid 1975; hay también edición castellana de *Arte y vida social* en Ed. Fontamara, Barcelona 1974.

(55) **PINHEIRO TORRES, A.**: Op. cit., p. 26.

(56) *Ibid.*, p. 61. Vid. también la obra citada de Nelly **NOVAES COELHO**: *Escritores Portugueses*.

(57) **PINHEIRO TORRES, A.**: Op. cit., p. 32.

Advirtamos este esbozo de “jerarquización” estética y literaria, y no olvidemos que algo después, también los surrealistas, como veremos, hicieron lo propio, con lo que se obtendría un curioso cuadro comparativo de afinidades o “escalas jerárquicas” valorativas:

NEORREALISMO		SURREALISMO
Neorrealismo	1	Surrealismo
Realismo-naturalismo pre-neorrealistas	2	“Arte por el arte” (modernismos)
Realismo Gen. del 70	3	Neorrealismo y realismos
“Modernismos”	4	“diversos”

Abundando en lo anterior, y refiriéndose ahora a un tercer motivo de rechazo neorrealista —el neopositivismo de António Sérgio, mentor de toda una generación educada por la “Seara Nova”— dice Jofre de Amaral Nogueira (años antes del enfrentamiento polémico entre Sérgio y A.J. Saraiva):

*“...repudiava —al Neorrealismo, la “Nova Geração”— o idealismo dessangrado não só da Geração de 70, como a de qualquer outro idealista que com ela se encontrasse em sintonia de posições ideológicas. A defesa do materialismo dialéctico contra a inconsistente argumentação filosófica de Sérgio corresponde a ultrapassar-se finalmente em Portugal o impasse ideológico da Geração de 70 e à proposta prática do Socialismo marxista contra o Socialismo idealista, utópico, anti-revolucionário e burguês de oitocentos”*⁵⁸.

No obstante, la polémica enfrentaría, sobre todo, a neorrealistas y presencistas. En líneas generales, los presencistas serán acusados de abstenerse de “participar” (términos como “participación”, “militancia”, “alistamiento”, “engagement”, “compromiso”, “alienación”, etc., identifican inmediatamente cualquier texto neorrealista) en los conflictos que inevitablemente enfrentan a unos hombres contra otros, esto es, de negarse a tomar partido activamente en la lucha de clases:

*“... quem havia de aceitar o conselho (se refiere al consejo de abstención y marginación predicados por el maestro de la generación del 70 Antero de Quental) totalmente à letra foi a intelligentsia portuguesa do Primeiro e Segundo Modernismos: pela completa demissão das ideologias, pela marginalização política, pelo total desinteresse quanto aos acontecimentos históricos nacionais ou mundiais. A Ideologia era algo que logo se identificava como uma barreira para a Arte”*⁵⁹.

(58) Cit. por PINHEIRO TORRES: Op. cit., p. 35.

(59) Ibid., p. 28.

La polémica acabaría en una serie de oposiciones reduccionistas que podríamos esquematizar como sigue:

NEORREALISMO	PRESENCISMO
SOCIOLOGIA	ARTE
arte social (arte como medio)	arte por el arte (arte como fin)
arte útil	arte inútil
arte dirigido	libertad creadora
contenido	forma
participación (alineación)	abstención (alienación)
masas	individuo
nuevo humanismo	deshumanización

Los neorrealistas rechazaron reiteradamente ese afán reduccionista que opone “artistas” a “sociólogos”, “arte por el arte” a “arte social” o “forma” a “contenido”, defendiendo la unidad esencial de la obra de arte y poniendo su acento no en la eliminación de uno de los términos en las preocupaciones del “artista”, sino en el énfasis que la gravedad de las circunstancias históricas urgía que fuera puesto en uno de ellos, el “contenido” (lo que tampoco constituía novedad alguna desde el *De Sanctis* de *La giovinezza* hasta Plejánov):

“O artista, abandonado a si próprio, sujeito simplesmente à sua plena liberdade de realização, colocou a originalidade acima de tudo. O artista passou a ter como primeira e suprema aspiração ser iriginal. Originalidade não somente de fundo, mas sobretudo a mais completa originalidade formal. Do ataque ao formalismo clássico nasceu paradoxalmente um novo formalismo, daí o hermetismo e o esoterismo da arte moderna, da arte pura, da arte pela arte...”

*(...) Muitos dos artistas modernos partidários da arte pura possuem obras ricas e complexas, mas o conteúdo moral, filosófico, social, psicológico, isto é o miolo humano que as enche, é hiper-subjektivista, egocentrista, egoísta, alheio à tragédia humana e social do nosso tempo...”*⁶⁰.

Respecto a la pretendida oposición entre formalistas y contenudistas, **Mário Dioní-**

(60) *Ibid.*, p. 49.

sio, uno de los críticos y doctrinarios más importantes del movimiento neorrealista portugués, afirma lo siguiente:

“Forma e conteúdo são elementos inseparáveis (...) Penso, como André Spire que a poesia “não é, em princípio, uma maneira de cantar, mas uma maneira especial de pensar”. Uma composição será pois poesia, ou não, não por aquilo que exprime, mas pela maneira como o exprime, o que não é contraditório, como à primeira vista parece se pensarmos que a como o exprime é já consequência bem directa... de como se pensa” ⁶¹.

Dos calificativos hicieron fortuna en los ataques neorrealistas a “presença”: “deshumanización” y “umbilicismo”. Especialmente hirientes para la sensibilidad de unos autores que se pretendían abstracta y fundamentalmente “humanos”, Alexandre Pinheiro Torres los atribuye a Álvaro Cunhal, sugeridos tal vez por unos versos de José Régio (que respondería severamente a Cunhal, y a los neorrealistas en general, tachándolos de “fanáticos y dogmáticos”):

*A minha glória é esta:
Criar desumanidade!
Não acompanhar ninguém* ⁶²

...

*Vergo a cabeça sobre o peito,
Concentro os olhos sobre o umbigo,
E um coração que me hão desfeito
Chora de achar-se só comigo...* ⁶³

Joaquim Namorado, segundo centro personal, éste en Coimbra, del neorrealismo portugués (como Dionísio lo sería en Lisboa), ha reconocido recientemente, con la objetividad y el desapasionamiento que permiten la mayor distancia y perspectiva históricas, la importancia evidente de “presença” y su papel en la más reciente historia cultural portuguesa:

“a Presença liquidara de vez o academismo, a “literatice literária”, em que descambara quer certo simbolismo dessorado, quer um naturalismo invertebrado e sem informação. A Presença arvorara a bandeira de uma “literatura viva”, combatera pela liberdade da criação artística, derrubara tabus, destruiu preconceitos, trouxera ao seu público o convívio de Proust, de Joyce, de Thomas Mann, de Gide, opusera a uma realidade que não aceitava, o isolamento na torre de marfim, o “não vou por aí”, o individualismo, a introspecção, o subjectivismo, e, como única verdade na arte, a predominância dos valores estéticos” ⁶⁴.

Para concluir el panorama y contenido de la polémica —que, no lo olvidemos, fue también en lo esencial la polémica en la que se vieron envueltos los surrealistas—, complemente-

(61) *Ibid.*, p. 16.

(62) Corresponden al primer libro de poemas de J. REGIO: *Poemas do Deus e do Diabo*, de 1925.

(63) Del tercer libro de poemas de REGIO, publicado en 1936, *Encrucilhadas de Deus*. El artículo de Cunhal se titulaba, irónicamente, “Numa Encruzilhada dos Homens”.

(64) En *Vértice*, núms. 322-323, Nov.-Dez., 1970, p. 914.

mos las anteriores afirmaciones con la reiteración, aún más reciente, de los argumentos utilizados desde la perspectiva neorrealista para caracterizar a “presença”:

*“...a sua fé na “arte-pela-arte”, na “arte inútil”; o seu apoliticismo; o seu idealismo; o seu humanismo humanitarista (à maneira da geração de 70) quando vagamente o havia; a sua crença na reforma moral do Homem, desde dentro; quando mesmo só nesta espécie de reformismo se acreditava; o seu escandaloso descaso pela circunstância histórica do mundo; o seu horror pelas transformações sociais; o seu conservadorismo, quando não o seu reaccionarismo; o seu profundo antimarxismo, mesmo quando se reivindicassem de socialismo que não poderia ser senão uma tinta já leve do que haviam palidamente herdado do proudhonismo oitocentista”*⁶⁵.

Al margen de aquél provincianismo esencial que, en palabras de Mourão-Ferreira, hermanaba a presencistas y neorrealistas frente a “órficos” y surrealistas, desde los presupuestos presencistas y desde aquel esquematismo y reduccionismo polémicos que antes denunciábamos, el neorrealismo portugués fue acusado de “sociologismo”, de ignorancia e insensibilidad artísticas, de fanatismo y dogmatismo doctrinarios cuando no de crasa ignorancia incluso de las propias fuentes desde las que decían afirmarse, es decir, de falta de formación teórica política y de simplismo ideológico.

Del interior mismo del movimiento surgió la contestación de una fuerte personalidad literaria y filosófica, que habría de encarnar críticamente en Portugal un existencialismo de corte sartriano: Vergílio Ferreira. Tras haber publicado sus tres primeros libros dentro de la estética neorrealista (nos referimos a *O Caminho Fica Longe* *, *Onde Tudo Foi Morrendo* y *Vagão J*), la publicación en 1949 de *Mudança* ha sido por él considerada como un cambio fundamental en su producción —y el título en sí ya es significativo, como todos los de V. Ferreira—, y por la mayor parte de la crítica como el paso —“mudança”— de lo que podríamos denominar “primera fase” del neorrealismo a una segunda que se caracterizaría por el abandono de la “urgencia” ideológica en favor de una mayor preocupación formal (lo que ha sido y es negado por los críticos más lúcidos del movimiento, en favor de una evolución continuada y sin cortes dentro de la estética del movimiento). Vergílio Ferreira, que en el prólogo a la 1ª edición de *Vagão J* (y leer el de la 2ª edición, muy reciente, es ilustrativo de su evolución y de sus actuales posiciones) había afirmado que había que situar el nivel del lenguaje literario al mismo nivel de la expresión del pueblo, llega a afirmar:

*“...eu entrei no neo-realismo, ou seja na arte “social”, como quem entra em convento, ou seja pela abdicação. (...) Simplesmente, nesta arte “comprometida” com as questões sócio-económicas, nós esquecíamos frequentemente que comprometíamos a própria arte. (...) Além de que toda a arte está comprometida com o seu tempo; logo, não deve comprometer-se. Porque é neste “dever” que se insere o desastre”*⁶⁶.

Concretamente referida a la poesía, debe destacarse aquí la breve pero ponderada crítica de Pilar Vázquez Cuesta, quien, tras reconocer que la “...inquietud por la realidad

(65) PINHEIRO TORRES, A.: Op. cit., p. 58.

(66) FERREIRA, V.: *Para Uma Auto-análise Literária*. Cópia mecanografiada del autor.

nacional, la consideración de la palabra poética como arma de combate y utensilio para la construcción de un nuevo mundo, será la gran aportación del neorrealismo a la poesía portuguesa”⁶⁷, se refiere así al estancamiento —cuando no retroceso— formal del neorrealismo y a su fracaso ideológico:

*“Releída en los textos originales a treinta años de distancia, la poesía social portuguesa de la década del 40 nos parece mucho menos ideológicamente actuante y más tradicionalmente poética de lo que se podría esperar oyendo a sus panegiristas y detractores, que encausan intenciones nunca desmentidas pero no hechos (...) ...tras el aparente rechazo de todo el pasado literario portugués por parte de los modernistas, el neorrealismo se reinstala cómodamente a la sombra tutelar de figuras como Gil Vicente, Camoens, António Nobre, Teixeira de Pascoaes o Camilo Pessanha, en vez de proseguir el proceso de liberación formal que con tanto empuje aquellos habían emprendido”*⁶⁸.

Tanto las críticas dirigidas por Vergílio Ferreira como las de Pilar Vázquez Cuesta coinciden en líneas generales con las que les fueron hechas por los surrealistas, que durante algunos años colaboraron, antes de auto-proclamarse “surrealistas”, con los neorrealistas en un común frente de oposición político-cultural al oscurantismo de la dictadura salazarista. Esas críticas, que ejemplificaremos con un texto —de los más claros textos doctrinales surrealistas— de Afonso Cautela⁶⁹, se concretan en los siguientes puntos:

1) Negación de la “exclusividad” del compromiso histórico que se atribuían los neorrealistas y paralela afirmación del fracaso de esa pretendida “participación”:

“...não é exclusiva dos neo-realistas a consciência de “intervir”, em face das duas guerras que arrasaram a Europa e abalaram o mundo. (...) Tanto contribuíram para impedir a guerra, os neo-realistas, como os surrealistas, como os da “arte pela arte”. (...) ...mais não puderam nem podem, para a resolução das situações concretas, os combatentes neo-realistas do que os surrealistas”.

2) Fracaso del intento de contribuir a la transformación de las estructuras de la sociedad portuguesa mediante un proceso de concienciación de las masas desde la literatura, y fracaso también —por renuncia previa, como señalaba Pilar Vázquez Cuesta— de transformación de la literatura:

“...dentro da literatura...: se o escritor alistado dos neo-realistas se afirmava pelo élan combativo, pelo ardor polémico, pela crítica social e do social, pela revolta contra as injustiças, contradições e absurdos, valha-nos Deus: então seria o neo-realismo o último a considerar-se “alistado”, “engagé”, actuante. No pino da escala estariam os surrealistas cujo ímpetu destruidor foi e é talvez a sua maior ou única virtude; depois os da “arte pela arte” que, pelo menos entre nós, tiveram um trabalho crítico pondo em ordem a nossa pelintrice cultural; e finalmente os neo-realistas. (...)”

(67) VAZQUEZ CUESTA, Pilar: Op. cit., p. 23.

(68) Ibid., p. 31.

(69) En *Surreal/abjeccion-ismo*, Antología de obras em português seleccionadas por Mário Cesariny de Vasconcelos de acordo com o propósito inicial. Ed. Minotauro, Lisboa 1963, pp. 14-16.

Se o neo-realista queria agir sobre as condições materiais, utópico e ridículo foi pensar que com uma literatura materialista o conseguia. (...) ...se a única revolução que se pode pedir à literatura é a pedagogia, certamente que a ficção ou mesmo a crítica neorealista ajudou muito menos ao preconizado progressismo do que as restantes escolas”.

3) Especial preferéncia por la novela, como medio más idóneo de “reflejar” la realidad y por tanto como arma pedagógica más eficaz, junto con la crítica. Evidentemente, como señalaba Mourão-Ferreira, la novela posee un mayor grado de significación, es decir, de información. Quizás a ello sea debido el que haya sido en la novela donde mayor distancia formal se estableciera entre neorrealistas y surrealistas (o modernistas y nuevos “formalistas” en general, incluido el existencialismo novelesco ferreiriano) y que sin embargo la poesía refleje una mayor coincidencia —lo que justifica que se haya hablado a veces del surrealismo del neorrealista Namorado o del neorrealismo del surrealista O’Neill, por poner dos ejemplos significativos.

4) La acusación de haber hecho sociología, psicología o antropología *en su literatura*, cuando lo que decían pretender o pretendían era precisamente *hacer literatura*:

“...o que nos fica do neo-realismo? Fica, quanto a nós, o cuidado de aproveitarmos todo esse material documental, para a sua utilização não já estética mas etnográfica, antropológica, sociológica e psicológica (?). (...) Dá pena que larvadas vocações de homens de ciência..., o rigor da observação experimental, ...a documentação exaustiva, a paciente recolha do peculiar, do característico, do toponímico, se tenham transviado inglòriamente para a literatura e que uma geração de estudiosos da gleba e da sua gente nos surgisse uma geração, em grande parte, falhada. (...) Na literatura neorealista vamos encontrar, não há dúvida, um valioso depósito de documentação, ...mas contam-se pelos dedos da mão aquelas obras neo-realistas que mais do que bloco-notas, mais do que quadros e naturezas mortas da vida popular (sem folclorismo, valha-nos isso), sejam obras para viver de vida e alma própria. Satisfazem como meio, mas não como fim, se querem ser obra de arte, mais ou menos teleológica na sua expressão. E creio que todas querem ser obras de arte”.

Justamente en las líneas finales creemos que se halla el punto más débil de la argumentación surrealista en cuanto al “teleologismo” evidente de la obra de arte o de la literatura neorrealistas, además de precipitarnos de nuevo en el terreno de la discusión reduccionista que hemos visto entre presencistas y neorrealistas. En cualquier caso, más que de “fracaso” cabría hablar de “drama interno” neorrealista —como hace Eduardo Lourenço— al referirnos a la singular relación entre teoría ideológica y práctica literaria neorrealistas. Sería, sin embargo, aquél problema del “teleologismo” mencionado por Cautela lo que para E. Lourenço ⁷⁰ constituiría uno de los ejes fundamentales en torno a los cuales gira la dialéctica conjunción/disyunción que caracteriza las relaciones entre neorrealistas y surrealistas. El otro eje sería la opuesta concepción de la Revolución y de la “literatura en la revolución” sustentada por unos y otros: frente a la revolución concreta y posible, en que la urgencia de las transformaciones estructurales posterga y hasta olvida las superestructu-

(70) LOURENÇO, E.: *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*. Ed. Ulisseia, Lisboa 1969.

rales (la literatura, en este caso), la Revolución permanente surrealista, cada vez más despojada de significado y concreción histórica, y la necesidad de una paralela liberación anti-literaria y anti-racionalista de la cultura. Doble camino de frustración —revolución posible e imposible, realidad y deseo— en el doble plano de las transformaciones históricas (individuales —nivel ético y moral— y colectivas —económicas, políticas, sociales) y artístico-literarias que acabaría, sobre todo en el caso de los surrealistas portugueses, en lo que acertadamente algunos autores han venido en denominar “estética de la impotencia”, visible sobre todo en la praxis colectiva y en la poética surrealistas.

LA LITERATURA A CATALUNYA-NORD ENTRE 1808 i 1833

Joan Alegret

EL TEATRE

Devers 1770, s'havia iniciat a Catalunya-Nord una producció teatral en català segons el model classicista francès (és a dir en versos alexandrins i sotmesa a la regla de les tres unitats), elaborada fonamentalment per eclesiàstics i constituïda més per versions del francès —i potser subsidiàriament de l'italià— que no pas per obres originals. Durant el primer terç del segle XIX, aquesta producció perdura, encara que, segons sembla, minvada: la Revolució Francesa dispersà el grup de clergues que traduïen les peces que es representaven a Tuïr (Rosselló) a benefici de la reedificació de l'església del poble; és prou sabut que el més notable d'aquests traductors, el monjo **Miquel Ribes** (1731-1799), que vertí en alexandrins catalans *Athalie* i *Esther* de **Racine** i *Polyeucte* de **Pierre Corneille**, va morir a Sant Cugat del Vallès.

(*) Aquest article és el primer d'una sèrie sobre la literatura als Països Catalans entre 1808 i 1833, és a dir des de la Guerra del Francès a la mort de Ferran VII. Políticament, aquest període representa el final de l'Antic Règim i la pugna entre absolutistes i lliberals; estèticament, el final del Classicisme i la introducció del Romanticisme; i, dins de la història de la literatura catalana, aquest quart de segle és l'etapa final de la Decadència, just abans de l'inici de la Renaixença. Aquest caire d'època crítica, de canvi, és el que m'ha mogut a estudiar-la. Començ per Catalunya-Nord que, per formar part d'un altre estat que la resta dels Països Catalans, té unes característiques especials. En aquest article, he reunit i ordenat la informació bibliogràfica disponible. He respectat la grafia original en els títols i citacions: només he regularitzat l'accentuació. Em cal donar les gràcies als bons amics Antoni Espadaler i Eliseu Trench, que em gestionaren l'obtenció d'una fotocòpia del treball *Recherches historiques sur la langue catalane* de Francesc Jaubert de Paçà.

Un traductor o adaptador que treballa abans i després de la Revolució i de l'època napoleònica, i que ens mostra, doncs, la continuïtat d'aquest teatre classicista en català d'un segle a l'altre, és el desconegut que signa amb les sigles L... D..., el qual ens ha deixat sis peces manuscrites (quatre de profanes i dues de religioses), conservades avui al fons Charles de Vallat de la Biblioteca Municipal de Montpeller. Sabem la data de tres d'elles: la més tardana és de 1816: *Don Bertran de Cigarral*, traducció d'una comèdia "à l'espanyole" de **Thomas Corneille** (1625-1709) que era una adaptació d'*Entre bobos anda el juego* de **Rojas Zorrilla**.

A la mateixa biblioteca hi ha una versió, representada el 1829, de la tragèdia en cinc actes *Sant Adrià, màrtir*, de **Jean Galbert de Campistron** (Tolosa 1656-1723), autor que obté un nou èxit a finals del segle XVIII i que havia estat receditat en 1791 i 1819.

Dos manuscrits més de Montpeller fan palesa la continuïtat d'aquest teatre català entre els dos segles, ja que són noves còpies o noves redaccions d'obres anteriors: *Lo martyri dels gloriosos Sant Ferriol y Julià*, "novament redigit any de 1819", i *Sant Fructuós*, la peça en tres actes i en versificació polimètrica que, amb tècniques més aviat barroques, havia escrit **Melcior de Bru i Descatllar** (abat de Cuixà mort l'any 1759), "redigida lo any 1824".

A la biblioteca del monestir de Sant Miquel de Cuixà, es conserven tres volums manuscrits facticis titulats *Dramas catalans*. Hi ha fet referència **Lluís Creixell** en un article a la revista "Sant Joan i Barres" (núm. 48, juliol 1972), indicant que aquests tres volums procedeixen del "Petit Seminari" de Prada (Conflent), on els alumnes devien encarregar-se de copiar les obres. Els textos transcrits procedeixen, en part, del segle anterior, del fons reunit per l'impressor i editor **Guillem Agel i Barrière** (Tuïr 1753-1823), que havia actuat com a empresari de les representacions celebrades a benefici de l'església de Tuïr durant la dècada de 1780. Però hi apareixen també obres noves, d'autors locals, que duen la data de llur composició: el *Martiri de Sant Julià y de Santa Baselici*, patrons del Soler (Rosselló), composta en aquesta localitat per **Francesc Comes** el 14 de juny de 1813, i, més enllà del període que pretenem ressenyar, la *Representació del martyri de Sancta Àgatha, verge y màrtir*, patrona de Cornellà de la Ribera (Rosselló), composta el 1834, i la *Representació del martyri del gloriós Sant Saturní, bisbe de Tolosa*, tragèdia en cinc actes, composta el 1863, ambdues de **Francès Doutres**, que en la darrera data era institutor a Marquixanes (Conflent). Hi ha encara una peça anònima, *Santa Justa y Santa Rufina*, representada a Bula Terranera (Rosselló) els dies 21 i 28 de maig de 1820 i potser, doncs, escrita poc abans d'aquestes dates. Tanmateix, el títol més curiós d'aquests manuscrits de Cuixà és una peça profana: *Robert, capità de brigants*, traducció de *Robert chef de brigands*, de **La Martelière**, estrenada a París el 1792 "sur le théâtre du Marais", que no és altra cosa que una adaptació francesa de la famosa tragèdia *Die Räuber (Els bandolers)* (1ª ed. 1781, est. 1782) de **Friedrich Schiller** (1759-1805). No sabem la data d'aquesta versió catalana, que podria correspondre al nostre període, la qual mereix una mica d'atenció per ésser un ressò en la nostra llengua d'una de les grans obres del moviment alemany del *Sturm und Drang*, que ajudarà a conformar arreu d'Europa la nova sensibilitat romàntica.

Veiem, doncs, com durant almenys els dos primers terços del segle XIX, esllanguint-se progressivament, perdura un teatre nord-català classicista, bàsicament religiós: sovinteja en els manuscrits la indicació que els sants de què tracta l'obra són els patrons del poble

on ha tingut lloc la representació. Junt amb les restes de la dramaturgia religiosa més antiga (*Passions, Pastorets*, peces hagiogràfiques barroques), aquestes peces classicistes en la nostra llengua són el teatre de les petites poblacions de Catalunya-Nord enfront del teatre francès que, majoritàriament, devia representar-se a Perpinyà.

LA POESIA

Un altre camp, en què les lletres catalanes segueixen també un solc que ja havia estat iniciat al segle XVIII, és el de la poesia religiosa: s'edita un recull de *Càntichs catalans, traduïts dels Càntichs de Sant Sulpici* (Perpinyà 1826), versió deguda a un sacerdot anònim del bisbat de Perpinyà.

El triomf de la poesia francesa sembla abassegador. No sols la poesia religiosa en llengua catalana, com acabam de veure, és una simple versió del francès: en el camp de la poesia profana, ens trobam amb dos poetes perpinyanesos, pertanyents a la generació de 1808, que escriuen exclusivament en francès. **Antoni Jaume Carbonell** (1778-1834), pels títols de les seves obres, sembla encara un poeta de l'Arcàdia i la Il·lustració: la novel·la pastoral *Daphné* (1808), el recull *Essais, opuscles divers* (1817), l'oda *Mailly ou le tribut de la reconnaissance* (1820) i un poema en tres cants sobre el departament dels Pirineus Orientals. **Pere Batlle** (1787-1863), que escriví els seus primers poemes estant a Barcelona com a soldat napoleònic, edità a "Le Publicateur du département des Pyrénées-Orientales" (1832-1837) odes, balades i epístoles inspirades en els paisatges pirinencs. L'editor **Joan Alzine** va publicar unes *Poésies* (Perpinyà 1823) de **François Boher**, personatge que no he pogut identificar: no sé si pot tractar-se de l'escultor i pintor **Francesc Boher** (Vilafranca de Conflent 1781-Perpinyà 1825), que treballà a Puigcerdà, Arles, Perpinyà i Barcelona. Si comparam els poetes perpinyanesos **Carbonell** i **Batlle** amb els poetes barcelonins de la seva mateixa generació (un **Josep Arrau** o un **Francesc Renart**), veurem que, mentre els barcelonins continuen practicant el bilingüisme poètic català-castellà, els perpinyanesos han passat al conreu exclusiu de la llengua de París, com si amb ells la literatura francesa hagués pres arrels definitives a la capital del Rosselló. En la generació següent, el bibliotecari **Lluís Fabre** (Perpinyà 1795-1883) serà un versificador abundós en francès.

Tanmateix, no deixa de compondre's una poesia en català per part d'autors cultes, bé que, comparada amb la que s'escriu en francès, és més limitada de to i de registres: consisteix en faules humorístiques de temàtica picant o en imitacions de la cançó popular (ja sia sobre patrons autòctons o prenent model de les cançons franceses de **Béranger**). Llurs autors són erudits, com **Pere Puiggarí** i **Josep Tastú** —als quals em referiré més endavant—, o escriptors professionalitzats a París, com **Esteve Aragó**, o científics, com **Bartomeu Xatart**. El conreu de la poesia catalana devia representar, doncs, per a ells un lleure enmig de llurs ocupacions habituals. **Bartomeu Xatart** (Prats de Molló 1774-1846), farmacèutic al seu poble natal, fou un excel·lent botànic, expert coneixedor de la flora pirenaica. Establí un jardí botànic particular al mas de Tellet, es relacionà amb d'altres rellevants botànics del seu temps i aplegà un extens herbari que, després de la seva mort, anà a parar a la Facultat de Medicina de Montpeller. **Esteve Aragó** (Perpinyà 1802-París 1892), polític i escriptor professional en francès, va escriure un grapat de cançons en català, segurament de París estant, la data de creació de les quals no he pogut veure precisada: pro-

bablement són posteriors a l'any 1830. Les cançons d'Aragó, com les de **Pepida Meric** (compostes entre 1834 i 1842), devien néixer sota l'estímul de l'èxit de les cançons franceses que el bonapartista **Pierre Jean de Béranger** (1780-1857) escrivia, durant la Restauració, sobre tonades populars. Aquest tipus de poesia nord-catalana no es devia divulgar pel país a través de la impremta, sinó en còpies manuscrites o per transmissió oral. **Jacint Verdaguer**, en les seves estades al Vallespir els anys 1879 i 1880, recollí oralment dues poesies d'**Esteve Aragó** i una de **Bartomeu Xatart** que començava així:

*Una minyona ben feta
com ne cria el Rosselló*

LA PROFESSIONALITZACIO A PARIS

La poesia a part, els escriptors nord-catalans que es volen professionalitzar en francès, amb el conreu de la prosa o el teatre, s'instal·len a París. És el cas dels germans **Aragó**. **Jaume Aragó** (Estagell 1790-París 1855) hi desplega una carrera de director i autor teatral i hi publica el llibre de viatges *Promenade autour du monde* (1822) i la narració *Pujol, chef des Miquelets* (1840), sobre el bandoler Josep Pujol (Besalú 1778-Figueres 1815), àlies Boquica, que es posà al servei dels francesos durant l'ocupació napoleònica. **Esteve Aragó**, que arribarà a ésser batlle republicà de París l'any 1870, s'inicia joveníssim en la carrera literària escrivint en col·laboració amb **Le Poitevin** i amb **Honoré de Balzac** el roman noir *L'Heritière de Birague* (1822); davant del poc èxit d'aquesta novel·la, es decantà pel teatre i es convertí en un autor de *vaudevilles*.

HISTORIADORS I ERUDITS

Ens resta encara per considerar la prosa francesa dels historiadors i erudits nord-catalans. El benedictí **Miquel Brial** (Perpinyà 1743-París 1828), historiador dels segles XII i XIII, que passà a residir a París el 1771, on fou elegit membre de l'*Institut de France* el 1805, treballà en la continuació del *Recueil des Historiens de France* i col·laborà en la *Histoire littéraire de la France*. A la seva vellesa, el 1826, fundà unes escoles públiques per a infants a Baixàs i a Pià (Rosselló), amb la condició que hi fos obligatòria la llengua francesa.

Si dom **Miquel Brial** sembla, doncs, completament francesitzat, els erudits de les generacions següents, en canvi, revaloren el passat literari català, es preocupen per la llengua pròpia, mantenen lligams amb llurs col·legues del sud de les Alberes i, alguns, fins i tot escriuen poesia en català. El Romanticisme pot explicar la nova actitud.

Pere Puiggarí (Perpinyà 1768-1854), que havia estat novici benedictí a Santa Maria d'Arles (Vallespir), es refugià a Madrid durant la Revolució Francesa, on estudià el castellà. Després fou professor d'humanitats i retòrica al Col·legi de Perpinyà, del qual esdevingué superior. Gramàtic, lexicògraf i investigador de l'arqueologia i la història nord-catalanes, publicà al final de la seva vida una *Grammaire catalane française à l'usage des français obligés de connaître le catalan, des linguistes et des amateurs de la langue romane* (Perpinyà 1852), obra en què els escriptors nord-catalans de la segona meitat del segle XIX devien basar llur llengua literària, i deixà inèdit un *Dictionnaire catalan-français*.

Però a més a més ens deixà un llibre manuscrit en català, *Recreacions d'un bandit*, redactat entre 1802 i 1819, que és un recull de faules humorístiques en vers, de tema picant. N'han aparegudes dues, "Lo lleó i l'ase" i "La majordona collonada" a l'*Almanac català del Rosselló* de 1976 i de 1980. També n'ha fet referència la revista "Massana", d'Argelers, que no hem pogut veure. El manuscrit és en poder de l'hereva d'una antiga família d'advocats perpinyanesos i seria interessant la seva publicació completa.

Francesc Jaubert de Paçà (grafiat Passa en francès) (Paçà 1785-Perpinyà 1856), baró de Paçà, seguí en la seva joventut la carrera política i fou auditor del Consell d'Estat (1806) i sots-prefecte de Perpinyà (1814). Amb l'arribada de la Restauració, abandonà la política per les tasques d'investigació erudita i per l'estudi de la legislació dels sistemes de regadiu per a la Société Royale d'Agriculture de París. Viatjà per Catalunya-Sud i el País Valencià, estudiant els sistemes tradicionals d'irrigació dels nostres rius, des del Ter al Xúquer, tasca que reflectí en el llibre *Voyage en Espagne dans les années 1816, 1817, 1818, 1819, ou recherches sur les arrosages* (París 1823). La visió històrica d'aquesta obra és fortament influïda pel seu amic **Francesc-Xavier Borull** (1745-1837), darrer gran erudit valencià setcentista, i la part descriptiva conserva encara un gran interès. Publicà també opuscles de recerca històrica sobre l'Alt Empordà. Però el que ens interessa més, des d'un punt de vista filològic, és el seu extens article *Recherches historiques sur la langue catalane*, aparegut a París, el 1824, a les "Mémoires et dissertations sur les antiquités nationales et étrangères" publicades per la Société Royale des antiquaires de France (pp. 297-431), article que cal qualificar de primera història de la llengua i la literatura catalanes. **Jaubert de Paçà** hi parla, en primer lloc, dels orígens de la llengua i de l'aparició dels primers mots romànics en els documents (pp. 297-308). Es refereix després als trobadors i a l'expansió del català (pp. 308-314), tot englobant en un sol domini lingüístico-literari el català o i l'occità, però, curiosament, afirmant que la llengua poètica dels trobadors va néixer al palau comtal de Barcelona, d'on va passar a Provença. Detalla a continuació els trobadors catalans, estenent-se en la llegenda de Guillem de Cabestany (pp. 315-325). Passa després a considerar la literatura medieval en prosa i vers posterior als trobadors (pp. 324-363), desplegant un quadre que, malgrat diverses inexactituds i omissions, és relativament complet: hi són presents les quatre grans cròniques, fra Antoni Canals, Sant Vicent Ferrer, la versió de la *Biblia* del seu germà Bonifaci, Jordi de Sant Jordi (que situa, però, al segle XIII), Ausiàs March, Jaume Roig i Joan Roís de Corella, així com Joanot Martorell amb el *Tirant lo Blanc*. Ramon Llull i Bernat Metge, en canvi, hi són oblidats. Per a **Jaubert de Paçà** caldria fixar l'època més brillant per a la llengua catalana al segle XV. A continuació parla del segle XVI (pp. 363-371), que qualifica de segle dels historiadors i dels jurisconsults, enfront del segle dels joglars i dels poetes que havia estat l'anterior, i del XVII (pp. 371-386), en què diu que minva el nombre d'escriptors catalans, tot fent un especial elogi de Vicent Garcia, que aparella amb Lope de Vega com als dos poetes més remarcables de l'Espanya siscentista. En referir-se després al segle XVIII (pp. 387-393), comença recordant les mesures centralitzadores de Felip V de Castella després de la Guerra de Successió i la prohibició del català "dans les assemblées publiques, dans les affaires administratives, et dans les cours judiciaires", per estendre's tot seguit amb referències interessants a la lluita lingüística a Catalunya-

Nord, entre la imposició del francès per les autoritats i la resistència del català per part de la població. Segueix després una referència típicament romàntica a la literatura popular tradicional nord-catalana (pp. 393-400), on esmenta la *Cançó del pardal* i la *Cançó del Canigó*. I acaba amb noves referències al conflicte lingüístic a les dues Catalunyaes de la seva època i amb un esment de quatre obres lexicogràfiques antigues, així com de dues obres contemporànies editades a Barcelona: el *Diccionario catalán-castellano-latino* (1803, 1805), d'Esteve, Bellvitges i Joglar, i la *Gramàtica y apologia de la llengua catalana* (1813-1815), de Ballot. En apèndix (pp. 404-439), com a notes, ens forneix una crestomatia de textos catalans, del segle X al XVIII. Els viatges de Jaubert de Paçà per Catalunya-Sud i el País Valencià li possibilitaren aquest quadre històric: per les notes a peu de pàgina, constata que coneixia molt bé la historiografia referent a la Corona d'Aragó, tant d'autors catalans, com valencians i aragonesos. L'únic buit perceptible és la historiografia mallorquina, que explicaria l'omissió de Ramon Llull en desplegar el quadre històric de la nostra literatura.

Josep Tastú (grafiat *Tastu*, sense accent, en francès), (Perpinyà 1787-París 1849), tot i viure molts anys a París (on, de primer, exercí d'impressor) i estar casat amb una poeta romàntica francesa, Amable Voiart, manifestà un gran interès per la filologia catalana. Viatjà per Catalunya i Mallorca durant quinze mesos (entre març de 1837 i juny de 1838), recollint literatura antiga i cançoner popular tradicional. Es relacionà amb el filòleg provençal François Raynouard i proporcionà a Fèlix Torres Amat la seva col·laboració per al diccionari d'escriptors catalans que aquest edità finalment el 1836 a Barcelona. Encara, a la dècada dels quarantes, projectava l'edició de literatura catalana medieval amb Joaquim Rubió i Ors. Les seves recerques, malauradament, quedaren pràcticament inèdites i desconegudes, sense tenir cap influència immediata a Catalunya-Nord. La seva obra manuscrita es conserva a la Biblioteca Mazarina de París i comprèn edicions d'autors catalans antics, gramàtics i glossaris. Cal que recordem, però, una obra curiosa de Tastú, la cançó *Los Contrabanders* (és a dir "els contrabandistes") que edita a París el 1833. A la introducció en prosa, hi fa un elogi de la llengua catalana, amb citacions d'Ausiàs March i de Bernat-Hug de Rocabertí, en un estil popularista una mica pintoresc, al gust romàntic. Tastú explica que *Los Contrabanders*, que ell qualifica de "cançoneta nova", és escrita a imitació de Béranger. Tenim, doncs, que el mateix any que a Barcelona es publicarà *La pàtria* d'Aribau, un perpinyanès editava a París un altre poema romàntic en català (la introducció va datada a les Carnestoltes de 1833), poema que d'alguna manera va arribar a Barcelona, car, alguns anys després n'aparegué un esment al fullot del diari "El Guardia Nacional" (1835-1841).

D'altra banda, segons reporta **Josep-Maria de Casacuberta**, a la "Revue des Pyrénées Orientales" (1842), un clergue que signava "L'abbé S." inserí una estrofa i mitja de *La pàtria* d'Aribau en un treball d'esperit renaixentista; i, segons **Antoni Rubió i Lluch**, l'any 1843 l'erudit **Antoni Puiggarí** (1815-1890) ja coneixia els versos de "Lo Gayter del Llobregat" (recollits en llibre a Barcelona el 1841). Malgrat la separadora frontera estatal, les connexions entre els literats i erudits dels dos bocins en què, l'any 1659, havia quedat dividida Catalunya, no s'havien tallat.

BIBLIOGRAFIA

- AMADE, Jean: *Anthologie catalane (1^{re} série: Les Poètes roussillonnais)* avec Introduction, Bibliographie, Traduction française et Notes. Edition de la Bibliothèque Catalane, Perpignan 1908, LVI + 260 pp.
- ANÒNIM: *Papiers de Josep Tastu (1787-1849) existents avui en la "Bibliothèque Mazarine" de Paris*. "Revista de Bibliografia Catalana", II, 1902; pp. 140-155.
- CARBONELL, Jordi: *Dues traduccions rosselloneses setcentistes de la Zaïra de Voltaire*. "Estudis Romànics", XI, 1962 [1967], pp. 161-170.
La literatura catalana durant el període de transició del segle XVIII al segle XIX. "Actes del Quart Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes". Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Montserrat 1977; pp. 269-313.
- CREIXELL, Louis: *Joséph Bonafont. 1854-1935. Etude bio-bibliographique*. Université de Montpellier. Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Octobre 1968. Mémoire de Maîtrise.
- CREIXELL, Lluís: *Esqueix de les nostres primícies teatrals: la tragèdia d'En Miquel Aujaleu*. "Sant Joan i Barres", 48, juliol 1972, pp. 18-25.
- JAUBERT de PASSA, François: *Recherches historiques sur la langue catalane*. "Mémoires et dissertations sur les antiquités nationales et étrangères". Société Royale des antiquaires de France, Paris 1824; pp. 297-431.
- NOELL, René: *Essai de Bibliographie roussillonnaise des origines à 1906*. Revue "Terra Nostra", Prada 1976, 224 pp. Vegeu-hi: "Journaux et périodiques", pp. 13-19; "Folklore et art populaire", pp. 80-85; "Littérature", pp. 176-178; "Linguistique", pp. 188-189.
- PAGÈS, Amédée: *Notice sur la vie et les travaux de Joseph Tastu*. "Revue des langues romanes", 1888, pp. 57-76 i 127-145.
- PONS, Joseph-Sébastien: *La littérature catalane en Roussillon au XVII^e et au XVIII^e siècle. L'Esprit provincial. Les Mystiques. Les Goïgs et le Théâtre Religieux*. Edouard Privat, éditeur/Henri Didier, éditeur, Toulouse/Paris 1929, 399 pp.
La littérature catalane en Roussillon (1600-1800). Bibliographie. Edouard Privat, éditeur / Henri Didier, éditeur, Toulouse / Paris 1929, 108 pp.
- VERDAGUER, Pere: *Fabulistes rossellonesos*. Edicions 62 (Antologia Catalana, 70), Barcelona 1973, 92 pp.
"Literatura en francès" i "Literatura rossellonesa", dins AA.VV.: *Diccionari de literatura catalana*. Edicions 62 (Cultura Catalana Contemporània, IX). Barcelona 1979; pp. 365-367 i 383-388.
- VIDAL, Pierre et CALMETTE, Joseph: *Bibliographie Roussillonnaise*. dressée par (...). Extrait du XLII^e Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales, Perpignan 1906, 558 pp. Vegeu-hi "Langue et Littérature catalanes", pp. 357-404 i 509-512.

ANALISI DE "NU", DE BARTOMEU ROSSELLO-PORCEL

Pere Rosselló Bover

INTRODUCCIÓ

Aquest treball ¹ pretén ésser una anàlisi "interna", sobretot, d'un poema de **Bartomeu Rosselló-Pòrcel**. És a dir, vol descobrir quins són els mecanismes interiors que fan que aquest text sigui "poètic", veure com funciona el poema i per què pot ésser considerat com a tal. Aquestes pàgines comparteixen la definició (simple, però clara) de **Fernando Lázaro Carreter**, segons el qual "*Explicar un texto es ir dando cuenta, a la vez, de lo que un autor dice y de cómo lo dice*". ² No hem d'oblidar que el que interessa a l'hora d'esbrinar una obra artística és descobrir allò que hi resta ocult. Per això el comentari pot fer-se des de punts de vista molt diferents, puix que la nostra desconeixença d'un text també pot ésser de caràcter molt divers. Podríem dir, d'aquesta manera, que tots els sistemes d'anàlisi textual contribueixen a descobrir una part (o més) de la veritat amagada.

El nostre cas és el d'un assaig d'aproximació al poema "Nu" des d'una perspectiva bàsicament lingüística. Potser l'obra del nostre poeta sigui especialment idònia per aquest tipus d'estudi. Però els principis que regeixen el comentari present comparteixen les idees formulades per **Jenaro Talens**, segons el qual "*es literaria toda aquella práctica artística que caiga dentro de los límites de lo que hemos denominado arte verbal, esto es, que utilice como elementos de base los provenientes de la lengua natural*". ³ En conseqüència, el caràcter d'un text literari poètic "*ha de radicar no en lo que se nos diga sino en cómo se nos diga, en la medida en que, en última instancia, ese cómo es lo que poéticamente se nos dice*". ⁴ Esbrinar el *com* és precisament el que m'he proposat fer a continuació.

- (1) Un altre comentari del nostre poeta és el de **Montserrat MORAL DE PRUDON**: *Un poema de B. Rosselló-Pòrcel: "A Mallorca durant la guerra civil"*. Ed. Curial, Barcelona, Rev. "Randa", núm. 7, 1978; pp. 71-79.
- (2) **LAZARO CARRETER**, Fernando: *Cómo se comenta un texto literario*. Ed. Anaya, Salamanca 1971; p. 18.
- (3) **JENARO TALENS**: *Teoría y técnica del análisis poético*, dins *Elementos para una semiótica del texto artístico*, de Jenaro Talens, José Romera Castillo, Antonio Tordera i Vicente Hernández Esteve. Ed. Cátedra, Madrid 1978; p. 71.
- (4) *Op. cit.*, p. 73.

EL POEMA

“Nu” pertany al llibre *Imitació del foc* (és el número 10 de la primera part) i fou escrit a Madrid en març de 1936. És, per tant, de l'etapa ⁵ en què preparava el doctorat a la capital de l'Estat Espanyol; és a dir, quan ja havia publicat els seus dos primers reculls poètics (*Nou poemes* en 1933 i *Quadern de sonets* en 1934). Devia ésser un període d'aprofundiment i de perfeccionament com a investigador i com a poeta. Aquest lapse madrileny marcà d'una manera definitiva la seva tasca literària. És quan redacta dos treballs crítics sobre literatura castellana: un sobre Jorge Guillén i un altre sobre Quevedo, que indiquen significativament les inclinacions del poeta. Guillén és molt presente en el poema que analitzaré pel que fa referència, sobretot, a l'elecció del tema i a la forma. El barroquisme també —com veurem més endavant— deixà la seva empremta en els versos següents.

Finalment, començarem introduint-nos en el poema tot realitzant una primera lectura:

*“Una immòbil bellesa alaba
l'àgil fatiga resplendent
de l'assalt d'un profús argent
que, només presagi, ja acaba,
quan un poder avar, mirall
d'una llum passada i futura
i present, cisellada, atura
ales de prodigi i estrall
i allibera la carn trement
de les presons del pensament”.* ⁶

El tema podem dir que és simplement un estat anímic d'inspiració momentània i el seu acabament. Ho veurem ara amb més detall.

PRIMERA APROXIMACIÓ: ANÀLISI MÈTRICA

Formalment es tracta d'un poema de deu versos octosíl·labs. Aquest tipus de vers era propi de la poesia catalana clàssica, però durant la Decadència fou oblidat per influència castellana i no es recobrà fins a la Renaixença. Rosselló-Pòrcel l'empra en altres poemes, fins i tot en sonets. L'estrofa és una variant molt personal de la dècima. Segons Josep Maria Llompart,

“Rera les passes de Jorge Guillén, ha arribat a la perfecció absoluta d'unes dècimes en les quals introdueix una interessant combinació de rimes, diferent de la tradicional castellana ⁷ i de l'adoptada pel mateix Guillén derivant-la de Valéry”. ⁸

(5) Vid. MIQUEL DOLÇ: *Bartomeu Rosselló-Pòrcel. Esbós biogràfic*, dins *Obra Poètica* de Bartomeu Rosselló-Pòrcel. Palma de Mallorca, Edicions R.O.D.A., 1949; pp. 13-44.

(6) He emprat la segona edició de l'*Obra Poètica*, a cura de Salvador Espriu. Ed. Moll, Mallorca, (Balanguera, 14), 1975; p. 61.

(7) Es adir, la que segueix l'esquema *a b b a a c c d d c*.

(8) Josep M^a. LLOMPART: *Notes sobre B. Rosselló-Pòrcel*. Rev. “Lluc”, Mallorca, núm. 678, març-abril 78; p. 10 (42).

Aquesta dècima pot considerar-se composta per diverses “sub-estrofes”. Fins al vers vuitè, hi ha dues estrofes, de quatre versos cada una, del tipus *creu-creuada*, a les quals s’han afegit dos versos apariats finals. És a dir, dos quartets que segueixen l’esquema *ABBA CDDC* i l’apariat *BB*. La rima és consonant (com cal a aquest tipus d’estrofa) i predominantment masculina (versos 2, 3, 5, 8, 9 i 10).

Els versos senars porten accent en les síl·labes 6 i 8 i en la 3 (menys el vers 5). Els versos parells presenten més varietat accentual: predomina el de la síl·laba 5 (versos quart, sisè i vuitè), però també es dona l’accent en la 4 (versos segon i desè), endemés del de la síl·laba 8. Les pauses són curtes (no hi ha punts, sols comes) i tenen importància, quant al ritme, les dels versos quart, cinquè i setè.

ANALISI GRAMATICAL I ESTRUCTURA

Sintàcticament el poema és format per una sola oració gramatical, en la qual s’han inserit diverses subordinacions. Hi ha comes, que assenyalen insercions, però sols la presència d’un únic punt: el final. La subordinació i la complementació es carrega tota sobre el sintagma verbal (“*alaba...*”), i constitueix una prolongació del nucli d’aquest que arriba fins al final del poema/oració. Es tracta de l’esquema de la *complementació escalonada*, que es formularia així:

O/Poema → SN + SV.
 SV → S. nucli + C₁.
 C₁ → S. nucli + C₂.
 C₂ → S. nucli + C₃, etcètera.

En canvi, el sintagma nominal és compost simplement per tres mots (“*Una immòbil bella*”), sense cap tipus de complementació, que poden ésser resumits amb la fórmula Det. + Adj. + N.

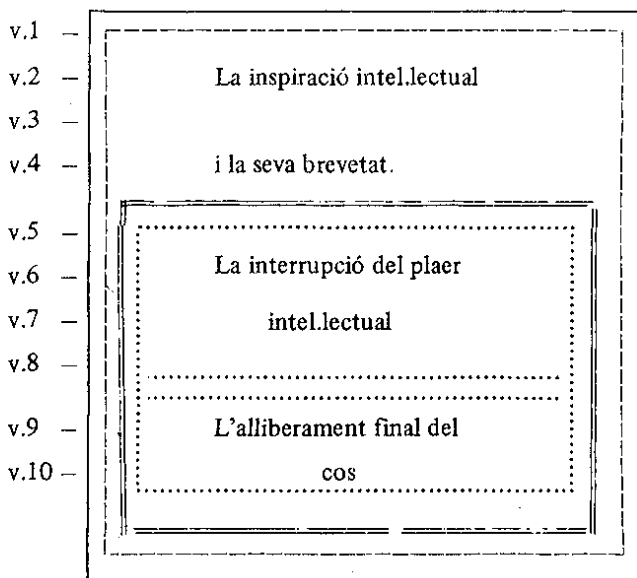
Endemés, aquest poema-oració és tonalment una proposició enunciativa: no hi ha cap tonema interrogatiu ni exclamatiu, la qual cosa posa de relleu l’actitud “freda” i analítica d’aquests versos.

El poeta vol comunicar una experiència i, per poder fer-ho, l’ha d’analitzar detalladament. L’estructura sintàctica, basada en el procediment de l’encadenament, revela la importància de les *catàlisis*, que quantitativament superen els *nuclis*: la presència d’adjectius (10 en total) i d’elements adjectivats (5 complements del nom, 1 aposició i 1 proposició subordinada adjectiva) és molt considerable.

A causa d’aquesta estructura gramatical encadenada el poema “Nu” resulta difícil de dividir en seqüències independents. Tot tenint en compte el significat, i deixant de banda el títol, el poema pot separar-se en dues grans seqüències: la primera, que ocupa el primer quartet, i la segona, formada pel segon quartet i pels dos versos apariats finals. Aquesta segona seqüència, que no hem d’oblidar que depèn en tots els aspectes de la primera, té dues subseqüències en correspondència amb cada una de les proposicions coordinades que la formen (“... *atura...*” i “... *allibera...*”) i amb les dues estrofes que la componen (segon quartet i apariats finals). És a dir, la seqüència 1 expressa la inspiració intel·lectual i la seva brevetat. D’ella depèn *temporalment* la seqüència 2, que està formada per una primera

subseqüència (Sq2a), que expressa la interrupció del plaer intel·lectual, i per una segona subseqüència (Sq2b), que indica l'alliberament del cos de l'estat en què la fruïció intel·lectual l'ha sotmès.

Vegem-ho esquematitzat:



$Sq1 \subset Sq2$, — Poema/oració
 $Sq2 \subset Sq2a + Sq2b$. - - Sq1.
 = = Sq2.
 Sq2a i Sq2b.

EL TÍTOL

Evidentment el títol és una part fonamental, un indicatiu importantíssim que no podem deixar de considerar a l'hora d'interpretar el poema. Rosselló-Pòrcel a partir del seu segon llibre titula tots els seus poemes, malgrat que en molts de casos del *Quadern de Sonets* es tracti d'una simple designació genèrica ("sonet"). En *Imitació del foc*, llibre al qual pertany el poema "Nu", trobam títols de caràcter molt distint. Unes vegades es tracta d'una simple designació del gènere més o manco especificada ("*Dansa de la mort*"); altres, d'una dedicatòria relacionada amb el text del poema ("*A una dama que es pentinava darrera una reixa en temps de Vicenç Garcia*"); en algunes ocasions el títol és la repetició

de les primeres paraules de la composició (*"Indecisa, rara, nova..."*). Però més freqüent és el cas de "Nu": és a dir, un mot o un sintagma que ens informa del tema del poema.

En "Nu" ens trobam amb un títol directe (és un monosíl·lab, format sols per dues lletres), concís i amb una evident intenció definitòria. Ara bé, planteja de bon començament un problema d'ambigüitat. No és tampoc l'únic cas de bivalència que es dona en el text. Dues poden ésser les interpretacions que donem al mot: 1.- *"No vestit"*⁹; i 2.- *"Entrellaçament estret de les parts d'un o més cossos prims i flexibles (fils, cordills, cordes, cintes, etc.) que, en estirar un dels caps, generalment s'estreny encara més"*¹⁰ o qualsevol de les derivacions d'aquesta significació. Pens que aquesta primera ambigüitat, supòs que voluntària del poeta, és enriquidora. Tant és possible que es tracti de la inspiració produïda per la contemplació de la nuesa d'un cos, com també del despullament anímic o intel·lectual del poeta mateix, o bé, aquest moment d'inspiració li suggereix la imatge d'un nus per la seva complexitat. En tots els casos, però, es tracta de la sensació d'un determinat estat de despullament i/o plenitud al qual les dues significacions de "Nu" poden referir-se.

La relació entre el títol i el text pròpiament dit resulta així més completa i complexa, puix que el primer no ens ofereix una informació implícita en cap dels versos. D'aquesta manera el títol informa sobre el sentit de la resta del text, que també ajuda a entendre'l.

ANÀLISI DE LA PRIMERA SEQUÈNCIA

*"Una immòbil bellesa alaba
l'àgil fatiga resplendent
de l'assalt d'un profús argent
que, només presagi, ja acaba"...*

Com ens ha demostrat l'anàlisi sintàctica, el primer vers conté els dos nuclis (subjecte i predicat) principals de tot el poema (*"bellesa"* i *"alaba"*). Tota la resta és un encadenament de complementacions, que depenen del predicat.

El nucli del subjecte, el nom *"bellesa"*, ens indica que la vivència de què ens parla el poeta pertany al terreny de l'estètica, alhora que l'adjectiva d'*"immòbil"*. És molt important aquest adjectiu que s'oposa diametralment a les adjectivacions que dependran del complement verbal i que expressen rapidesa i efimeritat. L'oposició subjecte/predicat es tradueix en l'oposició perennitat/momentaneïtat. Rosselló-Pòrcel segueix aquí el concepte idealista de la bellesa. El determinant indefinit *"Una"* dóna una imprecisió total, potser perquè tal volta concep la bellesa com quelcom inefable (i etern), impossible de definir.

El verb *"alabar"* és un castellanisme admès en la nostra llengua, la incorporació del qual Coromines la situa en el segle XVI, i que ha estat emprat pels principals escriptors

(9) A.M^a. ALCOVER: *Diccionari Català Valencià Balear*. Tom VII, Palma de Mallorca, Ed. Moll, 1979; p. 803.

POMPEU FABRA: *Diccionari General de la Llengua Catalana*. 6ena. edició, Barcelona, A. López Llausas editor, 1974; p. 1.214.

(10) ALCOVER, Op. cit., t. VII; p. 810.
FABRA, Op. cit., p. 1.216.

catalans moderns ¹¹. Rosselló-Pòrcel hauria pogut utilitzar “lloar” o “elogiar”, verbs de més arrel en la llengua catalana, però que potser resultaven menys elegants o que causaven problemes de mètrica o de ritme. L’aparició de la vocal “a” tres vegades en el mot “*alaba*” produeix una al·literació, juntament amb l’“e” repetida dues vegades (/e/, /ə/) en el mot anterior. També cal assenyalar la presència de tres consonants líquides (/l/, /ʎ/) en aquest vers, que una anàlisi estilística podria interpretar com a creadores d’una sensació de volatilitat, de moviment lleuger o suau. ¹²

En realitat aquí el poeta juga amb el significat dels mots que associa. El verb “*alabar*” tan sols pot admetre un subjecte que pertanyi al classema “humà”: l’alabança és una acció només realitzable per una persona, o per quelcom que tenguí els mateixos atributs que una persona (és a dir, el tret + humà), però no per una qualitat intel·lectual com la bellesa.

El vers segon és el primer complement verbal. La seva estructura gramatical és molt simple (Det. + Adj. + Nom + Adj.) i la seva funció és la d’objecte directe del verb anterior (“*alaba*”). Com he dit abans, d’aquest primer complement depenen els complements següents, tot formant una estructura en forma de cadena.

També el vers segon es caracteritza per les associacions de mots que el poeta ha realitzat. El nucli (el substantiu “*fatiga*”) porta dos adjectius: “*àgil*” i “*resplendent*”. Precisament dos adjectius qualificatius difícilment associables al nom principal, ja que els seus significats són incompatibles semànticament. Les connotacions d’ambdós qualificatius són gairebé les oposades a les connotacions de “*fatiga*”. La qualitat d’“*àgil*” sols es pot atribuir a quelcom que presenti moviment (un ser viu, una conversa, una màquina, etc.). En canvi, la “*fatiga*” ens suggereix més tost el repòs o la quietud. De la mateixa manera, la qualitat de “*resplendent*” sols pot predicar-se del nom d’un ser que pugui ésser vist (el sol, una estrella, la mar, un metall, una cara, etc.), però no de la “*fatiga*”, que és un *estat d’ànim* (i, per tant, invisible) propi dels sers animals.

Cal dir també que la determinació (ús de l’article “l”) del complement directe s’oposa a la indeterminació (ús del determinant indefinit “Una”) del subjecte, per tal com el complement és una qualitat que l’autor sent, que es troba en el *subjecte* (empr aquest mot en sentit psicològic) de l’acte cognoscitiu (això és, ell mateix). En canvi, la bellesa és pròpia del ser contemplat, és a dir, de l’*objecte* conegut (i que, per tant, és fora del poeta).

El vers tercer és un encadenament de l’anterior en forma de complement del nom: “*de l’assalt...*” és el complement del nom “*fatiga*”, alhora que porta dintre un altre complement de complement (“*d’un profús argent*”). Aquí, gramaticalment, el mot més important és “*assalt*”, que té unes connotacions bèl·liques (i, fins i tot, eròtiques). L’assalt es realitza de sobte sempre, i, per tant, és la paraula més apta per a referir-se a una impressió (o sensació momentània). Aquest “*assalt*”, perquè és una impressió ràpida i penetrant, és qualificat amb l’“*argent*” (“*d’un profús argent*”): és a dir, per una gran brillantor o vivesa, gràcies a la qual pot produir-se “*l’assalt*”. Fixem-nos també que el nom “*argent*”

(11) Joan COROMINES: *Diccionari Etimològic i Complementari de la Llengua Catalana*. Tom I, Barcelona, Ed. Curial i “La Caixa”, 1980; p. 124.

(12) Segons Raül H. Castagnino, les consonants líquides donen una sensació “*de lo que se derrama o fluye*” (citat a Pelayo H. Fernández: *Estilística. Estilo-figuras estilísticas-tropos*. Ed. Porrúa Turanzas, Madrid 1974, (4^a edició); p. 48).

es relaciona amb el gongorisme o culteranisme (la utilització dels “materials nobles” és pròpia d'aquesta tendència literària) i, en general, de l'art barroc.

La idea de rapidesa de “l'assalt” es veu precisada en el vers quart: “*que, només presagi, ja acaba*”. Es tracta d'una proposició subordinada adjectiva, amb un incís que depèn d'ella. Però hi ha una ambigüitat: l'antecedent del relacionant-pronom “que” tant podria ésser “*fatiga*”, com “*assalt*”, com “*argent*”. En tot cas, però, no importa. El que interessa és que el poeta matisa la durada d'aquesta impressió, tot indicant-nos quan esdevé el seu final: és a dir, que acaba quan just és un “*presagi*”. És tan curta que sembla esvaïr-se abans que comenci (el presagi és un signe que té lloc abans que el fet que representa).

En resum, podem dir que el poeta es veu *il·luminat* per aquesta impressió de bellesa que l'aclapara, però que és gairebé instantània, d'una efemeritat total.

ANÀLISI DE LA SEGONA SEQÜÈNCIA

...“*quan un poder avar, mirall
d'una llum passada i futura
i present, cisellada, atura
ales de prodigi i estrall
i allibera la carn trement
de les presons del pensament*”.

La segona seqüència, formada per la resta del poema i gramaticalment constituïda per una proposició subordinada temporal (introduïda per “*quan...*”), té dos verbs (“*atura*” i “*allibera*”) que són els nuclis de les dues proposicions coordinades copulatives. Nogensmenys, el sintagma nominal (subjecte) és el mateix en ambdós verbs; és a dir, “*un poder avar, mirall / d'una llum passada i futura / i present, cisellada*”. Com ja hem dit, considerarem dues subseqüències, tot tenint en compte: 1) l'estructura mètrica (segon quartet i apariats), i 2) els nuclis verbals. La Sq2b és més breu que les altres seqüències perquè el seu subjecte ja ha aparegut i no cal repetir-lo.

El vers cinquè comença en el moment (“*quan...*”) en què la sensació que el poeta experimenta desapareix. Llavors entra en escena un altre element: “*un poder avar*” que és capaç de fer-lo tornar a la realitat, de dissoldre el miratge en què el poeta es trobava. La paraula “*poder*”, intensificada amb l'adjectiu “*avar*”, ens indica que és una força molt potent que l'atreu irresistiblement. Rosselló-Pòrcel empra una metàfora per precisar més el caràcter d'aquest poder: el “*mirall*”. El mirall és la imatge del “*poder avar*” puix que aquest neix del poeta: així com les imatges del mirall pertanyen als objectes vists i que es veuen a si mateixos en ell, el poeta se sent atret per una força que neix d'ell i que l'absorbeix cap a ell, cap a la seva realitat, tot apartant-lo de la bellesa acabada de contemplar. Aquesta realitat és quelcom total (“*una llum passada i futura / i present*”) de què ell no pot fugir de cap manera, com tampoc no pot deixar de trobar-se immers en cap d'aquests tres moments temporals. Fixem-nos en l'ús de la conjunció “*i*” que equipara els tres adjectius. Per acabar de remarcar la perfecció de la realitat, de la “*llum*” que prové de la realitat, el poeta l'adjectiva amb “*cisellada*”, és a dir, ben delimitada, precisa, acabada, perfecta. Endemés, una sèrie de rimes internes i externes reforcen la cohesió d'aquests ele-

ments: “*present*” estableix una rima amb els versos 2 i 3 (“*resplendent*” i “*argent*”), alhora que també amb els aparellats finals (“*tremet*” i “*pensament*”); “*cisellada*” rima amb el primer adjectiu del vers anterior (“*passada*”), malgrat que sigui una rima bastant fàcil; i “*atura*” i “*futura*” són rimes externes.

El “*poder avar*” que encisa el poeta, tot apartant-lo de l’anterior “*inspiració*”, és capaç de fer finalitzar (“*atura*”) l’encant d’abans, amb tot allò meravellós (“*prodigi*”) i dolent (“*estrall*”) que tenia. Les “*ales*”, sense cap determinant, signifiquen la fuga del món de les coses, de la realitat, l’elevació cap al món platònic de les Idees (i, entre elles, la Bellesa).

Els dos versos finals serveixen tan sols per a orientar l’oposició realitat/inspiració cap a l’oposició cos/ment (“*carn*”/“*pensament*”). El procés de fuga de la impressió que la bellesa vista (o intuïda) li produïa culmina amb l’“*alliberament*” del cos (de “*la carn tremet*”) de l’anorreament en què estava sotmès. Rosselló-Pòrcel usa aquí el tema de la distinció “cos”/“ànima”, tot decantant-se pel primer. La “*carn*”, que tremola per la impressió produïda, és lliurada “*de les presons del pensament*”. El vers bimembre final estableix un paral·lelisme entre “*presó*” i “*pensament*” que s’oposa a la carn i a la llibertat. Ho podem esquematitzar així:

	vers 9	vers 10
Pla metafòric.	llibertat	“presó”
Pla real.	“carn”	“pensament”

Els paral·lelismes fònics (consonants nasals, l’oclusiva inicial /p/, les sibilants alveolars sonora i sorda, el relacionant “de”) entre “*de la presó*” i “*del pensament*” reforcen aquesta associació.

CONCLUSIONS

Rosselló-Pòrcel presenta en aquests versos un tema purament intel·lectual, la qual cosa és pròpia de la seva poesia. El poema és una anàlisi d’un fenomen psicològic relacionat amb la captació de la bellesa. Vol respondre a una qüestió de teoria estètica i el mètode que empra és el de la introspecció. D’aquí que el tema gairebé filosòfic pugui associar-se a la poesia. La seva actitud és “freda”, amb una evident intenció d’objectivitat, potser per a compensar el subjectivisme que implica la introspecció.

La tria d’un tema tan simple (i alhora tan complex) és propi de la poesia que cerca la dificultat formal i/o temàtica. D’aquí el seu barroquisme i la seva arrel “guilleniana”. De totes maneres, com en altres poemes de Rosselló-Pòrcel, ens serveix per a conèixer les seves idees sobre la inspiració (artística). El mateix tema de la “cosa poètica” és freqüent en ell (com ho és en la poesia d’avui), de tal manera que molt sovint —com ací— el poema esdevé un metallenguatge la funció del qual és parlar de la poesia mateixa.

ABREVIATURES EMPRADES:

S: Sintagma.

N: Nominal.

V: Verbal.

C: Complement.

O: Oració (gramatical).

Sq: Seqüència.

Det: Determinant.

Adj: Adjectiu.

< Inclou.

**JACOB SUREDA I
EL MOVIMENT ULTRAISTA A MALLORCA**

**Francesc J. Díaz de Castro
Damià Pons i Pons**

UN PROJECTE CULTURAL NACIONALISTA

La Mallorca agrària i pre-industrial de l'any 1920 estava al marge de les transformacions que les arts i les lletres experimentaven aleshores dins les cultures europees més dinàmiques. Endemés de les manifestacions culturals tradicionals pròpies d'una societat agrària —encara es mantenia en plena vigència la literatura popular de circulació oral—, hi havia un grup d'escriptors i d'intel·lectuals que tenien com a objectiu prioritari construir una cultura nacional d'acord amb la identitat secular del País. El seu projecte nacionalista —concebut a semblança del catalanisme reformista hegemònic a Catalunya— s'orientava cap a la creació d'una literatura culta capaç de mostrar la dignitat i les possibilitats del català com idioma de cultura i, adquirint d'aquesta manera una imatge de prestigi, aconseguir una projecció més àmplia sobre el cos social. Es un fet, clarament quantificable, que a partir del 1917 s'incorporaren al moviment cultural mallorquinista un nombre considerable de professionals liberals, sens dubte el sector més actiu de l'illa i, possiblement, l'únic capacitat per impulsar un canvi social modernitzador. D'altra banda, conscients que la situació d'anormalitat de la llengua i de la cultura autòctones era una conseqüència de

la mancança d'un poder polític propi, no es dedicaren únicament a l'activisme cultural —“Almanac de les Lletres” (1921-1936), Associació per la Cultura de Mallorca (1923-1936), “La Nostra Terra” (1928-1936)—, ni tampoc només a la lluita ideològica teòrica —“La Veu de Mallorca” (1917-1919), i els articles de **Joan Estelrich**, **Guillem Forteza** i **Miquel Ferrà**, sobretot—, sinó que també pretengueren intervenir en la lluita política i electoral amb la creació del Centre Regionalista (1917-1919) i, posteriorment, amb la integració en el partit liberal. Així mateix, a través dels articles de **Guillem Forteza**, agrupats anys més endavant en el volum *Pel ressorgiment polític de Mallorca* (1931), articularen la seva proposta programàtica: convertir Mallorca en un País democràtic i culte, conscient de la seva identitat, dotat d'institucions d'autogovern i amb una economia desenvolupada i dinàmica. Conscients de la limitada eficàcia de la seva tasca de poetes, els escriptors mallorquins sabien que només mitjançant les institucions d'un poder polític autònom podrien aconseguir la normalització de la llengua i la cultura pròpies de l'illa. Tal vegada, ¿no és aquest projecte l'expressió d'una voluntat de realitzar una mena de revolució burgesa nacional de signe liberal i democràtic? Certament, no és gens estrany que encara resultàs atractiu i transformador el model polític forjat pel liberalisme burgès —aleshores en una situació de profunda crisi històrica— dins aquella Mallorca que continuava essent víctima de l'omnipotència del caciquisme.

A diferència dels avantguardismes produïts dins cultures nacionals normalitzades —rebels amb causa contra les rígides convencions de la cultura establerta—, l'objectiu prioritari de les dues promocions de l'anomenada Escola Mallorquina fou construir un sistema cultural conseqüent amb la identitat del País i, a la vegada, que servís per a reforçar i per a desvetllar aquesta identitat entre els mallorquins. Protagonitzar una reacció agressiva contra les formes i valors culturals burgesos hauria estat un acte històricament gratuït i del tot mimètic d'altres cultures. A Mallorca, el desafiament era encara estructurar una cultura nacional —un idioma normalitzat, una infraestructura institucional, una escolarització generalitzada, uns models culturals...— que, inevitablement, havia de tenir un rostre burgès perquè aleshores el moviment obrer i popular mallorquí era molt feble i, a més, sense cap alternativa cultural per oferir.

Els poetes de l'Escola Mallorquina feren una obra totalment respectuosa amb les convencions formals forjades en el passat. Concebien la creació poètica com el maneig destre d'uns recursos expressius establerts i, en cap cas, no com una aventura d'exploració de terrenys desconeguts. Així i tot, però, seria inexacte considerar com un bloc monolític la poesia de signe noucentista que produïren els seus membres. Hi ha diferències de creativitat i de qualitat ben notables. **Miquel Ferrà** i **Maria Antònia Salvà** foren dos poetes de veu personal i de cosmovisió pròpia. Contràriament, la majoria dels poetes de la segona promoció de l'Escola Mallorquina —pertanyents a la mateixa generació que els avantguardistes— foren poca cosa més que artesans discrets i poc creatius. Convençuts que **Costa** i **Alcover** havien assolit els cims més alts de l'expressió poètica, patiren un paralitzador complex d'inferioritat i, voluntàriament, reduïren les seves aspiracions a ser satèl·lits humils girant entorn d'aquells dos astres majors. Abandonada qualsevol voluntat de risc, no sempre aconseguïren evitar el perill de fer una poesia formalment mecànica i temàticament tòpica.

L'AVANTGUARDISME A MALLORCA ¹

L'arribada i arrelament de l'avantguardisme a Mallorca fou obra de l'atzar: la vinguda a l'illa com a turista de **J.L. Borges** cap a la meitat de l'any 1920. Arribà acompanyat de la seva mare i de la germana **Norah** i, quasi tot seguit, se'ls agregà temporalment **Guillermo de Torre**. Si triaren Mallorca fou perquè era "*barata, hermosa y difícilment habría más turistas que nosotros*". ² Ben aviat es començaren a relacionar amb un grup de joves autòctons: es reunien a fer tertúlia amb **Jacob Sureda**, **Joan Alomar** i **Josep Lluís Moil** i, probablement, amb alguns més— en el Cafè dels Artistes d'Es Born. No és gens sorprenent que aquells joves mallorquins se sentissin atrets pel món literari i artístic que els anaven descobrint els germans **Borges**—durant els seus anys de residència a Ginebra havien conegut l'expressionisme alemany—, i **Guillermo de Torre**, llavors un dels més destacats teòrics i activistes de l'Ultraïsm castellà. Sens dubte, els tres artistes forans marquen el punt de partida de les actituds i expressions d'avantguarda que, sempre minoritàriament, s'anaren manifestant al llarg de la dècada dels 20. La primera presència pública de l'art d'avantguarda fou protagonitzada per **Norah Borges**: els seus dibuixos aparegueren en el periòdic "*La Última Hora*" ³ i en la revista il·lustrada "*Baleares*" ⁴; d'altra banda, la seva producció artística fou objecte de dos articles, un de **Guillermo de Torre**, ⁵ incondicionalment elogios, i un altre de **Josep Agustín Palmer**, ⁶ recelós i ple d'incomprensions. La segona mostra fou un poema de **Borges** ⁷—estant a Mallorca en publicà una sèrie a la revista ultraca peninsular "*Grecia*"—, aparegut també a "*Baleares*", una publicació quinzenal bastant insípida i convencional que es convertí esporàdicament en tribuna dels avantguardistes.

- (1) La bibliografia sobre l'avantguardisme a Mallorca és la següent:
Documents de l'avantguardisme a Mallorca. "Lluc", abril 1973.
Damià FERRA-PONC: *Avantguardisme plàstic a Mallorca*. "Lluc", juny, juliol-agost, novembre i desembre de 1973.
Carlos MENESES: *Los poetas ultraístas de Mallorca*. "Baleares", 17 juny 1967.
Carlos MENESES: *Los manifiestos y otros trabajos ultraístas de Borges*. "Razón y Fábula", núm. 23, gener-febrer 1971.
Carlos MENESES: *Los manifiestos ultraístas de Jorge Luis Borges*. "Insula", núm. 291, febrer 1971.
Carlos MENESES: *Antología de poetas ultraístas mallorquines*. "Norte. Revista Hispánica de Amsterdam", any XIII, núm. 2, març-abril 1972.
Carlos MENESES: *Jorge Luis Borges (1920-1921)*, dins *Escritores latinoamericanos en Mallorca*. Ed. Cort, Palma 1974.
Carlos MENESES: *El Ultraísmo en Mallorca*, capítol de *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*. José Olañeta editor, Barcelona 1978.
Damià PONS: *Avantguardisme literari a Mallorca (1920-1936)*. Tesi de llicenciatura, 1975, inèdita.
- (2) *Autographical notes*. "The New Yorker", 19 setembre 1970. La citació ha estat extreta del llibre *Poesía juvenil de J.L. Borges* de Carlos Meneses, José Olañeta editor, Barcelona; p. 19.
- (3) "LUH", 24 juliol 1920.
- (4) "Baleares", 30 de juliol de 1920 i 15 de febrer de 1921.
- (5) *El arte candoroso y torturado de Norah Borges*. "Baleares", 30 juliol 1920.
- (6) *Juglerías. Dibujos de mujer*. "Baleares", 30 juliol 1920.
- (7) *Poema*. "Baleares", 20 octubre 1920.

Fou a partir del gener de 1921 quan el grup ultraísta començà a manifestar-se amb una relativa freqüència. Una exposició del pintor Manuel Fernández y Peña —un leonès resident a Valldemossa— originà una pol·lèmica entre J.L. Borges i el pintor acadèmic Pere J. Barceló, crític d'art del conservador i clerical "Correo de Mallorca". Borges valorava positivament l'obra exposada ⁸, mentre que Barceló retreia a Fernández y Peña les seves deficiències tècniques —errors de perspectiva i proporció— i la poca fidelitat en la representació del medi paisatgístic mallorquí ("*país de ensueño, luz y optimismo*") ⁹. L'ultraísta argentí va rebatre aquestes acusacions: enfront de la idea que l'art havia de reflectir impersonalment les característiques objectives del medi, defensà l'expressió artística subjectiva originada en el temperament de l'autor ¹⁰. En definitiva, el dret del geni creador a forjar una nova visió de la realitat que respongués a la seva personalitat.

A finals de gener, fou el periodista Josep Agustín i Palmer qui atacà l'Ultraisme, qualificant-lo de "*absurdo curioso*" ¹¹. La seva tesi era que la renúncia a les conquestes tècniques que la preceptiva artística havia anat reglamentant al llarg dels segles significava "*un salto atrás horrible. Es el retorno a una edad, a un arte, caracterizados por la deficiencia*". Segons el seu parer, la regressió voluntària al primitivisme suposava interrompre el progrés artístic consistent "*en superar a cuanto existe, en marcha ascendente hacia una suprema perfección*". Jacob Sureda, J.L. Borges i Joan Alomar, agrupats sota el pseudònim Dagesmar, donaren immediatament una resposta breu i precisa als atacs d'Agustín Palmer ¹². Després de negar que l'art primitiu fos un art deficient, afirmaven que l'art era creació i recerca permanent, rebutjant així la idea que fos possible assolir, a través d'un continu progrés artístic, una perfecció definitiva: "*suprema perfección es cristalización y cristalización es muerte*".

Pocs dies després, Josep Agustín reiterava, amb una major fermesa, les seves tesis i, a més, presentava dues imatges poètiques ultraístes —procedents de la revista "Reflector"— com a mostres del mal gust de la nova estètica ¹³. Al final, acabava propugnant la necessitat d'unes normes limitatives per a contenir "*las imaginaciones ardientes para que no se desborden en las caprichosas inmensidades del desvarío*".

Per a donar una resposta definitiva als atacs i als prejudicis dels adversaris de l'avantguardisme, el grup va elaborar un *Manifiesto del Ultra* ¹⁴ amb l'objectiu d'oferir, d'una manera més o menys sistematitzada, els trets essencials del seu programa estètic: pretenien presentar una visió subjectiva i nova de les coses, no mediatitzada pel passat; aspiraven a aconseguir una renovació profunda dels mitjans d'expressió; rebutjaven tota norma preceptiva que actuàs canalitzant la seva creativitat personal; el seu lema era la creació

(8) *El arte de Fernández Peña*. "LUH", 5 gener 1921.

(9) *Exposición Fernández Peña*. "CdM", 12 gener 1921.

(10) *Contra crítica*. "LUH", 20 gener 1921.

(11) *Al correr de la pluma. Diálogo con un buen amigo*. "LUH", 28 gener 1921.

(12) *Ultraismo. Comentarios*. "LUH", 3 febrer 1921.

(13) *Al correr de la pluma. Manteniendo un criterio*. "LUH", 9 febrer 1921.

(14) "Balears", 15 febrer 1921.

per la creació; consideraven que en el passat havien existit ja ultraïstes: “*son los que, adelantándose a su era, han aportado al mundo aspectos y expresiones nuevas*”, i posaven El Greco com exemple; com ho havien fet els modernistes de la fi de segle, interpretaven que les mostres d’animadversió contra la seva ideologia artística iconoclasta eren un indicatiu de l’autenticitat i de la radicalitat de la seva revolta; amb l’al·lusió final als marconigrammes —un terme estretament lligat al moviment futurista—, indicaven la seva preferència per una escriptura telegràfica i, a la vegada, suggerien la seva correspondència amb la modernitat tecnològica. El manifest aparegut a Palma no presentava cap novetat essencial en relació als manifestes ultraïstes anteriors editats a Madrid i a Sevilla. **J.L. Borges**, el seu inspirador i principal redactor, tenia un coneixement directe de la literatura, tant programàtica com poètica, que fins aleshores havia anat produint el moviment Ultra. La publicació del manifest serví per demostrar que la nova estètica no era fruit de l’arbitrarietat ni de la immaduresa tècnica sinó que responia a un projecte artístic conscient caracteritzat per la voluntat de renovació i, al mateix temps, d’adequació a la nova sensibilitat sorgida de la civilització tecnològica. La revista “*Baleares*” també publicà, acompanyant el manifest, tres poemes ultraïstes ¹⁵ —absència de puntuació, imatges il·lògiques, manca de regularitat tipogràfica...— de **Borges, Sureda i Alomar**, així com un gravat de **Norah Borges** representant la figura d’un arlequí. No hi hagué reaccions immediates davant el manifest. Ara bé, al llarg dels anys posteriors es continuaren formulant opinions negatives i ridiculitzadores sobre l’ultraïsme, el qual, als ulls dels academicistes i retrògrads mallorquins, passà per esser l’encarnació de l’art desequilibrat i anàrquic que, per un afany malaltís de singularització, rebutjava les normes establertes ¹⁶. Convertint l’Ultra en el paradigma de la “desviació” de l’art contemporani demostraven el seu desconeixement dels altres avantguardismes d’entreguerres.

L’avantguarda a Mallorca s’implantà sense que es produís cap enfrontament amb els escriptors de l’Escola Mallorquina —classicitzants i tradicionalistes—, els quals, d’altra banda, degueren considerar l’Ultraïsme com una planta exòtica que en res interferia els seus plantejaments estètics i el seu projecte cultural. Simplement, s’ignoraren. De la mateixa manera que s’ignoraven els turistes d’El Terreno i els ciutadans autòctons. Més endavant, els afiliats a l’avantguarda demostrarien entendre el nacionalisme cultural amb el qual, encara que de manera crítica, acabarien simpatitzant. Els qui des del primer moment s’oposaren aferrissadament als ultraïstes foren els pintors acadèmics —actualitzats amb un poc de salsa modernista— i alguns joves escriptors castellanitzats. L’agressivitat avantguardista sobretot apuntà cap a la plàstica paisatgística de cromatismes estridents que

(15) *Catedral, Poema i Idilio*.

(16) En serien algunes mostres:

Pere CAFFARO: *De Arte. Inquietud y evoluciones peligrosas*. “LUH”, 2 agost 1921.

El Hidalgo Quimera (Antoni-Carles Vidal Isern): *A propósito del “Ultra”*. “LUH”, 3 febrer 1922.

K. COBA (?): *Pasatiempos literarios. Ultraísmo, cerebralismo, o ¿en que quedamos?*. “La Vanguardia Balear”, 20 març 1926.

M. ANDREU FONTIRROIG: *Ultraïsme*. “La Almudaina”, 11 març 1934.

representava un "valor artístic" socialment consolidat. **Joan Alomar** i **Ernest Maria Dethorey**, en la crítica d'art que realitzaven en "El Día", es dedicaren bàsicament a impulsar, sense maximalismes i amb una considerable dosi d'eclecticisme, la pintura connectada amb els corrents post-impressionistes i a desqualificar les mostres resultants de la simbiosi de l'academèicisme amb el cromatisme modernista.

Amb la partida definitiva de **Borges** cap a la península —febrer de 1921—, el grup ultraísta mallorquí perdé el seu membre més consistent i, com a conseqüència, desaparegué bona part de la seva combativitat. Els qui quedaren a l'illa, però, continuaren formant una mateixa comunitat artística i d'actituds i mantenint unes estretes relacions d'amistat i d'intercanvi intel·lectual. Al grup inicial que s'havia format entorn de **Borges** —**Jacob Sureda**, **Joan Alomar** i **Josep Lluís Moll**— ràpidament s'hi agregaren **Miquel Angel Colomar** i **Ernest M. Dethorey** i, fins a cert punt, també **Llorenç Villalonga**. El grup convertí **Gabriel Alomar** —republicà i socialista, antitradicionalista i antilocalista— en el seu més pròxim referent i model intel·lectual. A través de freqüents contactes personals pogueren beneficiar-se del seu magisteri. **Dethorey**, en un article del 1928, assenyala explícitament el fervor de la colla avantguardista per **Alomar**, enfront del decantament incondicional de l'Escola Mallorquina cap a **Costa** i **Alcover**. Vegem les seves paraules: "*Se podría trazar un esquema del panorama espiritual o intelectual de Mallorca, en la actualidad. Los núcleos intelectuales destacados son dos. El grupo que recibe la influencia espiritual de Costa i Alcover, aún después de muertos estos, curioso dato de trascendencia ideológica, más allá de la muerte material. El grupo regionalista, tradicionalista, que cultiva las expresiones vernáculas, en fin. El otro grupo sigue, simpatiza ideológicamente con el futurismo y el idealismo del formidable maestro Gabriel Alomar, vivo de cuerpo, afortunadamente, y de espíritu. Al punto se verá la diferencia espiritual de estos dos grupos que soportan el peso intelectual y cultural de Mallorca. La influencia de estos dos grupos en el ambiente es evidente*".¹⁷

L'avantguardisme mallorquí produí uns fruits certament menors, encara que d'un mèrit testimonial ben notable perquè sorgiren dins un context cultural conservador i estancat. Alhora, també cal valorar-los per la seva representativitat de les inquietuds estètiques de la dècada dels 20. La crítica d'art realitzada per **Alomar** i **Dethorey** en "El Día" —aquest periòdic fou la tribuna més important dels avantguardistes— i els poemes publicats per **Sureda** i **Colomar** en serien les mostres més destacables i sociològicament més incisives. Un fet que ha incidit en la valoració de l'avantguardisme mallorquí és que fos d'expressió castellana. El decantament cap a l'ús del castellà —explicable per l'adscripció cultural dels seus iniciadors, pel desenvolupament lingüístic d'alguns dels seus membres (**Sureda** pertanyia a una família castellano-parlant i **Dethorey** visqué bona part de la infantesa a Filipines) i, finalment, per la seva dedicació professional al periodisme—, no implicà la seva integració activa dins els circuits culturals peninsulars: només **Sureda** i **Colomar** aconseguiren publicar a una revista ultraísta i a "La Gaceta Literaria", respectivament. Per l'altra costat, pel fet d'expressar-se en castellà, l'obra del grup no fou considerada

(17) *Para un ideario local. Tríptico*. "ED", 18 novembre 1928.

com a pròpia per la cultura catalana de l'illa. Als anys vint la literatura culta produïda a Mallorca era ja quasi exclusivament en català. Des del 1900, aproximadament, amb l'abandó definitiu de Costa i Alcover del castellà com idioma de creació, desaparegué gairebé del tot el bilingüisme literari.

L'embranchida inicial del moviment ultraïsta ràpidament s'anà esmorteint. Hi ha notícia de qualque conferència i d'alguns articles clarament propagandístics. També de qualque esporàdica i tímida polèmica. A partir del 1923, M.A. Colomar començà a publicar els seus poemes en "El Día". No eren pròpiament ultraïstes, sinó que més aviat eren deutors de les *greguerías* de Ramón Gómez de la Serna: imatges i expressió sintètica. El 1926 es publicà *El prestidigitador de los cinco sentidos*, l'únic llibre produït pel moviment avantguardista mallorquí. Però, cap el 1925, tant Colomar com Sureda ja consideraven com a definitivament acabat el moviment Ultra. En ocasió de comentar *Literaturas europeas de vanguardia* de Guillermo de Torre, Colomar escriví: "*Ahora, más que nunca, puede verse que aquello pasó. Fue un grito de guerra para ir a la reconquista de la metáfora y logrado esto su misión se ha cumplido. En nuestras letras obró cuanto tenía que obrar. Puede, pues, considerarse ya como una cosa inactual y muerta...*".¹⁸

Més enllà del 1926, Jacob Sureda emmudí com a poeta i es dedicà intensament a la creació plàstica. Només M.A. Colomar continuà escrivint i publicant en "El Día" una obra lírica relacionable parcialment amb la poètica d'avantguarda: protagonisme de la metàfora, antiretoricisme, depuració estilística, expressió sintètica... Era ja una poesia despullada dels tics més caracteritzadors de l'Ultra. D'altra banda, encara que fos plenament contemporània, no participava ni remotament dels plantejaments maximalistes —tant en un sentit moral com tècnic— que aleshores manifestava el més nou dels ismes: el superrealisme. Referent a les mostres de plàstica d'avantguarda que s'exposaren a l'illa, hem de dir que foren degudes a artistes forans —García Maroto, Joan Junyer, Salvador Dalí, pintors nòrdics expressionistes...—, essent l'aportació autòctona en aquest camp gairebé nul·la. La valoració final de l'avantguarda a Mallorca difícilment pot ésser positiva: fou un moviment de duració efímera, d'incidència escassa i d'obra mínima. Possiblement, la base social i el grau de desenvolupament de la cultura no permetien massa cosa més. Així i tot, però, no seria just menysprear la seva existència: fou un testimoni de la modernitat en un moment històric concret, un gest voluntariós d'impulsar la cultura cap el futur.

NOTÍCIA BIOGRÀFICA DE JACOB SUREDA

Jacob Sureda i Montaner va néixer a Valldemossa l'any 1901. Fou un dels onze fills del matrimoni format per Joan Sureda i Bimet (1873-1947)¹⁹ —amfitrió de moltes de les

(18) *Las viejas "Literaturas novísimas". Comentario marginal.* "ED", 12 juliol 1925.

(19) Acolli al seu palau de Valldemossa a Lord Chamberlain, Santiago Rusiñol, Joaquim Sorolla, Maurice Barrès, Joaquim Mir, Antoni Maura, Azorín, Rubén Darío, Unamuno... Es autor de *Notícia històrica sobre la obra y la vida de Rubén Darío*. Apareix esmentat o transfigurat en personatge literari a diverses obres: és el Luís Arosa de *El oro de Mallorca* de Darío, Unamuno parlà d'ell algunes vegades i li dedicà el llibre *Andanzas y visiones españolas*, Màrius Verdguer tracta extensament de la seva personalitat a *La ciutat esvaïda*, Azorín ho fa en els articles recollits a l'opuscle *Verano en Mallorca...*

personalitats del món de la política i de la cultura que anaren passant per Mallorca— i de Pilar Montaner i Maturana (1876-1961), una notable pintora modernista. Va viure tota la seva infantesa en el Palau del Rei Martí de Valldemossa —propietat dels seus pares—, dins un ambient familiar extraordinàriament ric en béns i vivències culturals: una biblioteca molt ben fornida, la passió pel col·leccionisme artístic, la presència física de pintors i d'escriptors de primera magnitud —pensem, per exemple, que J. Sureda als dotze anys va conviure diàriament amb **Rubén Darfo**. Aquesta sensibilitat familiar cap a les lletres i les arts donaria com a resultat que tres fills del matrimoni es dedicassin a la creació plàstica i literària: Jacob, poeta ultraísta i pintor; Pazzis (1907-1938), escultora i dibuixant; i Pere (1909), paisatgista i caricaturista d'acudits.

Jacob Sureda fou un autodidacta. En tot cas, però, la seva formació cultural i artística fou estimulada amb naturalitat per un ambient domèstic molt sensible als valors intel·lectuals i estètics. Als vint anys, conegué **Jorge Luís Borges** —acabat d'arribar a l'illa—, que li féu conèixer els darrers corrents literaris i artístics europeus. D'aquesta manera, anà substituïnt els referents culturals modernistes rebuts dels seus pares —hi ha que dir, però, que mai els abandonaria del tot— per aquells altres que li eren presentats com la personificació de la darrera modernitat. Fou un membre actiu del grup ultraísta mallorquí: signà el *Manifiesto del Ultra*, participà en alguna polèmica, publicà uns pocs poemes en una revista ultraica peninsular... Havent lligat una sòlida relació amistosa amb **Borges**, col·laborà en la revista "Proa", plataforma del grup ultraísta de Buenos Aires. Des del desembre de 1922 al febrer de 1924, aproximadament, residí a Alemanya, a la regió de la Selva Negra. Estigué en contacte amb el grup artístic de la Galeria Ey de Düsseldorf que integrava, entre d'altres, a **Max Ernst** i a **Otto Dix**. Des d'Alemanya, envià a "El Día" una vintena de cròniques reflectint la situació política, socio-econòmica i cultural del país. Amb lucidesa anà oferint una radiografia de la societat alemanya: la perduració dels efectes de la guerra, l'efervescència d'un patriotisme agressiu que mostrava afanys de revenja, una progressiva inflació que provocava l'empobriment col·lectiu, l'esplendor de la indústria editorial i la gran qualitat de les seves col·leccions populars... Diverses vegades indicà que s'estava generalitzant la creença en la necessitat de l'aparició d'un home fort, d'un dirigent ídol: "Y los alemanes exclaman: Ah! Si surgiera el Hombre!"²⁰. Certament, en els articles de **J. Sureda** hi abunden els indicis premonitoris de la tràgica història alemanya dels anys trenta. L'any 1924 viatjà a Itàlia, publicant en "El Día" dues cròniques: una conversa amb el pintor milanès **Alberto Ferrero**²¹ i un comentari sobre la situació política del país, referint-se a l'assassinat del diputat socialista **Mateotti** i a la corrupció que el règim feixista de **Mussolini** estava engendrant²².

Durant aquells anys publicà alguns articles que ens permeten deduir les seves idees artístiques. Així, en el titulat *Elogio de la locura*²³ coincideix amb les tendències an-

(20) *Nuestras crónicas de Alemania. Retazos de vida*. "ED", 12 juny 1923.

(21) *Nuestras crónicas de Italia. Peleles y pareceres*. "ED", 29 juny 1924.

(22) *Nuestras crónicas de Italia. La política italiana*. "ED", 9 juliol 1924.

(23) *Nuestros colaboradores. Elogio de la locura*. "ED", 27 desembre 1924.

tiracionalistes pròpies dels avantguardismes d'entreguerres: “*Cesad de apoyaros en las muletas de la razón, abandonad los arrimos de la lógica y la chichonera del buen sentido y echad a correr, aún a trompicones y cojitrancos, por las veredas de ese disparatado mundo*”. Aquestes paraules foren escrites el mateix any que André Breton publicà el *Premier Manifeste du Surréalisme*. A *Del oficio de escritor* ²⁴ manifesta el seu rebuig a seguir el camí de rutines assenyalat per la tradició i propugna una pràctica artística entesa com l'expressió d'una vitalitat intensa: “*Horror! Tener la miseria espiritual en el alma, ser incapaz de crear nada, estar obligado a alimentarse de las cosas viejas, de lo que uno ya pensó, recurrir a la cosecha anterior, vivir de los restos de antiguos banquetes!*” (...) “*También voy a escribir por el placer de escribir, como se canta por el placer de cantar*”. Acabava exposant la voluntat d'organitzar el seu discurs creatiu sobre la base tècnica de la síntesi: “*Quisiera hacerlo desarrollando lo pensado según un plano ordenado para ser sintético. Síntesis y orden es uno y lo mismo*”. Ens trobam davant una concepció creativa, vitalista i joiosa de l'art, entès com una experiència vivencial i no com el maneig culturalista d'un conjunt d'artificis formals institucionalitzats. El decantament de **J. Sureda** envers les manifestacions artístiques vitals i espontànies està en perfecta consonància amb l'anticulturalisme militant mantingut per les ideologies d'avantguarda. Coherent amb aquests plantejaments, menysprea els museus —des de **Marinetti**, aquest rebuig fou una constant dels avantguardismes— perquè els considera unes institucions que fossilitzen l'art en la mesura que el deslliguen de les manifestacions vitals quotidianes: “*¡Que triste es un Museo de Arte! En cada ciudad populosa existe una de estas jaulas doradas donde estan aprisionadas las obras de arte, como una colección de pájaros disecados, privadas de canto libre, privadas de la vida y de la muerte y de la acción directa sobre el ánimo de la muckedumbre*” ²⁵. Els avantguardismes acceptaven una única llei: la necessitat del canvi permanent, del moviment perpetu cap el futur. Aquest objectiu implicava haver de refutar radicalment la funció dels museus: atorgar a les obres d'art el do de vèncer el pas del temps, gaudir de la categoria d'eternes. Aleshores, el mite de la modernitat es reafirmava negant la tradició, redimint el present de qualsevol determinisme del passat.

Jacob Sureda també va combatre les interpretacions cromàtiques de Mallorca basades en la idea de la llum daurada i del sol permanent. Aquests dos clixés climàtics havien estat el fonament de les visions artístiques del paisatge illenc oferides pels pintors modernistes catalans i, posteriorment, també pels mallorquins i sudamericans: una terra solar que només podia ésser reflectida mitjançant colors encesos. A aquesta visió —d'altra banda, ja ben convencional i tòpica en els anys vint—, **J. Sureda** n'hi oposava una altra totalment contrària: “*¡No! protesto yo, es un tópico todo eso, no es dorada la luz de Mallorca, sino plateada; no tiene las estridencias en cadmiuns, bermellones, morados y anaranjados que le atribuye una pseudo-escuela colorista a lo Sorolla; no, es gritona esta luz como la de Valencia y Andalucía, sino una luz tamizada y azulina y en Mallorca hay días grises*”

(24) *Nuestras crónicas de Alemania. El oficio de escritor*. “ED”, 7 febrer 1924.

(25) *Nuestros colaboradores. Impresiones y ocurrencias*. “ED”, 14 abril 1925.

tan delicados como pueden serlo en Inglaterra, aunque quizás sea otro tópico"²⁶. Aquestes paraules escrites el 1925 coincideixen bàsicament amb els plantejaments exposats per **Miquel Ferrà** en una sèrie d'articles apareguts l'any 1921 en "El Día"²⁷. Ambdós formulaven una crítica rotunda del modernisme, considerat el veritable adversari estètic tant pels noucentistes com per l'avantguardisme. **Ferrà**, enfront dels colorismes de fira i dels pinto-resquismes temàtics, havia propugnat l'alternativa d'un art que, mitjançant l'ús d'una variada gamma de grisos, revelés les essències arquetípiques —classicitzants i tradicionals— del país. En definitiva: "un art clàssic amb esperit nacional". Ara bé, malgrat coincidir amb **Ferrà** en la preferència pels colors sobris, **Jacob Sureda**, diferentment dels noucentistes, no pretenia donar forma als mites racials d'empremta clàssica que encarnaven l'essencialitat eterna de Mallorca. L'objectiu artístic de **Sureda** era expressar a través de tonalitats austeres i opaques el seu món anímic personal. Uns colors estridents haurien convertit en satisfactòria una visió purament epidèrmica. Prescindint dels colors capaços de provocar una seducció fàcil, indicava que el sentit de la seva pintura només podia ésser comprès anant més enllà de les formes —tanmateix, miratges de quelcom més profund— representades en el quadre.

Pel febrer de 1926, **Jacob Sureda** donà a conèixer públicament els poemes del llibre *El prestidigitador de los cinco sentidos* —aleshores encara en preparació—, així com també les seves idees estètiques. La lectura es celebrà en el local de l'Associació per la Cultura de Mallorca²⁸. Aquesta hospitalitat dispensada per l'entitat catalanista a un poeta d'avantguarda d'expressió castellana és indicativa de diverses coses: d'una banda, del notable grau de tolerància existent entre concepcions artístiques oposades; de l'altra, de l'amistad entre el poeta ultraísta i alguns dels membres directius de l'Associació; i finalment, d'una probable comprensió per part de **Sureda** —malgrat emprar el castellà com idioma literari— del plantejament i objectius de l'entitat: la seva polèmica posterior amb **Llorenç Villalonga** i algunes opinions expressades epistolàrment a **E.M. Dethorey** permeten interpretar-ho en aquest sentit. Aquesta fou la única vegada que **Sureda** parlà en públic del moviment Ultra, i ho féu davant una concurrència condescendent però del tot inexpugnable: això vol dir que no pretenia, ni remotament, divulgar l'Ultraisme amb afanys proselitistes. Fou, potser, un acte cultural que respongué a un gest d'amistat?

El 1926 tornà a partir novament cap a Alemanya i, durant la seva estada al país, l'editor **Joseph Weissenberger** de la Selva Negra li va publicar *El prestidigitador de los cinco*

(26) *Nuestros colaboradores*. "ED", 25 abril 1925.

(27) Reproduïts per la revista "Lluc", setembre i octubre de 1973.

(28) *Poemas de vanguardia. Lectura por Jacobo Sureda*. "ED", 10 febrer 1926. Vegem alguns fragments de la crònica de l'acte: "El recital de poemas puso una nota viva y jocunda en el severo espíritu de l'Associació. Sus acotaciones —tan sugerentes como sus poemas mismos— desnudaron muchos viejos conceptos y muchas rutinas, inamovibles en apariencia. La arlequinesca sucesión de imágenes de muchos de sus poemas fue acogida con muestras de agrado y de comprensión. Al hablar de la estética nueva en Mallorca se refirió a Borges —al que calificó de "buhonero de imágenes"— y a Juan Alomar, que junto con el conferenciante lanzaron un manifiesto ultraísta y dieron a conocer sus poemas inspirados en la nueva tendencia. También al tratar de los hais-kais hizo una cariñosa alusión a nuestro compañero M.A. Colomar".

sentidos, que no seria posat a la venda a Mallorca fins dos anys després. El llibre reuneix la totalitat de la seva obra poètica —és el fruit d'una aventura literària de joventut—, exceptuant un poema aparegut pòstumament que, escrit durant l'etapa final de la seva malaltia, transparenta l'angúnia existencial d'un esperit devastat. Més enllà del període de vigència de l'Ultraïsme, **Sureda** abandonà completament el conreu de la poesia. A partir de llavors es dedicà, amb una vocació profunda, a la creació plàstica, participant en exposicions col·lectives des del 1928.

En 1927, a París, es casà amb la pintora nordamericana **Eleanor Sackett**, establí d' immediat la seva residència a Mallorca, des d'on viatjarien esporàdicament als Estats Units —estiu de 1932— i a Europa. El 1928 fou un dels artistes seleccionats per a la Missió d'Art a Argentina —una mostra col·lectiva de pintors mallorquins o residents a l'illa que s'exposà a Buenos Aires—, organitzada per **Joan Alomar** i **Miquel Angel Colomar**. El seu quadre *La verdadera llum* fou comprat per **Ramiro de Maeztu**, aleshores resident a la capital del Ríó de la Plata.

Des del 1925 **Sureda** havia deixat de col·laborar en "El Día". Només en una sola ocasió va trencar el seu silenci: fou per a replicar a **Dhey** —pseudònim del jove **Llorenç Villalonga**— que havia publicat dos articles acusant a la cultura catalana de localista i de fomentar un culturalisme artificiosus usant una llengua literària del tot divergent del llenguatge col·loquial. La resposta que donà **Sureda** a les opinions de **Villalonga** fou clara i emesa des d'una posició de simpatia envers el moviment literari i la problemàtica catalana: "*Cataluña por reacción también aunque contraria, se defiende contra el centralismo político y espiritual absorbente y tiene empeño en hacer valer y recalcar su personalidad propia poniendo de relieve lo diferenciativo, o sea lo típico*"²⁹; referent a la segona qüestió, assenyala que les diferències entre la llengua vulgar i la literària existien a totes les cultures, propugnant com a solució ideal una interrelació permanent entre els dos tipus de llenguatge amb el fi d'anar-los aproximant i, d'aquesta manera, aconseguir el seu mutu enriquiment. **Sureda** acabava el seu article defensant la conveniència d'usar la llengua pròpia ja que així es podia obtenir una major eficàcia expressiva.

L'octubre de 1930 exposà a la Sala Parés de Barcelona una col·lecció de paisatges. **Rafael Benet**³⁰, pintor noucentista i crític d'art de "La Veu de Catalunya", assenyala el caràcter singular dels seus quadres en relació a les tendències dominants a Mallorca: "*Sureda trenca amb la fórmula colorística en voga a Mallorca —la qual, sia dit de passada, té molt poc a veure amb l'impressionisme. Trenca amb l'exaltació una mica vulgar dels grocs i els lilàs. Per a defugir el paisatge de Mallorca, vist per les retines una mica valencianes dels sudamericans, Sureda ha preferit les fórmules d'avui. Ha fet molt bé. La seva sensibilitat, tot i donar-los nova vida, terminarà per defugir per complet tot lloc comú.*

(29) *El movimiento literario catalán. Contradivagaciones*. "ED", 29 abril 1928.

(30) Aquest pintor i crític fou el destinatari de l'atac que Gasch, Díaz-Plaja i Montanyà imprimiren en el Segon Full Groc. Li varen dedicar la frase següent: "Ja us heu adonat, Rafael Benet, que la vostra pintura és una merda?".

Com Stravinsky amb la música"³¹. També Villalonga remarquè el toc personal de la seva pintura: "*El origen del arte de Jacobo Sureda debe buscarse, sobre todo, en su propio temperamento*"³².

Pel gener de 1932 exposà a les Galeries Costa de Palma —en aquesta mateixa sala li fou dedicada una exposició-homenatge el mes d'abril de 1970—, essent la mostra acollida favorablement per la crítica. La galeria d'art de Marie Sterner de Nova York introduí la seva obra als Estats Units. La pintura de Jacob Sureda —encara en una etapa de fundació— és formada sobretot per paisatges de volums delimitats precisament i estructurats amb criteris més o menys geomètrics. No hi trobam les estridències lluminoses i deliquescents de la migdiada dels modernistes sinó els colors apagats de l'hora crepuscular que incita al recolliment interior. En definitiva: paisatges anímics d'empremta expressionista resolts amb tècniques derivades del cubisme. Endemés de la seva obra pictòrica, realitzà una quantitat considerable de dibuixos, molts dels quals eren destinats a satisfer les fantasies infantils de la seva filla Pilar.

Jacob Sureda morí el juny de 1935 a conseqüència d'una tuberculosi pulmonar que patia des del 1931. A causa d'aquesta malaltia va viure un cert temps al sanatori del Montseny i hagué d'interrompre diverses vegades la seva dedicació a la pintura. En ocasió de la seva mort, "El Día" publicà un article de Ll. Villalonga³³ —un dels seus grans amics, juntament amb els avantguardistes Dethorey i Colomar i els polítics d'esquerres Emili Darder i Andreu Crespí— i li dedicà una pàgina a mena d'homenatge³⁴. Molts d'anys més tard, Villalonga es referiria novament al poeta amic: "*Murió en plena juventud, a los 34 años. Había nacido en un viejo palacio de Valldemossa. Había viajado, amado, pintado, leído y escrito... La biblioteca familiar estaba instalada en la torre del Rey Sancho de Mallorca. Poetas y artistas célebres —Rubén Darío, Sorolla, Unamuno, Rusiñol, Mario Verdaguer, entre otros— se hospedaron en su casa. Lo curioseó todo; dejó más orientaciones que obras realizadas. Se anticipó a su época, amoldó su vida a las premuras del tiempo. Era ante todo un pintor lleno de poesía, un grande, un interesantísimo pintor, cotizado en Alemania y en Norteamérica. Nos ha dejado versos llenos de ingenio, que él no valoraba. Su agilidad era sorprendente. Le traté de cerca*"³⁵.

(31) Jacobo Sureda. "ED", 9 novembre 1930. El catàleg de l'exposició de la Sala Parés duia el següent text d'Andreu Crespí: "*En un refugi de Génova, al voltant de la ciutat de Mallorca i penjant de la muntanya que mira sobre el mar, viu un pintor del segle XVIII, silenciós com aquells frares de la Cartoixa de Valldemossa on ell va viure la infantesa: es Jacob Sureda. Tal volta un microbi flotant en les cel·les li ha comunicat el seu caràcter i a la pintura la seva fesomia. Fill d'una pintora, Na Pilar Montaner, ha heretat d'ella l'amor a l'olivera i al roquissar. Tal volta dels frares cartoixos, la suavitat del paisatge. Jo no sé perquè —no sóc prou hàbil per rompre les misterioses terenyines que embolcallen les coses— els paisatges d'En Sureda m'han de recordar escenes bíbliques i a la vora d'un pou m'haig d'estranyar de veure-hi aparèixer uns camells que hi venen a beure. Aquest efecte em fa a mi: paisatge i gent de l'Antic Testament. Visió estàtica d'un món suauíssim sense malícia. Pintura mallorquina? Pot ésser. Jo no tindria cap inconvenient en considerar-la com una continuació de la tradició pictòrica de Mesquida i Femenias*".

(32) *Próximas exposiciones. Jacobo Sureda*. "ED", 17 setembre 1930.

(33) Jacobo Sureda. "ED", 16 juny 1935.

(34) Jacobo Sureda. "ED", 16 juny 1935.

(35) Catàleg Exposició-Homenatge Jacob Sureda 1901-1935. Galeries Costa, abril 1970.

EL PRESTIDIGITADOR DE LOS CINCO SENTIDOS

El llibre reuneix la quasi totalitat dels poemes escrits per **Sureda**. Alguns altres varen aparèixer a diferents diaris i revistes. N'ofereix una mostra a l'apèndix de textos. El conjunt del llibre es pot adscriure en general a la poètica de l'ultraisme. Això vol dir, en primer lloc, que hi ha una relativa distància cronològica entre la data de publicació del llibre i els moments més actius del moviment ultraista, a finals de la dècada dels anys deu, i també una distància important respecte de l'any 1921, quan va tenir lloc l'effimera vida del grup ultraista mallorquí. Potser la major part són poemes escrits a partir d'aquells anys i després recollits al llibre, i n'hi hagi d'escrits immediatament abans de l'edició. Per altra banda, podem establir una estreta relació entre el manifest publicat l'any 1921 i el pròleg del llibre, redactat segurament poc abans de l'edició, el mateix any 1926. Els punts fonamentals vénen a ser els mateixos: al manifest els autors afirmen la superioritat de l'art que no reproduïx el món objectiu, sinó que forja visions personals i noves del mateix món, imposant facetes insospitades a l'univers percebut pels sentits. Al pròleg, **Sureda** afirma la mateixa actitud mitjançant la utilització nova de la metàfora i la imatge, a les quals els cinc sentits són claus. De fet, doncs, els poemes responen globalment a les idees expressades als dos textos, sense que el pas del temps hagi fet canviar les perspectives estètiques.

Creim que, per a **Sureda**, el conjunt dels poemes necessitava un pròleg, no sols per a reafirmar l'estètica ultraista, sinó també per a aglutinar uns textos prou dispars estilísticament. Per això, amb un estil sec i ple de definicions, com tot manifest avantguardista, **Sureda** explicita els aspectes bàsics de l'estètica ultraista, explicita també la seva actitud vital davant el fet poètic i, a més, es justifica:

"Estos ... son poemas sin grandes alientos cuya presencia puede ser verificada por cada quien en su más próxima vecindad y donde quiera que se encuentre. Yo no hice más que echarles un lazo. No intento aquí agenciarles unos justificantes que no necesitan: toda literatura vive su vida, la que puede. La inmortalidad: pamplina".

La metàfora és la base i la síntesi del joc que el poeta realitza amb els cinc sentits que capten el món. Suggereix, com veurem, la sinestèsia, però és més aviat un concepte d'imatge plural a l'estil ultraista allò que situa com a eix de la seva creació poètica. Hi ha pocs matisos a les paraules prologals, emperò, que permetin ubicar **Sureda** dins un moviment concret: analitzades les imatges i les metàfores en trobem des de modernistes fins a creacionistes, futuristes o expressionistes, amb alguna gregueria més o menys clara. Vegeu, respecte a l'ambigüïtat, el fragment més significatiu del pròleg:

"Ver con las manos lo que los ojos han tocado y saborear con el olfato el peso de lo que percibimos interpretando las manos lo que los ojos han palpado: por este trasiego y paso de las percepciones captadas por los cinco sentidos, cuyo número puede que sea mayor, comparando estos datos, corroborándolos incesantemente, se realiza el conocimiento.

El constante pasar de las percepciones de mano en mano de los sentidos con la habilidad de un prestímano, es lo que representa la metaforización del mundo que todos emprendemos -conceptual, visual, sonora según el medio- literatura, pintura, música.

De aquí, goce estético igual a goce de conocimiento.

De aquí, el connubio clásico y muy traído de la ciencia y del arte.

De aquí, otras consecuencias”.

Hem de dir que les realitzacions pràctiques són lluny d'aquestes formulacions teòriques. Que, per altra banda, no són gaire clares ni aprofundides, encara que estiguin en la línia de formulacions més sistemàtiques i més detallades, que són, sobretot, les del moviment ultraista que proliferaven a revistes literàries, signades per **Torre, Chabás, Peña, Canisinos, Diego**, el mateix **Borges**, etc. I no oblidem la conferència de **García Lorca** on expressa que el poeta deu ser mestre en el domini dels cinc sentits. A la poesia de **Sureda** hi ha, sobretot, una actitud ultraista, bé és cert, però aquesta no esgota els registres del llibre, com hem de veure. El joc amb els elements de la realitat, l'actitud de caçar amb llaç les metàfores i de reordenament del món, etc., són actituds ultraistes, sense dubte, però també són característiques en general de totes les avantguardes poètiques de l'època, en tant que el desig últim de l'escriptor és produir un món original: aquest desig d'originalitat és el que du el poeta a *“inventar nuevos mundos”* perquè és un *“pequeño dios”*, com deia **Vicente Huidobro**.

Passant al contingut del llibre, comprovam que l'essencial dels poemes, d'escassa inspiració, poc unitaris, descuidats i de vegades tòpics, és la caça de la metàfora. Normalment és una metàfora el que origina i inicia el poema, de vegades desenvolupada o de vegades succeïda d'altres metàfores diferents, però sempre amb unitat temàtica. El tema quasi únic és el sentiment amorós envers un tu poètic que l'esguard damunt la naturalesa materialitza de manera molt tradicional, malgrat la modernitat de les figures emprades. Però no hi ha una penetració de la mirada a l'interior dels objectes, ni creació de símbols. La major part són poemes de romàntic sentiment amorós, d'un desbordament de la subjectivitat afectiva que no podríem qualificar d'avantguardista, als quals la naturalesa és la base de la imaginació poètica, a dintre la qual l'afecte modern de l'expressió queda rebaixat per la reflexió del jo poètic sobre el sentiment. Es el cas del poema *“Prestidigitación”*, que comentem després. La mateixa manca d'unitat poètica de forma, intenció i tema la trobem respecte del llenguatge utilitzat. Ens sembla improvisat, sense poliment, fins i tot amb freqüents faltes ortogràfiques, sintàctiques o semàntiques que no semblen conscients o incorporades a l'estètica de l'expressió avantguardista. I el mateix cas és el de la mètrica irregular, sense intuïció rítmica visible, abundant en períodes endecasil·làbics mancats de ritme la major part, alguns d'ells tan cacofònics com: *“Temo, oh mi Dios!, que inconscientemente”*.

Un dels aspectes que ens interessa més destacar és la vivència de la paraula poètica dins el poema mateix. No abunden les referències a aquesta qüestió, però, corroborant les actituds apuntades al pròleg trobem, per exemple, el poema *“Ante el papel en blanco”* (vid. apèndix) on el poeta, davant una *“dolorosa”* necessitat expressiva, cerca novetats, creació original, particularitzadora del jo poètic:

*“Dadme una cosa virgen!
Por mi memoria galopante
Pasan versos usados y decrepitos.*

.....

*Quisiera desconocer todos los diccionarios
Y así me entendería yo sólo con las cosas
Sin palabras que interpreten a su guisa mi sentir”.*

Es tracta, evidentment, de la mateixa expressió becqueriana de l'impotència per dir l'absolut, manifestada de manera nova. En efecte, **Hidobro**, **Cansinos**, **Diego**, etc., manifesten el desig de novetats, però sense expressar aquest sentiment d'impotència, ben al contrari, les actituds més corrents són d'arrogància, de gesticulació, de verbositat.

A altres moments del llibre es mostra explícitament una de les característiques de la seva imaginació poètica: els elements de la naturalesa com a font d'imatges quasi única per a traduir el sentiment. Al poema “*Mis versos*” trobem el desenvolupament d'una imatge on la paraula poètica és identificada amb una naturalesa sentida delitósament:

*“Hacer una gavilla de metáforas,
Un haz de versos,
Que en ritmo potente y desmañado
De mar se precipiten
Y así como las olas vienen escalonadas
Y se deshacen luego en suave espuma
Escalonar los versos y que el último
Muera bajo tus pies gritando amor!
Oh A ma da!*

L'escriptura és identificada al poema “*En pos*” amb el caminar de l'amada, amb certa gràcia, malgrat la qual la manca absoluta de ritme lleva relevància al text:

*“El repiqueteo de tus saltarines y caprichosos pies
Da la pauta al ritmo de mis versos;
A tu espontáneo y politono paso
Ajusto su medida mientras van andando:
Si el ritmo de tu marcha coincide
Con el ritmo del verso
Si paras en las pautas o apresuras
Donde el verso acelera
Compruebo la armonía del poema.
¿Como quieres pues que no te siga
Si tus huellas son un poema escrito
Y el perseguirte a ti me hace poeta?*

Al llibre hi trobem unes tècniques variades que, si bé no ens sembla que donin sempre resultats brillants, són exponents de les possibilitats que el moment històric de l'avantguarda ofereix al poeta i, també, creim, exposen la insatisfacció final davant una pràctica poètica que està per damunt les seves possibilitats, molt més dignes al nivell de la pintura. Sense dubte és la seva imaginació pictòrica la que dona molt de material a la imaginació poètica. Així, a part uns quants poemes lligats amb la tradició postmodernista i neorromàntica, dels quals en reproduïm un parell a l'apèndix, **Sureda** escriu poemes de caire futurista, com “*Al impresor de mis versos*”, on es descriu el procés mecànic de la impressió dels

versos i que acaba amb una actitud de pessimisme molt poc futurista:

*“¿Dónde vas con tanto movimiento?
De todos modos dentro
De unos cuantos mil años
Ya se habrán apagado
Todas esas estrellas”.*

També hi trobem un poema fonètic a l'estil dels fets pels futuristes i pels dadaïstes alemanys, únic a la poesia de l'àmbit català. Potser és la influència dels alemanys, pels seus contactes personals, la més clara en aquest poema. Es tracta de “*Concinación*” (vid. apèndix) i diríem que, dintre el context del llibre, l'experiment expressa més una evidenciació de la dificultat comunicativa que un simple joc literari.

Com hem dit abans, el tema del llibre és a la vegada l'expressió del sentiment amorós, un tant malencònic i escèptic en ocasions, i un descobriment de les possibilitats tècniques de la nova poesia. Això dins una dialèctica de fons entre intuïció sentimental i intuïció de la naturalesa. Manca un treball de poliment lingüístic i, tal volta, una sensibilitat poètica de base. Malgrat tot, el conjunt ofereix alguns poemes d'interès, com es pot veure a l'apèndix. Respecte als procediments poètics, aquesta dialèctica home-naturala és l'eix que dona unitat de visió al llibre, potser l'únic aspecte unitari que es pot trobar.

De tots els mecanismes emprats per la creació de les imatges, Sureda s'interessa més pel de l'objectivització dels éssers, tant humans com animals. Els sentiments, els actes, el cos, etc., troben llur correlat amb elements de la realitat exterior, amb objectes naturals. Algunes imatges tenen l'espontaneïtat naïf i arriben a comunicar un sentiment primitiu i delicat, amb certes reminiscències renaixentistes:

*“Desvanecerme todo como arroyo helado
Que suavemente el amoroso sol desata.*

.....
*Hazme florecer de arriba a bajo,
Vísteme todo todo de caricias!”*

(“*Abrazo*”)

Les imatges creen unes descripcions sensorials que no arriben a ésser modernes, o irracionalistes. Mai s'escapen de la traducció lògica, potser per la presència de l'element real al costat de la metàfora o la imatge, que moltes vegades tendeixen a reproduir amb una espècie d'harmonia imitativa la descripció metafòrica dels moviments, del temps viu:

*“Tus caricias recorren el teclado
de mi blanco corazón sonoro”*

(“*Abrazo*”)

La sinestèsia permet establir la relació entre la naturalesa i l'home amb una recerca intensa de bellesa elemental on es conjuguen tots els sentits, oberts als estímuls exteriors:

*“Te acercas hacia mí
Como una blanca risa de magnolias*

Que conciertan armónica alegría”

.....
*Que se anuda mi voz
Como un blanco collar en mi garganta.
Mil jardines cantan en tus ojos”.*

(“Cuando vienes”)

*“Mi corazón se tiende
Hecho calle de mirtos delante de tus pasos”*

(“Vocación y renunciamiento”)

*“Desde que tú me hablaste
Quedaronseme los tímpanos de seda”.*

(“Consagración”)

Emperò són les descripcions visuals, entre totes les sensorials, les que el poeta domina millor, les més freqüents i aquelles amb què aconsegueix els efectes més interessants:

*“Los caminos blancos y derechos
Son los lechos
Donde se acuesta el viento moribundo”.*

(“Los caminos”)

*“Oid los aldabonazos de la noche impaciente!
El sol descende de la cruz.
Todas las brújulas tiemblan
Y las canciones y las sombras y las moscas
Agonizantes han plegado las alas
En los rincones de los cristales de las ventanas”.*

(“Marcha fúnebre”)

En aquest darrer poema el procediment descriptiu del paisatge acosta l'estil i l'actitud del jo contemplador a la tècnica simbolista.

També és freqüent el procediment invers a l'exemplificat abans. Quan el sentiment del poeta es desborda, sobretot quan es tracta de poemes descriptius, els objectes, la naturalesa, els animals sofreixen un procés d'humanització. Les cites són abundants:

*“El religioso mar
Como una hostia azul
Está en el paladar
Del cielo y horizonte”*

(“Prestidigitación”)

*“Un camino largo y blanco como un brazo
Hacia el infinito en peregrinación
No alcanzaba nunca a dar el ancho abrazo
A la gran llanura
Y entraba a la casa a hacer oración*

Por la puerta abierta en toda su anchura”.

(“La casa”)

“El paisaje poseso peca y se rebela”.

(“Contraste de un paisaje”)

“Se despereza el río con músculos de agua”.

(“La porfía”)

De vegades es detecten fenòmens d'animalització de la naturalesa o de l'home, si bé són menys freqüents. En qualsevol cas, a part la freqüència, l'important és observar que aquesta relació identificativa de l'home amb el món exterior, en totes les seves possibilitats expressives, és la tècnica característica de la imaginació poètica de Sureda, amb la qual cosa reuneix dins la seva creació les tècniques de la poesia moderna i l'actitud dels poetes de la poesia tradicional. Vegem alguns exemples d'aquestes darreres tècniques d'animalització:

“Mi alma es una garrapata insoportable

Que me rechupa todo y deja exhausto

Y acabará acabando por matarme”.

(“Desasosiego”)

“En mi frondoso corazón

Como abejas ligeras e insensatas

Libaron tus caprichos

Y toda su dulzura me has quitado”

(“Entrega”)

“El viento es una ardilla

Que se columpia de las ramas de los cerezos”.

(“Paisaje japonés”)

Hem vist, en síntesi, que al llibre es troben elements suficients per a poder parlar d'una poesia enginyosa i ingènua, naïf i avantguardista, sentimental i descriptiva, neoromàntica i lúdica, al mateix temps. Això no obstant, com dèiem abans, qualque cosa manca de vegades als poemes per a poder parlar de gran poesia, àdhuc a l'àmbit sorpresiu per definició de l'avantguarda. I no ens sembla que es tracti del romàntic “no sé què”, sinó, més aviat, de dificultats lingüístiques que Sureda no sap vèncer —no oblidem que el llibre és imprès a Alemanya, i això explica, potser, alguns dels errors ortogràfics i lèxics—, també dificultats de comunicació per la mateixa estètica triada, manca d'elaboració dels poemes, o excessiva improvisació, molt romàntica. De vegades, també, mal gust expressiu que no sempre deu ser conscient. Un cas extrem és el del poema “*La bella ficción del durmiente*”, que reproduïm a continuació. El mal gust d'aquest poema no pensem que es degui a una intenció satírica o voluntàriament antiestètica:

“Yo sé que tú has venido quedamente

A ver como dormía y te has marchado.

Temo, oh mi Dios!, que inconscientemente

Mi actitud que dormía te haya desamorado.

*Si viene otra vez, avisa previamente
 Pues ante la mujer, aún durmiendo
 Es preciso fingir divinamente
 Para que en nosotros dioses siga viendo.
 Sé teatral y al lado de la esposa
 Sueña despierto siempre y no reposa.
 Su ilusión entretén, noche y de día
 Y hasta cuando te dejen en la fosa
 Bajo la losa fría
 Queda durmiendo bellamente y procura
 Una fingida y teatral postura".*

Malgrat una sèrie de poemes de tan escàs interès, hem cregut que **Sureda** té moments molt més interessants, i hem triat els que ens han semblat més llegibles de tots per integrar l'apèndix. Veurem que els setze poemes, triats entre els cinquanta-dos del llibre, responen a inspiracions molt diversificades: poemes de caire místic, un d'ells molt semblant al de "La caça d'amor" de **San Juan de la Cruz**, el titulat "Cacería ideal". Un altre, "Al pie de tu altitud", clarament inspirat en la Rima XLII de **Bécquer**. Una sèrie de poemes descriptius de caràcter simbolista, com "Los caminos", "La casa"; modernistes, amb registres diferents, com "Motivo oriental", "Apatía", "A un dandy", etc. D'altres, ja esmentats abans, futuristes ("Al impresor de mis versos"), dadaistes ("Concinación"); hai-kais, etc. Amb aquesta selecció creim que el lector pot valorar l'escriptura poètica d'un pintor prou interessant, dins els límits que la manca de dedicació a la literatura imposa: abundants lectures, formació poètica quasi intuïtiva, llevats els contactes amb escriptors —i amb escriptors avantguardistes— durant uns quants anys, i impuls expressiu personal, elements que creen una atmosfera poètica apassionada i ingènua al mateix temps, sense cap interès per part del poeta de crear poesia elevada, ni perfecta, ni ben feta. A fi de comptes, aquests objectius no entraren dins els propòsits de la major part dels ultraistes.

FUNCIONES ORACIONALES Y ESQUEMAS SINTACTICO-SEMANTICOS

Valerio Báez San José

En un brillante y denso artículo, el Dr. **Guillermo Rojo** plantea uno de los problemas más fundamentales e intrincados en los que —desde mi punto de vista— se encuentra envuelta la investigación sintáctica y semántica actual, desde la hecatombe producida —no sin frutos, claro está— en el ámbito de la gramática generativa primero y, posteriormente, en el de la semántica generativa. Se trata, a mi modo de ver, de asignar un lugar teórico y práctico a los tan debatidos, repetidos, y casi nunca definidos, términos correspondientes a las funciones sintácticas, sujeto, predicado, objeto directo, objeto indirecto, complemento circunstancial, etc., y, por otra parte, desentrañar el semantismo que tales términos implican y representan. Brillantemente, se hace también en el mencionado trabajo una reseña crítica de las distintas interpretaciones del concepto función sintáctica acuñado por diferentes funcionalistas.

El Dr. **Guillermo Rojo** redescubre, aunque de manera implícita, algo tan importante en la tradición lingüística europea como es la crítica de los funcionalistas praguenses a la isomorfía del signo lingüístico postulada por **L. Hjelmslev**. En efecto, si el signo lingüístico no es simétrico —como postulaba **F. de Saussure** y posteriormente **L. Hjelmslev**— entonces, cabe postular —como lo ha hecho repetidamente la Escuela de Praga des-

* Este artículo fue entregado para su publicación el 1 de febrero de 1981.

de S. Karčevskij ¹, B. Trenka ² y, más recientemente, F. daneš ³ entre otros—, que existe un numerador significativo en los signos oracionales de las lenguas naturales, compuesto tal numerador por significados y significantes. Es en este sentido en el que F. Daneš habla ⁴ de *Sentence Syntactic Pattern*, al que corresponde un *Sentence Semantic Pattern*.

Así pues, se debe considerar correctísima la posición del Dr. Guillermo Rojo frente a las posturas de R. Trujillo, A. Martinet, M. Mahmoudian, E. Alarcos Llorach, Chr. Touratier, C. Hagège, etc., con la salvedad de que habría, como hemos apuntado, que sostener, como principio inicial, la asimetría del signo lingüístico en las lenguas naturales —muy distinta es la posición de los signos en las lenguas artificiales. Como es sabido, una vez asignado un valor semántico a un signo, en un lenguaje artificial, este valor es permanente, sea cual sea la fórmula del lenguaje en que se encuentre. Es decir, en las lenguas artificiales no existe, ni puede existir por principio, la ambigüedad potencial de un signo—, considerando además que no sólo existen esquemas sintáctico-semánticos oracionales, sino que además existen esquemas sintagmático-semánticos suboracionales, es decir, esquemas sintagmáticos-semánticos, que nos mostrarán la relación sintagmático-semántica existente entre aquellos componentes de cada una de las posibles construcciones suboracionales que componen la oración. Así llegaríamos a la constitución del signo lingüístico oracional, tal y como es definido por los autores praguenses, es decir, como un significado oracional que no es mera combinatoria de la suma de los significados de las unidades mínimas significativas y un significante oracional que es la forma que expresa ese significado.

De todas maneras, y tras el pleno acuerdo con lo postulado por el Dr. Rojo, que, como hemos visto, se inserta, al menos de manera implícita, en los principios de la primera escuela funcionalista europea, en la tarea empírica de la indagación de los esquemas sintácticos oracionales y sus correspondientes esquemas semánticos, es decir, en la determinación de las funciones sintácticas y semánticas oracionales, se nos plantean algunas dificultades teóricas y metodológicas, que vamos a enumerar y analizar, más con el objeti-

- (1) Véase, KARCEVSKIJ, S.: "Du dualisme asymétrique du signe linguistique", en *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, I, 1929; pp. 88-93.
- (2) Véase, TRNKA, B.: "On the Linguistic Sign in the Multilevel Organization of Language", en *Travaux Linguistiques de Prague*, I, 1958; pp. 33-40. En nuestro ámbito y en nuestros días postula una asimetría muy "sui generis" del signo lingüístico Angel López García Molins (*Elementos de semántica dinámica. Semántica española*. Zaragoza 1977; pp. 19-34). Una crítica de los postulados del Dr. López García Molins puede encontrarse en SCHIFKO, Peter: "Besprechungen: Angel López García Molins, Elementos de semántica dinámica...", en *Zeitschrift für romanische Philologie*, 96, 3/4, 1980; pp. 390-399.
- (3) Véase, DANES, F.: "A Three Level Approach to Syntax", en *Travaux Linguistiques de Prague*, I, 1966, L'école de Prague d'aujourd'hui; pp. 225-240; "Some Thoughts on the Semantic Structure of the Sentence", en *Lingua*, 21, 1968; pp. 55-69; "Semantic Considerations in Grammar", en *Actes du X^e Congrès International des linguistes, Bucarest, 28 août - 2 septembre 1967*. Bucarest 1970, Vol. II; pp. 407-413.
- (4) DANES, F.: Op. cit.

vo de establecer las dificultades con las que nos encontramos en nuestra labor empírica⁵, que con la de ofrecer soluciones.

Inicialmente habría que plantearse el problema epistemológico de si las oraciones de una lengua son finitas o infinitas. Es evidente que la gramática generativa en sus diferentes versiones —debemos, quizá, hacer una excepción con la gramática de casos fillmoriana⁶— ha defendido reiteradamente y de forma enfática que el número de las oraciones de una lengua natural es potencialmente infinito y, de aquí, que la gramática haya de ser un mecanismo generador potencial de ese número pretendidamente infinito. Si aceptáramos este supuesto, los esquemas sintácticos, entendidos como mera combinatoria, serían infinitos potencialmente y su delimitación, sólo posible —como quería N. Chomsky—, recursivamente. Sin embargo, como ya apunté en 1972⁷, N. Chomsky y los generativistas de él dependientes, en su concepto de oración, confundían abiertamente dos planos: el de la frase como evento potencial de habla, que es en su realidad óptica o potencialmente infinito, como lo son los objetos materiales potenciales de toda ciencia, y la oración como esquema sintáctico-semántico, compuesto de marcas sintácticas y semánticas,

- (5) En la actualidad, y basándome en un corpus aproximado de un millón de frases del español estándar culto, debidamente encuestadas, trabajo con un círculo de colaboradores en la tarea empírica de la determinación: 1) de las funciones sintácticas; 2) de los esquemas sintácticos oracionales existentes en nuestra lengua; 3) de la determinación de los esquemas semánticos oracionales, y 4) de la constitución de un sistema paradigmático de oposiciones funcionales, en el sentido estructuralista del término, entre los distintos esquemas oracionales. El objetivo y bases teóricas de este trabajo, hoy en curso de realización, se anunciaron por primera vez en mi obra, *Introducción crítica a la gramática generativa*. Barcelona 1975. Como deseada y programada extensión del ámbito de este trabajo, se prevee la comparación del “posible” sistema español con los de las lenguas alemana, francesa, italiana, inglesa y rusa. Es por esta razón por lo que la crítica o la sugerencia a las ideas aquí esbozadas de romanistas, anglistas, germanistas o eslavistas, que ya en el trabajo anteriormente enunciado se solicitaba, vuelve a pedirse insistentemente.
- (6) De las ideas de Ch. J. Fillmore ((1968), “The Case for Case”, E. Bach y R.T. Harms (eds.), *Universals in Linguistic Theory*, New York; pp. 1-88) al determinar que proposición es el compuesto de un predicado más una serie de casos semánticos de la estructura profunda, parece deducirse que el número de proposiciones distintas de una lengua natural en estructura profunda es limitada, puesto que el número de predicados posibles y el de casos lo es. En este sentido tendríamos que decir que el problema de la recursividad se resolvería diciendo que ésta no es sino combinatoria de proposiciones. Lo que se dice de la teoría fillmoreana es extensible a las interpretaciones localistas posteriores de tal teoría.
- (7) BAEZ SAN JOSE, Valerio: “El concepto de oración en el estructuralismo europeo y americano”, en *Homenaje al Dr. Martínez*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá 1972; p. 53: “Solo mediante este concepto abstracto de “oración”, la lingüística podrá salir de la encrucijada insoluble adonde la ha conducido el postulado de los generativistas de que el conjunto de las oraciones de un lenguaje natural es potencialmente infinito”.
- (8) Sólo una ciencia —de existir su objeto— tendría un objeto posible único, sería la teodicea. Todas las demás tienen objetos “potencialmente” ilimitados. La escolástica de raíz aristotélica asumió esta afirmación al distinguir entre objeto material y objeto formal. El objeto formal implicaba la perspectiva del investigador, que es lo mismo que decir que las ciencias trabajan en la investigación y determinación de objetos formales abstractos representantes de objetos materiales potencialmente ilimitados.

es decir, como objeto formal abstracto. Estos esquemas serían finitos en su número, y su realidad vendría determinada por una serie de marcas en oposición funcional entre sí.

La segunda dificultad, si aceptamos, y de hecho casi nada obsta a que lo hagamos, la terminología del Dr. **Guillermo Rojo** *forma del significado-forma del significante* (aunque quizá sea más conveniente la de **E. Coseriu** ⁹, *substancia formada del significado - substancia formada del significante*, que nos liberaría de una vez para siempre del extremista formalismo hjelmsleviano), sería la de la delimitación exacta de las llamadas funciones sintácticas oracionales. Si para la función sujeto ¹⁰ parece existir casi un consenso general —al menos para las lenguas indoeuropeas, con variantes de una lengua a otra de las marcas que indican que un determinado sintagma es sujeto, claro está,— ¿cuáles son las marcas sintácticas o morfológicas que delimitan el llamado objeto directo, el objeto o complemento indirecto, el objeto preposicional obligatorio o los circunstanciales no obligatorios? En este terreno, la investigación se mueve en un mar de confusiones.

Más compleja todavía aparece —para mí, naturalmente— la relación entre posibles esquemas sintácticos y sus esquemas semánticos. En efecto, desde los trabajos de **J.D. Apresjan** ¹¹, muchos autores parecen estar de acuerdo en que predicados que tengan las mismas distribuciones sintácticas y las mismas transformaciones —dándole a este término un sentido más amplio que el chomskyano, es decir, algo ya postulado con anterioridad a **N. Chomsky**, entre otros por **D.S. Worth** ¹²— participan de cierta identidad significativa —esquema semántico oracional (?)— no a nivel del lexema verbal, cuyo significado puede variar según el contexto sintáctico, sino, precisamente, a nivel oracional. ¹³

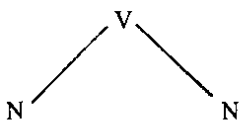
Ahora bien, la unidad ségnica abstracta, es decir, a nivel de lengua y no de habla, cons-

- (9) Véase, COSERIU, E.: “Forma y sustancia en los sonidos del lenguaje”, en *Teoría del Lenguaje y Lingüística General. Cinco estudios*. Madrid 1962; pp. 115-234; y también: *Einführung in die strukturelle Linguistik*, Vorlesung gehalten im Wintersemester 1967-68 an der Universität Tübingen. Autorisierte Nachschrift besorgt von: Günther Narr und Rudolf Windisch, Tübingen; p. 66. Bien entendido que cuando el Prof. Coseriu utiliza esta terminología, se está refiriendo no a *esquemas semánticos oracionales - esquemas sintácticos oracionales*, sino que está haciendo una crítica al concepto hjelmsleviano de *forma del significado - forma del significante*.
- (10) También existen hoy investigadores como, por ejemplo, Robert A. HALL (“Subjectless Verbs and the Primacy of the Predicate in Romance and Latin”, en *Festschrift for Oswald Szemerényi on the Occasion of his 65th Birthday*. Studies in the Theory and History of Linguistic Science IV, Amsterdam 1979, Current Issues in Linguistic Theory, vol. II, part. I; pp. 317-323), que niegan el principio según el cual toda oración es la suma de las funciones sintácticas, sujeto-predicado.
- (11) BAEZ SAN JOSE, Valerio: “Descripción lingüística y semántica en la gramática generativa y en el estructuralismo europeo (La Escuela de Praga), en *Introducción a la Semántica*. Madrid 1977.
- (12) WORTH, D.S.: “Transform Analysis of the Russian Instrumental Constructions”, en *Word* XIV, 1958; pp. 247-290; y “The Role of Transformations in the Definition of Syntagmas in Russian and other Slavic Languages”, en *American Contributions to the Five International Congres of Slavists, Sofia, September 1963*. Vol. I: Linguistic Contributions, The Hague, 1963; pp. 361-383.
- (13) En este sentido puede consultarse mi trabajo: “La oración compuesta: (II) La subordinación sustantiva (primera parte)”, en *Cuadernos de Filología. Studia Linguistica Hispanica*, II, 1, 1968; pp. 7-51. Aquí, en muchos de los 750 verbos estudiados puede apreciarse un cambio en su valor semántico, de acuerdo con el esquema sintáctico en que se encuadran.

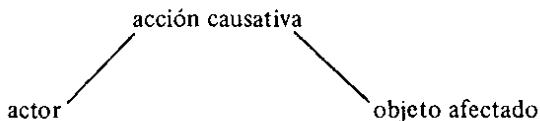
tituida por el *esquema semántico oracional* y el *esquema sintáctico oracional* no se sabe, mejor, no sabemos, si ha de constar de un solo esquema oracional sintáctico-semántico, que se opone a todos los demás esquemas sintáctico-semánticos, o si, más bien, lo que ha de oponerse es un conjunto de esquemas que formen lo que G.S. Scur¹⁴, y anteriormente otros autores han denominado campo sintáctico y que nosotros agrandaríamos a *campo sintáctico oracional* y *campo semántico oracional*, en caso de que estuviéramos convencidos de su absoluta necesidad. Unos ejemplos aclararán netamente –creo– mi pensamiento al respecto. Mientras la expresión

la madre cuece las patatas

implica un esquema sintáctico simplificado, que según una sintaxis de dependencias podría representarse como



y cuyo esquema semántico correspondiente podría ser provisionalmente descrito como



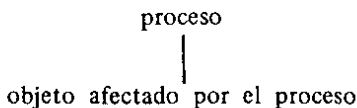
en la expresión

Las patatas cuecen,

el esquema sintáctico sería



y el esquema semántico oracional sería, más o menos



Ahora bien, ante estos esquemas sintácticos y semánticos correspondientes a las expresiones anteriormente enunciadas, podríamos preguntarnos ¿tienen alguna relación entre sí o son totalmente independientes? En favor de la segunda interpretación estaría el hecho de que ambos no sólo difieren en cuanto a la forma, N – V – N; N – V, sino también en cuanto al esquema semántico oracional, *actor – acción causativa – objeto afectado*

(14) SCUR, G.S.: "Quelques remarques sur le terme champ syntaxique", en *Neuphilologische Mitteilungen*, LXXIII, 1-2, 1972; pp. 409-416.

tado, frente a *objeto afectado por el proceso* – proceso; sin embargo, en favor de la primera interpretación, estaría la identidad léxica de las unidades *cocer*, *patatas* y el hecho de que podamos considerar la segunda expresión, *Las patatas cuecen*, como una frase que realiza la transformación pasiva léxica ¹⁵, frente a la activa *La madre cuece las patatas*. Se entiende que pasiva, frente a activa, es aquella frase que, respecto a su activa correspondiente, elimina, o tiene la capacidad de eliminar, el sujeto de la activa o, mejor, de eliminar el actante causal de la activa con la que está emparentada. Ahora bien, si aceptamos esta segunda interpretación, hemos de aceptar la transformación desde un esquema a otro esquema 1) como marca del campo sintáctico-semántico, frente a otros campos sintáctico-semánticos, donde esta transformación no se da ¹⁶, y 2) estas transformaciones sintácticas conllevan automáticamente una transformación significativa. Sin embargo, la dificultad surge de nuevo. Si hemos de seguir utilizando el término *transformación*, tendremos que deslindar y afinar el concepto. En la bibliografía más extendida sobre el término *transformación* ¹⁷, este concepto significa algo completamente distinto, es decir, se dice que dos cadenas de formativos son transformacionalmente idénticas, cuando podemos derivar una de la otra sin cambio de significado ¹⁸. De nuevo, pues, el problema. Mientras existen cadenas de constituyentes lingüísticos, cuya transformación implica un cambio significativo, se dan otras cadenas que no implican estos cambios, o, si los implican, es de otra naturaleza completamente distinta. Por ejemplo, en la mayoría de los cambios de orden de las palabras y de elipsis del español, se da, de hecho, un cambio sintáctico, una transformación. Este cambio no ha sido estudiado por Noam Chomsky ¹⁹ en el modelo estándar extendido de acuerdo con la pareja foco - presuposición, ya que en este modelo el autor norteamericano se basa únicamente en contornos enfáticos entona-

- (15) Utilizamos el concepto pasivo frente a activo en el sentido acuñado por R. HARWEG (“Zur Definition von Aktiv und Passiv”, en *Linguistics*, 97, 1973; pp. 47-61) y más recientemente por Henri VERNAI (*Syntaxe et sémantique. Les deux plans des relations syntaxiques à l'exemple de la transitivité et de la transformation passive. Etude contrastive français-allemand*. Tübingen 1973).
- (16) Precisamente esta solución, aunque sólo en parte, es la que adoptamos en nuestro trabajo (BAEZ SAN JOSE, V. y MORENO MARTINEZ, M.: “Hacia una concepción paradigmática del concepto oración gramatical. Tres esquemas sintáctico-semánticos en español”, en *Millars*, II, 1975; p. 132, nota 6), siguiendo a D.S. WORTH (Op. cit., 1958; p. 247) que utiliza el término *transformación* en el sentido de transposición clasificativa y discriminativa, esto es, como una marca de los paradigmas sintácticos en oposición: “... examine each unit to be classified from two points of view, first that of what it is (the traditional morphological classification, valid as far as it goes), and then of what it can become, of what specific changes can and can not be wrought upon it. These changes will be called transformations”.
- (17) Sobre el término transformación en el sentido generativista del mismo puede verse mi trabajo: BAEZ SAN JOSE, V.: *Introducción crítica a la gramática generativa*. Barcelona 1975.
- (18) Esta preservabilidad del significado es la que movió a N. Chomsky en el modelo estándar (*Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge, Mass., 1965) a no considerar la pasiva como transformación de la activa correspondiente, ya que ambas eran semánticamente diferentes.
- (19) Véanse los distintos artículos recogidos en Noam Chomsky: *Studies on Semantics in Generative Grammar*. The Hague 1972.

cionales (focos) y en la sustitución de estos contornos enfáticos por variables en frases (presuposiciones). La lingüística funcional praguense, por el contrario, observó muy anteriormente ²⁰ que fenómenos como la elipsis, el orden diferente de las palabras, la pronominalización, etc., eran un fenómeno de estrategia comunicativa o, para decirlo con las mismas palabras de la escuela, de *perspectiva funcional de la oración*, distinguiendo así dos niveles de investigación: 1) el de la oración con sus esquemas sintáctico-semánticos, y 2) el de la expresión, nivel textual, es decir, nivel de los cambios de todo tipo, al que los esquemas sintáctico-semánticos estaban expuestos al insertarse en el dinamismo lineal de la comunicación.

Todavía una dificultad más. Hemos visto dos posiciones teóricas inicialmente posibles: a) o bien consideramos como unidad sintáctico-semántica oracional la unidad ségnica, esquema sintáctico-semántico oracional y, en ese caso, los esquemas sintáctico-semánticos oracionales serían unidades independientes, aunque en relación opositiva con otros esquemas sintáctico-semánticos oracionales, con lo cual los ejemplos

La madre cuece las patatas

Las patatas cuecen

implicarían dos esquemas sintáctico-semánticos oracionales distintos y no conllevarían relación transformativa entre sí, o b) consideramos como unidad sintáctico-semántica el campo sintáctico-semántico oracional, con lo cual veríamos el conjunto de las posibilidades transformativas de una estructura como opuesto al conjunto de posibilidades transformativas de otra estructura. De este modo, existiría una relación entre sí, como posibilidades de una sola estructura global, de las expresiones

La madre cuece las patatas

La madre está cociendo las patatas

La madre fue a cocer las patatas

.....
Las patatas cuecen

Las patatas están cociendo

Las patatas van a cocer

.....
Las patatas se cuecen

Las patatas son cocidas...

(20) Véase, FIRBAS, J.: "Bemerkungen über einen deutschen Beitrag zum Problem der Satzperspektive", en *Philologica Pragensia*, I, Císló 2, 1958, pp. 49-54; "Notes on the Function of the Sentence in the Act of Communication", en *Sborník prací filosofické Faculty Brněnské University*, XI A, 10, 1962, pp. 133-148; "From Comparative Word-Order Studies (Thoughts on V. Mathesius Conception of the Word Order System in English compared with that in Czech)", en *Brno Studies in English*, 4, 1964, pp. 11-128; "On defining the Theme in Functional Sentence Analysis", en *Travaux de Linguistique de Prague*, 1, 1964, pp. 170-176 y "A Note on Transition proper in Functional Sentence Analysis", en *Philologica Pragensia*, VIII, 1965, pp. 170-176. Más recientemente puede consultarse F. Daneš (ed.): *Papers in Functional Sentence Perspective*, Praga 1974.

A priori, parece ser mejor esta segunda solución, pues permitiría contar con cada uno de los esquemas sintáctico-semánticos derivados de cada *esquema sintáctico-semántico tipo*, como marca posible (por su permisibilidad o no) en la oposición funcional de los campos sintáctico-semánticos en lengua. Ahora bien, de nuevo nos va a surgir la dificultad en nuestro camino: ¿hasta dónde puede decirse que una estructura sintáctico-semántica es derivable de otra, si, en muchos casos, la invariable semántica o es muy difícil de encontrar o ha desaparecido por completo? Considérense, por ejemplo,

Yo le creí

Yo le creí inteligente

El sacerdote confesó al reo

El reo confesó

Alguien confía algo a alguien (≈ dice en confianza algo a alguien)

Alguien confía algo a alguien (≈ da confiadamente algo a alguien)

El empleó a 44 obreros (≈ dar empleo a ...)

El empleó agua y lejía (≈ utilizar ...)

Ante estos ejemplos, y el número de los que cabe añadir es ingente, podríamos decir que entre las dos primeras parejas existe, hasta cierto punto, una afinidad significativa. Desde luego, *el que cree a alguien inteligente* cree algo y *el que confiesa a alguien* lo hace porque *alguien confiesa*, pero, en las dos parejas restantes, esta relación es, si no imposible de delimitar, menos evidente.

J.D. Apresjan²² obvió este problema en su diccionario distributivo transformativo, al establecer una separación entre “las frases ideales” que tienen “esquemas semánticos subyacentes” productivos y no productivos. Sin embargo, la solución del lingüista ruso parece reducir a excepción progresiva desde lo más frecuente una gran parte de lo que —desde mi punto de vista— es sistematizable.

Por último, hay que dejar constancia de la puntualización del Dr. **Guillermo Rojo**²³, en la que, y oponiéndose, en este caso, a **R. Huddleston**²⁴ y a **S.C. Dik**²⁵, manifiesta que “según todos los indicios, el español no establece diferencias entre las funciones semánticas agente y fuerza”, lo cual le lleva a postular, seguidamente, que “en definitiva, con las

(21) Al dar estos ejemplos no estoy indicando que sean los únicos deducibles de un solo campo sintáctico-semántico, ni tampoco intento, por ahora, ofrecer ningún tipo de aseveración sobre la relación existente entre ellos.

(22) APRESJAN, J.D.: “A Description of Semantics by Means of Syntax”, en *Linguistics*, 96, 1973; pp. 5-32.

(23) ROJO, Guillermo: Op. cit., p. 147.

(24) HUDDLESTON, R.: “Some Remarks on Case Grammar”, en *Linguistic Inquiry*, 1, 1970; pp. 501-511. Para una reseña de la posición de Huddleston, véase BAEZ SAN JOSE, V.: Op. cit, 1975; p. 256.

(25) DIK, S.C.: *Functional Grammar*. Amsterdam 1978.

funciones semánticas se plantean las mismas cuestiones que con el significado de los signos concretos, terreno en el que todo el mundo acepta que ciertas lenguas presentan distinciones no establecidas en otras y funden en el mismo significado lo que en otras son contenidos distintos”²⁶.

Es curioso observar, a este respecto, cómo el Dr. **Guillermo Rojo** brillantemente se ha acercado e instalado en los postulados praguenses, según los cuales estas funciones semánticas oracionales cambian o pueden cambiar de una lengua a otra. Siguiendo lo postulado por los praguenses, citaba yo en el año 1974²⁷ que **V. Skalička**, ya en el año 1962, ponía de relieve la existencia de esquemas semánticos oracionales de muy diferente naturaleza, aunque para él, el esquema *actor - acción - objeto* fuese el fundamental: “Verhältnisse der Satzteile sind sehr mannigfaltig. Man kann natürlich nicht alle Verschiedenheiten dieser Verhältnisse ausdrücken und deswegen begnügt auch mit einigen Schemen. Und diese Schemen der Syntax sind n. E. anthropozentrisch. Am wichtigsten ist hier das Aktionsprinzip, d.h., eine Verbindung eines Agens (Subjekt), einer Aktion (Prädikat), bzw. noch eines Patiens (Objekt) und der Umständen (Adverbiale des Platzes, der Zeit, usw.). Dieses Schema passt ausgezeichnet auf Sätze die eine menschliche Handlung anzeigen. Sie wird aber auch in anderen Sätzen angewendet: *Die Erscheinung kommt hier vor* (...). Für solche Sätze wäre ein anderes Schema wünschenswert (...). Es ist aber bequemer, solche Sätze dem allgemeinen Aktionsschema anzupassen”.

Lo más interesante de esta amplia cita en el punto que ahora nos ocupa sería la puntualización de **V. Skalička** de que 1) los esquemas sintácticos son antropocéntricos, y 2) otros esquemas distintos al de actor - acción - paciente serían deseables. Todo lo dicho coincidiría con la posición de **E. Coseriu**²⁹ que establece una división de las ciencias según el carácter causal/no causal de sus explicaciones, quedando éstas escindidas en ciencias de la naturaleza y en ciencias de la cultura. En efecto, una concepción fuertemente mecanicista e inspirada en las ciencias de la naturaleza, como es la de la gramática de casos y sus seguidores más o menos cercanos, ha intentado establecer un inventario de funciones oracionales de carácter universal a priori (agente, objeto, experimentador, locativo,...) válido para todas las lenguas. Sin embargo, un año antes de la publicación del artículo “The Case for Case” de **Ch. J. Fillmore**, uno de los más cualificados representantes de la teoría tagmémica, **K.L. Pike**³⁰, se hacía eco, ignoro si consciente o inconscientemente, del principio del antropocentrismo de la sintaxis de **V. Skalička**, con las siguientes pala-

(26) ROJO, Guillermo: Op. cit., p. 147.

(27) BAEZ SAN JOSE, V. y MORENO MARTINEZ, Matilde: “La nueva escuela de Praga y el concepto de oración gramatical”, en *Millars*, I, 1974; p. 148, nota 10.

(28) SKALICKA, V.: “Das Wesen der Morphologie und der Syntax”, en *Acta Universitatis Carolinae. Slavica Pragensis*, IV, 1962; p. 124.

(29) COSERIU, E.: Op. cit., 1967-68; pp. 45-46.

(30) PIKE, K.L.: *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. The Hague 1967; p. 220. Citado en V. BAEZ SAN JOSE y Matilde MORENO MARTINEZ: “Hacia una consideración paradigmática del concepto oración gramatical. Tres esquemas sintáctico-semánticos en español”, en *Millars*, II, 1975; p. 130.

bras: "Two tagmatic slots may be assumed to constitute the same tagmemic slot if they differ only in the functional relation between these slots and, respectively, the neighboring slots in the utterances in which they occur, provided that this functional difference seems to be non contrastive in the language, and is rather conditioned by the particular lexical elements filling these slots. Thus, for example, the relation of *fire* to *burns* in *Fire burns* is a bit different from the relation of *man* to *sings* in *Man sings* (since *fire* cannot voluntarily perform its action, etc.), but this difference is not emic; the tagmemic slot filled by *fire* is the same tagmemic slot as is filled by *man*; the language treats *fire* "as if" it were an actor, precisely by constituting it a member of the same morphemic class as *man*, filling the same tagmemic, and manifesting the same slot tagmeme in the same utterance". Una prueba más, esclarecedora de que el semantismo de las funciones oracionales que hoy postula el Dr. **Guillermo Rojo** es intralingüístico y, por tanto, puede variar de una lengua a otra, la ofreció el lingüista praguense **F. Daneš**³¹ en su crítica a las siguientes expresiones, identificadas como paráfrasis por **N. Chomsky**³² y **J.F. Staal**³³

John likes music
The music pleases John.

Según **F. Daneš**, estas dos frases tienen un valor cognoscitivo idéntico, pero difieren, sin embargo, en el esquema semántico subyacente a ellas. En la segunda frase, *music* representa la causa del placer de *John*, *John* es el afectado y *pleases* es la producción de un efecto. En la primera, *John* es el portador de una actitud y *likes* representa una actitud frente a un objeto.

Más matizadamente aún, **F. Daneš**³⁴, en un trabajo posterior, delimitaba el valor intralingüístico de las funciones oracionales, al distinguir entre 1) significado lingüístico propio de los lenguajes naturales, 2) dominio gnoseológico, y 3) ámbito de la realidad objetiva. Así, ante diferentes expresiones que son traducciones equivalentes de un mismo contenido gnoseológico en diversas lenguas

Pedro robó un libro a su hermano
Peter stahl ein Buch seinem Bruder
Peter stole a book from his brother
Pětr ukral knihu u svo jeho brata

vemos que éstas no sólo difieren sintáctica, sino también semánticamente, en el modo de presentar al poseedor legal del libro. En inglés, esta función semántica oracional (sustancia formada del contenido (?), forma del significado (?)) es presentada como la *fuenta*

(31) DANES, F.: Op. cit., 1968; pp. 55-56. Citado por Valerio BAEZ SAN JOSE y Matilde MORENO MARTINEZ: "La nueva escuela de Praga y el concepto de oración gramatical", en *Millars*, I, 1974; p. 151.

(32) CHOMSKY, N.: Op. cit., 1965; p. 162.

(33) STAAL, J.F.: "Some Semantic Relation between Sentoids", en *Foundations of Language*, 3, 1967; p. 69.

(34) DANES, F.: Op. cit., 1970; p. 410. Citado en Valerio BAEZ SAN JOSE y Matilde MORENO MARTINEZ: Op. cit., 1974; pp. 151-152.

de adquisición y el verbo *steel* se clasifica con verbos como *buy*, *borrow*, etc.; en alemán y en español, como *aquel en cuyo detrimento se realiza la acción*; finalmente, en ruso, mediante la preposición *u*, el lugar real o figurado de donde se ha tomado el libro. De esto inferíamos³⁵ entonces que “la sintaxis no es mera combinatoria de categorías, sino la forma de un significado de rango superior, no identificable a la combinatoria de los significados parciales de los morfemas, como postula el generativismo clásico, ni tampoco una estructura gnoseológica o lógica, sino un estrato intralingüístico definible dentro de cada lengua particular”. Permítaseme, por una vez, hacer exégesis de mi propio pensamiento: 1) cuando se dice que la sintaxis no es mera combinatoria, no se dice que no sea combinatoria, sino que el significado de esta combinatoria va más allá de la mera suma de las unidades, frente a lo postulado por los adictos de la semántica interpretativa dentro del modelo chomskyano; 2) cuando se habla de una forma de un significado, se hace referencia a la dicotomía tradicional de la escuela de Praga, por lo menos desde V. Mathesius³⁶, según la cual, la función es un significado, y la forma es aquello que lo representa, y 3) el significado oracional no es identificable con una mera combinatoria de morfemas, interpretando este término en el sentido de mínima unidad significativa (postulado por la gramática generativa, al menos en su versión estándar), pues, en este caso, entre un lenguaje artificial interpretado y una lengua natural no habría distinción³⁷, ni tampoco puede interpretarse el término significado oracional como conjunto de funciones semánticas oracionales universalmente válidas, ya que, como hemos visto, existen fuertes argumentos empíricos en contra.

A modo de conclusión: Como punto final de este artículo y a la vista del acuerdo esencial con los puntos de vista del Dr. **Guillermo Rojo** —acuerdo conseguido, como puede fácilmente desprenderse, partiendo de presupuestos teóricos diferentes— me atrevo a

(35) BAEZ SAN JOSE, V. y MORENO MARTINEZ, Matilde: Op. cit., 1974; p. 152.

(36) MATHESIUS, V.: *New Currents and Tendencies in Linguistic Research*. Mnéma, Prague 1926; p. 198: “The traditional method of linguistic research may be called formal in the sense that the form as the thing know has been constantly made the starting point of investigation, whereas the *meaning or the function* of the form has been regarded as that which should be found. It was the natural consequence of the fact that philology was for a long time chiefly based upon the interpretation of old texts and that it therefore made the reader's point of view its own. Transferred in to the real life the formal method coincides with the method of a hearer who has to find the meaning of words and sentences he hears. In opposition to the traditional interpretation of forms, modern linguistics more and more takes *the meaning or function* as its starting point and tries to find out which means it is expressed”. El subrayado es mío. Un excelente trabajo sobre las diferentes acepciones del término función en la Escuela de Praga puede encontrarse en, WEISE, Günter: “Zum Funktionsbegriff der Prager Linguistenschule”, en *Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung*, 31, 4, 1978; pp. 564-569.

(37) Así lo ha reconocido, por ejemplo, Fritz HERMANN (“Descriptions of Deep Structures are Translations into Artificial Languages”, en *Linguistics*, 99, 1973; pp. 71-77) que postula que los resultados de una gramática generativa no son sino traducciones desde las lenguas naturales a lenguas artificiales.

solicitar una indagación teórica y práctica de los siguientes apartados: 1) naturaleza y definición de las funciones sintácticas oracionales sujeto, predicado, objeto directo, objeto indirecto, objeto preposicional, circunstanciales; 2) naturaleza y definición de las funciones semánticas oracionales; 3) establecimiento de los esquemas sintácticos oracionales dentro del ámbito de cualquiera de las seis lenguas de cultura más ampliamente difundidas en el mundo; 4) establecimiento de los correspondientes esquemas semánticos oracionales; 5) delimitación teórica y práctica de la relación esquema semántico oracional - esquema sintáctico oracional, y 6) delimitación contrastiva de las similitudes y diferencias entre los posibles sistemas paradigmáticos constituidos previsiblemente por las unidades ségnicas (esquema semántico oracional + esquema sintáctico oracional) en estas lenguas. Estoy plenamente convencido, y así lo vengo afirmando desde hace diez años, de dos hechos fundamentales, desde mi punto de vista: 1) una investigación de este tipo desborda con mucho las posibilidades de un solo investigador, y 2) los logros, que de proseguirse tal investigación se conseguirían, no sólo serían básicos para la investigación teórica, sino, lo que es también interesantísimo, para la investigación aplicada, es decir, para el aprendizaje y enseñanza de lenguas.

