



Cuadernos para Investigación
de la
LITERATURA HISPANICA

FUNDACION UNIVERSITARIA ESPAÑOLA
SEMINARIO «MENENDEZ PELAYO»
NUM. 8 — MADRID, 1987

FUNDADORES

PEDRO SAINZ RODRIGUEZ (†)
AMANCIO LABANDEIRA FERNANDEZ

DIRECTOR

AMANCIO LABANDEIRA FERNANDEZ

CONSEJO EDITORIAL

CARLOS BOUSOÑO PRIETO
CARMEN CONDE ABELLAN
JAMES R. CHATHAM
MAXIME CHEVALIER
HIPOLITO ESCOLAR SOBRINO
MANUEL FERNANDEZ GALIANO
LYDIA JIMENEZ GONZALEZ
ERICH VON RICHTHOFEN
MARTIN DE RIQUER MORERA
ALFREDO A. ROGGIANO
ENRIQUE RUIZ-FORNELLS
JOSE L. VARELA IGLESIAS

Cuadernos para Investigación de la LITERATURA HISPANICA

PUBLICACION DEL SEMINARIO "MENENDEZ PELAYO" DE LA
FUNDACION UNIVERSITARIA ESPAÑOLA

SUMARIO

ARTICULOS

SOBRE EL AUTOR O AUTORES DE "LA CELESTINA", por <i>Amancio Labandeira</i>	7
EDUARDO DE LUSTONO E HISPANOAMERICA. UNA RIMA DE BECQUER, por <i>M^a Isabel Hernández Prieto</i>	29
EL ESPAÑOL DE ERNEST HEMINGWAY EN SU NOVELA "FOR WHOM THE BELL TOLLS", por <i>Angel García González</i>	37
CRONICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA Y EL ANTICLERICALISMO DE GABRIEL GARCIA MARQUEZ, por <i>Ana M^a Hernández de López</i>	45
LA ESTETICA DEL PODER: LOS TIEMPOS DE LA PROMESA EN DON JUAN MANUEL, por <i>Jacques Lezra</i>	63
ETICA Y POESIA EN CERNUDA, por <i>Armando López Castro</i>	75
ANALISIS SEMIOLOGICO DE SAN MANUEL, BUENO, MARTIR, DE UNAMUNO, por <i>M^a del Carmen Fernández Díaz</i>	107
SOBRE LA IMAGEN CREACIONISTA, por <i>Teodosio Fernández Rodríguez</i>	115
JUAN DE TASIS Y EL TEATRO DEL SIGLO XIX, por <i>M^a del Carmen Rincón Martínez</i>	123
UN TEXTO DESCONOCIDO DE UNAMUNO SOBRE EL MODERNISMO, por <i>Rafael Osuna</i>	131
NEOPOSITIVISMO Y CULTURALISMO EN LA OBRA DE GUILLERMO CARNERO, por <i>Clara Arranz Nicolás</i>	137
LA EXPERIENCIA POETICA DE LA GUERRA EN CARMEN CONDE, por <i>Zenaida Gutiérrez-Vega</i>	149
VILLAMEDIANA, UN CLASICO COMO FUENTE DE INSPIRACION CONTEMPORANEA, por <i>José A. Rodríguez Martín</i>	157
LA EXPERIENCIA DEL DESAMPARO EN ANGEL FIERAMENTE HUMANO DE BLAS DE OTERO, por <i>Laura R. Scarano</i>	167
INVENTARIO DE LA OBRA NO DRAMATICA DE LUIS DE BELMONTE BERMUDEZ (1577?-1650?), por <i>Alejandro Rubio San Román</i>	193

<i>EL PESO DE LA NOCHE DE JORGE EDWARDS, O LA CRISIS DE LA BURGUESIA CHILENA</i> , por <i>M^a Teresa Rodríguez Isoba</i>	211
<i>CARMEN CONDE: POEMAS DE LA GUERRA CIVIL</i> , por <i>Mercedes Acillona López</i>	223

CONFERENCIAS

<i>LOS ESTUDIOS DEL VASCUENCE EN ESPAÑA DESDE EL SIGLO XVI</i> , por <i>Antonio Tovar</i>	241
<i>LOS MISTICOS ESPAÑOLES Y SANTA TERESA EN POLONIA</i> , por <i>Kazimierz Sabik</i>	255

RESEÑAS	263
-------------------	-----

COLABORADORES DE ESTE NUMERO (orden alfabético):

ACILLONA LOPEZ, Mercedes
ARRANZ NICOLAS, Clara
CIRIA MATILLA, Soledad de
FERNANDEZ DIAZ, M^a del Carmen
FERNANDEZ RODRIGUEZ, Teodosio
GARCIA GONZALEZ, Angel
GNUTZMANN, Rita
GUTIERREZ-VEGA, Zenaida
HERNANDEZ DE LOPEZ, Ana M^a
HERNANDEZ PRIETO, M^a Isabel
LABANDEIRA FERNANDEZ, Amancio
LEZRA, Jacques
LOPEZ CASTRO, Armando
OSUNA, Rafael
PRESA GONZALEZ, Fernando
RINCON MARTINEZ, M^a del Carmen
RODRIGUEZ ISOBA, M^a Teresa
RODRIGUEZ MARTIN, José A.
RUBIO SAN ROMAN, Alejandro
SABIK, Kazimierz
SCARANO, Laura R.
TOVAR, Antonio

SECRETARIA:

Alcalá, 93. 28009 MADRID - Tel. 431 11 93

I.S.S.N.: 0210-0061

Depósito legal: M. 12.038-1980

Imprenta Universitaria. Alcalá, 93. 28009 Madrid

ARTICULOS

SOBRE EL AUTOR O AUTORES DE “LA CELESTINA”

Por Amancio Labandeira
Universidad Complutense de Madrid

1^o.— *Las referencias antiguas*

En primer lugar debemos tener en cuenta la carta de “El auctor a vn su amigo”, en la cual leemos:

“Suelen los *que* de sus tierras absentes se hallan, considerar de qué cosa aquel lugar donde parten mayor inopia o falta padezca, para con la tal *seruir* a los *conterráneos*, de quien en algún tiempo beneficio recibido tienen. E, viendo *que* legítima obligación a inuestigarlo semejante me *compelía*, para pagar las muchas mercedes de vuestra libre liberalidad recibidas, assaz vezes retraýdo en mi cámara acostado sobre mi *propia* mano, echando mis sentidos por ventores e mi juyzio a bolar, me venía a la memoria, no sólo la necesidad *que* nuestra común patria tiene de la presente obra, por la muchedumbre de galanes e enamorados mancebos *que* posee, pero avn en particular vuestra misma *persona*, cuya juuentud de amor ser *presa* se me representa auer visto, e dél cruelmente lastimada a causa de le faltar defensiuas armas *para* resistir sus fuegos, las *quales* hallé esculpidas en estos papeles; no fabricadas en las grandes herrerías de Milán, mas en los claros ingenios de doctos varones castellanos formadas. E como mirasse su primo[r], sotil artificio, su fuerte e claro metal, su modo e manera de lauor, su estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oýdo, leýlo tres o quatro vezes; e tantas quantas más lo leýa, tanta más necesidad me ponía de releerlo, e tanto más me agradaua y en su *processo* nuevas sentencias sentía. Vi, no sólo ser dulce en su principal historia o *fición* toda junta, pero avn de algunas sus particularidades salían deleytables fonteçicas de filosofía, de otros agradables donayres, de otros auisos e *consejos* contra lisonjeros e malos *siruientes* e falsas mugeres hechizeras. Vi *que* no tenía su firma del autor, el *qual* según algunos dizen, fue Juan de Mena, e según otros Rodrigo Cota; pero quienquier *que* fuesse, es digno de recordable memoria por la sotil inuención, por la gran copia de sentencias entrexeridas, *que* so color de donayres tiene. Gran filósofo era, e pues él, con temor de detratores e nocibles lenguas, más aparejadas a reprehender *que* a saber inuentar, *quiso* celar e encubrir su nombre, no me culpéys, si en el fin baxo *que* lo pongo, no espressare el mío. Mayormente *que*, siendo jurista yo, avnque obra discreta, es agena de mi facultad; e quien lo supiesse diría *que* no por recreación de mi principal estudio, del *qual* yo más me precio, como es la verdad, lo hiziesse; antes distraýdo de los derechos,

en esta nueva labor me entremetiesse. Pero aunque no acierten, sería pago de mi osadía. Assimesmo pensarían que no qui[n]ze días de unas vacaciones, mientras mis socios en sus tierras, en acabarlo me detuuiesse, como es lo cierto; pero avn más tiempo e menos acepto. Para desculpa de lo qual todo, no sólo a vos, pero a quantos lo leyeren, ofrezco los siguientes metros. E, porque conoscáys dónde comiençan mis mal doladas razones, acordé que todo lo del antiguo autor fuesse sin diuisión en vn auto o cena incluso, hasta el segundo auto donde dize: "Hermanos míos...etc." (1).

Una vez transcrito el texto anterior, nos vamos a centrar únicamente en la atribución a Juan de Mena y Rodrigo Cota del fragmento escrito que dice haber encontrado Rojas, y que luego colocó como primer acto de la *Comedia*, lo cual dio lugar a una polémica que todavía sigue vigente en nuestros días; y para tratar de arrojar la máxima luz posible sobre esta disputa, repasaremos una a una las posiciones de los distintos eruditos, para al final emitir nuestra opinión en tan controvertida cuestión.

Por de pronto tenemos ya en el siglo XVI (año 1535) a Juan de Valdés que, en su *Diálogo de la lengua*, se limita a señalar dos autores:

"Marcio. ¿Qué dezís de *Celestina*? Pues vos mucho su amigo soléis ser.

Valdés. De *Celestina*, me contenta el ingenio del autor que la començó, y no tanto el del que la acabó; el juizio de todos dos me satisfaze mucho porque sprimieron a mi ver muy bien y con mucha destreza las naturales condiciones de las personas que introduxeron en su tragicomedia..." (2).

Pero el que los críticos sigan las palabras de Rojas viene más tarde, y además debemos tener en cuenta que la atribución a Mena y a Cota ha sido siempre muy desigual, pues mientras al primero se le ha venido considerando incapaz de escribir una prosa semejante (3), al segundo se le ha asignado frecuentemente la autoría del primer acto de *La Celestina*, como ocurrió ya en 1554, cuando Alonso de Villegas Selvago en los metros que preceden a su *Comedia Selvagia*, puntualizaba:

"Sabemos de Cota que pudo empezar,
obrando su ciencia la gran Celestina;
labrose por Rojas su fin con muy fina
ambrosia, que nunca se puede estimar" (4).

Pocos años después, en 1569, Francisco del Canto al editar el *Diálogo entre el Amor y un Viejo*, adscribía también el primer acto a Cota, diciendo:

"Dialogo... hecho por el famoso autor Rodrigo de Cota, el Tio, natural de Toledo, el qual compuso la *Egloga que dicen de Mingo Revulgo* y el primer auto de *Celestina*, que algunos falsamente atribuyen a Iuan de Mena" (5)

Entrando en el siglo XVII, concretamente en el año 1624, Tomás Tamaño de Vargas, en su *Iunta de libros, la maior que España ha visto en su lengua hasta el año MDCXXIV*, llega a afirmar con toda exactitud que:

"Rodrigo de Cota, llamado el Tio, de Toledo, escribió estando en Torrijos debaxo de unas higueras, en la casa de Tapia, el acto primero de *Scelestina*, tragicomedia de Calisto e Melibea, libro que ha merecido el aplauso de todas las lenguas" (6).

En este mismo siglo XVII, en la *Historia de Talavera*, escrita por Cosme Gómez de Tejada, también podemos leer:

"Fernando de Roxa[s] Autor de Celestina, fábula de Calixto y Melibea. Nació en la Puebla de Montalván, como él lo dice al principio de su libro en vnos versos de arte maior acrósticos, pero hiço asiento en Talavera..." (7).

Y, cerrando esta centuria, en 1672, Nicolás Antonio en su *Biblioteca Hispana Nova* (8), sigue a los anteriores, afirmando:

"Qui enim Joanni de Mena Cordubensi sub Joanne rege Castellae II poetae hanc tribuunt, parum animadvertunt Menae stilum, imno illius saeculi quo Mena floruit, ab hoc poematis nostri toto caelo diversum" (9).

No obstante, junto a estas citas antiguas tenemos otra que también lo es, y cuyo contenido es opuesto a lo que se ha venido reseñando anteriormente. Este es el caso del proceso seguido en 1525 contra Alvaro de Montalbán, quien declaró ante el Santo Oficio que tenía una hija llamada "Leonor Aluarez, muger del bachiller Rojas, que compuso a Melibea, veçino de Talavera" (10).

Como hemos observado, en las noticias anteriores los autores se limitaban a expresar unos pareceres que no estaban apoyados en argumentos críticos; pero sigamos adelante en este repaso de opiniones, y centrémonos ahora en los exegetas modernos.

2º.— *Los críticos modernos*

Al entrar en este apartado, debido al gran número de estudios existentes sobre la cuestión, es necesario hacer varias divisiones para tratar de exponer lo más ordenadamente posible este farragoso problema; y para ello haremos tres grupos: en el primero se pasará revista a los estudiosos que afirman estar escrita *La Celestina* por un solo autor; en el segundo a los que defienden la participación de dos creadores; y, en el último grupo, a aquellos que abogan por la colaboración de tres o más escritores en la obra.

a) *Un solo autor*

No siempre cuando los críticos modernos se refieren a un solo autor para *La Celestina* se debe pensar que se trata de Fernando de Rojas; pues los hay que defienden también la candidatura de Rodrigo Cota o de Juan del Encina; pero nosotros comenzaremos aquí por aquellos que ven en Rojas al único autor de la obra.

El primero que entra en este tema con cierta profundidad es Blanco White (11), quien en un trabajo pulcro y cuidado comienza diciendo, que ninguna otra obra a excepción del *Quijote* ha tenido la celebridad de *La Celestina*, y que también ningún otro autor ha gozado menos de la fama de sus escritos, pues "llevado de la falsa vergüenza de parecer escritor de libros puramente divertidos, y temiendo que su crédito, como Letrado, padeciese; tomó un término medio entre declararse por autor, y ocultarse enteramente, que le ha quitado toda la gloria que la obra le preparaba" (12), sigue diciendo más adelante que "el miedo y recato de pasar por autor de obras que no fuesen relativas a una de las facultades mayores, se ha conservado en España hasta nuestros días" (13); y comienza a precisar que "la parte que dice no ser suya, es solo el primer acto de los veinte y uno en que la tragicomedia está dividida. En la edición que tengo presente, que es de 1595 en la oficina

Plantiniana, la obra completa, es de 350 páginas: el primer acto se contiene en 45. En tan corto espacio el autor original, si hubiese sido diferente del continuador, no podía mas que introducir ciertos personajes, y empezar a desenvolver la acción... lo cierto es que si Rojas hubiera adivinado las intenciones de otro, y llenado el imperfectísimo borrón del primer acto, como dice; su obra mostraría talento más grande, y perspicaz aun que el que nos presenta, suponiendo ser toda suya. Lo que me parece a mí mas cierto es, que de los que hablan de la *Celestina*, pocos la han leído con atención; pues de haberlo hecho, bien pronto se persuadirían que la invención y estilo nacieron de una misma fuente, desde el principio hasta el fin" (14).

Blanco White continúa apuntando que Rojas tuvo mucho cuidado en atribuir el principio de su obra a dos poetas conocidos, cuyo carácter hiciera inverosímil la suposición; ya que nadie que conociese el estilo de Juan de Mena podría por un instante pensar en que fuese el autor del fragmento; y otro tanto se podría decir de Rodrigo Cota, de "cuyo mérito y talento solo tenemos pruebas tan sospechosas como las de su fama vulgar, baxo el nombre del *Tío*, que mas lo pinta como *Gracioso* que como poeta Toledano; pocos habria que lo creyesen" (15). Por todo esto Rojas imaginó que nadie creería en estos dos posibles autores, y al mismo tiempo él cumplía con el decoro de un Bachiller en Leyes, a quien no le era permitido otro saber que el de las Pandectas y Decretales; y no parece que se engañó en cuanto a sus contemporáneos, pues Alonso de Proaza, editor o corrector, como él se llama, de la obra, añade ciertos versos al fin del libro, y en una octava declara un secreto que el autor encubrió en los metros que puso al principio del libro, y donde podemos leer (16): *El bachiller Fernando de Roias acabo la comedia de Calysto y Melybea e fve nascido en la Puebla de Montalvan* (17). Blanco White termina afirmando que si Proaza hubiera tenido la menor sospecha de que la obra no era toda de una misma pluma, no hubiera "dexado al planteador de ella sin su prez y loa debida" (18).

Apenas habían pasado cinco años cuando Leandro Fernández de Moratín siguió la opinión de Blanco White, afirmando que si Rojas en su día no supo quien había escrito lo que halló inédito, "difícil será, si no imposible, averiguarlo ahora; baste decir que ni se reconoce en el primer acto el estilo de Juan de Mena, ni se puede comparar con el de Cota" (19), y especifica que "el que examine con el debido estudio el primer acto y los veinte añadidos, no hallará diferencia notable entre ellos, y si nos faltase la noticia que dió acerca de esto Fernando de Rojas, leeríamos aquel libro como producción de una sola pluma. Expongo mi opinión apartándome de la del autor del *Diálogo de las lenguas*, y de los que le han copiado después" (20).

A finales del siglo, en 1895, Ferdinand Wolf refiriéndose al primer acto de *La Celestina* recoge de nuevo la idea de Blanco White, de que sería verdaderamente admirable como el continuador de la obra pudo penetrar el apenas iniciado plan con tanta perspicacia, y entrar tan profundamente en la marcha de las ideas y el modo de pensar de su predecesor, "de tal modo, que la obra en su conjunto aparece como de una concepción, de una sola forja. Además de esto, el lenguaje y estilo... hasta en sus más pequeñas particularidades, en los más finos matices está imitado tan á la perfección, que ni aun el ojo más agudo del más ejercitado crítico podría hallar diferencia alguna si no estaba cegado por algún prejuicio" (21). Recoge a continuación, en nota

a pie de página, los juicios emitidos por Moratín (22), y termina preguntándose que le pudo mover a Rojas para considerarse no autor, sino continuador de la obra; para responderse que sólo fue el temor a verse perjudicado por cultivar un tema tan espinoso y tan distinto a sus quehaceres de jurista (23), como había señalado ya antes Blanco White (24).

De similar opinión que Wolf y los anteriores es Michaëlis de Vasconcelos (25), quien aboga por un solo autor para toda la obra, aunque, dicha sea la verdad, "la insigne romanista deja en duda si tal autor fue Fernando de Rojas u otro, pero ha de tenerse en cuenta que cuando escribió su artículo [en la *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie* (tomo XXII, 1901, pp. 19-32)] no se conocían todavía los documentos que prueban indisputablemente la existencia de Rojas y le declaran autor de *La Celestina*" (26).

Muy poco después, en 1900, aparece el estudio de Menéndez Pelayo (27), que tanta influencia va a ejercer en la crítica posterior. Comienza este sabio erudito por descalificar como autores a Juan de Mena y a Rodrigo Cota; al primero por "infelicitísimo prosista" y al segundo porque "nos falta término de comparación", al no conocer de él más que versos; y, continúa afirmando, que la misma incertidumbre con que Rojas se explica, diciendo que unos pensaban ser el autor Mena y otros Cota, invalida su testimonio y lo hace sospechoso, ya que en cosa tan cercana a su tiempo no parece verosímil tal discordia de pareceres. Por otro lado, —apunta insistente—, cuesta creer que quince actos de *La Celestina* hayan podido ser escritos por un estudiante en quince días de vacaciones, cuando hasta la extensión material parece imposible, y más si se atiende a su perfección artística y a la madurez con que está todo concebido, sin rastros de improvisación ni apresuramiento (28). Para Menéndez Pelayo, Rojas es el único autor de *La Celestina*, la cual compuso no en quince días, sino en muchos meses y aun años, como lo demuestran las numerosas variantes de todas las ediciones hechas durante su vida, "variantes que alcanzan al primer acto como á los demás" (29). En lo referente a la razón que tuvo para inventar la patraña del primer acto encontrado, apunta la misma razón que ya habían señalado Blanco White y otros, "de no cargar él solo con la paternidad de una obra mucho más digna de admiración bajo el aspecto literario... [y] este mismo recelo y escrúpulo le movió á envolver su nombre en el laberinto de los acrósticos y á llenar de reflexiones morales el prólogo y la carta, queriendo con esto curarse en salud y prevenir todo escándalo" (30).

Por otra parte, dice que es digno de sorpresa que habiéndonos llegado repetidos manuscritos de tantas y tantas obras inferiores al primer acto de *La Celestina*, nadie haya visto jamás códice alguno de semejante obra hasta que Rojas viene a declararnos su feliz hallazgo. Precisa a continuación que la identidad de estilo entre todas las partes de la obra "no puede ocultarse á los ojos de la crítica" (31), y termina aduciendo "la admirable unidad de pensamiento que en toda la obra campea... [pues] Rojas se mueve dentro de ella, no como quien continúa obra ajena, sino como quien dispone libremente de su labor propia. Sería el más extraordinario de los milagros literarios, y aun psicológicos, el que un continuador llegase á penetrar de tal modo en la concepción ajena y á identificarse de tal suerte con el espíritu del primitivo autor y con los tipos humanos que él había creado" (32).

Dos años después del estudio de Menéndez Pelayo, Serrano y Sanz consideraba a Rojas autor de *La Celestina*, y “no solamente de los diez y seis autos primitivos, sino también de la *Carta á un amigo* (sic), del *Prólogo*, de los versos acrósticos, de las tres octavas finales y de los cinco autos que luego añadió, pues sólo con sofisticos argumentos es posible defender que tales adiciones son anónimas” (33); y en cuanto al primer acto, afirma que es opinión general que pertenece a Rojas, y que realmente si este hubiese sospechado que el tal escrito era de Rodrigo Cota “¿por qué no procuró cerciorarse de ello en Toledo, población distante sólo cinco leguas de la Puebla de Montalbán, y en la cual residían á fines del siglo XV Inés y Sancho Cota, hijos del Dr. Cota; Tristán Cota; María Gómez, mujer de Rodrigo Cota, y otras personas del mismo linaje, con quien estaba unido por vínculos de raza?” (34). Señalaba que el “auto de Traso que figura en algunas ediciones del siglo XVI, parece que no es de Rojas” (35), y termina afirmando que si entre Rojas y su mujer no había mucha diferencia de edad, teniendo Leonor Alvarez treinta y cinco años en 1525 (según se apuntaba en el proceso inquisitorial), debía contar Rojas unos cincuenta; y como *La Celestina* fue impresa una o dos veces antes del año 1500, resulta que compondría este libro Rojas cuando tendría de veinte a veinticuatro años, y estaría estudiando en Salamanca (36).

Este mismo año Martinenche (37) acepta también la hipótesis de un autor único para *La Celestina*, quitando importancia a lo dicho por Rojas en el prefacio de la obra. Coincide su opinión con la de Menéndez Pelayo en que los cambios realizados en las ediciones de 1501 y 1502 indican el deseo del autor de subrayar la intención moral de su obra mediante dichos y proverbios; y afirma que Rojas deseaba no ser considerado autor del primer acto por ser un tipo de literatura ajeno a sus quehaceres de jurista; afirmando también que hay una diferencia en el estilo del primer acto con respecto de los demás, pero él ve este hecho como una prueba a favor, y no en contra, de la autoría única; pues si el acto primero hubiera sido escrito por otra persona, Rojas no habría variado de ese estilo, pues habría adaptado su propio estilo a ese modelo. También opina que el acto primero era en un principio una obra autónoma, como lo prueba su longitud, y que Rojas lo continuó más tarde. Por último, cree que los cambios hechos en las tres etapas de la obra son todos de la misma mano; y pese a las diferencias estilísticas entre el acto primero y el resto de la obra, la unidad esencial de *La Celestina* indica que surgió de un único autor.

Más modernamente, Reischmann (1928) (38), no teniendo en cuenta el estudio de House (39), realizó un trabajo detallado de ciertos elementos del estilo de Rojas, y llegó a la conclusión de que en la obra había una unidad lingüística absoluta, por lo que se inclinó a favor de la teoría de un único autor. A esta misma conclusión llega Samoná (40), quien, en 1953, ve en las adiciones de 1502 la actitud crítica y analítica personal de Rojas hacia su texto, y descubre en la obra una misma unidad estilística.

Un año después, Adinolfi (41) dice que Rojas escribió la carta de “El auctor a vn su amigo” y los versos acrósticos como autodefensa, y que se apoyó en dos puntos principales: por un lado intenta presentarnos una justificación moral para la obra; y por otro, procura limitar su responsabilidad directa. Por ello atribuye a *La Celestina* una función moralizadora, y por lo mismo nos habla de su actividad literaria como una experiencia marginal a

su trabajo principal como jurista. De ahí que nos hable de esos quince días ficticios y que nos invente un autor para el primer acto, todo lo cual nos indica que invirtió poco tiempo en un menester ajeno a su labor y que delegaba la responsabilidad mayor en esa supuesta persona que comenzó la obra, aunque naturalmente se reserva la parte de la gloria que le pueda corresponder como "continuador". Para Adinolfi un examen de la relación de las adiciones al texto original, revela una conexión profunda e inseparable, y por eso apoya la idea de una única concepción; y aunque Menéndez Pidal (42) ha visto algunas diferencias estilísticas que tenderían a dar crédito a las afirmaciones hechas en la carta del autor "a vn su amigo", opina que el uso de formas arcaicas es común a toda la *Tragicomedia*, y si aparecen con más frecuencia en el primer acto, es debido a una necesidad artística interna.

En este mismo año de 1954, Ugalde (43) afirma también que existe una homogeneidad de estilo a lo largo de toda la obra, y que el acto primero contiene el germen de la obra completa, siendo los demás el desarrollo lógico y uniforme de toda narración. Sin embargo la opinión de Gilman (1956) es diferente, pues él cree que "it is probable that Rojas was not the author of Act I, probable because he tells us so, but it is not proved. Act I could have been a first sketch of *La Celestina* written when Rojas was a very young man and completed as the *Comedia* a few years later" (44). El que Gilman crea que el primer acto pudo haber sido escrito por Rojas cuando era muy joven, será desmentido por este mismo crítico en 1972 (45), como veremos más adelante.

En 1957, Garrido Pallardó remarca firmemente un hecho que debemos tener muy en cuenta, al señalar "que si bien el inquisidor consideraba a Rojas sospechoso, merced a su categoría de converso, no lo tomaba por un apócrifo escritor, y así anota a la letra el alegato del viejo. Muchas opiniones desplazadas se han escrito sobre los procesos del Santo Oficio. Pero como de la buena fe de los inquisidores no se puede dudar, y más en un auto de identificaciones, no es creíble que si la calidad de autor de Rojas le era discutida, como sin duda lo era su condición de cristiano, así lo escriba quien no acepta el segundo supuesto" (46).

Por otro lado, también en 1957, Bohigas insiste en que la psicología de los personajes está mantenida magníficamente a lo largo de los dieciseis actos, y que un estudio interno de la obra nos demuestra que *La Celestina* no se compuso de una vez, sino que medió cierto espacio de tiempo entre la composición del primer acto y los restantes, y tal puede ser el motivo para "explicar las diferencias que se han notado en las fuentes utilizadas, como también diferencias no fundamentales de la lengua, propias de quien, andando el tiempo, se dedica con mayor intensidad al estudio de ciertos autores y varía sus propios medios expresivos, hecho ordinario en cualquier artista y en el escritor. La lengua de este, su estilo, son resultado de estudio y trabajo, y por consiguiente susceptibles de cambiar y evolucionar con el tiempo, máxime en época como la de la *Celestina*, en que la lengua experimentó un cambio tan decisivo" (47). Sea como sea —termina— no podemos olvidar que el primer acto nos ha llegado a través de Fernando de Rojas (48).

Muy cerca de esta opinión se encuentra Deyermond (49), quien en 1961 afirmaba que no había ninguna prueba de que Rojas no hubiese escrito el primer acto, aunque si lo escribió lo debió hacer algún tiempo antes de re-

dactar el resto de la *Comedia*. Las diferencias que se aprecian en la utilización de las obras de Petrarca entre los actos II-XVI y las adiciones de 1502 son las de una sola persona, cuyos métodos de trabajo han cambiado; pero las desigualdades entre el acto primero y el resto de la obra reflejan el trabajo de dos autores distintos o la creación de un solo hombre escribiendo en diferentes épocas de su vida, tras haber experimentado una nueva y poderosa influencia literaria en los años de este intervalo. Casi como una reseña al libro de Deyermond, Herriott redacta en 1963 un artículo (50), en el que se inclina a creer que Rojas escribió el acto primero en sus años juveniles de Salamanca, cuando sus estudios religiosos estaban todavía frescos en su mente, ya que en este acto hay catorce préstamos de fuentes bíblicas y religiosas, mientras que todos los demás tienen sólo nueve; y al mismo tiempo que Deyermond deja la puerta abierta respecto de la autoría del acto primero, Herriott afirma que su autor es Rojas, y que lo escribió antes de experimentar la fuerte influencia literaria que le causó la *Opera* de Petrarca, aparecida en 1496, momento en que decidió continuar y terminar su propia obra.

Por último, Ruiz Ramón, en 1974 (51), comienza diciendo que la hipótesis más extendida hoy entre los críticos y estudiosos de *La Celestina* es la de la doble autoría, al basarse estos, fundamentalmente, en el análisis lingüístico y de las fuentes. Para este crítico tanto los “lingüistas” como los “fuentistas” demuestran claramente que hubo fechas distintas de composición entre el acto primero y los actos II-XVI de la *Comedia*, pero no han llegado a probar definitivamente que hubo dos autores. También trae a colación algunas consecuencias del estudio de Bohigas (52), y afirma que la tesis de autor único, cuyo máximo defensor fue Menéndez Pelayo (53), tiene en los últimos años nuevos partidarios entre los que destacan Adinolfi (54) y Herriott (55). Una vez sentados estos preliminares monta su teoría en la existencia de dos palabras en el primer acto de la *Comedia*: “plebérico corazón”. Ahora bien, el nombre de Pleberio no aparece hasta el acto III, y la lista de “dramatis personae” no se imprime hasta la aparición de la edición de 1553, estampada en Venecia por Gabriel Giolito de Ferrariis, por todo lo cual si Rojas encontró el primer acto escrito, estas dos palabras le debieron causar enormes problemas de interpretación, ya que desconocía el nombre del padre de Melibea. Pero estas afirmaciones fueron atacadas por Whinnom (1977) (56) y por Stamm (1979) (57), afirmando el primero que Rojas encontró el manuscrito de lo que luego sería el primer acto, y que ese escrito tendría al menos dos líneas que ofrecerían dificultades de lectura, y por lo tanto el término “plebérico” fue suplido por Rojas; por su parte Stamm —que apoya también la teoría de dos autores— dice, en resumen, que Rojas transcribió “plebérico” correctamente y que el propio nombre de Pleberio podría haber estado ya en la mente del primer autor, como después estuvo en la de Rojas.

Al lado de los anteriores críticos debemos colocar también a Eggert (58), Alberto Valero Martín (59) y a Sánchez Serrano (60). El primero sostiene simplemente que Rojas fue el editor y no el creador de la obra, y nombra a Juan del Encina como autor probable de por lo menos el primer acto, y sugiere que Rojas menciona a Mena y Cota para nublar la cuestión de la autoría y proteger a Encina. Por su parte Valero Martín atribuye la obra a Rodrigo de Cota sin dar ninguna razón de mediana entidad, y lo mismo hace Sánchez Serrano quien cree que el autor es Juan del Encina.

b) *Dos autores*

Al entrar en este apartado es necesario hacer dos divisiones; en la primera se dará cuenta de lo expuesto por los críticos que defienden un autor para el primer acto y otro para los restantes (I + XV o I + XX); y en la segunda se englobarán aquellos estudiosos que opinan que la *Comedia* es obra de un solo creador y las posteriores adiciones de otro (XVI + Adiciones).

Primera división: (I + XV o I + XX). Comenzando por el siglo XIX debemos decir que uno de los primeros en mostrar su parecer en este aspecto fue Ticknor (1849), al afirmar que "the first act, which is much the longest, was probably written by Rodrigo Cota, of Toledo, and in that case we may safely assume that it was produced about 1480" (61), y, a finales de esta centuria, Soravilla (1895) se apoya en los testimonios de Tamayo de Vargas, el impresor Francisco Canto y otros para afirmar que Cota es el verdadero autor del primer acto de *La Celestina* y Fernando de Rojas el de los veinte siguientes (62).

Ya en el siglo XX, Castro Guisasaola (1924) dice que no puede dejar de anotar "el hecho harto significativo de la existencia de una diferencia profundísima en cuanto a las fuentes utilizadas en el acto primero ¡y principio del segundo! y los demás actos: aquellos, en efecto, resumen frecuentísimamente a Aristóteles, a Séneca y a Boecio...de quienes en los demás actos no se ve ningún recuerdo seguro, en tanto que los otros actos (lo mismo que las adiciones) tienen reminiscencias copiosísimas de Publilio Siro, Petrarca, Boccaccio y Fernández de San Pedro, sin contar a Carvajales, Cota, Manrique... de ninguno de los cuales he visto reminiscencias en el acto primero" (63). Sigue hablando de que en el primer acto es solo segura una ligerísima presencia de Mena, mientras que en todos los demás la constancia del *Laberinto* y de *Los pecados mortales* es muy patente; y añade que sólo en el acto primero se hacen las citas con el nombre de su autor o de su procedencia; para terminar afirmando categóricamente que el autor del primer acto es distinto de Rojas, el cual compuso los demás y las adiciones.

En este mismo año de 1924, House, Mulroney y Probs (64) exponen los resultados que han obtenido en un examen detenido de *La Celestina*, los cuales pueden resumirse de la siguiente manera:

a) *Orden de palabras.* Observan diferencias en el tipo de inversión *predicado-adjetivo-verbo*, ya que en el acto primero alcanza una proporción del 36 por ciento contra la máxima del 23 por ciento de los actos II-XVI; y en el tipo *verbo-nombre-sujeto* el acto primero da una proporción de 36 por ciento y los restantes del 46 por ciento.

b) *Uso de los pronombres.* El acto primero no utiliza (excepto en una ocasión) la construcción "ni la quiero ver a ella" con pronombre doble, mientras que en los actos II-XVI se contienen veintinueve ejemplos.

Le y *lo*; referido a cosas, lo está en proporción de *uno* a *seis* en el primer acto, y de dos a tres en los actos II-XVI.

Los arcaísmos *gelo* y *gela*, se utilizan únicamente tres veces en el acto primero.

Con todo lo cual nos quieren advertir la presencia de la mano de un autor para el primer acto y de otra para el resto de la obra.

José Vallejo (65), también en 1924, advierte un uso menos frecuente en el acto primero de la preposición "a" de complemento directo. Asimismo observa solamente en el primer acto elementos gramaticales que estaban en vías de desaparición como "maguera", el adverbio de lugar "y", y el indefinido "al". Por otro lado, entre las conjunciones adversativas "mas" (culto) y "pero" (usual), prefiere "mas", ya que en el primer acto los casos de "mas" representan casi la mitad, y en el resto menos de la cuarta parte; y termina diciendo que el cultismo *como + subjuntivo* parece más propio del estilo del acto primero, ya que su uso aquí es *cuatro veces* más frecuente que en el resto del libro.

Cerrando este año de 1924 tenemos el trabajo de Herrero García, quien nos avisa que en el acto primero, entre las prendas personales de Calisto no se menciona su nobleza y sí la de Melibea; lo cual no es óbice para que al comienzo del segundo acto se hable de la nobleza y "claridad" del padre de Calisto, y que esta idea vertida en este acto sea la que quede incorporada al resto de la obra, como se puede observar en los actos XII y XV; y termina diciendo que "esta aparición inesperada de la nobleza de linaje de Calisto, está de acuerdo con la afirmación del autor del *Argumento de toda la obra*, que empieza diciendo: "Calisto fué de noble linaje, de claro ingenio..." Creo, pues, que hay en el Calisto del auto II en adelante una inyección de sangre azul que no tenía en el primero" (66).

Cuatro años más tarde, en 1928, Ruth Davis bajo varios epígrafes (Substitutes for *ser* and *estar*; The Present Participle Aside from the Progressive; The Past Subjunctive; Minor Variations in Style Between Act I and Acts II-XVI) perfectamente desarrollados obtiene unas interesantísimas conclusiones porcentuales, que la hacen afirmar que "the most important fact that is apparent from the evidence is that there are numerous and wide differences between the language of act I and acts II-XVI. These differences usually indicate that the language of acts II-XVI is nearer modern usage than that of act I" (67).

En 1944 Heller y Grismer (68) tomando como base las citas de Séneca, llegan a la conclusión de que existe una diferencia de nivel intelectual entre el autor del primer acto y el del resto de la obra. Dos años más tarde, Montésino Samperio (69) toma cinco muestras de cien párrafos, estudia la longitud de los periodos y el número de palabras, obteniendo como resultado que el autor del primer acto es distinto del de los demás. Y a continuación Menéndez Pidal (1950) refuerza todas las opiniones anteriores al afirmar con rotundidad que "es una arbitrariedad hipercrítica el seguir hoy negando la diversidad de autor para el primer auto cuando está declarada en el prólogo de Rojas, cuando se halla confirmada por un experto en estilos tan fino como Juan de Valdés, contemporáneo y coterráneo de Rojas, y cuando se ve reafirmada modernamente por el examen comparativo de las fuentes literarias y del lenguaje" (70).

Poco más tarde, en 1954, Penney (71) opina que los usos arcaicos en sintaxis y estructura de las oraciones que presenta el acto primero, señalan claramente la existencia de dos autores. Al año siguiente, Criado de Val en un estudio de la morfología y la sintaxis del verbo en *La Celestina* llega a la conclusión de la existencia de un mayor arcaísmo en el acto primero. Destaca en el uso de "ser" y "estar", la mayor presencia de "ser" (más arcaico) en

el primer acto que en los demás. En cuanto a "haber" y "tener", este no tiene nunca valor obligatorio en el acto primero, mientras que en los restantes compete claramente con "haber" en esta función. Por otra lado, en el primer acto se observa un amplio "campo temporal del pretérito, que llega hasta la zona del antepresente y compete ventajosamente con el perfecto. A pesar de no serle favorable el plano temporal de la acción (hecho contemporáneo a los hablantes), domina fuertemente sobre los otros pasados. De manera inversa, es muy destacada la escasa vitalidad del perfecto todavía no enteramente desarrollado" (72). Dice asimismo, que en el acto primero no hay formas de pluscuamperfecto ni de pretérito anterior, mientras que en los actos II-XXI aparecen en veintiun casos. Por esto y otros múltiples detalles Criado afirma que el resultado de su análisis "es terminante: junto a un sistema verbal sencillo, constituido esencialmente por los tiempos simples del indicativo, por el infinitivo y por el imperativo, sin fórmulas de subordinación complicadas y con gran abundancia de usos y formas arcaicas, se opone a partir del acto II un sistema más refinado, a pesar de su apariencia popular, ajustado minuciosamente y literalmente a un ritmo dialogado que a duras penas oculta su preocupación retórica, con una abundancia inverosímil de combinaciones y fórmulas subordinadas de gran complejidad. Si añadimos las acusadas diferencias estilísticas en el campo semántico de las formas verbales y la evidente diferencia en el grado de arcaísmo, llegamos a la conclusión rotunda de que no puede ser el autor del acto I el mismo de los siguientes" (73).

Martín de Riquer (74) hace en 1957 un pequeño estado de la cuestión del tema del que estamos tratando, y dice que si Rojas encontró el primer acto y después le añadió, en sucesivas adiciones, veinte; es posible que encontrase algunas palabras de difícil transcripción, como así ocurrió, por ejemplo con "mayor" que debió transcribir "Marón" y con "Eras y Crato" que debería hacerse constar "Erasistrato"; lo cual, unido a otras consideraciones, es suficiente para que Riquer distinga también perfectamente dos autores en la obra. Al año siguiente, en 1958 J.W. Martin señala que muchos de los estudios sintácticos de *La Celestina* se han centrado en los subjuntivos "-ra" y "-se", bajo el supuesto de que son equivalentes y ofrecen una total libertad de elección, pero esto para Martin no es cuestión de preferencia personal, sino de exigencia gramatical, y señala que a lo largo de la obra las formas "-se" y "-ra" cumplen funciones mutuamente excluyentes: "-se" aparece en funciones no-hipotéticas y en hipotéticas no-pasadas; "-ra" aparece sólo en una función hipotética pasada. También aprecia en la obra dos formas de "-ra": la simple y la compuesta, siendo ambas usadas para la expresión de lo hipotético en el pasado. Al mismo tiempo señala que el español del texto diferencia entre el pasado no-anterior contrario a la verdad, y el pasado contrario a la verdad. Esta distinción no existe en el español moderno, ni en el inglés y en consecuencia ha sido ignorada por los estudiosos modernos; y por lo tanto Martin afirma que la estructura verbal de la lengua de *La Celestina* no puede ser enfocada con criterios derivados del español moderno (75).

Tres años más tarde, González Ollé (76) dice que los diminutivos se emplean con una frecuencia proporcionalmente muy superior en el acto primero que en los veinte restantes. *Celestina* es la que más los utiliza, y en el acto primero emplea tanto "ico" (5) como "illo" (5), mientras que en los restantes utiliza "illo" (15), e "ico" (3). Y por último, Gilman, en 1974,

afirma como Menéndez Pidal que no vale la pena seguir discutiendo esta cuestión; pero que después de leer el artículo de Martín de Riquer (1957) ha quedado plenamente convencido de que Rojas en la carta a "vn su amigo" dijo la verdad, aunque es posible que al copiar el texto encontrado en Salamanca lo arreglara más de lo que nos dice, "pero en el estilo y en la caracterización, más discursiva que lógica (la descripción, por ejemplo, que de la casa de Celestina hace Pármeno) intuimos otra mano" (77).

Segunda división: (XVI + Adiciones). En 1894 González Aguejas (78) trata infructuosamente de demostrar que las adiciones a la *Comedia* no son de Rojas; poco después, en 1902, Foulché-Delbosc (79) opina que la edición de dieciseis actos es superior a la obra de veintiuno, y considerando que ningún autor quiere destruir su propia obra, opina finalmente que las adiciones no son de Rojas. Por su parte, Cejador (1913) (80) piensa que las adiciones son de Proaza; y mientras que Rauhut (1932) (81) mantiene ciertas dudas sobre la autoría de los cinco actos intercalados, Delpy (1947) (82) rechaza de plano la idea de que el autor de las adiciones sea el autor de la *Comedia*, y lo mismo piensa Küchler (1953) (83), quien mantiene, como Cejador, que las adiciones son de Proaza.

c) *Tres o más autores*

En 1902 Habler (84) afirma que Rojas continuó el manuscrito hallado en Salamanca, pero que no consiguió hacer unas interpolaciones correctas a su obra, y por esto abandonó la carrera de escritor, relegando las responsabilidades editoriales en sus amigos y en Proaza. Años más tarde, en 1953, Krause (85) dice que tanto el primero como los quince actos restantes fueron escritos por uno o varios escolares de la Universidad de Salamanca, y que existiría un espacio de tiempo entre el primero y los demás, lo que explicaría las diferencias de estilo literario.

Ultimamente, María Rosa Lida de Malkiel (1962) (86) opina que los exámenes lingüísticos y estilísticos no son criterio decisivo, ya que a finales del siglo XV y comienzos del XVI el castellano se encontraba en una de las etapas más aceleradas de su evolución; pero a pesar de que ese criterio no sea decisivo, la verdad es que marca unas diferencias netas entre el primer acto y los otros quince de la *Comedia*, "pues estas diferencias son doblemente significativas, ya que el continuador (o continuadores) y los editores debieron de empeñarse en emparejar estilo y lengua. Además, el acto I difiere de los restantes en tamaño, retoques, fuentes, indicación de diálogo, de tiempo implícito y acción usual... Tantos indicios convergentes corroboran las palabras de "El auctor a vn su amigo": el acto I es anterior al resto de la obra y escrito por otra mano" (87). En cuanto a si Rojas es el autor de las adiciones, opina que existe un intercambio de carácter entre Elicia y Areusa y un "desvío creciente de la tradición literaria en el trazado de los personajes bajos" (88), lo que unido a ciertas interpolaciones que revelan incompreensión o desatención al original, hacen pensar a María Rosa Lida que Rojas pudo haber planeado las interpolaciones y sus amigos las ejecutaron, pues podemos pensar que trabajaba rodeado de un círculo de camaradas para quienes compuso la obra, la cual, como todos sabemos, estaba destinada a la lectura en alta voz (89).

Finalmente, los Gorog (1970) (90) en un muy estimable estudio sobre la sinonimia en *La Celestina* llegan a las siguientes conclusiones: 1^o. Hay notorias diferencias de vocabulario entre el primer acto y los siguientes. 2^o. Algunos vocablos del primer acto solamente aparecen en la carta "El auctor a vn su amigo". 3^o. Ciertos vocablos del primer acto siguen apareciendo en los actos inmediatamente siguientes y entonces son sustituidos por nuevas voces con el mismo sentido. 4^o. Reparición de determinados vocablos del primer acto en el final de la obra. 5^o. Se observa cierta falta de homogeneidad en los actos II-XVI. 6^o. Los sinónimos o vocablos gemelos, usados en parejas amplificadoras aparecen en todos los actos. 7^o. Entre el primer acto y los restantes hay indiscutibles diferencias de vocabulario, y existen "motivos para suponer que el autor del primer acto no es el autor de los siguientes. Sin embargo, si examinamos detenidamente los actos II a XVI, saltan a la vista ciertos fenómenos como la apariencia de determinadas palabras que no vuelven a aparecer en la obra y el uso de frases pluriverbales que abundan en ciertos actos. Se resiste uno a creer que los actos II a XXI hayan sido escritos por un solo autor sin la ayuda de colaboradores, cuyo modo de expresarse, en lo referente al vocabulario, difería del de Rojas" (91).

3^o) Consideraciones sobre las referencias anteriores

Como se ha podido observar más arriba, las referencias antiguas pueden ser de dos clases: 1^{as} las que nos indican que Rojas adicionó la obra, y 2^{as} aquellas en las que Rojas consta como autor de toda *La Celestina*. La cita más antigua sobre la autoría de la obra nos la da el propio autor en la carta "a vn su amigo", en la que nos cuenta como encontró un manuscrito incompleto y anónimo, que por su elegante estilo unos decían que podría ser de Mena y otros de Cota, y que se decidió a continuarlo en quince días de vacaciones mientras sus compañeros se encontraban en sus tierras, diciendo que todo lo del autor desconocido iría incluido en el primer acto. La segunda noticia acerca de la confección de *La Celestina* nos la muestra los versos acrósticos publicados en ella, en donde leemos: "*El bachjller Fernando de Roias acabó la comedia de Calysto y Melibea e fve nascido en la Puebla de Montalvan*"; y como podemos observar esta información está en total acuerdo con la carta anterior, en el hecho de que Rojas continuó o acabó la obra.

Ya en 1535, Juan de Valdés (92) hace una simple referencia a dos autores, y por el tono del diálogo se desprende que en ese tiempo era lo normal creer que la obra había sido compuesta por dos personas, y podemos decir con seguridad que una de ellas era Fernando de Rojas; y aún podríamos aventurar que el segundo autor sería Rodrigo Cota. Lo dicho por Valdés, se precisa un poco más en 1554, cuando Alonso de Villegas (93) declara que Cota "pudo empezar" *La Celestina* y que Rojas la continuó; hay aquí una pequeña ambigüedad, pero de todas las maneras lo que queda claro es que quien continuó la obra fue Rojas. Por otro lado, el editor Francisco del Canto (1569) (94) dice que Cota compuso (95) la *Egloga de Mingo Revulgo* y el primer acto de *La Celestina*; y ya en el siglo XVII, concretamente en el año de 1624, Tamayo de Vargas (96) exhibe unas precisiones que hoy día deben tenerse en cuenta a la vista de las investigaciones realizadas por Cantera Burgos (97); y, por último, Nicolás Antonio (1672) (98) afirma que Rodrigo de

Cota es "en concepto de muchos" el autor del primer acto de la obra.

En el siglo XVI, la primera de las referencias en la que se afirma que Rojas escribió toda *La Celestina* se encuentra en la declaración de Alvaro de Montalbán (99) ante el Santo Oficio, en donde dice que su hija Leonor Alvarez era la mujer del bachiller Rojas, que "compuso a Melibea" (100); y existe también una cita del bachiller Ramírez Orejón (101), quien aproximadamente en 1574 hizo constar que Rojas "compuso a Celestina"; y como podemos observar las informaciones antiguas se inclinan decisivamente a considerar la obra como salida de las manos de dos autores.

Entre los críticos modernos que defienden la total autoría de *La Celestina* por parte de Fernando de Rojas debemos destacar a Menéndez Pelayo (102), que es quien desarrolla perfectamente algunos pareceres de Blanco White (103), Moratín (104), Wolf (105), y, sobre todo, presenta una serie de ideas y conclusiones nuevas, muchas de las cuales tienen plena vigencia hoy día. De momento este crítico deja sentado que el título de *novela dramática* que algunos han querido dar a la obra del bachiller Rojas, le "parece inexacto y contradictorio en los términos. Si es drama, no es novela. Si es novela, no es drama. El fondo de la novela y del drama es uno mismo, la representación de la vida humana; pero la novela la representa en forma de *narración*, el drama en forma de *acción*. Y todo es activo, y nada es narrativo en *La Celestina*" (106). Naturalmente, todo esto viene a cuento porque la pieza dramática es para ser representada y *La Celestina* no es representable; ahora bien esta obra no fue escrita para representarse en un teatro, "por la sencilla razón de que no había entonces teatros en Europa. Fue escrita para recitarse, según se infiere del Prólogo y de una copla que recomienda leerla expresivamente, variando la voz para denotar las diferencias de afectos y personajes" (107). Desde luego no podemos ni siquiera comparar esta obra con el teatro que en este mismo siglo XV escribían Gómez Manrique, Juan del Encina y Lucas Fernández, pues mientras estos representaban la culminación del drama religioso medieval, *La Celestina* había sido realizada teniendo en cuenta el desarrollo de la comedia humanística italiana. Dejemos, pues, bien claro que *La Celestina* no es una *novela dramática*, sino una pieza teatral con una total libertad de escenificación (108).

Se detiene después Menéndez Pelayo en la carta del autor a "vn su amigo", de la que extrae una serie de preguntas, entre las que destacan las siguientes: ¿Escribieron Mena o Cota el primer acto?; ¿es posible que un estudiante pudiese ser el autor de *La Celestina*, y que escribiese los quince actos en quince días de vacaciones?; ¿por qué si Rojas era el autor de toda la obra se niega así mismo la paternidad del primer acto?. En lo que respecta a Mena y a Cota, Menéndez Pelayo al referirse al primero dice que nadie ha tomado en serio esta atribución a no ser el "editor barcelonés de 1842, que tuvo el capricho de estampar en la portada los nombres de Mena y Cota, ligándolos con la conjunción *y*, como si hubiesen sido colaboradores en la tragicomedia" (109). Sigue anotando que Mena fue un excelente poeta pero que su prosa está llena de pedanterías y latinismos, y que basta haber leído una página cualquiera del *Omero romanizado* para comprender que era incapaz de escribir ni una sola línea de *La Celestina* (110). En este aspecto tanto el "Omero" como la "Glosa" que hizo a su propio poema *La Coronación* distan mucho de la flexibilidad que tiene el lenguaje de *La Celestina*; pero tam-

bién es verdad que la prosa de Mena no siempre es igual, y María Rosa Lida ha hecho ver el enorme cambio que existe en el proemio que este poeta escribió al *Libro de las virtuosas e claras mujeres* de don Alvaro de Luna, lo cual nos hace ver que los mantenedores de aquella atribución no se proponían decir nada descabellado (111). Tal vez, —como dice Martín de Riquer—, se podría insistir más en este aspecto después de que se editase un curioso tratado en prosa sobre el amor atribuido a Juan de Mena (112).

Sobre Cota dice Menéndez Pelayo que es un autor al cual se le han atribuido diversas producciones anónimas (*Coplas de la Panadera; Coplas del Provincial; Coplas de Mingo Revulgo*), pero la verdadera joya poética que debemos a este autor es el *Diálogo entre el Amor y un Viejo*, y “fuera de las *Coplas* de Jorge Manrique no hay composición que venza a ésta en toda la balumba de los cancioneros del siglo XV... quien imaginó este coloquio en verso, anterior sin duda a las églogas de Juan del Enzina, no era indigno de haber escrito algunas páginas de *La Celestina*, pero no sabemos siquiera que cultivase la prosa. Nos falta todo punto de comparación, y hay mucha distancia entre un sencillo diálogo de dos personajes alegóricos y una visión del mundo tan serena y objetiva como la que admiramos en la inmortal Tragicomedia” (113). En este aspecto debemos decir que estamos totalmente de acuerdo con Menéndez Pelayo excepto en que nos falta “*todo punto de comparación*” pues sin llegar a lo que dice Soravilla, —quien afirma que entre el *Diálogo del Amor y un Caballero Viejo* y *La Celestina* existe “tal analogía en estilo y en lenguaje y tal paridad de pensamientos... que no es posible dudar que ambas obras sean hijas de una misma pluma” (114)— sí opinamos que existían muy pocos autores además de Cota que pudieran hacer un escrito similar al del primer acto de *La Celestina*; naturalmente, reforzamos esta opinión nuestra apoyándonos en los citados estudios de Castro Guisasaola, House, Vallejo, Menéndez Pidal, Martín de Riquer, y otros, que opinan —y creemos que demuestran— que el autor del primer acto es distinto del de los restantes.

En cuanto a la segunda pregunta, de si es posible que un estudiante pudiese ser el autor de la obra y escribiese los quince actos en otros tantos días, Menéndez Pelayo dice: “¿qué inconveniente puede haber para admitir que *La Celestina* sea obra de un estudiante? Nada hay en ella que él no hubiese podido observar directamente: no hay un solo personaje... que salga de los límites del mundo en que él vivía” (115). Y saca a la luz el hallazgo de Serrano y Sanz para decir que en el proceso que la Inquisición siguió contra Alvaro de Montalbán (1525), se hace constar que Leonor Alvarez, mujer de Rojas, contaba en aquella fecha unos 35 años y que si bien es cierto no consta la edad de su marido, también es verdad que sabiendo que *La Celestina* fue publicada ya en 1499, y que si Rojas vivía todavía en 1538, es lógico opinar que en aquella fecha tendría más o menos 50 años como afirma Serrano y Sanz, y por lo tanto la obra pudo ser escrita por un joven de veintitantos años, cuando podría estar estudiando aún en Salamanca (116).

En lo que concierne a si escribió los quince actos en quince días, hemos de hacer constar que Menéndez Pelayo no concede esto por dos razones: la primera porque opina que Rojas escribió toda la obra, y respecto de la segunda se pregunta “¿quién puede creer, por muy buena voluntad que tenga, que quince actos de *La Celestina* primitiva, es decir, más de las dos terceras partes

de la obra, hayan sido escritas... en *quince* días de vacaciones, cuando hasta por la extensión material parece imposible...?" (117), el mismo Menéndez Pelayo, —después de pasar revista a lo dicho por Lope de Vega de haber lanzado al mundo comedias “en horas veinticuatro” y de lo afirmado por autores como Zorrilla y Victor Hugo— llega a la conclusión de que “los *quince días* fueron sugeridos por los *quince auctos*, ni más ni menos” (118). Pensamiento que siguen la mayoría de los críticos, en el entendimiento de que estos quince o dieciseis actos (tanto se le crea autor de toda la obra como si no) están perfectamente trabajados y tan perfectamente escritos, que no es posible que pudiesen ser presentados al impresor después de sólo dos semanas de trabajo.

Por último, en respuesta a la pregunta ¿por qué si Rojas era el autor de toda la obra se niega así mismo la paternidad del primer acto? el erudito santanderino contesta siguiendo el tono de Blanco White de que fue el escrúpulo “de no cargar él solo con la paternidad de una obra impropia de sus estudios de legista, y más digna de admiración como pieza de literatura que recomendable por el buen ejemplo ético... [y] si no se acepta esta explicación... dígame que la invención del primer acto fue un capricho análogo al que solían tener los autores de libros de caballerías, que rara vez declaran sus nombres verdaderos, y en cambio fingen traducir sus obras del griego, del hebreo, del caldeo... y de otros idiomas peregrinos” (119). En este punto hemos de decir que todos los críticos que están a favor de la opinión que expresa Menéndez Pelayo se apoyan fundamentalmente en que sería realmente prodigioso que otro autor (el que hiciese de continuador) penetrase tan profundamente en una obra ajena que llegase a identificarse totalmente con el espíritu del primitivo autor, ya que en todas las continuaciones literarias de importancia son palpables las diferencias con el original, y así ocurrió con *El Quijote*, el segundo *Guzmán de Alfarache* y los sucesivos *Lazarillos*. No obstante, las diferencias estilísticas y de utilización de fuentes fueron advertidas, como hemos visto, por algunos críticos que, en un principio, las consideraron como producto normal de un mismo autor que escribe en dos épocas diferentes de tiempo, en el transcurso del cual esos cambios han podido ser posibles. Pero esta última consideración no puede, hoy día, ser mantenida por más tiempo, después de la aparición del estudio de Martín de Riquer (120), que demuestra claramente que Rojas utilizó para el acto primero un texto del cual transcribió equivocadamente algunas palabras. Por último, la interesante nota de Ruiz Ramón (121) de que “plebérico corazón” depende de Pleberio, y que este nombre no aparece hasta el acto III, y la lista de *dramatis personae* no se imprime con anterioridad a la edición de 1553 de Venecia, puede ser rebatida, al menos en parte, diciendo que no conocemos el estado concreto en que le llegó a Rojas el manuscrito anónimo, el cual podría contener una relación de personajes (pues está claro que se trataba de una obra en curso de redacción), y si esto no convenciese, podemos pensar en otra lectura defectuosa de Rojas que le impuso después el nombre de Pleberio, padre de Melibea, o viceversa.

En resumen, podemos afirmar que Rojas no escribió el primer acto de la obra, ya que hay motivos lingüísticos (122), argumentales (123) y de utilización de fuentes (124) que demuestran la diferencia existente entre este acto y los veinte restantes.

NOTAS

- (1) Citamos por la edición valenciana (Juan Joffre) de 1514.
- (2) Citado por la edición de Juan M. Lope Blanc, Madrid, Castalia, 1969, p. 175.
- (3) Ha remachado esta opinión Menéndez Pelayo en su "Estudio crítico" a la edición de Krapf (*La Celestina por Fernando de Rojas. Conforme á la edición de Valencia de 1514. Reproducción de la de Salamanca de 1500*, Vigo, 1900, p. XVIII); aunque, últimamente, María Rosa Lida de Malkiel en *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, 1950, pp. 147-48, ha señalado que el estilo de la prosa de Mena no era siempre igual, pues si bien es cierto que su *Omero romançado* no se podía comparar con *La Celestina*, también es verdad que el proemio que escribió al *Libro de las virtuosas e claras mujeres*, de don Alvaro de Luna, está muy cerca de la expresión que se percibe en el primer acto de la *Comedia*. Todo lo cual nos hace pensar que en la atribución de Rojas no hay nada descabellado, como señalaba Menéndez Pelayo en el "Estudio crítico" arriba citado.
- (4) Citamos por la edición de Madrid, Colección de Libros Raros é Curiosos, 1873, vol. V, p. VIII.
- (5) Cf. *Coplas de don Jorge Manrique. Con una glosa muy devota y christiana de un religioso de la Cartuxa. Va juntamente un caso memorable de la conuersion de una dama. Assi mismo las cartas en refranes de Blasco de Garay... con un dialogo entre el amor y un cauallero viejo. Compuesto por Rodrigo de Cota*. Medina del Campo. Francisco del Canto. 1569.
- (6) Ms. 9.752/53 de la Biblioteca Nacional de Madrid, vol. I, fs. 23-24.
- (7) *Historia de Talavera, antigua Elbora de los Carpetanos, póstuma: escribióla en borrador el Lic. Cosme Gómez de Tejada de los Reyes. Sacóla en limpio Fr. Alonso de Ajofrín, profeso del Monasterio de Sta. Catalina, orden de S. Gerónimo*. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, núm. 2.039, f. 404. Menéndez Pelayo en *La Celestina* (Madrid, Espasa-Calpe, S.A., Colección Austral, 1947, p. 32), hace referencia también a las *Relaciones geográficas* "que los pueblos de Castilla dieron a Felipe II desde 1574 en adelante, contestando al interrogatorio redactado por Ambrosio de Morales... [y] mandaba el capítulo XXXVII del interrogatorio que se especificasen 'las personas señaladas en letras, armas y en otras cosas que haya en el dicho pueblo, o que hayan nacido o salido de él, con lo que se supiere de sus hechos y dichos señalados'. El bachiller Ramírez Orejón, clérigo, que fué, en compañía de Juan Martínez, ponente (como hoy diríamos) de esta relación, contesta que *de la dicha villa [La Puebla] fue natural el bachiller Rojas, que compuso a Celestina*".
- (8) *Bibliotheca Hispana sive Hispanorum qui usquamve sive Latina sive populari sive aliá quavis lingua scripto aliquid consignaverunt Notitia, hisqvae praecesserunt locvpletior et certior brevia elogia, editorum atque ineditorum operum catalogum dvabus continens, quarvm haec ordine quidem rei posterior, conceptu veró prior duobus tomis de his agit, qui post annum secularem MD. usque ad praesentem diem floruerunt*. Roma. Nicolai Angeli Tinassii. 1672.
- (9) En la edición de Amarita (Madrid, 1835, p. VIII) se traduce este párrafo así: "Algunos hay que se le atribuyen á Juan de Mena, poeta cordobés, que floreció por el tiempo de D. Juan el II, rey de Castilla; pero estos no consideraron el estilo de Mena ni aun el del siglo que vivió, diferenteísimo del de este drama". Y sigue: "Otros finalmente opinan que la compuso el bachiller Fernando de Rojas, natural de la Puebla de Montalban, y de este dictamen es Lorenzo Palmireno en el librito que intituló *Hipothiposes clarorum virorum*".
- (10) Manuel Serrano y Sanz, "Noticias biográficas de Fernando de Rojas autor de *La Celestina* y del impresor Juan de Lucena", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VI, Madrid, 1902, págs. 3 y 19; citamos aquí por la tirada aparte que se hizo de este estudio.
- (11) Joseph Blanco White, "Revisión de obras. 'Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea'", *Variedades ó Mensajero de Londres*, I, Londres, 1824, pp. 224-46.
- (12) *Ibidem*, p. 224.
- (13) *Ibidem*, p. 225. Cita el ejemplo de la Academia de Poesía que se trató de establecer a fines del siglo XVIII en la biblioteca pública de San Acacio de Sevilla, que sirvió de burla a toda la ciudad.
- (14) *Ibidem*, pp. 225-226.

- (15) *Ibidem*, p. 227.
- (16) *Ibidem*.
- (17) Citamos por la edición de Valencia de 1514.
- (18) Joseph Blanco White, *art. cit.*, p. 227.
- (19) "Orígenes del Teatro Español", en *Obras de Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Aguado impresor de Cámara de Su Magestad, 1830, vol. I, p. 88.
- (20) *Ibidem*.
- (21) Ferdinand Wolf, "Sobre el drama español. 'La Celestina' y sus traducciones", *La España Moderna*, LXXX, Madrid, 1895, p. 118.
- (22) *Ibidem*, p. 118, nota núm. 1.
- (23) *Ibidem*, pp. 119-120.
- (24) Cf. nota núm. 11.
- (25) Carolina Michaëlis de Vasconcelos, "Zwei Worte zur Celestina-Frage", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXI, Halle, 1897, pp. 409.
- (26) Marcelino Menéndez Pelayo, *La Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1947, nota núm. 1.
- (27) "Estudio crítico", citado en la nota núm. 3; vol. I, pp. III-LVI.
- (28) *Ibidem*, pp. XVIII-XX.
- (29) *Ibidem*, p. XXI.
- (30) *Ibidem*, pp. XXI-XXII.
- (31) *Ibidem*, pp. XXII-XXIII.
- (32) *Ibidem*, pp. XXIV-XXV.
- (33) *Art. cit.*, p. 1.
- (34) *Ibidem*.
- (35) *Ibidem*.
- (36) *Ibidem*, p. 6.
- (37) E. Martinenche, "Quelques notes sur Le Célestine", *Bulletin Hispanique*, IV, 1902, pp. 95-103.
- (38) Karl Reischmann, *Die stilistische Abwechslung in der spanischen Tragikömodie "La Celestina"*, Bonn, Druck von L. Neuendorff, 1928, 85 pp.
- (39) R. E. House, "The present status of the problem of authorship of the *Celestina*", *Philological Quarterly*, II, Iowa, 1923, pp. 38-47.
- (40) Carmelo Samonà, *Aspetti del retoricismo nella "Celestina"*, Roma, Facoltà di Magisterio dell'Università di Roma, 1953, 247 pp.
- (41) Giulia Adinolfi, "*La Celestina* e la sua unità di composizione", *Filologia Romanza*, 1, Nápoles, 1954, pp. 12-60.
- (42) Ramón Menéndez Pidal, "La lengua en tiempo de los Reyes Católicos: Del retoricismo al humanismo", *Cuadernos hispanoamericanos*, 13, Madrid, 1950, pp. 9-24.
- (43) Louis Ugalde, "*La Celestina* of 1502", *Boston Public Library Quarterly*, 6, Boston, 1954, pp. 206-22.
- (44) Gilman, *The Art of "La Celestina"*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1956, p. 210.
- (45) S. Gilman, *The Spain of Fernando de Rojas: The Intellectual and Social Landscape of*

"*La Celestina*", Princeton, Princeton Univ. Press, 1972. Aquí citaremos por la traducción de M. Frenk de Alatorre (Madrid, Taurus Ediciones, S.A., 1974), Apéndice I, pp. 325-26.

(46) F. Garrido Pallardó, *Los problemas de Calisto y Melibea y el conflicto de su autor*, Figueras, Ediciones Canigó, 1957, pp. 30-31.

(47) Pedro Bohigas, "De la *Comedia* a la Tragicomedia de Calisto y Melibea", *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, C.S.I.C., Patronato Menéndez y Pelayo, 1957, vol. I, p. 169.

(48) *Ibidem*, pp. 174-75.

(49) A. D. Deyermond, *The Petrarchan Sources of "La Celestina"*, Oxford, The Univ. Press, 1961, VIII+160 pp.

(50) J. H. Herriott, "The Authorship of Act I of *La Celestina*", *Hispanic Review*, XXXI, Philadelphia, 1963, pp. 153-159.

(51) Francisco Ruiz Ramón, "Nota sobre la autoría del acto I de *La Celestina*", *Hispanic Review*, 42, Philadelphia, 1974, pp. 431-35.

(52) *Art. cit.*

(53) "Estudio crítico" citado.

(54) *Art. cit.*

(55) *Art. cit.*

(56) Keith Whinnom, "'El plebérico corazón' and the authorship of act I of *Celestina*", *Hispanic Review*, 45, Univ. of Pennsylvania, núm. 2, 1977, pp. 195-99.

(57) James R. Stamm, "El plebérico corazón: Melibea's heart?", *Celestinesca*, 3, Athens, 1979, núm. 12, pp. 3-6.

(58) C. A. Eggert, "Zur Frage der Urheberschaft der *Celestina*", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXI, Halle, 1897, pp. 32-42.

(59) Alberto Valero Martín, "El barrio de Calisto y Melibea", en *Castilla madre Salamanca*, Madrid, Renacimiento, 1916, pp. 193-203.

(60) Antonio Sánchez Serrano y Remedios Prieto de la Iglesia, *Solución razonada para las principales incógnitas de la Celestina*, Madrid, Gráficas Breogán, 1971, 112 pp.

(61) George Ticknor, *History of Spanish Literature*, Londres, Murray, 1849, 3 vols. Citamos aquí por la reimpresión de Frederick Ungar Publishing Co. New York, 1965, vol. I, pp. 239-40.

(62) Javier Soravilla, *La Celestina. Sus pensamientos, Máximas, sentencias y refranes*, Madrid, Hijos de M. G. Hernández, 1895, pp. 11-17.

(63) Florentino Castro Guisasola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1924, p. 188.

(64) Ralph E. House, Margâret Mulroney e Ilse G. Probst, "Notes on the Authorship of the *Celestina*", *Philological Quarterly*, III, Iowa, 1924, pp. 81-91.

(65) José Vallejo, Herrero García y F. Castro Guisasola, "Notas sobre *La Celestina*: ¿Uno o dos autores?", *Revista de Filología Española*, XI, Madrid, 1924, pp. 402-12, concretamente pp. 403-405.

(66) *Ibidem*, p. 412.

(67) Ruth Davis, *New Data on the Authorship of Act I of the Comedia de Calisto y Melibea*, Iowa City, Published by the University of Iowa, 1928, p. 57.

(68) J. L. Heller y R. L. Grismer, "Seneca in the Celestinesque Novel", *Hispanic Review*, XII, Philadelphia, 1944, pp. 29-48.

(69) J. V. Montesino Samperio, "Sobre la cuantificación del estilo literario: Una contribución al estudio de la unidad de autor en *La Celestina* de Fernando de Rojas", *Revista Nacional de Cultura*, 54, Caracas, 1946, pp. 94-115; 55, 1946, pp. 63-68.

(70) Ramón Menéndez Pidal, "La lengua en tiempo de los Reyes Católicos... *art. cit.*, p. 13.

- (71) C. L. Penney, *The Book Called Celestina in the Library of the Hispanic Society of America*, New York, Hispanic Society of America, 1954, VIII+157 pp.
- (72) Manuel Criado de Val, *Índice verbal de la Celestina*, Madrid, CSIC, 1955, p. 112.
- (73) *Ibidem*, p. 213.
- (74) Martín de Riquer, "Fernando de Rojas y el primer acto de 'La Celestina'", *Revista de Filología Española*, XLI, Madrid, 1957, pp. 373-395.
- (75) John W. Martin, "Some Uses of Old Spanish Past Subjunctive with Reference to the Authorship of *La Celestina*", *Romance Philology*, 12, Berkeley, 1958-59, pp. 52-67.
- (76) Fernando González Ollé, "El problema de la autoría de *La Celestina*. Nuevos datos y revisión del mismo", *Revista de Filología Española*, 43, Madrid, 1960, pp. 439-45.
- (77) S. Gilman, "*La Celestina*": arte y estructura. Versión española de Margit Frenk de Alatorre, Madrid, Taurus Ediciones, S.A., 1974, p. 325.
- (78) Lorenzo González Aguejas, "*La Celestina*, ¿Está completa según hoy la conocemos? Una traducción alemana de 1500. Pasajes nuevos que contiene", *La España Moderna*, LXI, Madrid, 1894, pp. 78-108.
- (79) R. Foulché-Delbosc, "Observations sur *La Célestine*", *Revue Hispanique*, IX, París, 1902, pp. 171-199.
- (80) En edición hecha en Espasa-Calpe, S.A., Clásicos Castellanos, núms. 20 y 23.
- (81) F. Rauhut, "Das Dämonische in der *Celestina*", en *Festgabe zum 60. Geburtstag K. Vossler*, Munich, M. Hueber, 1932, pp. 117-49.
- (82) G. Delpy, "Les profanations du texte de *La Célestine*", *Bulletin Hispanique*, XLIX, Burdeos, 1947, pp. 261-275.
- (83) W. Küchler, "Die erste bekannte Ausgabe der Comedia de Calisto y Melibea", *Romanistisches Jahrbuch*, 6, Hamburgo, 1953-54, pp. 315-23.
- (84) K. Haebler, "Bemerkungen zur *Celestina*", *Revue Hispanique*, IX, Paris-New York, 1902, pp. 139-170.
- (85) A. Krause, "Deciphering the Epistle-Preface to the *Comedia de Calisto y Melibea*", *Romanic Review*, 44, New York, 1953, pp. 89-101.
- (86) María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962, 755 pp.
- (87) *Ibidem*, pp. 16-18.
- (88) *Ibidem*, p. 20.
- (89) *Ibidem*, pp. 22-24.
- (90) R. P. de Gorog y Lisa S. de Gorog, *La sinonimia en La Celestina*, Madrid, Imprenta Aguirre, 1972, 169 pp. (Anejos del Boletín de la Real Academia Española, Anejo XXV).
- (91) *Ibidem*, p. 168.
- (92) *Op. cit.*
- (93) *Op. cit.*
- (94) *Op. cit.*
- (95) Aquí debemos tener en cuenta el término "compuso", que en el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* de Cobarruvias (1611) queda definido así: "Componer. Poner juntamente una cosa con otra; del verbo latino compono [componer, colocar, disponer, ordenar...]... Componer es hacer versos, por el artificio y compostura que tienen las sílabas y consonantes en nuestra lengua. También dezimos: Fulano ha compuesto un libro, aunque sea en prosa, por el orden y concierto que lleva en él". Es decir, aquí el término "compuso" tiene el significado de "hacer", o lo que es lo mismo de "escribir", y en este caso lo que se nos dice es que Cota escribió la *Egloga de Mingo Revulgo* y el primer acto de *La Celestina*; señalamos esto porque a continuación va a venir citado este verbo varias veces, casi de manera sospechosa, y es que hay que tener en cuenta otros significados de este vocablo, como "poner juntamente una cosa con otra", o la definición que nos da el *Diccionario de Autoridades*

(1726), "Componer. Juntar, poner en forma unas cosas con otras, distribuyéndolas y colocándolas de suerte que queden en orden y proporción, y juntas formen un cuerpo".

(96) *Op. cit.*

(97) *Op. cit.* en especial pp. 69-70.

(98) La traducción hecha en la edición de Amarita, p. VIII, dice así: "Rodrigo de Cota, natural de Toledo, llamado por los vecinos de aquella ciudad *el Viejo* y *el Tío*, para distinguirle tal vez de otro del mismo nombre y más moderno, es en concepto de muchos el autor de la muy célebre obra ó drama intitulado *Tragi-comedia de Calisto y Melibea*, y por otro nombre *La Celestina*. Algunos hay que se le atribuyen á Juan de Mena..." Hay que señalar que se está refiriendo únicamente al primer acto.

(99) Cf. nota núm. 10.

(100) Vid. lo que se dice en nota núm. 78.

(101) Cf. nota núm. 7.

(102) Nos referimos aquí al "Estudio crítico" citado en la nota núm. 27.

(103) *Art. cit.*

(104) *Op. cit.*

(105) *Art. cit.*

(106) Citamos aquí por *La Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., Colección Austral, 1947, pp. 9-10.

(107) María Rosa Lida de Malkiel, *Dos obras maestras españolas. El libro de buen amor y La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, 1966, p. 80.

(108) Véanse las interesantísimas notas que sobre este aspecto ofrece Fernando Garrido Pallardó en *Los problemas de Calisto y Melibea y el conflicto de su autor*, Figueras, Ediciones Canigó, 1957, pp. 13-17.

(109) *La Celestina*, 1947, *op. cit.*, p. 35.

(110) *Ibidem.*

(111) *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, *Op. cit.*, pp. 147-48.

(112) *Art. cit.*, p. 395; y Ch. V. Aubrun, "Un traité de l'amour attribué à Juan de Mena", *Bulletin Hispanique*, L. Burdeos, 1948, pp. 333-334.

(113) *La Celestina*, Espasa Calpe, S.A., *Op. cit.*, p. 37.

(114) *Op. cit.*, p. 15.

(115) *La Celestina*, Espasa-Calpe, S.A., *Op. cit.*, pp. 25-26.

(116) *Ibidem*, p. 25.

(117) *Ibidem*, p. 40.

(118) *Ibidem*, p. 42.

(119) *Ibidem.*

(120) *Art. cit.*

(121) *Art. cit.*

(122) Cf., entre otros, los estudios citados de Vallejo; Davis; Menéndez Pidal; Penney; Criado de Val; Martín de Riquer; González Ollé, etc...

(123) Cf. en especial los trabajos citados de Herrero García y María Rosa Lida.

(124) Cf. sobre todo el estudio de Castro Guisasola.

EDUARDO DE LUSTONO E HISPANOAMERICA.
UNA RIMA DE BECQUER

Por M^a Isabel Hernández Prieto

Eduardo de Lustonó es un escritor madrileño, nacido en 1849, que se da a conocer en la segunda mitad del Siglo XIX por sus obras literarias y, sobre todo, por sus trabajos periodísticos en la capital de España.

Lustonó dirige *La Correspondencia Literaria* (1) de 1872 y colabora asiduamente en ella junto con M. del Palacio, Ramón de Campoamor, Augusto Ferrán, Juan Eugenio Hartzenbusch, Pedro Antonio de Alarcón, Manuel Bretón de los Herreros, Antonio García Gutiérrez, Antonio de Trueba, José María de Pereda, Gaspar Núñez de Arce y otros famosos literatos. Lustonó, además de escribir habitualmente en este periódico literario la sección de "Bibliografía", colabora con los siguientes trabajos:

- "La señora que viene á menos**", en *La Correspondencia Literaria*, año I, núm. 10, Madrid, Sábado 9 de marzo de 1872, p. 2a-b.
- "Jerusalem", en *La Correspondencia Literaria*, año I, núm. 12, Madrid, Sábado 23 de marzo de 1872, pp.,1c. 2a-b.
- "Poesías. El tiempo y la fortuna". en *La Correspondencia Literaria*, año I. núm. 34, Madrid, Sábado 24 de agosto de 1872, p. 3c.
["Cuando el *Tiempo* quiere hacer..."]
- "La calva", en *La Correspondencia Literaria*, año I, núm. 45, Madrid, Sábado 9 de noviembre de 1872, pp. [1]c, 2a-c.
- "El memorialista", en *La Correspondencia Literaria*, año I, núm. 47, Madrid, Sábado 23 de noviembre de 1872, pp. 2a-c, 3a-b.
- "La redacción del periódico demoleador***", en *La Correspondencia Literaria*, año I, núm. 52, Madrid, Sábado 28 de Diciembre de 1872, p. 2a-c.

Nuestro escritor colabora también en el *Almanaque de El Tío Canillas para el año 1876* (2). Al año siguiente, en 1877, encontramos de nuevo escritos suyos en la madrileña revista *La Semana* (3):

- "Jerusalem", en *La Semana*, año I, núm. 4^o, Madrid, 26 de Marzo de 1877, pp. [3]a-c.
- "Los consejos", en *La Semana*, año I, núm. 12, Madrid, 20 de Mayo de 1877, pp. [2]ch, [3]a.

Junto con Eduardo de Palacio y otros escritores Lustonó deja constancia de su facilidad de pluma en *El Mundo Alegre* (4), periódico quincenal de 1890, con el poema titulado "Problema".

Después de haber dado algunos ejemplos de la actividad periodística madrileña de Lustonó, pasamos a una faceta del escritor que hay que resaltar: su relación con Hispanoamérica.

En primer lugar colabora, junto con el venezolano Miguel Sánchez Pesquera y los españoles Antonio García Gutiérrez, José Zorrilla, Gaspar Núñez de Arce, Juan Valera y muchos otros, en el *Almanaque Hispano-Americano* (5). Sus trabajos en esta publicación son los siguientes:

- “Juicio del año”, en *Almanaque Hispano-Americano para 1871*, Madrid, pp. 45-47.
[“Apolo, dios de la música...”].
El poema está firmado en “Setiembre 1870”.
- “El año sin juicio”, en *Almanaque Hispano-Americano para 1872*, Madrid, pp. 331s.
[“Es mas que costumbre, vicio, ...”]
- “Pronósticos seguros del malagueño para 1872”, en *Almanaque Hispano-Americano para 1872*, Madrid, pp. 39-43.
[“Enero... -- Mes primero del año, ...”]
- “Ayer y hoy”, en *Almanaque Hispano-Americano para 1872*, Madrid, p. 92.
[“Hubo un tiempo en que perdida...”]
- “Las mujeres. Carta de uno que fué soltero, á otro que está en vías de dejar de serlo”, en *Almanaque Hispano-Americano para 1872*, Madrid, pp. 97-102.
- “Juicio del año”, en *Almanaque Hispano-Americano para 1874*, Madrid, pp. 34-37.
[“Si el año setenta y cuatro...”]
- “Epígrama”, en *Almanaque Hispano-Americano para 1874*, Madrid, p. 115.
[“--- ¡Te quiero más que á mi vida!...”]
- “El lipendi”, en *Almanaque Hispano-Americano para 1874*, Madrid, pp. 130-136.
Esta colaboración está dedicada: “A la memoria del malogrado poeta G. A. B.”
- “Buen esposo”, en *Almanaque Hispano-Americano para 1874*, Madrid, p. 151.
[“--- ¿Qué quieres para la Granja?...”].
- “Epígrama”, en *Almanaque Hispano-Americano para 1874*, Madrid, p. 171.
[“El alcalde D. Rosendo...”].
- “Cuento”, en *Almanaque Hispano-Americano para 1874*, Madrid, p. 192.
[“Cayó soldado un gallego, ...”].
- “Epígramas”, en *Almanaque Hispano-Americano para 1875*, Madrid, p. 79.
[“El profesor Gaspar Cuervo...”].
- “Santi boniti é barati”, en *Almanaque Hispano-Americano para 1875*, Madrid, pp. 106-112.
- “La costumbre”, en *Almanaque Hispano-Americano para 1875*, Madrid, p. 115.
[“Ayer comiendo en los Cisnes...”]
- “La embarazada”, en *Almanaque Hispano-Americano para 1875*, Madrid, p. 155.
[“En estado interesante...”].
- “Setiembre”, en *Almanaque Hispano-Americano para 1879*, Madrid, p. 52.
[“Perico el Chato y Quiteria, ...”].
- [Sin título], en *Almanaque Hispano-Americano para 1879*, Madrid, p. 136.
[“--- ¿Sabes si la de Rodaja...”].
- “Dolora. Tomada del natural”, en *Almanaque Hispano-Americano para 1882*, Madrid, p. 65.
[“--- ¿Me amas?...”]
- “Frasquito”, en *Almanaque Hispano-Americano para 1882*, Madrid, pp. 83-85.

Lustonó debió de ser muy estimado por sus amigos ya que en el mismo *Almanaque Hispano-Americano* algunos poetas, como Eduardo Bustillo y Juan de Coupigny, le dedican sus poemas.

En segundo lugar aparecen colaboraciones de Lustonó en la *Revista Hispano-Americana* (6), publicación que había nacido con los siguientes propósitos: “Nace esta *Revista* al calor del sentimiento de la civilización española, con el vivo deseo de estrechar lazos de estimación recíproca y de provechosa inteligencia entre los pueblos hispano-americanos y esta amada Patria nuestra, que fué su insigne madre y fundadora en aquel *tiempo de las maravillas misericordiosas de Dios*, según la hermosa frase del bienhechor Las Casas” (7).

En dicha revista aparecen, en el año 1882, un artículo y un poema de Lustonó:

“De potencia á potencia”, en *Revista Hispano-Americana*, año II, tomo cuarto, Madrid, 16 de Enero de 1882, pp. [295]-303.

El poema lleva el título de:

“La Fe. Narración del Siglo XV”, en *Revista Hispano-Americana*, año II, tomo octavo, Madrid, 1^o de Octubre de 1882, pp. [364]-377.
[“¿Quién eres tú, instinto generoso,...”]

La composición anteriormente citada fue premiada en el certamen poético celebrado en honor de Cristóbal Colón, por la Sociedad Colombina Onubense, el 3 de agosto de 1880.

Esta Sociedad está muy preocupada por las relaciones entre España e Hispanoamérica, prueba de ello es que en este mismo año aparece su *Reglamento* con el siguiente apartado, exactamente el 6^o, del Art. 4^o:

“...Encaminará sus actos a lograr que se estrechen las relaciones entre Europa y América, y muy especialmente entre España y los Estados hispano-americanos; y” (8).

La Sociedad Colombina volvió a publicar el poema en 1884 (9).

A continuación vamos a hacer una breve descripción del mismo.

“La Fé. Narracion del Siglo XV”, es un poema narrativo y polimétrico en cuatro partes.

Empieza con una Introducción en serventesios en la que el narrador pregunta a la Fe quién es, a lo que responde que con su impulso se realizó el Descubrimiento del Nuevo Mundo a través de Isabel la Católica y Colón.

A continuación viene *El cerco de Granada*: un romance en cinco partes, cuya primera parte es un resumen que se glosará en las cuatro siguientes. Este resumen canta las glorias de España a finales del Siglo XV: triunfo del Cristianismo por la derrota de los moros de Granada; Conquista de América a través de Colón y un elogio al nacimiento de la imprenta:

“Agoniza el siglo quince
y antes de entrar en la vasta
Sepultura de los tiempos
Hace profesion cristiana.

Sobre la caduca frente
 Ostenta, en fulgor bañada,
 La corona de ambos mundos
 Que es la corona de España.
 Y al hundirse para siempre
 En lecho de cimitarras,
 Llevando la Media luna
 Prisionera en su mortaja,
 Lega á Guttenberg su gloria
 Y lega á Colon su fama”.

La segunda parte es la descripción de Granada.

La tercera es el sitio de Granada que finaliza con una misa en la que están presentes Isabel la Católica y Colón.

En la cuarta parte, al final de la misa, la reina, por medio de fray Marchena, mantiene una entrevista con Colón.

La quinta parte, muy breve, termina con la capitulación de Granada.

Seguidamente escribe Lustonó *La entrevista*, unas redondillas en las que la Reina, inspirada por su fe, le ofrece a Colón carabelas, dinero y el título de Almirante.

Termina el poema con dos partes en quintillas tituladas: *El triunfo de la Fé*, en la segunda parte la Reina reza por Colón ante un crucifijo, en la mezcuita, y la Fé le contesta en un soneto que ya está conquistado el Nuevo Mundo y que la cruz del Señor brilla allí:

“.....

Mitiga, dice ¡oh Reina! tus pesares
 Y ante la fé tu corazon humilla,
 Que ya tienes por rara maravilla
 Tierras inmensas, pueblos á millares.

Roto el misterio de los anchos mares,
 Bajo el noble estandarte de Castilla,
 El Nuevo mundo magestuoso brilla
 Y la Cruz del Señor en sus altares.

Haciendo ya la vuelta del camino
 Torna Colon, trayendo á tu presencia
 La victoria amarrada al frágil pino.

¡La mitad de ese mundo es de la ciencia!
 ¡La otra mitad se debe á tu destino
 Y á la Fé que te dió la Providencia!

.....”

Finalmente en dos quintillas narra la alegría de la reina Católica y la entrada de Colón en Barcelona.

En tercer lugar Eduardo de Lustonó colabora en *El Album Ibero Americano* (10), revista que estuvo dirigida por la novelista aragonesa Concepción Gimeno de Flaquer, escritora muy conocida en Hispanoamérica y sobre todo en Méjico (11), en donde vivió largo tiempo.

Hay una similitud temática entre el libro de Concepción Gimeno de Flaquer: *Madres de hombres célebres* (12) —publicado en Madrid en 1895— y los artículos de Lustonó publicados en *El Album Ibero Americano*:

“Españoles célebres. Juan Martínez Villergas”, en *El Album Ibero Americano*, año XVI, núm. 28, Madrid, 7 de Agosto de 1898, pp. 340b-c, 341a-c.

“Españoles célebres. Miguel Agustín Príncipe”, en *El Album Ibero Americano*, año XVI, núm. 29, Madrid, 14 de Agosto de 1898, pp. 348c, 349a-c.

En 1898, bajo la dirección de esta española de América, escriben las mejores plumas de España y el Nuevo Mundo, así pues, en *El Album Ibero Americano* de dicho año aparecen hermanados los nombres de Victor Balaguer, Emilio Castelar, Eduardo de Lustonó, Pedro Antonio de Alarcón, Manuel Reina, etc..., con los del mejicano Juan de Dios Peza, el costarricense Manuel Peralta, el argentino Lucio Víctor Mansilla, etc... España e Hispanoamérica una vez más se dan la mano a través de la cultura.

Finalmente Lustonó se preocupa por la actividad literaria del momento. Habiendo sido amigo de Bécquer, publica una rima de éste.

Vamos a estudiar la fecha de publicación de la rima:

“INEDITO.

Una mujer envenenó mi alma,
Otra mujer envenenó mi cuerpo,
Ninguna de las dos vino á buscarme,
Yo de ninguna de las dos me quejo.

* * *

Como el mundo es redondo, el mundo rueda;
Si mañana rodando, este veneno
Envenena á su vez, ¿por qué acusarme?
¿Puedo dar más de lo que á mi me dieron?

GUSTAVO ADOLVO BECQUER”.

Esta rima de Gustavo Adolfo Bécquer no fue publicada en la primera edición de sus *Obras* en 1871.

Díez Taboada, en su artículo “Textos olvidados de Gustavo Adolfo Bécquer: una nueva rima y una nueva versión” (13), afirma que la publicó Eduardo de Lustonó por primera vez en 1901.

En nuestras investigaciones sobre las revistas hispanoamericanas en Madrid hemos descubierto que esta misma rima fue publicada, también por Lustonó, en el *Almanaque Hispano-Americano* (14) de 1875, es decir, veintiseis años antes de la fecha que da Díez Taboada. Este dato se lo hemos facilitado al citado especialista en Bécquer (15).

Con esto queda aclarado el que esta rima no pertenece a Rubén Darío, asunto del que se ocupa Domínguez Bordona, a pesar de que fue publicada en el tomo I de sus *Obras* (16) “como modelo de lo que el gran lírico nicaragüense escribía en 1887” (17). Así pues no puede ser de Darío, puesto que es de Bécquer y se publica doce años antes.

Dos grandes dramaturgos y poetas españoles del Siglo XIX, Antonio García Gutiérrez y José Zorrilla, que colaboraron junto con Lustonó en la

Revista Hispano-Americana y en muchas otras, vivieron en Méjico; no tenemos noticias de que Eduardo de Lustonó pisara la tierra americana, pero según pensaba el gran autor mejicano Alfonso Reyes, que tantos años pasó en Madrid: todo es intercambio. Así pues Lustonó, por todo lo dicho en este artículo, es uno de los escritores que sirven de puente entre España y América.

NOTAS

(*) Este artículo pertenece á la colección de estudios que bajo el título de *Las españolas pintadas por los españoles*, está publicando el señor Robert, con la colaboración de otros distinguidos literatos.

(**) Este artículo forma parte de la obra *Madrid por dentro y por fuera, Guía de forasteros incautos*, escrita bajo la dirección del popular escritor Eusebio Blasco, por los principales literatos españoles.

(1) *Correspondencia Literaria, La*. Semanario Bibliográfico Popular, dirigido por D. Eduardo de Lustonó, con la colaboración de los más distinguidos escritores españoles y extranjeros.

Administración: "La Amistad librera", Jacometrezo, 72, librería de Victoriano Suárez.

Madrid, Impr. de J. M. Pérez, Misericordia, 2.— 1872.

[Hemeroteca Municipal de Madrid: 266/3]

[Biblioteca Nacional de Madrid: D/694]

(2) *Almanaque de El Tío Canillas para el año 1876* escrito por Lustonó e infinidad de jóvenes de lo mejorcito de esta generación literaria. Libro para hacer desternillar de risa durante un año a todos los que tengan el buen gusto de gastarse en él 4 reales.

Jesús Gracia, Editor.

Administración: Calle del Olivar, 6, principal.

Madrid, Impr. de M. Minuesa, Juanelo, 19.— 1875.

[Hemeroteca Municipal de Madrid: Carp. 82]

(3) *Semana, La*. Científica, Comercial, Artística y Literaria.

[Semanal].

Madrid.— 1877.

[Hemeroteca Municipal de Madrid: A. M. 29/1 [nº 4394]

(4) *Mundo Alegre, El*. Periódico quincenal, que publicará poesías y artículos inéditos de los principales literatos y dibujos de los mejores artistas.

Fotograbados de Laporta.

Administrador y Propietario: Julián Rodríguez.

Redacción y Administración: Tesoro, 5, bajo.

Madrid, Impr. de José Cruzado, Divino Pastor, 9.— 1890.

[Hemeroteca Municipal de Madrid: 250/3]

(5) *Almanaque Hispano-Americano*, ilustrado por Ortego y redactado por Lustonó.

Administración: Librería de Victoriano Suarez, Jacometrezo, 72.

Madrid, s.i. — 1871/1883.

[Hemeroteca Municipal de Madrid: A.M. 28/2 (nº 4195/4102)]

[Biblioteca Nacional de Madrid: D/6360]

Ambas colecciones están incompletas.

(6) *Revista Hispano-Americana*. [Quincenal]

(...) Fundadores-directores (...) Jacinto María Ruiz, Salvador López Guijarro.

Oficinas de la "Revista Hispano-Americana": Claudio Coello, 5, principal.

Madrid; Manuel G. Hernández, Impresor, Libertad, 16 dup.— 1881/1882.

[Biblioteca Nacional de Madrid: D/597]

(7) Ruiz, Jacinto María y López Guijarro, Salvador: "Introducción", en *Revista Hispano-Americana*, año I, tomo primero, Madrid, 1^o de Julio de 1881, p. [5].

(8) Sociedad Colombina Onubense: *Reglamento General de la Sociedad Colombina Onubense*, Huelva, Imp. de la Vda. de Muñoz, 1880, p. 7.

(9) Sociedad Colombina Onubense: *Memoria correspondiente al año de 1883*. Huelva, Imp. de la Viuda de Muñoz é Hijos..., 1884, pp. 51-64.

[Biblioteca Nacional de Madrid: C^a V/2290-54].

Después de hacer la confrontación entre los dos textos hemos visto que carecen de importancia las variantes que hay entre ambos, a excepción de la dedicatoria "A Isabel la Católica", que aparece encabezando el poema de la *Memoria* de la Sociedad Colombina, y no en el poema de la *Revista Hispano-Americana*.

(10) *Album Ibero Americano*, *El Ilustración Semanal*.

Directora: Concepción Gimeno de Flaquer.

Artes, Ciencias, Literatura, Modas y Salones.

Esta ilustración regala á las señoras suscriptoras un periódico quincenal titulado "La Elegancia". Madrid, Establecimiento Tipográfico de Alfredo Alonso, Calle del Soldado, núm. 8.— 1890/1910.

[Ateneo de Madrid: Hem/49].

(11) En Méjico fue directora de *El Album de la Mujer*, cuyo primer número vio la luz el 8 de septiembre de 1883, en donde alternan con los nombres de Valera, Menéndez Pelayo, Zorrilla, Emilia Pardo Bazán, etc..., los de los hispanoamericanos, Obligado, Palma, Isaacs y tantos y tantos otros, que son escritores de primera magnitud en la literatura americana. Estos datos están recogidos por el escritor mejicano Eduardo del Valle en la "Biografía de Concepción Gimeno de Flaquer", firmada en "México, 1889", y que sirve de prólogo a la novela *¿Culpa ó expiación?* de dicha escritora.

La novela *¿Culpa ó expiación?* fue escrita bajo el cielo mejicano y apareció impresa en México, en 1890, dedicada cariñosamente a este país:

"A MEXICO"

Bajo tu nítido y bello cielo, me ha sido inspirada la obra que te ofrezco: ¡ojalá obtuviese celebridad! para que se pudiera unir dignamente al glorioso nombre de México, el de

CONCEPCION GIMENO DE FLAQUER"

(12) Concepción Gimeno de Flaquer fue una gran defensora de la mujer.

(13) Díez Taboada, Juan María: "Textos olvidados de Gustavo Adolfo Bécquer: una nueva rima y una nueva versión", en *Revista de Literatura*, tomo XLIII, n^o 86, Madrid, Julio-Diciembre de 1981, pp. 63-83.

(14) *Almanaque Hispano-Americano: Loc. cit.*, p. 69.

(15) Juan María Díez Taboada rectificó, citándome, en: Díez Taboada, Juan María: "Eduardo de Lustono, curioso editor de Bécquer", en *Revista de Literatura*, tomo XLVII, n^o 94, Madrid, Julio-Diciembre de 1985, pp. 81-126.

(16) Darío, Rubén. Seud. de Félix Rubén García Sarmiento: *Obras Completas*. Publicadas por su hijo Rubén Darío Sánchez. Madrid, Talleres tipográficos de G. Hernández y Galo Sáez, 1921, p. 183.

(17) Domínguez Bordona, Jesús: "El autógrafo de las 'Rimas' de Bécquer", en *Revista de Filología Española*, tomo X, cuaderno n^o 2, Madrid, Abril-Junio de 1923, p. 179.

EL ESPAÑOL DE ERNEST HEMINGWAY EN SU NOVELA
"FOR WHOM THE BELL TOLLS"

Por Angel García González
Universidad de Alcalá de Henares
Departamento de Inglés

"I needed to pick up a vocabulary in Spanish, dirty words especially. They are the most expressive, —Spanish is such a colorful language" (1).

Para estudiar las expresiones en español, diseminadas abundantemente por toda la obra literaria de Ernest Hemingway, vamos a distribuirlas en dos grupos. Uno de ellos tendrá los vocablos referentes al mundo taurino; en el otro quedarán todos los demás: expresiones varias, malsonantes las más de las veces y reiteradas profusamente. La sabiduría de Hemingway en su faceta de hispanohablante quedaría reflejada, por así decirlo, en ambos grupos. Y la realidad literaria de tal sabiduría apuntaría a dos obras bien significativas del autor: su libro taurino *Death in the Afternoon*, y la novela *For Whom the Bell Tolls*, sobre la guerra civil española.

El libro de toros y su acerbo de palabras en español nos muestran que Hemingway era un experto en materia de tauromaquia; pero eso no significa que dominara la lengua española, por otra parte tan ligada a ese tema.

Más exacta idea al respecto podemos sacar de la novela. Aquí, las palabras son expresiones de vivencias de los caracteres y no mero vehículo para ideas discursivas sin conexión vital con el que las utiliza. Los vocablos españoles de *For Whom the Bell Tolls*, mal o bien, descubren una porción viva del que las usa, mientras que los de *Death in the Afternoon* están ahí sólo para desarrollar un tema; aquéllas son parte del personaje; éstas, porciones de una exposición; corriente elaborada unas, materia estanca otras.

Pues bien, examinemos la novela a ver hasta qué punto Hemingway pudo asimilar en ella el habla castellana a su natural forma de expresión inglesa.

Hemingway, consciente del problema creado al hacer hablar a sus personajes una lengua que no es la propia, trata de solventarlo valiéndose de artificios que soslayan lo ininteligible de un idioma extraño y, al tiempo, patentizan lo ajeno de esa lengua a su forma de expresión.

El lector percibe inmediatamente que es en los diálogos entre los caracteres españoles donde dichos artificios sobresalen más; la expresión corriente pierde naturalidad; el inglés se anquilosa con términos de grafía arcaica o de rebuscada ascendencia latina, puestos adrede estos últimos para afirmar el sentido de equiparación con las voces que los personajes utilizarían en su propia lengua si la hablaran.

Además, las palabras sueltas y las frases en español pretenden asimilar todo el contexto inglés al ambiente y habla que Hemingway quería dar a entender.

He aquí unos ejemplos en los que el vocabulario y la estructura van calando la frase castellana:

"You have terminated already?" (p. 168)

"One has encountered his tongue" (p. 212)

"Thinkest thou that thy entry carries importance?" (p. 213)

Aparecen obscenidades y expresiones de mal gusto, traducidas del castellano:

"Take your bad milk out of here, you horse exhausted maricón". (p. 208)

"Red swine, Mother rapers. Eaters of the milk of thy fathers". (p. 297)

"Thou hast the tongue of the great whore". (p. 361)

Cada vez que Hemingway vierte al arcaico inglés romanizado el molde hecho de la expresión castiza inglesa o española, su arte disminuye en naturalidad y fluidez. No llega a captar con sencillez lo corriente, sacrificando la frescura natural de su prosa a una pretendida y no alcanzada evocación del genuino habla indígena.

La solución de Hemingway, dice Arturo Barea, que parece realista de verdad, es totalmente lo contrario. Hace ininteligibles los matices a cualquier lector que no sepa español y traslada a los hombres castellanos a un sitio irreal donde frases raras y comportamientos extraños están en mezcolanza (2).

También, y a propósito de esta novela, el crítico norteamericano Harry Levin dice:

"Americanisms and Hispanisms, archaic and polyglot elements are so intermingled in *For Whom the Bell Tolls* that it calls to mind what Ben Jonson said of *The Faerie Queen*: Spencer writ no language" (3).

Al usar vocablos españoles, Hemingway trató de aproximarse más a la escena de España intentando dar autenticidad a su novela y haciéndonos creer. El autor había conseguido fijar un buen puñado de las expresiones coloquiales más vulgares que oyera años atrás a toreros, a desocupados en bares y tabernas, o a los amigos.

Hay insertas en la novela unas doscientas expresiones diferentes en español. A primera vista parece ser mucho mayor el número, ya que las encontramos, y profusamente, en casi todas las páginas del libro; pero la gran mayoría de ellas se repiten muy a menudo.

Gran parte de las expresiones españolas, como se verá al fin del artículo, se limitan a un solo vocablo. En general, todas son de uso común: saludos, palabras de sorpresa o asombro, terminología taurina, vocablos soeces; hay expresiones referentes a la guerra y a la milicia, y son frecuentes también los términos de despedida.

Pero hasta cubrir el cupo de doscientas, quedan muchas por decir; y Hemingway no tiene reparo en echar mano de las expresiones groseras donde

puta, cabrón y demás obscenidades se van repitiendo hasta la saturación. Pero cualquier diccionario que guíe al inquisitivo lector inglés le ahorrará de tan cargado mal gusto, ya que las explicaciones ahí encontradas, (caso de que las encuentre), serán benévolas al cotejarlas con lo que realmente significan en el contexto del habla viva, de donde Hemingway las había extraído para su agenda.

Hemingway no escatima el uso ni aun el abuso de obscenidades y, una vez al menos, hasta blasfemias. Sin duda, observó la casi natural proclividad del español inculto a manifestar sus emociones salpicadas siempre de palabras malsonantes, sin las cuales apenas si puede encadenar frases. Si a esto añadimos el regusto de Hemingway por esos vocablos, tan expresivos y pintorescos según él mismo, no habrá por qué extrañarse de la frecuencia de ellos en *For Whom the Bell Tolls*.

El protagonista Jordan se corrobora en su idea sobre la "suciedad" de la lengua española mientras escucha la conversación de los guerrilleros.

"There is no language so filthy as Spanish. There are words for all the vile words in English and there are other words and expressions that are used only in countries where blasphemy keeps pace with the austerity of religion" (p. 301).

Pero tampoco olvidemos, para sopesarlo, aquello que Arturo Barea nos dice del autor, y también su proclividad a lo obsceno. Hemingway, según Barea dice, era "a good fellow to drink with, fond of dirty jokes" (4).

Las palabras o las frases sueltas que encontramos desperdigadas por toda la novela son el condimento hispano que sazona y da "gusto" indígena a la prosa inglesa. No merecen estudio pormenorizado puesto que la mayoría de ellas aparecen en el texto como de relleno. Y algunas, entrometidas ex profeso por mor de autenticidad y aun casticismo, van proferidas a destiempo; pero esto lo percibirá sólo el nativo de España según lee el texto inglés.

Al tratar de expresar esa proverbial austeridad castellana, Hemingway inventa un inglés pomposo y artificial con términos y estructuras tan extraños como las del supuesto idioma español que hace hablar a los personajes. Baste un ejemplo que lo subraye, con la traducción al inglés del propio Hemingway:

"Eras mucho caballo", he said, meaning, "thou wert plenty of horse" (p. 296)

Los personajes españoles de la novela, caso de que existieran realmente, dirían sin duda lo que su autor escribió, pero en diferentes circunstancias o con otros estados de ánimo. Hay momentos, cuando menudean las expresiones bajas, en que uno concluye con que el escritor tenía preparados de antemano un arsenal de vocablos explosivos, y la premura le obligaba a consumirlos todos en aras del realismo.

Lo mismo se diga de las blasfemias del libro. Cuadran bien en boca del guerrillero Agustín y en la del capitán Mora, de los Rebeldes. Para ambos, cualquier tipo de expresión grosera e irreverente hincha su machismo engrizado; y proferirlas a voz en grito es, en su corto juicio, el máximo exponente de hombría. Bien traídas estarían en ellos; pero en labios de Andrés suenan a falso. El exabrupto de éste "I obscenity in the midst of the holy mysteries"

(p. 352), para demostrar a los soldados Leales que él era también de la República, da al lector impresión de ser demasiado artificial y más que desproporcionada para un muchacho que dista mucho de la procacidad y estulticia de Agustín o del capitán Mora.

En conjunto, a Hemingway se le deslizaron esas gravísimas expresiones sin calibrar el momento propicio para emitirlas. Tales expresiones, cuya carga explosiva aparece irrelevante en su concisión formal pero que una vez proferidas revientan su enorme potencial concentrado en su brevedad, sólo pueden ser manipuladas certeramente por nativos expertos; porque al emplearlas se pone en juego nada menos que la intimidad de la psicología indígena, basada en tabúes ancestrales o en supersticiones atávicas. El extranjero puede llegar a vislumbrar su complejidad pero jamás conseguirá recrearlas.

Robert Jordan, que es el doble de Hemingway, se cree en posesión de los matices más sutiles del castellano. Se había dado perfecta cuenta de su "vileza" por la abundancia de vocablos groseros. Posteriormente, dice que es un idioma pegadizo en sus expresiones corrientes y virtuoso en palabrerías de burocracia, "Spanish, the language of bureaucracy" (FWBT, 212).

No obstante, Jordan no demostró tacto exquisito al usar los vocablos y expresiones del español. Las sutilezas del lenguaje, íntimamente ligadas a la psicología española, se le pasaron por alto. He aquí una muestra:

Públicamente requiebra a María con el apelativo cariñoso de "conejo", "conejito", así en inglés como en español. Si Jordan hubiera sabido que esas voces son, precisamente, eufemismos para designar el órgano genital femenino ya se habría guardado bien de proferirlas ante los guerrilleros, so pena de chanzas y comentarios malintencionados.

El mismo Hemingway parece olvidarse a veces del garantizado buen hablar que gratuitamente concedió al protagonista. Así, cuando se entrevista con El Sordo, éste intercambia unas frases con el forastero, pero al notar que es extranjero pasa inmediatamente al fácil registro del idioma en que le haga entender su pensamiento, el "pidging Spanish to make foreigners understand" (FWBT, 143).

Desde 1940 Hemingway pasó gran parte de su vida en Cuba, rodeado de amigos que habían huído de la España franquista. Por fuerza, el rudimentario español del escritor tuvo que adquirir más envergadura elevándole a un plano en el que comprender a los hispanohablantes y hacerse entender le resultará fácil (5).

Por 1950 en *Across the River and Into the Trees* dice Hemingway por boca del coronel Cantwell:

"Spanish is a rough language, rougher than a corn cob sometimes.
But you can say what you mean in it and make it stick" (ART, 74)

Esta misma novela tiene algunas expresiones españolas salpicadas entre su prosa pero mucho más descolgadas aún de ella que las de *For Whom the Bell Tolls*. Y en *The Old Man and the Sea* los pocos vocablos indígenas que hay ocultan la misma finalidad que las expresiones en la novela sobre la guerra española. Lo mismo ha de decirse de los más abundantes en su obra póstuma *Islands in the Stream*, y especialmente los encontrados en su segunda parte: Cuba.

Vayamos a los testimonios sobre la maestría de Hemingway en el dominio del español.

José María Iribarren en *Hemingway y los Sanfermines* transcribe un diálogo mantenido con Juanito Quintana, amigo íntimo de Hemingway que introdujo a éste en los Sanfermines. Iribarren pregunta:

—¿Hablaba bien Ernesto el español?

—En aquel tiempo, no. Lo chapurreaba. Pero después llegó a hablarlo perfectamente. Tú lo pudiste comprobar. Lo aprendió en Cuba. Escribiendo tenía dificultad. Mezclaba palabras del inglés, del francés, del italiano. Decía que escribiendo era un analfabeto. Yo guardo cartas suyas muy curiosas, donde puede apreciarse su mala redacción y las palabras raras que metía de vez en cuando, cuando no acertaba a expresarse (6).

José Luis Castillo Puche viene a decir lo mismo:

“Ernesto’s spoken Spanish was much more fluent and precise than his written Spanish. It was plain to see that he had doubts and misgivings when he wrote in Spanish, and he usually fell into a much more formal sort of diction and made grammatical errors. His spoken Spanish was much more clearer, much more spicy and picturesque” (7).

A Gustavo Durán, ex-comandante de las fuerzas republicanas al que Hemingway elevó hasta el heroísmo, no le impresionó mucho la calidad del español de *For Whom the Bell Tolls* cuando examinó el manuscrito a instancias del propio autor (8).

Arturo Barea va mucho más allá criticando a Hemingway en esa obra:

Sus graves desviaciones psico-lingüísticas en el libro son del calibre de las equivocaciones que yo estaba acostumbrado a oírle cuando hablaba con los ordenanzas de mi oficina en Madrid. Sus incorrecciones nos hacían gracia y nos reíamos.

Con los españoles podía dialogar bien, aunque nunca intimó con nadie, ni en Madrid ni en las trincheras.

Siempre andaba como el espectador que quería ser actor, y le gustaba escribir como actor también. Pero eso no es suficiente; para escribir de verdad sobre algo, hay que vivirlo y hay que sentirlo además (9).

Ese era el enigma; la verdad es que Hemingway no nos entendió del todo a los españoles, y eso por haberse restringido a unas facetas muy específicas que él generalizó para dar como un todo lo que en realidad no era sino parte. Pero se dio cuenta ya desde muy pronto que aun esas facetas en los españoles con quienes trataba eran suficientes para fijar una personalidad definida. Por 1928 escribía a su amigo Waldo Pierce lamentándose de su incapacidad para entender bien lo de España por su deficiente español; Carlos Baker nos lo relata:

“Spain, thought, would be good. He would like to have been born there so that he could write Spanish like a native instead of feeling always as if he were shooting on posted land or fishing out of season” (10).

Pretendiendo evitar ese obstáculo, al protagonista de la novela sobre España le confiere el don de hablar como un nativo; (en la práctica, como hemos visto, falló al demostrarlo). En sus elucubraciones sobre el carácter español Jordan piensa:

"They trusted you on the language, principally. They trusted you on understanding the language completely and speaking it idiomatically and having a knowledge of the different places".

"If you knew Spanish he was prejudiced in your favor.... He (Jordan) never felt like a foreigner in Spain and they did not really treat him like a foreigner most of the time". (FWBT,132).

Concluimos repitiendo que Hemingway no fue un experto en la lengua española por más que él se ufanara de conocerla bien. Vamos a concederle maestría en el uso de vocablos taurinos y en el abuso de palabras malsonantes, aprendidas por él con deleite en los años 20. De aquellos tiempos provenían la mayoría de las voces españolas que usara después, y de aquellos tiempos también venía su propia opinión, con tintes de admiración y envidia a la vez, acerca del hablar de los españoles:

"They all talked a mile a minute, laughing and joking and making fun of everything"... "They talked about everything under the sun" (11).

EXPRESIONES EN ESPAÑOL UTILIZADAS EN FOR WHOM THE BELL TOLLS

La Guardia Civil	faltan caballos
¡qué va!	dentro de la gravedad
lo sabes	guerrilleros
Bueno. ¡Qué más da!	algo raro
¿qué tal?	¡pero bueno!
¡hombre!	¿cómo fue?
Pues nada	menos mal
tonto	es muy útil
como siempre	ya irás mujer
¡ché!	¡salud, Camarada!
vamos a ver	soy muy delicada
gente	pues me voy
la Virgen	¡qué bueno!
tengo miedo de morir	ahora, esta noche
novio	muerte
desde luego	guerra
es muy vivo	prenda
sin picardía	de tu propia voluntad
¡pero venga!	Calí (errata del autor en vez de "Calé")
vamos, que no	pues es muy raro
guapa	¿cómo que no, hija?
Inglés	gitanos
Inglés, vámonos	a mí, qué
civiles	palotazo
nada	aficionados
capea	mucha nieve
ayuntamiento	flamenco
¿qué pasa, cobardes?	puchero
¡Borracho!	bicho raro
¡Cabrón!	matarlo
¡que salga el toro!	¿qué te importa?
Cuatro Dedos	facciosos
¡Canalla!	estoy listo

¡Arriba España!	por favor
¡Viva la Anarquía!	de veras
¡Viva la Libertad!	manicomio
¡Viva nosotros!	nuestra gloriosa tropa sigue avanzando sin
Don	perder ni una sola palma de terreno.
Hola	¡qué cosa más rara!
Salud	no podemos hacer nada
no hay derecho, mujer	peón de brega
nada, mujer, nada	tendido
total, qué	estilo
no hace falta	cornada
buena gente	gente
corrales y cortijos	casa de putas
¡qué sencillo!	¡buenas noches!
analfabetos	bota
Hola, viejo	¡cabrones!
el palacio del miedo	joder
la cueva de los huevos podridos	es muy hombre
hay que aprovechar el tiempo	hay que aguantarse
Escoceses	jodido
los cojones	novia
estoy muy borracho	un callejón sin salida
¡sinvergüenza!	estamos copados
¡cobarde!	hay que tomar la muerte como si fuera
¡maricón!	aspirina
Salud y cojones	resistir y fortificar es vencer
¡mierda!	me cago en la leche
me cago en tal	tiene manía de fusilar
fallé	purifica más que el salvarsán
bandidos	¡está loco!
caza mayor	¡Vaya mandanga!
me cago en la leche que me han	¡a sus órdenes!
dado.	¡deja!
qué poco amables sois	gitana
muy muy serio	conejo
¡tomate!	conejito
la gloria	¡buena caza!
mira qué caballo	tuve que matarlo
hijo de la gran puta	¡sin novedad!
¡rediós!	¡qué buena alambrada!
Ay mi madre!	salvoconducto
no te apures	compadre
menuda matanza	Estado Mayor
al carajo	teniente coronel
qué cosa más mala es la guerra	¿qué tal?
¡qué puta es la guerra!	quiero decir, qué buena alambrada
¡leche!	máquina
otra Virgen más	eras mucho caballo
¡Viva la República!	comandante
los milicianos	es muy concienzudo
¡No pasarán!	rojo
comprendes	blanco
¡que me maten!	sigue tirando
de la primera	¡mucho, mucho!
me cago en tu padre	anda, vámonos
me cago en tu puta madre	¡qué caballo más bonito!

NOTAS

- (1) Castillo Puche, José Luis, *Hemingway in Spain*. (Doubleday-New York, 1974). Del diálogo entre Hemingway y Castillo Puche, pág. 113.
- (2) "Not Sapin but Hemingway", *Hemingway and His Critics*, ed. por Carlos Baker. (Hill, New York, 1968), p. 211.
- (3) "Observations on the Style of E. Hemingway", *Hemingway: A Collection of Critical Essays*, ed. por Robert P. Weeks (Yale, 1962); p. 74.
- (4) "Not Spain but Hemingway", *Hemingway and His Critics*, p. 211.
- (5) En 1948 Aaron Hotchner entrevistó a Hemingway en La Habana subrayando su fluidez en el español. Ver *Papa Hemingway* (New York: Bantam Books, 1968), p. 7.
- (6) *Hemingway y los Sanfermines*, p. 64.
- (7) *Hemingway in Spain*, pp. 30-31.
- (8) *A Life Story*, p. 351. Carlos Baker (Scribner's, 1969).
- (9) "Not Spain but Hemingway", *Hemingway and His Critics*, pp. 203 y 212.
- (10) *A Life Story*, p. 197.
- (11) "Defense of Dirty Words", *Esquire* II; Sep. 1934, p. 19.

Las siglas FWBT y ART, que aparecen en el texto, corresponden a *For Whom the Bell Tolls* y *Across the River and into the Trees*, y las cifras a continuación de dichas siglas corresponden a las páginas de sus ediciones respectivas (Penguin, 1967; Penguin, 1973).

CRONICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA
Y EL ANTICLERICALISMO DE GABRIEL GARCIA MARQUEZ

Por Ana María Hernández de López
Mississippi State University

“La caza de amor / es de altanería” (1). Estos versos de Gil Vicente constituyen el epígrafe que García Márquez elige para encabezar su última novela, *Crónica de una muerte anunciada*. La obra de Gil Vicente en donde aparece la cita está en relación directa con el anticlericalismo que el autor colombiano manifiesta en su obra reciente.

En la narrativa hispanoamericana en general, el personaje-sacerdote ha crecido en interés sobre todo a partir de los años sesenta. Al mismo tiempo, este interés ha ido tomando un ritmo evidentemente favorecedor para el mismo (2).

En la novela indigenista aparecen casi exclusivamente sacerdotes con caracteres peyorativos. Sin embargo, en la novela de la guerrilla, tienen preferencia absoluta los caracteres positivos. La novelística relacionada con el campo, la explotación agraria y los problemas del caciquismo, presenta unos sacerdotes de signo negativo en el plano social, pero con cualidades personales positivas. Y finalmente, la narrativa anclada en la ciudad, en los escenarios urbanos, nos da también sacerdotes con grandes valores por lo general (3).

Pero si nos fijamos en la obra total de García Márquez, observaremos que el personaje-sacerdote ha evolucionado en sentido negativo. En sus primeras obras hay cierta indiferencia en este aspecto. Es verdad que García Márquez no trata al clero con el respeto que merece, pero tampoco podemos decir que lo inmiscuya en graves problemas. Lo que sí puede afirmarse es que para el colombiano tiene importancia este personaje; nunca lo olvida. Por tanto, aunque se le tacha de anticlerical, hasta ahora, en mi opinión, no había motivo grande para ello.

A pesar de que en diversas ocasiones se ha comentado que el sacerdote de “La siesta del martes” era un tipo poco ejemplar, y que el Padre Angel de *La hojarasca* y de *El coronel no tiene quien le escriba* dejaba mucho que desear, yo lo veo de distinta forma. Si leemos aisladamente el primer cuento de *Los funerales de la Mamá Grande*, es verdad que el sacerdote, el Padre Antonio Isabel del Santísimo Sacramento del Altar Castañeda y Montero, no es un ejemplo de abnegación y sacrificio, pero si nos fijamos un poco, este cuento que se titula “La siesta del martes”, es continuación de “Un día después del sábado” que aparece en el mismo libro. No se puede dudar de que este último es anterior. En “Un día después del sábado” nos enteramos de

que el sacerdote es un anciano que, “a los noventa y cuatro años de edad aseguraba haber visto al diablo en tres ocasiones” (4), y poco después, cuando un feligrés trata de describirle, dice que “tiene como cien años y está medio chiflado” (5). Es, pues, un centenario que además está cansado y agobiado por el calor; no es extraño por esto, sino muy lógico, que eche una siesta larga y que le molesten las visitas a esas horas. En todo caso él atiende a la señora y el que la invite a que deje la llave por debajo de la puerta para que no vuelva a molestar a su regreso del cementerio, se puede muy bien disculpar en un longevo que vive abrasado por el rigor de un clima tropical. El hecho de que pidiera a esta mujer una limosna para la iglesia, sin tener en cuenta la circunstancia, se puede también dispensar en un viejecito. Los ancianos, sacerdotes y no sacerdotes, se vuelven como niños, y a un niño, por encima de todo le gusta pedir. En todo caso, lo que dice Bertie Acker de “Un día después del sábado” “a story that contains all the logic of a dream or matches the confused reasoning of senility” (6), es aplicable a este cuento.

En *La mala hora* hay una referencia a este Padre; el sacerdote de esta novela en conversación con un grupo de feligreses, dice resuelto: “Por lo pronto no quiero llegar a viejo al frente de ninguna parroquia. No quiero que me pase lo que al manso Antonio Isabel del Santísimo Sacramento del Altar Castañeda y Montero, quien informó al obispo que en su parroquia estaba cayendo una lluvia de pájaros muertos. El investigador enviado por el obispo lo encontró en la plaza del pueblo jugando con los niños a bandidos y policías”. Los feligreses quedaron perplejos y le preguntaron: “¿quién era? —El párroco que me sucedió en Macondo... Tenía cien años” (7).

Respecto al Padre Angel, es verdad que tanto en *La hojarasca* como en *El coronel no tiene quien le escriba*, es un personaje poco caritativo. En ambas obras niega su ayuda a los protagonistas, posiblemente por celo excesivo. En *La hojarasca* no autoriza para que entierren en el cementerio católico al médico suicida, “ni siquiera permitiré que sepulsen en tierra sagrada a un hombre que se ahorca después de haber vivido sesenta años fuera de Dios” (8), y dirigiéndose al coronel, interesado en darle tierra, continúa: “A usted mismo lo vería Nuestro Señor con buenos ojos, si se abstiene de llevar a cabo lo que no sería una obra de misericordia, sino un pecado de rebeldía”. El coronel responde a eso: “Enterrar a los muertos, como está escrito, es una obra de misericordia”. Y el Padre Angel contesta otra vez: “Sí, pero en este caso no nos corresponde hacerla a nosotros sino a la sanidad”.

En *El coronel no tiene quien le escriba*, tampoco atiende a la mujer del protagonista cuando solicita su ayuda en un problema económico. La señora había desaparecido de la casa y el coronel la buscaba por todas partes. “Estaba donde el padre Angel —dijo—. Fui a solicitarle un préstamo sobre los anillos de matrimonio. —¿Y qué te dijo? —Que es pecado negociar con las cosas sagradas” (9). Su respuesta es reflejo de dogmatismo e intransigencia; no obstante, ignoramos si la situación económica del Padre le permitiría una ayuda como esa.

En diversas ocasiones García Márquez presenta al personaje con cierto humor, como cuando al otro sacerdote de *La hojarasca*, altote y destartado, con cara cuadrada y “como de vaca”, le llama el “Cachorro” y le coloca en el púlpito leyendo, en lugar del evangelio, los fenómenos atmosféricos del almanaque Bristol.

En *La mala hora*, el mismo personaje, el Padre Angel, desempeña su cargo con toda dignidad; es un hombre entregado a su apostolado y reacciona como un sacerdote ejemplar. Lo mismo ocurre con monseñor Demetrio Aldous en *El otoño del patriarca*.

El Padre Gonzaga y otros sacerdotes que aparecen en sus cuentos no tienen tampoco significación negativa; es más, el misionero de "La increíble y triste historia de la cándida Eréndida y de su abuela desalmada", tiene un valor positivo, es un defensor de la causa de Dios y trabaja y discute por el bien de las almas.

En *Cien años de soledad*, motivos y alusiones a lo religioso se repiten a menudo. En Macondo, un pueblo al margen de la religión y de la ley, la gente llegó a perder la noción de pecado, acostumbándose a arreglar sus problemas religiosos directamente con Dios. Dos sacerdotes, Antonio Isabel del Santísimo Sacramento del Altar Castañeda y Montero y el Padre Gonzaga, trabajaban pero sin fruto. Otro sacerdote, el padre Nicanor, parece que contemporizó con un grupo, posiblemente por la política, hasta el extremo de llegar a casar a dos hermanos en la misa de cinco; esto supuso un escándalo en el pueblo por lo que "el padre Nicanor reveló en el sermón del domingo que José Arcadio y Rebeca no eran hermanos" (10), pero todo el mundo lo sabía, y la madre de ambos, Ursula "no perdonó nunca lo que consideró como una inconcebible falta de respeto y cuando regresaron de la iglesia prohibió a los recién casados que volvieran a pisar la casa" (11). Se me ocurre pensar en un caso de demencia, pues ningún clérigo, por pervertido que esté, comete semejante bestialidad.

Como estamos viendo, el sacerdote no es un personaje que pasa desapercibido para el colombiano, en todas sus novelas y cuentos aparece, a veces con un papel protagónico.

Pero en *Crónica de una muerte anunciada* (12), el autor se muestra muy otro. No dice claramente quien fue el culpable del agravio a Angela Vicario, pero sugiere, quiere que el lector interprete a su antojo y le da una serie de datos, le muestra el camino.

Por esta razón, me pareció interesante hacer un estudio sobre la culpabilidad o inocencia de Santiago Nasar en la obra, e invité al grupo de estudiantes graduados del Departamento de Lenguas Extranjeras en Mississippi State University, a que colaborasen conmigo en este estudio, cuyo tema, en palabras del propio Premio Nobel, "tiene la estructura precisa de una novela policíaca" (13). Mis estudiantes únicamente debían responder si consideraban culpable o inocente a Santiago Nasar. Si pensaban en su culpabilidad por qué razón, y si en su inocencia, quién para ellos era el culpable y por qué.

Los resultados del grupo —que toma este semestre la Nueva Narrativa Hispanoamericana bajo mi dirección— son los siguientes: (14)

Jane Charlton.— Es difícil determinar quién fue el culpable de la desgracia de Angela Vicario. No creo que fuera el acusado Santiago Nasar. En algún momento pensé en el propio autor, pero el hecho de que tratara de arrancar a Angela esta verdad veinte años después descarta la posibilidad. En mi opinión el reo estaba en la casa de los Vicario; Angela estuvo siempre muy vigilada por sus padres; la posibilidad de que fueran los hermanos hay que descartarla también; sin embargo ¿quién podría asegurar que no hubiera sido

su propio padre? Cuando murió Poncio Vicario “se lo llevó la pena moral”, (15) según dijo Angela al autor.

Por otra parte, podemos fijarnos también en el cura, el Padre Carmen Amador. Clotilde Armenta le comunicó que los Vicario estaban esperando a Santiago Nasar para matarlo y él no hizo caso alguno. Muchos años después dio sus excusas al autor quien nos dice en la obra, refiriéndose al Padre Amador que “en el momento del crimen se sintió tan desesperado y tan indigno de sí mismo, que no se le ocurrió nada más que ordenar que tocaran a fuego” (93). Fue él quien hizo la autopsia como una masacre a pesar de ser médico-cirujano. ¿Por qué estaba tan trastornado?, ¿quizás por sentirse culpable?

No sabemos nunca con seguridad quién tuvo la culpa. A mi juicio fue uno de los dos padres: el padre natural o el padre religioso.

María Teresa Alvarado.— La inocencia de Santiago Nasar es evidente. No necesitamos sino observar su tranquilidad el día de la boda de Angela Vicario. Santiago no da ninguna muestra de preocupación ni de remordimiento. El autor confiesa que tanto en la iglesia como en la fiesta, “... ninguno de nosotros vislumbró el menor cambio en su modo de ser” (57). Y cuando al siguiente día Nahir Miguel, el padre de la novia de Santiago, le informa de que los hermanos Vicario le estaban buscando para matarle, su reacción de asombro y de confusión confirman la idea de su inocencia (148).

Pero ¿quién fue el culpable? Me inclino por el amigo de Santiago, Cristo Bedoya. Vemos que la mayor parte de la gente no toma en serio la amenaza de los Vicario. Sin embargo, apenas Cristo Bedoya se entera de que Pedro y Pablo quieren matar a Santiago, sale inmediatamente en busca del amigo para prevenirlo. Cristo no duda un instante de la seriedad de la amenaza, lo que hace suponer que él sabía muy bien la razón de la actitud de los hermanos Vicario.

Lynda M. McDonald.— No fue Santiago Nasar. Las indicaciones con que formé esta opinión son muchas. El estilo que usa el autor para presentar el crimen indica su inocencia, esto es lo primero. Al comienzo sabemos únicamente que alguien va a matar a Santiago Nasar. La novela empieza con estas palabras: “El día en que lo iban a matar...” No sabemos quién iba a hacerlo ni por qué. En segundo lugar nos dice quienes van a cometer el crimen: los gemelos Vicario. Al finalizar la primera parte nos cuenta el motivo.

Al informarnos en este orden, mediante la descripción de la vida sencilla de Santiago, me sorprende que él hubiera podido cometer un crimen como éste. La vida de Nasar es simple y familiar. Nadie puede creer que los hermanos quieren matarlo y que lo van a hacer. Cuando preguntaron a Clotilde Armenta si había visto luz en la ventana de Santiago, ésta les preguntó: “¿le pasó algo?”, (74) y los hermanos responden que lo iban a matar. El autor explica: “Fue una respuesta tan espontánea que ella no pudo creer que fuera cierta” (74). Nadie, con la excepción de Cristo, lo creyó.

Otra razón es que cuando Angela Vicario dijo quién fue, el autor continúa: “lo encontró a primera vista entre los tantos y tantos nombres confundibles de este mundo y del otro” (65).

La razón más fuerte es que creo, como el autor, “que murió sin entender su muerte” (132). Y cuando Yamil Shaium le dijo que los gemelos lo iban a matar, se le cayeron las cartas que tenía en la mano y no pudo creerlo. No fue Santiago Nasar.

El culpable puede estar entre dos personas. Por un lado pienso en un miembro de la familia Vicario, precisamente en Pablo. El es muy dependiente de Pedro y al principio no quiere matar a Santiago. Pero la muerte de éste es la solución al honor. Pablo es el más violento, es el que “le dio un tajo horizontal en el vientre y los intestinos completos afloraron con una explosión” (154). Cuando Angela da el nombre de Santiago es Pedro el que tiene el furor del honor; Pablo no, él sabe algo. Existe además una nota que alguien metió por debajo de la puerta de Santiago para avisarlo, alguien que sabe todo; creo que fue Pablo.

Otro posible culpable es el padre de Santiago Nasar, fallecido tres años antes. El había sido el seductor de Victoria Guzmán cuando era joven; y cuando Angela dio el nombre de Santiago, dijo que lo buscó “entre los tantos y tantos nombres de este mundo y del otro” (65). Podría ser Nasar, el apellido del padre, de este mundo; e Ibrahim, el nombre del padre, del otro.

Es difícil decidir quién fue el verdadero culpable, pero, a mi juicio, no fue Santiago Nasar.

Laura Compere.— En *Crónica de una muerte anunciada* los gemelos Pedro y Pablo mataron a Santiago Nasar a causa de su culpabilidad presunta. No creo que Santiago Nasar fuera culpable del delito contra Angela Vicario, hermana de los mellizos.

En primer lugar el narrador escribe sobre el carácter de los Nasar, dice que Santiago aprendió de su padre el amor por los caballos y por las aves de presas altas, “pero de él aprendió también las buenas artes del valor y la prudencia” (14). Nasar tenía un “corazón fácil” y era “alegre y pacífico”. No tenía la malicia de violar a Angela.

La gente en el pueblo sabía que los gemelos decían que iban a matarlo, pero Nasar no lo sabía ni estaba en absoluto preocupado. Si hubiera cometido el crimen hubiera tenido miedo a la posible venganza de los hermanos de Angela.

Dice el autor que lo que más alarmó al juez al final de la diligencia “fue no haber encontrado un solo indicio, ni siquiera el menos verosímil, de que Santiago Nasar hubiera sido en realidad el causante del agravio” (130). La gente tampoco creía en la culpabilidad de Nasar, “...nadie creyó que en realidad hubiera sido Santiago Nasar” (117). Es verdad que Angela dijo a sus hermanos que Santiago era el culpable, pero ella “lo buscó en las tinieblas, lo encontró a primera vista entre los tantos y tantos nombres confundibles de este mundo y del otro, y lo dejó clavado en la pared con su dardo certero, como a una mariposa sin albedrío cuya sentencia estaba escrita desde siempre”. (65) Nasar era como una mariposa incapaz de defenderse a sí misma; pero Angela no creía que Santiago iba a morir, “había escogido el nombre de Santiago Nasar porque nunca pensó que sus hermanos se atreverían contra él” (118). Sin embargo, éstos, al oír ese nombre tenían que hacer algo por la honra perdida de Angela.

Hay personajes en el libro que pudieron haber hecho el crimen y sería posible encontrar alguna prueba. Aquí tiene mucha importancia la interpretación del lector. Pienso, como ya apunté, que los gemelos sabían que Santiago no era culpable. En el portal de la víctima apareció un papel avisándole de que le iban a matar, se me ocurre que lo dejó uno de los hermanos de Angela con el fin de que él mismo evitara su muerte. Clotilde Armenta “tenía

la certidumbre de que los hermanos Vicario no estaban tan ansiosos por cumplir la sentencia como por encontrar a alguien que les hiciera el favor de impedirsele" (77). Los gemelos bebían mucho. Si hubieran tenido la intención del crimen, no hubieran estado medio borrachos sino listos para ejecutarle. Armenta observó también que los gemelos estaban perdiendo su determinación. Tenían miedo y después de cometido el crimen no podían dormir ni descansar por el recuerdo.

Es posible que la violación de Angela no fuera hecha con malicia. Las señoras la habían dicho en una ocasión que "casi todas las mujeres perdían la virginidad en accidentes de la infancia". Por eso pienso que el culpable tuvo que ser una persona de la familia porque tampoco se "le había conocido ningún novio anterior y había crecido junto con sus hermanas bajo el rigor de una madre de hierro" (52).

Joyce Silva.— La inocencia de Santiago Nasar en la obra de García Márquez es algo que resalta a primera vista. El estaba únicamente preocupado en arreglar lo necesario para su propia boda. Además, siempre que se refería a Angela la llamaba "la boba", un motivo más para ver que nunca hubo la menor atracción entre Angela y Santiago.

Profundizando un poco en la obra se observa que Angela Vicario estaba bajo la dirección absoluta de su madre, lo que hace difícil decidir quién fue el culpable. Tenemos diversas citas: "Nadie hubiera pensado ni lo dijo nadie que Angela Vicario no fuera virgen. No se le había conocido ningún novio anterior y había crecido junto con sus hermanas bajo el rigor de una madre de hierro" (52). Tanto por el hecho de que no se le hubiera conocido novio, como por lo de que Angela "había sido criada para sufrir", se puede pensar en que tal vez Angela fuera víctima de los hombres que representan la justicia, y justamente alguno de ellos tuvo poder para haber evitado la muerte de Santiago y no lo hizo quizás por temor a que se descubriera la verdad. Por ejemplo, don Lázaro Aponte, coronel de academia en uso de buen retiro y alcalde municipal desde hacía once años, le hizo un saludo con los dedos: "yo tenía mis razones muy reales para creer que ya no corría ningún peligro" (30), y el Padre Carmen Amador que tampoco se preocupó a pesar de que lo advirtieron: "cuando lo vi sano y salvo —momentos antes de morir—, pensé que todo había sido un infundio" (30). Ambos buscaron sus propias excusas para no avisar a Santiago de su peligro.

Alfredo Etchegoyen.— En esta novela el narrador nos presenta dos ángulos: La culpabilidad de Santiago que se discute a lo largo de la novela, por un lado, y la inocencia del mismo por otro.

Aunque Santiago Nasar aparece como culpable porque Angela Vicario lo asegura, hay varios puntos que nos hacen pensar lo contrario.

El autor comenta la relación íntima de Santiago Nasar con sus amigos, y refiriéndose al día de la boda de Angela, cuando estaba con Bedoya, su propio hermano y el muerto, dice: "Ninguno de nosotros vislumbró el menor cambio en su modo de ser. He tenido que repetir esto muchas veces, pues los cuatro habíamos crecido juntos en la escuela y luego en la misma pandilla de vacaciones, y nadie podía creer que tuviéramos un secreto sin compartir, y menos un secreto tan grande" (57-58).

Después observamos que Nasar supo en el último instante que los Vicario lo estaban esperando para matarle, pero su reacción no fue de pánico

“sino que fue más bien el desconcierto de la inocencia”.

El narrador nos dice a su vez: “Mi impresión personal es que murió sin entender su muerte” (132).

Vemos por otra parte que Santiago Nasar no entendía nada, lo que afianza mi criterio sobre su inocencia.

Se puede pensar o en que Angela mintió para proteger a alguien a quien amaba de verdad, o que lo hizo por venganza.

Para mí el hecho ocurrió así: Ibrahim Nasar, padre de Santiago, fallecido tres años antes, tuvo relación con Angela Vicario. Este fue quien la quitó su honor. Cuando Angela se siente descubierta por Bayardo San Román, se vengó diciendo que había sido su hijo. Sabemos que Ibrahim y Santiago eran iguales. Victoria Guzmán refiriéndose al hijo asegura que “era idéntico a su padre” (17). El autor dice que en el pasado, éste había seducido a Victoria y que Divina Flor, su hija, se sabía destinada a la cama furtiva de Santiago. Por eso Victoria Guzmán cuando supo que lo estaban buscando para matarlo, no dijo nada, porque quería que lo mataran para evitar el problema con su hija.

Resumiendo creo que el autor del agravio fue el padre de Santiago, Ibrahim Nasar.

Belinda Boone.— “Está para colgar en un alambre... tu prima la boba”. (45) Esta sola mención de lo que Santiago Nasar pensaba de Angela Vicario nos indica una actitud de desprecio. Aunque este desprecio no quiere decir que Santiago no fuera capaz de cometer el crimen, hay otras pistas que nos aseguran su inocencia. Su falta de comprensión cuando le dicen que los gemelos Vicario le van a matar, es un gesto espontáneo de inocencia. Además todo el pueblo estaba de acuerdo en que Santiago Nasar murió sin saber por qué moría.

El lector se dará cuenta de que esta evidencia es circunstancial; pero también hay que notar que no hay ni un sólo indicio o evidencia circunstancial que nos indique la culpabilidad de Santiago Nasar.

A lo largo de la novela el autor enfatiza el hecho de que Angela Vicario había pasado la vida bajo la protección rigurosa de su madre. Si suponemos que el autor en realidad sabe quién fue el culpable, podemos leer la novela con el propósito de averiguar quién fue el que hizo lo que Santiago Nasar no había hecho.

Teniendo en cuenta la vida cerrada de Angela Vicario, podemos pensar en personas con las que ella pudo haber pasado mucho tiempo sin dar lugar a sospechas. La familia o tal vez el cura o el médico estarían en esta categoría. Pero el autor no nos indica esta posibilidad.

En la familia hay dos hermanos mayores; son los que matan a Santiago; pero al mismo tiempo hacen todo lo posible para que alguien los impidiera. Anuncian sus intenciones a todo el mundo enseñando, incluso, los cuchillos a la gente.

Angela Vicario aseguró que ella había dado el nombre de Santiago Nasar porque creyó que los gemelos no se atreverían a matarle. La única seguridad que ellos podían tener de su inocencia es si uno de ellos era el culpable.

Lea A Well.— Creo que fue inocente Santiago Nasar. En *Crónica de una muerte anunciada* todos parecen culpables. Sospecho del narrador o de algún clérigo. Hay que pensar en alguien con quien Angela pudiera haber estado a solas sin infundir sospechas.

Pasaron cosas interesantes para el autor. La mamá en las cartas al narrador le habla de lo que estaba ocurriendo en el pueblo. Una vez escribió algo sobre el modo con que una chica puede perder su *inocencia* en accidentes de la niñez. A mi me parece demasiada justificación, o sea que ella trataba de tranquilizar a su hijo. Además, él fue el único que no pudo dejar el caso en paz. Tenía mucha curiosidad sobre lo que pensaría la gente del pueblo respecto al sujeto culpable.

Hay otro detalle que confirma la idea de que no fue Santiago. Alguien, Angela o el narrador metió una nota por debajo de la puerta de Santiago y explicó todo en detalle. "Nadie lo vio". Parece como si Angela hubiera tratado de avisarle. El culpable, fuera quien fuera, tuvo que haber tenido ocasión para estar a solas con ella; el narrador era pariente y pudo haber estado. El autor sospechaba de todos los hombres del pueblo, del cual él mismo era parte. El es el único junto al obispo en quien nadie sospecha. No encuentro mejor manera de averiguar la historia de la sospecha de un crimen.

Nora Cabrera.— A mi parecer Santiago Nasar es inocente de todo cargo en contra de Angela Vicario. Pienso que ésta había tramado todo previamente porque intuía lo que podría pasar. Así que, cuando su hermano Pedro le pregunta temblando de rabia, "anda, niña... dínos quién fue" (65), "ella se demoró apenas el tiempo necesario para decir el nombre. Lo buscó en las tinieblas, lo encontró a primera vista entre los tantos y tantos nombres confundibles de este mundo y del otro y lo dejó clavado en la pared con su dardo certero, como a una mariposa sin albedrío cuya sentencia estaba escrita desde siempre —Santiago Nasar —dijo—" (65). La última línea nos hace pensar en que Angela posiblemente había estado enamorada de Santiago, pero éste nunca le prestó la menor atención. "Santiago Nasar era demasiado altivo para fijarse en ella. 'Tu prima la boba', me decía cuando tenía que mencionarla" (117), dice el narrador.

Con la siguiente cita quiero hacer notar que, por el hecho de que Santiago era "un gavilán pollero" en esa época, por su misma fama, era más fácil culparlo; y además sería la venganza de Angela por no ser correspondida en su amor, "el era un gavilán pollero. Andaba solo, igual que su padre, cortándole el cogollo a cuanta doncella sin rumbo empezaba a despuntar por esos montes..." (117).

El ambiente en que Angela Vicario había vivido es también otro punto importante de análisis, ya que pone de manifiesto el dominio de la madre en esta familia; es ella quien maneja a todos los miembros de la misma. Esto se palpa cuando Purísima del Carmen decía: "Son perfectas", refiriéndose a sus hijas, "cualquier hombre sería feliz con ellas, porque han sido criadas para sufrir" (44), y en relación a sus hijos "fueron criados para ser hombres" (43). Todos ellos forman su obra, ella es la maestra, ella es quien los modela y nadie más.

La existencia de este matriarcado en la familia nos hace pensar que Angela quiere rebelarse y por eso pierde la virginidad antes de casarse y no hace nada por disimularlo la noche de su boda, porque en realidad desea que se enteren de ello, especialmente su madre a la que guarda tanto rencor. Ella misma lo confiesa al autor cuando le habla de su correspondencia con Bayardo San Román años después del percance: "cuantas más cartas mandaba más encendía las brasas de su fiebre, pero más calentaba también el rencor feliz

que sentía contra su madre” (122). Además, Angela no se resiente con Bayardo que es quien la descubre, sino que es entonces cuando empieza a quererlo, a volverse loca por él.

En resumen, pienso que Angela quiere vengarse de Santiago Nasar y rebelarse ante la madre por su dominio.

En cuanto al culpable creo que es Cristo Bedoya, el gran amigo de Santiago, pues existen varios detalles que lo demuestran, como el hecho de que fue el único que creyó al instante de saberlo, que los gemelos Vicario iban a matar a Santiago, “Cristo Bedoya tuvo tiempo apenas de escuchar la información de Yamil Shaium cuando salió corriendo de la tienda para alcanzar a Santiago Nasar” (136). Con rapidez se fue hacia la propia casa de los Nasar y dice Victoria Guzmán que “el corazón se le estaba saliendo por la boca” (137). Estas citas me hacen pensar que él tenía seguridad de que los hermanos Vicario lo matarían, dado que el hecho existía y Cristo comprendía muy bien la venganza de los Vicario para resarcir el problema de honor. Además, cuando pasa por el dormitorio de Plácida Linero, “un haz de sol polvoriento entraba por la claraboya y la hermosa mujer dormida en la hamaca, de costado, con la mano de novia en la mejilla, tenía un aspecto irreal. “Fue como una aparición” me dijo Cristo Bedoya” (138), dice el autor.

Es importante notar el nerviosismo de Bedoya ante la situación y la certeza de que iban a matar a Santiago; el resto del pueblo, incluyendo otros amigos íntimos, no lo creían. El que Cristo pensara que había sido como una aparición, tiene el valor de hacernos ver el recuerdo que de repente surgió en su mente de lo que él había hecho.

Carmen Jurado de Beaty.— Desde el primer momento en que comenzamos a leer *Crónica de una muerte anunciada*, el narrador nos indica que Santiago Nasar va a morir. Va a morir sin saber por qué. Cuando se enteró de que iba a ser asesinado perdió el control de sí mismo, no tenía idea de lo que pasaba. El padre de Flora, su novia, dice: “Se puso tan pálido y perdió de tal modo el dominio, que no era posible creer que estaba fingiendo” (148).

Cómo fue que se le complicó en el problema nadie lo comprendía. Dice el narrador que “por más que volteaban el cuento al derecho y al revés, nadie podía explicarme cómo fue que el pobre Santiago Nasar terminó comprometido en semejante enredo”. Nadie los había visto juntos y mucho menos solos. Santiago Nasar se refería a ella cuando hablaba con el narrador como “tu prima la boba” (117).

Aparentemente ella estaba encubriendo a alguien, un nombre que tenía miedo de divulgar, quizás un nombre sagrado para ella. Angela trató por todos los medios de no culpar al verdadero culpable: el Padre Carmen Amador, en mi opinión.

Este era el único hombre con quien ella había tenido contacto directo. Había sido criada en un hogar muy rígido y no la habían conocido novio alguno, pero trabajaba en obras de caridad; así la conoció Bayardo San Román

Otra razón por la que pienso que fuera el cura el culpable, es que no hizo nada para evitar el crimen. Dice el narrador que “el padre Amador tampoco se preocupó” (30), “cuando lo vi sano y salvo, dijo, pensé que todo había sido un infundio”. En otro momento añade: “ ‘La verdad es que no supe qué hacer... Lo primero que pensé fue que no era un asunto mío sino de la autoridad civil, pero después resolví decirle algo de pasada a Plácida Linero’,

sin embargo, cuando atravesó la plaza lo había olvidado por completo” (93). ¿Cómo se explica uno que un servidor de Dios olvide algo de esta naturaleza?, ¿cómo es posible que olvide evitar un crimen?, ¿o es que quería evitar su propio castigo? El Padre Amador le dice al narrador: “Usted tiene que entenderlo... aquel día desgraciado llegaba el obispo” (93), y el narrador continúa: “En el momento del crimen se sintió tan desesperado y tan indigno de sí mismo, que no se le ocurrió más que ordenar que tocaran a fuego” (93).

Al final de sus días el Padre se retiró a la Casa de Salud de Calafell. ¿Por qué?, ¿se sentiría tan avergonzado de su acción que no pudo o no supo seguir enfrentándose a la gente?, ¿querría por eso esconder su culpa?, ¿pensaría que no podía o no debía seguir confesando porque él necesitaba ser confesado?

Jan Kiggans.— En su novela *Crónica de una muerte anunciada*, García Márquez permite que el lector decida la culpabilidad o inocencia de Santiago Nasar. Aunque Nasar murió a manos de los hermanos Vicario para vindicar el honor de su hermana Angela, pensamos que no fue culpable.

Como el asesinato ocurrió tan seguido al descubrimiento de la injuria, es posible pensar que los Vicario trataran de encubrir la culpa de otra persona o conocida de la familia o de elevada categoría.

Con estas ideas pienso que la culpa podría estar en el obispo, cuya familiaridad con Angela podría haber considerado como una bendición más que como crimen. Ese día llegaba en visita pastoral al pueblo, ¿por qué no pasó del puerto?, ¿por qué ni siquiera se bajó del barco?, ¿tenía miedo de lo que pudiera pasar?

Helen T. Sharp.— Creo que Santiago Nasar era inocente. Estos son los pensamientos de las personas que le conocían bien y los del juez instructor:

“Nadie creyó que en realidad hubiera sido Santiago Nasar. Pertenecían a dos mundos divergentes. Nadie los vio nunca juntos, y mucho menos solos. Santiago Nasar era demasiado altivo para fijarse en ella. “Tu prima la boba”, me decía cuando tenía que mencionarla” (117).

La versión más corriente, tal vez por ser la más perversa, es que Angela Vicario estaba protegiendo a alguien a quien de veras amaba, y había escogido el nombre de Santiago Nasar porque nunca pensó que sus hermanos se atreverían contra él” (118).

“Además, cuando supo por fin en el último instante que los hermanos Vicario lo estaban esperando para matarlo, su reacción no fue de pánico... sino que fue más bien el desconcierto de la inocencia” (132).

“Se puso pálido y perdió de tal modo el dominio, que no era posible creer que estaba fingiendo” (148).

“Para los amigos más cercanos de Santiago Nasar, el propio comportamiento de éste en las últimas horas fue una prueba terminante de su inocencia” (131).

Al juez “lo que más le había alarmado al final de su diligencia excesiva fue no haber encontrado un solo indicio, ni siquiera el menos verosímil, de que Santiago Nasar hubiera sido en realidad el causante del agravio” (130).

Los hermanos Vicario no querían matarlo pero fue una cuestión de honor. Comunicaron a mucha gente sus planes con la esperanza de que alguien los impediría. Yo creo que los gemelos tenían duda de la culpabilidad de Santiago Nasar.

“Los hermanos Vicario habían contado sus propósitos a más de doce personas que fueron a comprar leche, y éstas los habían divulgado por todas partes antes de las seis” (78).

Clotilde Armenta “tenía la certidumbre de que los hermanos Vicario no estaban tan ansiosos por cumplir la sentencia como por encontrar a alguien que les hiciera el favor de impedirselo” (77).

Es posible que el narrador fuera el culpable. El era parte de la familia Vicario y Angela pudo haber tenido la oportunidad de estar sola con él que no era de mucho fiar. Sabemos también que el narrador pensaba que Angela era hermosa.

“Poco antes del luto de la hermana, la encontré en la calle por primera vez, vestida de mujer y con el cabello rizado, y apenas si pude creer que fuera la misma. Pero fue una visión momentánea” (45).

Es posible que la madre del narrador tuviera sospechas de la afinidad entre su hijo y Angela Vicario.

Dice García Márquez que su madre “parecía tener hilos de comunicación secreta con la otra gente del pueblo, sobre todo con la de su edad, y a veces nos sorprendía con noticias anticipadas que no hubiera podido conocer sino por artes de adivinación” (31), y continua: “Me escribió dos cartas más en las que nada me decía sobre Bayardo San Román, ni siquiera cuando fue demasiado sabido que quería casarse con Angela Vicario. Sólo mucho después de la boda desgraciada me confesó que lo había conocido cuando ya era muy tarde para corregir la carta de octubre, y que sus ojos de oro le habían causado un estremecimiento de espanto. ‘Se me pareció al diablo —me dijo—, pero tú mismo me habías dicho que esas cosas no se deben decir por escrito’ ” (39).

Virginia Carroll.— Me parece que el narrador quiere que veamos la inocencia de Santiago Nasar por la cantidad de referencias que hace en su defensa.

Angela Vicario contaba su desventura a todo el mundo, después del crimen, claro está; pero jamás habló del secreto que nunca se había de aclarar, “quién fue, y cómo y cuándo, el verdadero causante de su perjuicio, porque nadie creyó que en realidad hubiera sido Santiago Nasar” (117). Vemos también en la misma página que nadie los vio juntos y mucho menos solos, que cuando tenía que mencionarla la llamaba “boba”, que “era demasiado altivo para fijarse en ella”, que las relaciones con Flora Miguel y María Alejandrina Cervantes eran las únicas conocidas en el pueblo.

Los datos del instructor que escribió la nota marginal en el sumario: *Dadme un perjuicio y moveré el mundo* (131), son elocuentes. Este oficial no había encontrado “un solo indicio, ni siquiera el menos verosímil, de que Santiago Nasar hubiera sido en realidad el causante del agravio” (130).

Además, “su reacción no fue de pánico, como tanto se ha dicho, sino que fue más bien el desconcierto de la inocencia” (132), de ahí que en el último instante se enfrentó “a manos limpias con sus enemigos” (152).

Por otra parte, el gran cambio de Angela tuvo lugar durante los veintitrés años siguientes a la muerte de Santiago, por amor preservado y desarrollado. Es como si el sacrificio de Santiago, no sólo hubiera protegido a un amor escondido sino que también desarrolló el amor que Angela tenía por Bayardo. Aunque Angela es responsable de la muerte de Santiago, no sufrió

pena ninguna por todo lo bueno que ganó. Resultó una mujer ciertamente feliz y es en este sentido que el personaje de Santiago completa una alegoría bíblica del drama de la Pasión de Jesucristo: La historia del sacrificio humano-divino para que viva el Amor. Es claro por los nombres de muchos personajes de la novela, que existe alguna relación con la Biblia. Hay también algunas referencias a este respecto.

“Pidieron agua abundante, jabón de monte y estropajo y se lavaron la sangre de los brazos y la cara” (104), y el “eclipse de luna” después del enterramiento.

Es difícil decir quién verdaderamente fue el culpable; me parece muy sospechoso el coronel Lázaro Aponte. El era la persona más capaz de evitar la fatalidad mediante sus responsabilidades públicas y cívicas. Cuando tenía que haber ejercido su cargo, deliberadamente hizo otra cosa. Y después de ocurrido el hecho, en el momento en que él tenía todo el control de la situación, ordenó *todo un fracaso* quizás por su sentimiento de culpabilidad: Cuando se podía haber esperado al Dr. Dionisio Iguarán para que practicara la autopsia, ordenó lo contrario, dejando toda la responsabilidad en manos del cura que practicó un auténtico masacre.

Pero en cuanto a Santiago, creo que se puede decir con toda seguridad que era inocente.

Sharon Breazeale.— Pienso que Santiago Nasar no tuvo culpa en esta historia. Hay muchas razones para pensarlo.

Primeramente el autor dice que Angela buscó el nombre “en las tinieblas, lo encontró a primera vista entre los tantos y tantos nombres confundibles de este mundo y del otro” (65). Más adelante dice también: “Nadie creyó que en realidad hubiera sido Santiago Nasar. Pertenecían a dos mundos divergentes. Nadie los vio nunca juntos y mucho menos solos” (117). Y en la página siguiente leemos: “Había escogido el nombre de Santiago Nasar porque nunca pensó que sus hermanos se atreverían contra él”.

Por otra parte, las acciones de Santiago manifiestan su inocencia. Si hubiera sido culpable no hubiera sido tan pacífico en su comportamiento ese día. Habría intuido muy bien las reacciones de los hermanos y de Bayardo San Román cuando supieran que Angela no era virgen. No habría andado por las calles del pueblo a plena vista de todo el mundo.

Creo que el culpable fue una persona muy próxima a Angela. Conocemos el pensamiento general de que “Angela Vicario estaba protegiendo a alguien a quien de veras amaba...” (118). Estoy de acuerdo con esto. Los que más ocasión tuvieron de estar a solas con ella son los miembros de su familia. Por eso, y por una frase del autor que dice que “casi todas las mujeres perdían la virginidad en accidentes de la infancia” (52), pienso que pudo ser uno de sus hermanos. También la aversión de los Vicario para matar a Santiago me hace pensar que ellos sabían que no era culpable. El autor alude a esto en diversas ocasiones: “La realidad parecía ser que los hermanos Vicario no hicieron nada de lo que convenía para matar a Santiago Nasar de inmediato y sin espectáculo público, sino que hicieron mucho más de lo que era imaginable para que alguien les impidiera matarlo, y no lo consiguieron” (67-68). De la misma forma, Clotilde Armenta “tenía la certidumbre de que los hermanos Vicario no estaban tan ansiosos por cumplir la sentencia como por encontrar a alguien que les hiciera el favor de impedirselo” (77).

No estoy muy segura de todo esto pero mi opinión es que fue un miembro de la familia y por tanto Santiago Nasar era inocente.

Algunos de los trabajos de mis estudiantes me parecen muy significativos. En cuanto a la inocencia de Nasar, el parecer es unánime.

Después de lo que comenté al principio de este trabajo, en mi opinión, es en esta obra cuando el autor colombiano se muestra anticlerical.

No manifiesta abiertamente su parecer pero el epígrafe de la novela es elocuente: "La caza de amor es de altanería", —dice—. Esta cita tomada de Gil Vicente —como ya dijimos— nos da la clave. Pertenece a la *Comédia de Rubena* y podemos decir que a lo largo de la novela se va viendo el paralelo entre Angela Vicario, la novia devuelta a su casa que presenta García Márquez, y Rubena, la protagonista de la comedia del mismo nombre de Gil Vicente (16).

Los primeros versos de la *Comédia* del portugués son los siguientes:

En Tierra de Campos, alla en Castilla,
avía un abad que allí se morava;
tenía una hija que mucho preciaba,
bonita, hermosa a gran maravilla.
Un clérigo moço, que era su criado,
enamoróse de aquella donzella,
la conversacion (17) acabo con ella
lo que no deviera aver començado.

Llamavan a ella per nombre, Rubena
hallose preñada, el moço ahuyo,
todos sus meses arreo encubrio
que biva persona sabía su pena.
Su padre era fuerte cruel per nacion,
celoso, muy bravo sin templa ninguna,
llorava Rubena su triste fortuna
rompiendo las telas de su coraçon:

Al ver la similitud de ambas obras, interpreto que el autor de Colombia quiere cargársela al Padre Amador.

Distintas alusiones a lo largo de la obra infunden sospecha a cualquiera. En esto me voy a fijar ahora.

"Nadie hubiera pensado ni lo dijo nadie que Angela Vicario no fuera virgen —dice el narrador—. No se le había conocido ningún novio anterior y había crecido junto con sus hermanas bajo el rigor de una madre de hierro" (52). Sabemos también que "aun cuando le faltaban menos de dos meses para casarse, Pura Vicario no permitió que fuera sola con Bayardo San Román a conocer la casa en que iban a vivir, sino que ella y el padre ciego la acompañaron para custodiarle la honra" (52).

Estas citas descartan la posibilidad de otras relaciones, que en ningún caso podrían haber pasado inadvertidas para la totalidad de la gente. Cabría únicamente el incesto, tema del que García Márquez abusa en *Cien años de soledad*. En *Cien años de soledad* el incesto forma parte de la estructura temática en la cual se ancla la obra, hasta el extremo de que Michael Palencia-Roth dice que, "*Cien años de soledad* es, simultáneamente *Cien años de incesto*" (18); pero distintas referencias e insinuaciones salpicadas por la novela, confirman la idea anterior.

Cuando el Padre Amador, retirado del mundo en la Casa de Salud de Calafell, habla muchos años después con el cronista, le dice que ciertamente mientras él se preparaba para ir al puerto aquella inolvidable mañana, había recibido diversos mensajes anunciándole el propósito de los hermanos Vicario, pero “la verdad es que no supe qué hacer” —dijo al autor—, “lo primero que pensé fue que no era un asunto mío sino de la autoridad civil, pero después resolví decirle algo de pasada a Plácida Linero” (93). Sin embargo, cuando atravesó la plaza lo había olvidado por completo. Y dirigiéndose a su interlocutor, añadió: “Usted tiene que entenderlo..., aquel día desgraciado llegaba el obispo”. ¿Por qué era “desgraciado” aquel día?, ¿Porque llegaba el obispo? Y el cronista continúa informando: “En el momento del crimen se sintió tan desesperado y tan indigno de sí mismo, que no se le ocurrió nada más que ordenar que tocaran a fuego” (93).

¿Qué piensa el autor de todo esto? ¿Cuál era la causa de la desesperación del sacerdote? ¿Por qué se sentía tan indigno de sí? ¿Solamente por su apatía o por su olvido?

En el informe del Padre Amador después de hacer la autopsia a Santiago Nasar, hay una frase que se puede interpretar como un lenitivo para su propia conciencia. Cuando al final señala una hipertrofia del hígado, como resultado de una hepatitis mal curada, asegura que “de todos modos le quedaban muy pocos años de vida” (100), es decir, murió sin culpa y sin saber por qué lo mataban, pero en todo caso su sentencia ya estaba dictada: una enfermedad se lo hubiera llevado en seguida. Este es el consuelo, el bálsamo, para la conciencia del Padre Amador, decir y que los demás creyeran que Santiago Nasar iba a morir muy pronto.

El Dr. Dionisio Iguarán, que estaba ausente ese día, “recordaba indignado aquella autopsia”. “Tenía que ser cura para ser tan bruto..., dijo después. No hubo manera de hacerle entender nunca que la gente del trópico tenemos el hígado más grande que los gallegos” (100).

El autor se muestra implacable con el sacerdote. Seguimos leyendo: “Además, el párroco había arrancado de cuajo las vísceras destazadas, pero al final no supo qué hacer con ellas, y las impartió una bendición de rabia y las tiró en el balde de la basura” (100). ¿Qué le pasaba al Padre Amador? Sabemos que era médico-cirujano y que no ejercía esa carrera, era lógico, pues, que estuviera nervioso; pero, ¿por qué razón “una bendición de rabia”?, ¿estaba contrariado?, o es que el autor quiere darnos también la imagen de un hombre irritable, colérico, que se desesperaba a cada paso? ¿Por qué se retiró a la “tenebrosa Casa de Salud de Calafell? Los sacerdotes de García Márquez están al frente de la parroquia hasta los cien años como el Padre Antonio Isabel. ¿O es que su mente se afectó hasta enfermar por el asesinato de Santiago Nasar del que posiblemente él se sentía culpable?

La idea que el autor nos hace concebir del obispo es asimismo negativa. En contra de lo que siempre ocurre cuando un dignatario de la iglesia llega a un pueblo, García Márquez enfatiza el poco entusiasmo de la gente; sin embargo, vemos después que el muelle estaba abarrotado de público.

La madre de Santiago Nasar al enterarse de que su hijo iba a esperar al obispo, no dio ninguna muestra de interés. “Ni siquiera se bajará del buque —le dijo—. Echará una bendición de compromiso, como siempre, y se irá por donde vino. Odia a este pueblo” (15).

El autor relata con gracia, no desprovista de ironía, las preferencias gastronómicas del prelado. El Padre Amador había solicitado públicamente toda la leña posible para alimentar el buque, y se habían recogido gallos en cantidad y bien cebados porque al obispo le encantaba la sopa de crestas, “era su plato favorito”. En el muelle de carga “había tanta leña arrumada que el buque habría necesitado por lo menos dos horas para cargarla. Pero no se detuvo”. Todo había sido “una ilusión fugaz: el obispo empezó a hacer la señal de la cruz en el aire frente a la muchedumbre del muelle, y después siguió haciéndola de memoria, sin malicia ni inspiración, hasta que el buque se perdió de vista y sólo quedó el alboroto de los gallos” (27).

Es significativa e incomprensible la actitud del obispo. A excepción de la madre de Santiago, el pueblo entero esperaba su visita. El Padre Amador se presentó en el puerto “con sus ropas de oficiar, seguido por un acólito que tocaba la campanilla y varios ayudantes con el altar para la misa campal del obispo” (92), y cuando se enteró de la tragedia “regresaba a la iglesia con los ornamentos de la misa frustrada” (140). ¿Qué le había ocurrido al prelado? ¿por qué un cambio radical sin excusa alguna? Para un simple paseo por el mar necesitaba todo “su séquito de españoles” (26). Como mandatario de la iglesia ¿podía permitirse el lujo de abuso semejante sin ninguna explicación? ¿es que el Padre Amador y todo un pueblo esperándole no significaban nada para él?

Para Angela Vicario, el obispo tampoco es un personaje interesante y apreciado. Cuando Bayardo San Román quiso retrasar la boda por un día al enterarse de la visita del obispo para que éste los casara, Angela se opuso rotundamente: “Yo no quería —dijo después—, ser bendecida por un hombre que sólo cortaba las crestas para la sopa y botaba en la basura el resto del gallo” (53-54). La significación de este punto es interesante. Hay que tener en cuenta la miseria absoluta de grandes sectores en estas ciudades costeras. En Cartagena de Indias, muy próxima a Sucre —pueblo donde tiene lugar la tragedia—, los barrios de Las Gaviotas y Chiquinquirá nos están llamando a gritos. Cantidad de niños muere cada día sin alimento y sin asistencia médica, y mientras tanto, el obispo se permite el lujo de tirar montones de gallos a los desperdicios sólo porque le apetece la sopa de crestas.

Me parece que García Márquez va demasiado lejos. Es bien sabido el sentido evangélico que impregna el trabajo apostólico de sacerdotes y religiosas en toda la zona del Caribe, y el obispo, como es lógico, es el que va delante dando el ejemplo.

Y respecto al matrimonio de Angela, no sabemos quién la casó. Extraña la ausencia de este detalle cuando se saben todos los pormenores de la boda. ¿Será, quizá, porque Angela prefiriera que la casara el Padre Amador ya que no había podido casarse con él?

Realmente el autor no tiene reparos. La estampa que nos presenta de su hermana la monja deja bastante que desear. En lugar de retratarla como una religiosa abnegada, que espera con ilusión la visita del prelado de la diócesis, acontecimiento que implica siempre ascetismo y fervor en las religiosas, nos la deja ver en su casa “bailando un merengue”, sin preocuparse de salir a esperarle y con una borrachera de primer grado, “con una cruda de carretero” (94) (19).

Pensamos que estos puntos son suficientes para hablar de anticlericalismo en *Crónica de una muerte anunciada*.

PERSONAJES MAS DESTACADOS

I
N
O
C
E
N
T
E

¡¡SANTIAGO NASAR!!

CULPABLE
—Además
de
Angela
Vicario—¿Pedro Vicario?
¿Pablo Vicario?
¿Poncio Vicario?
¿Ibrahim Nasar?
¿El prelado?
¿Cristo Bedoya?
¿Carmen Amador?
¿Lázaro Aponte?
¿El narrador-cronista?
¿Dionisio Iguarán?
¿Quién?
¿Un accidente casual?

Por otra parte, es significativo también que los personajes más destacados de la novela, tengan nombres bíblicos muy conocidos.

Todos sabemos que Pedro y Pablo están entre los discípulos más próximos de Jesucristo, entre sus primeros apóstoles. Los autores del homicidio de Santiago Nasar son también Pedro y Pablo. Sabemos, igualmente, que Pedro fue el primer Papa; el Pedro de la novela no es Papa pero es Vicario.

La madre de los Vicario se llama Purísima del Carmen. El primer nombre es el nombre por excelencia de la Madre de Dios, de la Virgen. No es un nombre corriente en mujeres, que suelen tener el de Inmaculada, o Pura como diminutivo de Purificación; pero el de Purísima sólo nos recuerda la festividad de la Virgen María, que se celebra el ocho de diciembre. El segundo, Carmen, es una advocación de la misma Virgen.

La novia "devuelta" es Angela, otro nombre afín a la corte celestial.

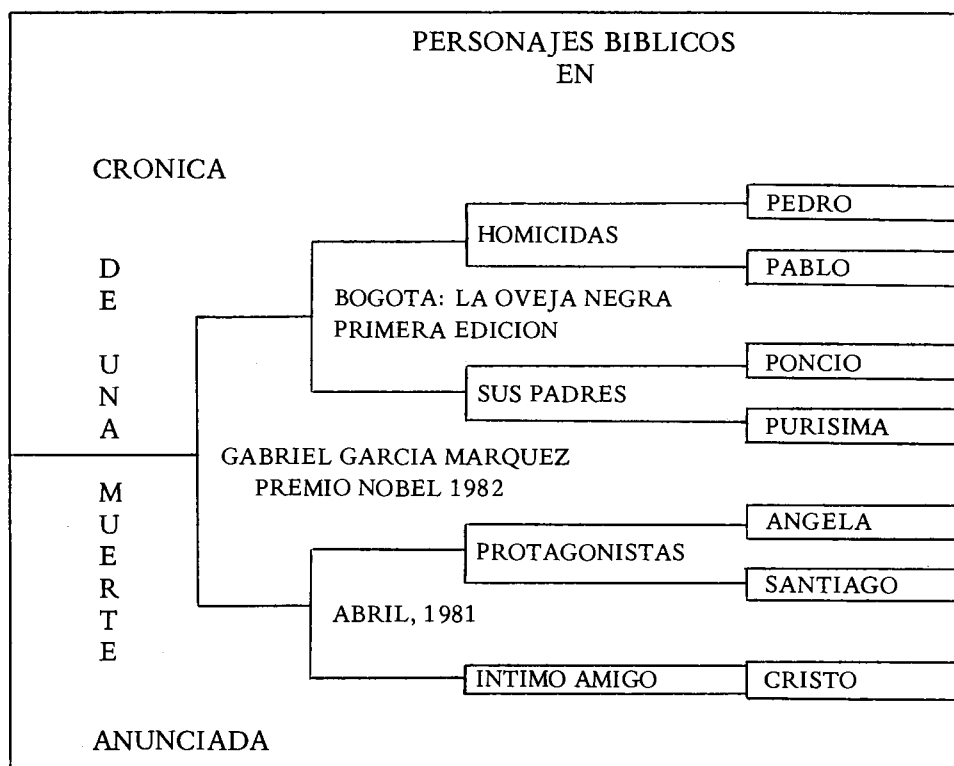
De la familia Vicario nos queda el padre, Poncio. Si el autor llegó a pensar en el incesto, podríamos verlo lavándose las manos como Pilatos.

El difunto llevaba también el nombre de otro de los apóstoles, del patrón de España, Santiago.

Finalmente, el íntimo de Santiago Nasar es Cristo, el protagonista de la Biblia.

El apellido del novio, San Román, es un nombre religioso, pertenece al santoral de la iglesia.

Y el sacerdote, español por deducción, es el Padre Carmen Amador, nombre que en España no se usa para varones, y apellido que en España es más bien un nombre. ¿Por qué le apellida "Amador"? ¿es acaso un símbolo en esta novela?



NOTAS

(1) Gil Vicente, *Obras Completas*. Reimpresao "Fac-similada" da Edição de 1562. (Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1928), XCVI.

(2) María de las Nieves Pinillos, "El sacerdote, un personaje importante en la novela hispano-americana del testimonio. Respuestas a interrogantes sobre su personalidad", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 4 (1975), 274.

(3) *Ib.*, 274.

- (4) Gabriel García Márquez, *Los funerales de la Mamá Grande*, (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1976), 89.
- (5) *Ib.*, 109.
- (6) Bertie Acker, "Religión in Colombia as Seen in the Works of García Márquez" en *Religión in Latin American Life and Literature*, edición de Lyle C. Brown and William F. Cooper, (Waco, Texas: Markham Press Fund, 1980), 341.
- (7) García Márquez, *La mala hora*. (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1976), 49. Este mismo pasaje de los pájaros y el Padre Antonio Isabel del Santísimo Sacramento del Altar Castañeda y Montero, aparece en "Un día después del sábado".
- (8) García Márquez, *La hojarasca*, (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1973), 26. Las dos citas siguientes pertenecen a la página 27.
- (9) García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*. (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1976), 64.
- (10) García Márquez, *Cien años de soledad*. (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975), 88
- (11) *Ib.*, 89.
- (12) Ver "El millonario lanzamiento de Gabriel García Márquez", que publiqué en *Hispania*, 64 (Dec., 1981), 615-616.
- (13) García Márquez, *El olor de la guayaba*. (Barcelona: Bruguera, 1982), 89.
- (14) Este estudio, variado e interesante, ha sido absolutamente voluntario, no forma parte de las tareas requeridas en el curso, pero ha colaborado, independientemente, la totalidad del grupo. Acordamos presentar todos el trabajo el mismo día, con el fin de evitar influencias. Después, las discusiones han sido múltiples y sugestivas, influyendo en otros estudiantes, e incluso, en profesores, que han sentido la necesidad de leer la novela.
- (15) García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*. (Bogotá: La Oveja Negra, 1ª edición, 1981), 109. De aquí en adelante las citas entre paréntesis corresponden a esta edición.
- (16) Obra citada. En un trabajo próximo vamos a estudiar este paralelo en ambas obras.
- (17) *Conversación*. "Se toma también por trato y comunicación ilícita, o amancebamiento" (Autor).
- (18) Michael Palencia-Roth, "La imagen del Uroboros: El incesto en *Cien años de soledad*". *Cuadernos Americanos*, (julio-agosto, 1981), 79.
- (19) Es curioso que en la 4ª edición de *Crónica de una muerte anunciada*, (Barcelona: Bruguera, 1981), en lugar de "una cruda de carretero", como reza en la 1ª edición, página 94, diga "una cruda de cuarenta grados", página 114.

LA ESTETICA DEL PODER:
LOS TIEMPOS DE LA PROMESA EN DON JUAN MANUEL

Por Jacques Lezra
Department of Comparative Literature
Yale University. EE.UU.

- K. Is this the promis'd end?
E. Or image of that horror?

King Lear, V. iii

El grado de compenetración entre el análisis diegético de la narración, y las sintaxis tradicionales y chomskianas, tiene como índice el intercambio mutuo tanto de términos (sintagma, subordinación, transformación, gramática) como de prácticas. No debe sorprender, pues, dada la abrumadora extensión de la temática, el expansionismo lingüístico que ideológica y epistemológicamente parece requerir la narración: un expansionismo que se muestra, también, en la análoga compenetración que parece regir entre la narrativa, por una parte, y la retórica y la semiótica por otra (1). No es necesario, tampoco, enumerar los éxitos críticos que han resultado de esta síntesis, entre los cuales se podrían destacar los trabajos de Dámaso Alonso sobre Góngora, de Gérard Genette sobre Proust y los de Michel Riffaterre sobre Baudelaire. Queda por precisar, sin embargo, hasta qué punto el intercambio al que nos referimos encubre dificultades o discontinuidades del orden mismo de la narración; cabe preguntar, por ejemplo, como hiciera Hegel, si del hecho que la retórica se ocupa tanto de la persuasión como de los tropos no resultan dos géneros de enunciación, inseparables pero también, precisamente en cuanto a su relación temporal, irreconciliables (2). Cuando, por ejemplo, Hegel describe el trayecto que seguirá en la *Fenomenología del espíritu* con metáforas que recuerdan primero un camino (*Weg*), y después un teatro (*auf-treten*, el verbo con el cual se describe la aparición de la ciencia, significa “entrar en escena”), nos está presentando, a la vez, una versión en figura del movimiento que debe seguir la ciencia (*Wissen*) para llegar a conocerse (3). La reinscripción de esta historia en las figuras se puede por lo tanto entender como una forma de persuasión, un elemento que se vuelca hacia el lector para ejecutar lo que describe el argumento —es decir, para encaminar a la lectura hacia una determinada conclusión. Por otra parte, sin embargo, los dos sistemas metafóricos se deben entender también precisamente como mecanismos formales mediante los cuales se transporta o se desencamina el sentido,

y que, como *mecanismos*, están ligados a la repetición, y no al progreso. Estos géneros han dado en llamarse más recientemente, siguiendo los trabajos de J.L. Austin al respecto, del orden de la ejecución (*performative*) y de la constatación (*constative*) (4). Para la epistemología, representan dos momentos en un esquema tradicional de la cognición, uno activo —adoptamos, no sin necesidad, una terminología aristotélica— en el cual el sujeto se constituye en función de su práctica (*praxis*); y uno pasivo, en el cual el sujeto se constituye y se entiende como el *espacio* de la representación (5). Para Hegel, como para Aristóteles, la relación entre estos momentos tiene la forma de una historia —o de la historia, ya sea genealógica o dialéctica. El sistema de figuras de la narración (*figures du récit*) que elaboran Genette y su escuela repite, en su misma terminología, una versión del error que cree eliminar: la confusión de elementos sincrónicos y diacrónicos que acucia tanto a la estilística como a la historiografía (6).

Como *historia*, no obstante, la ceguera que une a la retórica con el análisis de la narración parece responder a un mandato del texto, como compuesto heterogéneo de argumento (en una acepción, la más general, que abarque a la narración —*récit, histoire*, trama— y a la lógica discursiva, por ejemplo, de Hegel) y de figura (como, por ejemplo, el *ejemplo*) (7). Este mandato, de poderse leer, promete —por lo menos— cierta comunidad o diálogo textual; como contrapartida, requiere una lectura algo más escéptica, en cuanto al tipo de integridad que disfrutan tanto el texto como el lector, de la que supone el análisis estructural (8). Como *historia*, y partiendo precisamente de cierta ceguera, se podría por lo tanto empezar a hablar de una crítica del *poder*, de una política de la interpretación que se concibe no ya temáticamente, como en la obra de Michel Foucault, sino como el mandato mismo de la lectura: frase esta en la cual la anfibología entre el genitivo objetivo (el mandato que da la lectura) y el subjetivo (mandato que se le da a la lectura) marca precisamente la indecisión donde se lee tanto el cruce entre la gramática y una retórica, como la ceguera (quizás provisional) de toda historia que se concibe en términos de epistemología —es decir, de relaciones entre sujetos y objetos (9). Entre las transformaciones que sufre este mandato al tematizarse contamos no sólo con el discurso político-epistemológico (mandato-promesa) que discute la escuela de Foucault, sino también con cierta estética que subordina al lector con una promesa: promesa de referencia, de verdad, o de relevancia. En suma, una estética del texto como *ejemplo*.

El ejemplo parece prometer una relación de externalización o de representación para con el “argumento”, y de esta manera se concibe, de forma más o menos explícita, como el (re)conocimiento (lo que se llamará *Selbstbewusstsein* en Hegel) propio del argumento, su reflexión o su extroversión. *Versión* —de *vertere*, dar la vuelta, girar, tornar— que indica ya cierta alianza entre lo tropológico (*tropos*, girar, volver) y la epistemología, como si el texto en el momento de volverse hacia fuera, hacia su ejemplo, se volviera también (hacia) la promesa de cierta inteligibilidad. Una inteligibilidad, por otra parte, con vertiente doble, puesto que supone además de un texto, un lector o una figura de lector a quien se le haga la promesa (10). En este sistema, le debemos al ejemplo del texto nuestra posición y, en cierta manera, nuestro (re)conocimiento: el texto en su ejemplaridad se vuelve ejemplo, o versión, de nuestro (re)conocimiento propio. Hasta cierto punto, y siempre dentro de

un esquema hegeliano, este movimiento de extroversión del texto *se da* como nuestra historia (11).

En la literatura ejemplar medieval —y en la contemporánea— esta historia se desdobra. Además de funcionar como colecciones de cuentos “morales” (*exempla, adagia*), textos como el *Calila e Dimna* o el *Conde Lucanor* se deben leer como tramas del ejemplo, como alegorías de una promesa (que no parecerá nunca sin obligación mutua) y de su estética (12). Queda por ver —en el *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio*, por ejemplo —hasta qué punto este metanivel adquiere funciones textuales— o, por decirlo de otra manera, queda por describir la forma específica de la alegoría en el texto. Forma, por otra parte, tanto más compleja por cuanto no participa, salvo muy excepcionalmente y con gran ambigüedad (como en los Exemplos XXVI (“Arbol de la Mentira”) y XLIII (“De lo que contesció al Bien o al Mal...”), y en la Quinta Parte del libro), de las tradicionales correspondencias y nítidas transiciones con las que Quintiliano, S. Isidoro, e incluso Dante definen lo alegórico: en Don Juan Manuel, el habla ajena de las historias se desvela (en un contraste feroz con la forma previsible de los apotegmas manuelinos que, a forma de lectura, cierran los cuentos) como en sueños o por arte de magia (13).

El cuento que más comentario ha suscitado es, sin duda, el Exemplo XI (“De lo que contesció a un deán de Sanctiago con don Yllán, el gran maestro de Toledo”), relato que trata, justamente, de magia y de sueños (14). La crítica coincide —sin creer necesario aducir razones rigurosas— en que el cuento representa una “fina arquitectura psicológica” al igual que una sofisticada arquitectura narrativa (15). Jorge Luis Borges, cuyos relatos “El Milagro Secreto” y “El Brujo Postergado” acaso sean el comentario de mayor interés que al cuento se le han dedicado, pone el énfasis en la doble experiencia del tiempo que produce la ficción (16). Lectores de Don Juan Manuel y de Borges —como Alfonso Sotelo y Marta Ana Diz— destacan, en cambio, la relativa economía con la cual Don Juan Manuel maneja la constante hipérbole temática (a medida que aumenta en prestigio el deán, crecen sus brusquedades y las quejas de don Yllán; a la vez, hay una creciente compresión temporal en el relato, que parece acelerar el desenlace) para dramatizar la *peripeteia* final (17).

Pero, ¿qué nos promete, a nosotros, este ejemplo? Se trata, no lo olvidemos, de la representación de un contrato, mediante el cual se intercambiarán ciertos conocimientos (del “arte de la nigromancia”, p. 117) y “tanto bien como (el deán) le prometía” (p. 118). Dado el proyecto didáctico en el que parece inscribirse el texto, la promesa de revelar una “sçiencia” no puede ser inocente. Efectivamente, la analogía entre el lector y el deán, ya comentada en parte por Diz, se hace cada vez más estrecha. El movimiento que nos acerca al deán parece ser de carácter fundamental espacial:

E el día que llegó a Toledo adereçó luego a casa de don
Yllán e fallólo que estava leyendo en una cámara muy
apartada (p. 117)

A medida que nos acercamos al espacio de la lectura, ya sea la cámara apartada o la “cámara mucho apuesta... o estaban los libros et el estudio en

que avían de leer” (p. 118), progresamos como si bajásemos, como el mago y el deán, “por una escalera de piedra muy bien labrada” (p. 118). Esta escalera, que baja hacia el Tajo con verosímil precipitación, representa también un lugar común tanto de la literatura épica como de la tradición mágica de la que surge don Yllán (18). El *descensus ad Arvernus* se emprende, como la nigromancia (de *nekros* y *manteia*, la lectura o adivinación mediante los muertos), para buscar iluminación— “*sciencia*” (19). Este descenso será la contrapartida de la escalera metafórica que ascenderá el deán, del deanato al obispado, del obispado al arzobispado, al cardenalato y finalmente al papado. Se trata, al parecer, de una doble literalización de la famosa *scala coeli* que, en la estimación de Ayerbe-Chaux y de Devoto, parece haber servido de pretexto parcial al cuento de Don Juan Manuel (20). Como representación de un momento que comparten el lector —al experimentar indirectamente las manifestaciones de la forma, estructura o gramática del cuento— y el deán, la escalera es a la vez figura de la hipotaxis narrativa, y de un movimiento que mediatiza entre el interior y el exterior del texto, entre las dos arquitecturas (la “psicológica” y la “formal”) de la lectura. Esta *figura* se da, por otra parte, en función de sus anticipaciones: al igual que el nigromante, la escalera parece capaz de predecir o de prometer, como ya lo sugería Erich Auerbach, tanto la *scala coeli* como la teología del cuento (21). Participa, también, de las clarividencias formales de la colección de ejemplos misma —su simetría, convenciones, y cerrazón apotegmática. Cuando, por lo tanto, leemos que el deán y don Yllán “entraron entramos por una escalera de piedra... e fueron descendiendo”, la palabra *entramos* —ambos— resuena también un momento con su sentido verbal: nosotros también entramos —*entraron/entramos*— para ser conducidos, con el deán, hacia la “*sciencia*” del mago. La escalera que nos lleva se concibe como la figura del transporte, del *epiphorein* (*phorein*, transportar) Aristotélico que define al tropo (22).

No es de extrañar, por lo tanto, que la compenetración y el intercambio que se dan entre figura, lector, y estructura se enmarquen entre dos momentos en los que se explicita la lectura —entre la “cámara apartada” de don Yllán y la biblioteca subterránea. Al interior mismo del texto, se nos sugiere, la lectura se define como la explicitación de la promesa que une al tropo con la gramática: una unión que, como “*sciencia*” o manera de conocer(se), es rigurosamente epistemológica. La representación parabólica que conlleva el proyecto de definición no parece diferir de la alegoría, y su objeto —la explicitación— se da como un espacio (el de un cuarto o el de una escalera) cuyo homólogo temporal ya lo subrayaba S. Agustín, al hablar —precisamente— de quien leía a solas en un cuarto apartado, constituyéndose un tiempo interior al deshacerse de los índices externos de la lectura:

Quando no se encontraba con ellos... estaba revigorizando o a su cuerpo con la comida que le faltaba o al alma con la lectura (*aut lectione animum*). Cuando leía, sus ojos se movían por las páginas y el corazón exploraba los sentidos, pero la voz y la lengua callaban (*vox autem et lingua quiescebant*). (*Confessionum*, VI, 3) (23).

Dejando a un lado, salvo a modo de paréntesis, el papel que juega históricamente la promesa —como *adelantamiento*, por ejemplo— en el feudalismo español, cabe resaltar el valor político, en el sentido más preciso de la

palabra, que ésta tiene para el deán (24). El contrato que sella con don Yllán, por muy desinteresado que parezca (el deán sólo se refiere a “aquella sciencia que él avía muy grant talante de aprender”, p. 117), le sugiere al mago de inmediato un escenario que parecerá realizarse:

E don Yllán díxol que él era deán e omne de grand guisa e que podía llegar a grand estado —e los omnes que grant estado tienen, de que todo lo suyo an librado a su voluntad, olvidan mucho aína lo que otrie a fecho por ellos— e él que se reçelava que, de que él oviesse aprendido dél aquello que él quería saber, que non le faría tanto bien commo él le prometía. E el deán le prometió e le aseguró que de cualquier vien que él oviesse, que nunca faría sinon lo que él mandasse (p. 118).

El valor político de la promesa está íntimamente relacionado con un concepto de jerarquía que le preocupa a Don Juan Manuel también en otros lugares, y que en este cuento está ligado, con mayor claridad incluso que en el *Libro de los Estados*, tanto con la temática del olvido, como con consideraciones de orden formal (25). A medida que el deán asciende de rango, va dejando libre el puesto que ocupaba, y a éste aspira el hijo de don Yllán (“Quando don Yllán esto oyó fue al electo e díxol...quel pedía por merçed que el deanadgo que fincava vagado que lo diesse a un su fijo”, p. 119). Esta aspiración obedece a una doble necesidad: que no queden puestos vacantes en la jerarquía eclesiástica, y que no se olvide la promesa del deán.

Las necesidades que gobiernan este movimiento adquieren una resonancia múltiple. El espacio privado e interno que le consagra S. Agustín a la lectura coincide, como quedará claro en el libro décimo de las *Confesiones*, con el de la memoria: la memoria se presenta ante sí como si (se) estuviera leyendo (“Nombro a la memoria y reconozco ese nombre. Pero ¿dónde lo reconozco sino en la memoria misma? ¿Podrá ser que la memoria no se presenta en sí sino a través de una imagen?” *nomino memoriam et agnosco quod nomino. Et ubi agnosco nisi in ipsa memoria? num et ipsa per imaginem suam sibi adest ac non per se ipsam?*, *Confessionum* X,15), y la lectura se da como una semiosis que fija, a modo de memoria general, un referente divino (26). En este contexto, la posibilidad del olvido tiene consecuencias no sólo de índole política, sino también de orden histórico. Friedrich Nietzsche, por ejemplo, concluye con hipérbole característica que:

El criar un animal *con el derecho de prometer* —no es esta la paradójica tarea que la naturaleza se ha dado en el caso del hombre? acaso no es este el verdadero problema del hombre?... con lo cual se ve de inmediato cómo no podría haber ni alegría, ni esperanza, ni orgullo, ni *presente*, sin el olvido... Así pues este animal olvidadizo, para el cual el olvidar representa una fuerza, una forma de salud *robusta*, ha criado en sí una facultad opuesta, una memoria, con la cual el olvido se suspende en ciertos casos —en los casos, precisamente, cuando se promete... Entre el original “Lo prometo”, “Prometo hacer esto”, y la verdadera ejecución de la voluntad, su *acción*, puede interponerse todo un mundo de extrañas cosas nuevas, circunstancias, hasta nuevas acciones de la voluntad... ¿Cómo debe, para empezar, de haber... aprendido el hombre a separar lo necesario de lo casual..., para poder por fin, como debe hacerlo uno que promete, avalarse a sí mismo el futuro! (27).

Esta larga cadena (*lange Kette*) que une a la promesa con su ejecución

no deja de parecerse, por cuanto el vocabulario que la describe es de orden nétamente moral (*Glück, Notwendigkeit, Zufälligkeit, berechenbar*, etc.), tanto a la jerarquía eclesiástica a la que se refiere el cuento, como al proyecto didáctico de Don Juan Manuel (“Este libro fizo don Johan... deseando que los omnes fiziessen en este modo tales obras que les fuessen aprovechosas de las onras... E puso en él los enxiemplos más aprovechosos que él sopo”, p. 67). Existe, sin embargo, una diferencia de orientación entre estas cadenas, diferencia que debe parecer de poca consecuencia: la jerarquía conlleva un sistema vertical de substituciones —como, por ejemplo, en los peldaños de una escalera— del orden de la hipotaxis narrativa. La didáctica de Don Juan Manuel, en cambio, se expresa como una encadenación de ejemplos, del orden de la parataxis. La diferencia parece mínima, pero el Exemplo XI se propondrá, como hemos visto, ejecutar una síntesis de estos ejes, que se cruzan en la figura (de la escalera, por ejemplo).

El Exemplo XI no deja de ser, casi por antonomasia, el cuento de las promesas que no se cumplen, que se olvidan o que se desconocen (28). Las tres alternativas se manifiestan en el relato en distintos momentos, siempre con cierta ambigüedad, y siempre curiosamente conexas. Las promesas del deán no se cumplen porque se olvidan— y se olvidan voluntariamente, porque no se quieren cumplir. La promesa del mago, en cambio, es doble. Por una parte, el mago promete enseñarle al deán su “sçiençia” —una promesa que, por poco que le guste al Deán, cumple con demasiada literalidad. Por otra parte, sin embargo, esta promesa sólo se cumple gracias a otra promesa, una que desconocen tanto el lector como el deán, y ante la cual empieza a ponerse en tela de juicio el aspecto contractual de la promesa. El que desconozcamos una promesa que nos han hecho puede parecer extraño, y en cierta manera es imposible: la promesa, como contrato, debe contar con la conformidad consciente de las dos partes. Una promesa que se desconoce, por lo tanto, es o bien una promesa con la cual se estuvo conforme, pero que se ha olvidado; o una promesa (propia) que se ha olvidado porque —en el sentido profundo y paradójico que le da S. Agustín al problema— el “yo” que la hizo no es el que no la recuerda:

Si por lo tanto el olvido se retiene en la memoria no en sí, sino mediante una imagen suya, ella misma debe de haber estado presente en la memoria para que ésta pueda haber captado su imagen. Pero cuando estaba presente, ¿cómo pudo inscribir su imagen en la memoria cuando por su sola presencia destruye lo que ya está inscrito? Pero, de todas formas,... me siento convencido de que recuerdo el olvido, aunque el olvido destruye todo recuerdo.

(Si ergo per imaginem suam, non per se ipsam in memoria tenetur oblivio, ipsa utique aderat, ut eius imago caperetur. cum autem adesset, quomodo imaginem suam in memoria conscibebat, quando id etiam, quomodo iam notatum invenit, praesentia sua delet oblivio? et tamen quocumque modo... etiam ipsam oblivionem meminisse me certus sum, qua id quod memirinerimus obruitur. *Confessionum* X, 16).

¿Cómo se manifiesta en el texto el recuerdo de lo que se ha olvidado, de una promesa o de un contrato que nunca tuvo ni presencia ni actualidad, cuyo presente se borra al presentarse, dejando inapreciables “puestos vacantes” en la memoria? Es cosa de magia —o, precisamente, de una promesa que

no se recuerda haber hecho, pero que acaba por desplazar, a modo de sustitución forzosa, a la promesa que sí se recuerda:

(D)ixó don Yllán al deán que aquella sçiençia non se podía aprender sinon en lugar mucho apartado e que luego essa noche le quería amostrar do avían de estar fasta que oviesse aprendido aquello que él quería saber. E tomol por la mano e levól a una cámara. E en apartándose de la otra gente, llamó a una mançeba de su casa e díxol que toviessse perdizes para que çenassen essa noche, mas que non las pusiessen a assar fasta que él gelo mandasse. (p. 118).

El elemento más inesperado del relato, el más amenazador, es sin duda la experiencia anagnorística, que comparte el lector con el deán, de verse des-ilusionado por la promesa olvidada. El hecho que se describa con rigor y nitidez la fenomenología de la lectura, pero que retrospectivamente se comprenda que *a la vez* se le sustrae a la figura del lector la posibilidad de decidir si en realidad lee o no —el hecho que la figura que parece llevar(nos) a la lectura siempre forma parte ya de una lectura— tiene para nosotros, para los que creemos saber cuándo empezamos a leer, consecuencias poco previsibles. Recordemos, para empezar, el momento de la des-ilusión:

Desde don Yllán vió cuánto mal le gualardonava el Papa lo que por él avía fecho, espedióse dél, e solamente nol quiso dar el Papa que comiese por el camino. Entonçe don Yllán dixo al papa que pues ál no tenía de comer, que se avría de tornar a las perdizes que mandara assar aquella noche, e llamó a la muger e díxol que assasse las perdizes... Quando esto dixo don Yllán, fallósse el Papa en Toledo, deán de Sanctiago, commo lo era quando ý bino, e tan grand fue la vergüença que ovo, que non sopo quel dezir. (p. 121).

Con estas segundas perdices, el espacio de la lectura se vuelve de pronto ininteligible. Al lector, como al deán, se le hace imposible de decidir si la experiencia que ha creído poder calcular (circunscribir, o bien como hecho histórico o como lectura) ha sido una ilusión instantánea, como la que relata Borges en “El Milagro Secreto”; o si en realidad el tiempo ha transcurrido (de tal forma que, de haberle concedido al mago lo prometido, el deán hubiera quedado de obispo, de cardenal, o de Papa), pero ha sido borrado —como el recuerdo del olvido— por el mago. A partir de este momento, la lectura se concibe, pues, como una condición de indecisión permanente, cuyos límites sólo llegan a conocerse con una retrospectión que quita el habla (“non sopo quel dezir”).

La constante e ilocalizable promesa de la lectura abre el campo de la ética a las incursiones enajenantes de la estética. El contenido ético de las acciones en la cadena que liga una promesa con su ejecución, al desarrollarse sin poderse saber si se actúa consecuentemente (hipotaxis) o no (parataxis), se vuelve tan sólo una promesa. Esta promesa tendrá además la función análoga de resistir al olvido, de crear el presente mismo del enunciado, de integrar —aunque sea tan sólo en figura— el tropo con la gramática: decir “Lo prometo” parte, claro está, de un sujeto gramático implícito, pero también de un tiempo que se determina: “(Yo) lo prometo (ahora)”, con un *ahora* cuya especificidad varía con la voz, o con la enunciación. No hay promesa sin deixis, como lo explicará Austin, y la promesa que (se) hace frente a la lectura de

los ejemplos de *El Conde Lucanor* (nos) promete nuestro presente, el de la promesa (29).

Pero, ¿quién (nos) lo promete? El sujeto consecuente que pudiera garantizar, avalar (con su firma, por ejemplo) tal promesa, sólo se constituye después de hecha ésta, y gracias a ella. En esta circularidad, precisamente, radica la (también característica) ironía con la que Nietzsche desprestigia la (imposible) genealogía —la “paradójica tarea” de la naturaleza— de la ética:

La tarea de criar un animal que pueda prometer supone, claro está, que como tarea anterior se le haga al hombre hasta cierto punto necesario, uniforme, igual entre iguales, regular, y en consecuencia calculable. La tremenda tarea... la auténtica tarea del hombre sobre sí mismo durante la mayor parte de la existencia de la raza humana, toda su labor *prehistórica*, encuentra en esto su significado, su gran justificación, a pesar de la severidad, tiranía, estupidez e idiotéz que comporta: con la ayuda de la moralidad de la moral y de la camisa de fuerza social, al hombre se le *hizo* calculable.

¿A qué atenerse, pues, en el texto de Don Juan Manuel? ¿Qué tipo de lectura es posible a partir del desdoblamiento de la estética del ejemplo? Patronio, como buen consejero, se da cuenta de lo precario de su condición, y en muchos de sus relatos opera sobre el Conde Lucanor una complicada seducción y sugestión que le hacen parecer indispensable. Cabría, por lo tanto, preguntarse si al lector no se le habrá seducido análogamente, al presentarle con una condición en la cual su aporía requiere el discurso ejemplar de un consejero —como Patronio, por ejemplo. La estructura que describimos es, como es bien conocido, la de *Las Mil y Una Noches*, texto con el cual *El Conde Lucanor* tiene cierta afinidad (30); pero aunque así sea, la lectura que promete don Yllán no es menos de temer, al igual que no deja de ser temible, por su constante promesa fatal, el interés con el cual el Sultán escucha a Scheherezade.

Esta es, por otra parte, una lectura que viene a asociarse temáticamente con el didactismo mismo del texto, su capacidad ejemplar de representar el Bien y el Mal, la Verdad y la Mentira. No se puede, por lo tanto, marginalizar al cuento de don Yllán y el deán como se le excluye a un mal ejemplo, ni definirlo como mero ejemplo del Mal o de la Mentira: Patronio mismo parece darse cuenta de esto, y cuando le presenta al Conde Lucanor a la Mentira y a la Verdad, en la alegoría de mayor interés de la colección (Exemplo XXVI, “De lo que contesçió al árbol de la Mentira”), cuidará que su ejemplo revele una historia en la cual los agentes no son ni el (re)conocimiento propio ni las acciones humanas, sino la conjunción de cierta gramática numérica con la retórica —o, por decirlo de otra manera, donde se representa la historia de una lectura.

En este ejemplo, Patronio le explica al Conde que el árbol de la Mentira “ha muy grandes ramos, e las sus flores, que son los sus dichos, e los sus pensamientos e los sus fallagos, son muy plazereros” (pp. 185-186). Estas flores, al igual que las “razones coloradas e apuestas” con las que la Mentira convence a la Verdad, son flores de retórica —*dichos* y *pensamientos* que coinciden con las *figurae verborum* y *figurae sententiarum* de la retórica preceptiva (31). En tanto que “sombra” que no llega al fruto, estas figuras adornan y representan tres tipos de mentira:

E por esta manera tiró a ssi todas las más gentes del mundo: ca mostrava a los unos mentiras senziellas, e a los otros, más sotiles mentiras dobladas, e a otros, muy más sabios, mentiras trebles... E devedes saber que la mentira senziella es quando un omne dize a otro: "Don Fulano, yo faré tal cosa por vos", e él miente de aquello que dize. E la mentira doble es quando faze iuras e omenages e rehenes e da otros por sí que fagan todos aquellos pleitos, e en faziendo estos seguramientos, ha él ya pensado e sabe manera cómo todo esto tornará en mentira e en engaño. Mas, la mentira treble, que es mortalmente engañosa, es la quel miente e le engaña diziéndol verdat. (p. 184).

El movimiento, o la historia (que será de una literal calculabilidad, e irá progresando con la precisión numérica que indica la serie "senziella... doblada... treble"), que narra Patronio es, también, la del ejemplo. Como en el ejemplo, se pasa de una promesa de orden temático ("e el deán le prometió e le aseguró que de qualquier vien que él oviessse...", p. 118) a la *alegoría*, en su acepción Isidórica, de la promesa ("*da otros por sí* que fagan todos aquellos pleitos"). Esta alegoría, ya lo hemos visto, se da como la promesa que une al tropo con la estructura o con la gramática del cuento. En la treble mentira, Patronio nos cuenta la verdad —es decir, nos cuenta la alegoría de la resurrección de la Verdad:

E desde que las raíces del árbol de la Mentira fueron todas tajadas, e estando la Mentira a la sombra del su árbol con toda las gentes que aprendían la su arte, vino un viento e dio en el árbol, e porque las sus raíces eran todas tajadas, fue muy ligero de derribar e cayó sobre la Mentira e quebrantóla de muy mala manera; e todos los que estavan aprendiendo de su arte fueron todos muertos e muy mal feridos, e fincaron muy mal andantes... E por el lugar do estava el tronco del árbol salló la Verdat que estava escondida, e quando fué sobre la tierra, falló que la Mentira e todos los que a ella se allegaron eran muy mal andantes e se fallaron muy mal de quanto aprendieron e usaron del arte que aprendieron de la Mentira (p. 185).

La Verdad, que surge en el relato de Patronio para contar la verdad, descubre los colores de Patronio, que son precisamente las alegorías y los ejemplos. La verdad es, que el texto sólo promete la verdad al descubrirla, y que toda promesa —figura, alegoría, etc.— es del orden de la mentira. Al darnos la imagen de su mentira, de la mentira de la promesa de la Verdad, el texto nos dice la verdad, la única que la habita, tan fatal como la triple mentira. En esta segunda alegoría se narra el proyecto de (nuestra) lectura, y su historia es la que Paul de Man ha llamado una "alegoría de la lectura" (32).

Parecería, sin embargo, una hipótesis sin fundamento calificar de "fatal" la "sciencia" que revela el ejemplo. La desaparición abstracta del sujeto coincide, sin embargo, con la temática algo más literal de otra desaparición, como indicaría la temática política de *El Conde Lucanor*. No parece coincidencia, por ejemplo, que la ficción del deán empiece con la muerte de su tío y acabe con la del Papa; ni que la historia que abre con una escena de lectura en la "cámara apartada" cierre con ésta vuelta en cárcel ("se quejó mucho el Papa e comenzó a maltraer diziéndol que si más le affincasse, quel faría echar en una cárcel, que era ereje e encantador..." p. 121). Este poder político, poder de vida y de muerte, se da tanto en función de la sustitución incontrolable de una promesa con otra, como en la simetría que tienen en co-

mún los cuentos, la clarividencia y la nigromancia de don Yllán. "Substitución" es aquí el nombre prometido con el cual cerramos esta, y toda, lectura, el nombre mismo de la lectura, o de su promesa.

NOTAS

(1) Sobre la relación tradicional entre la retórica y la gramática en las teorías medievales, véase James J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages* (Berkeley, Ca.: University of California Press, 1974, 135-193).

(2) A Quintiliano (*Instituto Oratoria* II, XV) ya parece haberle preocupado esta distinción. En su corta historia de las definiciones de la retórica, organiza a éstas mediante una oposición —entre la inclusividad aristotélica y la más precisa definición de un Teodoro de Gadara— que corresponde también a una noción de la retórica como técnica o mecánica, o como arte o ciencia de persuadir. Para Hegel, la distinción tendrá que ver (en la *Estética*, vol. I: "Die bewusste Symbolik der vergleichenden Kunstform") con la oposición aparentemente dialéctica, pero en realidad de orden más problemático, entre símbolo (subjetividad) y signo (objetividad).

(3) Véase la Introducción (*Einleitung*) a la *Phänomenologie des Geistes*.

(4) J.L. Austin, *How to do Things with Words* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1962), 5ss.: "Utterances can be found... such that A.: they do not 'describe' or 'report' or constate anything at all, are not 'true or false'; and B: the uttering of the sentences is, or is a part of, the doing of an action, which again would not normally be described as, or as 'just', saying something....I propose to call (these) 'a performative'".

(5) El concepto aristotélico del alma (*psyche*), desarrollado en el tratado *Peri Psyche* y con una larga historia de adaptaciones escolásticas (sobre todo en la preceptiva tomística), postula que el alma es el "sitio de las formas", o la forma de las formas.

(6) Véase, por ejemplo, Gérard Genette, *Figures I, II, III* (Paris: Seuil, 1966-71).

(7) Jacques Derrida ha sugerido (en "La Mythologie Blanche: la métaphore dans le texte philosophique", *Poétique* 5, 1971) que la metáfora —en su acepción más general, como *figura*— se encuentra siempre, a manera de un suplemento de funciones poco previsibles, en el texto filosófico —precisamente en los momentos cuando éste postula su rigurosa literalidad: "Le concept de métaphore... est un philosophème. La consequence en est double et contradictoire. D'une part, il est impossible de dominer la métaphorique philosophique, comme telle, de l'exterieur, en se servant d'un concept de métaphore qui reste un produit philosophique... Mais, d'autre part, pour la même raison, la philosophie se prive de ce qu'elle se donne. Ses instruments appartenant à son champ, elle est impuissante à dominer sa tropologie et sa métaphorique générales". Como figura, el ejemplo tiene una larga y complicada historia. Se trata, por ejemplo (en Aristóteles y en Cicerón), del lugar en donde se refleja temáticamente el argumento implícito que une a la retórica con el poder, y en particular con el poder militar. Para Quintiliano, como para los preceptistas medievales, se tratará del argumento que a la vez confiere mayor autoridad, y que pone el énfasis en la interpretación (*Instituto Oratoria* V, xi, 1 ss.).

(8) La palabra *diálogo* podrá remitir a la obra de Mikhail Bakhtin. Esta, sin embargo, postula ciertas condiciones ideológicas (como la posible integración dialéctica del sujeto, o de un espacio en el cual el diálogo se concibe en términos formales que excluyen, precisamente, a la retórica de la persuasión) cuyo cumplimiento depende de la omisión —olvido o ceguera— de un lenguaje del poder.

(9) No quiero sugerir que el análisis del poder en la obra de Foucault y de su escuela se limite a lecturas o a conceptos temáticos, sino que parte de un presente algo más estable que el que estoy proponiendo —y como tal, más indicado como aval de una posición histórica desde la cual se puede llegar a narrar la historia.

(10) La distinción entre lector y figura de lector es fundamental. No propongo que exista ni, por una parte, una posible identidad entre la lectura, tal y como se concibe en términos personales, y la lectura que prescribe cierta tropología textual (ésta posibilidad tiene como promotores teóricos a la escuela de Konstanz, y en particular a H.R. Jauss); ni, por otra parte, una disyunción nítida e infranqueable entre las dos actividades, tal y como la encontramos en la obra de los estructuralistas. Esta lógica de doble negación sugiere, en cambio, que la relación entre el lector y la lectura del texto (de nuevo en su doble acepción) repite *en general* la estructura de indecisión, o de ilegibilidad, que aislaremos en el cuento de las promesas.

(11) Ya Georg Lukács ha señalado la importancia fundamental de la externalización (*Entäusserung*) para una estética hegeliana. Véase *Der Junge Hegel: Über die Beziehungen von Dialektik und Oekonomie* (Zürich: Europa, 1948).

(12) Sobre la teoría del ejemplo en Don Juan Manuel, véanse los estudios de Peter N. Dunn ("The Structures of Didacticism: Private Myths and Public Functions") y de Germán Orduna ("El ejemplo en la obra literaria de Don Juan Manuel"), en Ian Macpherson, editor. *Don Juan Manuel Studies* (Londres: Támesis Books Limited, 1977). El trabajo de Peter Dunn define dos ejes (el metafórico y el metonímico) alrededor de los cuales se organizan los ejemplos. Partiendo de esta distinción, muestra que el tiempo que se representa en el texto repite también esta doble vertiente: "Each *exemplo* is a narrated action, but *its* time is doubly determined. The action unfolds along lines of force which one may reasonably call providential... its narrative past tense is not employed in a spirit of realism... but a didactic tense (sic), the detemporalized past which myths use to present models" (66). A diferencia del de Dunn, sin embargo, nuestro trabajo sugiere que la transición desde el mito privado a la función pública representa, no un didacticismo positivo, sino la desprestigiación de todo didacticismo, y de toda lectura, que se proponga hacer coincidir categorías éticas y políticas mediante la mediación de la estética. El trabajo de Orduna es una útil taxonomía de tipos de ejemplo en *El Conde Lucanor*.

(13) Quintiliano: "Allegoria, quam inversione interpretantur, aut aliud verbis aliud sensu ostendit aut etiam interim contrarium" (*Instituto Oratoria* VIII, vi, 44). S. Isidoro: "Allegoria est alieniloquium. Aliud enim sonat, et aliud inteligitur" (*Etymologiarum* I, xxxvii, 22). Dante: "Allegorico... è quello che si nasconde sotto'l manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella mengogna" (*Convivio*, II, i, 2-4); y: "Hiis visis, manifestum est quod duplex oportet esse subiectum, circa quod currant alterni sensus" (*Epistola a Can Grande*).

(14) Manejo la edición de Alfonso I. Sotelo, *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio* (Madrid: Cátedra, 1976). Los números entre paréntesis remiten a este texto.

(15) Daniel Devoto: *Introducción al Estudio de Don Juan Manuel* (Madrid: Castalia, 1971), 382. Citado por Alfonso I. Sotelo, p. 116.

(16) J.L. Borges: "El Brujo Postergado" en *Historia Universal de la Infamia* (1935); "El Milagro Secreto" en *Ficciones* (1944).

(17) Véase Marta Ana Diz, "Relato, fabulación, semiosis: la producción de significado en el *Conde Lucanor*" (MLN 96, 1981. 403-414); y "El mago de Toledo: Borges y Don Juan Manuel" (MLN 100: 2, 1985. 281-297). Los trabajos de Diz tienen en común con el mío un interés en el aspecto interno de la producción del sentido. Difiero con ella en cuanto se refiere al grado de inteligibilidad con el cual esta producción se representa.

(18) La tradición nigromante, y su específico arraigamiento en Toledo, queda explorada en Reinaldo Ayerbe Chaux, *El Conde Lucanor: Materia tradicional y originalidad creadora* (Madrid: Porrúa, 1975), 98 ss. y 243-248. Ayerbe Chaux recoge materiales de interés para mayor comprensión del elemento de las *perdices*, que son tanto un plato típicamente toledano, como figura de la simplicidad e ingenuidad.

(19) Véase Ayerbe-Chaux, 245: "Su cara estaba tan macilenta y pálida, el color tan cambiado, que parecía que en ese momento salía resucitado del sepulcro. Les contó a los compañeros lo visto en el infierno y les dijo cuán contraria a Dios y cuán execrada por El era la ciencia de la nigromancia. Y lo hizo más con su ejemplo que con sus palabras, pues dejando el lugar se hizo monje..." (de *Cesario de Heisterbach*, I, 279). Ver también, para la tradición épica (y dentro de un modelo crítico bastante distinto del mío), Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1957), 321: "To gain information about the future, or what is 'ahead' in terms of the lower cycle of life, it is normally necessary to descend to a lower world of the dead, as is done in the nekya, or katabasis..." Frye se refiere a la tradición homérica (*Odisea* XI) de la que Virgilio (*Eneida* VI) hace eco.

(20) Ayerbe-Chaux, 98ff. Devoto, 383. El *Scala Coeli* de Juan Gobi es contemporáneo de Don Juan Manuel, y parece haber servido de pretexto parcial tanto para este ejemplo como para el Exemplo 2.

(21) Erich Auerbach, "Figura", en *Neue Dantestudien* (Istanbul, 1944), 11-71. Auerbach trata la historia y las manifestaciones de la figura como anticipación.

(22) Aristóteles, *Ars Poetica* 1457b: "Metáfora consiste en darle a una cosa el nombre que le pertenece a otra; esta transferencia (*epiphorein*) debe ser o de género a especie..."

(23) Cito la edición de Knoell, actualizada por Skutella (1934). Las traducciones son mías.

(24) Es bien sabido que Don Juan Manuel pasó la mayor parte de su vida en intentar conservar el adelantamiento que le había otorgado, o prometido, Jaime II en la provincia de Murcia.

(25) Peter Dunn, op. cit., sugiere que: "(*El Conde Lucanor*) illustrates prudence and *buen senso*, which are public rather than spiritual values, and shows them availed by power, not humility. To

this extent, Juan Manuel's private myth of the elect improperly deprived of power has accumulated public fictions which endlessly repeat a metaphorical reconstruction of itself. And to the extent that the stories are positively didactic, the reconstruction embodies the desire within the myth for the latter's reversal: a world in which 'good' and 'powerful' mean the same" (67). Un análisis de la figura del *moro*, y del contexto social en el cual en *El Conde Lucanor* se le representa, subraya también la concepción profundamente jerárquica que parece animar el texto.

(26) Sobre la hermenéutica teleológica de S. Agustín, ver entre otros el trabajo de John Frecero, "The Fig tree and the Laurel" *Diacritics*, 1975.

(27) Friedrich Nietzsche, *Genealogía de la Moral*, en *Werke*, Karl Schechta, ed. (Munich, 1955), 2:805.

(28) Devoto, op. cit., nota las referencias (de Alarcón, por ejemplo) al "cuento de las promesas", o a la "prueba de las promesas", 384 ss.

(29) Ver J.L. Austin, *Philosophical Papers*, Capítulo 10 "Performative Utterances", 242-243; y *How to do Things with Words*, op. cit., 60: "We said that the idea of a performative utterance was that it was to be... the performance of an action. Actions can only be performed by persons, and obviously in our cases the utterer must be the performer... moreover, if in uttering one is acting, one must be doing something —hence our... favouring of the grammatical present and the grammatical active of the verb. There is something which is *at the moment of uttering being done by the person uttering*".

(30) Afinidades no sólo de orden estructural, sino también de orden temático. Scheherezade narra para salvarse la vida, creando, a través de una falta de cerrazón o de terminación, una dependencia formal que se alegoriza en la figura del Sultán. Patronio opera al revés: al narrar cuentos de una aparente cerrazón nítida, con contenido didáctico, promete siempre la necesidad de otro ejemplo que mediatice entre el pensamiento y la acción.

(31) *Rhetorica ad Herennium*, IV, xliii.: "Verborum exornatio est quae ipsius sermonis insignita continetur perpolitio. Sententiarum exornatio est quae non in verbis, sed in ipsis rebus quandam habet dignitatem".

(32) Paul de Man: *Allegories of Reading* (New Haven, 1979), 205: "As distinguished from primary deconstructive narratives, we can call such narratives to the second (or the third) degree *allegories*. Allegorical narratives tell the story of the failure to read whereas tropological narratives... tell the story of the failure to denominate. the difference is only a difference of degree and the allegory does not erase the figure. Allegories are always allegories of metaphor and, as such, they are always allegories of the impossibility of reading —a sentence in which the genitive 'of' has itself to be 'read' as a metaphor".

ETICA Y POESIA EN CERNUDA

“Cernuda ha sido fiel a sí mismo durante
toda su vida”

Octavio Paz

Por Armando López Castro

Impregna el espíritu de nuestra época una idea de desintegración. La antigua unidad cósmica se halla atomizada en cada uno de nosotros. Mas rara vez el hombre se explica sólo desde el hombre. Porque la esencia del hombre es la sed de absoluto. Debe entonces empezar por crear un espacio, una “morada”, significado originario de la palabra ética. Ya Heráclito decía: “La morada del hombre es dios”.

Vacío de algo, descubre que existe porque es amado y se entrega al amor sin guardar nada para sí. Atormentada ética del poeta, no la segura del filósofo. Y el poeta, hombre de deseo, pide ser recibido por el absoluto que le fundamenta. Para él, el aire, el soplo mismo del espíritu, es el principio de la vida. De ahí que su palabra empiece por acotarlo o perfilarlo. En el fondo transparente de *Perfil del aire* (1927), las imágenes aéreas, el tono melancólico y el ritmo ondulante del encabalgamiento se asocian para subrayar una invitación al viaje infinito de la libertad (1).

Tierra y cielo se armonizan en el aire, elemento de elementos, espacio fundamentalmente poético. Y, mientras la revelación de lo poético no se produzca, hay que esperar. Estado de no acción, de *indolencia*, con el que empieza el libro

Tan sólo un árbol turba
La distancia que duerme,
Así el fervor alerta
La *indolencia* presente.

El árbol, imagen del poeta, une lo visible y lo invisible, es el eje del mundo, de la voluntad de ser. Por él pasa el soñador de lo terrestre a lo aéreo, de los sentidos a la libertad. Cernido por la nostalgia de lo absoluto, desea el soñador oír el ritmo de lo continuo en la paz de la noche. Y luego viene el despertar en la armonía.

El aire tierno concierta
con esta cándida hora.

El amor del universo armoniza con el aire, espacio de libertad poética. Y en el aire quiere el poeta dotar al instante amoroso de eternidad. Conciencia del tiempo, conciencia de sí mismo, en la que empieza a formarse el universo espiritual del amor por todos (2).

Si el joven poeta encuentra difícil ajustar su deseo a la realidad, puede refugiarse en la imaginación o permanecer como niño. Y si el aire es la verdadera sustancia para la imaginación poética en *Perfil del aire*, en *Egloga*, *Elegía*, *Oda* (1927-1928) lo es el agua. Como Narciso, va el poeta a la secreta fuente, lugar de encuentro amoroso. Ante las aguas, tiene la revelación del otro en la imagen de sí. Para el sueño del poeta, es necesario que la propia imagen no se extinga. Contemplar la propia imagen es una forma de querer liberarse de ella, de trascenderla. El amor trasciende, se proyecta en otros cuerpos. Imagen naciente la del amor, imagen de vida. Por eso aquí es el agua la que sueña

Sonriente, dormida bajo el cielo,
soñaba el agua y transcurría lenta,
idéntica a sí misma y fugitiva.

El mundo quiere verse en el agua. ¿Dónde se vería mejor que ante el agua transitoria?. Y así el agua, como el amor, hace ir y venir entre la oscuridad y la luz, entre la destrucción y la inocencia, un cuerpo nuevo. Y el que ama queda prendido en esta inocencia, siente dar nacimiento a lo que en verdad amaba. Agua soñada a punto de nacer, agua fresca y transparente, sustancia poética. El agua de la fuente, por encima del tópico o las convenciones al uso, revela una experiencia poética completa bajo el sueño del amor. Era su propia fuente, su imagen natural, la unidad de su imaginación poética (3).

La vida, el amor, nunca son algo fijo, sino transitorio. Se está yendo la vida, entregándose a la muerte, pero sin perderse, en este fondo de sombra, que, en *Un río, un amor* (1929), cobra carácter de revelación. Palabra de sombra viva, palabra naciente. Y ella, flor de luz, arrastra "el cuerpo en pena" del ahogado, más luminoso cuanto más sombrío, al modo de un querer amanecer en otra ribera.

Pálido entre las ondas cada vez más opacas
El ahogado ligero se pierde ciegamente.
En el fondo nocturno como un astro apagado.
Hacia lo lejos, sí, hacia el aire sin nombre.

("Cuerpo en pena")

Subrayan aquí las imágenes la experiencia del ahogado (hombre), que recorre el fondo del río (vida) hasta salir al mar (muerte).

La experiencia poética es soñada en la intimidad del ser. El devenir poético es, en el fondo, un devenir moral. La participación de la imaginación poética en el destino humano es más persistente en *Un río, un amor* que en los libros anteriores, a la que tal vez no sea ajena la experiencia surrealista. Inútil añadir que las conexiones de los poetas del 27 con el surrealismo se han buscado más por el lado estético que por el lado ético. Las palabras de André Bréton, "El Surrealismo únicamente podrá explicar el estado de com-

pleto aislamiento al que esperamos llegar, aquí, en esta vida”, me parecen una de sus afirmaciones más justas (4). Pues que sólo admitiendo la soledad moralmente, se puede llegar a sentirla poéticamente. Para Cernuda la soledad es el fundamento de la persona, el fondo moral en que se forma la palabra. Ambas experiencias, la moral y la poética, son un modo de ser, de encontrarse en la realidad. Tener se refiere a la propiedad; ser a la experiencia. No tener nada, estar vacío, es la condición de ser uno con todo. Y así, cuanto menos tenga uno, más puede amar a los demás. La soledad, el estado de no identidad, es la identificación del poeta con el mundo.

A esta sociología poética de la soledad, tan poco incorporada por nuestra tradición, se ha referido José Angel Valente al hablar de Cernuda:

“La soledad de Cernuda es una forma de transparencia y de solidaridad positiva y negativa con la realidad en su plenitud o con la realidad en las formas que la adulteran o la ocultan” (5).

Formas convencionales que el poeta no puede reconocer si antes no se niega a sí mismo: “Que siempre padecí del sentimiento de hallarme aislado”, nos dice en *Historial de un libro* (6).

Y él mismo lo proyecta sobre Hölderlin, tal vez hablando de sí: “¿Quién ignora cómo lo mejor, lo más noble que la humanidad puede ofrecer, ha sido realizado por genios aislados y a pesar de los otros hombres?” (7). Por eso, en *Un río, un amor*, no extrañan títulos como “Quisiera estar solo en el Sur” o “Dejadme solo”. Mucho se ganaría con leer los poemas de este libro a partir del germen inicial de esa experiencia solitaria.

Ciertamente, la libertad es la condición necesaria tanto para la vida como para la poesía. Y el amor, forma suprema de la vida, buscará trascender sus máscaras, fuera de sí mismo, arriba de las nubes. Del agua que purifica a la nube que sueña. El agua mítica del río, que viene de las fuentes, aligera el ritmo de la vida en la blanca nubecilla, se disuelve en el cielo azul. La nube, imagen del espíritu libre, nos ayuda a soñar la transformación del amor

Y sus brazos son nubes que transforman la vida
En aire navegable.
(“Desdicha”)

Nubes “blancas como la noche, engendradoras de deseos, utópicas (8). Pues es solamente un deseo, y no una realidad, el soñar hacia adelante. Sueño, espera, posibilidad de hallar un amor distinto al vivido

Si mis ojos se cierran es para hallarte en sueños,
Detrás de la cabeza,
Detrás del mundo esclavizado,
En ese país perdido
Que un día abandonamos sin saberlo.
(“No se qué nombre darle en mis sueños”)

El que sueña no queda atado a lo que ha vivido. Al contrario, su anhelo busca algo mejor, la nostalgia por el reino perdido o nunca alcanzado.

El amor va ligado a la vida, al conocimiento del hombre. Puede decirse que, gracias al amor, pasa el ser del desconocimiento a la unidad, del aislamiento a la continuidad. La unidad del ser es su verdad más profunda.

¿Sería posible la experiencia erótica sin acudir antes a la intimidad del ser?. Deseo de durar en lo íntimo, resistencia a lo monumental.

Persigue *Los placeres prohibidos* (1931) hacer salir a los cuerpos del amor de la oscuridad en que han estado sumergidos, violar o destruir las formas que los constituyen (9).

A esta transgresión de los límites alude el primer poema.

Abajo, estatuas anónimas,
Sombras de sombras, miseria, preceptos de niebla;
Una chispa de aquellos placeres
Brilla en la hora vengativa.
Su fulgor puede destruir vuestro mundo.

(“Diré cómo nacisteis”)

El amor tropieza en vida con múltiples barreras, por eso se alía con la muerte, suprema forma de libertad. El amor abre a la muerte, vacío o desnudez que abre a la negación de lo discontinuo y en donde los cuerpos se comunican entre sí. Y cuando esta indistinción se produce, hay una súbita libertad, la confusión de los cuerpos participa en la transparencia del mundo, que bien pronto da paso a la verdad. La libertad del amor es la verdad del ser. Un ejemplo claro podrían ser los versos del poema “Si el hombre pudiera decir”

La única libertad que me exalta,
La única libertad porque muero.

o el titulado “Unos cuerpos son como flores, que reproduzco por entero

Unos cuerpos son como flores,
Otros como puñales,
Otros como cintas de agua;
Pero todos, temprano o tarde,
Serán quemaduras que en otro cuerpo se agranden,
Convirtiendo por virtud del fuego a una piedra en un hombre

Pero el hombre se agita en todas direcciones,
Sueña con libertades, compite con el viento,
Hasta que un día la quemadura se borra,
Volviendo a ser piedra en el camino de nadie.

Yo, que no soy piedra, sino camino
Que cruzan al pasar los pies desnudos,
Muero de amor por todos ellos;
Les doy mi cuerpo para que lo pisen,
Aunque les lleve a una ambición o a una nube,
Sin que ninguno comprenda
Que ambiciones o nubes
No valen un amor que se entrega.

No hay sentimiento que revele con mayor fuerza la libertad que el religioso. La fiesta y danza antiguas están ahí para violar las prohibiciones de la vida social. La experiencia religiosa, como la erótica y la poética, revela esencialmente una superación de las limitaciones. En este poema, la experien-

cia erótica la encontramos ligada a la religiosa. Poéticamente, el ser se pone a sí mismo: yo muero para que los demás vivan. Ofrenda, sacrificio, acto religioso por excelencia. Y la palabra sirve para consagrar esta entrega (10). Antes de la entrega, el amor es particular, discontinuo. Pero el amor, en la pérdida de sí, da a la muerte la continuidad de la vida. Y las imágenes, “la flor”, criatura de sombra y de luz, y “el mirlo”, cuyo canto viene del aire y del agua, facilitan la concesión de vida y muerte en el sacrificio. Pues que en el sacrificio hay un amor por todo

Porque algún día yo seré todas las cosas que amo:
El aire, el agua, las plantas, el adolescente.

(“El mirlo, la gaviota”)

En el amor tenemos la experiencia interna de una incesante renovación: el amor no deja de engendrar, pero para destruir lo que ama. El amor y la muerte se encuentran encadenados en las imágenes de estos poemas. Imágenes aprobadas por el espíritu, no por los sentidos, como era norma entre los surrealistas (11).

En el acto del amor, en el sacrificio de los cuerpos, la palabra se presenta desnuda. Y derramándose transparente, mirada que recorre el mundo en el último poema, es una forma de visión, sin quedar reducida a un género determinado (12).

La experiencia erótica, poética, exigen un cuerpo para manifestarse y ese cuerpo es casi siempre lugar de violencia. Porque, al trascenderlo y destruirlo, se alejan de él, lo olvidan. Y como el amor que se inscribe en un cuerpo deja de serlo, no se muestra. Empieza el olvido planteándose una soledad

En donde esté una piedra solitaria
Sin inscripción alguna,
Donde habite el olvido,
Allí estará mi tumba.

Así reza la rima LXVI de Bécquer, germen de *Donde habite el olvido* (1932-1933). La palabra, el amor, que busca y necesita de la soledad, del olvido, para manifestarse. Es el olvido el que arriesga ser lo opuesto, y por tanto complementario, de la memoria del amor, aligerarse de su peso para que nada lo desfigure: “¿Qué queda de las alegrías y penas del amor cuando éste desaparece? Nada, o peor que nada, queda el recuerdo de un olvido”, escuchamos en el prólogo como inequívoca voluntad poética.

Pues el olvido, al penetrar en la memoria del amor, lo hace más verdadero. Por eso, el primer poema finaliza con el deseo de ir

Allá, allá lejos;
Donde habite el olvido.

Allá, en el olvido, habita el amor en su plenitud, de ahí la aceptación en su equivalente de muerte

Cuando la muerte quiera
Una verdad quitar de entre mis manos,

Las hallará vacías, como en la adolescencia
Ardientes de deseo, tendidas hacia el aire.

Se da aquí, en la estrofa final del poema VII, un acto de renuncia, de desprendimiento, que caracteriza tanto al místico como al poeta. Ambos tienen una posición física, que es la del orante antiguo, una posición axial con los brazos hacia el cielo y las "manos vacías" en posición de recibir, pues sólo desprendiéndose del amor, olvidándolo, podrá volver a recuperarlo en su realidad primera (13).

Amor implica ausencia, separación, y el poeta, "Bajo el cielo de hierro", se siente extraño

Como un ángel que arrojan
De aquel edén nativo.

(X)

Más, aunque extraño, no olvida la luz del origen, que se perdió y que volverá en cada palabra. Mito del paraíso perdido, mito esencialmente poético. El amor caído tiene su correlato en la palabra caída, que vuelve a ser paradisíaca gracias al impulso metafórico. ¿Qué es *Donde habite el olvido*? Ante todo una propuesta de lectura metafórica. El amor tuvo su Reino, el Paraíso. La metáfora lleva más allá la memoria del amor y trae más acá al olvido, lo infinito, el amor en su conjunto (14).

Al lenguaje caído correspondería el cuerpo del amor; al olvido, la palabra. Para que el amor viva necesita descorporeizarse, liberarse de nuestra condición fantasmática

No es el amor quien muere,
Somos nosotros mismos.

(XII)

Amor sería, en cierto modo, la transparencia del olvido, en donde vida y muerte se unifican. Olvido del amor o su íntima sustancia, concebida como prefiguración

Alentabas sin forma, sonreías sin voz,
Dejo inspirado de invisible espíritu.

(XIV)

Y el amor que en el olvido se revela es un amor total, del ser y de la palabra. Amor del olvido que es la transparencia misma del amor, pues que es del olvido y sólo del olvido, de donde puede venir el verdadero amor.

La ausencia es fundamento del amor. Pero el objeto de la poesía es expresar esa distancia, acercarla. El poeta cumple una función de mediador y, gracias a la mediación del amor, se restablece la comunicación entre hombres y dioses. Este es el sentido último de *Invocaciones* (1934-1935).

Tal vez no sea ocioso empezar recordando el primitivo título del libro: *Invocaciones a las gracias del mundo*. Y las Gracias o caridades, en la tradición neoplatónica, al ser descritas y pintadas como servidoras de Venus, se convierten en símbolo del amor, en cifra del universo (15).

Las criaturas, al faltarles el amor que las sustenta, están desprovistas de sí mismas. Y para anular la distancia, para recuperar la unidad en el amor, el poeta empieza por llamar la atención, por *Invocar*.

En las antiguas religiones hay dos formas de oración: la invocación y la plegaria. En la plegaria se suplica, se pide algo, en la invocación, de la misma raíz que voz, hay un sacrificio de sí para llamar a lo otro. Quien invoca se anula para sonar cósmicamente. Y cuando al poeta lo mueve una fuerza superior, éste se halla inspirado (16).

Al sentirse poseído por el amor que mueve el mundo, el poeta siente la necesidad de comunicarlo. En *Invocaciones* late de forma especial el deseo de comunicar la unidad del amor. Como en la realidad esto es imposible, pues todo en ella es diverso, el poeta adopta una vez más la soledad. La unidad del amor sólo es posible cuando el poeta se halla en la soledad

Tú, verdad solitaria,
Transparente pasión, mi soledad de siempre,
Eres inmenso abrazo.

(“Soliloquio del farero”)

La soledad, por su total relación capaz de unir individuo y colectividad, ángel y demonio, hombres y dioses, es cifra de la realidad en suma. Todo consistirá en aprender a vivir en ese fondo de sombra donde la palabra se hace verdad

Sombra, si tú lo sabes, dime;
Deja el hondo fluir
Libre sobre su margen invisible,
Acuérdate del hombre que suspira
Antes de que la luz vele su muerte,
Vuelto él también latir de aire,
Suspiro entre tus manos poderosas.

(“No es nada, es un suspiro”)

Se compara aquí la vida humana a un suspiro que la sombra (muerte) puede arrebatarse. El poeta pide a esa sombra la libertad humana en la existencia. La libertad que sólo se obtiene en la muerte, bella en su desnudez, dejando ver la violencia en su totalidad, hilando la imposible melodía

La muerte únicamente,
Puede hacer resonar la melodía prometida.

(“La gloria del poeta”)

Al poeta, ángel y demonio, le es difícil hablar de lo imposible. Lo que amaba lo ha quitado este mundo. No decir nada de la muerte, del amor, esa es la gloria del poeta. “Amor es el deseo despertado por la belleza”, nos recuerda Platón en el *Symposium*, por la belleza del mar o de la muerte, puesta aquí al desnudo y a la cual se entrega “El joven marino”. La historia del “joven marino” ¿no es también la historia de la búsqueda del amor que únicamente concluye en la muerte? (17).

En verdad, no podemos desligar la vida de la muerte

Quién podría vivir en la tierra
Si no fuera por el mar.

Poéticamente, entre la vida y la muerte no hay ninguna distancia. Y esa fusión del "joven marino" con el mar, que es también la del poeta con el fondo de lo informe, tiene lugar al alba, cuando todavía no hay distinción entre las sombras y la luz

Al amanecer es cuando debías ir hacia el mar, joven marino,
Desnudo como una flor;
Y entonces es cuando debías amarle, cuando el mar debía poseerte,
Cuerpo a cuerpo,
Hasta confundir su vida con la tuya
Y despertar en tí su inmenso amor
El breve espasmo de tu placer sometido,
Desposados el uno con el otro,
Vida con vida, muerte con muerte.

Palabra, situación límite, punto de suspensión en el cual los opuestos se integran. Y si la palabra poética busca alojar todo es porque todo cabe en ella. Como la tristeza, que puede venir de todo lo humano, sentimiento visto aquí poéticamente

Tú, la compasión humana de los dioses
(“Himno a la tristeza”)

De la conmiseración divina viene la piedad humana, la ofrenda a los Inmortales. En la antigua sociedad griega, desde la época micénica hasta el fin de la época arcaica, la palabra del poeta tuvo un carácter religioso. Si el olvido aparta al poeta de los Inmortales o de las nobles hazañas humanas, la Memoria le lleva de nuevo hasta ellos. Es, por tanto, una forma de reconocer la verdad, la unidad perdida entre dioses y hombres en “tiempo de miseria”. La palabra hace que el poeta “se acuerde” de su origen celeste y devuelva a las frías estatuas su antiguo vigor

Vuestros marmóreos altares,
santificados en la memoria del poeta.
(“A las estatuas de los dioses”)

Por ser las Musas hijas de la Memoria, se da en la palabra del poeta una relación entre canto y realidad, ritmo y pensamiento. La palabra cantada, ritmada, pone al poeta en contacto con el otro mundo, “Allá en la altura impenetrable”, le permite descifrar lo invisible (18).

A partir de *Egloga*, *Elegía*, *Oda*, la nube aparece como imagen de total liberación. En *Las nubes* (1937-1940), libro de escritura más compleja, el juego poético de las nubes asocia las experiencias más diversas.

En su sueño poético, asciende el poeta hasta las nubes, moradas de los dioses, para hallar en lo alto la libertad que aquí no puede. Preferirá, por tanto, la blanca nube ligera, no la gris que pesa. Y el que asciende a la nube ligera acaba por disolverse en la altura.

El poeta despierta en nosotros una materia soñadora para que sepamos que no hay un velo entre la vida y la muerte. Las nubes, en su constante transformación, crean esta ilusión de plenitud, no de separación. En la nube lo celeste se ensambla con lo profundo, como en la historia de Lázaro, la vida con la muerte. El tema de Lázaro, tal como aparece tratado por Juan, es un episodio iniciático. Lázaro es el Cristo, el viviente salido de la muerte. El tema de Lázaro, tal como aparece tratado por Juan, es un episodio iniciático. Lázaro es el Cristo, el viviente salido de la muerte. Y de la muerte se vuelve para tener una mirada simple sobre la vida, pura e inocente como los lirios

Sé que el lirio del campo,
Tras de su humilde oscuridad en tantas noches
Con larga espera bajo tierra,
Del tallo verde erguido a la corola alba
irrumpe un día en gloria triunfante.

(“Lázaro”)

¿Qué otras flores, sino los lirios, conocen el agua y el sol?. Su imagen está formada al mismo tiempo por la nube y la leche, de la que vienen los lirios según los griegos, la leche de la Vía Láctea o río celeste, el sueño de la materia cósmica, sin forma pero viviente. Este es el sueño que el poeta debe conservar en su memoria (19).

“Juego de las nubes – juego de la naturaleza, esencialmente poético...”, dice Novalis en los *Fragmentos*. Soñará el poeta con la nube y, en su sueño, soñará también la naturaleza: los lirios, las violetas, el ruiseñor, criaturas que, desde sí mismas, nos hablan de un sentir universal. Piden las humildes violetas perpetuar, en medio de la muerte, la primavera de la vida

Al marchar victoriosas a la muerte
Sostienen un momento, ellas tan frágiles,
El tiempo entre sus pétalos. Así su instante alcanza,
Norma para lo efímero que es bello,
A ser vivo embeleso en la memoria.

(“Violetas”)

La flor y la palabra, instantes de tiempo insustituibles. Y en el fondo del bosque se abre el canto del ruiseñor, criatura solitaria, imagen del poeta

Tú, hermosa imagen nuestra,
Eres inútil como el lirio.

(“El ruiseñor sobre la piedra”)

Ser la misteriosa voz del ruiseñor que la mayoría desprecia, la verdad inútil que todo el mundo niega. Afirmación de la utilidad por la inutilidad. Porque justamente el destino del poeta es ir en contra de la verdad práctica aceptada por todos, por eso “su misión es difícil”, afirmación de Lautréaumont que Cernuda hace suya, pues todo lo que se aparta de lo usual, considerado por los demás como inútil, constituye el reino de lo poético. Arrastra la voz del ruiseñor un fondo de luz oscura. La experiencia de la escritura es la recuperación de esa unidad o centro perdido. Y el centro se exilia con la pa-

labra hasta que ésta viene a dar en él. Voz del ruiseñor, voz del poeta en exilio (20).

Esta situación de exilio corresponde mucho por naturaleza al escritor, el cual se ve en medio de todas las naciones y como el punto que trasume hasta el extremo la condición humana. Su espacio es el centro. "El ruiseñor sobre la piedra", el poeta sobre el centro del mundo. Y allí, en ese espacio, en el fondo blanco de la muerte, se dibujan los poemas de *Las nubes*. La muerte proyectando su blanca sombra sobre la vida, pues sólo en aquélla encuentra ésta su verdad, como los magos adoradores

Buscaron la verdad, pero al hallarla
No creyeron en ella.

Ahora la muerte acuna sus deseos,
Saciándolos al fin. No compadezcas
Su sino, más feliz que el de los dioses
Sempiternos, arriba.

("La adoración de los magos")

Y son uno la muerte y el poeta, cuya voz surge para reunir lo que fue separado. ¿No son testigos vivos de la inmortalidad Lorca, Larra y el Lázaro bíblico?. Más bien parecen flores tempranamente cortadas, criaturas de la muerte. Y así también su palabra.

Por brotar de un fondo oscuro, nunca fue la voz más natural que en *Las nubes*. Lo que hay aquí es monólogo dramático, diálogo del poeta consigo mismo. El yo y el tú no son distintas voces, sino una sola voz, la voz de la experiencia. Esta voz interiorizada no hace más que confirmar lo que la experiencia ya le había anticipado. Así resulta mucho más fácil la comunicación con el lector, haciéndole participar en lo que el poeta había sentido, por medio de un lenguaje coloquial, siempre buscado por Cernuda, en el que vienen a incidir el ritmo melódico del encabalgamiento asimilado en Hölderlin y la inflexión meditativa en la tradición poética inglesa (21).

La distancia es inmensa entre dioses y hombres. La nube nos ayuda a soñarla, a recorrerla. En lo hondo de sí mismas las nubes maternas acobijan la conciliación de vida y muerte, la reunificación con el espíritu amado, la voz que aún no fue dicha. Ellas hacen posible el sueño poético de unir *La realidad y el deseo*.

Las nubes, al menos poéticamente, nos ayudan a soñar un tiempo más verdadero desde un presente inauténtico. Y lo que en tal situación más se echa de menos es la infancia perdida, donde la vida era hermosa y merecía la pena vivirse. Así surge *Ocnos* (1940-1942), libro que respira un amor por la vida (22). Lo que aquí se siente, como en la naturaleza, es el ritmo de la vida, la inocente niñez, la torpe adolescencia, la madura experiencia de la vejez. De esta armonía con la vida —a la que no es ajena la musical luminosidad que aquí se percibe—, brota la voz clara y sencilla, tratando de plasmar los sueños reales de la niñez

¡Años de niñez en que el tiempo no existe! Un día,
unas horas son entonces cifra de la eternidad.
¿Cuántos siglos caben en las horas de un niño?

("El tiempo")

El niño y el poeta, los dos intemporales, los dos acordes con la vida. Y el poeta, el niño que fue, asume armónicamente la vida, quiere vivirla en íntima unidad, como si fuera un poema. Hay que palpar el camino, con todos los sentidos, para sentir la vida como un todo. Primero está el recinto infantil, el “jardín antiguo”, lugar de comunión con la naturaleza, “el hogar natural del hombre”. Después el ir hacia la vida, la adolescencia luego

Pero terminó la niñez y caí en el mundo
 (“Escrito en el agua”)

Y la separación engendra nostalgia. Por eso, a través de la garcilasiana máscara de Albanio, habla el poeta de su niñez, en la que se sentía dueño de la vida y de la muerte. Y cuando esta armonía falta, trata de hallarla el poeta, tal vez bajo la lectura de Hölderlin, en los mitos griegos

cualquier aspiración que haya en tí hacia la
 poesía, aquellos mitos helénicos fueron quienes
 la provocaron y la orientaron.
 (“El poeta y los mitos”)

Pues el poeta, necesariamente, se constituye en dos reinos, el de la vida y el de la muerte, que acaso sean uno solo: el de la luz. Porque el reino de la luz descubre al fin todo

Mas siendo Dios la luz, el conocimiento imperfecto
 de ella que a través del cuerpo obtiene el espíritu
 en esta vida, ¿no ha de perfeccionarse en Dios a
 través de la muerte?
 (“La luz”)

El cuerpo luminoso guía a la criatura más allá de la muerte, liberándola de sus máscaras y volviéndola inocente. En esa paz sin riberas, la oposición agua-fuego, como ocurre en la poesía de Quevedo, se resuelve en síntesis

¡Hermosa hermandad la del agua y la llama!
 (“El destino”)

Su música-poesía vuelve a unir en un todo el cuerpo y el espíritu y a restaurar una frescura de visión original. Llegar a esta armonía, desde la propia interioridad, es llegar a la naturaleza y cumplir la naturaleza es ayudar a que la naturaleza sostenga la vida. “El huerto”, “el jardín”, “el magnolio”, imágenes de la vida. *Ocnos* se formó en un intenso amor por la vida y desde esta unidad de sentimiento hay que leerlo (23).

La luz se define por la oscuridad, la vida por la muerte. Ambas andan juntas en el alba, instante que recoge la realidad toda. Envuelto por su luz queda el poeta, sin más que la experiencia, *Como quien espera el alba* (1941-1944). Desde el comienzo, desde el alba, el hombre aprende a esperar y esta esperanza es lo que sostiene al poeta.

Prometeo, Dédalo, Ganimedes, artistas que suscitan la envidia de los

dioses. Júpiter arrebató de la tierra al joven Ganimedes por su hermosura física. El rapto es el castigo divino, el sacrificio que hay que ofrecer para hacerse inmortal

¿Es la hermosura,
Forma carnal de una celeste idea,
Hecha para morir?

(“El águila”)

“No hay mucha distancia, por el pájaro, de la nube al hombre”, dice Paul Eluard en *Donner a voir*. Básicamente, como en el mito de Prometeo, el águila es la mensajera de los dioses, la mediadora entre el cielo y la tierra. Su vuelo describe una relación total, que va de un lado a otro, la sagrada, no mezclada, hermosura (24).

Y lo que de modo originario vale para los Inmortales, llenar el instante de eternidad, eso mismo vale, como imitación, para el poeta en tanto que hombre. Pues que el poeta está convencido de que la palabra, en cuanto que ella abarca lo alto y lo bajo, es la flor más lograda, y de que la vida y la muerte sólo en la flor están unidas

Tu vida, lo mismo que la flor, ¿es menos bella acaso
Porque crezca y se abra en brazos de la muerte?

(“Las ruinas”)

¿Y qué acogida dar a la belleza en el corazón del hombre?. Mantenerlo despojado y que deje obrar a la belleza lo que ella quiera. Pobreza en espíritu, como desapropiación del ser, pobreza interior, tal como la define el Maestro Eckhart en su sermón sobre la pobreza, basado en el texto de San Mateo (5,3): “Es un hombre pobre el que no *desea* nada, ni *sabe* nada, ni *tiene* nada”. El que no desea nada es el que no codicia nada. Desnudar el deseo es la principal condición para amar. En el poema “Ofrenda” la pobreza del ser aparece como la otra cara del amor

Esa pobreza es grata al cielo:
Deja a los dioses en ofrenda,
Tal grano vivo que se siembra,
La desnudez de tu deseo.

Sueño de un amor total que uniría la palabra y el deseo, sueño tan necesario que el exilio no hace más que reconocer.

El olvido coopera con el recuerdo, la lejanía con la proximidad afectiva

Tu sueño y tu recuerdo, ¿quién lo olvida,
Tierra nativa, más mía cuanto más lejana?

(“Tierra nativa”)

Ser pobre, no tener lugar propio, para ser de todos. El exilio se revela así como el centro vital del hombre (25).

Porque el artista permanece en lo singular, por eso mismo raramente se expone a los ataques de la espléndida muchedumbre. Esta independencia en

medio del tumulto, para otros incomprensible, es lo que Cernuda más admira en Góngora

Mas él no transigió en la vida ni en la muerte
Y a salvo puso su alma irreductible
Como demonio arisco que ríe entre negruras.

(“Gongora”)

Precisamente por esto, por esta contraposición entre una niñez sin libertad, tiempo de los deseos, y el exilio como realizable, el poeta tiene que asegurarse de esta soledad suya para vivir con libertad

Pero algo más había, agazapado
Dentro de ti, como alimaña en cueva oscura,
Que no te dieron ellos, y eso eres:
Fuerza de soledad, en ti pensarte vivo,
Ganando tu verdad con tus errores.

(“La familia”)

Recordar en soledad y ser la palabra viva del amor que faltó. Que en el estado de soledad el amor se reconoce como anónimo, es decir, como unitario, y sólo así es algo viviente

A odiar entonces aprendiste el amor que no sabe
Arder anónimo sin recompensa alguna.

La verdad histórica está en los actos; la poética en los deseos. Y así quiere dejar el poeta, como recuerdo de sí mismo, un no saber, un olvidar que ha vivido para durar libre en el recuerdo

Si renuncio a la vida es para hallarla luego
Conforme a mi deseo, en tu memoria.

(“A un poeta futuro”)

Para Cernuda, el ideal de este poeta futuro, en clara proyección de sí mismo, sería el poeta desconocido, carente de identidad. Solamente quien ha renunciado a la propia vida, puede abrirse a los demás, ser todo en todos. Y este instante de plenitud lo da la muerte, la no imagen de Dios, su imagen verdadera

Si dijiste, mi Dios, cómo ninguno
De los que en tí confíen ha de ser desolado,
Tras esta noche oscura vendrá el alba
Y hallaremos en tí resurrección y vida.

(“Apología pro vita sua”)

El hombre está dentro de la muerte y Dios ha bajado a ella para que la muerte del hombre se llene de Dios. La muerte siempre acompaña a la vida, como la noche al día. Dejarse ir en la muerte es llegar a conocer lo invisible. La muerte, la plegaria del que espera despertar.

Y la muerte no puede borrar de la memoria al que fue imagen de la vida, "Quetzalcoatl", el Prometeo de los aztecas, por eso el poeta, dios perseguido se identifica con él

El reino del poeta tampoco es de este mundo

para salvar su dignidad moral en una etapa oscura de nuestra historia (26). "Quetzalcoatl", reencarnación del dios primordial, de la divinidad "invisible y no palpable, bien así como la noche y el aire", según las oraciones aztecas recogidas por Fray Bernardino de Sahagún, dios del viento

Del viento nació el dios y volvió al viento
Que hizo de mí una pluma entre sus alas.
Oh tierra de la muerte, ¿dónde está tu victoria?

El viento dueño de todo, de la vida y de la muerte, que sopla sobre un tiempo de muerte para hacer brotar la vida. Símbolo del ciclo, de la renovación espiritual, su luz interior se proyecta desde aquel tiempo en adelante.

De este mismo ciclo de muertes y nacimientos brota directamente "Los espinos", otro de los poemas preferidos por el autor

Verdor nuevo en los espinos
Tienen ya por la colina,
Toda de púrpura y nieve
En el aire estremecida.

Cuantos ciclos florecidos
Les has visto; aunque a la cita
Ellos serán siempre fieles,
Tú no lo serás un día.

Antes que la sombra caiga,
Aprende cómo es la dicha
Ante los espinos blancos
Y rojos en flor. Vé. Mira.

De la tierra y del aire es la flor, de la noche y del día el alba, del silencio la palabra. Para decirlo todo necesita la voz callarse

Si la voz del poeta no es oída,
¿Sino mejor no es para el poeta?

("Magia de la obra viva")

Anónima y necesaria la voz del poeta, lugar de encuentro, lo mismo que el cementerio, entre vivos y muertos

Piensas entonces cercana la frontera
Donde unida está ya con la muerte la vida,
Y adivinas los cuerpos iguales a simiente,
Que sólo ha de vivir si muere en tierra oscura.

("El cementerio")

o la fuente, lugar también de revelación, de unidad en la visión de los otros de sí mismo, de los muertos "ya idos" que constituyen a uno

Aunque tu día haya pasado,
Eres tú, y son los idos,
Quienes por estos ojos nuevos buscan
En la haz de la fuente
La realidad profunda,
Intima y perdurable.

("Vereda del cuco")

Son precisamente estos últimos poemas los que más van en función del título del libro, pues para *Quien espera el alba* todo se hace rumor. Y en el rumor andan confundidas diversas experiencias que la voz trata de alejar. Pues es la edad madura la más joven y la que empieza a recoger el peso entero del canto. Es aquí donde se afirma, con más claridad que en otros libros, esta voz anónima en el espíritu de todos, una sola y la misma voz, desde el niño al hombre, que intenta abolir todo lo que no sea ella misma (27).

Se abandona la vida por la muerte, la sucesión por el instante. Porque el hombre debe despojarse del tiempo sucesivo, en donde aparecen las formas vicarias del *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949), y vivir un tiempo idéntico, el del amor, en donde la vida coincide con la muerte. Morir sería salir de los límites que la vida impone. Y a este amor, que ha pasado por la muerte para quedarse inocente, como en el *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz, se le conoce por la mirada única del origen que se presenta por sí misma en la naturaleza

La mirada es quien crea,
Por el amor, el mundo,
Y el amor quien percibe,
Dentro del hombre oscuro, el ser divino,
Criatura de luz entonces viva
En los ojos que ven y que comprenden.

("La ventana")

Esa mirada es la nostalgia por el Otro Mundo perdido de la infancia y revela, en su transcendencia, lo absolutamente distinto de la misma armonía (28). Hay en ese instante del amor una experiencia de adentro, sentimiento del otro de sí, que no necesita expresarse, pues ya sería distinto y desaparecería en el humano tiempo de fuera. Y por eso, marchamos juntos hasta la muerte, límite con el que concuerda el ser. La muerte, opuesta al desorden en que vivimos, tiene ciertamente el sentido de una afinidad profunda. Sin esta conciliación del otro consigo mismo el amor no sería

No le busques afuera. El ya no puede
Ser distinto de ti, ni tú tampoco
Ser distinto de él: unidos vais,
Formando un solo ser de dos impulsos,
Como el pájaro solo hacen dos alas.

("El amigo")

Antes que nada, de esa interioridad, lo que se revela es una conciencia unitaria. Porque el ser, hasta llegar a lo más íntimo de sí, ha vivido en desorden, en desacuerdo con su centro. Ha sido así un extraño, "un intruso". Pero los tiempos se consumen, atrás quedan los límites, y es la negación su "sola luz y guía".

Para llegar al que no eres,
 Quien no eres te guía,
 Cuando el amigo es el extraño
 Y la rosa es la espina.
 ("El intruso")

El poeta, por su deseo de exceder los límites en nombre de la unidad, puede estar simbolizado por ese hombre-árbol, mediación de cielo y tierra, eje cósmico que reúne y ordena, en su unidad de ser, el sueño primordial del origen

Sólo aparece triste a quien triste le mira:
 Ser de un mundo perfecto donde el hombre es extraño.
 ("El árbol")

Imagen primera, ritmo de la naturaleza, el árbol es por sí mismo todo un universo (29).

El árbol ayuda al poeta a vivir en un tiempo idéntico, en un orden a la vez manifiesto e invisible, a sentirse centro de todo en lo más íntimo de sí

Por esas galerías,
 Donde a la luz más bella hace la sombra
 Y donde a la memoria más pura hace el olvido.
 ("El retraído")

Y en "el retraído", en el que quiere vivir consigo a solas, está ya en germen "el poeta", pues la poesía es, antes que nada, un espacio de retracción. Ella, la palabra, materializa la interioridad, sueños, luces, que son de ella, de la soledad de su desnudez sin tiempo

Pues quien vivir a solas ya no sabe, morir a solas ya no debe.
 Del dios al hombre es dios postrero la ruina.
 ("Otras ruinas")

Y parece que sea "la rosa del mundo", con su clara evocación juanramoniana, el símbolo de esa plenitud, el centro de la obra entera, entendida ésta como experiencia de la unificación

Para el poeta hallarla es lo bastante,
 E inútil el renombre u olvido de su obra,
 Cuando en ella un momento se unifican,
 Tal uno son amante, amor y amado,
 Los tres complementarios luego y antes dispersos:
 El deseo, la rosa y la mirada.
 ("El poeta")

La naturaleza de la experiencia, a través de la cual se llega a la unidad, consiste en no ser dividida. Es propio del poeta esta indistinción. Y así, no siendo de ninguna tierra, llega a serlo de todas

Y ser de aquella tierra lo pagas con no serlo
De ninguna: deambular, vacuo y nulo,
Por el mundo, que a Sansueña y sus hijos desconoce.

(“Ser de Sansueña”)

Sin identidad, “vacuo y nulo”, no necesita el poeta de ningún lugar. Su canto es libre por darse extramuros (30).

Y si la tierra es contradictoria, también lo son sus habitantes. A través del rey Felipe II en su retiro del Escorial, otra de sus máscaras, habla el poeta para someter la variedad a la unidad

Maté a la variedad, y ésa es mi gloria,
Si alguna gloria puede reivindicar el hombre
Por singular que su estación le haga,
Como la mía. Ninguno igual a mí por el orgullo
Y la humildad, que me hacen monarca con dos faces.

(“Silla del rey”)

o para hacer suya, en una perspectiva más amplia, la soledad del viejo emperador Tiberio en la isla de Capri. La soledad de la muerte, de la sangre vertida en sacrificio, para seguir viviendo

Y la sangre no acusa, la sangre es beneficio
Mayor, necesaria igual que el agua es a la tierra.

(“El César”)

A lo largo de estos tres poemas, “Ser de Sansueña”, “Silla del rey” y “El César”, se puede seguir la vasta acción de la intimidad, siempre dispuesta a unir lo individual y lo colectivo. El poeta nos enseña a vivir en libertad, a medida que profundiza en su ser íntimo. Mas el vivir en libertad, tan distinto del “vivir sin estar viviendo”, muestra en Cernuda una atemporalidad y un distanciamiento. El amor le lleva a vivir un tiempo idéntico, sin fisuras ni límites, “para sustituir la vida que no vive”. Contra los límites que la vida impone, el poeta necesita distanciarse para hacerse más objetivo. Por su experiencia interior, el poeta ha entrado verdaderamente en el espacio del mundo. Esta conquista de la intimidad hace coincidir el ser íntimo con la vida. El mundo y el poeta son uno, y las palabra ha hecho un esfuerzo por ser en esta unidad.

Viene la memoria de un olvido, el tiempo de un no tiempo. Quiere el poeta deshacerse de lo vivido hasta verse a sí mismo en el instante. A fuerza de vivir el instante, de mantener en suspenso la vida y la historia, ¿llegaría a vivir la eternidad?. Simple queda en el tiempo único para ser del todo y para siempre. Y en distintos tiempos únicos, *Con las horas contadas* (1950-1956), de una memoria que tiende a disolverlos para no estar en ninguno y estar en todos a la vez. La eternidad o el instante, la palabra que hace que todos los tiempos sean como uno solo. Con ella vuelve la reina María, como si llegara

de otro tiempo, con su fondo de sombra y más que nunca presente en su soledad

Ya no le queda a ella sino morir a solas,
Sin hijo y sin reposo, mirando el cielo bajo
Que pesa como losa anticipada. Pero su vida ha conocido,
Si no la flor, su sombra; entonces no fue estéril,
Y valía la pena de vivirse, con toda esta amargura.

(“Aguila y rosa”)

Y también en la suya propia, no sentir los momentos del tiempo sucesivo, antes, ahora, después, poseer el instante, ese estar aquí que recoge lo vivido y descubre al fin lo más interior del ser

La vida en tiempo se vive,
Tu eternidad es ahora.

(“Nocturno yanqui”)

Y en un instante, el lento pintar del Greco, que por tantos signos aspira a ser místico, revela una figura de la historia escondida, la de Fray H.F. Paravicino, oscuramente también, irreductible en su ausencia. Pero so, no podía dejar de darse esta adecuación

Mi ausencia en esa tuya busca acorde,
Como ola en la ola. Dime, amigo.

(“Retrato de poeta”)

Mas cuando se vuelve al tiempo sucesivo, pronto surge la insatisfacción y entonces se echa de menos con más fuerza el tiempo idéntico en que vida y pensamiento coinciden. Pues algunos seres privilegiados lograron interiorizar el tiempo sucesivo, como le sucedió a André Gide, sin sentirse parte de sus convencionalismos, “Que el tiempo es duro y sin virtud los hombres”, olvidándose de él para ser más libres (31).

Resulta ejemplar la imagen del hombre que Gide nos deja y, a semejanza de ella, quiere el poeta vivir y pensar

Con él su vida entera coincidía,
Toda promesa y realidad iguales,
La mocedad austera vuelta apenas
Gozosa madurez, tan demoradas
Como día estival. Así olvidaste,
Amando su existir, temer su muerte.

(“In memoriam A.G.”)

Tiempos múltiples, disfraces del tiempo idéntico, de su claridad interior. Para obtenerla, el poeta debe pasar por la destrucción de los tiempos, aguardar “la muerte viviente”, como el joven Marsias, el flautista rival de Apolo, símbolo de su trágico destino

Como una de sus cañas, allí rota la vida,
Quedaba en su hermosura para siempre.

(“El elegido”)

Porque esa singular belleza del cuerpo juvenil es lo que presta a su palabra temblor y amargura. La obra de Cernuda, como la de Gide o Cavafis, plantea una repercusión moral, al ser testimonio de su pudor y renuncia frente al mundo, que la hostilidad vulgar no acierta a comprender. El amor joven, por ser libre y sincero, no es presa de los convencionalismos.

Se destruyen los tiempos o los cuerpos para que la llama del amor aparezca intacta en su quietud

Mejor la destrucción, el fuego.

(“Limbo”)

Ya que fue el tiempo el que de su destrucción engendró el fuego único, la palabra que era en el tiempo aquel. Y entonces la palabra era conforme a su sentido, “bella y servil”. Después la han vuelto mustia otras voces hasta hacerla irreconocible. No suena la voz, resuena, por falta de sentido. Vacía es la voz del poeta, cuando quiere hablar sola, sin estar unida al espíritu que la anima y a su divina profundidad que solamente en ella llega a revelarse. Sin su ayuda el poeta no habla (32).

Para hablar necesita el poeta hacerse vasallo de la voz que le llama

Pero después, pobre sin ti de todo,
A tu voz que llamaba, o al sueño de ella,
Vivo en su servidumbre respondió: “Señora”

(“La poesía”)

Y ella, la voz, hija del aire, como la flor, esparce el indiferenciado aroma de un sentir originario. La voz perpetúa un tiempo sin distinción, durando así eterna

Un olor de azahar,
Aire. ¿Hubo algo más?

(“Lo más frágil es lo que más dura”)

La voz, lugar de la luz; el cuerpo, lugar del amor. Esta urgencia del instante, de ver la eternidad del amor *Sub specie corporis*, es la que prepara la serie de *Poemas para un cuerpo*. Tal vez porque el propio poeta vivió el instante del amor en el tiempo, descubrió que el amor va más allá del tiempo, que el tiempo no basta

Fuerza las puertas del tiempo,
Amor que tan tarde llamas.

(“Haciéndose tarde”)

Por responder a un amor tardío, pero real, el poeta quiere vivirlo en plenitud, justificar con él toda su vida

Tantos años vividos
En soledad y hastío, en hastío y pobreza,
Trajeron tras de ellos esta dicha,

Tan honda para mí, que así ya puedo
Justificar con ella lo pasado.

(“El amante espera”)

Duración del amor, medida de la vida, como puede verse bajo el gastado tópico becqueriano de “mi vida eres tú”

¿Y mi vida?
Dime, mi vida,
¿Qué es, si no eres tú?

(“Contigo”)

Canto a la vida, amor universal, que exige el silencio para su natural manifestación

Es el amor de una esencia
Que se corrompe al hablarlo

(“Después de hablar”)

La experiencia amorosa implica una alternancia de la afirmación y de la negación. Se ama para destruir y se destruye para amar. Pues sólo destruyendo lo que se ama, el amor renace más puro

Pero si deshiciste
Todo lo en mí prestado,
Me das así otra vida;
Y como ser primero
Inocente, estoy solo
Con mí mismo y contigo.

(“Fin de la apariencia”)

No podía, por supuesto, ser reconocido bajo las formas del humano vivir, de tal modo que este inmenso amor, que revela su ser en el silencio, además se afirma en la negación (33).

De la antigua llama del amor surge la nueva llama, aunque el instante de su renacer bien valga una eternidad

Porque el tiempo de amor nos vale
Toda una eternidad
Donde ya el hombre no va solo,
Y Dios celoso está.

(“Divinidad celosa”)

Siendo *Con las horas contadas* la obra de Cernuda más marcada por el signo de lo temporal, no extraña que sus poemas se hagan más breves y sugerentes que los de libros anteriores. Paralelamente a la urgencia de singularizar el instante del amor vivido, a lo largo de *Poemas para un cuerpo* se abre paso la palabra de un lenguaje cada vez más condensado, que dice más de lo que expresa y lo que dice es realmente el amor en su plenitud (34).

En *Variaciones sobre tema mexicano* (1950-1952) reconocemos el mismo clima poético que el de *Con las horas contadas*, en especial el de la serie

Poemas para un cuerpo, es decir, subsiste un deseo por habitar ese momento del amor tardío. La nostalgia de tal experiencia es paralela a la invención de un lenguaje unitario. No quiere la palabra quedar cortada de la tradición a la que pertenece y comienza a recoger el peso entero del canto. La vejez, el lenguaje, no es más que la experiencia de haber vivido. Se viene a las palabras para echar de menos a la palabra; la cual es silencio, calma interior erigida sobre el ocio, pues el amor perdura cuando está libre el cuerpo y ocioso el corazón. Allá en lo hondo, lo primero que el silencio ofrece a la soledad es la mirada originaria que dura tanto como la vida. Esperar en el ocio el despertar de la palabra

Mirar. Mirar. ¿Es esto ocio? ¿Quién mira el mundo?
 ¿Quién lo mira con mirada desinteresada? Acaso
 el poeta, y nadie más. En otra ocasión has dicho
 que la poesía es la palabra. ¿Y la mirada? ¿No es
 la mirada poesía? Que la naturaleza gusta de
 ocultarse, y hay que sorprenderla, mirándola lar-
 gamente, apasionadamente. La mirada es un ala,
 la palabra es otra ala del ave imposible. Al menos
 mirada y palabra hacen al poeta. Ahí tienes el
 trabajo que es tu ocio: quehacer de mirar y luego
 quehacer de esperar el advenimiento de la palabra.

(“Ocio”)

Es siempre la palabra poética producto de una larga espera. Hacerse receptivo, causa de toda poesía, dejarse poseer por la experiencia misma del amor para que la vida continúe

Y podrás olvidarlo todo, todo menos ese contacto
 de la mano sobre un cuerpo, memoria donde parece
 latir, secreto y profundo, el pulso mismo de la vida.

(“La posesión”)

Un amor vivo, que se vierte en el mundo y hace que la vida sea más intensa, un amor con el doble movimiento de felicidad y quietud (35).

Y para hablar de este amor lo primero que se necesita es una voz natural, que tras un largo recorrido viene, al fin, a encontrar su sitio. Canta aquí la voz, desde su propio centro, la armonía con todo

Por unos días hallaste en aquella tierra tu centro,
 que las almas tienen también, centro en la tierra.
 El sentimiento de ser un extraño, que durante tiempo
 atrás te perseguía por los lugares donde viviste,
 allí callaba, al fin dormido. Estabas en tu sitio,
 o en un sitio que podía ser tuyo; con todo o con
 casi todo concordabas, y las cosas, aire, luz, paisaje,
 criaturas, te eran amigas. Igual que si una losa te
 hubieran quitado de encima, vivías como un resucitado.

(“Centro del hombre”)

Escribir poemas o *Variaciones* sobre un amor tardío, tal vez sobre su único amor. Historia iniciática del que desciende al fondo de su propia alma

y allí encuentra a la que amara, hasta que la voz le obliga a volver a la vida y así sabe que no hay un velo entre lo alto y lo profundo, que el amor es uno solo

Esta llanura, este cielo, este aire te envuelven y te absorben, anonadándote entre ellos. El amor ya no está sólo dentro, ahogándote con su vastedad, sino fuera de ti, visible y tangible; y tú eres al fin parte de él, respirándolo libremente.

(“El regreso”)

Ahora, parece decirnos la voz, no tengo más que la luz, el aire es lo que importa. Y la música, el elemento más sutil del aire circundante, nos devuelve el encanto de la vida, que otras formas del arte no pueden. ¿Acaso no basta con escuchar la música a fin de vivirla?

La música, en cambio, hecha de sonido, de lo más desencarnado que existe para nosotros, seres de carne y hueso, es incorpórea, fluída toda. Así podemos entrar en ella, revestir con ella nuestras acciones, nuestros pensamientos, nuestros deseos, apropiarla como expresión de nuestra existencia.

(“La concha vacía”)

Quiere el amor quedarse en el ilimitado espacio de la música para vivir con mayor libertad. Esta parece haber sido la intención última de *Variaciones*: la creación del clima adecuado para que el amor pueda manifestarse (36)

¿Han vivido la realidad y el deseo en perfecta unión?. No hay lugar para la realidad ni para el deseo a solas. El lenguaje, el engaño de las palabras, es la máscara que la realidad proyecta sobre el deseo. Y el poeta emprende la tarea de descubrir, detrás de las apariencias, la realidad. Bajo la realidad, el deseo; bajo las palabras, la palabra. El que ha olvidado las palabras vuelve a poner al desnudo, en su desolada Quimera, su origen silencioso. *Desolación de la quimera* (1956-1962), lugar vacío y sin identidad, tierra de nadie, lugar del sacrificio, de un fuego que es ya palabra, como si la palabra guardase intacta su belleza. Fuego inextinguible, la palabra, y como ella, la música, que sentimos y oímos, mas no vemos, música de verdad, tal la de Mozart

Da esta música al mundo forma, orden, justicia, nobleza y hermosura.

(“Mozart”)

La verdad de la música, de su irreductible utilidad, es también una verdad poética (37).

Pues la poesía es verdad en cuanto da acceso a zonas de experiencia distintas a las de la realidad programada. Frente al uso muerto de la palabra, está la experiencia absoluta o impersonalidad total, el punto en que la experiencia no le deja a uno vivir, descender de lo alto, porque en ese descenso la realidad se va tiñendo de moho. ¿Acaso Hölderlin el loco, Verlaine el borracho, Rimbaud el golfo no dejaron todo para alcanzar este punto de máxima libertad?. Su recuerdo es una invitación a pasar por esa misma experiencia impersonal

Pero la libertad no es de este mundo, y los libertos,
En ruptura con todo, tuvieron que pagarla a precio alto.

(“Birds in the night”)

Esta transgresión abriéndose hacia lo nuevo sería otro de los puntos en que ética y poesía vienen a coincidir.

Pero detrás de lo desconocido, de ese vacío luminoso, se esconde la materia de la luz, el cuerpo del amor que los dedos del artista buscan

La luz entera mana
Del cuerpo de la ninfa, que es el centro
Del lienzo, su razón y su gozo.

(“Ninfa y pastor, por Ticiano”)

Y el artista no necesita aquí más que el blanco cuerpo de la ninfa para llenar el cuadro. Desnudo cuerpo que sube a luz y cuya materia ajena de antes es ahora su propia materialidad.

Porque, al igual que en la pintura, la palabra no sería gesto, sino aliento, respirando sin rigidez su inmensidad. Ha ganado una inmensidad o tal vez *La inmensidad*. “La luz es materia”, había dicho Einstein.

Solamente por eso, por esta ambivalencia de no ser suya y ser de todos, la palabra poética tiene un inmenso valor

No es el poeta sólo quien ahí habla,
Sino las bocas mudas de los suyos
A quienes él da voz y les libera.

(“Díptico español”)

Hablar es dejar que los otros hablen por uno o que a través de uno hable el ancho cauce de la tradición, como ocurre en Galdós.

Unión que en la palabra, como en la música, se cumple. Musicalidad de un tiempo sin máscaras, un tiempo único y suspenso en el que el viejo rey se libera de su diaria ocupación y se da enteramente al amor

La melodía le ayuda a conocerse,
A enamorarse de lo que él mismo es. Y para siempre en la música vive.

(“Luis de Baviera escucha *Lohengrin*”)

La música lleva al legendario rey de Baviera a sentirse un elfo, “joven más bello que el sol”, según la mitología escandinava.

Dura esta música un instante de eternidad, como el amor, y durante ese instante es posible la plenitud. La música es una sola, la que unifica y va más arriba, lo último como revelación.

Difícil resulta escoger en la obra de Cernuda, pero si nos viéramos obligados a ello, *Desolación de la quimera* sería el libro preferido. Es también el más metafórico, pues revela el sueño del poeta: aproximar la realidad al deseo. Llevar más allá la realidad significa traer más acá al deseo.

Pero como la realidad es amarga, el deseo no se muestra, queda puro en su Quimera. *Amargura y pureza*, entre ambas vive el poeta

¿Amargura? ¿Pureza? ¿O, por qué no, ambas a un tiempo?
 El lirio se corrompe como la hierba mala,
 Y el poeta no es puro o amargo únicamente:
 Devuelve sólo al mundo lo que el mundo le ha dado,
 Aunque su genio amargo y puro algo más le regale.

(“A propósito de flores”)

Al hecho amargo de ser desconocido, incluso despreciado, va unido el puro placer de trabajar sin ser reconocido. Más aún, en este crecer en silencio, como la flor, reside su atractivo. Tal lo fue para Keats en Roma (38).

Decir tiempo es decir desolación, muerte. Mas el tiempo no puede extinguir la ilusión, lo más inexpugnable que el poeta posee, y así queda éste en su Quimera, en un mundo ilusorio donde no existe la posibilidad de morir. La Quimera y la luna; el poeta y la muerte

La Quimera susurra hacia la luna
 Y tan dulce es su voz que a la desolación alivia.

(“Desolación de la Quimera”)

Todo el libro se hace merecedor de estos mismos versos y de lo que ellos dan a ver: la transcendencia de la desolación.

La misión del tiempo es terminar con las ilusiones, la del poeta destruirlo, trascenderlo con el amor

En la hora de la muerte
 (Si puede el hombre para ella
 Hacer presagios, cálculos),
 Tu imagen a mi lado
 Acaso me sonreía como hoy me ha sonreído,
 Iluminando este existir oscuro y apartado
 Con el amor, *Unica luz del mundo*.

(“Epílogo”)

Instante raro el de la experiencia erótica, en el cual sólo existe lo que se siente, tiempo único al que sus “paisanos” no pueden devolverle, de ahí su olvido y la fidelidad a su propio destino

Sigue, sigue adelante y no regreses,
 Fiel hasta el fin del camino y tu vida,

(“Peregrino”)

lo mismo que el soldado de la Brigada Lincoln, que fue a luchar y murió, es decir, no se engañó con “el disfraz del pensamiento”

Este hombre solo, este acto solo, esta fe sola.
 Recuérdalo tú y recuérdalo a otros.

(“1936”)

Esta identificación entre vida y pensamiento se da también en el poema de Valente, “John Cornford, 1936”, de *La memoria y los signos*. En ambos

poemas hay un rebasamiento de lo que sería un planteamiento político, hay un planteamiento ético. Lo cual revela no sólo que la lectura de Cernuda está gravitando sobre su escritura, sino algo de mayor alcance: que Valente ha sido uno de los poetas que mejor ha asimilado el espíritu solitario de Cernuda. Unos y otros a su palabra acuden y en ella se reconocen (39).

Resulta vulgar todo lo que carece de ilusión. En su Quimera, tiempo sin tiempo, recoge el pota la vejez y la infancia. Queda así el ciclo completo, *et in arcadia ego*. Nostalgia por una infancia echada de menos en un presente amargo: “Melancolía: que a la poesía conduce”, tal como lo afirma el verso de Gottfried Benn.

Esa melancolía, en el caso de Cernuda, surge de la nostalgia por un tiempo perdido, el de la niñez, que tanto más desea cuanto más amarga es la realidad que le ha tocado vivir. Pues que vivir la ausencia del amor parece ser el destino del hombre actual, de ahí su exaltación para anegar la melancolía. Y el amor permite al poeta escapar de su propia temporalidad, porque aspira a ir más allá de ella. El amor, como la muerte, todo lo transforma. Destruye lo aparente, descubre lo real, salva la distnacia entre el deseo y la realidad: “Por el amor, el deseo toca al fin la realidad: el otro existe”, como dice Octavio Paz en su inolvidable ensayo (40).

Y aquello que se amaba, la verdad del amor, se ha ido quedando sin lugar propio en medio de tantas convenciones. Más aún que en el tiempo, cómplice de los convencionalismos, es en la soledad donde el amor se hace verdadero. Porque el amor, “nueva forma de la soledad”, anuda los opuestos, vida y muerte, cuerpo y espíritu, realidad y deseo, resueltos en íntima contradicción. No es la razón, sino la contradicción lo que rige el universo poético de Cernuda. Ella es la ley del mundo, como también ocurre en Quevedo y Unamuno. Su pensamiento poético es de alternativa: “Los extremos me tocan”, que diría Gide. Destrucción, pues, de los cuerpos justamente para que se cree la belleza del cuerpo joven. La atracción por la hermosura juvenil no sólo es disconformidad con las convenciones, de ahí su mal entendido homosexualismo, sino también “punto de reunión o cita”, igual que la palabra, donde realidad y deseo son lo mismo. Si se exalta el cuerpo joven, núcleo de toda su obra, es para que aquí mismo, en el tiempo de ahora, dure el amor y con él la vida. La exaltación o rebelión del cuerpo es también moral y poética. Y así esta escritura, joven como la de Lorca o Aleixandre, pues sólo desde la madurez se escribe poesía joven, remite a fondos vivos de nuestra tradición. Se hacían viejos en medio de su brillante elocuencia Nuñez de Arce, Zorrilla y Campoamor, cuando se presentó Bécquer para defender una poesía íntima. De él aprendió Cernuda a expresarse con naturalidad, buscando la combinación de ritmo y expresión. Con su ritmo coloquial, del que sería un buen ejemplo el ritmo del verso libre de *Troilus and Cressida*, Cernuda nos ha enseñado la forma de identificar vida y pensamiento. Su palabra pertenece a la tradición silenciosa, la de nuestros proverbios y refranes, y habla con “la palabra insignificante” que jamás se pronuncia.

Lo que no se dice carece de realidad, sentencia la crítica académica, pero rara vez esto se cumple en poesía, donde importa mucho más lo que no es posible expresar con palabras. La *imago ignota*, verdad de la imaginación más que de la imagen. En ella busca el poeta una unidad de visión siempre recomenzada. La palabra es promesa; el silencio unidad. La mudez de la len-

gua, la palabra grávida y sin tiempo, es análoga de la unidad perdida, absolutamente intraductible (40).

Buena parte de la música contemporánea, la de Anton Webern, por ejemplo, ha tratado de alcanzarla, de retirarse, para que surgiera un silencio desconocido. Y la poesía, el arte del silencio primordial, nos ofrece algo semejante. La calidad de cualquier poesía depende de la medida en que transmite ese silencio. Ya que en el retirarse hay una decisión tanto moral como poética. La poesía de Cernuda es el solitario vuelo de la fidelidad a sí mismo que une la realidad y el deseo sobre la soledad. Cernuda ha ganado la soledad a fuerza de trabajar en ella y de mantenerla por encima de todo. "La fidelidad es la ley del poeta", según la breve sentencia de Alain. Por eso, mientras el coro de voces profetizaba tan elocuentemente desde las páginas de *Vértice* y *Jerarquía*, Cernuda era muy feliz leyendo a los presocráticos en su retiro solitario de Mount Holyoke College. Y es que a Cernuda, más que leerlo, hay que asimilarlo.

En su poema "Satrapía", verdadera transposición de intenciones, dice Cavafis que la misión del artista es mantener su propia dignidad sin ceder a favores

Y qué terrible el día cuando cedas
 (El día que claudiques y te rindas)
 Y vayas a Susa a presentarte,
 A unirte al gran rey Artajerjes,
 Y éste graciosamente te depare un lugar en su corte,
 y te ofrezca satrapías y seguridad.

También Cernuda, cuya poesía es tan cercana a la de Cavafis, supo mantener la propia estima en soledad: Tal vez *La realidad y el deseo*, verdadera biografía espiritual según se ha dicho, no representa otra cosa que un intento de recuperar la concordancia entre vida y poesía en *Un solo acto* (para decirlo con la expresión de Valente), como núcleo de su moralidad.

La poesía de Cernuda descansa en su propia vida, lo cual le da un tono íntimo. De la propia vida se habla a través de los personajes que uno quiso ser, del deseo y no de la realidad, por eso el poeta detesta la máscara, la intromisión de la persona en lo que escribe, y prefiere el correlato objetivo. Mas al hablar diversas voces, pues que la voz aquí se confunde con la vida, la palabra siempre es distinta. Así es la poesía de Luis Cernuda: singular por lo desigual.

Y lo singular es ahora capacidad de convertir lo ajeno en sustancia propia. Desde *Las nubes* abundan los préstamos literarios junto con la técnica alusiva, expuesta en *The waste land*. Pero lo que caracteriza al Cernuda de la madurez es dar a la expresión un sentido más auténtico, convertir los préstamos poéticos en algo nuevo. La poesía destruye la vida. A partir de *Las nubes* se nos da entrada a una escritura cada vez más devoradora. Porque ella, la palabra, lo que está haciendo es destruir una y otra vez, destruirse a sí misma y ofrecer el fruto, el blanco cuerpo del amor. Se trata, claro está, de un cuerpo sostenido en la negación, en el natural espacio de alguien que ha huído de sí mismo, siendo ese cuerpo, como la palabra, lugar propicio a la invasión, a la no interferencia.

Y aquel que lo ha perdido todo, menos la imaginación, se reafirma en la

simple soledad. Suelen rondarle los mercaderes, cuya mayor coincidencia es la falta de acuerdo con la realidad. Para ellos su palabra viene a ser piedra de escándalo. Pues sucede que Cernuda, lo mismo que Artaud, llega a escandalizar a veces con sus formulaciones, que asombran a una crítica derivativa, como cuando dice que lo mejor de Machado está en sus *Soledades*. ¿Es que acaso Machado hizo a lo largo de su vida otra cosa que penetrar en "las galerías del alma"?

En quien, como Cernuda, intenta conseguir "un estilo *hablado* y no *escrito*", habría que ver su escritura en un doble sentido, horizontal y vertical a la vez, porque no es posible desprenderla de lo vivido ni tampoco de la tradición a la que pertenece. ¿Por qué esta primacía de la tradición? Lo mejor es que la tradición haga sentir su presencia, no el autor. La tradición como renovación del ser. Ahora que hasta la escritura poética está académicamente amenazada, las razones de Cernuda para volver al fondo de nuestra tradición son tanto poéticas como morales. Poesía tan singular, arco de vida transcurriendo entre pureza y amargura, palabra herida, arrancada de la tradición. Y se conoce la palabra de la tradición por la pérdida de su unidad, por ser una palabra sustancial. Contra ella, el lenguaje es una respuesta sin fundamento. Esa palabra sustancial, que aquí encierra vida y pensamiento, se revela antes que nada como experiencia en la unidad o meditación en el principio, que aquel sabio chino echaba de menos: "La poesía está por encima de la moralidad, pero la moralidad no está por debajo de la poesía". Palabra que apunta esencialmente a un fundamento del ser. Tal es la palabra que hace posible la meditación poética de Cernuda.

NOTAS

(1) En el sueño tranquilo de la juventud, el rígido ambiente familiar, los viejos libros de viajes y las lecturas de Gide o Rimbaud se combinan en el sueño de libertad. Dice Gastón Bachelard en *El aire y los sueños*: "¿Es preciso subrayar que, efectivamente, en el reino de la imaginación, el epíteto más cercano al sustantivo *Aire*, es el epíteto *Libre*?", Fondo de Cultura Económica, 2ª reimpreión, México, 1980, p. 18. El mismo Cernuda, en su autobiográfico *Historial de un libro*, aparecido en la 3ª edición de *La realidad y el deseo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958, afirma: "La sensación de libertad me embriagaba". Ahora incluido en *Prosa completa*, Barral Editores, Barcelona, 1975, p. 906. Sueño de volar, de viajar por el aire, en donde todo queda suspendido y todo se hace respiración natural, sueño poético.

(2) Para el análisis de *Perfil del aire*, de sus variantes y correcciones, véase el estudio de José María Capote Benot, *El periodo sevillano de Luis Cernuda*, Gredos, Madrid, 1971. Para las correspondencias de *Perfil del aire* con *Primeras poesías*, la edición y estudio de Derek Harris, *Perfil del aire. Con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*, Tamesis Books Limited, London, 1971.

También es importante el estudio de Ricardo Molina, "La conciencia trágica del tiempo, clave esencial de la poesía de Luis Cernuda", en donde el sentimiento del tiempo, presente ya en *Perfil del aire*, se convierte en una de las constantes de su vida. Ensayo aparecido en la revista *Cántico*, núms. 9-10, agosto-noviembre de 1955, y ahora incluido en *Luis Cernuda*, edición de Derek Harris, serie El Escritor y la Crítica, Taurus, Madrid, 1977, pp. 102-110.

(3) A la crítica de oficio le resulta más fácil analizar las influencias de Garcilaso o Mallarmé en *Egloga*, *Elegía*, *Oda*, por lo demás, ya señaladas por el propio Cernuda, que aclarar el centro de su actitud contemplativa.

- (4) Bretón, A.: *Manifiesto del surrealismo*, Guadarrama, Madrid, 1969, p. 69.
- (5) Valente, José Angel: "La poesía: conexiones y recuperaciones", en *Revista Cuadernos para el Diálogo*, núm. extra., XXIII, 1970, p. 42.
- (6) Cernuda, Luis: *Historial de un libro*, en *Prosa completa*, opus cit., p. 936.
- (7) Cernuda, Luis: *Prosa completa*, opus cit., p. 1304.
- (8) El sueño del amor es una utopía cargada de experiencia, de instantes que se han ido y que se desea conservar. "La voluntad utópica —señala E. Bloch— no es, en absoluto, una aspiración infinita, sino, al contrario, quiere lo meramente inmediato e intacto del encontrarse y existir". (*El principio esperanza*, Tomo I, Aguilar, Madrid, 1977, p. XXV).
- No se tiene lo que se desea y se busca poéticamente en lo blanco, el centro del color donde los contrarios se anulan y la utopía se dibuja con más fuerza, el color del deseo. Véase el ensayo de Gerardo Velázquez Cueto, "Para una lectura de *Un río, un amor* de Luis Cernuda", *Revista Insula*, núm. 455, pp. 3 y 7.
- (9) Remito a Georges Bataille, *El erotismo*, Tusquets Editores, 3ª ed., Barcelona, 1982, p. 30, en donde formula con máxima simplicidad: "Esencialmente, el campo del erotismo es el campo de la violencia, el campo de la violación". Subversión corporal que es también poética, según ha visto Octavio Paz: "En un escritor como Cernuda, se presenta el tema del cuerpo como una verdadera rebelión: la verdad del cuerpo ante la verdad del alma", en *Sólo a dos voces*, Lumen, Barcelona, 1973, sin numeración de página.
- (10) En realidad, el amor y el sacrificio no pueden comprenderse uno sin el otro. Por eso, el verso final de este poema, "No valen un amor que se entrega", aparece como el germen inicial de experiencia. Sería difícil, por otra parte, encontrar otros poemas más dominados por este espíritu de transgresión, consustancial al libro, que "Si el hombre pudiera decir" y "Unos cuerpos son como flores"
- (11) "Para los surrealistas absolutos todo es posible en el terreno de las imágenes", ha señalado Marcel Raymond en *De Baudelaire al surrealismo*, Fondo de Cultura Económica, primera reimpression, Madrid, 1983, p. 244. Advertiremos entonces que tales imágenes, nacidas de la indistinta experiencia interior, reúnen en sí mismas la totalidad. Nada más surrealistas que las impalpables alas del marinero, (cf. el poema "Los marineros son las alas del amor"), que vuelan de la tierra al mar, recorriendo por igual vida y muerte, y yendo siempre más lejos, en busca de un amor verdadero.
- (12) "La poesía —escribió Cernuda—, aunque el lector no lo admita, ha hallado en la prosa instrumento tan adecuado como el verso". (Véase el ensayo de Cernuda "Gómez de la Serna y la generación poética de 1925", en *Estudios sobre poesía española contemporánea*, incluido ahora en *Prosa completa*, opus cit., p. 405.
- Los poemas en prosa que ahora aparecen, y que irán en aumento hasta llegar a *Ocnos*, no muestran diferencia alguna con los escritos en verso. Por lo demás, lo que subyace en la abolición de los géneros es la unidad de la experiencia poética.
- (13) Con razón señala Pedro Salinas: "El poeta, al cantar desde su más íntimo fondo el olvido, acaso crea así un recuerdo", en su ensayo "Luis Cernuda, poeta", incluido en *Literatura española Siglo XX*, Alianza, Madrid, 1970, p. 219. No sólo no resulta paradójico una memoria del olvido, sino que, como sucede en el pensamiento mítico, no puede darse el uno sin el otro. El olvido es complementario de la memoria, su otra cara o forma más verdadera.
- (14) Como dice el poema X, lo que pesa es "el deseo recordado", no el olvido. De hecho, se produce a lo largo de este poema una identificación entre *Recuerdo* y *Deseo*, *olvido* y *Realidad*. Comprendemos entonces que sólo con el olvido del amor que hemos vivido podremos hallar otro más verdadero.
- (15) No sería difícil, de tener tiempo, hacer una serie de citas dentro del pensamiento occidental. En Horacio, las Gracias aparecen unidas por el nudo de amor (*Segnesque nodum solvere gratiae*, *Carmina*, III, XXI, 22). Proclo, en *Elementos de Teología*, nos dice: "Cualquiera de ellas que se tome es la misma que las otras, porque cada una está en las demás y enraizadas en el Uno". En la Edad Media, San Agustín adscribe las tres Gracias a la Trinidad: "Tria in Charitate, velut vestigium Trinitatis" (*De Trinitate*, VIII, X, 12). Y la misma idea repite Pico della Mirandola en su prefacio al *Heptaplus VI*: "Est trinitatis divinae in creatura multiplex vestigium". Por haber dejado la trinidad su huella en lo creado, las tres Gracias son imagen del amor cósmico.
- Para un mayor desarrollo, véase el estudio de Edgar Mind, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barral Editores, Barcelona, 1972; en especial, los capítulos I y II.
- (16) Terminada la confianza en las musas, la inspiración sobrevivió como convención literaria. Sin embargo, la inspiración como poder interno aparece en el breve diálogo platónico *Ion*, conocido en el Renacimiento como *De furore poetica*, en la *Poética* aristotélica y en la *Defensa de la poesía* de Shelley. El contraste entre *Inspiración* y *Razón* ocupa la rima III de Bécquer, cuya relectura ha generado, en buena parte, *Donde habite el olvido*. Más que convención, la inspiración es para Cernuda una vivencia, una actitud romántica. Tengo el neorromanticismo de Cernuda por muy mal comprendido. Cla-

ve de éste y de su obra total es la imposición de la imaginación sobre la lógica para traer el Otro Mundo a éste. "La obra romántica exige coercitivamente una reunión, una comunión", dice H.A. Murena en *La metáfora y lo sagrado*, El barco de papel, Barcelona, 1984, p. 90.

(17) Pienso que el auténtico sentido del libro está en "El joven marino", poema que, aun formando parte de *Invocaciones a las gracias del mundo*, se publicó como libro independiente. (*El joven marino*, Colección "Héroe", Madrid, 1936). Este poema tiene mucho de ritual iniciático. Al mar se lanza Teseo, como tantos héroes, para recuperar lo que había perdido. El cielo y el mar, lo alto y lo profundo, son siempre viajes al más allá, al mundo sobrenatural e invisible. "Como el río para los sumerios, el mar es para los griegos una forma del más allá; para retornar de él es necesario el consentimiento de los dioses", según nos recuerda Marcel Detienne en *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Taurus, Madrid, 1981, p. 45. Penetra entonces en el mar y así prueba el poeta su origen divino.

(18) Tan sólo el contexto de la lectura de Hölderlin revela la asimilación de un ritmo melódico que mantiene la unidad del pensamiento poético por encima de cualquier separación. Así fue Cernuda: dios caído, como Hölderlin o Leopardi, que vive puro en el sacrificio de sí mismo.

(19) Sin duda el sentido cósmico del poema "Lázaro" puede quedar oculto por su tono desencantado. El propio Cernuda alude al estado de ánimo para su composición: "En Granleigh, durante los meses de otoño que allí estuve, mientras Inglaterra y el mundo atravesaban la crisis que culminó en la visita de Chamberlain a Hitler, cierta calma melancólica fue invandíndome, y apareciendo en los versos escritos entonces, después de la tormenta de la guerra civil. *Lázaro*, una de mis composiciones preferidas, quiso expresar aquella sorpresa desencantada, como si, tras de morir, volviese otra vez a la vida". (*Historial de un libro*, en *Prosa completa*, opus cit., pp. 921-922). Escribir un poema sobre Lázaro es hacerlo sobre la propia vida. Allá, en el espacio infinito de la muerte, fue el despertar, esa es la realidad.

(20) Ciertos proscritos de nuestra tradición más reciente, Blanco White, Cernuda, María Zambrano, Valente, han escogido el exilio para su vivir más profundo. Y esta situación de exilio, voluntariamente asumida, les ha dado una madurez intelectual desde la que aprendieron a tener una cierta visión del destino personal y colectivo. Fue precisamente Blanco White, del cual hace una buena recuperación Juan Goytisolo al compararlo con Cernuda, (Véase el prólogo a la *Obra inglesa* de White, Seix Barral, Barcelona, 1972), quien ha dicho que el exilio acelera la madurez intelectual del escritor. En el caso de Cernuda, las convenciones morales de la sociedad española, unidas a la experiencia de la guerra civil, acentuaron su extrañamiento. Mas extrañamiento implica aquí entañamiento. Poemas de *Las nubes*, como "Impresión de destierro", "Un español habla de su tierra" y "El ruiseñor sobre la piedra", revelan, como fruto de la distinta perspectiva, una mayor objetividad en la visión del ser de España.

(21) Si el propio Cernuda fue siempre partidario de que ritmo y expresión deben caminar juntos, esto se aprecia en el periodo de composición de *Las nubes*, con el que comienza su etapa de madurez. Y en el escritor maduro el conocimiento se transforma en influencia profunda. Así en Cernuda, como también en Unamuno, el conocimiento *Real* de la tradición poética inglesa, sobre todo de los poetas metafísicos del siglo XVII, vino a incidir en esa zona de nuestra tradición, Manrique, Juan de la Cruz, Aldana, Quevedo, en que más se produce la relación entre pensamiento y lenguaje, propia de lo metafísico. Tal conocimiento venía a llenar un vacío personal que la poesía española de entonces no podía cubrir. Más de una vez se ha citado en ese sentido el expresivo ensayo de José Angel Valente, "Luis Cernuda y la poesía de la meditación", *Las palabras de la tribu*, Siglo XXI, Madrid, 1971, pp. 127-143. Cabe añadir su otro más amplio, "Una nota sobre relaciones literarias hispano-inglesas en el siglo XVII", incluido ahora en *La piedra y el centro*, Taurus, Madrid, 1982, pp. 113-132.

(22) En carta desde Glasgow, 15 de diciembre de 1942, dice Cernuda a su querida amiga Nieves: "Para mí es casi un alivio ver esas páginas publicadas: son, o pretenden ser, un rescate de mi vida, de la vida en general". Recogido por Rafael Martínez Nadal en *Luis Cernuda. El hombre y sus temas*, Hiperión, Madrid, 1983, pp. 116-118.

(23) El que aquí habla es un enamorado de la vida y ninguna experiencia posterior ha podido amortiguar aquel fervor inicial.

De *Ocnos* hay tres ediciones: La primera (The Dolphin, Londres, 1942) consta de 32 poemas; la segunda (Insula, Madrid, 1949) incorpora 15 y suprime 1, el titulado *Escrito en el agua*; la tercera (Universidad Veracruzana, México, 1963) añade a las anteriores 17 nuevos poemas hasta constituir la versión definitiva de 63 poemas.

Si históricamente el libro puede tener tres lecturas, artísticamente no tiene más que una y lo que ésta trasluce es que la vida hay que vivirla para amarla.

Sobre las variantes de *Ocnos*, véase el estudio de Jenaro Talens, "Los tres *Ocnos*", en *El espacio y las máscaras*, Anagrama, Barcelona, 1975, pp. 379-382.

(24) Dice Cernuda en *Historial de un libro*: "La hermosura física juvenil ha sido siempre para mí cualidad decisiva, capital de mi estimación como resorte primero del mundo, cuyo poder y encanto a todo lo antepongo", en *Prosa completa*, opus cit., p. 906.

(25) Sería indispensable aislar esos momentos de exilio que el poeta ha buscado para su vivir más profundo: la leve estancia en Francia (De 1928 a 1929), la más amplia en Gran Bretaña (de 1938

a 1947) y la última, que alterna entre Estados Unidos y México (de 1947 a 1962). Pero, sin duda, todas ellas parecen concentrarse en el exilio inglés, donde se dan unidos los temas capitales de su poesía, el tiempo, la muerte, el amor, y en donde alcanza Cernuda su auténtica madurez. De esta etapa dice Rafael Martínez Nadal: "Sin embargo, no hay duda de que en la Gran Bretaña Cernuda completa su formación de hombre y de poeta. Salvo algunas excepciones —*Poemas para un cuerpo*, por ejemplo—, es allí donde escribe su mejor poesía del exilio, donde más ahonda en los temas que siempre le obsesionaron", en *Luis Cernuda. El hombre y sus temas*, opus cit., pp. 203-204.

(26) No es inútil recordar aquí que Quetzalcoatl fue para los aztecas dios de la vida y jefe religioso, modelo de amor y conducta. Su doctrina, fuertemente, arraigada en el pueblo y bastante anterior a las luchas entre Hernán Cortés y Moctezuma, consistía en hacer del sacrificio la meta suprema del perfeccionamiento interior. "Su imagen —la serpiente emplumada— poseyó para los pueblos precolombinos la misma fuerza de evocación que el Crucifijo para la Cristiandad", dice Laurette Séjournée, en *Pensamiento y Religión en el México Antiguo*, Fondo de Cultura Económica, 2ª reimpression, México, 1970, p. 32.

Como, por otra parte, en el simbolismo nahuatl, la serpiente figura a la vez lo terrestre y lo celeste, la materia y el pájaro, es claro que Cernuda utiliza este signo, lo mismo que Aleixandre, en su doble revelación espiritual y poética.

(27) *Como quien espera el alba*, compuesto entre 1941 y 1944, presenta una escritura más seguida y unitaria que la de los libros precedentes. En realidad, el hombre que se busca y se reconoce en los poemas de este libro lo hace en todo su ser, el cuerpo, la voz y el pensamiento. Este deseo de totalidad fue lo que llevó a Cernuda a decir: "*Como quien espera el alba* es quizá una de las colecciones de mis versos donde más cosas hay que prefiero", en *Historial de un libro*, incluido en *Prosa completa*, opus cit., p. 924.

(28) *Silver, Philip: "Et in Arcadia ego": a study of the poetry of Luis Cernuda*, Tamesis Books, London, 1965, p. 130.

(29) También allí, en el jardín del Emmanuel College de Cambridge, en torno al plátano solitario, el poeta se concentra sobre sí mismo. Las múltiples imágenes de la historia vivida se reúnen en torno al árbol único. Así quedó en el recuerdo de los ingleses y tanto Rafael Martínez Nadal como Edward M. Wilson se refieren a este plátano como "el árbol de Cernuda".

(30) Quizá fuera útil recordar que el nombre de Sansueña, frontera entre moros y cristianos en la alta Edad Media, es el lugar de la libertad de Melisendra (*Quijote*, II, cap. XXVI). No es mucho decir que Sansueña es, en Cernuda, lugar de síntesis que reúne a los contrarios, "Allí es extremo todo" síntesis por la cual son puestos en correspondencia el poeta y la tradición a la que éste pertenece. Sansueña sería uno de los grandes mitos creados por Cernuda, de forma similar al Sepharad de Espriu.

(31) Cernuda vio en Gide, otra de sus *Dramatis personae*, un intento de conciliar los opuestos. Porque la continua alternancia de contrarios, que tiene lugar en la obra de Gide, lo religioso y lo sensual, la melancolía y la exaltación, la juventud y la madurez, cabe condensada en la conocida fórmula *Les extrêmes me touchent*. Esta tensión es también lo que equilibra el pensamiento de Cernuda y lo que le caracteriza singularmente. El propio Cernuda dedicó dos importantes ensayos al escritor francés: "André Gide (1946)", en *Poesía y literatura (1960)*, y "Carta a Lafcadio Wluidi (1931)", *Poesía y literatura II (1964)*, ambos incluidos en *Prosa completa*, opus cit., pp. 810-848 y 1094-1097.

(32) La primera tarea de los cantores y poetas en Grecia es transmitir lo que la Musa les inspira. Debido a esta dependencia se llama a los poetas criados y mensajeros de las Musas (Homr. Hymn. XXXII, 20; Hesio. Teog., 10; Baquil. 5, 12, 193 y otros). Walter F. Otto, *Las Musas. El origen divino del canto y del mito*, Eudeba, Buenos Aires, 1981, p. 61.

(33) Véase el estudio de Juan Gil Albert, "Realidad y deseo en Luis Cernuda", en *Luis Cernuda*, Universidad de Sevilla, 1977, p. 103.

(34) Refiriéndose al amor cernudiano, sintetiza Carlos Otero: "Cernuda es, como Garcilaso, un gran poeta del amor: tanto del amor como presentimiento (*Los placeres prohibidos*), como del amor como plenitud (*Poemas para un cuerpo*) y como desolación angustiosa (*Donde habite el olvido*)" en *Letras*, I, 2ª ed., Seix Barral, Barcelona, 1972; incluido ahora en *Luis Cernuda*, ed. de Derek Harris, serie El escritor y la crítica, Taurus, Madrid, 1977, p. 135. Hay que añadir que lo que significa el estudio de R. Martínez Nadal para la etapa londinense de Cernuda, eso mismo significa el de Carlos Otero para su última etapa en los Estados Unidos y México.

(35) Véase el ensayo de Jaime Gil de Biedma, "Luis Cernuda y la expresión poética en prosa" en la colección de ensayos *El pie de la letra*, Crítica, Barcelona, 1980, p. 329.

(36) El propio Cernuda, en la tercera edición de *Ocnos*, llega a considerar a *Variaciones* como parte de *Ocnos*. Aunque son obras escritas en circunstancias bien distintas, lo cierto es que todo ese clima de sensual delectación amorosa, creado mediante la palabra poética, es característico de ambas obras.

(37) Es necesario aquí, precisamente sobre Mozart, recordar las palabras de Cernuda: "La

música ha sido para mí, aún más quizá que otra de las artes, la que prefiero después de la poesía”, *Historial de un libro*, en *Prosa completa*, opus cit. p. 925.

(38) Esta unidad de *Amargura y Pureza*, que es la visión poética de Cernuda, la ha precisado con acierto José Olivio Jiménez en su ensayo “Tres poetas, tres libros: Aleixandre, Cernuda, Guillén (1962-1963)”, en *Diez años de poesía española (1960-1970)*, Insula, Madrid, 1972, p. 80.

(39) Para esta relación de Cernuda con Valente, véase el ensayo de Pere Gimferrer; “La poesía última de José Angel Valente”, incluido en *Radicalidades*, Antoni Bosch, editor, Barcelona, 1978, p. 139.

(40) Paz, Octavio: “La palabra edificante (Luis Cernuda)”, en *Cuadrivio*, México, 1969, pp. 178-179. Incluido en *Luis Cernuda*, edición de Derek Harris, opus cit. pp. 138-161.

ANÁLISIS SEMIOLÓGICO DE
SAN MANUEL, BUENO, MÁRTIR, DE UNAMUNO

Por M^a del Carmen Fernández Díaz
Profesora de Francés del C.U. de Lugo

El siglo XX ha supuesto una revolución profunda en el campo del análisis literario del cuento y de la novela corta; revolución que hay que atribuir al movimiento semiológico, que ha hecho realidad el análisis estructural del género narrativo y el asentamiento de las bases de una futura ciencia de la literatura, todavía en vías de construcción.

La ciencia semiológica, cuyo punto de partida podemos fijar en Ferdinand de Saussure, alcanza su pleno desarrollo con la obra del formalista ruso V. Propp: *Morfología del cuento*. El concepto de “función” como acción que se repite en las más diversas narraciones y que constituye como el esqueleto de las mismas, al que llegó Propp, será modificado posteriormente por Brémont, afirmando que ninguna “función” condiciona a la siguiente —tal como afirmaba Propp— sino que ésta última puede aparecer o no, de un modo totalmente libre.

Roland Barthes se encargará de matizar todavía más la doctrina semiológica, distinguiendo entre “funciones” e “indicios” y subdividiéndolos a su vez en otras categorías, como tendremos oportunidad de ver.

Pero el movimiento semiológico no ha florecido solamente en Europa, con autores como Barthes, Brémont, Greimas, Todorov, etc; sino que también en América se le ha prestado gran atención, y es precisamente de un autor americano, Charles Morris, del que hemos tomado el método semiótico que aquí utilizaremos para el estudio de *San Manuel Bueno, Mártir*, de Unamuno (1), novela que por su brevedad se presta de una manera especial a este tipo de análisis.

El método de Morris comprende tres niveles distintos, que estudian la obra literaria sucesivamente desde tres enfoques también distintos pero, al mismo tiempo, complementarios:

1) El *Nivel Sintáctico*: comprende un análisis estructural de la obra, tanto de su argumento y de su distribución en la novela como de las “funciones”.

2) El *Nivel Pragmático*: se ocupará de las técnicas de narración y de la disposición de la materia novelesca, en el plano formal.

3) El *Nivel Semántico*: dará cuenta del significado de la obra literaria, del mensaje que el autor —en este caso, Unamuno— ha querido comunicar a sus posibles lectores.

Pasemos, a continuación, a aplicar cada uno de estos tres niveles a la novela objeto de nuestro estudio:

Nivel Sintáctico

Dentro de este nivel, os ocuparemos del argumento, el “discurso” y las funciones.

En cuanto al primero, podemos decir, a grandes líneas, que se trata de un sencillo cura de aldea, don Manuel, venerado por sus feligreses. Hombre activo, que vive exclusivamente para ayudar al pueblo, física y espiritualmente. Nada hace presagiar, al comienzo de la novela, el gran drama existencial que se esconde en el alma de este hombre: su falta de fe en la vida eterna. A pesar de sus esfuerzos por ocultarlo, no puede evitar que dos de sus feligreses lo compartan con él: los hermanos Angela y Lázaro Carballino. Para los demás, para el resto del pueblo, don Manuel es un santo del que puede esperarse cualquier milagro.

También para los hermanos Carballino don Manuel es un santo, mejor dicho, un mártir, un hombre que predica lo que no cree.

El llamado “discurso” consiste en la distribución del argumento en la novela. En este caso es claramente “in extrema res”; es decir, el narrador, Angela Carballino, comienza su historia por el final y dice:

“Ahora que el obispo de la diócesis de Renada (...) anda, a lo que se dice, promoviendo el proceso para la beatificación de nuestro Don Manuel (...) quiero dejar aquí consignado, a modo de confesión y sólo Dios sabe, que no yo, con qué destino, todo lo que sé y recuerdo de aquel varón patriarcal...” (2).

A partir de aquí, Angela, que se erige en narrador-personaje, va a realizar una vuelta al pasado, mediante la técnica del “flash-back”; es decir, que mientras que la narración avanza, el tiempo retrocede.

En cuanto a las funciones, seguiremos en nuestro análisis el esquema de “funciones” trazado por Brémond (3). Basándonos en él, podemos afirmar que existen en esta novela, por lo menos, las siguientes “secuencias de funciones”:

1ª. Secuencia.)

PROTAGONISTA: don Manuel	vs.	ANTAGONISTA: el pueblo.
– <i>Fin a conseguir</i> : hacer feliz al pueblo.	vs.	– <i>Apariencia creíble</i> : existencia de la eternidad.
– <i>Proceso</i> : ocultarles su secreto.	vs.	– <i>Proceso de convicción</i> : creer en las palabras del cura.
– <i>Fin alcanzado</i> : el pueblo es feliz.	vs.	– <i>Apariencia creída</i> : cree en la eternidad.

Pero dos personajes escapan a este esquema: los hermanos Carballino. Ambos conocen los verdaderos sentimientos de don Manuel y no son “engañados” por él. Tenemos así una

2ª. Secuencia:

PROTAGONISTA: don Manuel	vs.	ANTAGONISTAS: los hermanos Carballino.
– <i>Fin a conseguir</i> : que le ayuden	vs.	– <i>Fin a conseguir</i> : ayudar a

a hacer feliz al pueblo		don Manuel.
– <i>Proceso</i> : contándoles su verdad	vs.	– <i>Proceso</i> : compartir su verdad
– <i>Fin conseguido</i> : le ayudan.	vs.	– <i>Fin conseguido</i> : el pueblo vive feliz.

Lázaro es salvado de la desesperación por don Manuel que, por haberle contado su secreto, le da un sentido a su vida: el mismo que don Manuel tenía. Así, una vez muerto el sacerdote, Lázaro continúa su obra. Tenemos así una

3ª. *Secuencia*:

PROTAGONISTA: don Manuel	vs.	ANTAGONISTA: Lázaro.
– <i>Fin a conseguir</i> : “salvar” a a Lázaro.	vs.	– <i>Fin a conseguir</i> : “salvarse”.
– <i>Proceso</i> : contarle su secreto.	vs.	– <i>Proceso</i> : conocer la “verdad” de don Manuel.
– <i>Fin conseguido</i> : Lázaro se “salva”.	vs.	– <i>Fin conseguido</i> : continúa la labor del cura.

Sólo nos queda por analizar el caso de Angela. Observamos que en sus últimas confesiones duda de su fe y, entre interrogantes, deja este problema. No sabemos si don Manuel ha conseguido su propósito para con ella: hacer que conservase la fe de su infancia, a pesar de las dudas. Tendríamos así una

4ª. *Secuencia*:

PROTAGONISTA: don Manuel	vs.	ANTAGONISTA: Angela.
– <i>Fin a conseguir</i> : que no pierda su fe.	vs.	– <i>Degradación a realizar</i> : que deje de creer.
– <i>Proceso</i> : reiterarle la confianza en la oración.	vs.	– <i>Proceso</i> : duda.
– <i>Fin conseguido</i> : ?	vs.	– <i>Degradación realizada</i> : ?

Todas estas secuencias de funciones se unen entre sí por el procedimiento de “enlace” y coinciden más o menos exactamente con las “funciones cardinales” (o “núcleos”), así llamados por Roland Barthes (4), ya que éste las define como las que se refieren a una acción que abra, mantenga o cierra una alternativa consecuente para la continuación de la historia narrada. En esta obra existen tres acciones, resaltadas por tres datos cronológicos, que constituyen la columna vertebral de la misma y que, independientemente de las secuencias citadas, pueden ser consideradas como funciones cardinales:

1ª) Angela tiene 15 años y regresa a la aldea. Primeras pistas sobre la incredulidad de don Manuel.

2ª) Angela tiene 24 años: su hermano, Lázaro, vuelve de América. Función nuclear de la obra, coincidente con el “clímax”. Lázaro descubre la verdad que oculta el cura.

3ª) Angela tiene más de 50 años. Don Manuel y su hermano han muerto. Sola, con sus recuerdos y sus dudas, se decide a escribir estas “memorias”

Pero, entre las funciones cardinales, se introducen otras funciones complementarias o de relleno, a las que Barthes llama “catálisis”. Estas funciones actúan en la medida en que se unen a las funciones cardinales, de las cuales

dependen necesariamente. No sucede así, recíprocamente, con las funciones cardinales. Según Barthes (5), la función constante de las catálisis es la función "fática" (según la terminología de Jakobson); es decir, la función de mantener el contacto entre el narrador y el lector.

Como ejemplo de catálisis, podemos citar, entre otras, la siguiente, localizada en la página 46, entre el desvelamiento del secreto de don Manuel y la muerte de éste. Don Manuel le dice a Lázaro:

"Mi pobre padre, que murió cerca de noventa años, se pasó la vida, según me lo confesó él mismo, torturado por la tentación del suicidio, que le venía no recordaba desde cuándo, de "nación", decía, y defendiéndose de ella. Y esa defensa fue su vida. Para no sucumbir a tal tentación, extremaba los cuidados por conservar la vida. Me contó escenas terribles. Me parecía como una locura. Y yo la he heredado".

Pero hay que afirmar que no es ésta una novela en la que abunden las catálisis, debido a su brevedad y al afán que Unamuno manifiesta en su prólogo de despojarla de todo lo accesorio.

Barthes distingue además un segundo tipo de unidades funcionales o narrativas, que él llama "indicios" y que divide a su vez en "indicios" propiamente dichos e "informaciones". Los primeros son siempre elementos que, en cierto modo, adelantan o completan la significación de la obra. Es por esto que, en esta novela, plena de indicios, vamos a estudiarlos dentro del nivel semántico, por su estrecha relación con el mundo significativo de la obra, ya que el indicio implica siempre una actividad descifradora por parte del lector.

Las "informaciones" o "informantes", por el contrario, nos proporcionan un conocimiento ya elaborado. Su funcionalidad es, como la de las catálisis, mínima, pero no inexistente. Se trata de simples datos informativos, que tienen la finalidad de dar apariencia de realidad al relato, son "operadores realistas", según la terminología de Barthes (6).

A continuación, citamos algunos ejemplos de informaciones dentro de la novela:

"Al otro, a mi padre carnal y temporal, apenas sí le conocí" (pág. 25).

"Decíase que había entrado en el Seminario para hacerse cura, con el fin de atender a los hijos de una su hermana recién viuda" (pág. 27).

"Y al escribir esto ahora, aquí en mi vieja casa materna, a mis más de cincuenta años, empiezan a blanquear con mi cabeza mis recuerdos, está nevando, nevando sobre el lago..." (pág. 58).

Nivel Pragmático

Comenzaremos hablando en este nivel, que se ocupa de la disposición formal de lo narrado, del

Autor: Es "San Manuel, Bueno, Mártir" una novela-testimonio, narrada —en la ficción— por una narradora-personaje: Angela Carballino. La novela se abre con la narración de Angela, que el lector va siguiendo, interesado, hasta el final. Es entonces cuando aparece el autor, que dice haber encontrado estas memorias y que hace, al mismo tiempo, una serie de consideraciones sobre las mismas. Unamuno nos dice textualmente:

“¿Cómo vino a parar a mis manos este documento, esta memoria de Angela Carballino? He aquí algo, lector, algo que debo guardar en secreto. Te la doy tal y como a mí ha llegado, sin más que corregir pocas, muy pocas particularidades de redacción” (pág. 59).

Unamuno defiende la “realidad” de sus personajes, se identifica con sus opiniones (en el caso de Angela) y termina diciendo que en esta novela no “pasa” nada, no hay acontecimientos externos, pero que, por eso mismo, espera que permanezca.

El narrador: Angela es, como veíamos, el personaje que actúa como narrador, figura preponderante, que tiene en toda ocasión el papel de mediador entre el autor y los personajes.

El narrador se distinguirá por el grado de conocimiento y el punto de vista que adopte ante los hechos, así como por la elaboración del tiempo novelesco, la técnica narrativa y la disposición de lo narrado.

En cuanto al primer aspecto, el narrador es, en este caso, a la vez omnisciente y testigo, ya que, por una parte, conoce todo lo referente a los personajes principales, incluso sus más íntimas motivaciones, (aunque para ello se valga de múltiples fuentes de información, alejándose así del típico narrador omnisciente de la novelística tradicional) y, por otra parte, es un simple testigo, que relata lo que ha visto y lo que ha vivido y deja a la imaginación del lector lo que no ha podido presenciar.

Observamos que Angela cambia continuamente del “yo” (subjetividad) al “él” (objetividad). Tan pronto nos cuenta sus recuerdos, como nos habla objetivamente, mediante las propias palabras del párroco. Además, no sólo nos expresa su opinión sobre don Manuel, sino también sobre el pueblo, para el que don Manuel es un “santo”; la de su hermano, Lázaro, etc.

El tiempo que predomina en la obra es el pasado, aunque el principio y el final de la novela transcurran en un presente ficticio. El estilo utilizado es el indirecto, actuando el narrador como relator.

En cuanto a la *disposición de lo narrado*, la obra sigue una técnica tradicional. Comienza “in extrema res”, como ya hemos visto, cuando el obispo de Renada inicia los trámites de beatificación de don Manuel y continúa con una rememoración del pasado.

Emplea también Unamuno la técnica del “montaje”, que consiste en yuxtaponer momentos cronológicos o espaciales discontinuos y en representarlos conforme a las leyes de la conciencia. Se trataría, pues, de diversas perspectivas de una misma acción interna.

La disposición novelesca es cerrada, con una estructura circular: la novela empieza y termina casi con las mismas palabras:

(Comienzo)

“Ahora que el obispo de la diócesis de Renada...anda a lo que se dice, promoviendo el proceso de beatificación de nuestro don Manuel...”

(Fin)

“Parece ser que el ilustrísimo sr. obispo, el que ha promovido el proceso de beatificación de nuestro santo de Valverde de Lucerna...”.

Podemos observar también en esta pequeña novela la técnica del “leitmotiv” o motivo dominante. Aquí sería la incredulidad de don Manuel, ma-

nifestada por medio de la repetición de frases con el mismo contenido:

“El contento con que tu madre se muera —me dijo— será su eterna vida” (pág. 40).

“cree en el cielo, en el cielo que vemos” (pág. 37).

“no hay más vida eterna que ésta... que la sueñen eterna...eterna de unos pocos años...” (pág. 50).

A veces, es un gesto el que se repite:

“Y al llegar a lo de “creo en la resurrección de la carne y la vida perdurable” la voz de don Manuel se zambullía, como en un lago, en la del pueblo todo, y era que él se callaba...” (pág. 30).

En cuanto a *los personajes*, empleando la terminología de Greimas (7), podemos distinguir en esta obra los siguientes:

Personaje Nuclear: Don Manuel, que se erige, por ende, en protagonista de la obra.

Personajes Adjuntos: Lázaro y Angela Carballino, ordenados por importancia jerárquica: ambos se constituyen en confidentes del cura, pero Lázaro llegará a ser su más firme colaborador.

Personajes Fugaces: con personajes de mero relleno, que aparecen solamente en una situación determinada, como Blasillo, el bobo; el nuevo cura; el titiritero; la hija de la Rabona, Perote, etc. A veces se intuye su presencia: el pueblo, personaje presentado de forma global.

Pero, todo personaje puede adquirir una caracterización variada, por lo que podemos distinguir entre dos tipos diferentes: personajes diseñados y personajes modelados. Los primeros adquieren una caracterización plena, en la que sólo uno o dos rasgos los distinguen siempre. Se trata, al mismo tiempo, de una definición estática (caso de Blasillo, de la madre de los Carballino, o del personaje fugaz del payaso, cuya mujer se muere, mientras él hace reír al público).

En cuanto a los personajes modelados, son los que poseen una caracterización en relieve; es decir, que presentan múltiples rasgos y, en algunos momentos, sorprenden con posturas insospechadas y, al mismo tiempo, dinámicas, es decir, que sus rasgos son múltiples, pero presentados paulatinamente, según los hechos que afronten o realicen.

Don Manuel es un personaje “modelado” por excelencia. Va a sorprendernos insospechadamente, ya que nada hacía presagiar, al comienzo de la novela, su drama interior.

Los personajes de Lázaro y Angela son también modelados: Lázaro vuelve de América con animosidad contra la Iglesia en general y contra don Manuel en particular, pero, después de haberle conocido, nos sorprende con su comunión ante todo el pueblo, que creemos que se trata de una conversión, y vuelve a sorprendernos cuando oímos los motivos que le impulsaron a hacerlo. En cuanto a Angela, es un personaje contradictorio, siempre en lucha entre la fe y la duda.

La presentación de los personajes puede realizarse por medio de un retrato psicológico, cultural, etc.

En cuanto al *marco*, constituido por el espacio en el que se realizan los acontecimientos y dentro del que pueden distinguirse dos elementos funda-

mentales: el escenario, o lugar exterior de la acción y la “atmósfera” o ambiente que la propia obra va creando, Unamuno hace en el prólogo o la obra una apología del tipo de escenario que presenta, desprovisto de todo ornamento, al igual que sus personajes:

“Escenario hay en “San Manuel Bueno, Mártir”, sugerido por el maravilloso y tan sugestivo lago de San Martín de Castañeda, en Sanabria... y donde vive la leyenda de la ciudad, Valverde de Lucerna, que yace en el fondo de las aguas del lago...” (pág. 10-11).

Podríamos denominar esta obra como la novela de la esencialidad, ya que no posee apenas acción, sólo atmósfera, ambiente (espiritual). Es una novela de intimidades azarosas, cuidadosamente escondidas.

Finalmente, dentro de este nivel, hablaremos del *tiempo* y del “*tempo*”. El tiempo cronológico, que pertenece a la historia del relato casi nunca corresponde con el tiempo narrativo o “tempo”. La relación existente entre estos dos tiempos puede dar lugar a una mayor actividad o morosidad de la narración.

Esta relación inversa la observamos en esta novela: los cinco años que Angela nos dice haber pasado en el Colegio, se reducen a una narración de unas cuantas líneas.

El tiempo que predomina en la obra es el psicológico, teniendo en cuenta que Angela narrará a partir de recuerdos, que no seguirán un orden cronológico, sino caótico, reproducidos a medida que se agolpan en su cerebro, sin orden aparente.

Las referencias temporales son escasas. Solamente al final de la obra, Angela nos dirá que tiene más de 50 años. Han pasado más de 35 años, desde su regreso a la aldea, 35 años descritos en menos de cuarenta páginas.

El “tempo” no va a proporcionarnos apenas información sobre el “tiempo” cronológico transcurrido (salvo las excepciones ya citadas), sino que va a llevarnos escalonadamente por el espinoso camino de tres vidas espiritualmente atormentadas.

Nivel Semántico

Dentro de este nivel, podemos hacer resaltar dos elementos: los “indicios” y la idea central de la obra.

Habíamos dicho que, para Barthes, los indicios eran unidades funcionales íntimamente unidas al nivel semántico de la obra literaria. Esto implica siempre una actividad descifradora por parte del lector. Es ésta una novela plena de indicios, gracias a ellos precisamente vamos penetrando el secreto de don Manuel.

Pongamos un ejemplo de los múltiples indicios existentes en la obra:

“Y sobre todo, cuando hablaba al pueblo del otro mundo, de la otra vida, tenía que detenerse a ratos, cerrando los ojos”. (pág. 49).

Los múltiples indicios nos ayudan a revelar el problema central de la obra, la idea principal de la misma: Don Manuel ha llegado a la conclusión de que la religión que predicó Cristo, que la Iglesia predica, no es más que un engaño, un dulcísimo engaño, un opio —como diría Marx—, con la finalidad de

proporcionar esperanza al género humano. De ahí que don Manuel pida a Angela que rece también por Nuestro Señor Jesucristo.

Pero dejemos que sea el propio don Miguel de Unamuno quien ponga colofón a este nivel semántico de su novela. Dice así, citando a Kierkegaard: *O lo uno o lo otro*:

“Sería la más completa burla al mundo si el que habría expuesto la más profunda verdad no hubiera sido un soñador, sino un dudador. Y no es indispensable que nadie pueda exponer la verdad positiva tan excelentemente como un dudador; sólo que éste no la cree. Si fuera un impostor, su burla sería suya, pero si fuera un dudador que deseara creer lo que expusiese, su burla sería ya enteramente objetiva; la existencia se burlaría por medio de él; expondría una doctrina que podría esclarecerlo todo, en que podría descansar todo el mundo, pero esa doctrina no podría aclarar nada a su propio autor. Si un hombre fuera precisamente tan avisado que pudiera ocultar que estaba loco, podría volver loco al mundo entero.

Y no quiero aquí comentar ni el martirio de Don Quijote ni el de don Manuel, martirios quijotescos los dos”. (pp. 19-20).

El método semiológico, como hemos podido apreciar, permite un análisis en profundidad de los componentes del relato, sin recurrir, en modo alguno, a los tan manidos tópicos de la crítica literaria anterior, consistentes en el estudio de la biografía del autor, de su contexto socio-económico y de la importancia de la obra estudiada dentro de su producción.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, R. y otros: *Poétique du récit*. Ed. du Seuil, 1977, pp. 19-32.
- Brémond, Ch. y otros: “La Semiología”, *Rev. Comunicaciones*, nº 4, ed. Tiempo Contemporáneo. 1ª ed. Buenos Aires, 1970, pp. 71-104.
- Greimas, A.J.: *Semántica Estructural*. Ed. Gredos, Madrid. 1971.
- Morris, Ch.: “Foundation of the theory of the signs”, *International Encyclopedia of Unified Science*, IV, nº2, 1938, University of Chicago.
- Unamuno, M.: *San Manuel Bueno, Mártir*. Ed. Espasa-Calpe, 1976.

NOTAS

- (1) Morris, Ch.: “Foundation of the theory of the Signs”, *International Encyclopedia of Unified Science*, IV, nº 2, 1938; University of Chicago.
- (2) Unamuno, M.: *San Manuel Bueno, Mártir*. Ed. Espasa-Calpe, 1976, pág. 25.
- (3) Brémond, C. y otros: “La Semiología”, *Rev. Comunicaciones*, nº 4, ed. Tiempo Contemporáneo, 1ª ed. Buenos Aires, 1970, pp. 71-104.
- (4) Barthes, R. y otros, *Poétique du Récit*. Ed. du Seuil, 1977, pp. 19-32.
- (5) Barthes, R. y otros; op. cit., pág. 5; pp. 19-32.
- (6) Barthes, R.; op. cit., pág. 5; págs. 19-32.
- (7) Greimas, A.J.: *Semántica Estructural*. Ed. Gredos, Madrid, 1971.

SOBRE LA IMAGEN CREACIONISTA

Por Teodosio Fernández Rodríguez

“El poeta es aquel que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen. Hay que pulsar aquellos hilos como las cuerdas de un arpa, y producir una resonancia que ponga en movimiento las dos realidades lejanas.

La imagen es el broche que las une, el broche de luz. Y su poder reside en la alegría de la revelación, pues toda revelación, pues todo descubrimiento produce en el hombre un estado de optimismo” (1).

Tal vez sea ésta la ocasión en que Huidobro intenta una definición más directa de la imagen poética. A lo largo de su libro *Manifestes* (1925) volverá sobre el tema en distintas oportunidades, insistiendo en que “el poeta conoce el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí, oye las voces secretas que se lanzan unas a otras palabras separadas por distancias inconmensurables”. En último término la cualidad que define al poeta parece ser su capacidad para captar relaciones entre las palabras y las cosas, y la imagen es el descubrimiento y plasmación de lejanas analogías por medio de la palabra. El planteamiento no difiere apenas del que hiciera en 1912 Marinetti, en su “Manifiesto tecnico della letteratura futurista”, a propósito de la necesaria superación de la “analogia immediata” por “una gradazione di analogie sempre più vaste”, o de la conocida definición de Reverdy aparecida en el n.º 13 de *Nord-Sud*: “L’analogie est un moyen de création —c’est une ressemblance de rapports...” (2). Tampoco está lejos de la imagen preferida de André Breton, “aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico” (3). Por encima de los matices diferentes en cada caso, se aprecia la tendencia común a llevar la imagen poética hasta una situación límite, en la que los términos relacionados ofrezcan el máximo de arbitrariedad en su aproximación. En todos los casos, sin embargo, el nexo con la “realidad” —o con una realidad determinada— parece mantenerse, por tenue que sea: el lenguaje conserva su valor referencial, su “contenido”; significa, a pesar de las dificultades que supone para su descodificación el hacer de determinados conceptos signos de lo inexpresable o proyecciones hacia el misterio, de la mano de una posibilidad ilimitada de asociación. Pero asociación, al fin y al cabo.

Hasta aquí Huidobro no haría sino llevar hasta sus últimas consecuencias la búsqueda del simbolismo, o de la orientación simbolista del modernismo his-

panoamericano. Esta es sin duda una faceta importante en su obra y en su teoría poética, pero no la única, y desde luego no la que caracteriza y da personalidad al Creacionismo, en el supuesto de que el Creacionismo sea una orientación literaria diferenciable entre las de vanguardia, lo que también se presta a la discusión. De ciertos pasajes de "Non serviam" y otros textos teóricos puede deducirse que el poeta chileno pretende llegar más lejos. No vamos a insistir en su defensa de la libertad del poeta frente a la naturaleza, ni en la característica común a otros movimientos vanguardistas de evitar lo anecdótico y descriptivo, aunque en ocasiones podrían ayudar a comprender el poema creado, y nos limitaremos a hacer unas reflexiones sobre una concepción de la imagen poética que pretende la posibilidad de un mundo autónomo, separado de toda experiencia objetiva: experiencia que abarca desde el caballo al centauro, pasando por cualquier concepto por abstracto que sea, en tanto que comprensible. Ese alejamiento de la "realidad" es susceptible de interpretaciones diversas, y desde luego de una interpretación subjetivista como ésta de Saúl Yurkievich:

"Como Apollinaire, Huidobro reedita las doctrinas románticas. Esta poética idealista condiciona también su imaginación; su poesía será empedernidamente antropomórfica y egocéntrica. Su subjetivismo se va a intensificar hasta el intento de total ruptura con el mundo externo. La evasión de la realidad concreta es en Huidobro una constante imaginativa..." (4).

Interpretación legítima aplicada a buena parte de la obra de Huidobro, e inspirada por algunas de sus reflexiones teóricas, cuando no por sus propios versos. Sin embargo, creemos que no debe insistirse demasiado en un Huidobro inmerso en su propia subjetividad —a pesar de lo que algunos poemas, y sobre todo los primeros cantos de *Altazor*, inducen a pensar—, en unas preocupaciones que no eran las suyas, y que emparentan por la fuerza su obra con la de los surrealistas. Compartimos con E. Caracciolo Trejo la opinión de que el poeta chileno, al menos en sus años de creacionista a ultranza, "no parece urgido por interrogantes existenciales. Su ser, su yo, no son jamás cuestionados. Su poesía es fruto de una vitalidad que surge incontenible de su mente. Huidobro propone la creación de otra realidad poética ajena a lo concreto más por afán reformador que por angustia metafísica. El poema no es para él revelación de una otredad, mención torturada de una obscuridad central —transcendente o inmanente— sino enriquecimiento del vivir a través de la imagen nueva" (5). Su subjetivismo es, pues, cuestionable, aunque desde luego posible. En cualquier caso, no parece descubrir las peculiaridades del Creacionismo, su búsqueda y sus hallazgos, y por lo mismo no interesa a nuestros propósitos. Por el contrario, sí interesa el "objetivismo" que se desprende de las teorías de Huidobro, de quien cree en la posibilidad de "crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias" (653), de quien entiende que el poema

"no es hermoso porque recuerde cosas vistas, a su vez hermosas, ni porque describa hermosas cosas que podemos llegar a ver. Es hermoso en sí y no admite términos de comparación. Y tampoco puede concebirse fuera del libro.

Nada se le parece en el mundo externo; hace real lo que no existe, es decir: se hace realidad a sí mismo. Crea lo maravilloso y le da vida propia. Crea situaciones extraordinarias que jamás podrán existir en el mundo objetivo, por lo que habrán de existir en el poema para que existan en alguna parte" (673).

Poco después añadiré que “el poema creacionista se compone de imágenes creadas, de conceptos creados, no escatima ningún elemento de la poesía tradicional, salvo que en él dichos elementos son íntegramente inventados, sin preocuparse en absoluto de la realidad ni de la veracidad anteriores al acto de realización” (677). Cómo podría lograrse el poema, es lo que ya no parece tan claro, pues en último término se trataría de llegar a una poesía sin referencia a otra realidad que ella misma, por medio de un determinado tratamiento del lenguaje en el que la imagen creacionista habría de jugar un papel fundamental. Al iniciar estas líneas vimos ya su definición de la imagen, que no aclara en absoluto las cosas, y a la hora de proponernos ejemplos concretos tampoco ofrece la posibilidad de extraer conclusiones definitivas. En “El Creacionismo” (672) presenta como imágenes creacionistas

“El océano se deshace
Agitado por el viento de los pescadores que silvan”,

lo que al cabo podría explicarse en función de un hiperbólico silbido, buscando su relación analógica con un posible discurso lógico, y también “los lingotes de la tempestad”, combinación de significantes que el lector puede encontrar tan sugerente y connotativa como desee, pero que no significa nada. Como tampoco significan nada “Horizon carré” u otras combinaciones muy frecuentes sobre todo en la época de *Ecuadorial* y *Poemas árticos* (1918). Del primero de estos libros tomamos dos ejemplos que pueden ilustrar el procedimiento:

“Recuerdo bien
Recuerdo
Aquella tarde en primavera
Una muchacha enferma
Dejando sus alas a la puerta
Entraba al sanatorio” (298)

Y

“*Los ascensores descansan en cuclillas*

Y en todas las alcobas
Cada vez que da la hora
Salía del reloj un paje serio
Como a decir
El coche aguarda
Mi señora” (299).

He subrayado los momentos —hay otros— que ofrecen la máxima conflictividad, aunque no faltará quien encuentre, al menos en el primero de los casos, una explicación o interpretación, fomentadas por las pretensiones de Huidobro sobre el verso que sea como una llave que abra mil puertas, sobre la caída al fondo de tí mismo y otros dichos que pertenecen más a su ya señalada vertiente simbolista que al Creacionismo. Siguiendo esas sugerencias puede decir Yurkievich que la metáfora pura “permite romper el encadenamiento convencional del lenguaje utilitario, devolver al verbo sus poderes genésicos”, o que Huidobro “habla de llegar al último límite de la imaginación para rescatar el temblor ardiente de la palabra interna, el genio recóndito, el pasado mágico, para que el

lenguaje vuelva a convertirse en un ceremonial de conjuro" (6), reflexiones que parecen profundas, aunque probablemente no significan demasiado. En todo caso son opiniones posibles sobre el problema, y en esta línea es factible proporcionar una explicación, racional o emocional, pero desde luego lógica, a "campesinos fragantes / ordeñaban el sol", o a "el pájaro habita en el arco iris" (674), propuestos por el poeta como modelos de imagen creacionista o "hecho nuevo que jamás habéis visto, que jamás veréis y que sin embargo, os gustaría ver".

Huidobro termina casi siempre, como puede advertirse, por embrollar toda conclusión posible sobre los recursos peculiares del creacionismo, y la crítica ha sido víctima de las contradicciones del poeta. Sin embargo hay al menos un momento en que parece descubrir sus cartas, y resulta suficientemente explícito:

"Mientras otros hacían buhardas ovaladas, yo hacía horizontes cuadrados. He aquí la diferencia expresada en dos palabras. Como todas las buhardas son ovaladas, la poesía sigue siendo realista. Como los horizontes no son cuadrados, el autor muestra algo nuevo creado por él" (679).

De estas reflexiones, que aparecen en su ensayo "El Creacionismo", puede deducirse que lo que se ha llamado *imagen paralela* (7) o *metáfora pura* (8), y que en algunos casos podría relacionarse con la *imagen visionaria* (9), es algo bien distinto y más simple, pues nada tiene que ver con ninguna clase de irracionalidad, ni con la unión o sustitución de términos en tanto que fruto de una semejanza racional o emocionalmente sentida. Tal vez, ésta es nuestra proposición, se encuentre aquí la clave del Creacionismo: tanto "horizon carré", como "el pájaro habita en el arco iris", "los lingotes de la tempestad" o "los ascensores descansan en cuclillas", no son imágenes o metáforas, en cuanto carecen de sentido oculto y no pretenden trascendencia alguna. No quieren decir más de lo que dicen, no sustituyen a otro término en virtud de analogías o semas comunes. No tienen siquiera que significar: son.

El procedimiento creacionista por excelencia queda así reducido a una combinación improcedente de palabras, de la cual surgirá la realidad "creada". Realidad que puede tener sus árboles con cola, y alas, y ojos de canguro, sin necesidad de ser interpretada en función de un pensamiento lógico preconcebido, ni siquiera en función del sentimiento o del sueño. Nada de irracional hay en el Creacionismo, al menos en el sentido surrealista y aunque los resultados a veces sean semejantes. La libre asociación de las palabras, deliberadamente ilógica, constituye la técnica de acceso al poema, y que esa asociación sea después objeto de diversas lecturas, como metáfora, imagen o lo que se quiera, ya es otra cuestión.

La unión de vocablos cuya asociación no es permitida por el lenguaje comunicativo convencional es un fenómeno característico de la expresión poética. Es lo que Jean Cohen ha definido como "inconsecuencia" o "tipo de desviación consistente en coordinar dos ideas que aparentemente no guardan relación alguna entre sí" (10); es un corte que puede encontrarse con frecuencia en la narrativa o la poesía, si consideramos como Cohen que "un elemento del mensaje es inconsecuente cuando puede ser suprimido o cambiado de lugar sin que se rompa la unidad o la continuidad intelectual del mensaje". Pero no es ésta la asociación inconsecuente que busca Huidobro. El verso propuesto como ejem-

plo por Cohen —“Ruth songeait et Booz rêvait; l’herbe était noire”— (11) consta de dos partes cuya relación lógica no es fácil de determinar, pero que son “comprensibles”, significan, mientras que en el poema creacionista las incongruencias no se perciben simplemente como incoherencias entre fragmentos sucesivos del discurso o rupturas del hilo lógico del pensamiento: las incoherencias se proyectan hacia atrás, anulando el significado del discurso precedente, aunque el procedimiento también puede verse, en último término, como una búsqueda de la neutralización semántica mutua entre las palabras que son objeto de una asociación inconsecuente. Respetando en general la correcta construcción gramatical de la frase puede llegarse así a la formulación de proposiciones que carecen de sentido, y no por la sencilla razón, aducida por el propio Huidobro, de que un horizonte no sea cuadrado. Tampoco los pájaros anidan en el arco iris ni los ascensores descansan en cuclillas, pero lo que interesa no es fundamentalmente la “falsedad” de esas proposiciones —nos encontraríamos de inmediato con otras que no proponen nada, como “los lingotes de la tempestad”, y que por tanto no son susceptibles de una respuesta negativa—, sino su característica común de ser ajenas a cualquier contenido lógico.

Tampoco debe confundirse el procedimiento creacionista (12) con lo que Cohen denomina “impertinencia”, cuya manifestación más característica es la expresión metafórica (13). La desviación o impertinencia características del lenguaje poético existen sólo si se pretende para las palabras su sentido literal, pero no si se les da el “otro” sentido (el metafórico), con lo que esas palabras adquieren un contenido lógico dentro del discurso. Ese cambio de sentido nunca es gratuito, como el estudio de los tropos pone de manifiesto (14), y aquí radica la diferencia entre la expresión metafórica y el procedimiento creacionista: la “imagen creada” ha de interpretarse en su sentido literal, y no en función de un cambio de sentido. La peculiaridad que pretende Huidobro consiste en una desviación o impertinencia sin posibilidad de reinmersión en el código lingüístico, ni siquiera por medio de analogías puramente subjetivas como las exigidas por la expresión simbolista (con la sinestesia como caso significativo) y por la mayoría de los movimientos de vanguardia. Reducir la imagen creacionista a los términos de una desviación metafórica equivale a reducir la búsqueda del poeta chileno a los límites del simbolismo o a situarla dentro de la creencia en la posibilidad de explicitar un mundo oculto tras la apariencia, con su orientación más subjetivizante en el surrealismo, lo cual, a la vista de la teoría poética y de la personalidad de Huidobro, es al menos discutible. Otra conclusión es la que se impone: un horizonte cuadrado designa un horizonte cuadrado, y no otra cosa preexistente, real o imaginada; he aquí el hecho nuevo de la poesía creacionista, que no trata de descubrir un mundo oculto, sino de crear otro paralelo. No se trata de trascender una realidad que no se cree la auténtica, sino de crear una realidad poética (no imaginada, pues nos iríamos por el camino de lo fantástico) ajena a la de las convenciones cotidianas, bien reales por cierto.

El creacionismo no pretende en consecuencia aumentar hasta el máximo posible la distancia entre dos términos de relación, con vistas a acrecentar las posibilidades connotativas del lenguaje reduciendo su precisión denotativa, o estaríamos una vez más en el camino de exigir al lector que invierta el proceso, anulando la imprecisión por medio de un “cambio de sentido”, que al cabo no es en muchos casos sino la interpretación del poema desde una perspectiva (“lectura”) estrictamente individual. Es lo que habitualmente se hace, pero el

carácter subjetivo de esas interpretaciones se pone especialmente de manifiesto cuando el hecho poético se caracteriza por un lenguaje metafórico basado en analogías ya subjetivas en sí mismas. Tanto más cuando esas analogías no existen, y son una aportación, a menudo fuera de lugar, del lector o del crítico literario. Por el contrario, el poema creacionista parece buscar, por medio de un lenguaje semánticamente neutralizado, la eliminación de toda anécdota exterior a sí mismo como hecho de lenguaje, y en consecuencia parece eliminar toda posibilidad de lectura. Estamos próximos a una visión "abstracta" del hecho poético, emparentable con los resultados últimos a que en la pintura habfan de conducir las investigaciones de los cubistas, los cuales, por cierto, a la hora de teorizar no tropiezan con menores problemas ni ofrecen menos contradicciones que las que podemos hallar en los escritos de Huidobro, de cuyas relaciones con el cubismo se ha hablado repetidamente. A pesar de la confusión que muestran los escritos u opiniones de los pintores de esa tendencia, como escribe Mario de Micheli, "lo que resulta claro es su tendencia a superar de una manera subjetiva la objetividad. Este subjetivismo es, sin embargo, de una naturaleza muy distinta a la del expresionismo o del surrealismo, que tienen un origen emotivo o psicológico: es un subjetivismo de naturaleza mental... Despojar la objetividad de sus elementos *impuros* constituye el inicio de una operación que llevará al abstraccionismo. Obsérvese bien: no al abstraccionismo del primer Kandinsky, caracterizado por los impulsos místicos, sino al abstraccionismo rígido, neto, "racionalista", que tendrá su representante más coherente en Mondrian" (15). De manera similar, por un proceso mental que pretende eliminar la imitación de la naturaleza y en último término la anécdota, Huidobro busca una poesía "no figurativa", desprovista de significados y desde luego de subjetividad emotiva o psicológica, aspecto este último que ha de tenerse muy en cuenta, ya que contribuye decisivamente a que la poesía creacionista sea "traducible y universal, pues todos los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas" (676) y eliminan de paso las dificultades que esa "subjetividad" supone ordinariamente para el traductor.

Al eliminar la anécdota, el desarrollo del poema queda en principio a la deriva, y no es normal que Huidobro llegue a conseguir una poesía totalmente desprovista de contenidos. Pero está en el camino, sin duda, al menos en su etapa más decididamente vanguardista. Y no faltan recursos para estructurar el poema sin necesidad de apelar al desarrollo lógico de una idea, de un sentimiento, de un mensaje. El "caligrama", por ejemplo, puede ofrecer un valor simbólico, derivado de la disposición del texto sobre la página en blanco, o al menos —es lo más corriente tratándose de ideogramas "abstractos"— proporciona al "poema-objeto" un valor, una concreción espacial. Y siempre quedan a disposición del poeta los "tropos gramaticales" y otros recursos que pueden encontrarse en cualquier forma de expresión poética (16), pero que son fundamentales cuando su vehículo es el verso libre, y todavía más cuando, como en el caso que nos ocupa, se ha prescindido del desarrollo de una anécdota como elemento estructurante del poema. En *Altazor* hay un momento en que, tras unos cantos de orientación simbolista o interpretables en ese sentido, el poeta parece hacer explícita la fórmula creacionista para conseguir su expresión poética:

"Basta señora arpa de las bellas imágenes
De los furtivos como iluminados

Otra cosa otra cosa buscamos
 Sabemos posar un beso como una mirada
 Plantar miradas como árboles
 Enjaular árboles como pájaros
 Regar pájaros como heliotropos
 Tocar un heliotropo como una música
 Vaciar una música como un saco
 Degollar un saco como un pingüino
 Cultivar pingüinos como viñedos..." (391).

A partir de este momento el poema se desarrolla a base de paralelismos, recurrencias y creación o destrucción del léxico en virtud de asociaciones de carácter fónico, morfológico, sintáctico o léxico, como recursos fundamentales. Sin que exista ninguna anécdota, ningún tema, ningún contenido, lo que resta de *Altazor* ofrece una desarticulación progresiva del lenguaje como única materia constitutiva del hecho literario. Las interpretaciones y valoraciones que de él puedan hacerse dependen ya de las distintas "lecturas" que permite, ninguna de las cuales ofrece garantía absoluta de dar en el blanco.

Las consecuencias de nuestra interpretación de la imagen creada pueden ser drásticas, pues equivale a descalificar de plano cualquier interpretación de la obra de Huidobro, en la medida en que esa obra haya de ser considerada como creacionista. Si el secreto de la teoría poética del chileno reside en que no ha querido decir sino lo que ha dicho, creando así una realidad paralela, es absurdo pretender la traducción de su lenguaje "hermético" a otro "inteligible", reinsertándolo en un proceso normal de comunicación que equivale a la destrucción del mundo poético "creado". Lo que sí puede hacerse, desde luego, es describir los mecanismos, los recursos utilizados por el poeta, de cuyo examen puede extraerse la conclusión de que el secreto creacionista se reduce a asociaciones de palabras no permitidas por el lenguaje convencional, que por sí mismas constituyen un hecho nuevo, sin que a ellas responda una imagen mental o un significado. Una lectura de Huidobro desde tal perspectiva supone la amputación de todo contenido subjetivo o metafísico en su obra, aunque probablemente lo que se suprime no es otra cosa que las numerosas interpretaciones psicológicas y metafísicas montadas sobre ella por la crítica. Y al cabo, probablemente no constituye sino otra de las lecturas posibles, no más justificada por las contradictorias reflexiones teóricas de Huidobro que aquellas que confieren a su poesía la capacidad de acercarse a los secretos inexplorados, de penetrar en los arcanos del universo.

NOTAS

(1) Vicente Huidobro, *Obras Completas*, Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, S.A., 2 tomos, 1964, pág. 666. En adelante, cuando se hagan citas de Huidobro y no sea necesaria otra aclaración, nos limitaremos a indicar la página de esta edición entre paréntesis.

(2) Véase a este respecto "Huidobro y el futurismo", cap. I de E. Caracciolo Trejo, *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*, Madrid, Editorial Gredos, 1974, págs. 23-41.

(3) Véase André Breton, *Manifestos del Surrealismo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969, págs. 59-60.

(4) Saul Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo. Huidobro. Borges. Girondo. Neruda. Paz.*, Barcelona, Barral Editores, 2ª edición, 1973, pág. 63.

(5) E. Caracciolo Trejo, ob. cit., pág. 83.

(6) S. Yurkievich, ob. cit., pág. 83.

(7) Véase Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Avila Editores, 1975, pág. 107.

(8) S. Yurkievich, ob. cit., pág. 82.

(9) Véase Carlos Bousoño, *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos, 1979, págs. 33 y ss.

(10) Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, versión española de Martín Blanco Alvarez, Madrid, Gredos, 1970, pág. 167.

(11) Ob. cit., pág. 169.

(12) En función de los estudios de Cohen sobre el lenguaje poético se ha tratado en varias ocasiones de estudiar la poesía de Huidobro. Véase, como ejemplos, Ana María Cuneo Macchiavello, "Análisis de "El espejo de agua", poema de Vicente Huidobro", y Lucia Invernizzi, "Las figuras de disyunción en el poema "Sombra" de *Poemas Articos* de Vicente Huidobro", ambos en *Revista Chilena de Literatura*, Departamento de Literatura de la Universidad de Chile, n° 8, Abril de 1977, págs. 67-82 y 83-107 respectivamente.

(13) San Cohen, ob. cit., págs. 108 y ss.

(14) A este respecto es interesante Michel le Guern, *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1978.

(15) Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo veinte*, Editorial Universitaria de Córdoba (Argentina), 1968, pág. 188.

(16) Véase sobre estos temas Samuel R. Levin, *Estructuras lingüísticas en la poesía*, presentación y apéndice de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1974, y Fernando Lázaro Carreter, "Función poética y verso libre", en *Estudios de poética*, Madrid, Taurus Ediciones S.A., 1976, págs. 51-62.

JUAN DE TESIS Y EL TEATRO DEL SIGLO XIX

Por M^a del Carmen Rincón Martínez

El famosísimo Juan de Tasis y Peralta, conde de Villamediana (1582-1622), personaje legendario por los sinuosos avatares de su vida (1), alimentó el teatro decimonónico, convirtiéndose en el prototipo ideal mediante el que representar, no sólo las inquietudes románticas, sino también la purga de errores inmorales y el marco del cuadro costumbrista. En efecto, algunos dramaturgos del siglo XIX construyeron su obra en torno a las peripecias que protagonizó, bien centrándose en una sola, sazónándola de subjetivos matices en una rica ambientación, bien entremezclándolas, para dar forma al género que querían cultivar. Patricio de la Escosura, Antonio Neira de Mosquera, Eulogio Florentino Sanz y Juan Eugenio de Hartzenbusch, entre sus numerosas obras, llevaron a las tablas a este personaje, tan lleno de atractivo en todos los tiempos, pero sin duda intensificado en el siglo XIX por las características especiales de ese momento, en el que nuestros dramaturgos, como hace ver Ruiz Ramón (2), toman muchos elementos del drama nacional del Siglo de Oro, enfatizando especialmente la pasión amorosa, convertida en núcleo dramático y en torno al cual, ordenan todos los demás valores. Rara vez llevan a cabo una auténtica dramatización de la historia, que aparece como simple telón de fondo, como decoración o marco exterior de la acción. De la historia captan la anécdota, el detalle pintoresco. Todo lo más que llegaremos a percibir será una localización histórica del hecho y unas situaciones dramáticas condicionadas por la historia, en donde cristaliza el conflicto romántico entre la libertad del individuo y la presión social. Frente al individuo y sus aspiraciones, el mundo opone sus deberes, sus prejuicios y sus compromisos. El desenlace del conflicto será siempre el mismo: la destrucción del individuo.

Pero *La Corte del Buen Retiro* (3), de P. de la Escosura (1807-1878), tiene unas características propias que le individualizan frente a otros dramas históricos aun del mismo Escosura, como *Don Jaime el Conquistador* y *Barbara Blomberg*, por inclusión de ciertos elementos que no llevaba en sí el teatro puramente histórico. La obra empieza con un incendio (4) que se produce en palacio y que da ocasión a Villamediana —que rondaba sus alrededores— a salvar a la reina y a declararle su amor. Desde aquel momento el conde busca ocasión de probar que no es un sentimiento pasajero, y aprovecha para ello una competición poética que el rey, también poeta, celebra en el Palacio Real. Leen sus poemas los competidores, que son Góngora, Quevedo y Calderón, y con ellos Villamediana, que lee un soneto en el que figura, en

acróstico, el nombre de la reina. Se apodera el rey del soneto, descubre el nombre de Doña Isabel y lo rompe, marchándose desairado. La reina le hace ver que ha sido una obcecación suya, provocada por los celos y Villamediana rehace el soneto cambiando las iniciales, lo que convence al monarca. Doña Isabel cree, con esto, haberse librado de los celos de su marido, pero el original, autógrafo, está en poder de un bufón que quiere coaccionarla para que lo ame a cambio de la vida del conde. El bufón denuncia al rey la existencia, en el estudio de Velázquez, de un lienzo en que están pintados Diana y Acteo, representados por Isabel y Villamediana. Seguro ya, confirmadas sus sospechas, Felipe IV ordena la muerte de Villamediana.

La obra sigue la pauta de las comedias de "capa y espada", pero según Brown advierte (5), Escosura pretende una combinación del romanticismo calderoniano con el de Dumas y Hugo, a fin de señalar una meta nueva a los escritores contemporáneos. Hay quizá una excesiva preocupación —muy de Dumas— por la ambientación histórica, que detiene a veces la acción del drama, como sucede en la escena de la tertulia literaria. El influjo de Hugo es visible en la figura del bufón jorobado, enamorado de la reina, de cuyas dificultades pretende aprovecharse, y que recuerda al jorobado de *Nuestra Señora de París*. Merece destacarse la importancia concedida a la noche, en cuya atmósfera de silencio y misterio sucede la mayor parte del drama. Escosura pone sumo cuidado en los detalles de la escenificación, para la que da largas acotaciones, hasta el punto de que debió constituir, según Brown sugiere, una verdadera fiesta para la vista y para el oído. Son fáciles de rastrear en la obra, los temas del teatro romántico tal y como lo establece Caldera (6). Así tenemos: a) el tema del "plazo", que siempre reviste el significado siniestro de una oscura amenaza, cuando no acompaña inevitablemente —como en nuestra obra— a hechos trágicos y luctuosos. En *La Corte del Buen Retiro*, es un plazo brevísimo que moldea fuertemente la acción, imprimiéndole un ritmo intenso y creando la obsesión de un tiempo que acucia amenazadoramente. La reina, para sustraerse al acoso del repugnante bufón, le suplica "un plazo al menos". El enano le concede un día; pasado este, ante ella sólo se abren alternativas trágicas: "Mañana muerte, o deshonrada, o mía" (7). El tiempo en estas obras es siempre agobiante, misterioso; no sólo no coincide nunca con la dimensión temporal soñada por el hombre, sino que se manifiesta como una fuerza exterior al hombre mismo, hasta el punto de identificarse físicamente con las campanadas, y metafísicamente con la fatalidad. Ya el hombre barroco sintió la entidad misteriosa del tiempo como algo problemático, dándole una solución transcendente. Pero en el romántico no se produce más reacción que un estéril deseo de huida, que es lo que le aconseja la reina a Villamediana. b) El "espacio", también es romántico. Todo el drama se desarrolla en la penumbra de la noche. c) La "fatalidad". En el fondo casi todos los dramas son la descripción de un fracaso existencial que en no pocas ocasiones, hay que atribuir a la hostilidad de fuerzas oscuras que escapan al dominio del hombre. En esta obra, el hecho de que el bufón recoja los trozos del soneto originario, y, por supuesto, que este cretino personaje tuviera ocasión de ver oculto en el estudio de Velázquez, el cuadro de Diana y Acteo, que será la prueba desencadenante. Y, por último, el hecho fatal de que Villamediana, ensimismado con la reina, sacara el soneto de los versos acrósticos, sin percatarse de su imprudencia.

d) Los "sonidos". Ha diversos sonidos que tienen una función vagamente evocadora y que tienen el objetivo de hacer misteriosa o sugestiva la realidad. Un efecto casi fantástico consiguen las campanadas que, en *La Corte del Buen Retiro*, anuncian el incendio del Palacio Real y constituyen el fondo sonoro del mal augurio, durante el cual se desarrolla el dramático diálogo amoroso entre Villamediana y la reina. La acotación escénica indica: "Empiezan a oirse las campanadas de Madrid tocando a fuego. Primero pocas y a lo lejos; el rumor va sucesivamente aumentándose, hasta que al fin de la escena sea el que debieran producir todas las campanas de la corte tocadas a un tiempo" (8). e) Las "perspectivas existenciales y sus símbolos", también las podemos observar. La historia que cuenta este mundo misterioso no es serena, sino que tiende a ser patética y horripilante, y por lo tanto no deja de revelar una visión dolorosa y pesimista. Al dramaturgo romántico, en general, la sociedad le parece injusta y opresiva, por lo que a menudo atribuye a sus héroes la misión de profanar sus instituciones, que es lo que hace Villamediana con la del matrimonio, aunque, eso sí, en esta época, nunca como un don Juan, que cabría esperar, sino como un amante sublime, espiritual, si bien poco recatado, y, por supuesto, correspondido con virtud y mesura por parte de la reina en esta obra. Igual que antes hicieran el enamorado Macías y Marsilla, que no demuestran ningún respeto por el vínculo sagrado del matrimonio, uno de los puntales de esta sociedad. Vemos, una y otra vez, en Villamediana cómo su atrevimiento queda paliado por el licencioso comportamiento del monarca con una mujer que es un dechado de virtudes. En el teatro romántico aparece constantemente el amor violento, pecaminoso, que es a su vez fuente inagotable de desgracias. En *La Corte del Buen Retiro*, el amor es de lo más puro y conduce a la muerte. El tema fundamental es, naturalmente el amor. Un amor absoluto, más allá del bien y del mal, que por su condición no admite pacto ni compromiso alguno con el mundo siempre relativo. El empeño de los amantes es siempre un imposible metafísico y lleva en él mismo, como única solución, la muerte. Lo dramatizado es, pues, la esencia misma del amor humano en su pretensión de hacer verdad lo que no puede ser vivido más que como aspiración. La pareja de enamorados está como siempre destinada a la inmolación, para ser víctimas de un sino o azar ciego. Desgraciadamente, el sino o el azar funcionan, casi siempre, mecánicamente, rara vez alcanzan la categoría de destino o fatalidad, quedándose en pura casualidad. La primacía de la intriga sobre la acción impide, las más de las veces, que el amor, como tema fundamental, logre una dimensión auténticamente trágica. La falta de profundidad dramática es compensada o sustituida por la habilidad con que construye una complicada intriga, llena de lances, y por la intensificación, en las escenas claves, del elemento lírico. Concluyendo, hay en esta obra un héroe y una heroína genuinamente románticos. Rasgos definidores de Villamediana son, el misterio y la pasión fatal; de Isabel, la dulzura, la inocencia, los sentimientos melifluos y la morigeración. Como prototipo romántico, don Juan, aparece como un ser misterioso, portador de un destino aciago que atrae la desgracia sobre aquellos que le aman y a los que ama. Es hermoso, con una belleza tanto física como espiritual, en donde, a la vez, hay algo de angélico y de diabólico. Ama la libertad por encima de cualquier otro valor de la existencia. Vive en perpetua tensión, nunca satisfecho. Es un hombre de extre-

mos, que de la cima del placer, se despeña al abismo del dolor. Capaz de vivir intensamente la vida. La muerte le acompaña y le asalta, o se le esconde cuando él la busca. Alrededor de ellos, los demás personajes, cada uno movido por su pasión, parecen existir para oponerse al cumplimiento de su amor o para asistir impotentes a la destrucción y a la catástrofe final.

Escosura, siete años más tarde (1844), compuso una segunda parte de *La Corte del Buen Retiro* con el subtítulo de *También los muertos se vengán*. El centro de la acción lo constituye la conspiración para derribar el gobierno de Olivares. Esta vez, el exceso de ambientación, perjudica la consistencia de los personajes, que perdidos en los frecuentes números de la fiesta, apenas pueden desarrollar su carácter. Hay una verbena —magnífica como espectáculo—, una tertulia literaria y, en el último acto, toda una zarzuela de Calderón, durante la que se teje la intriga cortesana; pero las dos acciones se estorban mutuamente. Esta segunda escenificación del *Buen Retiro*, es un cúmulo de intrigas políticas y amorosas, en el marco de una brillante escenografía.

Antonio Neira de Mosquera (1818-1853) escritor romántico gallego, escribió un pequeño cuadro costumbrista que diseminó en un periódico literario de la época —*El Fénix*—, y en el que aparece Villamediana dialogando con Góngora y Felipe IV, bajo el título de *Un paseo por Buen-Retiro* (9). Se trata de una breve escena, que tiene por marco los jardines de palacio en el Retiro, donde Felipe IV aparece ocupado con los dulces quehaceres de la poesía, comparado con el jovial Alfonso el Sabio y con el “loco” Juan II, al tiempo que los dos vates culteranos, Góngora y Villamediana, lucen su ingenio. El tema que debaten es el acierto de utilizar los rasgos imaginativos, por parte de Calderón en sus comedias, lo que complace al monarca y a Góngora, mientras que Villamediana prefiere un mayor realismo. Su ejemplo ilustrativo resulta de lo más ingenioso y acertado: “Prefiero *D. Quijote*, al *Segismundo* de *La vida es sueño*. *El caballero de la triste figura*, tal vez sea por la semejanza que tengo con él, me hace reír y creer de nuevo que este mundo es un centón de locuras, pero *Segismundo* es severo como un ‘oremus’, y apesadumbrado como un miércoles de ceniza” (10). A pesar de la brevedad del episodio, es evidente que Neira conocía a fondo la biografía de Tasis y el asunto de los amores reales, a los que alude de manera sugerente:

—“Parece extraño que el rey viniese en buena compañía con el conde de Villamediana”

—“Góngora debía saber, interrumpe Villamediana, que soy el diablo familiar de la corte como me ha llamado ayer el conde-duque”.

—“¡Oh! contesta Góngora con marcada intención, sois el Juan de Mena del rey. Merecéis un *Laberinto* en octavas reales, y tanto se detuvo en esta palabra que Villamediana se sonrojó...” (11).

De estas tres citas se desprende el tema de los celos del monarca; la rivalidad del conde con el privado y el “laberinto de fortuna” que se desencadenó en torno a don Juan a raíz de su famoso lema. Todo ello para lamentarse de que los hombres de letras no tengan el maridaje espiritual con el mundo de las armas, como había ocurrido en la época inmediatamente precedente de Cervantes y Ercilla.

En 1848 se publica en Madrid la obra *Don Francisco de Quevedo* (12) de Eulogio Florentino Sanz (1828-1881), obra en la que el recuerdo de Villamediana tendrá un papel decisivo una vez que se levanta el telón. Como

tantas de la época, quiere ser una reconstrucción del ambiente cortesano del reinado de Felipe IV. Su objetivo es presentar a Quevedo como un hombre digno, de gran distinción, preocupado por los destinos de la patria; la precaria situación de la reina y de la infanta Margarita. A Villamediana ya se le menciona en la escena VI del acto I (p. 14), en la que se ve cómo Olivares, valiéndose de Medina le asesinó, lo mismo que se dispone a hacer ahora con la infanta Margarita porque entorpece su privanza. Las consecuencias de esta muerte se dejan sentir en la misma escena del acto II (pp. 32-33), donde aparece la reina terriblemente apesadumbrada porque el rey, cegado por los celos, la desprecia. Son los mismos celos que según doña Inés —dama de la reina— le impulsaron a matar a Villamediana, instigado, en todo momento, por los aviesos instintos de Olivares, que como siempre, es el antagonista de Isabel, sin que ella oponga ninguna resistencia activa. La maldad de Tasis se escuda en un “escrito sangriento” que dejó Villamediana en el momento de su muerte y que el conde-duque pudo sorprender para su propio provecho, consciente de que ese escrito demostraría la inocencia de la reina (p. 37). Ya en el acto III (pp. 69-70) Quevedo, que está intrigando contra Olivares por el ultraje que este cometió contra la infanta, le reprocha la infamia urdida por el favorito para desunir a la pareja real, es decir, los amores de Villamediana:

“Con habilidad cruel
—le hizo muy hábil su estrella—
mintiendo culpas en ella,
encendió celos en él.
Y el Rey maldijo en sus celos
a la Reina por impura;
y la Reina... era tan pura
como un ángel de los cielos.
Y desde entonces los dos
no se han vuelto a unir jamás
y él vive triste quizás,
y ella... dudando de Dios” (13).

De estos versos se desprende que el conde amaba a doña Isabel pero ella lo ignoraba, aspecto que queda perfectamente aclarado en la escena VIII del acto III (p. 74), cuando Quevedo da a conocer las últimas palabras manuscritas con sangre de don Juan, en las que exculpa a la reina. Ya en la escena XIV del último acto (p. 115), ante la imposibilidad de dar vida al amor entre doña Margarita y Quevedo, a pesar de su pureza, por la diferencia social, se pone como ejemplo de ese amor ideal e imposible el de Villamediana:

“Quevedo: ¿Por qué yo no nací más!
Margarita: ¿Por qué yo no nací menos!
 —Lo hizo Dios... y El nos lo advierte:
 un loco amor dio por fruto
 —no siendo común su suerte—
 a Villamediana muerte
 y a la Reina llanto y luto!...” (14)

Por sus características, la obra está en la línea de la comedia político-moral que inaugurara Rodríguez Rubí en 1843 con *La rueda de la fortuna*,

puesto que lo que pretende Florentino Sanz es ensalzar las cualidades mítico-morales de Quevedo, frente a la corrupción política de Olivares. Los dos enamorados siguen respondiendo a los rasgos generales del drama romántico: pasión fatal en Villamediana y dulzura e inocencia en la reina. Se vale de dos elementos del teatro romántico para proporcionar más patetismo a la obra: a) el tema del "plazo" aparece en varias ocasiones. En primer término el que se le da de vida a la infanta Margarita antes de que se ejecute el frustrado asesinato, y en segundo, el plazo de un mes que es el que pide Quevedo a la infanta y a la reina para resolver ambas situaciones angustiosas. b) El otro elemento es la anagnórisis, utilizada como un buen intensificador del tema clásico, y que será descubierto en el momento cumbre, cuando el monarca, en contra de lo que cabría esperar, a través del escrito sangriento, reconoce sus errores y determina la detención de Olivares. La figura de Villamediana, punto de interés de nuestro trabajo, no es perfilada en los aspectos habituales, aunque es redimido en el de su atrevido amor platónico por lo desmesurado y tendencioso de la sentencia.

J.E. de Hartzenbusch (1806-1880), erudito y fértil dramaturgo, también volvió sus ojos a nuestro conde, en su drama histórico *Vida por honra* (15), legándonos así, una de las obras mejores, de aquellas basadas en la vida y muerte de Villamediana. Estrenada en 1858, en tres actos y en prosa, presenta como protagonista a don Juan, que en estas fechas ya estaba copiosamente favorecido por la leyenda y la popularidad. El drama se centra en una de las aventuras amorosas del conde, hasta su asesinato, sobre el fondo de las rivalidades políticas de los ministros de Felipe IV y los mentideros de la corte. La obra está forjada con abundancia de intriga y de enredo, que se van resolviendo con toda naturalidad. Tasis es un personaje certeramente trazado. Junto a Villamediana hay otro protagonista, Gabriel, héroe desinteresado y generoso, valiente y enamorado, y una heroína deliciosa, Paula Reina, bordadora de oficio, amada de Gabriel y codiciada, en competencia, por el conde. Además un coro de escribanos, alcaldes de casa y corte, criados y marqueses que componen un primoroso cuadro del Madrid corrompido y ocioso de los días del conde-duque.

En cuanto a valoraciones críticas sobre la obra y nuestro personaje, los eruditos presentan diversas opiniones. Juan Luis Alborg nos dice: "el drama nos parece excelente, y es de lamentar que la falta de ediciones asequibles le impida ser más conocido (...); el conde es un personaje certeramente trazado, con su acerada mordacidad, su capacidad de intriga, su perspicacia crítica". (16). Narciso Alonso Cortés, siguiendo el planteamiento general de su obra, es mucho más duro en su valoración: "El Villamediana de Hartzenbusch, en el drama *Vida por honra*, tampoco responde mucho a la realidad. Parece que por aquellas fechas el autor de *Juan de las Viñas*, ya hacía algunas investigaciones sobre el Conde de Villamediana, que le servirían luego para su discurso académico de contestación a Cutanda; y, sin embargo, se complace en llevar a su drama diferentes sucesos totalmente imaginados. Limpia a la Reina Isabel de todo pecado, y convierte a Francelisa en una modista de las 'Covachuelas' a quien bautiza con el nombre de Paula Reina. Hace jugar en la acción a un hijo bartardo de Jorge Tovar, vengador de su padre. Los versos amorosos del Conde dan lugar a un *quid pro quo* en que sale mal parada la honra de la Reina doña Isabel y de Paulina Reina, y que impulsa al Monar-

ca, o más bien al Conde de Olivares, a ordenar la muerte del difamador. Alonso Mateo es quien la ejecuta, vengando a la vez un agravio personal. Villamediana es en *Vida por honra* un intrigante vulgar y la obra peca de lánguida y premiosa. Por esto, y acaso por estar escrito en prosa, el drama produjo escaso entusiasmo en la fecha de su estreno" (17). Parecida consideración merecen los dramas históricos de Hartzzenbusch a Francisco Ruiz Ramón (18).

En nuestra opinión, juzgando la obra en el contexto del teatro histórico —al que tanto rendimiento dio el personaje de Villamediana— nos parece, con mucho, superior a las que le precedieron, puesto que Hartzzenbusch, buen conocedor del anecdótico del conde, lo va diseminando, sin mayor trascendencia, para poder centrarse en la complejidad psicológica del personaje. Desde el punto de vista argumental, subyacen en ella las obsesiones que arrastró Villamediana a lo largo de su vida: el antagonismo y la rivalidad con el conde-duque, el ascenso de su personalidad a raíz de la caída de los favoritos del reinado de Felipe III, el poder destructor de sus escritos en lo tocante a la dignidad y honra personal de caballeros y damas, su donjuanismo, su facilidad para la intriga, etc. Es por tanto un acopio de los defectos más acusados del conde, que aparece ante los ojos del espectador-lector, como decía Alonso Cortés, pero sin su intención, como un "vulgar intrigante".

Queda patente, así, una vez más, que el conde de Villamediana fue un auténtico venero del que numerosos escritores se sirvieron para crear, en algunos casos, piezas antológicas. Pero no siéndolo todas, al menos contribuyeron a engrosar el cultivo de algunos géneros literarios, y, sobre todo, a convertir a este personaje, ya mítico por su biografía, en un ser legendario, símbolo tanto de vicios como de virtudes, ejemplo del bien y del mal, en una sociedad maniquea y que hizo de él un héroe o un truhán, pero que al fin le inmortalizó en la memoria de los hombres.

NOTAS

(1) Los azarosos sucesos de la vida del conde pueden consultarse, entre otras obras, en: Gonzalo de Céspedes y Meneses, "Noticias de la muerte de Villamediana", *Primera Parte de la Historia de Don Felipe el III, Rey de las Españas*, Lisboa, 1631, pp. 239-240; Juan Eugenio de Hartzzenbusch, "Discurso", *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública de Don Francisco Cutanda, el 17 de marzo de 1861*, tomo III, Madrid, Rivadeneyra, 1861, pp. 39-90; Emilio Cotarelo y Mori, *El Conde de Villamediana. Estudio biográfico-crítico con varias poesías inéditas del mismo*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1886, 343 pp.; Tomé Pinheiro da Veiga, *Fastiginia o Fastos Geniales...*, Valladolid, Impr. del Colegio de Santiago, 1916, pp. 45-50, 52, 56 y 71; Narciso Alonso Cortés, *La muerte del Conde de Villamediana*, Valladolid, Impr. del Colegio de Santiago, 1928, 95 pp.; Luis Rosales, *Pasión y Muerte de Villamediana*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, núm. 132, 1979, 252 pp.; Juan Manuel Rozas, *El Conde de Villamediana. Bibliografía y contribución al estudio de sus textos*, Madrid, C.S.I.C., colecc. Cuadernos Bibliográficos, XI, 1964, 108 pp.

(2) *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 316.

(3) Patricio de la Escosura, *La Corte del Buen Retiro*, Madrid, Impr. de los hijos de doña Catalina Piñuela, 1837, pp. 1-112.

- (4) Recuerda el famoso incendio producido en la Fiesta de Aranjuez en vida del conde de Villamediana y del que tantas cosas se han escrito. Vid. Madame d'Aulnoy, *Relation du Voyage d'Espagne, 1691*, París, 1691, 348 pp.; "Viaje de España", *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*, tomo II, Madrid, Aguilar, 1926; Francisco Bertau, *Journal du Voyage d'Espagne, 1669*, París 1669, 180 pp.; "Viaje de España", *Viajes de Extranjeros...*, *op. cit.*, p. 636; Antonio de Brunel, *Voyage d'Espagne Curieux, historique et politique, 1655*, París, 1656, 213 pp.; "Viaje de España", *Viajes de Extranjeros...*, *op. cit.*; Gedeón Tallemant des Reaux, "Le Comte de Villa-Mediana", *Les Historietes*, núm. 52, París, 1883, pp. 37-39.
- (5) Reginald F. Brown, "Patricio de la Escosura as Dramatist", *Liverpool studies in Spanish Literature. First series: From Cadalso to Ruben Darío*, Edited by E. Allison Peers, Liverpool, Institute of Hispanic Studies, 1940, pp. 175-201.
- (6) Hermanno Caldera, *Il dramma romantico in Spagna*, Pisa, Istituto di Letteratura spagnola e Hispano-americana, Università di Pisa, 1974, pp. 150-173.
- (7) Patricio de la Escosura, *op. cit.*, acto III, cuadro 2º, escena VI, p. 75.
- (8) *Ibidem*, acto I, cuadro 2º, escena II, p. 21.
- (9) Antonio Neira de Mosquera, "Un paseo por Buen-Retiro", *El Fénix*, Valencia, Impr. de don Benito Monfort, 21 de marzo de 1847, pp. 277-278.
- (10) Antonio Neira de Mosquera, *op. cit.*, p. 277.
- (11) *Ibidem*.
- (12) Eulogio Florentino Sanz, *Don Francisco de Quevedo*, Madrid, Impr. de J. González y A. Vicente, 1848, pp. 1-118.
- (13) *Ibidem*, p. 69.
- (14) *Ibidem*, p. 115.
- (15) Juan Eugenio de Hartzenbusch, *Vida por honra*, Madrid, Impr. de C. González, 1858, pp. 1-74.
- (16) Juan Luis Alborg, *Historia de la Literatura Española*, IV, Madrid, Gredos, 1980, p. 545.
- (17) Narciso Alonso Cortés, *op. cit.*, pp. 35-36.
- (18) *Op. cit.*, pp. 328-329.

UN TEXTO DESCONOCIDO DE UNAMUNO SOBRE EL MODERNISMO

Por Rafael Osuna
Duke University

El texto a que nos referimos se titula "De la pseudo-poesía" y lo publicó Unamuno en 1901 en una revista de Caracas llamada *El Cojo Ilustrado* (1).

Sobre la relación de Unamuno con esta revista existe bastante desconocimiento. Manuel García Blanco, que fue quien mejor conoció la labor unamuniana desperdigada en periódicos y revistas, afirmó que "en sus páginas aparecieron no pocas colaboraciones" de nuestro escritor, lo que corrobora dándonos una lista de ellas (2). Pero esta lista, como mostraremos en otra ocasión, es muy parcial; Unamuno publicó allí otras cosas y, aunque la mayoría es conocida por haberse impreso en otras revistas antes que en *El Cojo*, todavía existen algunas que los unamunistas desconocen. Todas ellas las daremos a conocer según nuestras obligaciones nos lo permitan, pero por el momento desearíamos sólo presentar esa muestra muy significativa cuyo título hemos dado.

Significativa porque, aunque Unamuno vertió muchas opiniones sobre el modernismo, no existe ningún otro texto que, a nuestro juicio, corporifique tan bien sus ideas sobre él. Pensamos, al afirmar esto, en su respuesta a la encuesta organizada en 1907 por Gómez Carrillo, en la que Unamuno se sale por la tangente sin ir al corazón de lo que se le pregunta. "El nombre de modernista ha sido un mote en que se ha catalogado una porción de escritores a los que sería difícil encontrar una nota común que los caracterizara", nos dice, a lo que agrega las palabras que varias veces repetiría luego: "Yo, por lo menos, esta es la hora en que no sé qué sea el modernismo, ni qué quiere decir lo de modernista" (3). Unamuno elude definir lo que, como veremos en el trabajo que aquí nos ocupa, ya había comprendido y definido muy bien. Un año después insistirá en su postura, ahora al redactar el prólogo a las *Poesías* de José Asunción Silva: "No sé bien qué es eso de los modernistas y el modernismo, pues llaman así a cosas tan diversas y tan opuestas entre sí, que no hay modo de reducirlas a una común categoría" (4). En ese mismo año, al escribir sobre el propio Silva en *La Nación* de Buenos Aires, se reitera sobre lo mismo: "Declaro que cada vez estoy más a oscuras acerca de lo que sea" el modernismo (5). No sería difícil entresacar opiniones semejantes de otros lugares de sus obras (6).

Naturalmente, éstas son opiniones desdeñosas de un espíritu antojadizo y rebelde. No sólo sabía muy bien Unamuno lo que era el modernismo, sino

que destacó con grandes elogios en sus críticas de libros a los poetas modernistas que él consideró excelentes, y ello desde muy temprano. Lo que a él le disgustaba, como le disgustó al otro gran poeta Machado, eran las ramplonerías de los poetas hueros que *no sabían* lo que era el modernismo. Y son estos poetas los que Unamuno atacará en el artículo que aquí damos a conocer.

Sin entrar en un innecesario análisis exhaustivo que integre este texto en la concepción poética de nuestro autor, es ineludible, sin embargo, vincularlo con un poema que él imprimió en 1907 en *Poesías*, su primer libro de versos ofrecido al público. Se llama "Credo poético" y las íntimas semejanzas de ambas creaciones son evidentes (7). Como podrá comprobar el lector que las compare, en el artículo que más abajo reproducimos afirma Unamuno lo siguiente: "Estribillos suripantescos me parecen no pocas de esas poesías que pretenden ser acústicas ante todo". A lo que añade: "Así como la fastuosa y regia pompa victorhuguesa degeneró, al ser imitada, en palabrería tan sonora como huera y en hojarascosa oquedad, así el infantil balbuceo verlainiano degenera en los imitadores en tarareo de cretino". Es lo que dirá, con un lenguaje mucho más moderado, en su poema:

Peso [los versos] necesitan, en las alas peso,
la columna de humo se disipa entera,
algo que no es música es la poesía,
la pensada sólo queda.

"Bien están en poesía las vaguedades —dirá en el artículo—, los vislumbres, los balbuceos, el puro matiz, lo crepuscular y lo inefable, pero es cuando responde a una situación de espíritu, y no cuando es puramente formal". Lo que repetirá con más belleza y concisión en su poema:

Sujetemos en verdades del espíritu
las entrañas de las formas pasajeras,
que la Idea reine en todo soberana;
esculpamos, pues, la niebla.

Las palabras finales de su ensayo son también sintomáticas: "No porque algo se nos presente indeterminado y vago hemos de desdibujarlo: las neblinosas figuras del fondo, casi figuras de sueño, que se desvanecen en el ambiente, y como que en él flotan, requieren que se las trace con tan firme y decidido dibujo como las que parece que va uno a tocar. Resultarían neblinosas también, pero firmes de dibujos. La niebla misma lo admite". En el poema, constreñido por la camisa de fuerza en que se halla, lo dirá de forma lapidaria:

Busca líneas de desnudo, que aunque trates
de envolvernos en lo vago de la niebla,
aun la niebla tiene líneas y se esculpe;
ten, pues, ojo, no las pierdas.

Un análisis detenido de ambos textos cedería un repertorio más amplio de paralelismos, pero ello estaría más allá de los límites de este trabajo. Lo que Unamuno rechaza esencialmente en ambos escritos es la musicalidad co-

mo un fin en sí mismo, la ausencia de pensamiento, la vacía experimentación, la vaguedad que no tenga raíces en el alma, la originalidad a costa de la sinceridad, el empeño en indeterminar la determinada realidad, y la creación del fondo poético desde la forma y no al revés. Y todo ello lo hace con gran precisión crítica en su ensayo, y con bellezas metafóricas y rítmicas —él, que despreciaba los adornos— en su poema. Si el ensayo versa, en fin, sobre la “pseudo-poesía”, el poema versa sobre la poesía, en su concepto, verdadera. Angulo de mira distinto, pero idéntica visión. Esperemos que el texto que hoy presentamos sea tenido en cuenta de ahora en adelante por los unamunistas que estudien sus ideas estéticas.

DE LA PSEUDO-POESIA

Gran vergogna sarebbe a volui che rimasse cosa sotto veste di figura o di colore rettorico, e domandato non sapesse denudare le sue parole da cotal veste, in guisa che avessero verace intendimento.

Dante.

Recordé estas palabras del gran simbolista, que reproduce Shelley en el *advertisement* á su exquisito *Epipsychidion*, al leer pocos días hace la más incongruente ristra de disparates que pueden ensartarse con el dócil artificio de la rima. Es sin duda algún mercurial el autor de todas aquellas majaderías, quiero decir alguno a quien la lectura del *Mercurio* le ha secado el cerebro, como a Don Quijote la lectura de los libros de caballerías, entre los cuales los había de subido valor artístico, sin duda alguna. Era, en fin, el disparatador de autos uno de los intelectuales de nuestra incultura, porque es de saber que también la incultura se intelectualiza.

Para ser decadente o simbolista, o parnasiano, ó alalo, ó lo que se quiera, lo primero que hace falta es tener sentido común y algo que decir. Por lo menos á mi tal me parece. La moda no hace más que afeár lo feo y poner más de relieve la incurable tontería humana.

Es indudable que tiene un importantísimo papel el elemento musical en el verso y que su música no puede ser sustituida por la música propiamente dicha. Una misma sílaba puede cantarse con distintas notas musicales y encarnar en una misma nota las más diversas sílabas. Acompaña, sin duda alguna, una especial emoción estética á cada articulación fónica, y hay un fondo de verdad en el famoso soneto francés de las vocales. Lo malo es que tal soneto más que de directa é inmediata emoción, brotó de sutiles investigaciones de psicofísica: es, como lo más de la poesía francesa, libresco y nada poético. Con rarezas que no sean más que rarezas, no se va a ninguna parte, ni ideal, ni real.

En una famosa zarzuela bufa salía un coro de ninfas ó cosa así, y soltaban como estribillo en que el autor quiso imitar la lengua helénica, estas palabras sin sentido: *suri suri panta*. Las sílabas estas se popularizaron pronto, como se había popularizado en Inglaterra, siglos hace, el famoso *lillibullero*. Estribillos surripantescos me parecen no pocas de esas poesías que pretenden ser acústicas ante todo.

Así como la fastuosa y regia pompa victorhuguesa degeneró, al ser imitada, en palabrería tan sonora como huera y en hojarascosa oquedad, así el infantil balbuceo verlainiano degenera en los imitadores en tarareo de cretino. Todo ello me recuerda lo que decía Juan Pablo de ciertos románticos archi-sutiles, que pintaban éter con éter en el éter.

En cierta ocasión acercóse un joven poeta, muy celebrado como lector de versos, á uno de los patriarcas de nuestra poesía y con entonación solemne y la consabida canturía, le espetó unos versos propios, pidiéndole su parecer acerca de ellos. Y dicen que el buen señor le contestó que volviese otro día, llevándose los puestos en prosa y que entonces los juzgaría. Es la misma doctrina del Dante que sirve de lema á este escrito.

Cierto que traducir en prosa una poesía, es quitarle el perfume, pero hay que andarse con mucho cuidado con todo eso que pretende ser perfume puro, perfume y nada más que perfume, y se reduce á *flatus vocis*. Bien está urdir en el puro y sereno ambiente irisadas telarañas, *babas del diablo* como aquí, en Salamanca, las llaman los chicuelos, ó *hilos de la Virgen*, que diría un traductor del francés, con que la brisa juguetea encajes impalpables, tejidos de niebla, pero se corre el riesgo de que todo eso no sea más que los filamentos que parecen flotar en el aire á nuestra vista y sólo son proyecciones de la retina. Cada uno los ve, pero no hay manera de que los muestre al prójimo, porque como toda ilusión óptica subjetiva, es intransmisible. Y cuando se hace eso adrede, por artificio y postura, resulta insoportable.

Sea cada cual como es, y déjese de buscar posturas y de adoptar posiciones. De anti-guo se ha dicho que nada violento es duradero. Por mi parte me sucede que cuanto más superfirolítico-fláutico, neo-aristócrata y peregrino se me quiere mostrar un escritor, me resulta más plebeyo y más vulgar. No creo en la sinceridad de esas posturas.

La tarea resulta infecunda y baldía en un país como el nuestro, que si de algo peca es del defecto contrario. La tendencia natural de nuestras letras es á un realismo, acaso un poco toscó, pero neto, claro y limpio. Nos da por el colorismo, pero es por un colorismo de mantón de Manila, algo chillón, de tintas muy netas, sin suavidades de matiz.

Bien están en poesía las vaguedades, los vislumbres, los balbucesos, el puro matiz, lo crepuscular y lo inefable, pero es cuando responde á una situación de espíritu, y no cuando es puramente formal. Debe ser la poesía un esfuerzo para en cierto modo determinar lo indeterminado, pero no un empeño de indeterminar lo determinado. Y así resulta soberanamente ridículo ver á gentes de concepciones precisas y secas, cortadas á hacha lógica, con sus finas aristas y sus esquinas agudas, empeñarse en expresarlas de una manera liquefaciente, por pura moda. Cierto, la poesía debe tender á ser la *eternización de la momentaneidad*, pero resulta imposible para aquellos espíritus que no viven en flujo sino en estancamiento.

Lo primero es tener algo que decir; vieja verdad que hay que estarla repitiendo de continuo. Porque es muy frecuente la idea de que la poesía se hizo para quien nada tiene que decir. "Hay días —dice un poeta— en que me levanto con espíritu poético, con ganas de hacer versos; me siento, empiezo á canturriar sílabas en un metro cualquiera; al poco rato estoy haciendo lo que los compositores de zarzuelas llaman un *monstruo*, y al cabo se me ocurre algo... la forma llama al fondo". Y es claro: de tan monstruoso embrión, no puede salir más de lo que sale.

Encuétrase otras veces el proceso inverso, como en algunos pasajes de la Biblia vemos, y últimamente en Nietzsche. Empieza el escritor á verter sus ideas en prosa: vase animando: van tomando color y relieve sus conceptos; van caletándole el espíritu; suben de punto en tono, y acaba por fin vertiéndolos en verso, casi sin darse de ello cuenta. La intensificación del sentimiento ó de la fantasía es lo que lleva de la prosa ordinaria á la prosa ritmoide, tal cual no pocas veces la hizo Castelar, y hasta el verso, como en algún pasaje del *Así habló Zaratustra* de Nietzsche. Mas aun entonces, y entonces acaso más que nunca, expresa el escritor, subido á poeta, cosas substanciales y de contenido conceptual.

No porque algo se nos presente indeterminado y vago hemos de desdibujarlo; las neblinosas figuras del fondo, casi figuras de sueño, que se desvanecen en el ambiente, y como que en él flotan, requieren que se las trace con tan firme y decidido dibujo como las que parece que va uno á tocar. Resultarán neblinosas también, pero firme de dibujos. La niebla misma lo admite.

Miguel de Unamuno

NOTAS

- (1) Año X, N^o 239 (1^o de diciembre, 1901), 744-6.
- (2) *América y Unamuno* (Madrid, 1964), págs. 167 y 177, nota 3. Julio César Chaves (*Unamuno y América* [Madrid, 1964], págs. 217-27) no agrega prácticamente nada nuevo sobre este punto.
- (3) "El modernismo", *Obras completas* (Escelicer), VII, 1303-4.
- (4) OC, VIII, 962.
- (5) OC, III, 521.
- (6) Puede verse el libro citado de Chaves (cap. XVI). También, G. Díaz-Plaja, "Unamuno, antimodernista", en *Homenaje. Estudios de Filología e Historia literaria lusohispanas e iberoamericanas publicados para celebrar el tercer lustro del Instituto de Estudios Hispánicos, Portugueses e Iberoamericanos de la Universidad Estatal de Utrecht* (La Haya, 1966), págs. 179-84.
- (7) El poema se halla en OC, VI, 168-9.

NEOPOSITIVISMO Y CULTURALISMO EN LA OBRA DE GUILLERMO CARNERO

Por Clara Arranz Nicolas

A los jóvenes poetas cuyo nacimiento puede situarse entre los años 40-55 y entre los que se encuentra Guillermo Carnero, se les han adjudicado numerosas y poco precisas etiquetas (1), desde la más conocida castelletiana de "novísimos" o "venecianos", hasta las basadas en criterios cronológicos como "generación del 70", "transcontemporánea", pasando por las que tratan de definir un clima político dentro del cual han respirado, así, "generación de Mayo del 68" dada por Bousoño, quien también los llama "generación marginada" como reflejo de una determinada actitud poética ante las convenciones sociales y políticas (2). Y para que nada falte a esta variada nomenclatura, sus mayores le han otorgado el irónico apelativo de "coqueluche". Y la verdad es que aparte de varias coordenadas cronológicas y sociopolíticas (3), junto con un afán de renovación y ruptura generacional, los poetas que escriben en estos años corresponden a plumas muy variadas (con casi ausencia de estilos mayoritarios) y hasta contrapuestas: El ilogicismo de que hace uso Gimferrer o J.J. Padrón separa su poesía de la de Carnero. Las tendencias evasionistas hacia el mundo alucinante de la droga, de Leopoldo Panero, distan bastante del academicismo del autor de "Ensayos de una teoría de la visión"; o el experimentalismo de J. Campal, Bouza o F. Millán, nada tienen que ver con la línea intimista cultivada por A. Colinas desde su libro "Preludios a una noche total". También la formación cultural que reciben esta piña de poetas es múltiple y variada y ha sido tomada de distinta medida y manera. La sugestividad y el culturalismo de Pound y Eliot, el cosmopolitismo de Valery Larbaud, el grafismo lírico y hermetismo de Ungaretti etc..., todo ello se cruza e imbrica en este nuevo panorama poético junto con abundantes elementos subculturales y prosaísmos lúcidos. De entre semejante heterogeneidad de formas y corrientes estéticas dos voces marcaron la renovación de la poesía española en los años 70, me refiero a Pere Gimferrer con "Arde el Mar" (1966) y a G. Carnero con "Dibujo de la Muerte" (4). Así las cosas. La poesía de Carnero se sitúa así en un mundo verbal-personal que contribuye a crear de modo particular un clima estilístico y ameno (la poesía para G. Carnero es entendida como un ejercicio de tensión entre la imaginación y el lenguaje).

Sin negarle originalidad, más bien al contrario, su concepción poética puede resumirse, en una gran capacidad de mimetismo expresivo entretrejado por numerosas voces literarias y por grandes corrientes filosóficas. Entre

las primeras destacamos los foráneos E. Pound, Eliot los aborígenes Cernuda y Aleixandre y entre las segundas resalta de manera especial la huella filosófica neopositivista.

Vincular la poesía de Carnero y Ezra Pound, al que muchos consideran como el poeta más grande de nuestro tiempo, no supone desde luego un atentado a su obra y en modo alguno un menoscabo, muy al contrario; ya que beber en el venero más prístino y creativo de la poesía del siglo veinte supone un formidable estímulo para un poeta y para la historia literaria que protagoniza. No en vano, el poeta Cummings ha valorado la poesía poundiana con esta subida expresión: "Ha sido para la poesía de este siglo lo que Einstein fue para la física". Una de las más obvias influencias del poeta a quien nos estamos refiriendo podríamos denominarla de postura ante la creación literaria, en concreto la actitud libérrima ante la misma. El tema de la renovación ("make it new"), Hsin, en el lenguaje chino. En el cantar noventa y seis de la división "Tronos", Pound dice con respecto a la renovación literaria, que a menudo parece esoterismo puro a los ojos del "vulgo municipal y espeso" de Dario: "Si nunca escribieramos sino lo que ya se ha comprendido, el campo de la comprensión nunca se ampliaría. Uno exige el derecho una y otra vez, de escribir para unas cuantas gentes con intereses especiales y cuya curiosidad penetra en mayor detalle (5). El ansia de renovación constituye una de las actitudes más sobresalientes carnerianas cuyas isotopías más notorias son: 'Culturalismo, con la fusión más perfecta, desconcertante y reveladora entre lo libresco y lo vital inmediato. Renovación del lenguaje, así como la incorporación de tendencias nuevas de la filosofía. El culturalismo poundiano manifestado en la asimilación-evocación-recreación de elementos culturales del pasado grecolatino, en el nombre del libro y el poema, en el personaje al que se dirige el discurso, son los instrumentos de una irónica pero también exasperada iluminación de la anécdota presente. Es evidente que una de las tendencias que mejor asume "Ensayo de una teoría de la visión", es el culturalismo: todo un mundo libresco perteneciente a diversas épocas aparece en una mimesis expresiva. En su collage literario Carnero fusiona numerosos mundos y épocas geográficas: el neoclasicismo del siglo XVIII (Boileau, el escritor La Bruyere, el dandy inglés Brummel, el músico Scarlatti...) el esteticismo del siglo XIX (Verlaine, R. Dario, O. Wilde, V. Larbaud, Laforgue) la filosofía de Wittgenstein, Carnap, y Nietzsche, o el pensamiento platónico; lugares como símbolo de lo artístico literario, Castilla, Avila y Venecia; la mitología clásica (Arcadias, Cytarea), todo ello para integrarlo en la dialéctica poética, oblicua o directamente. Al igual que Pound incorporan erudición a su sensibilidad, erigiéndose en poetas librescos que se nutren de citas casi siempre anteriores al poeta y en el caso de Pound anti-quísimas (6) y que desde el fondo mismo de esos libros o fragmentos logran extraer una fosforescencia, una energía, una vitalidad mucho más concentrada que las de tantas pasiones o acontecimientos actuales. Quizá por ello Pound, y a Carnero puede pasarle lo mismo, pasa por ser, para un lector ocasional o superficial, un poeta de los libros y no un poeta de la vida (7). El dato cultural de otros siglos se convierte en sus manos en la materia viva de una revelación contemporánea, en la imagen intemporal que desde nuestro propio pasado viviente ilumina la condición existencial de nuestros días. En el poema "Castilla" el culturalismo se patentiza en el epígrafe que reproduce

un fragmento del Quijote, me refiero al episodio de “La carreta de la muerte”. Dicho fragmento ejerce una función ambiental y crítica a través de una doble sugerencia encadenada: la cita epigráfica quijotesca alude a “Las danzas de la muerte” (de firme contenido crítico), y se encadena con la idea desarrollada a lo largo del poema, de lucha contra los prejuicios que se derivan de la imposición del lenguaje del poder, obstaculizador de la libertad, por medio de simbolizaciones y metáforas metonímicas: murallas, esqueletos, telas descuartizadas, máscaras, etc..., cuyo término real son dichos prejuicios, contra los cuales el poeta lucha:

“Y otra vez al galope, matando,
descuartizando telas y andamiajes y máscaras
y levantando muros y andamiajes y telas
y máscaras” (8).

Hay que hacer notar que a este procedimiento culturalista se une otro de tipo retórico: la construcción técnico-circular del poema, la cual refuerza la atmósfera de privación de libertad del poeta, y que consiste aquí en la reiteración del mismo motivo poético al principio y al final del poema:

(V.I) “No se hasta donde se extiende mi Cuerpo”
(V.41) “Mi cuerpo es ancho como un rio”.

Este procedimiento va unido a otros de tipo recurrente como el “coupling”:

	“No	sé	hasta	cuando	(se)	extiende”
	Adv.	V.	Prep.	Adv.		V.
“	“No	sé	hasta	donde.....cayera”		
	Adv.	V.	Prep.	Adv.		V.

y la anadiplosis y epanadiplosis elaboradas con una palabra de gran carga semántica:

“Conozco muchos nombres de *Murallas*
Anadiplosis I

murallas para mirar la noche *murallas* lamidas por los dedos escamosos
Anadipl. I

del sol

murallas para tocar esqueletos y plumas de pájaros, *murallas*
Epanadipl. Epanadipl.

Anadipl. II

para gritarlas contra otras *murallas*”
Anadipl. II

Procedimiento culturalista similar al poema comentado, se articula en “El movimiento continuo” (9) donde la cita-epígrafe tomada del escritor norteamericano R. Herrik (autor de “la Trama de la vida”): “Pronto envejeceremos/ moriremos antes de conocer la libertad”, constituye la introducción de una serie de motivos, que desarrollara más tarde el poeta y cuya fun-

hay tres motivos: Tiempo, muerte, falta de libertad, que son el correlato de tres principales ideas del poema:

- 1) Tiempo: sugerido por el lexema *girar*.
- 2) Muerte: "para seguir girando hasta la muerte".
- 3) Ausencia de libertad: sugerido por metáforas sinecdóquicas: parlo-teo, pacotilla, baile de disfraces (símbolo del lenguaje opresor).

Otras veces, el título "Muerte en Venecia" sirve de elemento ficcionador al poema de Carnero: el personaje que puebla este poema, se constituye en portador-símbolo en medio de una atmósfera irreal, a la que contribuye una serie de metáforas de indudable filiación surrealista (10):

"La sangre de la noche
por el parque, las alas de la noche
por el agua..."
"Mira: no es el pájaro
debatiendo su herida en el teclado"...
".....debajo de la muerte
ya has olvidado el nombre de los bancos
de madera
.....se despliegan
los dientes de la noche". (Muerte en Venecia).

El despojo del "yo lírico" en favor de la pluralidad de hablantes o de la singularidad de tercera persona, es un recurso preferente en Pound. Estos correlatos poéticos suelen ser personajes reales, históricos, literarios o políticos, que se convierten en el alter ego del poeta con lo que el "yo poético" desaparece (11).

En el caso de Carnero (y lo mismo de Gimferrer) es frecuente que el poema regido por una "enunciación lírica" (12) responda a una recreación de un determinado cuadro o escenario histórico de un personaje o bien de un motivo cultural. El poeta así, figura como el simple narrador de una determinada esfera objetiva, motivadora de un sentimiento, con lo que en el poema se marca preferentemente el distanciamiento entre el "yo" que contempla y la realidad contemplada. Tal es el caso del escritor del poemario "Ensayo de una teoría" con la incorporación de numerosos personajes: O. Wilde, del pintor Gainsborough, de la bailarina I. Duncan, de R. Walpole, de Laforgue y del poeta Swinburne y de otros (13).


Otra huella poundiana, se adivina en la revelación de la realidad, en la imagen primordial del mito. En el poema "Ineptitud de Orfeo y alabanza de Alceste" (14), a través de las contraposiciones de los mitos de Orfeo y Alceste, se evidencia la "realidad" carneriana, en este caso metapoemática, identificándonos a esta obediente mujer, con la esencia de lo que debe ser un verdadero poema:

"al no mirar atrás, cuando en arte edifica
goza sólo dibujo de la muerte"

En suma, la poesía carneriana en cuanto a su veta culturalista, parece responder al tema poundiana: "no podemos crear ex nihilo", todo se levanta sobre cimientos".

Carnero no hace sino incorporar erudición a su sensibilidad.

Otra línea de conexión entre Pound y Carnero se refiere a su actitud por el interés del lenguaje. En el caso de Carnero se evidencia: a.- Por sus manifestaciones directas, como es el caso del prólogo de la obra que comentamos en el que Carnero se adhiere a la filiación lingüística jakobsoniana. b.- Por su praxis poética: liberar "la palabra" viciada por el uso del poder, incapaz de definir con exactitud la realidad... Por eso su pretensión está cercana a uno de los grandes temas de Pound, "el Cheng" o "Ch'in Ming", es decir la correcta definición de los términos o su rectificación, lo cual equivale a una verdadera definición.

Cheng quiere decir, honradez, claridad, perfección de la palabra, la definición precisa de la palabra. Pound representa esta magnífica pretensión con la lanza solar que descansa en el preciso punto verbal.  Derivado de este culturalismo que acabamos de ver, arropado por temas históricos o artísticos se desglosa un proceso de preocupaciones intelectuales (crisis del racionalismo, insuficiencia del lenguaje etc...) en donde arraiga el movimiento metapoético, en el que el propio argumento es sujeto fundamental de reflexión y que en el caso de Carnero debe ser conectado con una corriente filosófica de índole neopositivista.

La actitud "metaliteraria" de que hace alarde Carnero, no es nueva en la literatura y aunque reconocemos indudables muestras en la literatura española (Valle Inclán, Baroja, Galdós etc...) —reutilización de personajes de ficción en otras obras— no siempre con iguales propósitos. Sin embargo cada vez es más patente su presencia en la literatura actual española con distintos fines y procedimientos. En la narrativa de hoy castellana uno de los novelistas con mayor vigencia, cual es García Hortelano, se ha abierto a horizontes más imaginativos y de mayor complejidad formal en su obra más reciente "Gramática Parda". En ella, la metaficción, en este caso "metanarrativa", queda patente al hacer indudables alardes de juegos de inteligencia. El narrador ficcionaliza la historia de la niña Duvet Dupont, que no sabía leer ni escribir pero que ha decidido ser Gustave Flaubert. Sus capítulos tienen títulos de indudable filiación lingüística y propósitos paródicos, irónicos y críticos: "La buhardilla semiológica", "El foneador fonea y la mónada monadea". Estamos ante un propósito de distanciamiento creativo. Obras de igual signo se escriben hoy en el campo dramático. Luis Riaza emplea este procedimiento metaliterario en títulos como: "Retrato de dama con perrito" (parodiando la obra "Retrato de una dama" de J. Joyce), "Medea es un buen chico" parodia plurisignificativa del mito clásico de Jason. Riaza con este propósito metaliterario persigue la destrucción de mitos por medio del humor: en su teatro están los personajes Shakespiarianos y los trágicos, Edipo y Yocasta (dos burgueses que juegan a la tragedia), Eteocles y Polinices (dos gallitos de combate usados por los dioses actores), Antígona y Creón (dos títeres integrados en el stablishment), Tiresia (un fanteche de feria).

La actitud de génesis poética de Carnero hacia el lenguaje, como ya decíamos más arriba, es de crisis. La poesía como sinónimo de crisis del lenguaje es también patrimonio de la poesía que se proclama rotundamente de vanguardia. Octavio Paz, por ejemplo, piensa que la poesía es el reflejo de la crisis de la palabra y por tanto de la comunicación y para plasmar esta idea dota a sus versos de un hermetismo crítico, de un fragmentarismo o desintegra-

ción de la forma, en suma, el poema para él está formado por signos “en rotación” y con “movimiento continuo” para Carnero:

“Palabras, ganancias de un cuarto de hora arrancando al árbol calcinado del lenguaje, entre los buenos días y las buenas noches, puertas de entrada y salida y entrada de un corredor que va de ningunaparte a ningulado. Damos vueltas y vueltas en el vientre animal, en el vientre mineral, en el vientre temporal. Encontrar la salida: el poema (14).

Octavio Paz

Uno de los ejes temáticos de la poesía carneriana, la crisis del lenguaje, es tratado como procedimiento metapoético a lo largo de la obra carneriana y como tema recurrente y unificador del libro, aunque en menor proporción. En “Dibujo de la muerte” se implica bajo cierto desencanto existencial. En los primeros poemas “Avila” y “Castilla”, el lenguaje codificado y artificial es tratado con un cierto agonismo de signo unamuniano entre el ego del poeta y la realidad.

“.....
y otra vez, levantado bastiones y murallas,
he galopado, quiero vivir, he galopado
para dejar atrás ese bosque de muros,
he extendido mi cuerpo, esa ciega maraña
de sillares marchitos y argamasa candente
de mar a mar.

 Mi cuerpo es ancho como un río.

 (Castilla, versos, 10, 11, 12, 13, 14, 15 y 16)

En “Avila” el poeta declara su pesimismo ante la falacia de las palabras. Por ello (y siempre con la presencia existencial del “yo” poético), Carnero ante su “Poema a poema” va dibujando su ideario poético. En “Melancolía de Paul Scarrón”, el poeta declara la insuficiencia de la realidad:

“Inventaré tu voz
inventaré tu cuerpo en la distancia”.

Así la poesía se hace ficción de la ficción. El procedimiento metapoético va avanzando hasta llegar a la máxima operación desrealizadora: el poeta se desintegra convirtiéndose en personaje de fábula, procedimiento de clarificación unamuniano aunque el tono carneriano sea más contenido:

“Nada vuestro me es oculto, personajes
de fábula, porque soy uno mismo con vosotros
y sin embargo estoy tan solo...” (15)

Los rasgos metapoéticos de “Dibujo de la muerte”, aparecen recubiertos por la pátina poética de un gran tema explícito: El tiempo. La conciencia y sentimiento del tiempo en su proyección existencial y metafísica se extiende a lo largo del libro “Dibujo de la muerte”, proyectando una hondura de pensamiento que aleja al poemario de ser un puro “divertissement”. El topos del “tempus fugit” detenido por el “alter ego” del poeta, está expresado for-

malmente por medio de varios recursos lingüísticos, por ejemplo, en la composición "Avila" se advierte un predominio del determinante con posición anafórica ante sustantivos enumerativos, para indicar que lo existencial del sustantivo está paralizado, y a su vez hay una frecuente adjetivación envolvente, procedimientos ambos que indican un dinamismo negativo.

<i>La</i>	<i>morbidez</i>	<i>las</i>	<i>redondas</i>	<i>mejillas de</i>		
Det.	S.	Det.	Adj.	S.		
<i>los</i>	<i>niños</i>	<i>nacidos</i>	<i>del</i>	<i>marmol</i>	<i>para</i>	
Det.	S.	Adj.	Det.	S.		
<i>la</i>	<i>muerte</i>					
Det.	S.					
<i>Los</i>	<i>seres</i>	<i>vagamente</i>	<i>estériles</i>	<i>de</i>	<i>las</i>	<i>Parcas</i>
Det.	S.	Adv.	Adj.	det.	S.	
<i>diluidos</i>	<i>en</i>	<i>rígidos</i>	<i>ramos</i>			
Adj.		Adj.	S.			

Con este "recurso" el poeta parece mostrarnos un deseo de eternizar la belleza, que encuadran dichos determinantes y que sensualmente sugieren los adjetivos (16). Otras veces, este tiempo que lleva a la muerte, esta entretenerado con la tesis del lenguaje como traba de la realización humana, que sirve de hilo conductor a todo el libro y que constituye su unidad (poemas "Avila" y "Castilla") ("El movimiento continuo" etc...)...

Sólo las palabras (a veces expresadas con cierta duda cartesiana), engendradoras de ficción y de belleza, pueden detener a ese tiempo omnívoro.

El tiempo en transcurso irremediable hacia la muerte, preñado de toda la angustia caracterizadora del mejor momento existencialista es postreramente evocado en "Bacanales"...:

"Ei brillo de los marmoles labrados
no ocultará tu muerte".

o expresado a partir de la idea azoriniana en la que el hombre pasa pero permanece lo humano, permanecen sus obras y sus logros,

".....Un tropel
de centauros te cerca. Todos estos brillantes candeleros y telas han de prevalecer sobre nosotros, quizá será la muerte la única certeza que nos ha sido dado alcanzar sobre la tierra"...

"Bacanales..."

La dialéctica temporal se afirma positivamente con dos términos, el recuerdo y la belleza. Por eso el poeta que piensa que la vida en su permanente fluir no es más que tiempo y éste sólo puede recobrarlo y redimirlo para la eternidad, yendo "en recherche du temps perdu" a través del recuerdo:

"Venid, venid, fantasmas a poblarme
y sacien vuestros ojos a la muerte.
Dilatad de la nave la ribera
mas tan sólo un momento. Que transcurra

vuestra fugaz constelación de sombras
y vuestra brevedad pueda valerme
por todos estos años que he perdido”.

.....
“Todos estos recuerdos que renacen
venid conmigo, siento vuestra mano
húmeda como niebla, recorramos
las estancias sin luz, desgarnecidas”.

.....
“Y cuantísimos años rechacé
vuestra común presencia salvadora.
Sólo vuestro calor imaginado
redime tantos años de locura”.

(Galería de retratos)

El otro término dialéctico es la belleza (17), como intento de inmortalizar el tiempo,

“Eternamente jóvenes, esos cuerpos de niños o de diosas
no en el jardín, no expuestos
al fuego y a la nieve y al hierro de la lanza, sino cálidamente
abrigados aquí, en el delgado aroma del marfil, no devueltos
al cielo, a la vorágine de lo que vive y muere”.

(El altísimo Juan Sforza)

La dialéctica metapoética que es ya un hecho consumado y explícito a partir de “El sueño de Escipión”, lleva impresa una clara filiación neopositivista.

Carnero enlaza con el filósofo Carnap (18) quien declara, que se podría hablar del lenguaje de forma que se necesitase otro lenguaje (un metalenguaje). Mientras que para Carnap, la filosofía debe ser un análisis metalógico para Carnero la poesía es una reflexión metapoética.

La actitud metapoética en Carnero, es el producto de una crisis de la razón, en la que también está inmersa la palabra, y que por cierto se dio en otros ámbitos de la ciencia (especialmente en la física con Eistein).

Uno de los presupuestos más firmes del neopositivismo es, que la poesía no es conocimiento de las cosas, sino una reflexión. La poesía carneriana tampoco pretende conocer la realidad, puesto que esa realidad se muestra hostil a la razón, órgano del conocimiento. Su poesía ofrece numerosos ejemplos de lo dicho (19). Por ello, Carnero crea una propia realidad poemática autónoma, una realidad ficcional, que queda reflejada en el poema como propia y verdadera realidad: el poema es una hipótesis de esa misma realidad.

Por otro lado el lenguaje codificado a lo largo de los siglos esta en crisis para los neopositivistas, que así lo han denunciado. Wittgenstein, considerado padre del Neopositivismo, nos dice que los problemas filosóficos son en realidad problemas lingüísticos derivados del uso indibido de la palabra, los errores y los equívocos se producen cuando este lenguaje está mal usado, cuando según dice Wittgenstein con feliz expresión *el lenguaje está de vacaciones* (es decir se sale fuera de un uso normal, del mismo modo que al estar de vacaciones nos salimos de nuestra vida normal).

Misión fundamental del análisis del lenguaje, es determinar en qué consiste cada uno de estos juegos lingüísticos y el significado de cada uno de ellos.

Carnero como ya hemos visto, denuncia la insuficiencia del lenguaje para conocer la realidad. Por ello su preocupación por encontrar el molde lingüístico que capte la realidad, es cada vez mayor. El poema se convierte en reflexión del lenguaje y de la génesis del verdadero poema. Esto es evidente a lo largo de toda su obra, desde los primeros ramalazos metapoéticos de "Dibujo de la muerte" hasta la condensación de "Azar Objetivo", pasando por la pluralidad de "El sueño de Escipión". El poeta hace suya la declaración de Wittgenstein, "el límite de mi palabra es el de mi filosofía" sustituyendo en dicho aserto, la palabra filosofía por poesía. Por ello trata de ampliar y "arreglar" esa palabra contaminada por el uso y el poema-palabra se convierte en auto reflexión, en comentario y tema de su propia poesía es decir en metapoesía. Numerosos ejemplos como hemos visto hablan de la génesis de sus poemas y por eso también, en un acto deísta, trata, ante las insuficiencias que encuentra en el lenguaje, de "crear sus propios signos": plúmón-poema (21), es un lexema compuesto, que expresa la definición y génesis del poema y es por lo que la poesía carneriana habla de una terapia adecuada: buscar los orígenes de la palabra es una actitud muy cercana a las corrientes poéticas contemporáneas más en boga (21).

Otra forma terapéutica del lenguaje, inserta en el poema, viene por vía negativa: su deformación casi esperpéntica de los lexemas para reflejar esa caricaturesca realidad que percibimos, un ejemplo que lo avala: "Historia de los estereodoxos españoles", título de un poema.

Los recursos retóricos engarzados en el contenido metapoético son numerosos y aparecen en razón directa a dicho contenido. Así ocurre en los libros donde se aprecia un mayor grado cualitativo de metapoesía y el prurito reflexivo es mayor (El Azar Objetivo), así como su grado de abstracción.

En el plano de la asociación de imágenes, exceden con vehemencia la plausibilidad o la analogía, cobrando por el azar virtualidad de ocultos sentidos.

En el nivel de la sintaxis la falta de referentes personales y la eliminación casi absoluta del "yo lírico", en favor de la referencial tercera persona, evidencia un aspecto distanciador por el que el poema se convierte en un discurso poético o recurso discursivo y dialéctico. Junto a esto el acrecentamiento hipostático de periodos envolventes, verbos en temporalidad indiferente modalidad indicativa y frecuente

En el plano semántico, la crítica metapoética se refleja a lo largo del libro de distinta manera. A partir de "Dibujo de la Muerte", se va abandonando un léxico preciosista que aún prevalece en menor medida en "El sueño de Escipión", para pasar a "El azar objetivo" donde el tono discursivo es mayor, y a un predominio lexical de signo contrario, a base de términos que reflejan, objetos rarefactos con o en un afán distanciador de esa realidad del poeta.

Junto a esto, epítesis incoherentes, nombres insertados en conjuntos metafísicos con su peculiar plasticidad sobre todo visual (22).

Y por último, hacer notar que esta metapoesía de sello carneriano, no es de signo formal meramente sino que posee un profundo contenido altamente pesimista. La palabra. La palabra es difícil de recuperar por ello se muestra insuficiente, es como un asidero de la nada y en este sentido es significativo que el libro termine con estas palabras:

“Producir un discurso
ya no es signo de vida
es la prueba mejor
de su terminación” (“Ostende”).

A pesar de todo, el complejo poemario carneriano se erige en símbolo de una época de desintegración y crisis que, pareja con otras ciencias (filosf. física, etc...), trata de poner algún orden, aplicando como acabamos de ver filosofías, mitologías y formas heredadas del pasado.

NOTAS

(1) Esta falta de precisión a que aludimos tanto en la denominación de esta generación como en el establecimiento de sus líneas conectoras poéticas, se debe entre otras razones, a que los poetas que la integran, forman un mundo ancho y multiforme difícilmente abarcable. Estos presupuestos alcanzan sobretodo a la poesía posterior a los años 70.

(2) C. Bousoño explica que esta denominación da nombre suficientemente preciso a dicha generación y aclara que la palabra marginación se refiere a la coerción implicada en las instituciones: matrimonio, familia, Estado centralizador, así como el utilitarismo y la avidez creciente de nuestra insaciable sociedad; es una palabra, marginación, que supone cuestionar el racionalismo y su peculiar forma de conocimiento.

C. Bousoño en Estudio preliminar “Ensayo de una teoría de la visión” (1966-1977) Madrid, Peralta-Hiperion-1979. Todas las citas del texto las remitiremos al citado volumen y edición.

(3) Las coordenadas sociopolíticas de estos poetas se refieren sobretodo a las mismas en que estaba inserta la juventud europea (jóvenes-filósofos franceses especialmente), lo cual obliga a un planteamiento general en cuanto a ideología: desilusión del sistema político marxista como consecuencia de diversos hechos: invasión de Checoslovaquia en ese mismo año, el enfrentamiento y exilio del poeta cubano Padilla etc...

(4) Son casi unánimes los beneplácitos con que fueron recibidos estos dos poetas. Así para poner algunos testimonios referidos al libro que comentamos: César Simón en “Fracaso y Triunfo del lenguaje en G. Carnero” recoge la cita de M.R. Barnatan: fue recibido (Dibujo de la muerte) como el libro más importante de su generación. Así también opina Siebemann en “Los estilos poéticos en España”. Idéntica opinión sustenta Olvio Jiménez. Desde que apareció (Dibujo de la muerte) (1967) muy pronto se colocaría en el más alto sitio de representatividad de la línea de mayor preocupación estética, dentro de la novísima poesía española”.

(5) Ezra Pound, “Cantares Completos” pág. 612, versión directa J. Vazquez Amaral Ed. J. Mortizes Tobasco, IO (México 7 D.F. Marzo 1975).

(6) En efecto, sus versiones de los poetas antiguos (desde la poesía provenzal e italiana primitiva a las odas de Confucio y otros poetas chinos, pasando por los poetas clásicos como Sófocles, Horacio, Marcial y Cátulo) revolucionaron por el año diez de este siglo el ámbito de la poesía inglesa, orientando sus vanguardias en un sentido a la vez más tradicional y más futurista que los “ismos” europeos continentales.

(7) A Carnero por ello, junto por el tratamiento metapoético e intelectual de su poesía, se le ha calificado de excesiva frialdad. J.C. Molero pone las siguientes objeciones. “Pese a la tragedia que sabemos que contiene, es a veces demasiado hermosa, demasiado irónica y demasiado fuego para que nos devaste la sangre, aunque el entendimiento haya apercibido su fría, desnuda y fantasmal (...) desolación.

(8) “Castilla” de “Dibujo de la muerte”, pág. 80 *ibidem*.

(9) “El movimiento continuo” pág. 84, *ibidem*.

(10) Metáforas procedentes de “Muerte en Venecia”, *ibidem* pág. 86.

(11) En los poetas de la generación del 50 es dominante esa actitud como también acontece en la novela, y ello se debe a una progresiva desaparición de la presencia del "yo" en la obra, bien sea porque el poeta se identifica con temas más "a la altura de las circunstancias" en el caso de Hierro, Valente, etc... o bien por una vivificación o recreación de un determinado cuadro o escena histórica.

(12) Cuando la tercera persona (la "no persona") actúa como sujeto poemático se pasa a la actitud de enunciación, con el consiguiente relieve (frente a la expresiva-conativa) de la función representativa o referencial. Se trata en efecto del máximo grado de distancia u objetivación con respecto al universo poemático ya que consecuentemente el hablante lírico queda reducido a la imagen ficticia del descriptor, narrador, etc... en "Poesía y novela". Teoría, método de análisis y práctica textual, pág. 169-Biblioteca Filológica. Ed. Bellos 1982.

(13) Oscar Wilde en Paro, pág. 100 *ibidem*. El pintor Gainsborough y la Bailarina I. Duncan del poema "Pie para un retrato de Valery Larbaud" en pág. 122. D. *ibidem*.-R. Walpole del poema "Oda a Teodoro" pág. 146. *ibidem*.-Laforge del poema "El sueño de Escipión" pág. 151, *ibidem*.-Swimburne del poema "Oda a Algernon Charles Swimburne" pág. 150, *ibidem*.

(14) Octavio Paz. "Hacia el poema" ("De a la orilla del mundo").

(15) Compárese con el siguiente fragmento de la obra unamuniana Niebla: "No sea mi querido Don Miguel, añádilo, que sea usted y no yo el ente de ficción, el que no existe en realidad ni vivo ni muerto. No sea que usted no pase de ser un pretexto para que mi historia llegue al mundo".

(16) C. Bousoño en el magnífico Estudio preliminar de la obra que comentamos, señala la importancia de este recurso en la poesía carneriana, "Para lograr estos efectos (representar el S. XVIII, época aparentemente estable y bella) el poeta intensifica la sensación de inmovilidad, no sólo con frecuentes palabras que connotan o simbolizan esta noción de modo encadenado ("signos de sugestión") sino que con la abundancia muy característica en esta poesía, de epítetos, que como nadie ignora, producen, siempre en principio por su misma índole, la sensación de inherencia y por tanto de lo permanente. Para demostrar su aserto, cita el poema "Capricho en Aranjuez".

(17) El ansia de inmortalidad, la belleza como único bastión irreductible al tiempo y que está presente en el poemario carneriano, es a juicio de R. Gullón: "La paradoja del esteticismo entendido por tantos como fuga de la vida cuando en verdad simboliza el ansia de afirmarla al hacerla eterna transmutándola en palabra imperecedera".-R. Gullón, "Juan Ramón Jiménez y el modernismo", prólogo al libro El Modernismo. Notas de un curso (1953), de J.R. Jiménez (Madrid, Aguilar 1962, pág. 24).

(18) R. Carnap.-1891.-Se le considera como el jefe de la escuela neopositivista denominada Círculo de Viena. Su filosofía se convierte en un análisis lógico del lenguaje y su tema principal es el examen de la probabilidad basado en la elaboración de un sistema de lógica inductiva.

(19) La realidad es hostil, por ello su realidad poemática es "inventada" por el poeta,

"Las estatuas sugieren
un alma a este jardín, no su pasado mismo
sino la vaga realidad que me complace ahora
inventar en su honor..."

(Jardín Inglés) *ibidem*.

Véase otro ejemplo donde la fuente de inspiración no es la realidad sino la ficción:

"Poema es una hipótesis sobre el amor escrito por el mismo poema..." (El sueño de Escipión) *ibidem*.

Y por último un ejemplo donde se muestra el desencanto ante el hecho señalado anteriormente: "Este poema carece incluso de ese heroísmo plácido: realidad, negación de realidad" (Discurso de la servidumbre voluntaria) *ibidem*.

(20) Además de indicar la actitud del deísta del poeta-creador, este lexema constituye un emblema simbolizador de lo que J. Olivio Jiménez ha llamado "Estética del lujo y de la muerte". Al igual que el plumón esplendoroso y exótico es portado por un animal (el marabú) y alimentado por carroña -el poema- manifestador de belleza, se genera con la muerte, por eso la creación léxica plumón-poema. Para ver este aspecto: J. Olivio Jiménez, "Estética del lujo y de la muerte", sobre "Dibujo de la Muerte" (1967) de G. Carnero en Papeles de Son Armadans, Mayo 1972.

(21) Carnero parece seguir a Eliot en la importancia que concede al valor de la palabra, cuando dice: "Los signos se toman por prodigios. Queremos ver un signo", o "La palabra dentro de una palabra, incapaz de decir una palabra".

(22) Nos referimos sobretudo al libro "El azar objetivo". Cesar Simón ha subrayado también este predominio óptico del libro y dice al respecto: "Nos parece revelador el número de referencias ópticas. Libro de lo visual donde la función preponderante es la de la vista. Aquí no se huele ni se oye, aunque nos parezca escuchar a veces los élitros de insectos que rozan sobre cartón". C. Simón en "Fracaso y Triunfo del lenguaje en Guillermo Carnero". Papeles de Son Armadans. Diciembre 1976., pág. 258.

LA EXPERIENCIA POÉTICA DE LA GUERRA EN CARMEN CONDE

Por Zenaida Gutiérrez-Vega
City University of New York
Hunter College.

No es en lo anecdótico de sus propias experiencias y avatares en lo que Carmen Conde basa la expresión de su dolor ante la gran tragedia de la Guerra Civil Española. Ni es tampoco la recreación de documentables realidades históricas lo que se refleja en su libro *Mientras los hombres mueren* (1938-1939), máximo exponente del sentir de la poetisa ante aquellos años fraticidas. Por el contrario, en esta entrega vemos cómo ese dolor y esas circunstancias negativas, no produjeron en ella un documento realista de acusaciones concretas, sino que atravesando su sensibilidad de poeta se convirtieron en un testimonio lírico, el de una mujer que ama la paz con la misma fuerza que odia y acusa la guerra, a la muerte y a los que la provocan. O, de otro modo, no se trata de narrar escenas tomadas de la realidad sangrienta de aquellos años, sino de transmitirnos la repercusión anímica de esos sucesos, pasados por una óptica poética, en la mujer que habla, que pregunta, que grita, que se queja con fuerza de ese “tiempo de intenso dolor por lo que la guerra destruyó...” (1) Lo que logra es dar cuerpo emocional, en un lenguaje que no rehúye el alto vuelo imaginativo y aun irracional, a su respuesta angustiada y a veces violenta ante el espectáculo de la tierra manchada por la sangre y la muerte.

La voz que habla recorre así una matizada gama temática que arranca precisamente de la angustia, sufrida por todo un pueblo, pero traducida en gritos personales de agonía y en expresiones de íntima tortura y desgarramiento. Y esa voz nos habla siempre desde la más estricta interioridad, y el dolor colectivo se expresa de ese modo, y siempre, a través del más puro y riguroso lirismo. En el Poema XX (2) exclama: “nadie dude jamás de esta angustia en que mueren mi cuerpo y mi alma!” Y en el IV se reafirma esa omnipresencia del yo, de la subjetividad:

El duelo!
Vienen gritando las voces por entre las alamedas de suspiros.
El duelo!
Vienen gritando las madres sobre ascuas desorbitadas de llantos.
El duelo! El duelo! El duelo! —grito yo, sola, río de orillas quemadas. Y hay
luces sin llamas, pánicos en clavos largos a la carne sacudida, bajo mi duelo
conciencia del espíritu.

Y esa agonía y ese dolor son modulados desde unos fondos limpiamente cristianos: "Llevo mis dedos al costado que fué de Cristo y me zumba la sangre de dos mil años de terror inútil" (II); y con un acento fraternal: "Cada día tengo un hermano menos sobre la tierra, que se suma a los que dentro de las raíces yacen con las frentes vaciadas de ojos" (X). Por ello sentirá como hermanos a los hombres de la guerra: "Y mi corazón en puñal, como el vuestro, hermanos de la sangre en llamas, tiene cada día más rotas sus geografías de libros!" (II).

Para dar carnadura expresiva a esos sentimientos básicos de angustia y agonía, este grito que habla desde la tierra apela continuamente a imágenes telúricas de gran fuerza y oportunidad: raíces, simientes, agua, lluvia, llama, lumbre, luz. Y el dolor del despojamiento y la amputación se expresará así: "Me estoy quemando como un árbol al que le cortan todas sus ramas y hojas" (X). La natural inclinación telúrica la lleva a incorporar muy expresivamente, como testigo y sufriente mayor de la tragedia, a la tierra en su sentido universal de madre de los hombres que a su vez los reabsorbe en su irremediable destino de muerte:

La gran tierra de mi padre hecho tierra!

Recorriéndola grano a grano, descalzados, sedientos, pegando los labios al corro de arena transformada que es el agua, oiremos a los muertos, a los asesinados, a los suicidas, a los estallados en dinamita. En la oscuridad agría, punzadora, de la tierra solamente ya Tierra (VI).

Pero la angustia es un estado-límite que apunta a la violencia y a la energía. Natural es entonces que entre los elementos de la naturaleza convocados por la poeta abunden los que tienden a expresiones de fuerza, de dinamismo y vigor: corceles, caballos, bestias, crines: "Yacedoras y yacedores, enderezaos siquiera mientras los corceles de ébano del duelo golpean con sus crines este aire de España" (VII).

Tienen también gran relevancia las imágenes somáticas o corporales, que sitúan su dicción en un tono similar al de Vallejo, a base de elementos como sangre, vientre, vísceras, entrañas, sexo, voz, carne, cuerpo, labios, brazos, orejas, ojos, cuellos. Con ellos se arma un repertorio simbólico de gran significación en el conjunto que acerca con gran inmediatez la palabra poética a su experiencia originaria, vivida por la testigo con una pasión que arrastra la totalidad de ser con la presencia del cuerpo muy expresamente incluido. Voz visceral que quiere expresar la totalidad del hombre y la profundidad física del dolor, no sólo intelectualmente sentido, sino en la carne misma de la sufriente:

La tierra quebrada, resollada, resquebrajante, hecha púa de corazones secos, vasija de sexos adolescentes sin abrir. La tierra florida de sangres, de ojos deshechos, de senos escurridos. La tierra agujereada de gritos, de espumas, con rodillas de sollozos y de estertores (VI).

Después de este fondo tenaz de la angustia, el segundo gran tema de este libro sería, como ya quedó en algo sugerido, el sentimiento cristiano, que discurre por la vertebración última de toda la obra de la autora, y la intuición de la eternidad, con la que aquél se puede asociar. Lo ilustran los fragmentos

siguientes: “¿Qué brazo potente esgrimió la fuerza de Dios para combatirle a Dios su obra delirante?” (XXXI, “El héroe”); “Nos conmueve una embriaguez telúrica porque hallamos hijo nuestro al mismo Dios” (XXXI); “Yo quiero morir con Dios” (XXXI). Aún el agua la remitirá a la noción de la eternidad y la divinidad, si bien cuestionada circunstancialmente por el impacto de la guerra y la destrucción que parecería envolverlo todo. Y así de aquélla podrá decir:

El agua no se terminará; Saldrá de sí eterna como el tiempo en acto. Pura. Presencia infinita del infinito Dios ausente. (XXXII)

A Dios se le siente lejano pero no se le niega. Y su condición esencial —la eternidad, la infinitud— se desplaza como atributo fundamental de ese elemento natural y nutricio que es el agua. Pero paralelamente, y ello es previsible en tiempos de crisis, la noción de la divinidad no aparece como entidad absolutamente veraz y suficiente y es como si el pesimismo intentara corroer los bastiones de la fe; y aún el tono acoge un eco de rebeldía que implica en el fondo una duda velada. De aquí que claramente se arma una contradicción dolorosa, pero inevitable: De una parte, la eternidad existe: “Y yo busco en mi oído la espiga de una voz que nunca se apague, que sobresalte a la eternidad” (XIV); “Se empezaron a doler las tumbas con los quejidos de las madres parturientas. Porque se abrían desgarradas entrañas cuyos frutos costara desprender en el cuerpo a cuerpo con la eternidad” (XVIII). Sin embargo, en otros momentos la desconfianza en ella se introduce en el espíritu:

Nadie me habla ya, como si la quisiera, de la Eternidad! Ninguno acuda con su imprecación ni con su oreja herida por oír lo que no soñó ni Dios mismo! He visto caer los edificios como frutas reventadas, las voces más desvenecijadas se desplomaron ante mí, los seres de medio ser por mis caminos se quedaron... Y todos eran eternos, fluían incesantes desde las cuevas donde la Eternidad tañía sus arpas dislocadas. Allí aprendió mi sangre la brevedad de todo suceso.

.....
 ...Y bien sé que todo es mentira en cuanto se refiere al tiempo y al entumecido principio de la perennidad... ¿dónde?, ¿en qué ámbito? No se sabe dónde vive el eterno tiempo, y la gran criatura que lo consume como a un amante otro amante consuma. (XIX)

Y el final de este fragmento no puede ser más rotundo en la expresión de esa duda: “Eternidad! Abriré el pecho de quien venga a nombrarme el fabuloso ensueño de mi alma en chispas”.

En tercer lugar, tenemos el tema que es centro de todo el complejo espiritual del libro: el juego dialéctico Vida/Muerte, que implica siempre, como es esperable en el temple vitalista de la autora, la negación de la muerte y la afirmación de la vida. Y en tanto que derivado de este tema emergerá una acusación continua a los acusadores de aquélla, la muerte. El poema XXIII se construye sobre la idea de que ésta deja una responsabilidad, un deber para los que perviven sobre la tierra. Ese deber es el de no permitir la muerte y proscribir a ésta del mundo de los hombres:

Atended el legado de los muertos, hombres fríos y ajenos: se os deja la vida, la intacta vida vertical, para que proscribáis definitivamente la muerte!

En todo momento escuchamos una afirmación continua de la vida y esa afirmación se robustece en el poema XX, donde exclama: "No hay muerte, sino arboleda profunda de esperanza!" Y la reciedumbre ética de esta actitud vital la llevará incluso, como consecuencia, a intuir que los hombres que sepan morir son los que triunfarán de la muerte, y que no son éstos los que la causan: "Es que la muerte recorre insensata las hectáreas de vientres ajados exprimiéndoles la memoria de los hijos" (XX).

Otro motivo, al que todo parece conducir, es el de la libertad. Y esta libertad es solo para ella, dadas las opresivas circunstancias de donde arranca su grito, una palabra. En el poema titulado "Era una palabra", vemos muy claramente que la libertad tan anhelada después de la guerra se queda solamente en un puro gesto verbal. No se concreta en hechos. Es de una gran precisión y efectividad el uso del tiempo verbal "era" para designar la consumición de esa querida libertad por la que se luchó inútilmente: "Ya está muerta, ya consumida; virgen desflorada, doncella estrujada y fatigada por la tumba de la posesión inconsciente". Con ello viene a implicar que existió un día, ya abolido, del cual sólo quedó, glosando literalmente a la autora en sus figuraciones expresionistas, un gesto, una brutal palabra, una mentira grasienta y blanducha. Por ello la esperada relación que la poetisa encuentra entre la libertad y el fin de la guerra no la conduce en ningún modo, puesto que la historia no se lo permite así, a proclamar una exaltación de la paz conseguida. Al contrario, declara perdida la libertad, o la siente como no lograda, a pesar de que la guerra ha terminado. La libertad no fue, y así los hechos lo reafirman, derivación del fin de la guerra. La paz lograda es entonces, en dolorosa inversión irónica, un réquiem de la libertad. La solución de la guerra en la paz se resume en estas dos líneas finales de su poema "Ha terminado la guerra":

Como un súbito alud inmensísimo terminó la guerra.
Se desplomó la paz.

La disposición de los dos últimos poemas del libro, "Era una palabra" y "Ha terminado la guerra", es bien significativa de la posición espiritual con que la poetisa contempla los hechos históricos. Habría que reparar en la eficaz pero amarga ironía del verbo (desplomarse) con el cual se describe la llegada de la paz. Muerta la libertad, la paz no es una redención sino un peso. Y el libro se cierra así con el más desolado toque nihilista. Es uno de los momentos del poemario en que el negativo sustrato espiritual de donde emana y la sorpresa incisiva de su expresión verbal (o sea, del lenguaje) alcanzan un más idóneo acoplamiento, una más afilada capacidad de punzante sugestión.

Sin embargo, su pesimismo se había extendido más allá de todo lo expresado cuando ya desde el poema XVII ha dicho a los hombres (a los hermanos) que mueren en la guerra: "Cómo mi sangre solitaria os escucha, os sigue, para esa armonía soñada que no oiremos jamás ninguno!". En momentos de crisis existencial aguda como es la guerra, y sobre todo una guerra fraticida dominada por el odio, se acentúa más el sentimiento de soledad ontológica y cósmica y, por lo tanto, la visión tiene imperativamente que cargarse de tintes pesimistas y sombríos. La armonía cósmica, meta de viejo sueño romántico simbolista de los poetas a efectos de la secular ensoñación de

la analogía (y que Rubén Darío expresara tan bien), queda así demolida por el brutal zarpazo irónico de la destrucción y la muerte. Y los humanos resultan, de ese modo, del encantamiento de la armonía a que el espíritu, como patria propia, siempre aspira.

Hemos dicho que hay una dialéctica Vida/Muerte en *Mientras los hombres mueren*, con el firme propósito de afirmar la vida. Sin embargo, como el concreto final histórico del episodio que está debajo o como trasfondo de los poemas (que es la Guerra Civil Española) fue muy negativo, el libro no pudo terminar con una nota elevada de esperanza y optimismo. Todo lo contrario, lo que al final resuena es una nota absolutamente derrotista, nota que no es característica en la alzada poética de Carmen Conde, sino de este libro en particular. Otra vez, la historia ha condicionado el tono de la voz, el matiz del acento, el desolado mensaje último.

Por otra parte habría que notar, en lo expresivo, que las constantes de los binomios luz/sombra, alba/noche, parecen estar en función de los ya referidos, y sustanciales, de muerte/vida y a su consecuente guerra/paz. Léase este fragmento del poema XXIV:

Nos derramaron los odres de las sombras. En vano quiero alumbrar. Hay tanta sombra que la luz se encoge hasta limitarse a mi cuerpo.
.....Todo caminó sombrío por las cuestas del Alba y por los llanos de la Noche.

Por debajo de todo el conjunto de *Mientras los hombres mueren* fluye una nota íntima, personalísima, que le da a éste su mayor calidez. Y esa nota es el sentimiento de la maternidad frustrada:

Es grito de millares de gargantas, el hondo, repicador, tenebroso grito mismo, lo ha taladrado todo: noche, fragancia, y este cuenco de vientre que soñaba ser cuna (XIII).

Y este mismo sentimiento de la maternidad la lleva por vía natural a identificarse, en el nivel más profundo y universal, con las madres que pierden a sus hijos en la guerra. Así, el hijo que ella no tuvo viene a equipararse con los hijos muertos en la tragedia nacional:

Madre, que vas de negro, allá y acá de la Patria, ¿qué sientes tú en tu cuerpo de cuna, en tus pechos secos y quemados de arrasante angustia? Madre de los Muertos, de los Asesinados, de los Fugitivos, ¿qué dices TU?... (XXXIII)

Y, naturalmente, la madre es para ella la expresión de la vida en potencia que canta hacia el futuro. Toda poesía de denuncia es a la larga poesía de esperanza y de futuro; y la poetisa, la mujer, Carmen Conde cristaliza esta esperanza en la figura símbolo de la madre que es, hermosa y generosamente, la continuadora de la vida. Pero el ademán ético no se doblega. Y en "A los niños muertos por la guerra" prácticamente les pide que les enseñen el amor a la paz: "Que nadie le hable al niño de la muerte dada por mano al hombre!" (IX).

En cuanto al estilo, usando un nivel expresivo a base de interrogaciones retóricas y de exclamaciones y apóstrofes, la poetisa mantiene la alternancia

de un lenguaje enérgico, violento, fuerte, desgarrado, áspero, seco, cuando se refiere a los desastres de la guerra (“...¿Y nada diréis vosotros, los que descuaja el huracán del odio?”, XVI), combinado con un delicado lirismo, con un tono de gran suavidad poética. Y éste aparecerá cuando se entreen realidades más positivas y alentadoras, fundadas en la experiencia de un pasado feliz o la promesa de un futuro. Así, en el poema XVI se lee:

El mar me dió su orden exacta, incorporándose mis ojos en dos barcas de quillas redondas. Me la dió el viento, adueñándose de mis cabellos para extenderlos en rubio pañuelo de olor. La recibía de la Tierra, creciéndome, columnas de mis piernas arriba, con un estremecimiento inextinguible y frutal. Todos los que mandan, hasta el Fuego, me han dicho lo que quieren de mí!

También al final del poema XVII se alcanza uno de los momentos de mayor lirismo del libro: “¿Podría ver alguien un arroyo dulce entre las tierras abiertas por el dolor..., un lucero en los cielos negros..., un alba de rubio sonreír iluminado?”.

Esa alternancia de lo suave y lo fuerte funciona ejemplarmente en el poema XXV. Se trata de un texto que cabalga entre lo lírico y lo desgarrado a la vez, donde sostiene:

Mi soledad hasta la luna me marca en las paredes letras de fuego, que gritan verdades estridentes a mi alma, mientras las bombas caen podridas, en racimos, por los alrededores de mi angustia.

La soledad y la luna, entidades asociadas tradicionalmente al más puro lirismo, marchan paralelas a lo estridente y lo podrido (es decir, a lo áspero y violento). Y todo lo rubrica, y al cabo lo unifica, la angustia —ese sentimiento fundador del libro, como hemos destacado.

Un vocabulario abundante en palabras frescas y sensoriales, como frutas, rosas, angeles, sueños, azúcares, lirios, mariposas, campanas, refuerzan las imágenes líricas de todo el libro. Y aparecen también, en configuraciones con frecuencia sinestésicas o hipalágicas, “caballos azules”, “cinturas metálicas”, “simientes frescas”, “raíz del mar”, “Gritos Azules”, “cuellos de alados encajes”, “música de lágrimas”, “primavera sencilla de hojas”, “azul de la vida tierna”. Todo esto frente al “sombrió luto”, las “charcas negras”, el “llanto inacabable”, la “madrugada de chirriantes estallidos”, “las imprecaciones sombrías” el “día abrasado por teas de gritos”, la “agonía desbordante”, el “río de orillas quemadas”, afortunadas figuraciones que nacen de la aspereza y violencia de la emoción, y las cuales juegan en vivaz contrapunto con las de la serie anterior.

La pérdida de la posibilidad de vivir en un mundo líricamente asumido, por culpa de la guerra, es un ingrediente muy vigoroso de su dolor. En ocasiones se lamenta de ese bien perdido:

¿Qué cabeza trastornada sueña y sueña con la misma música que la mía?
... Me ha roto su soñar los puentes de ramas finas por donde mi sueño atravesaba bosques y ríos de lumbres!

Dadme los sueños de las tácitas armonías, eterno reposo sin presentires en esta presente dramática conciencia de mi vida! (VIII)

Y más desolada es aún su desesperanza en este otro momento: "Ay, que ya no podrán vulnerarse los bosques ni captarse aves para mensajes a estrellas!" (XIII).

La palabra de Carmen Conde, en este libro, tiene en muchos instantes la gravedad telúrica de la voz de una Gabriela Mistral y del mismo César Vallejo. No queremos por ello pretender señalar influencias en su poesía, sino tratar de establecer las lindes del mundo expresivo en el cual pudiera inscribirse esta poesía que, por momentos incluso, acusa expresiones cercanas a la fluencia surrealista. Así cuando se le "rompen sollozos y angustias contra barcos de ébanos furibundos" (I), y cuando pregunta "¿Quién monta esos caballos azules fríos que corren las mesetas donde el pasado alzó murallas de Avila y Segovia trágicas?" (II). La fluencia de esta libertad irracionalista en el lenguaje ("Los ojos hacían más azules a los gritos" (III); "...la voz de la muerte rueda piedra sin musgo, serpea río con espinas" (V), le da al lenguaje poético de Carmen Conde, en este cuaderno, una de sus notas más avanzadas y permanentes, incluso extraña en la poesía de aquellos años, y de más resistente vigencia. Por ello, Mientras los hombres mueren se lee como el testimonio lírico de un episodio de ayer, escrito con una palabra que fue, es y será ya de siempre.

NOTAS

* Este artículo es parte de un proyecto más amplio para el cual su autora disfrutó de una beca del Professional Staff Congress of the City University of New York.

(1) Carmen Conde. *Obra Poética (1929-1966)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1967, p. 186.

(2) Cabe anotar que *Mientras los hombres mueren*, incluido en la citada *Obra Poética*, está escrito en poemas en prosa no titulados, sino simplemente identificados por números, excepto algunos que sí llevan rótulos específicos. Al citar ejemplos indicaremos el número del poema o su título.

VILLAMEDIANA, UN CLASICO COMO FUENTE DE INSPIRACION CONTEMPORANEA

Por José Antonio Rodríguez Martín

D. Juan de Tasis, tradicionalmente considerado como uno de los integrantes de la escuela gongorina, a raíz de su trágica muerte, el 21 de agosto de 1622, y como consecuencia de las enigmáticas causas que la provocaron, pasó a convertirse en una leyenda viva que han glosado muchos escritores, desde sus contemporáneos hasta nuestros días (1).

Al llegar al siglo XX, para fortuna nuestra, Villamediana sigue despertando el interés y la curiosidad de eruditos, poetas, novelistas y dramaturgos. Comienza siendo mal entendido y maltratado por D. Marcelino Menéndez y Pelayo, que se ocupó de él en dos o tres ocasiones, muy superficialmente (2). Próximo a los albores del siglo XX, D. Juan Pérez de Guzmán, en contra de la crítica de la época, dejará constancia de uno de los juicios más positivos en favor del Conde, especialmente cara a su poesía (3).

En el primer cuarto de siglo, como a continuación veremos, suscita varias obras de creación en todos los géneros de la literatura. Posteriormente, con la revitalización de Góngora, con motivo del tercer centenario de su muerte, el discípulo vuelve a interesar, de forma continuada, primero a los poetas, después a la erudición y a la crítica. A Gerardo Diego debe Villamediana las frases más elogiosas, y en una obra tan simbólica como la *Antología en honor de Góngora*, leemos, "Se admite que es el discípulo más servil de Góngora, pero esto no es cierto ni aun en sus *Fábulas* mayores, y mucho menos en sus versos líricos. Hay un acento muy personal, en los sonetos sobre todo, de Villamediana. Puede pensarse al leerlos, no sólo en Góngora, sino en Quevedo, en Lope y en el futuro Calderón" (4). Vuelve a hablar así del poeta en 1946 (5) y en 1961 con motivo de una conferencia pronunciada el 10 de abril en la Institución Fernán González de Burgos (6).

El interés por el Conde entre los poetas de ese momento, culmina en una selección de sus poemas sabiamente subtitulada *En manos del silencio*, publicada en *Cruz y Raya* por Neruda, quien rinde a Tasis un bello homenaje con su poema "El desenterrado", colocado al frente de la antología. Entre los poetas de las generaciones siguientes no decae este interés. Rosales edita parte de sus obras (7). Valverde lo llama "nuestro gran contemporáneo" (8), y poetas como Azcoaga, Alfonso Moreno y Eugenio de Nora le han tributado dedicatorias de sus composiciones o se han servido de versos suyos como lema.

Por su parte la crítica ha seguido indagando en la personalidad y en la obra del Conde. Narciso Alonso Cortés se asomó al misterio de su muerte en

su estudio monográfico; sirviéndose de este Marañón crea la discutible teoría sobre el Conde en su libro *Don Juan* y de forma incidental han seguido aportando datos: Vossler, Reyes, Mele en colaboración con Bonilla, Artigas, Bufeta, Fucilla, Green, Dámaso Alonso, Entrambasaguas, Blecua, Díaz Plaja, Gallego Morell, José M^a Cossío, Jole, Scudieri y, especialmente en los últimos años, Juan Manuel Rozas con su tesis doctoral, de 1961, en la que recoge una amplia bibliografía sobre el Conde y en su posterior ampliación y ordenación hecha para los Cuadernos Bibliográficos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de 1963, aparte de otros trabajos sueltos, labor que culmina con la edición crítica de las *Obras* del Conde para la editorial Castalia en 1980. Por último en 1983, Villamediana, como fuente de inspiración, ha supuesto el premio de novela corta "Ateneo-Ciudad de Valladolid" para la escritora Carolina-Dafne Alonso Cortés (9).

En el campo de la poesía, el primero que se acerca a nuestro personaje es, el malagueño Arturo Reyes, que en su libro *Béticas Poesías* (10), recoge el lance más divulgado de la leyenda de Villamediana (11).

Por las características de la composición es el prototipo de un poeta rezagado, de gusto totalmente arcaizante, que, como otros muchos, a partir de Bécquer y Rosalía, cae en una retórica enfática, desusada, melodramática, en la línea que estableciera Gaspar Núñez de Arce, aunque este último supo aportar aspectos meritorios como poeta histórico y cívico, en particular en *Los gritos del combate* de 1875. Como era moda, ensaya en su escrito diversas formas estróficas y satura el poema de elementos románticos.

La composición se titula "Villamediana", tiene como pórtico cuatro versos del romance histórico que el Duque de Rivas escribió sobre Tasis (12), en los que se condensa lo que va a ser la acción narrativa del poema: festejo de toros y cañas en la Plaza Mayor, al que asisten los Reyes. Las dos primeras partes son un romance octosilábico con rima asonante. El primer núcleo le dedica a la presentación de los concurrentes, con una prolija enumeración de las indumentarias de la época, prosopografía que resulta innecesaria. En la segunda parte, presenta a los Monarcas, destacando en la Reina el estado de melancolía, tristeza y ansiedad, claros atisbos que preludian su intranquilidad ante el carácter temerario del Conde, de quien se puede esperar cualquier cosa. Junto a ella el Rey se nos revela como un hombre infravalorado. Al final de esta parte, aparece el pueblo con sus murmuraciones en el momento en que entra D. Juan de Tasis, cuyos atributos son, la magnificencia, la gallardía, la elegancia, el orgullo. La tercera secuencia está compuesta toda ella en sextillas correlativas, y dedicada a hacer un retrato hiperbólico del Conde y de su valentía en la lid del toreo, frente al resto de los caballeros:

"Es el del caballo overo,
que el coso gallardamente
por todos cruza aclamado,
el más gentil caballero,
el más famoso y valiente
y galán y afortunado".

Y por último, la cuarta parte, toda ella también compuesta en sextillas, recoge un torneo de caballeros en el que todos son eclipsados cuando aparece Tasis por la Puerta de Toledo, al tiempo que el Conde blasona su escudo, con

múltiples reales de plata que pregonan su regia ambición, hecho que como ocurre en las versiones sobre don Juan del siglo XIX, va a suponer su sentencia de muerte. Termina el poema con una apóstrofe lamentativa del propio Reyes, en la que se deja sentir el pesar de los artistas que rodearon a Villamediana:

“¡Ay, conde, conde, en mal hora
con jactancia sin excusa
osaste a tu soberano,
que desde entonces te llora
la musa, la noble musa
de la tierra castellana!”

Dos años después de ser editado el poema de Arturo Reyes, D. Narciso Díaz Escobar, amante y buen conocedor de la cultura y del folklore popular, no podía pasar por alto la leyenda del Conde, y le dedica un bello soneto, a modo de epitafio laudatorio, en el que condensa la temeraria pasión de D. Juan por la Reina, con la muerte como desenlace consabido. Dice así:

“Galán, poeta, de alma enamorada,
no halló su amor desdenes ni rigores,
logrando de las bellas los favores
y siempre la victoria en su jornada.

De mil escollos le salvó su espada,
sin miedo a desdeñados reñidores,
y soñando horizonte a sus amores,
puso en el mismo trono su mirada.

Tanta ambición originó su duelo,
y herido el pecho por traidora mano,
bañó su sangre el cortesano suelo;

que fue sueño atrevido, empeño vano,
poner sus ojos en el mismo cielo
que hizo suyo un monarca castellano” (13).

Todo el poema está confeccionado de forma alusiva. Los siete primeros versos son un panegírico de la vida donjuanesca y pendenciera de Tasis, y en el verso que cierra el segundo cuarteto, se nos da el tema: su amor por Isabel, que metafóricamente volverá a ser aludida en el penúltimo verso: “...*mismo cielo* / que hizo suyo un monarca castellano”. Díaz Escobar vuelve a hacer referencia a D. Juan, en dos versos de otro soneto que tituló: “La Corte de Felipe IV”, aparecido también en *La Ilustración española y americana*, en Madrid, 22 de marzo de 1912, núm. XI-175; son los versos 5^o y 6^o, que dicen:

“Villamediana, débil ante un amor tirano,
de una hermosura regia osado se apasiona...”

Al terminar el primer tercio del siglo XX, uno de los poetas más cimeros de la poesía contemporánea, como fue Pablo Neruda, nos sorprende con un poema-epitafio hecho al Conde, que rompe con todas las visiones tópicas y

tradicionalistas que se han generado en torno a su persona. Neruda, en pleno apogeo del surrealismo, se siente atraído por este personaje pasional, arrebatado, informal, vehemente, cuyo espíritu crítico está en consonancia con la crisis de la década de los años treinta. El mejor homenaje que podía hacerle es rescatarle del olvido de una forma creativa. Para ello confecciona una antología poética del Conde, que verá la luz en la *Revista Cruz y Raya* con un significativo subtítulo: "En manos del silencio", que alude claramente al olvido en que se ha tenido la producción poética de Villamediana. Por eso su objetivo es darle vida nuevamente y de ahí que titule el poema pòrtico: "El desenterrado" (14). Esta larga composición encaja perfectamente en los parámetros del movimiento surrealista, quizá porque, como aludimos antes, Neruda veía en Villamediana un acabado ejemplo del hombre que supo reírse de una época convulsionada por la subversión de valores y porque, frente a una moral tradicional, prefería las libertades primarias.

La estructura del poema está gobernada por leyes oníricas, por una cierta lógica del absurdo y por unas fantasías libremente asociativas. En algunos momentos detectamos cierto automatismo psíquico. Todo ello propicia un fuerte grado de hermetismo que no dificulta la comprensión por un par de alusiones claras:

"quiero...
un hueco de puñal hace ya tiempo hundido
en un cuerpo hace ya tiempo exterminado y solo.
Conde dulce, en la niebla..."

El poema responde a una distribución, articulada en siete estrofas desiguales, en las que la idea básica es rescatar el espíritu del Conde de la simbiosis de su "polvo inútil" con los elementos telúricos. Neruda confía en que los componentes metafísicos del cosmos: tierra, aire, agua, metal "por fin devuelvan sus gastados muertos", y así naturaliza sus manifestaciones personales y antropomorfiza la naturaleza. El poema no podía empezar de otra manera, dado que los grandes generadores de la inspiración de Neruda son lo terraqueo, lo acuático, lo vegetal, lo animal; las metamorfosis de la eterna materia. A partir de aquí la composición, en su primera parte se convierte en una anáfora reiterada del verbo "quiero", asociado a imágenes de enorme fuerza expresiva y visual de las que emana violencia, repugnancia, agresividad, como:

"quiero...
un corazón herido dando tumbos
.....
una boca de espanto y amapolas muriendo
.....
un ronco árbol de venas sacudidas
.....
una carne despertar sus huesos aullando llamas".

Son imágenes de gran impacto sensorial y táctil que van reproduciendo el deseo rabioso de Neruda, porque cada componente orgánico del Conde se llene de vida.

En la segunda estrofa nos presenta la confusión de todo lo que muere a manos de "los dientes de la tierra dura", para luego, en la tercera renacer a una nueva armonía cósmica. Recordando en la cuarta y quinta estrofas una visión demiúrgica de los restos mortales de don Juan. Termina con una apóstrofe a Villamediana, en la que resucita, la imagen "dulce", amena de su espíritu, frente a la más oscurantista y retorcida divulgada hasta entonces. Se trata de una resurrección de su imagen y de su producción poética más pura, maltratada por los siglos, en la que se rescata la idea de un individuo conflictivo en la sociedad de su época, de un lunático que vivió por encima de la realidad.

Neruda desde *Crepusculario* hasta *Residencia en la tierra* se propuso una poética marcada por el progresivo intento de liberar su imaginación de los controles racionales, para rescatar una palabra que fuera floramiento inmediato de la interioridad, en instintivo flujo, para lo cual dio riendas sueltas a las fuerzas metafóricas y su poesía, como ocurre en nuestra composición, se transforma en un estado de raptó, de enajenamiento; no responde a ningún pensamiento analítico porque el analógico tiene su propia causalidad.

Pablo Neruda se vuelve a ocupar del Conde, incidentalmente, en uno de sus libros que tituló *Viajes*. Es una miscelánea en la que el autor deja correr la inteligencia en el recuerdo de anécdotas, personajes y hechos, con los que encuentra delectación. Estos viajes fueron escritos en Méjico y leídos en Cuba, Colombia, Perú y Argentina. En una de estas divagaciones culturales titulada "Viaje al corazón de Quevedo" (15), aprovecha para hacer una digresión apologética de don Juan, en la misma línea del poema anterior.

En el apartado de novela, el Correo Mayor, será el numen sugerente de un narrador como Diego San José, escritor inmerso en los primeros treinta años del siglo, que como sabemos son fecundos en lo concerniente a la narrativa española. Es una época en la que se dan la réplica la novela larga y la corta, aprovechando en este último caso el vehículo de las publicaciones dedicadas al citado género. Ninguno de los escritores de aquellos años deja de practicar la narración breve y su colaboración es asidua en publicaciones como "El Cuenco Semanal", "Los Contemporáneos", "La Novela Corta", "La Novela Semanal", "La Novela de Hoy", etc. Hay una gran heterogeneidad entre los autores, pero las dos tendencias más afines son: la novela costumbrista y la novela erótica.

San José al ocuparse del Conde sigue la línea de la novela costumbrista, que iniciara Alejandro Pérez Lugín, y entre cuyos cultivadores destacan: Salvador González Anaya, Emilio Carrere, Pedro de Répide, Francisco Camba, José Francés, José Mas, Cristóbal de Castro, Roberto Molina, etc. Diego de San José, es uno de los autores que más jugo sacó de la figura literaria del Conde, aunque sin talento, ya que le dedicó, una novela corta (16), otra larga (17), hizo una dramatización de la muerte del Conde en colaboración con Joaquín Dicenta (hijo) (18), y un romance (19).

En 1914, basándose en la muerte del Conde, publica, *Amoríos reales*, que se enmarca en la novela costumbrista, de gusto ya muy arcaizante (20).

La enfoca como las memorias de un canónigo, al estilo de los muchos pretendientes que merodeaban la corte. La acción arranca con el regreso de D. Juan de su viaje a Italia, en 1615. El capítulo segundo le dedica a la primera época satírica del Conde, contra los validos de Felipe III en el poder,

por tanto hacia 1617-1618. El tercero recoge los odios que fue concitando don Juan, contra su persona, a causa de su espíritu maldiciente. El cuarto son, cuentos y chismes de la corte, que desvían la atención de la trama. En el siguiente capítulo se nos relata el destierro a Alcalá, que cubre la época que va de 1618 a 1621.

La segunda parte de la obra está dedicada a la muerte de Felipe III y la transición al reinado de Felipe IV, con el retorno de Villamediana en 1621, y su renovado espíritu crítico. Acumula los tópicos que desencadenaron su muerte (Fiesta de Aranjuez y Fiesta de Toros) e inculpa como responsables de esta muerte al Rey y a Olivares, siendo la mano homicida la de un individuo astroso que había militado en los tercios de Flandes en Italia.

Esta novelita es un pésimo cronicón que sigue fielmente la biografía del Conde hecha por Cotarelo, de ahí errores crasos como el de suponer a doña Francisca de Tabora, amante de D. Juan (21). El estilo está dentro del de las peores crónicas negras; los capítulos son partes inconexas, carentes de toda trama narrativa, con digresiones totalmente innecesarias del personaje-cronista. No nos sorprende por tanto el juicio de don Narciso, cuando dice: "En poder de los novelistas el conde es, por lo general, un personaje inverosímil y absurdo. Y no digamos nada cuando el relato, chabacano y torpe, va envuelto en una *fabla que no se habló nunca*, cuyo principal resorte, entre inelegantes giros modernos que hacen aun más descabellado el intento, consiste en usar impropriamente tal o cual palabra arcaica y en menudear la asimilación del pronombre (*dalle, tomalle*), o hacerle incorrectamente enclítico (*el libro que trajéronme*)" (22).

Como ya quedó apuntado, Diego de San José, al año siguiente —1915— vuelve a publicar una extensa novela, *El Libro de Horas*, nuevamente con la figura del Conde como protagonista, aunque los resultados son aún más nefastos. Nos presenta un Villamediana que traiciona a un amigo, cría hijos con amas aldeanas, cae en un pragmatismo tan grosero que le lleva a decir "uno es el amor del corazón y otro el de la pretina", y hace que Lucinda, una dama muy mal hablada, apele a las eficacias de un abortivo. Formalmente sigue la misma línea de retoricismo innecesario y absurdo.

Por último en el género dramático rastreamos la figura de Tasis en dos escritores: Juan Antonio Cavestany en pleno periodo de institucionalización de la crisis ideológica y política española, va a retomar la figura de Villamediana, junto al resto de personajes históricos de su época, para realizar una comedia histórico-aneecdótica —en denominación del autor—, en tres actos y en verso, que se representó por primera vez en el Teatro de la Princesa, el 3 de noviembre de 1900, y que tituló *La Reina y la Comedianta* (23), con dedicatoria a Maura. La otra estará inmersa en la corriente del simbolismo histórico, poético y restaurador, con un primer acto que haría las delicias de las mejores comedias de capa y espada de Lope y Calderón. A nivel temático, recoge la tradición romántica de vuelta al pasado y utilización del verso, adhiriéndose a la nueva estructura poética modernista. Ya sabemos que el iniciador y representante más ilustre y continuo de esta forma dramática fue Eduardo Marquina, y cómo la crítica ha dejado constancia de que este teatro poético recoge temas históricos y heroicos; pero no crea un teatro histórico en el que la tradición sea utilizada en función del presente. Se da, eso sí, una utilización alegórica del pasado que, al negar la específica función

del acontecimiento evocado, en el contexto de su momento histórico, eterniza dicho evento, convirtiéndolo en ejemplar. A esta concepción del teatro histórico se oponen la tendencia más radical de la burguesía y los autores revolucionarios, que, como Bertold Brecht, más tarde, afirmarán la función actualizadora del acontecer pretérito.

Antes de terminar la primera década del siglo XX vuelve a surgir en la escena española el teatro poético en verso, de signo antirrealista, como reacción, de una parte, al teatro naturalista triunfante, y en conexión, de otra con la naciente estética modernista. Pronto una nueva influencia se hará sentir, desplazando al modernismo: la del drama romántico, despojado de su énfasis formal y de su carga patética y, a través de éste, la del drama nacional del Siglo de Oro; en la última modalidad dramática se inserta la obra que nos ocupa. En cuanto se refiere a la actitud ideológica que sustenta el teatro poético, especialmente el histórico, es conveniente señalar su carácter anticrítico y apologético, aunque en *La Reina y la Comedianta*, encontramos auténticas puyas sarcásticas, en boca de Quevedo, contra la abulia y la apatía cortesana, especialmente las dos largas disquisiciones que realiza en la escena II^a, del segundo acto —págs. 50-51—, en conversación con Velázquez, Calderón y Osuna. Todas las intervenciones de Quevedo podrían servir muy bien de paralelo a la crítica restauracionista de la época. El aspecto apologético de la obra lo trataremos después de hacer un breve resumen.

Siguiendo con el teatro poético, vendría a ser, en cierto modo, el resultado de una vocación de salvación o, al menos, de rescate de algunos mitos nacionales, encarnados en unos tipos históricos del pasado nacional. La función de este teatro fue en su origen, la de suministrar a la conciencia patria en crisis unos arquetipos, aunque con el riesgo anejo de la idealización, del ademán retórico y de la evasión; peligros que acabaron señoreándolo y convirtiéndolo en un teatro brillante, pero vacío (24).

La Reina y la Comedianta, es una nueva versión del enfrentamiento que tuvieron la reina Isabel y el conde duque de Olivares por mantener la primacía hegemónica sobre Felipe IV. La Soberana, sirviéndose únicamente de su profundo amor de mujer, mientras que Olivares, utilizando sus artimañas como celestino con la comedianta María Calderona, y también como intrigante para despertar en el Rey los celos por los consabidos amores de Villamediana. El Conde es uno de los principales personajes del drama. Al finalizar el segundo acto, es desterrado, perdonándole el Rey la vida a instancias de la Calderona. La Reina, aunque se siente halagada por el amor del Conde y comprende su sufrimiento, porque ella también ama sin ser correspondida, no acepta ese amor. D. Juan no aparecerá ya en el tercer acto. El drama está servido por una versificación rica y variada, cuyo universo dramático estriba en la exaltación de las virtudes de la raza: nobleza, valor, caballerosidad, pasión, generosidad, espíritu de sacrificio, fidelidad, personificado todo ello en don Juan de Tasis. Se nos está invitando, de forma natural, a comulgar con unos ideales en los que se fija la esencia de lo español.

Como ocurría con los dramaturgos románticos o postrománticos, se sucumbe en numerosas ocasiones a las servidumbres genéricas del teatro histórico, dando primacía a la intriga, y sometiendo las tiradas brillantes de versos al recitado de personajes claves: el Conde, el Rey, Quevedo, la Calderona. Podemos concluir diciendo que es una interpretación, no de *D. Juan*, sino de

lo *donjuanesco*, una vez tamizado por la perspectiva romántica, cuyo único objetivo es el amor puro, limpio, abnegado, en el que el amante estima la muerte, como la mayor fortuna, siempre que sea en sacrificio de su amor. Se puede tomar, por tanto, la obra como un hito más, en la larga cadena de interpretaciones dramáticas de lo donjuanesco que comienza con el *D. Juan de Carillena* (1913), de Jacinto Grau y se continúa con el *D. Juan de España* (1921), de Martínez Sierra, *D. Luis Mejía* (1925), de Eduardo Marquina, el *Juan de Mañara* (1927), de los hermanos Machado, *El burlador que no se burla*, también de Grau, y que llega hasta *El hermano Juan o el mundo es teatro* (1934) de Unamuno, con la salvedad de que en muchas de estas obras hay ya un proceso de desmitificación, mientras que la nuestra respeta el alcance apoloético más puro de la versión tradicional.

Dentro de esta amplia visión literaria que hemos presentado del Conde de Villamediana le toca cerrar el turno a Joaquín Dicenta, con un drama titulado *Son mis amores reales* (25), que estrenó en el Teatro del Centro, de Madrid, el 28 de abril de 1925. Fue premiado por la Real Academia Española. Se trata de un drama en cuatro actos y un epílogo, en verso. La obra responde a esa revitalización del teatro poético que iba a suponer la producción de José María Pemán, en la década de los años veinte y los treinta y que sintoniza con una ideología reaccionaria, cuya premisa quedó bien sentada Pemán en un prólogo en 1925:

“... Ya sabes, lector, quien soy.
No te llames, pues a engaño
si este libro que te doy,
mejor que a cosa de hoy,
te sabe a cosa de antaño” (26).

Como podemos apreciar su intención es utilizar el teatro como arma de propaganda para una concepción restauradora del universo noble y legendario que duerme en nuestra historia pretérita, y que Pemán trató en obras como *El divino impaciente* (1933), *Cuando las Cortes de Cádiz* (1934), y *Cisneros* (1934). Dicenta ha preferido inspirarse en Villamediana, consiguiendo de forma innegable la mejor y más completa de las versiones dramáticas (27). En su configuración global sabe explotar perfectamente los lances más importantes de la leyenda de Villamediana, desde su regreso del segundo destierro hasta su asesinato en agosto de 1622.

Su retrato se nos ofrece en las primeras escenas en boca de la Reina y sus damas de compañía. De su valor y de su partido con las mujeres vemos señales en toda la obra. Tienen entrada en ella los episodios de *Estaos quieto, conde*, el de *Pica bien, pero muy alto*, el de *La Gloria de Niquea*, y como desencadenante de toda la tragedia el de *Son mis amores reales* (28). Doña Francisca de Tobra juega papel muy activo e interesante: celosa de la Reina, trata de evitar, sin embargo al final, la inminente muerte del Conde. D^a Isabel, por su parte, siente hacia Villamediana amor irresistible, pero guarda su recato y su virtud. Góngora es también uno de los personajes principales. La muerte de Villamediana aparece fraguada por el de Olivares, con la cooperación del alguacil Vergel, a quien tan despiadadamente fustigó el Conde. El autor de *Son mis amores reales* ha tenido muy presente, para urdir su

obra, el notable libro de Cotarelo, ya citado, y ciertamente ha sabido aprovechar bien todos los elementos propicios a la trama dramática.

Como hemos tenido ocasión de comprobar, el siglo XX, a pesar de su distancia con respecto a la figura de Villamediana, también hace acopio de su espíritu y de su leyenda, para llenar páginas, en algunos casos, antológicas. En los poetas, la clave de su admiración reside en la pasión temeraria del Conde por la Reina, con la salvedad de Neruda, sugestionado por la imagen del individuo conflictivo en la sociedad que le toca vivir cuya fachada era la máscara que ocultaba su tragedia interior. La novela resulta adversa al tratar a D. Juan, mientras que el teatro, en un claro intento restaurador, recupera la imagen mítica del Conde.

NOTAS

(1) Para el estudio de su vida y muerte vid.: Gonzalo de Céspedes y Meneses, "Noticias de la muerte de Villamediana", *Primera Parte de la Historia de Don Felipe el III, Rey de las Españas*, Lisboa, 1631, pp. 239-240; Juan Eugenio de Hartzenbusch, "Discurso", *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública de don Francisco Cutanda, el 17 de marzo de 1861*, t. III, Madrid, Rivadeneyra, 1861, pp. 39-90; Emilio Cotarelo y Mori, *El Conde de Villamediana. Estudio biográfico-crítico con varias poesías inéditas del mismo*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1886, 343 pp.; Tomé Pinheiro da Veiga, *Fastignia o Fastos Geniales...*, Valladolid, Impr. del Colegio de Santiago, 1916, pp. 45-50, 52, 56 y 71; Narciso Alonso Cortés, *La muerte del Conde de Villamediana*, Valladolid, Impr. del Colegio de Santiago, 1928, 95 pp.; Luis Rosales, *Pasión y muerte de Villamediana*, Madrid, Gredos, (Biblioteca Románica Hispánica, nº 132), 1970, 252 pp.; Juan Manuel Rozas, *El Conde de Villamediana. Bibliografía y contribución al estudio de sus textos*, Madrid, C.S.I.C., (Colecc. Cuadernos Bibliográficos, XI), 1964, 188 pp.

(2) Marcelino Menéndez Pelayo, "La fiesta de Aranjuez", *Estudio sobre el teatro de Lope de Vega*, t. II, Madrid, C.S.I.C., 1949, pp. 213-226; "Juicio del Faetón", *Biblioteca de traductores españoles*, t. III, Madrid, C.S.I.C., 1952-53, pp. 92.

(3) Juan Pérez de Guzmán, "El Conde de Villamediana", *El Cancionero de la Rosa*, t. I, Madrid, 1891, pp. 175-178.

(4) Gerardo Diego, "Juicio de su obra", *Antología poética en honor de Góngora*, Madrid, Revista de Occidente, 1927, pp. 22-23.

(5) Gerardo Diego, "Historia de la Literatura Española", *Historia de la Literatura Universal*, Madrid, Ed. Atlas, 1946, p. 578.

(6) Gerardo Diego, "Villamediana, poeta del amor", conferencia resumida en el *Boletín del Patronato José M^a Cuadrado*, II, enero-julio, 1962, pp. 170-172.

(7) Juan de Tasis, *Poesías*, edición de Luis Rosales, Madrid, Editora Nacional, 1944, 370 pp.

(8) José M^a Valverde, *Estudios sobre la palabra poética*, Madrid, Ed. Rialp, (Biblioteca del pensamiento actual, nº 12), 1952, pp. 17 y 215.

(9) El análisis de esta obra, que como es obvio, forma parte del inventario de las inspiradas en Villamediana en el S. XX, será objeto de un estudio aparte más exhaustivo, por lo que no la incluyo en este artículo.

(10) Arturo Reyes, "Villamediana", *Béticas Poesías*, Madrid, Impr. R. Velasco, 1910, pp. 37-56.

- (11) Su amor por la reina Isabel de Borbón. Vid. nota 1.
- (12) Angel de Saavedra (duque de Rivas), "El Conde de Villamediana", *Romances Históricos*, París, Salvá, 1841, pp. 340 y ss.
- (13) Narciso Díaz Escobar, "Villamediana", *La Ilustración española y americana*, núm. XVI, Madrid, año LVI, 30 de abril de 1912, p. 263.
- (14) Pablo Neruda, "El desenterrado", *Poesías de Villamediana* (En manos del Silencio), *Cruz y Raya*, no 28, julio, 1935, pp. 7-10; se vuelve a imprimir en "Residencia en la tierra", *Obras Completas*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1962.
- (15) Pablo Neruda, "Viaje al Corazón de Quevedo", *Viajes*, Santiago de Chile, Ed. Nascimento, 1955, pp. 51-53.
- (16) Diego San José, "Amoríos reales: cómo y por qué murió Villamediana", *Los Contemporáneos*, no 306, Madrid, 1914, pp. 1-20.
- (17) *El Libro de Horas*, Madrid, Ed. Renacimiento, 1915, 343 pp.
- (18) De la que no se conoce publicación alguna ni manuscrito.
- (19) "La misteriosa muerte del Conde de Villamediana", cit. por Narciso Alonso Cortés, *Bulletin of Spanish Studies*, XXV, 1948, p. 147; no se indica dónde apareció, y tampoco Juan Manuel Rozas ha podido dar con él, al confeccionar su perfecta bibliografía sobre D. Juan.
- (20) Para el estudio de la novela costumbrista de esta época vid. Cesar Barja, *Libros y autores contemporáneos*, Madrid, Victoriano Suárez, 1935, 446 pp.; José Domingo, *La novela española del siglo XX*, vol. I, Barcelona, Ed. Lábor, 1973, 355 pp.; Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea (1898-1967)*, vol. I, Madrid, Ed. Gredos, 1958, 622 pp.
- (21) D^a Francisca de Tabora fue concubina de Felipe IV, es por ello por lo que algunos críticos —entre los que figura Emilio Cotarelo— interpretaron que la divisa "Son mis amores reales", se refería a ella, dando por hecho que Villamediana estaba enamorado a su vez de la Tabora. (Vid. Luis Rosales, "Francelisa: un enigma aclarado", *op. cit.*, pp. 43-69).
- (22) Narciso Alonso Cortés, *op. cit.*, p. 41.
- (23) Juan Antonio Cavestany, *La Reina y la Comedianta*, Madrid, Impr. R. Velasco, 1900, 94 pp.
- (24) Francisco Ruiz Ramón, "El teatro poético", *Historia del Teatro Español Siglo XX*, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1977, pp. 63-76; Gonzalo Torrente Ballester, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1957, pp. 240-241.
- (25) Joaquín Dicenta, *Son mis amores reales*, Madrid, Ed. Prensa Moderna, (Col. El Teatro Moderno, nº 78), 1927, 112 pp.; *Son mis amores reales*, Madrid, Talleres Polígrafos, 1925, 234 pp.
- (26) Angel Berenguer, "El teatro hasta 1936", *Historia de la Literatura Española* (S. XIX y XX), vol. III, Madrid Ed. Biblioteca Universitaria Guadiana, 1975, pp. 344-345.
- (27) Narciso Alonso Cortés, *op. cit.*, p. 39-40.
- (28) Para el conocimiento de dichos episodios vid. nota 1.

LA EXPERIENCIA DEL DESAMPARO EN
ANGEL FIERAMENTE HUMANO DE BLAS DE OTERO

Por Laura R. Scarano

Palabras preliminares

Blas de Otero pertenece a la primera generación de posguerra, que comienza a publicar en los años cuarenta. Su primer libro, *Angel fieramente humano* aparece en 1950. Dámaso Alonso señala a su obra como “poesía desarraigada”, cuyo verso áspero se corresponde con el derrumbamiento de una imagen del mundo. “Dentro de la poesía desarraigada española, en la que muchos buscamos angustiosamente nuestras amarras esenciales —no existenciales—, estos libros de Blas de Otero son una maravillosa realidad. Y una larga esperanza” (1).

Blas de Otero recorrerá un camino que desembocará en la poesía social, entendiendo por ella lo que Félix Grande, en sus *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, precisa: “aquella que toma la decisión de constituirse en testimonio; testimonio sobre realidades colectivas. Es una necesidad de la cultura motivada por la presión de las hostilidades de la realidad. La fraternidad, la denuncia de lo hostil y el coraje han constituido su principal proyecto” (2).

La obra que analizaremos contiene en germen todos los elementos que más tarde desarrollará Blas de Otero a lo largo de su producción. Señala Alarcos Llorach que toda su poesía es extremadamente unitaria y desde el principio apuntó a la misma meta (3).

El título alude a un verso de Góngora: “...porque aquel ángel fieramente humano...” Y establece anticipadamente la oposición básica constitutiva del hombre: su doble filiación divino-humana. Abarca 32 poemas distribuidos en Introducción, tres partes y Final. La mayoría de las composiciones son sonetos, que dominan en la 1^a y 3^a partes; el resto se distribuye entre li-ras y otros moldes estróficos.

El elemento fundamental que recorre toda la obra es el hombre y una honda meditación acerca del sentido de la vida y las angustias que lo desgarran. Es un intento por descifrar su misterio y el enigma de su ser, para lo cual el poeta elige como acceso el camino sinuoso y desolado de la existencia. Sin embargo, en su reflexión podemos delinear claramente un itinerario que, en principio, sitúa al hombre en franco contraste con un ámbito visionario original: el espacio de la eternidad, el *amparo* divino. Frente a él, el hombre “desgajado”, “desarraigado” no es más que “río de tiempo hacia la

muerte" (4). Esta Introducción, las tres partes y el Final son grados de un mismo camino, de una misma experiencia de desamparo. Hemos decidido respetar tal disposición en el análisis de su estructura.

Luego de la Introducción, que nos ubica en el estado de expulsión del hombre del Paraíso, y acentuada su radical contradicción entre "ansia de quedar" y naturaleza fatalmente mortal, la 1ª y 2ª parte profundizan ambos aspectos. "Desamor" manifiesta, en principio, la filiación del hombre con la Trascendencia en su ansia de amor absoluto. El primer puente que tiende hacia Dios es la mujer. Y en el amor como nuevo amparo, ahora humano, busca saciar el hombre su sed de absoluto.

La 2ª parte, "Hombre", plantea en primer lugar el carácter trágico de la existencia y, así como antes apelaba a la trascendencia por la indagación en la esencia humana, aquí se proyecta la reflexión hacia el plano existencial. Se sumerge el poeta en la desolación de la vida humana sin perder el contacto nunca con el plano superior (Dios), entendido como referente permanente, pero definitivamente exterior y ajeno a los conflictos desatados en el corazón del hombre. En segundo lugar, esta parte plantea el canto como posible amparo de la existencia humana y Blas de Otero corrobora su marcado interés existencial al hacer del hombre la meta de su palabra poética. Indaga aquí el sentido de su poesía: verdaderamente encarnada. Es denuncia y testimonio de la rebeldía de sus contemporáneos; un grito en medio del horror de su época; una herramienta que se hará proclama política y social, pero que en el contexto de esta obra no se opone de ningún modo a su meditación existencial y angustiada sobre el destino mortal del hombre. La palabra es la única posibilidad que le queda para elevarse por sobre la destrucción del mundo y por encima del naufragio de sus ansias. Denunciar su condición desheredada pero, a la vez, proclamar su derecho al paraíso, clamar a Dios por su merecida salvación. Esta voz sólo puede adquirir la estatura del grito, pues ha definido a Dios como "poderoso silencio". Y sólo es posible quebrar ese mutismo con la interpelación y el clamor, elevando la voz a su máxima categoría auditiva: el grito. Y Otero ubica esta reflexión exactamente antes de la 3ª parte, que dedica al silencio de Dios; el hombre sumergido en la tragedia ha de cantar para sí y para sus congéneres.

Como vemos, la estructura de la obra se reduce a esta dinámica hombre-Dios. Y la 3ª parte nos enfrenta de lleno a esta manifestación de Dios en la vida del hombre, connotada esencialmente por su silencio. El contraste entre silencio y palabra acentúa el carácter trágico de este diálogo incompleto; sin embargo, el poeta percibe en fugaces momentos que dicho silencio puede tener un sentido: Ante el absurdo holocausto humano, Dios calla y, en su mudo mensaje, el hombre percibe un atisbo de diálogo. Pero son demasiado fugaces los momentos de bienaventuranza en la relación con Dios; el ansia abisma cada vez más al hombre, mientras pesa la certeza de la muerte como quiebra de este diálogo incipiente.

Blas de Otero, en el Final, intenta reformular el amparo perido en una apertura social. Busca reorientar su voz progresivamente hacia el Paraíso, pero ya no el inicial del que fue expulsado, sino que sugiere la posibilidad de una actualización del Reino en la existencia histórica concreta. Postula una posible trascendencia para el hombre al final del camino, pero sin certezas ni dogmas. Realiza su iniciación en la esperanza cuando alude al "ser"

del hombre que busca un estado de vida cuyos pilares básicos sean “el amor y la alegría”.

El esquema temático de la obra, analíticamente desarrollado, se configura de este modo:

PARTES	TITULO	CONTENIDOS BASICOS
Introducción	“Lo eterno”	<i>La pérdida del “amparo”</i> . Expulsión del hombre del Paraíso. Confrontación hombre-cosmos. Dualidad humano-divina.
Primera	“Desamor”	<i>La experiencia del “des-amparo”</i> . Filiación con la Trascendencia. Ansia de amor absoluto a través de la mujer. Fracaso del “amparo” humano.
Segunda	“Hombre”	Desarraigo existencial del hombre: I) Sentido trágico de su existencia: desamparo personal y colectivo. II) Posibilidad del canto. Búsqueda de un “amparo poético. El hombre como meta del canto. Sentido encarnado de la poesía.
Tercera	“Poderoso silencio”	Relación del hombre con Dios. Dialéctica de silencio y palabra. Dinámica de la relación. Afirmación del deseo trascendente. El canto como plegaria.
Final	...	<i>Reformulación del “amparo”</i> . Orientación progresiva del hombre al Paraíso. Postulación de una posible trascendencia final. Iniciación en la esperanza. Búsqueda de valores éticos.

La pérdida del “amparo”

Introducción: “Lo eterno” (p. 11-12)

En este primer poema, Otero nos ubica en medio de un cosmos como espacio objetivo exterior y primigenio, en franca oposición al hombre y su descendencia, al hombre concreto y su patrimonio específico. La primera estrofa alude a dicho patrimonio de mayor a menor, particularizando su alcance semántico: “mundo”, “generación”, “hombres”. He ahí todas las realidades nominales que atañen al ser humano desde su máxima extensión. Todas ellas adjetivadas negativamente (uso del prefijo des- y la preposición “sin” que señalan carencia):

Un mundo como un árbol desgajado.
Una generación desarraigada.
Unos hombres sin más destino que
apuntalar las ruinas.

La segunda parte de cada verso nos enfrenta a los atributos de tales nominales. Y el sustantivo final condensa sintéticamente la idea básica que recorre la estrofa: "ruinas". No hay más que destrucción en el hombre y sus frutos, a pesar de reconocer que fue parte de una plenitud primera: "árbol destajado" de su tierra, desarraigado y condenado a un destino absurdo: "apuntalar ruinas". Distanciado el yo lírico del panorama que describe en bloque, observa por todos lados destrucción. Según José M. González en su estudio, Otero nos presenta sin verbos y como producto de la creación de una mente angustiada, tres instantáneas de la humanidad: desde arriba, desde abajo y en escorzo, como un apisaje surrealista y estático (5).

La segunda estrofa, en cambio, nos sitúa en el cosmos del origen:

Rompe el mar
en el mar, como un himen inmenso,
mecen los árboles el silencio verde,
las estrellas crepitan, yo las oigo.

Alude a elementos primigenios como el mar, los árboles, las estrellas. Se trata de un espacio exterior objetivo, ajeno al hombre. Según Itziar Zapiain y R. Iglesias la visión es mítica, la naturaleza es considerada como entidad superior, ámbito de plenitud universal, de carácter ancestral. Mitificación casi teológica de un universo en acción continua ante el cual la conciencia humana tiende a distanciarse en una actitud de misterioso respeto (6)

La única relación existente con el hombre es auditiva. Al final del cuarto verso el yo lírico se atribuye el acto de "oir" el sonido virtual de tal cosmos, aludido por las imágenes: "rompe el mar", "silencio verde"?, "las estrellas crepitan". La actitud es expectante. Este yo lírico adelanta como impersonal la generalización de la tercera estrofa:

Sólo el hombre está solo. Es que se sabe
vivo y mortal. Es que se siente huir
—ese río de tiempo hacia la muerte—.

Estamos ante el hombre, en el umbral de su creación misma, indagando en su esencia: "vivo y mortal", y en su desolada existencia: soledad, conocimiento claro de su mortalidad: "se sabe". Pero aún más, existe el sentimiento de tal fugacidad, la experiencia sensitiva de la muerte segura: "es que se siente huir". Con la metáfora del río, Otero se entronca con la antigua tradición literaria recogida por Manrique: la vida como río que va a dar al mar. Pero aquí se acentúa la conciencia aguda de ese mar final como muerte irremediable.

La siguiente estrofa ofrece el otro polo de la tensión agónica del hombre:

Es que quiere quedar. Seguir siguiendo,
subir, a contra muerte, hasta lo eterno.
Le da miedo mirar. Cierra los ojos
para dormir el sueño de los vivos.

Se sabe mortal, pero "quiere quedar". Frente a la muerte, aquí se intenta "subir" hasta Dios. Sabiendo que debe entablarse la batalla, la tenacidad y

ansia del hombre es insaciable. La aliteración fónica y el juego de palabras acentúan este impulso por la vida: “seguir siguiendo”: fórmula de la eternidad y permanencia que busca ascender para superar la amenaza del descenso. Esta muerte, sin embargo, es irremediamente interior al hombre:

Pero la muerte, desde dentro, ve.
 Pero la muerte, desde dentro, vela.
 Pero la muerte, desde dentro, mata.

La muerte comparte su misma intimidad. Convive con su ansia de inmortalidad y, arraigada en la naturaleza misma del hombre, “ve”, “vela”, “mata”. Asiste a la puja desesperada del hombre por “quedar”, espera su hora y realiza su propósito finalmente. La reiteración del paralelismo sintáctico y semántico acentúa su obsesiva presencia. Esta conciencia de la vida como muerte, de la muerte dentro de la vida, de la propia existencia como agónico anticipo del final, lo aproxima a Quevedo y a la línea del barroco, como también a la corriente existencialista: a Machado y a Unamuno dentro del 98.

La sexta y última estrofa nos ubica nuevamente en el espacio del cosmos: el Paraíso primero, del cual el hombre fue expulsado, el ámbito edénico que se revela ahora definitivamente perdido. Es muy fuerte el contraste con la anterior proclamación todopoderosa del dominio de la muerte sobre el hombre. Este cosmos desnudo y primigenio no conoce el cambio ni el fin, este mar “como un himen inmenso” es simbólicamente la puerta misma del origen, el umbral de la eternidad.

...El mar —la mar—, como un himen inmenso,
 los árboles moviendo el verde aire,
 la nieve en llamas de la luz en vilo...

(“Lo eterno”, p. 11-12)

Los puntos suspensivos finales confirman la suspensión inmortal de este ámbito revestido de luz.

Grados en la experiencia del “desamparo”

Primera Parte: “Desamor”

Aquí Otero presenta al hombre en su ansia de un amor absoluto que lo lleva una y otra vez hacia Dios. Ratifica así su filiación con la trascendencia a pesar de su naturaleza perecedera y mortal.

La mujer y el amor a ella se presentan como un posible puente hacia el absoluto, hacia su definitiva unión. Esta mediación es posible en virtud de la sed nunca apagada en el hombre de acceder a tal unión con Dios y de su creencia de que la mujer se vuelve así eficaz y eterna mediadora, de acuerdo con la antigua tradición que parte de la imagen de la Virgen María como intercesora ante Cristo:

Entonces a mí puedes
 venir, llegar, oh pluma que deriva
 por los aires más solos;

yo tenderé y tiraré hacia arriba,
altos sueños, mis redes,
para que eterna, si antes fugitiva,
entre mis alas, no en mis brazos, quedes.

(“Desamor”, p. 16)

El amor es posibilidad de elevación existencial, de ascensión hacia Dios: “hacia arriba”. El deseo de lo eterno de la Introducción toma así figura femenina que eleva al hombre, “entre mis alas, no en mis brazos”, a la contemplación de Dios.

La mujer y su abrazo de amor dan al hombre instantes máximos de plenitud en que es posible entrever el Paraíso aquel perdido para siempre. Es en esta experiencia en la cual se apoya esta sed infatigable del poeta por alcanzar a Dios a través del amor humano:

...herida está de Dios de parte a parte,
y yo quiero escuchar sólo esa herida.

(“Música tuya”, p. 19)

La pérdida del paraíso lleva al hombre a buscar un nuevo “amparo”. Cree hallarlo en esta experiencia límite del amor humano: allí parece reencontrar la plenitud perdida, el “mar”, la “luz”, la visión definitiva de Dios:

Mares, alas, intensas luces libres,
sonarán en mi alma cuando vibres,
ciega de amor, tañida entre mis brazos.

Y yo sabré la música ardorosa
de unas alas de Dios, de una luz rosa,
de un mar total con olas como abrazos.

(“Música tuya”, p. 20)

Esta “luz rosa”, este abrazo de mujer transformado en “olas de mar, alas de Dios”, conforman el instante fugaz de la unión del hombre con la mujer, experimentada como puente hacia Dios. Tal éxtasis cuasi místico está reforzado por la audición de una música que parece celestial y que nos recuerda a Fray Luis; la perfección de la divinidad se halla plenificada por una música divina, aquella de las esferas, que va unida a la contemplación mística. No hay tal fusión en Blas de Otero, pero sí un ansia desmesurada por hallar los medios para realizarla. La mujer es el primer instrumento que intentará “tañir” para acceder a tal música.

Besas besos de Dios. A bocanadas
bebes mi vida. Sorbes. Sin dolerme...

(“Un relámpago apenas”, p. 23)

Cuando te veo, oh cuerpo en flor desnudo,
creí ya verle a Dios en carne viva.

(“Luego”, p. 27)

Pero este amparo humano será finalmente un fracaso en su sed de absoluto, pues junto a la probable visión de Paraíso que ofrece la mujer:

Cuerpo de la mujer, río de oro
donde, hundidos los brazos, recibimos
un relámpago azul, unos racimos
de luz rasgada en un frondar de oro.

también ésta se revela como causa de dolor:

Cuerpo de la mujer, fuente de llanto
donde, después de tanta luz, de tanto
tacto sutil, de Tántalo es la pena.

(“Tántalo...” p. 21-22)

Definitivamente queda el hombre más solo en esta “soledad de dos” que
ahora descubre:

Suena la soledad de Dios. Sentimos
la soledad de dos...

(p. 22)

Se ha roto el puente. El hombre y Dios, de frente, no aciertan a encontrarse
todavía:

Oh Dios, oh Dios, oh Dios, si para verte
bastara un beso, un beso que se llora
después, porque, oh por qué, no basta eso.

(“Un relámpago apenas”, p. 24)

La naturaleza bisémica de la mujer, puente hacia Dios pero fuente de
llanto, precipita el dolor del fracaso. No es posible hallar en ella la plenitud
buscada. Y el reproche se vuelve finalmente hacia Dios:

Te veía, sentía, y te bebía,
solo, sediento, con palpar de ciego,
hambriento, sí, ¿de quién?, de Dios sería.

Hambre mortal de Dios, hambriento hasta
la saciedad, bebiendo sed, y, luego,
sintiendo, por qué, oh Dios!, que eso no basta.

(“Luego”, p. 28)

El ansia es ciega. La sed es de plenitud. El horror final es saberse mortal,
sin posibilidad de eternizar la unión, de acceder a la vida de Dios, a su amor
definitivo. La única esperanza es creer que la muerte nos lance finalmente ha-
cia El:

Inconsolablemente. Diente a diente,
voy bebiendo tu amor, tu noche llena.
Diente a diente, Señor, y vena a vena
vas sorbiendo mi muerte. Lentamente

.....
Porque quiero morir, vivir contigo
esta horrible tristeza enamorada
que abrazarás, oh Dios, cuando yo muera.

(“Ciegamente”, p. 25-26)

Segunda parte: "Hombre".

Aquí se plantea la situación de desarraigo existencial que padece el hombre. Esta condición desgarrada acentúa:

- I) el sentido trágico de su existencia, concentrada en la 1ª Parte.
- II) la búsqueda de un nuevo amparo, ahora en el canto, en la 2ª Parte.

I) El poema "Hombre" es clave para el desarrollo de este tema en el libro de Blas de Otero. Allí se concentran las ideas básicas que constituyen su meditación. El soneto está recorrido por una tensión agónica entre el hombre y Dios:

Luchando, cuerpo a cuerpo con la muerte,
al borde del abismo, estoy clamando
a Dios. Y su silencio, retumbando,
ahoga mi voz en el vacío inerte.

(p. 41)

La situación es de lucha. El adversario del hombre es la muerte. Dios es el referente "silencioso". Hacia El se alza la voz humana. El espacio es apocalíptico, "al borde del abismo".

	DIOS	
	clamor	
HOMBRE		MUERTE
	lucha	

La segunda estrofa acentúa:

- el temor y la certeza de la muerte "Si he de morir..."
- la persistencia del llamado a Dios: "Oh Dios".
- la falta de respuesta y la soledad: "Estoy hablando solo..."

Oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte
despierto. Y noche a noche, no sé cuándo
oirás mi voz. Oh Dios. Estoy hablando
solo. Arañando sombras para verte.

El ámbito es la noche, nueva asociación con el tema de la muerte. No existe la luz, el hombre está rodeado de sombras, degradado a la acción animal de "arañar". Los encabalgamientos abruptos, típicos de la poesía de Otero, acentúan el tono áspero y angustiado de su palabra.

La tercera estrofa presenta una estructura paralela: la primera parte de los versos señala la actitud del hombre siempre en un intento de ascensión y fusión. La segunda parte de cada uno muestra la acción de Dios, contraria al impulso del hombre, y el definitivo fracaso de sus intentos. Se corporizan tales intentos de fusión a través de miembros del mismo cuerpo: manos, ojos y finalmente la sed:

Alzo la mano, y tú me la cercenas.
Abro los ojos: me los sajas vivos.
Sed tengo, y sal se vuelven tus arenas.

(p. 42)

La cuarta estrofa sintetiza la idea de hombre que desplegó hasta allí:

Esto es ser hombre: horror a manos llenas.
Ser —y no ser— eternos, fugitivos.
Angel con grandes alas de cadenas!

El contraste verbal “ser”-“no ser”, que alude al plano de las esencias, absorbe simultáneamente los dos calificativos opuestos. Así configura sintéticamente la causa de la angustia: el ser eterno se experimenta en el ser fugitivo y tal contradicción entraña la negación total: la amenaza de la nada. Esta tensión máxima se expande hacia el contraste nominal del último verso, que se relaciona con el de Góngora (que da título a la obra): “...ángel fieramente humano...” La naturaleza divina (“ángel”) y humana en lucha permanente. El ansia inmortal (“alas”) combatida por su naturaleza mortal (“cadenas”).

El desamparo personal: El poema “Hombre” intenta presentar la situación general de la condición humana: el horror de su dualidad agónica. Pero, para ello, Blas de Otero ha padecido personalmente este desamparo existencial, esta incertidumbre ontológica de ser y no ser.

En el poema “Vivo y mortal” el yo lírico plantea su conocimiento de un cosmos universal, el mismo de la Introducción, un espacio ordenado compuesto por los elementos primeros:

Sé que hay estrellas, luminosos mares
de fuego, inhabitados paraísos,
cadenas de planetas, cielos lisos,
montañas que se yerguen como altares.

Sin embargo, ante este cosmos el hombre no acierta a hallar el sentido y la finalidad de su vida, la razón de su existencia:

Sé que el mundo, la Tierra que yo piso,
tiene vida, la misma que me hace.
Pero sé que se muere si se nace,
y se nace, ¿por qué?, ¿por quién que quiso?

Esta es la primera característica de su desarraigo: la incertidumbre sobre su identidad y el sentimiento del absurdo de la vida.

Nadie quiso nacer. Ni nadie quiere
morir. ¿por qué matar lo que prefiere
vivir? ¿Por qué nacer lo que se ignora?

Sólo el hombre está solo. El mundo, inmenso, gira.
Sobre su gozne virginal, suspira
lo que, vivo y mortal, el hombre llora.

(p. 43-44)

El primer verso de esta última estrofa, bimembrado, nos muestra plásticamente, el contraste del hombre en soledad y el mundo en su perfección autosuficiente.

La segunda característica de su existencia trágica es su impotencia vital: no hay posibilidad de ascensión a Dios, no hay salida para el anhelo trascendente. El hombre está condenado irremediamente al desconsuelo.

Pero mortal, el hombre nunca puede,
 nunca logra ascender a donde el cielo
 la torre esbelta del anhelo excede.

Nunca, jamás, el hombre. Sobre el suelo,
 el pájaro se posa, y pasa y hiede
 la fuente del humano desconsuelo.

(“No puede”, p. 48)

Esta impotencia nace de la certeza ineludible de la muerte, a pesar del deseo de eternidad:

No se sabe qué voz o qué latido,
 qué corazón sembrado de amargura,
 rompe en el centro de la sombra pura
 mi deseo de Dios eternecido.

Pero mortal, mortal, rayo partido
 yo soy, me siento, me compruebo. Dura
 lo que el rayo mi luz. Mi sed, mi hondura
 rasgo. Señor: la vida es ese ruido

del rayo al crepitar. Así repite
 el corazón, furioso, su chasquido...

(“Mortal”, p. 49-50)

“Hombre en desgracia” describe la degradada imagen del hombre mortal:

Soy un hombre sin brazos, y sin cejas, y acaso
 una sábana extiende su palor desde el hombro;
 voy y vengo en silencio por la paz de la tierra,
 tengo miedo de Dios, de los hombres me escondo.

Doy señales de vida con pedazos de muerte
 que mastico en la boca, como un hielo sonoro;

 ¿Hasta cuándo la carne cabalgando en el alma;
 hasta heñirla en las sombras, hasta caer del todo?

(p. 54)

El desamparo colectivo: La cifra personal fue necesaria para reconocer tal situación general en la intimidad de todos los hombres. Blas de Otero no es un poeta introspectivo. Su yo lírico representa a sus congéneres y la tendencia de su poesía es hacia “el nosotros”. No por casualidad el epígrafe que encabeza su obra es la famosa proclama de Rubén Darío de su libro *Cantos de vida y esperanza*: “Yo no soy un poeta de mayorías, pero sé que, indefectiblemente, tengo que ir a ellas”. Es “a la inmensa mayoría” hacia quien Otero dirigirá el resto de su producción literaria, que está en germen ya. Señala Alarcos Llorach en su estudio que “el poeta busca apoyos exteriores y se vuelve a los demás. Ya no se canta, está cantando por todos los demás hombres. Esta poesía, que no canta un yo sino un nosotros, que no busca resonancias en otro yo, sino en otro nosotros, ha de tocar los temas que nos interesan en cuanto humanidad”. (7)

Este *yo plural*, que asumirá definitivamente luego de esta primera obra, se inaugura precisamente aquí: en su meditación sobre el desarraigo del hombre, en sus preguntas metafísicas sobre las cuestiones últimas de la vida y la muerte.

“Igual que vosotros” realiza la mediación entre la conciencia personal y la colectiva, y continúa su meditación acerca de la condición del hombre. Hablamos de incertidumbre sobre la identidad e impotencia ante la muerte; ahora vemos también la búsqueda desesperada. El soneto se abre con el adverbio terminado en *-mente* que inaugura el clima de tensión, desatada por la dinamicidad verbal, y angustiosa por la falta de conocimientos: “qué sé yo qué”, “no sé con qué”, “qué sé yo dónde”, “cómo”, “no sé en qué”.

Desesperadamente busco y busco
un algo, qué sé yo qué, misterioso,
capaz de comprender esta agonía
que me hiela, no sé con qué, los ojos.

Desesperadamente, despertando
sombas que yacen, muertos que conozco,
simas de sueño, busco y busco un algo,
qué sé yo dónde, si supieseis cómo.

.....

Alcé la frente al cielo: lo miré
y me quedé, ¿por qué? oh Dios!, dudoso:
dudando entre quién sabe, si supiera
qué sé yo qué, de nada ya y de todo.

(p. 37-38)

La situación de absurdo y sinsentido de la vida se repite, pero ahora se extiende el desamparo a todos los hombres, unidos en la misma búsqueda, en el mismo desarraigo:

Desesperadamente, esa es la cosa.
Cada vez más sin causa y más absorto
qué sé yo en qué, sin qué, oh Dios, buscando
lo mismo, igual, oh hombres, que vosotros.

(p. 38)

Otra característica de este desarraigo es la tentación del nihilismo. En “Entonces y además” la amenaza de la nada se acrecienta. Primero el poeta objetiva su angustia en el “llanto”. Y en el “viento”, al causante de su dolor:

Quando el llanto, partido en dos mitades,
cuelga, sombríamente, de las manos,
y el viento, vengador, viene y va, estira
del corazón, ensancha el desamparo.

Quando el llanto, tendido como un llanto
silencioso, se arrastra por las calles
solitarias, se enreda entre los pies,
y luego suavemente se deshace.

(p. 35)

La causa de esta angustia no sólo es la muerte, como en otros sonetos, sino la posibilidad de padecer, en esta instancia última, la caída en la nada, experimentar la desesperación del vacío total y final:

Cuando morir es ir donde no hay nadie,
nadie, nadie; caer, no llegar nunca,
nunca, nunca, morir y no poder
hablar, gritar, hacer la gran pregunta.

.....
Entonces, y también cuando se toca
con las dos manos el vacío, el hueco,
y no hay donde apoyarse, no hay columnas
que no sean de sombra y de silencio.

(p. 36)

Todo el poema está construido a partir de subordinadas temporales, sin oración principal de la cual dependan; tal suspensión nos sugiere la situación incomprensible de la muerte, la falta de respuesta, la carencia de apoyos, que reafirman la experiencia del vacío y de la nada. Ante tal amenaza se acrecienta en el hombre la soledad, dejándolo en un estado de absoluta intemperie. El uso de infinitivos acentúa la impersonalidad del hablante lírico, extendiendo la situación a todos los hombres.

Entonces, y además cuando da miedo
ser hombre, y estar solo es estar solo,
nada más que estar solo, sorprenderse
de ser hombre, ajenarse: ahogarse solo.

(p. 36)

El verso final trunca la reflexión y objetiva el llanto, dándole estatura humana por la personificación. La situación de indigencia existencial es permanente e ineludible:

“Cuando el llanto, parado ante nosotros... (36)

La confrontación final es de frente, cara a cara con la muerte bajo el ropaje de este llanto.

El problema de la nada se repite en “Vértigo”. El hombre padece la experiencia original de su “caída” primera y la amenaza de una caída final precipita su desconcierto:

Desolación y vértigo se juntan.
Parece que nos vamos a caer,
que nos ahogan por dentro. Nos sentimos
solos, y nuestra sombra en la pared
no es nuestra, es una sombra que no sabe,
que no puede acordarse de quién es.

(p. 39)

El tema de la caída se asocia con la memoria de un pasado edénico de plenitud que se ha perdido. Sin la visión original, el hombre se ha quedado ciego:

El aire viene lleno de recuerdos,
y nos duele en el alma su vaivén,
divisamos azules mares, dentro
de la niebla infinita del ayer.
Desolación y vértigo se meten
por los ojos y no nos dejan ver.

(p. 40)

La nada lo empuja a una especie de locura, de asfixia espiritual, de clausura interior y alienación, donde pierde todo apoyo el sentido de su vida:

Desolación y vértigo se juntan.
Parece que nos vamos a acer,
que nos ahogan por dentro. Nos quedamos
mirando fijamente a la pared,
no podemos llorar y se nos queda
el llanto amontonado, de través,
nos tapamos los ojos con las manos,
apretamos los dedos en la sien,
sentimos que nos llaman desde lejos,
no sabemos de dónde, para qué...

(p. 40)

Con el mismo tema Blas de Otero nos presenta la imagen de la "escalera":

Mientras tanto subimos la escalera (de vez en
cuando se oye
a los que caen de espaldas), nos paramos
un poco, alguna vez (vacilamos, como una hoja
en el instante de arrojarse al aire),
viene
el vértigo a todo correr desde el vacío
y, cerrando los ojos,
nos asimos a nuestro ser más íntimo,
y seguimos
y seguimos subiendo la trágica escalera
colocada,
creada, por nosotros mismos.

("Mientras tanto", p. 55-56)

Es un símbolo de la vida, imagen de un intento siempre renovado de ascensión. Pero también asiste a las caídas sucesivas al vacío: "de espaldas", sin ver hacia dónde se cae. La escalera es el símbolo también del absurdo, no hay lugar donde apoyarse, no hay lugar adonde subir, se vuelve inútil para el escepticismo nihilista. Es un mito más creado por la imaginación del hombre para huir de su temor a la muerte.

El poema "Impetu" vuelve a la reflexión personalizada del yo lírico. Y sirve como transición para la segunda parte de "Hombre", dedicada al tema del canto. En el horizonte desencantado que recorrimos, es el único porma que intenta superarse, recuperar algo de las "ruinas". Porque el poeta buscará un nuevo amparo: ahora, en la palabra.

Mas no todo ha de ser ruina y vacío.
 No todo desescombros ni deshielo.
 Encima de este hombro llevo el cielo,
 y encima de este otro, un ancho río

de entusiasmo. Y, en medio, el cuerpo mío,
 árbol de luz gritando desde el suelo.
 Y, entre raíz mortal, fronda de anhelo,
 mi corazón en pie, rayo sombrío.

Sólo el ansia me vence. Pero avanzo
 sin dudar, sobre abismos infinitos,
 con la mano tendida: si no alcanzo

con la mano, ya alcanzaré con gritos!
 Y sigo, siempre, en pie, y así, me lanzo
 al mar, desde una fronda de apetitos.

(p. 51-52)

Lo que el hombre no ha alcanzado con su ansia, con su cuerpo mortal “desde el suelo”, con su “corazón en pie”, con su “fronda de anhelo”, ha de intentar alcanzarlo con “gritos”, con su palabra hecha clamor. Con la seguridad de llevar sobre su fragilidad un pasado edénico (“el cielo”) ha de lanzarse al “mar” (espacio de eternidad, plenitud del absoluto), como “árbol de luz” gritando “desde el suelo”, desde su intemperie ontológica, desde su contradicción (“rayo sombrío”).

II) La posibilidad del canto: El “Canto primero” se enlaza con el tema del desamparo colectivo. En esta nueva posibilidad que se le abre al poeta, en esta búsqueda de un amparo poético para su desamparo existencial, Blas de Otero persiste en llevar sobre sí a la humanidad entera. Este es otro elemento que anticipa su posterior cambio hacia una poesía definitivamente social. Asume el plural y define la meta final de su palabra: el hombre.

Definitivamente, cantaré para el hombre.
 Algún día —después—, alguna noche,
 me oirán. Hoy van —vamos— sin rumbo,
 sordos de sed, famélicos de oscuro.

(p. 59)

Reconoce su hermandad con el resto de los hombres ya que no puedo confirmar su filiación divina. Realiza la proclamación de su palabra como una salida para el dolor común, “agua” para la sed de todos.

Yo os traigo un alba, hermanos. Surto un agua,
 eterna no, parada ante la casa.
 Salid a ver. Venid, bebed. Dejadme
 que os unja de agua y luz, bajo la carne.

(p. 59)

Este “hermanos” será luego su destinatario definitivo: la inmensa mayoría para la cual ha de nacer una nueva fe en el poeta. Alarcos Llorach señala que, después de amar, vivir y morir por dentro, el poeta bajará a la calle y

dejará el encierro del yo para perderse en el mar del nosotros; allí se realizará el “redoble de conciencia” (8).

Su palabra es “luz”, “alba”, pero también denuncia histórica concreta. Recoge la angustia de la guerra, la injusticia de los “muertos”, la proclama de venganza:

De golpe, han muerto veintitrés millones
de cuerpos. Sobre Dios saltan de golpe
—sorda, sola trinchera de la muerte—
con el alma en la mano, entre los dientes

el ansia. Sin saber por qué, mataban;
muerte son, sólo muerte. Entre alambradas
de infinito, sin sangre. Son hermanos
nuestros. Vengadlos, sin piedad, vengadlos!

(p. 60)

Luego, en un lenguaje claramente apelativo, exhorta a los demás a realizar el cambio interior que anticipa su poesía posterior: reproche a Dios, rechazo de todos los anhelos de absoluto y trascendencia, para abocarse enteramente al hombre y su angustia:

Solo está el hombre. ¿Es esto lo que os hace
gemir? Oh si supieseis que es bastante.
Si supieseis bastaros, ensamblaros.
Si supierais ser hombres, sólo humanos.

Os da miedo, ¿verdad? Sé que es más cómodo
esperar que Otro —¿quién?— cualquiera, otro,
os ayude a ser. Soy. Luego es bastante
ser, si procuro ser quien soy. Quién sabe

hay más! En cambio, hay menos: sois sentinas
de hipocresía. ¡Oh sed, salid al día!
No sigáis siendo bestias disfrazadas
de ansia de Dios. Con ser hombres os basta.

(p. 60)

Blas de Otero anuncia el sentido “encarnado” de su poesía: encarnada en el hombre y su circunstancia histórica, en su padecimiento social y no sólo metafísico. Su voz será también vehículo del odio para alcanzar una sociedad más justa. Es un arma de rebeldía. En el poema “A Eugenio de Nora” (poeta tremendista del grupo Espadaña) escribe:

Hay una rabia dentro de los ojos,
una rabia de Dios y de los hombres,
y de ti mismo y de mí mismo. Nada
es comparable a un mar que ya se rompe.

Que ya no puede más. Pero nosotros
insistimos, entramos por la noche
no con las manos, no tendidas, nunca:
gritando a voces y llamando a golpes.

(p. 61)

El grito es la estatura máxima de la palabra. El canto es descubierto como lugar de lucha, espacio donde se libraré el combate.

A fuerza de querer que se despierten,
palios de luz, penumbra de rincones,
todo, lo desgarramos, no queremos
limosna: manos no, garras insomnes!

(p. 62)

“Crecida” presenta la realidad histórica de la guerra y la muerte bajo el símbolo de una sangre que fluye incesante. Con versos largos y breves sucesivamente, con una reiteración obsesiva de la misma imagen, el poeta logra darnos la sensación acertada de esta sangre que no puede dejar de correr y que se transfigura en sustancia poética. El contenido de la palabra es esta misma sangre hecha denuncia y proclama:

Con la sangre hasta la cintura, algunas veces
con la sangre hasta el borde de la boca,
voy
avanzando
lentamente, con la sangre hasta el borde de los labios
algunas veces,
voy
avanzando sobre este viejo suelo, sobre
la tierra hundida en sangre...

(p. 67)

La palabra se desacraliza. Es la apología del grito, la defensa de la vida a través del canto colectivo, elemental. Señala Alarcos Llorach que el grito, fatigado de no encontrar respuesta, “es puro aullido para espantar a la muerte” (9).

Traigo una rosa en sangre entre las manos
ensangrentadas. Porque es que no hay más
que sangre,
y una horrorosa sed
dando gritos en medio de la sangre.

(p. 69)

Tercera parte: “Poderoso silencio”

El poeta nos sitúa aquí frente a la relación hombre-Dios y todos sus matices, algunos ya anticipados.

En primer lugar asistimos a la tensión agónica entre el silencio de Dios y la palabra del hombre que desarrollamos hasta aquí. “Estos sonetos” es el poema que abre esta meditación y hace referencia al intento concreto del poeta por acceder a Dios a través de su frágil instrumento: los sonetos, estos poemas. Se vincula directamente con el tema recién tratado: el canto como posible amparo. Sin embargo, con el título de esta parte se encuentra la respuesta: ante la palabra del hombre, éste sólo recibe un “poderoso silencio” de parte de Dios.

Estos sonetos son los que yo entrego
plumas de luz al aire en desvarío;

cárceles de mi sueño; ardiente río
donde la angustia de ser hombre anego.

Lenguas de Dios, preguntas son de fuego
que nadie supo responder. Vacío
silencio. Yerto mar. Soneto mío,
que así acompañas mi palpar de ciego.

Manos de Dios hundidas en mi muerte.
Carne son donde el alma se hace llanto.
Verte un momento, oh Dios, después no verte.

Llambria y cantil de soledad. Quebranto
del ansia, ciega luz. Quiero tenerte,
y no sé dónde estás. Por eso canto.

(p. 73-4)

El contenido del canto es siempre la angustia del hombre, su situación desgarrada, sus preguntas finales, su ansia de fusión. La respuesta de Dios es siempre el silencio. En "Hombre" vimos cómo se había perdido todo sentido de la vida. Luego, con el canto como nuevo amparo, el hombre intenta reencontrar la finalidad de su existir. Aquí define Otero el sentido último de su palabra: hallar a Dios, poseer a Dios, acceder a su plenitud. Persiste su ansia trascendente a pesar de todo y el canto es el segundo instrumento que intentará "tañir" para elevarse a aquella música divina que fugazmente intuyó en el amor humano.

El poema está construido por imágenes que se agrupan en torno a dos campos semánticos básicos: la palabra del hombre que asciende hacia Dios y el silencio de Dios como respuesta (en un doble movimiento de ascenso y descenso):

	<i>Palabra del hombre</i>	<i>Silencio de Dios</i>
Imágenes	"estos sonetos"	
	"plumas de luz"	
	"cárceles de mi sueño"	
	"ardiente río"	
	"lenguas de Dios"	
	"preguntas de fuego"	
	"soneto mío"	"vacío silencio"
		"yerto mar"
	"manos de Dios"	
	"carne donde el alma se hace llanto..."	
		"llambria y cantil de soledad"
		"quebranto del ansia"
		"ciega luz"
Paradigma	"entrego" (sonetos)	
	"anego" (angustia)	
	"verte-no verte"	
verbal	"quiero tenerte"	"nadie supo responder"
	"no sé (donde estás)	
	"canto"	
	PALABRA	SILENCIO

A través de las imágenes la confrontación original permanece: el hombre y Dios se hallan condenados a este juego dialéctico de silencio y palabra.

Todas las imágenes que corresponden a la palabra del hombre corporizan metafóricamente este ansia ilimitada de luz, de sueño, de fuego, de Dios, con su consecuente limitación: plumas, cárceles, río, lenguas, preguntas (no respuestas). Pero confirman la naturaleza religiosa del canto: "manos de Dios" y su doble dimensión corporal y espiritual (instrumento del hombre y don de Dios): "carne y alma".

Las imágenes que corresponden a Dios son aún más elocuentes: el Inasible es mudo ante la queja del hombre, es el mar de la plenitud inalcanzable, es "Llambria", peña inaccesible y "cantil", que alude a la profundidad del mar y sus obstáculos.

Si seguimos los verbos utilizados en forma personal, el ritmo se acrecienta de parte del hombre: intenta hablar sumergido en su angustia, frente a la contradicción de ver y no ver, su voluntad de posesión permanece; pero no hay conocimiento posible y es ésta la razón del canto. La palabra es la posibilidad de poseer a Dios a través de un instrumento divino, es el lugar en que el hombre intentará la fusión. Aquí reside el tema clave de la lírica contemporánea: la supervaloración de la función de la poesía, la concepción de la palabra poética como herramienta de conocimiento de la realidad. Sin embargo, la única acción atribuida a Dios se diluye en la impersonalidad: "nadie supo responder" y se cancela en el silencio divino.

El poema siguiente "Poderoso silencio" describe con mayor detención los alcances angustiosos de esta situación. La clausura en que se debate el hombre ante la falta de respuesta, la desesperación por hallar el diálogo anhelado.

Oh, cállate, Señor, calla tu boca
cerrada, no me digas tu palabra
de silencio; oh Señor, tu voz se abra,
estalle como un mar, como una roca,

gigante. Ay, tu silencio vuelve loca
al alma: ella ve el mar, mas nunca el abra
abierta; ve el cantil, y allí se labra
una espuma de fe que no se toca.

(p. 75)

Parece ser la condición eterna del hombre: querer a Dios y no tenerlo, perdida la plenitud de diálogo del origen. Al hombre no le queda, aparentemente, más salida que anegarse en ese silencio como en "un mar", luchar a pesar de todo, esperando su respuesta:

¡Poderoso silencio, poderoso
silencio! Sube el mar hasta ya ahogarnos
en su terrible estruendo silencioso.

Poderoso silencio con quien lucho
a voz en grito...

(p. 76)

Esta relación hombre-Dios establece una red de movimientos en tensión continua. “Tú que hieres” presenta la dinámica de la relación, donde el hombre entabla una lucha “furiosa” con Dios, para poseerlo, reforzada ésta por el ritmo verbal y los adverbios terminados en -mente.

Arrebatadamente, tu persigo.
Arrebatadamente, desgarrando
mi soledad mortal, te voy llamando
a golpes de silencio. Ven, te digo

como un muerto furioso. Ven. Conmigo
has de morir. Contigo estoy creando
mi eternidad (De qué, de quién). De cuando
arrebatadamente esté contigo.

Y sigo, muerto, en pie. Pero te llamo
a golpes de agonía. Ven. No quieres.
Y sigo, muerto, en pie. Pero te amo

a besos de ansiedad y de agonía.
No quieres. Tú que vives. Tú, que hieres
arrebatadamente el ansia mía.

(p. 77-78)

Las acciones del hombre: “te persigo”, “te voy llamando”, “te digo”, “sigo muerto”, “te llamo”, “te amo”... Las respuestas de Dios: “no quieres” “Tú, que vives”, “Tú, que hieres”. La vida está del lado de Dios; la muerte del lado del hombre. El anhelo, el amor, la necesidad de diálogo son humanos. De parte de Dios, sólo la negación al diálogo (“no quieres”), causando el dolor, la herida. La violencia de esta relación que no llega a ser encuentro, se acentúa por el uso del mismo adverbio, atribuido al principio al hombre, al final a Dios.

El poema “Mortales” reitera la radical diferencia del hombre precederero con su Dios eterno, pero también la existencia del anhelo inmortal en la criatura, que implora comprensión para soportar la calusura de su soledad.

Alarcos Llorach ha estudiado el tema de Dios en esta poesía y afirma que para Otero Dios es problema y es como el Dios que postulan ciertas filosofías, pero menos abstracto que el de éstas, y con raigambre y tradición esencialmente cristiana y particularmente mística (San Juan de la Cruz). Al principio adopta, según este crítico, una posición análoga a la del místico que adolece atravesando la noche oscura de la nada del mundo en espera de Dios. Tiene la esperanza de encontrarlo y suspira por su llegada. Pero más tarde el ansia divina del poeta se corresponde con los estados de sequedad de los místicos cuando piensan que los ha dejado Dios (10).

Mira Señor, si puedes comprendernos,
esta angustia de ser y de sabernos
a un tiempo sombra, soledad y fuego.

Mira, Señor, qué solos. Qué mortales.
Mira que dentro, desde ahora, luego,
somos, no somos —soledad— iguales.

(p. 80)

El poema siguiente, "La tierra", presenta la aternidad y plenitud del cosmos: tierra, mar, agua, fuego, cielo, rosa, frente a la caducidad humana. La invocación a Dios se hace cada vez más urgente. La vida como barco a la deriva en un mar incognoscible se corresponde con el símbolo de Dios como "capitán":

Pero viene un mal viento, un golpe frío
de las manos de Dios, y nos derriba.
Y el hombre, que era un árbol, ya es un río.

Un río echado, sin rumor, vacío,
mientras la Tierra sigue a la deriva,
oh Capitán, oh Capitán, Dios mío!

(p. 82)

El poeta comprende que su palabra es el único lazo que lo une a Dios y a través de ella intenta forjar un puente hacia su silencio. Por eso el canto se vuelve "plegaria", pedido de salvación. "Salmo por el hombre de hoy" afirma este deseo y extiende la significación de su palabra:

Salva al hombre, Señor, en esta hora
horrorosa, de trágico destino;
no sabe adónde va, de dónde vino
tanto dolor, que en cauce roto llora.

.....
Mira, Señor, que tanto llanto, arriba
en pleamar, oleando a la deriva,
amenaza cubrirnos con la Nada.

Ponnos, Señor, encima de la muerte!
Agiganta, sostén nuestra mirada
para que aprenda, desde ahora, a verte!

(p. 83-84)

El silencio de Dios pareció hasta ahora vacío, ausencia total de respuesta. Sin embargo, andando este camino el poeta descubre que Dios habla desde su mismo silencio, que se vuelve en determinados momentos, elocuente, accesible al hombre que escucha.

Poderoso silencio (...) grita hasta arrancarnos
la lengua, mudo Dios al que yo escucho.

(p. 76)

En el último poema de esta tercera parte, "Serena verdad", dedicado a Dámaso Alonso, Otero describe los fugaces instantes de unión con Dios, que, a pesar de su brevedad, lo impulsan a apostar el resto de fe que le queda para superar el nihilismo creciente.

Hay un momento, un rayo en rabia viva,
entre abismos del ser que se desgarran,
en que Dios se hace amor, y el cuerpo siente
su delicada mano como un peso.

Hemos sufrido ya tanto silencio,
hemos buscado a tientas, tanto; estamos
tan cubiertos de horror y de vacío,
que, entre la sombra. Su presencia quema.

Grandes dolores, con su hambre inmensa,
nos comieron las ansias; mas ninguno
es como tú, dolor de Dios; león
del hombre; hambre mortal; sed siempre en vilo.

(p. 85-86)

A partir de aquí el poeta describe el éxtasis de esta unión con Dios como amor actualizado, experiencia de eternidad, máxima luz. ¿Qué medios lo han producido? No lo sabemos, ni sabemos con certeza si no se trata más que de sueños, anhelos del corazón sin realización posible. Pero el poeta ubica este poema justamente al final de esta serie dedicada a su relación con Dios.

Pero, de pronto, en un desmayo íntimo,
en un instante interno, eternizado,
nace el amor, irrumpe, nos levanta,
nos arroja en el cielo, como un mar.

Somos pasto de luz. Llama que van
vibrando, en el vaivén de un viento inmenso;
viento que sube, arrebatadamente,
entre frondas de amor que se desgarran.

Ah, ya el cuerpo, la alcoba rosa y cálida,
cuerpo de la mujer, alma de oro,
en evidencia pone a Dios; le veo
encarnado, hecho dulce criatura.

Y este río que pasa siempre y nunca,
y esta selva ignorada que me acoge,
son sobre abismos milagrosos, sueños
de Dios; eternidad que fluye y queda.

(p. 86)

El hombre y su deseo de eternidad, el amor y la mujer como mediación hacia Dios, la experiencia de la vida como río, se concentran en este pasaje.

Sobreviene luego la ruptura de esta unión. Inútilmente el hombre querrá rechazar a su Creador. Pues su ansia es más poderosa que su decepción. El anhelo de Dios sigue intacto, mientras exista vida en el hombre.

Busqué y busqué. Mis manos sangran niebla,
tropezaron en llambrias y galayos,
se me abrieron, llagaron de infinito,
pero todo fue en vano: Te evadiste.

Llegué a odiar tu presencia. Odiemos, dije,
al inasible. Ah, sí! Pero el suplicio
se hizo mayor. Mi sed ardía sola.
Como una ola me anegaste Tú.

Y fui llama en furor. Pasto de luz,
aliento de amor que, arrebatadamente,
arrancaba las frondas y las iba
subiendo, sí, subiendo hasta tu cielo.

Alcanzadme la mano, ay, alcanzádmela
la mano.

Madre.

Puede ser que mi calle esté más arriba,
más
adelante.

(pp. 91-92)

No por capricho, el poeta llama a este poema "Final". Es quizás la respuesta final a su pregunta permanente. Sin certezas absolutas, Otero intuye que aún queda para el hombre un nuevo "amparo", sin acertar a ver aún de qué se trata.

La metáfora de "mi calle", "el cabo de la calle", alude al sentido final de su existencia. No sabe si es aquí, ni si es ahora. Ignora el espacio y el tiempo de esta hora última, ignora también si el final es el principio: "Puede ser (...) que hayamos estado aquí antes..."

No existe seguridad completa de la existencia de "alguien". Huye del dogmatismo que buscó en un principio. Conscientemente, deja en penumbras todo, con sutil ambigüedad: "Todo puede ser..." Aún "todo lo demás puede ser /aire,/ castillos en el aire...", vanos sueños que forja la imaginación del hombre.

Pero en su mano (corporización máxima de su anhelo) asciende su ansia inmortal de plenitud, orientada al origen de la vida, subconscientemente apelado por el verso aislado que precede al final: "Madre".

Otero intenta ampararse en la esperanza del futuro, de un final "más arriba", "más adelante".

El siguiente poema, "El ser", completa esta reflexión acerca del futuro. Confirma una meditación que desde el título se propone ontológica. El poeta procura bucear en la misma esencia de sí y de todo, para hallar allí todas las respuestas a su circunstancia personal. Y, ante todo, esta tarea le propone una búsqueda axiológica en el orden de los valores fundamentales que convergen hacia el Ser.

¿Cómo podríamos respirar y vivir,
si el espacio no estuviese
lleno de alegría y amor?
De la alegría nacen todos los seres,
a través de la alegría son mantenidos,
y con alegría desaparecen
cuando nos abandonan.
¿Cómo podríamos reposar y morir,
si la muerte no fuese
otro modo de amor y de alegría? (p. 93)

Blas de Otero reformula un nuevo amparo que lo salve de la intemperie existencial. Y lo apoya sobre dos pilares básicos, sobre dos valores éticos: el amor y la alegría. Ambos tienen sentido en tanto se proyectan horizontalmente hacia el "nosotros" el plural que el poeta ha asumido. Ambos cimentan la convivencia colectiva, el nuevo paraíso hacia el cual quiere ascender y orientar su poesía. Espacio de plenitud que anticipa el Reino en la circunstancia histórica de la comunidad concreta.

El ciclo de la vida: nacimiento, crecimiento y muerte, debe estar signado por tales valores para que, en definitiva, el final de todo no sea más que "otro modo de amor y de alegría", la posibilidad de reingresar a la plenitud original. El mensaje final del poeta es que, sólo configurando la vida a partir de este espíritu ético, es posible creer en la muerte, no como destrucción definitiva, sino como entrada a otro *estado de vida* que corone lo que está ya en germen.

El epígrafe integra a San Juan de la Cruz en esta meditación: "...estando ya mi casa sosegada..." Afirma el deseo trascendente del poeta pero subraya el símbolo de la casa. Esta constituye simbólicamente "el adentro" del hombre, el espacio de plenitud que debe ser primero interior para hacerse luego cósmico. Por esta "casa sosegada" de todos los apetitos anteriores, lucha y se desvela el poeta. En su búsqueda de Dios se ha encontrado consigo mismo y en sus padecimientos se ha unido fraternalmente a todos los hombres, sus "hermanos". La búsqueda del paraíso personal ha sido reemplazada por el intento de forjar un paraíso comunitario, a partir no de certezas, sino de un desamparo compartido y de una esperanza común nacida de este aprendizaje. El ser personal se plasma en el "nosotros". El nuevo "amparo" ha de ser necesariamente "ético" y "social".

Conclusiones

La temática del *amparo-desamparo* recorre toda la obra. Podemos sintetizar en un cuadro los símbolos del "amparo" y las sucesivas clausuras que sumergen al hombre en el estado de "desamparo", con sus circunstancias existenciales, hasta la resolución final.

Grados del "amparo"	Símbolos	Situación de clausura
amparo divino	COSMOS.....mar árboles estrellas cielo luz (espacio edénico eterno y pleno)	Pérdida del paraíso (Expulsión y caída del hombre mortal)
amparo humano	amor a la MUJER "herida de Dios" (instante fugaz de fusión con Dios)	Fracaso (sed insatisfecha, ruptura de la unión)
amparo poético	PALABRA "encarnada" (grito, denuncia, plegaria)	Silencio de Dios (no respuesta)
amparo social	AMOR y ALEGRIA asunción del plural (proclama de valores éticos, apertura hacia la trascendencia)	(proyección hacia su obra posterior)

No hay duda de que esta obra de Otero concentra toda la meditación fundamental del hombre contemporáneo: el tema del amor y la muerte, el deseo de Dios y su silencio, la apertura comunitaria y la palabra poética. Están contenidos ya aquí todos los elementos que desplegará el autor en su obra posterior, más detalladamente. Poeta hondamente social, hunde sus raíces en una permanente indagación existencial que nace introspectiva y se extiende luego para abarcar a sus congéneres.

La meta de su canto será siempre el hombre. El genérico, en su lucha transtemporal con su Creador, el hombre religioso que busca en el silencio de Dios las respuestas a sus preguntas. El hombre carnal y sensitivo que se abisma en el amor de la mujer buceando sin descanso para asir el absoluto Amor. El hombre mortal que padece el desarraigo, la dualidad de su naturaleza, el temor a la muerte y a la nada, el absurdo de la vida. El hombre histórico, sumergido en la sangre de una guerra fratricida y devastadora. El hombre que es poeta y levanta su voz como bandera, pero también como plegaria. Y finalmente, el hombre que es hermano de los hombres y asume en su camino el destino común de sus congéneres.

Por eso Blas de Otero halla el sentido de su vida y de su palabra en esta cruzada por "la inmensa mayoría", para una tierra en paz, donde labrar su vida y atesorar su muerte:

Miradme bien, y ved que estoy dispuesto
para la muerte. Queden estos hombres.
Asume el sol. Desnazca sobre el mundo
la noche. Echadme tierra. Arad en paz.

("Aren en paz" de *Redoble de conciencia*)

BIBLIOGRAFIA

- Blas de OTERO, *Angel fieramente humano. Redoble de conciencia*. Buenos Aires, Losada, 1977.
- Emilio ALARCOS LLORACH, *La poesía de Blas de Otero*. Madrid, Anaya, 1973.
- Itziar ZAPIAIN y Ramón IGLESIAS, *Aproximación a la poesía de Blas de Otero*. Madrid, Bitácora, 1983.
- Félix GRANDE, *Apuntes sobre poesía española de posguerra*. Madrid, Taurus, 1970.
- José M. GONZALEZ, *Poesía española de posguerra. Celaya. Otero. Hierro. 1950-1960*. Madrid, Ed. S.A., 1982.
- Dámaso ALONSO, "Poesía arraigada y poesía desarraigada" en *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Gredos, 1952.
- José Luis CANO, "La poesía de Blas de Otero" en *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*. Madrid, Guadarrama, 1974.
- M^a. del Rosario FERNANDEZ ALONSO, "La poesía de Blas de Otero o el sentimiento de la muerte en carne viva", en *Una visión de la muerte en la lírica española*. Madrid, Gredos, 1971.

NOTAS

(1) Dámaso Alonso, "Poesía arraigada y poesía desarraigada" en: *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid: Gredos, 1952) p. 358.

(2) Félix Grande, *Apuntes sobre poesía española de posguerra* (Madrid: Taurus, 1970), p. 54

(3) Emilio Alarcos Llorach, *La poesía de Blas de Otero* (Madrid: Ed. Anaya, 1973) p. 22.

(4) Blas de Otero, *Angel fieramente humano. Redoble de conciencia* (Bs. As.: Losada, 1977), p. 12. Todas las citas pertenecen a esta edición. Se consigna entre paréntesis la paginación correspondiente.

(5) José M. Gonzalez, "Blas de Otero y la inmensa mayoría" en: *Poesía española de posguerra. Celaya-Otero-Hierro. 1950-1960* (Madrid: Ed. S.A., 1982) p. 137.

(6) Itziar Zapiain y R. Iglesias, *Aproximación a la poesía de Blas de Otero*. (Madrid: Bitácora, 1983) p. 142.

(7) E. Alarcos Llorach, *ob. cit.* p. 22.

(8) E. Alarcos Llorach, *ob. cit.* p. 44.

(9) E. Alarcos Llorach, *ob. cit.* p. 40.

(10) E. Alarcos Llorach, *ob. cit.* p. 38.

INVENTARIO DE LA OBRA NO DRAMÁTICA DE LUIS DE BELMONTE BERMUDEZ. (1577?-1650?)

Por Alejandro Rubio San Román

Todavía no existe un inventario de la obra no dramática de Luis Belmonte Bermúdez que recoja los datos y las noticias sobre la misma. Todos ellos se encuentran dispersos en catálogos o estudios diversos en los que se señalan sus obras, algunas hoy desconocidas, del poeta sevillano, como demuestran las investigaciones efectuadas que permiten darlas a conocer, por su interés, para demostrar sus diversas facetas literarias.

Tanto los textos de las diferentes obras conservadas, como las noticias sobre aquellas que se encuentran perdidas se ordenan por géneros literarios y por algunas facetas de carácter más bien formal:

Poesía:

- 1.— *Poesía épica y otros poemas extensos*, cuya ordenación es por orden alfabético de títulos.
- 2.— *Poesía de circunstancia: poemas breves*. Al carecer de títulos estas obras se han ordenado por orden alfabético de primeros versos.

Prosa

- 1.— *Prosa de ficción: Novela*. Se señalan únicamente las posibles novelas que escribió Belmonte de acuerdo con las noticias del prologuista de *La Hispánica*, Bermúdez y Alfaro.
- 2.— *Prosa histórica*. Únicamente se recoge la *Historia del descubrimiento de las Regiones Australes*, cuya atribución a Belmonte la argumenta en los preliminares de su edición, Justo Zaragoza.

En cada una de sus obras que se recogen en este inventario, se señalan el número de ejemplares que se han localizado, bien por haber tenido acceso directo a ellos, bien por encontrarse descritos en algún catálogo o bibliografía, que se ha consultado con este fin.

Este inventario se completa por un índice de títulos o de primeros versos, según proceda para facilitar su consulta, y localización.

La finalidad de esta recopilación, pues, consiste, fundamentalmente, en proporcionar una información que se encontraba dispersa y, a partir de ahora, se facilita así a los curiosos y estudiosos de la literatura del siglo XVII una información que se considera de interés para la realización de cualquier trabajo en concreto, del polifacético escritor, Luis de Belmonte Bermúdez.

POESIA

1. POESIA EPICA Y OTROS POEMAS EXTENSOS

1.1. AURORA DE CRISTO, LA.

E.— Canto la Aurora q[ue] del limpio Oriente...

A.— Las tiernas flores de su ribera.

Impreso

1.— *La Avrora de Cristo*, por Lvis de Belmonte Bermúdez. A D. Ioan del Castillo, del Consejo del Rey nuestro señor, y su Oydor en la Real Audiencia de Sevilla. En Sevilla, Impresso con licencia y Priuilegio por Francisco de Lyra. Año 1616.

6hs.+ 40 fols., 8º.

a) Madrid, *Nacional*, R-8367.

(Simón, VI, p. 416, nº 3689).

b) Madrid, *Nacional*, R-11998 (Ex libris: Pascual de Gayangos).

(Simón, VI, p. 416, nº 3689).

c) Paris, *Nationale*, Yg. 2993.

(Simón, VI, p. 416, nº 3689).

Describen este impreso, sin indicar el ejemplar utilizado: Escudero, pp. 336-337; Gallardo, II, pp. 59-60, nº 1350; Palau, p. 141, nº 26622).

Es un extenso poema escrito en octavas reales, de tema mariano. El prólogo tiene interés por las noticias de tipo biográfico.

1.2. CISNE DEL JORDAN, EL. No conozco ejemplar. Tenemos noticias de esta obra de Belmonte en el Prólogo de *La Hispálica* de Juan Bermúdez y Alfaro: “*El Cisne del Jordán* trabaja con feliz cuidado y estudio, [y] si no me engaña la afición de sus versos, será trabajo lúcido...” (Belmonte, *La Hispálica*. Edición, introducción y notas de Pedro M^a Piñero Ramírez. Sevilla, Diputación Provincial, 1974, p. 9). Cejador propone la fecha de 1605, en la que el poeta sevillano compuso “*El Cisne del Jordán*, en la que trata varios sucesos de aquella ciudad y provincia, con la sucesión de los virreyes”. (Cejador y Fragua, Julio. *Historia de la Lengua y Literatura castellana*. Madrid Revista de Archivos, 1915-1922, IV, p. 266).

Montoto conjetura que esta obra es de un asunto análogo al de *La Aurora de Cristo*. Rectifica así la tesis que mantenía Cejador (*La Hispálica*, publicada por vez primera, precedida de un estudio biográfico-crítico de don Santiago Montoto. Sevilla, Imp. de Sobrino Izquierdo, 1921, p. 17).

A Piñero le “parece que fue un poema de corte conceptista, en octavas reales, y escrito en la misma línea de *La Aurora*”. (Piñero Ramírez, Pedro M^a. *Luis de Belmonte Bermúdez. Estudio de “La Hispálica”*. Sevilla. Diputación Provincial, 1976, p. 25).

1.3. HAZAÑAS DEL MARQUES DE CAÑETE. En uno de los manuscritos de *La Hispálica*, (Madrid, *Nacional*, Mss. 11070) y dentro de nuestro catálogo corresponde al manuscrito que se describe en cuarto lugar, existe una enumeración de obras de Belmonte, especialmente de comedias, y se hace la siguiente referencia a este poema: “*Hazañas del Marqués de Cañete*, en octava rima, cítal y trae algunas Balthasar Porreño en su *Historia de Cuenca*”. De esta última obra no hemos encontrado ejemplar, por lo que suponemos que tendría alguna relación con la referencia que hace Cejador, de la que ya hemos tratado, cuando incluimos en *El Cisne del Jordán* (Véase: 1.2.).

Fernández Guerra, cuando se refiere a la comedia *Algunas hazañas de las muchas de D. García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete*, Madrid, 1622, admite la existencia de un poema que tratase el mismo tema: “La dedicatoria se debió de oír por todos ellos; pero que todos consistieran en un elogio tan en perjuicio de soberanos ingenios como Lope y Tirso, parece duro de creer, a no formar estos nueve, por aquellos días, un disidente grupo, gustoso de campar por sus respetos. Y algo debía de haber (como diré antes de concluir el presente capítulo), cuando, o existía ya so-

bre el mismo asunto, y con el título de *Arauco domado*, otra comedia de Lope de Vega; o éste se puso entonces a escribirla a vuela-pluma, dedicándola también al quinto Marqués de Cañete, e introduciendo en la fábula, quizá con su intención, y para desempeñar un papel insignificante; a D. Alonso de Erzilla, en tanto que ni siquiera se le nombra en el poema iniciado por Belmonte. Ambas comedias tienen mucho parecido. (Fernández Guerra y Orbe, Luis. *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Madrid, Ribadeneyra, 1871, p. 359).

1.4. HISPALICA, LA.

E.— El alto esfuerzo, en el couarde espanto...

A.— profeta viue de mi justo oluido.

Manuscrito

- 1.— *La Hispálica*. Luis de Belmonte Bermúdez. (Al margen la firma de D. Diego Luis de Arroio y Figueroa). A D. Juan de Arguijo, Veintiquatro de Seuilla. 247 fols., 4^o, l. del s. XVII: autógrafo y firmado. Sevilla, *Colombina*, 84-3-35. (Gallardo, II, pp. 66-68, reproduce el Prólogo de Bermúdez y Alfaro; Simón, VI, p. 413, n^o 3643).
- 2.— *La Hispálica* de Luis de Belmonte. Sin foliar, 4^a. Granada, Duque de Gor, Mss. n^o 79. (Simón, VI, p. 413, n^o 3645).
- 3.— *La Hispálica*. Sin foliar, 4^o. No conozco ejemplar. (Gallardo, II, p. 68). "Sacada esta copia del original existente en la Biblioteca del Conde del Aguila, se me depara, hoy 28 de octubre 1839, una copia de *La Hispálica*, con esta nota al fin: "Sacóse esta copia fielmente del original mismo de letra y firma del autor, que se guarda en la librería del licenciado D. Diego Luis de Arroyo, administrador del hospital de Santa María desta ciudad de Sevilla; que por ser de la estimación en que emplea el gusto, para esmalte de sus buenas letras, le debió esta copia entre las de otros papeles grandes, la amistad del Dr. D. Ambrosio de la Cuesta y Saavedra, canónigo de la santa iglesia de dicha ciudad, para adorno de su librería, en 20 de Septiembre de 1696 años". Rubricado". (Simón, VI, p. 413, n^o 3644).
- 4.— *La Hispálica* de Luis de Belmonte Bermúdez. Natural de Seuilla. 523 fols., 4^o, 1. s. XVII. En el último folio el copista ha escrito: "Sacóse esta copia, fielmente del original mismo de letra y firma del author, que se guarda en la librería del Ldo. D. Diego Luis de Arroyo administrador del Hospital de Santa Marta desta ciudad de Seuilla, que por ser de la estimación en que emplea el gusto, para esmalte de sus buenas letras, le debió esta copia, entre las de otros papeles grandes, la amistad del Dr. D. Ambrosio de la Cuesta y Saavedra, Canónigo de la Sta. Iglesia de dicha ciudad, para adorno de su librería, en 20 de septe. de 1696 años". Madrid, *Nacional*, Mss. 11070. (Simón, VI, p. 961, n^o 6367; Pierce, p. 360). Mientras Simón nos remite al manuscrito antes citado y Piñero resalta "las condiciones notables con el manuscrito citado y descrito por Gallardo".
- 5.— *La Hispálica* de Luis de Belmonte Bermúdez. A don Juan de Arguijo veinticuatro de Sevilla. En Sv^a 12 de agosto. Esta copia se ha sacado del Mss. que se conserva en la Biblioteca de las casas del Excmo. Señor Duque de Gor en Granada. Año 1886. 187 fols., 4^o, l. del s. XIX. Santader, *Menéndez Pelayo*. (Artigas, pp. 174-175, n^o 98).
- 6.— *La Hispálica* de Luis de Belmonte Bermúdez. A Don Juan de Arguijo, veinti-

cuatro de Sevilla (copia sacada del mss. original que se conserva en la Biblioteca de la S.I. de Sevilla.

Procedencia: Marqués de Jerez de los Caballeros.

Archer M. Huntington.

4^o, l. s. XIX.

Nueva York, *Hispanic*.

Antonio Rodríguez-Moñino, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la biblioteca The Hispanic Society of America*. New York. The Hispanic Society, 1965, II, p. 61.

7.— *La Hispálica*.

Desconocido.

“No existía del poema, que yo sepa, más que tres copias manuscritas: la de la Biblioteca Colombina de Sevilla, la de la Nacional y la mía”.

(Méndez Bejarano, Mario. *Poetas españoles que vivieron en América*. Madrid, Renacimiento, 1929, p. 44). Pues bien, Piñero, por su parte, conjetura que lo más acertado es pensar que el erudito sevillano poseyó el mismo señalado por Gallardo (Piñero, *Estudio...*, ob. cit., p. 66).

Ediciones

- 1.— *La Hispálica*. Poema inédito del siglo XVII. (En *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla*, año II, t. II, cuad. VII, set. 1918, pp. 114-144; cuad. VIII, dic. 1918, pp. 203-208; año III, cuad. IX, mar. 1919, pp. 27-46; cuad. X, jun. 1919, pp. 62-95; cuad. XI, set. 1919, pp. 123-144; cuad. XII, dic. 1919, pp. 170-190; año IV, t. IV, cuad. XIII, mar. 1920, pp. 28-48; cuad. XIV, jun. 1920, pp. 70-96; cuad. XV, set. 1920, pp. 121-132; cuad. XVI, dic. 1920, pp. 160-180; año V, t. V, cuad. XVII, mar. 1921, pp. 22-48; cuad. XVIII, jun. 1921, pp. 63-84; cuad. XIX, set. 1921, pp. 97-116).
- 2.— *La Hispálica* por Luis de Belmonte Bermúdez. Publícala por vez primera precedida de un estudio biográfico-crítico, Don Santiago Montoto. Sevilla. Imp. y Lib. de Sobrino de Izquierdo, 1921, 4^o, 324 pp.
- 3.— Luis Belmonte Bermúdez. *La Hispálica*. Edición, introducción y notas de Pedro M. Piñero Ramírez. Sevilla, Diputación Provincial, 1974, XX + 222 pp.

Crítica

Pedro M. Piñero Ramírez. *Luis de Belmonte Bermúdez. Estudio de la “Hispálica”*. Sevilla, Diputación Provincial, 1976, 372 pp.

La Hispálica es un poema épico, escrito en octavas reales, sobre el tema de la conquista de Sevilla. Tanto los estudios de Montoto como los de Piñero son los más completos sobre la vida de Belmonte, aunque su interés principal, sobre todo el del segundo, lo tiene para esta obra. La edición más fiable es la de Piñero, que subsana los errores que tiene la de Montoto.

“La Conquista de Sevilla en la poesía épica de los Siglos de Oro” (En *Archivo Hispalense*, LVI, 1974, pp. 131-166).

1.5. SOLENTISSIMA FIESTA Y PROCESSION QUE HAZE LA ILUSTRE COFRADIA DE LA PURA Y LIMPIA CONCEPCION A SU IMAGEN

E.— Sin tiempo en el mejor, la blanca Aurora...

A.— Para que sepa el mar, lo que es Seuilla.

Impreso

- 1.— *La Solenissima fiesta, y processión, que haze la Ilustre Cofradía de la Pura, y Limpia Concepción a su Imagen, llevandola de el Monasterio de Regina caeli a la iglesia mayor, y de allí al Convento de San Francisco*. Y el ornato y colgaduras estraordinarias, que no perdonando suntuosos gastos, los vezinos desta ciudad por las calles, y passages de la Processión hazen. Compuesto por Luis de Belmonte Bermúdez [Grabado de Madera]. Con licencia por Francisco de Lyra. 1616.
4 hs., 4^o

a) Sevilla, *Colombina*, 63-4-744.

(Escudero, p. 337, nº 1055; Palau, II, p. 141, nº 26623).

b) Nueva York, *Hispanic*.

(Simón, VI, p. 420, nº 3735; *Marqués de Jerez*, p. 29).

Cita esta obra sin mencionar el ejemplar utilizado: Gallardo, II, p. 61, nº 1351

2.— *La solemnísima Fiesta y Procesión, que hace la Ilustre Cofradía de la Pura y Limpia Concepción a su Imagen, llevándola del Monasterio de "Regina Coeli" a la Iglesia Mayor, y de allí al Convento de San Francisco.*
Sevilla, Imp. de Gironés y Orduña, 1875, pp. 475-477.

3.— E.— La dicha Hermandad, La Cofradía.

A.— Para que sepa el mar lo que es Sevilla.

En: Francisco Rodríguez-Zapata y Alvarez. *Cancionero de la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen María, Madre de Dios y Señora Nuestra.* Dispuesto y ordenado por el doctor en letras
Imp. de Gironés y Orduña, 1875, pp. 475-477.

Corresponden al fragmento final del impreso descrito anteriormente. Rodríguez-Zapata introduce algunas variantes textuales, que no mejoran o aclaran el texto.

4.— Alejandro Rubio San Román. "Un pliego poético de Luis de Belmonte Bermúdez. La Fiesta y Procesión de la Inmaculada, 1616". (En *Archivo Hispalense*, nº 196, 2ª época, 1981, pp. 93-105). (Con algunos errores de imprenta).

Se trata de un poema mariano, escrito en octavas reales, que tiene relación muy directa con el suceso al que se refiere el título en la ciudad de Sevilla.

1.6. VIDA DEL PADRE MAESTRO IGNACIO DE LOYOLA

Impreso

1.— *Vida del Padre Maestro Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús*, Dirigida a sus religiosos de la provincia de Nueva España. Por Luis de Belmonte Bermúdez. México. En la Imprenta de Gerónimo Balli. Año 1609.
Nueva York, *Hispanic*.
(Simón, VI, p. 420, nº 3738; *Marqués de Jerez*, p. 291).

Sobre el "Elogio" de esta obra, escrito por Mateo Alemán, se ha editado en las siguientes ocasiones:

1.— Francisco A. de Icaza. *Sucesos reales que parecen imaginarios de Gutierre de Cetina, Juan de la Cueva y Mateo Alemán.* Madrid. Imp. de Fortanet, 1919, pp. 253-63.
Madrid, *Nacional*, 1-77181.
Tiene errores de transcripción.

2.— Pedro M. Piñero Ramírez. "Mateo Alemán: su *Elogio* de la *Vida de San Ignacio* (Méjico, 1609) de Luis de Belmonte. (En *Archivo Hispalense* LVIII, 1975, pp. 37-52).

Poema narrativo, escrito en quintillas dobles dividido en diez libros. Esta obra tiene como finalidad difundir la vida del fundador y la labor evangelizadora de los jesuitas.

Para mayor información sobre esta obra, véase: Piñero, *Luis de Belmonte Bermúdez. Estudio de "La Hispálica"*. Sevilla, Diputación Provincial, 1976, pp. 50-55.

2. POESIAS DE CIRCUSTANCIA: POEMAS BREVES

2.1. E.— Densa cortina de la más valiente...

Poema en cuatro octavas reales.

Manuscrito

1.— *Primer certamen poético que se celebró en España en honor de la Purísima Concepción (sic) de María, Madre de Dios.* (Sevilla, 26 de abril de 1615), S. fol., 4º, letra del siglo XVII.

Madrid, *Real Academia de la Historia*, Fondo de los jesuitas, XCII.

Impreso

- 1.— *El Primer Certamen poético que se celebró en España en honor de la Purísima Concepción de María Madre de Dios, Patrona de España y de la Infantería española*. (Sevilla, 26 de Abril de 1615).
Hallado original y autógrafo en el tomo XCII del Fondo de los Jesuitas de la Real Academia de la Historia, por D. Juan Pérez de Guzmán y Gallo.
Publicado a expensas del Excmo. Señor D. Manuel Pérez de Guzmán y Boza, Marqués de Jerez de los Caballeros, en conmemoración del primer cincuentenario de la declaración dogmática del Sagrado Misterio.
Madrid, Tip. de Fortanet, 1904, CXXVIII+ 326.
Pp. 184-5.
Madrid, *Nacional*, 1-14447.
(Simón, VI, p. 421, nº 3746 e *Indice*, p. 18).
Rodríguez-Moñino describe esta edición que “constituye hoy una rareza bibliográfica”, pero sin mencionar el ejemplo utilizado. (*Marqués de Jerez*, p. 71).
- 2.— Simón Díaz, José. “Textos dispersos de clásicos españoles” (En *Revista de Literatura*, XXII, 1962, pp. 99-100).
- 3.— Simón Díaz, José. *Textos dispersos de autores españoles. Impresos del Siglo de Oro*. Recopilados por -----.
Madrid, C.S.I.C., 1978. (Cuadernos bibliográficos, 36), pp. 19-20.

- 2.2. E.— Enciende el pecho (con razón seguro)...
- Poema en cuatro octavas reales.

Impreso

- 1.— *Relación de las fiestas que la Insigne Villa de Madrid hizo en la Canonización de su Bienaventurado hijo y patrón San Isidro*, con las comedias que se representaron y los versos que la Iusta poética se escribieron. Dirigida a la misma Insigne Villa por Lope de Vega Carpio. Año 1622.
[Colofón]: Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1622.
Preliminares+ 156 fols.+ 28 hs., 4º.
—fols. 67v-68r.
- a) Madrid, *Nacional*, R-9090.
(Simón, VI, p. 420, nº 3742 e *Indice* p. 15; Pérez y Pérez, pp. 72-73; Profeti, p. 528).
- b) Madrid, *Nacional*, R-23341.
(Profeti, p. 528).
- c) Madrid, *Real Academia de la Historia*, 3-5-2667.
(Profeti, p. 528).
- d) El Escorial, *Monasterio*, 92-II-18.
(Profeti, p. 528).
- e) Valencia, *Ayuntamiento*, Sastre 678-107.
(Profeti, p. 528).
- f) Valencia, *Universidad*, A-105/97.
(Profeti, p. 528).
- g) Barcelona, *Central*, R(8)-8º-280.
(Profeti, p. 528).
- h) Paris, *Nationale*, Yg. 84.
(Profeti, p. 528).
- i) Boston, *Public*, D.148.2.
(Profeti, p. 528).
- j) Londres, *British*, 11451.c.50.
(Profeti, p. 528).
- k) Londres, *British*, 11725.e.8.
(Profeti, p. 528).
- l) Vaticano, Barberini KKK-VII-6.
(Profeti, p. 528).

ll) Roma, *Nazionale*, 14.32.C 8.

(Profeti, p. 528).

m) Roma, *Alessandrina*, N.c.146.

(Profeti, p. 528).

n) Viena, + 38.F.57.

(Profeti, p. 528).

Describen esta impresión sin especificar el ejemplar utilizado: Antonio, II, p. 70; Barrera, p. 450; Gallardo, III, pp. 973-975; Pérez Pastor, III, pp. 130-132; Salva, I, pp. 552-553; Brunet, V, col. 1109; Graesse, VI, II, p. 270; Entrambasaguas, pp. 27-133.

2.— *Colección de obras sueltas, así en prosa, como en verso*, de D. Frey Lope Felix de Vega Carpio, del hábito de San Juan. Tomo XII. Madrid, Imprenta de Don Antonio Sancha, 1777.

a) Madrid, *Nacional*, T-14632.

(Profeti, p. 528).

b) Madrid, *Nacional*, 2-59638.

(Profeti, p. 528).

c) Barcelona, *Central*, Res. 1096.

(Profeti, p. 528).

d) Valencia, *Universidad*, X-3/83.

(Profeti, p. 528).

e) Valencia, *Universidad*, A2/125.

(Profeti, p. 528).

f) Paris, *Nationale*, Yg. 105.

(Profeti, p. 528).

g) Paris, *Nationale*, Rés. Yg. 53.

(Profeti, p. 528).

h) Paris, *Sorbonne*, LE.e.p.8.

(Profeti, p. 528).

i) Paris, *Geneviève*, Y. 4o 55615.

(Profeti, p. 528).

j) Friburgo, E-1250, vol. XII.

(Profeti, p. 528).

k) Londres, *British*, 98.1.2.-99.1.3.

(Profeti, p. 528).

l) Londres, *British*, 12231.r.1.

(Profeti, p. 528).

ll) Boston, *Public*, D.147.9.

(Profeti, p. 528).

m) Oxford, *Bodleian*, 4oBS-411-31.

(Profeti, p. 528).

n) Nueva York, *Hispanic*,

(Profeti, p. 528).

o) Firenze, *Nazionale*, Palat. 3-3-5-6-, vol. XII.

(Profeti, p. 528).

p) Bari, *Nazionale*, 6-I-13.

(Profeti, p. 528).

q) Santiago, *Universidad*. 2 es.

(Profeti, p. 528).

Describen esta edición sin mencionar el ejemplar utilizado: Salva, I, p. 342; Rodríguez Moñino, p. 141; Brunet, V, col. 1108; Graesse, VI, II, p. 269.

3.— Simón Díaz, José. "Textos dispersos de autores españoles" (En *Revista de Literatura*, XXII, 1962, p. 104).

4.— Simón Díaz, José. *Textos dispersos de autores españoles. I Impresos del Siglo de Oro*. Recopilados por...

Madrid, C.S.I.C., 1978, (Cuadernos bibliográficos 36), pp. 24.

2.3. E.— Entre soberuias memorias ...

Título: "Al velar durmiendo de San Francisco Xauier", de Luis de Velmonte Vermúdez.

Poema compuesto en seis décimas.

Impreso

- 1.— *Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid en la canonización de San Ignacio de Loyola, y San Francisco Xauier. Por Don Fernando de Monforte y Herrera.* Dirigida al mismo Colegio Imperial de la Compañía de Jesús. Con Privilegio. En Madrid, por Luis Sánchez Impresor del Rey nuestro Señor. Preliminares+ 75 fols.+ 105 fols.+ 4 hs., 4º. —fols. 43r-44r.
 - a) Madrid, *Nacional*, R-154.
(Simón, VI, p. 420, nº 7341; *Índice*, p. 16; *Profeti*, p. 529).
 - b) El Escorial, *Monasterio*, 51-II-14.
(*Profeti*, p. 529).
 - c) Viena, 42.J.46.
(*Profeti*, p. 529).
 - d) Nueva York, *Hispanic*.
(*Profeti*, p. 529).

Describen esta edición sin mencionar el ejemplar utilizado: Antonio, I, p. 382; Pérez Pastor, III, pp. 100-102; Gallardo, III, pp. 833-835; Salva, I, pp. 136.
- 2.— Simón Díaz, José. *Historia del Colegio Imperial de Madrid.* Madrid, C.S.I.C., 1952, I, pp. 337-338.
- 3.— Simón Díaz, José. *Textos dispersos de autores españoles. I Impresos del Siglo de Oro.* Recopilados por -----.
Madrid, C.S.I.C., 1978, (Cuadernos Bibliográficos, 36), pp. 24-26.

2.4. E.— Los campos de Madrid, Isidro Santo... Es un soneto.

Impreso

- 1.— *Ivsta poética, y alabanzas ivstas que hizo la Insigne Villa de Madrid al bienaventurado San Isidro en las Fiestas de su Beatificación*, recopiladas por Lope de Vega Carpio. Dirigidas a la misma Insigne Villa ... Con Privilegio. En Madrid, por la viuda de Alonso Martín, Año 1620.
Preliminares: + 140 fols.+ 8 fols., 4º.
—fol.: 47r.
 - a) Madrid, *Nacional*, R-4901.
(Simón VI, p. 420, nº 3740, e *Índice*, pp. 14-15; *Profeti*, p. 527).
 - b) Madrid, *Nacional*, R-16897.
(*Profeti*, p. 527).
 - c) Madrid, *Nacional*, R-23405.
(*Profeti*, p. 527).
 - d) Valencia, *Universidad*, A-70.95.
(*Profeti*, p. 527).
 - e) Valencia, *Universidad*, A-105/95.
(*Profeti*, p. 527).
 - f) Londres, *British*, 1064.i.3.
(*Profeti*, p. 527).
 - g) Viena, 78, W.53.
(*Profeti*, p. 527).
 - h) Viena, 78.W.51.
(*Profeti*, p. 527).
 - i) Nueva York, *Hispanic*.
(*Profeti*, p. 527).
 - j) Boston, *Public*, D. 148-5.
(*Profeti*, p. 527).
 - k) Firenze, *Nazionale*, 10-5-21.

(Profeti, p. 527).

l) Génova, *Università*, 3. A.V. 28.

(Profeti, p. 527).

ll) Vaticano, Barberini, KKK-VII-5.

(Profeti, p. 527).

Describen esta edición sin mencionar el ejemplar utilizado: Pérez Pastor, III, pp. 129-130; Antonio, II, p. 79; Gallardo, IV, pp. 972-973; Rennet-Castro, p. 250, nota 33; Barrera, p. 421; Graesse, VI, p. 270; Salvá, I, p. 175; Entrambasaguas, pp. 27-133.

2.— *Colección de las obras sueltas, así en prosa, como en verso, de D. Frey Lope de Vega Carpio, de hábito de San Juan*. Tomo XI. Madrid, Imp. de Antonio Sancha, 1777. P. 424.

a) Madrid, *Nacional*, T-14631.

(Profeti, pp. 527-8).

b) Madrid, *Nacional*, 2-59637.

(Profeti, 527-8).

c) Barcelona, *Central*, A-84-40-319.

(Profeti, pp. 527-8).

d) Valencia, *Universidad*, X-3/82.

(Profeti, pp. 527-8).

e) París, *Nationale*, Yg. 104.

(Profeti, pp. 527-8).

f) París, *Nationale*, Rés. Yg. 52.

(Profeti, pp. 527-8).

g) París, *Sorbonne*, Le.e.p.8.

(Profeti, pp. 527-8).

h) París, *Geneviève*, Y. 4º 556¹⁴.

(Profeti, pp. 527-8).

i) Friburgo, E-1250, vol. XI.

(Profeti, pp. 527-8).

j) Boston, *Public*, D. 147.9.

(Profeti, pp. 527-8).

k) Londres, *British*, 98.1.2.-99.1.3.

(Profeti, pp. 527-8).

l) Londres, *British*, 12231.r.1.

(Profeti, pp. 527-8).

ll) Nueva York, *Hispanic*.

(Profeti, pp. 527-8).

m) Oxford, *Bodleian*, 40. BS. 411-31.

(Profeti, pp. 527-8).

n) Firenze, *Nazionale*, Palat. 3-3-5-6- vol. XI.

(Profeti, pp. 527-8).

ñ) Bari, *Nazionale*, 6-I-12.

(Profeti, pp. 527-8).

o) Santiago, *Universidad*, 2 es.

(Profeti, pp. 527-8).

Describen esta edición sin mencionar el ejemplar utilizado: Rodríguez-Moñino, pp. 140-141; Brunet, V, col. 1108; Salvá, I, p. 342; Graesse, VI, II, p. 269.

3.— Simón Díaz, José. "Textos dispersos de autores españoles", (En *Revista de Literatura*, XXII, 196, p. 100).

4.— Simón Díaz, José. *Textos dispersos de autores españoles. I Impresos del Siglo de Oro*. Recopilados por ----- . Madrid, C.S.I.C., 1978, (Cuadernos bibliográficos, 36), p. 20.

2.5. E.— Mientras la admiración avanza atiende

Poema compuesto por setenta y tres octavas reales.

Impreso

- 1.— *Elogio descriptivo a las fiestas que su Magestad del Rey Felipe III hizo por su persona en Madrid a 21 de Agosto de 1623 años, a la celebración de los conciertos entre el senerísima María de Austria, Infanta de Castilla.* Al Duque Adelantado quien yerra obedeciendo no desmerece errando; en esta confianza se atreve este papel a las manos de V. Exc. El licenciado Juan Ruíz de Alarcón y Mendoza.

[Colofón]: Con Licencia. En Madrid. Por la Viuda de Alonso Martín. Véndese la Torre de Santa Cruz.

8 fols., 4º.

Describen este ejemplar y sobre su paternidad señalan algún aspecto: Pérez Pastor, III, p. 75; Fernández-Guerra, en *Don Juan Ruíz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, Rivadeneyra, 1871, p. 394; Ruíz de Alarcón, *Teatro*. Edición, prólogo y notas de Alfonso Reyes. Madrid, "La Lectura", 1916, p. 269.

- 2.— *Comedias escogidas de Fray Lope de Vega Carpio*. IV. Juntas en colección y ordenadas por don Juan Eugenio Hartzenbusch. Madrid, Atlas, 1952, pp. 583-592.

Intervinieron los siguientes poetas: Fernando Lodeña, Diego de Villegas, el doctor Mira de Amescoua, Pedro de la Barrena, Anastasio Pantaleón y Ribera, Luis de Belmonte, Juan Pablo Martín Rizo, Antonio Lope de Vega, Manuel Ponce, Francisco de Francia, Diego Vélez de Guevara, reunidos por Juan Ruíz de Alarcón. (p. 592) El *Comento* manuscrito de la época (BAE, LII, pp. 592 ss.) se le niega toda intervención en la obra a Ruíz de Alarcón, atribuyéndola a los poetas mencionados y adjudicándoles las estrofas que escribieron.

- 2.6. E.— Narçiso se paga de ver su Hermosura...
Título: *Pintando la hermosura y Garbo Carbonel*.
Poema de "cuatro otabas de arte maior".

Manuscrito

- 1.— *Academia bvrlesca en Bven Retiro a la Magestad de Phelipo Quarto El Grande.*

Fols. 93v-118v, letra del s. XVII.

Madrid, *Nacional*, Mss. 10293.

(Simón, IV, p. 362, nº 1561).

- 2.— París, *Arsenal*,

(*Academia Bvrlesca*, Ed. de Antonio Pérez Gómez, p. 141).

Impreso

- 1.— Alfredo Morel-Fatio. *L'Espagne au XVI et au XVII siècle*. Paris, 1898, pp. 603-67.

Simón, IV, p. 362, nº 1562).

La edición se basa en el manuscrito de París.

- 2.— *Academia Bvrlesca en Bven Retiro a la Magestad de Philipo IV, El Grande.* (Manuscrito. Madrid, 1637). Edición de Antonio Pérez Gómez.

Valencia, Tip. Moderna, 1952, pp. 73-74.

(Simón, IV, p. 362, nº 1563).

Esta edición se basa de acuerdo con el manuscrito de Madrid. Las hojas que faltan se completaron con el de París y la edición de Morel Fatio.

- 2.7. E.— No el nieto vil de cándidas espumas...
Título: "A las nauegaciones del Santo, y al milagro de verse en dos navíos a un mismo tiempo".
Poema compuesto por ocho octavas reales. Le correspondió el primer premio de este certamen.

Impreso

- 1.— *Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid en la canonización de San Ignacio de Loyola, y San Francisco Xauier. Por Don Fernando de Monforte y Herrera.* Dirigida al mismo Colegio Imperial de la Compañía de Jesús. Con Privilegio. En Madrid, por Luis Sán-

chez Impresor del Rey nuestro Señor.
 Preliminares: + 75 fols.+ 105 fols.+ 4hs., 4o.
 —fols. 58v-59v.

- a) Madrid, *Nacional*, R-154.
 (Simón, VI, p. 420, n^o 7341, *Indice*, p. 16; Profeti, p. 529).
 - b) El Escorial, *Monasterio*, 51-II-14.
 (Profeti, p. 529).
 - c) Viena, 42.J.46.
 (Profeti, p. 529).
 - d) Nueva York, *Hispanic*.
 (Profeti, p. 529).
- Describen esta edición sin mencionar el ejemplar utilizado: Antonio, I, p. 382; Pérez Pastor, III, pp. 100-102; Gallardo, III, pp. 833-835; Salva, I, pp. 136.
- 2.— Simón Díaz, José. *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. Madrid, C.S.I.C., 1952, I, pp. 357-8.
 - 3.— Simón Díaz, José. *Textos dispersos de autores españoles. I. Impresos del Siglo de Oro*. Madrid, C.S.I.C., 1978, pp. 26-27.
- 2.8. E.— No es muerto, no, nuestro Fénix...
 Título: "A las cenizas de Lope Félix de Vega y Carpio. Romance".

Impreso

- 1.— *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope de Vega Carpio. Y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*. Escritos por los más esclarecidos ingenios. Solicitados por Juan Pérez Montalbán. Madrid, Imp. del Rey-no. A costa de Alonso Pérez Montalbán, 1636.
 11 hs.+ 231 fols., 4o
 —fols. 84v-86v.
- a) Madrid, *Nacional*, 3-53447.
 (Simón, VI, p. 421, n^o 3744; Profeti, pp. 99-100).
- b) Madrid, *Nacional*, R-9647.
 (Profeti, 99-100).
- c) Madrid, *Nacional*, R-306121.
 (Profeti, pp. 99-100).
- d) Madrid, *Filosofía y Letras*, 86/V 46lj,9.
 (Profeti, pp. 99-100).
- e) Valencia, *Universidad*, A-104/121.
 (Profeti, 99-100).
- f) Barcelona, *Central*, A-98-8^o-3067.
 (Profeti, pp. 99-100).
- g) Paris, *Nationale*, 4^o 00.395.
 (Profeti, pp. 99-100).
- h) París, *Nationale*, Yg. 115.
 (Profeti, pp. 99-100).
- i) París, *Geneviève*, Res. Y. 4^o. 556, inv. 914.
 (Profeti, pp. 99-100).
- j) Londres, *British*, ii450.c.60.
 (Profeti, pp. 99-100).
- k) Cambridge, *University*, Hisp. 7-63-5.
 (Profeti, p. 99-100).
- l) Londres, *Library*, Spanish Lit. 86507.
 (Profeti, pp. 99-100).
- ll) Viena, + 38.R.95.
 (Profeti, pp. 99-100).
- m) Boston, *Public*, D.147.9.20.
 (Profeti, pp. 99-100).
- n) Nueva York, *Hispanic*.
 (Profeti, pp. 99-100).

- ñ) Vaticano, Barberini KKK.VIII.9.
(Profeti, pp. 99-100).
- o) Roma, *Casanatense*, T-II-28.
(Profeti, pp. 99-100).
- p) Cagliari, *Università*, S.G.I.15.74.
(Profeti, pp. 99-100).
- q) Parma, *Palatina*, CC II 28067.
(Profeti, pp. 99-100).
- r) Montpellier, *Municipale*, 12049.
(Profeti, pp. 99-100).
- s) Madrid, *Nacional*, R-13732.
- t) Madrid, *Nacional*, R-18730.
- u) Madrid, *Nacional*, R-4449.
- v) Madrid, *Nacional*, R-25384.
- x) Madrid, *Nacional*, R-16316.

Describen esta edición sin especificar el ejemplar utilizado: Gallardo, III, pp. 1206-9; Antonio, I, pp. 757; Palau, XIII, p. 92; Brunet, III, col. 1845; Graesse, IV, p. 582.

- 2.— *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio; y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre: escritos por los más esclarecidos ingenios, solicitados por el doctor Juan Pérez Montalván que al Excelentísimo señor Duque de Sessa, heroico, magnífico, y soberano mecenas del que yace, ofrece, presenta, sacrifica y consagra.*

En: *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso, de D. Frey Lope de Vega y Carpio, del hábito de San Juan*. Tomo XX.

Madrid, Imp. de Antonio Sancha, 1779. P. 208.

- a) Madrid, *Nacional*, T-14640.
(Profeti, pp. 101-102).
- b) Madrid, *Nacional*, 2-39646.
(Profeti, pp. 101-102).
- c) Barcelona, *Universidad*, 184/3/s-21.
(Profeti, pp. 101-102).
- d) Barcelona, *Central*, Res-1104. Ex libris: Sedó.
(Profeti, pp. 101-102).
- e) Barcelona, *Central*, A-83-4º-328.
(Profeti, pp. 101-102).
- f) Barcelona, *Central*, Res. 1030.8º.
(Profeti, pp. 101-102).
- g) Valencia, *Universidad*, A-2/133.
(Profeti, pp. 101-102).
- h) París, *Nationale*, Res. Yg. 59.
(Profeti, pp. 101-102).
- i) París, *Nationale*, Yg. 113.
(Profeti, pp. 101-102).
- j) París, *Geneviève*, Res. Y. 4º 55623.
(Profeti, pp. 101-102).
- k) Londres, *British*, 99.1.2.
(Profeti; pp. 101-102).
- l) Londres, *British*, 12231. r.l., vol. 20.
(Profeti, pp. 101-102).
- ll) Oxford, *Bodleian*, 4º BS.411-31.
(Profeti, pp. 101-102).
- m) Friburgo, E-1250, vol. 20.
(Profeti, pp. 101-102).
- n) Beri, *Nazionale*, 6-1-21.
(Profeti, pp. 101-102).
- o) Santiago, *Universidad*.
(Profeti, pp. 101-102).

Describen esta edición, sin especificar el ejemplar utilizado: Salvá, I, p.

342; Rodríguez-Moñino, pp. 207-210, Brunet, V, col. 1108; Graesse, VI, II, p. 269.

3.— *Fama póstuma a la vida...*

En: "Biblioteca Universal". Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros. Tomo 25, Arribau y Cía, 1876.

a) Madrid, *Nacional*, F-i-91.

(Profeti, p. 103).

b) Barcelona, *Instituto*, 45847.

(Profeti, p. 103).

c) Londres, *British*, 739.a.25.

(Profeti, p. 103).

4.— *Fama póstuma a la vida...*

En: *Temas de Lope de Vega*. Miscelánea literaria a Lope de Vega Carpio, en el cuarto centenario de su nacimiento. La dirige Manuel Ruiz-Lagos de Castro. Colegio Mayor Isabel la Católica, Universidad de Granada, 1962, pp. 105-120. (Profeti, p. 103).

5.— Simón Díaz, José. "Textos dispersos de clásicos españoles". (En *Revista de Literatura*, XXII, 1962, pp. 105-108).

(Simón, VI, p. 961, nº 6368).

6.— Simón Díaz, José. *Textos dispersos de autores españoles. I. Impresos del Siglo de Oro*, recopilados por ————. Madrid, C.S.I.C., 1978 (Cuadernos bibliográficos, 36), pp. 28-30.

2.9. E.— Pintas vn templo, Lusitano Apeles...

Es un soneto.

Impreso

1.— *Templo da memoria. Poema epithalamico, nas felecissimas bodas do Excellen-tissimo Senhor Duque de Bragança, de Barcelos: Marquez de Villauçosa: Conde de Ouren, de Arrailos, de Penhafiel, de Neína: Antes senhor de Alegrete, de Monforte, de Villa do Conde: Condesdable de Portugal. Antes Senhor de Grimarains, de Valença, de Montomoro nouo, de Almada, da Bidiguera, maisntigo Duque de Europa*. Autor Manoel de Galhegos. Con as liçencas necessarias. Em Lisboa. Por Lourenço Graesbeeck. Imprenta del Rey. A Custa do Duque, Año 1635.

Madrid, *Nacional*, R-12777.

(Simón, VI, p. 420, nº 3743).

Describe esta edición sin mencionar el ejemplar utilizado: Gallardo, III, p. 8, nº 2283.

2.— Simón Díaz, José. "Textos dispersos de clásicos españoles". (En *Revista de Literatura*, XXII, 1962, p. 105).

3.— Simón Díaz, José. *Textos dispersos de autores españoles. I. Impresos del Siglo de Oro*, recopilados por ————. Madrid, C.S.I.C., 1978 (Cuadernos Bibliográficos, 36), pp. 27-28.

2.10. E.— Quebranta a surcos (al romperse el día)...

Es una canción.

Impreso

1.— *Relación de las fiestas... en la Canonización de... San Isidro...* (Descrita en el apartado 2.2.1 de este inventario).

2.— *Colección de las obras sueltas, así en prosa, como en verso de Fray Lope de Vega Carpio*, Tomo XII, p. 187. (Descrita en el apartado 2.2.2 de este inventario).

3.— Simón Díaz, José. "Textos dispersos de autores españoles". (En *Revista de Literatura*, XXII, 1962, pp. 102-104).

4.— Simón Díaz, José. *Textos dispersos de autores españoles. I. Impresos del Siglo de Oro*, recopilados por ————. Madrid, C.S.I.C., 1978, pp. 22-23.

- 2.11. E.— Si desde la Libra al Toro...
Es una décima.

Impreso

- 1.— *Relación de las fiestas ... en la Canonización de... San Isidro*. Preliminares sin foliar.
- 2.— *Colección de las obras sueltas, así en prosa, como en verso de fray Lope de Vega Carpio*. Tomo XII, p. XV. (Descrita en el apartado 2.2.2 de este inventario).
- 3.— Simón Díaz, José. "Textos dispersos de autores españoles". (En *Revista de Literatura*, XXII, 1962, pp. 101-102.
- 4.— Simón Díaz, José. *Textos dispersos de autores españoles. I. Impresos del Siglo de Oro*, recopilados por -----, Madrid, C.S.I.C., 1978, p. 21.

- 2.12. E.— Si se marchitó la Vega ...
Título: "A la muerte del Doctor Iuan
Pérez de Montalbán",
Poema compuesto de dos décimas.

Impreso

- 1.— *Lágrimas panegíricas a la temprana muerte del gran poeta, i teólogo Insigne Doctor Iuan Pérez de Montaluán, Clérigo Presbitero, i Notario de la Santa Inquisición, Natural de la Imperial Villa de Madrid. Lloradas i vertidas por los más Ilustres Ingenios de España*. Recogidas i publicadas por la estudiosa diligencia del licenciado don Pedro Grande Tena, su más aficionado Amigo. Dedicadas i ofrecidas a Alonso Pérez de Montalbán, Padre del Difunto, i Librero del Rei nuestro Señor. En Madrid, Inprenta del Reino. Año MDCXXXIX 12 hs. + 164+ 18+ 14 fols.+ 4 hs.+ 34 fols., 4º.
21v. fols.
 - a) Madrid, *Nacional*, 2-44053.
(Simón, VI, p. 421, nº 3745; *Indice*, p. 12).
 - b) Granada, *Universidad*, A-3+ 177.
(Simón, XI, p. 301, nº 2490).
 - c) Madrid, *Real Academia de la Historia*, 2-4-6-2. 157.
(Simón, XI, p. 301, nº 2490).
 - d) Nueva York, *Hispanic*.
(Simón, XI, p. 301, nº 2490).
 - e) París, *Arsenal*, 4º B.L.4101 (1).
(Simón, XI, p. 301, nº 2490).
 - f) París, *Nationale*, Ig. 116.
(Simón, XI, p. 301, nº 2490).
 - g) Madrid, *Nacional*, 3/35604.
 - h) Madrid, *Nacional*, R-30820.
 - i) Madrid, *Nacional*, R-4075.
 - j) Madrid, *Nacional*, R-7302.
- 2.— Simón Díaz, José. "Textos dispersos de clásicos españoles". (En *Revista de Literatura*, XXII, 1962, p. 108).
- 3.— Simón Díaz, José. *Textos dispersos de autores españoles. I. Impresos del Siglo de Oro*, recopilados por -----, Madrid, C.S.I.C., 1978. (Cuadernos Bibliográficos, 36), p. 31.

- 2.13. E.— Yace en la cama de una fiebre aguda...
Poema escrito en octavas reales.

Impreso

- 1.— *Ivsta poética, y alabanzas ivstas que hizo la Insigne Villa de Madrid al bienaventurado San Isidro en las Fiestas de su Beatificación*, recopiladas por Lope de Vega Carpio. Dirigidas a la misma Insigne Villa ... Con Privilegio. En Madrid, por la viuda de Alonso Martín, Año 1620. Preliminares+ 140 fols.+ 8 fols., 4º fols.: 74v-75r.

- 2.— *Colección de obras sueltas..., assi en prosa, como en verso de Fray Lope de Vega Carpio*, Tomo XII, p. 489. (Descrita en el apartado 2.4.2 de este inventario).
- 3.— Simón Díaz, José. "Textos dispersos de autores españoles". (En *Revista de Literatura*, XX, 1962, p. 101).
- 4.— Simón Díaz, José. *Textos dispersos de autores españoles. I. Impresos del Siglo de Oro*. Madrid, C.S.I.C., 1978, p. 20.

PROSA

1 PROSA DE FICCIÓN: NOVELA.

No conozco ninguna de las novelas que en el Prólogo de *La Hispálica*, Juan Bermúdez y Alfaro indica que escribió Belmonte: "Si bien el de sus novelas, a que ha puesto la postrera mano, será, sin ofender con ajena comparación, uno de los que más bien reciba España por el donaire, invención y agudez con que escribe la prosa. Moviése a escribirle ver la última novela de Cervantes, ingenio digno de ser reconocido por excelente, sin la conclusión que pide la curiosidad de los lectores; porque, habiendo escrito la vida de Berganza, uno de los perros del Hospital de Valladolid, deja en silencio la de Cipión, no sé si diga que porqué le faltaron amos verosímiles a quien pudiera servir un perro, por haber gastado con otro cuantos haber a las manos. Al fin, Luis de Belmonte, comenzando por ella prosigue hasta doce sus novelas, tan agradables que por ellas solas mereciera nombre cualquier buen ingenio" (Belmonte, *La Hispálica*, ob. cit., ed. de Piñero, p. 9).

2 PROSA HISTORICA

- 2.1. *Historia del descubrimiento de las regiones Australes, hecho por el General Pedro Fernández de Quirós*, publicada por Don Justo Zaragoza. Madrid, Imp. de Manuel G. Hernández, 1876-1880, 2 vols.

Atribuye esta obra Belmonte en prólogo del tomo I. Y lo argumenta más sólidamente en el Preliminar del tomo II, en contra de la opinión de Salas.

SALAS, Javier. "Defensa del informe emitido en 10 de agosto de 1875 sobre el manuscrito referente a viajes de Mendaña y Quirós, por el Mar del Sur, y publicado hoy bajo el título *Historia del descubrimiento de las Regiones Australes* (sic), hecho por el General Pedro Fernández de Quirós. (En *Boletín de la Real Academia de la Historia*, I, 1909, pp. 155-179).

ABREVIATURAS DE AUTORES CITADOS

- ANTONIO = ANTONIO HISPALENSI, Nicolao. *Biblioteca hispana nova sive hispanorum scriptorum qui ab. MDCLXXXIV*. Matriti, Joachimi de Ibarra, MDCCLXXXVIII.
- ARTIGAS = ARTIGAS, Miguel. *Catálogo de los manuscritos de la biblioteca Menéndez Pelayo, por su bibliotecario* -----. Santander, Tip. J. Martínez, 1930.
- BARRERA = BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*. Madrid, Rivadeneyra, 1860.
- BRUNET = BRUNET, C. *Manuel du libraire et de l'amateur de livres. Cinquième édition originale entièrement refondue et augmentée*. París, 1860-1880, 6 vols. más 2 de suplemento.
- ENTRAMBASAGUAS = ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA, Joaquín de. "Justas poéticas en honor de san Isidro y su relación con Lope de Vega" (En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, IV, 1969, pp. 27-133).
- ESCUADERO = ESCUADERO PEDROSO, Francisco. *Tipografía hispalense, anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta finales del siglo XVIII*. Madrid, Rivadeneyra, 1894.

- GALLARDO = GALLARDO, Bartolomé. *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Madrid, Rivaneyra, 1863-1869.
- GRAESSE = GRAESSE, J. G. Th. *Trésor de livres rares et précieux au nouveaux dictionnaire bibliographique*. Oresde, 1859-1869.
- MARQUES DE JEREZ. *Catálogo de la biblioteca del Marqués de Jerez de los Caballeros*. Reimpreso por primera vez en facsimil, precedido por una biografía del gran bibliófilo por Antonio Rodríguez-Moñino. Madrid, Librería para Bibliófilos, 1966.
- PALAU = PALAU Y DULCET, Antonio. *Manual del librero Hispanoamericano*. Segunda edición, corregida y aumentada por el autor. Barcelona, Antonio Palau, 1949.
- PEREZ Y PEREZ = PEREZ Y PEREZ, María Cruz. *Bibliografía del teatro de Lope de Vega*. Madrid, C.S.I.C., 1973.
- PEREZ PASTOR = PEREZ PASTOR, Cristóbal. *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid*. Madrid, Tipografía de la "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos" 1891-1907.
- PIERCE = PIERCE, Frank. *La poesía épica del Siglo de Oro*. Versión española de J. C. Cayol de Bethancourt. Madrid, Gredos, 1968, 2ª edición revisada y aumentada.
- PROFETI = PROFETI, María Grazia. *Per una bibliografía di Pérez de Montalbán*. Verona, 1976.
- RENNERT-CASTRO = CASTRO, Américo; RENNERT, Hugo A. *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter. Salamanca, Anaya, 1969.
- RODRIGUEZ-MOÑINO = RODRIGUEZ-MOÑINO, Antonio. *La Imprenta de don Antonio de Sancha (1771-1790)*. Primer intento de una guía bibliográfica para uso de los coleccionistas y libreros por -----. Madrid, Editorial Castalia, 1971.
- SALVA = SALVA Y MALLEN, Pedro. *Catálogo de la biblioteca de Salvá, escrito por D. -----, y enriquecido con la disposición de otras muchas obras, de sus ediciones, etc.* Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga, 1872.
- SIMON = SIMON DIAZ, José. *Bibliografía de la Literatura Hispánica*. Madrid, C.S.I.C., 1960, 2ª edición.
- SIMON, *Índice = Siglos de Oro: Índice de Justas Poéticas*. Introducción y Bibliografía, por José Simón Díaz. Índice de Autores, por Luciana Calvo Ramos. Madrid, C.S.I.C., 1962.

ABREVIATURAS DE BIBLIOTECAS CITADAS

- BARCELONA, *Central*: Biblioteca Central, Barcelona.
- BARCELONA, *Instituto*: Instituto de Teatro, Barcelona.
- BARCELONA, *Universidad*: Biblioteca de la Universidad, Barcelona.
- BARI, *Nazionale*: Biblioteca Nazionale, Bari.
- BOSTON, *Public*: Public Library, Boston.
- CAMBRIDGE, *University*: University Library, Cambridge.
- EL ESCORIAL, *Monasterio*: Biblioteca del Monasterio, San Lorenzo de El Escorial.
- FIRENZE, *Nazionale*: Biblioteca Nazionale, Firenze.
- FRIBURGO, *Universitätsbibliothek*, Friburgo.
- GENOVA, *Università*: Biblioteca dell'Università, Génova.
- GRANADA, *Duque de Gor*: Biblioteca del Duque de Gor, Granada.
- GRANADA, *Universidad*: Biblioteca de la Universidad, Granada.
- LONDRES, *British*: Biblioteca del British Museum, Londres.
- LONDRES, *Library*: London Library, Londres.
- MADRID, *Filosofía y Letras*: Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, Madrid.
- MADRID, *Real Academia de la Historia*.
- MADRID, *Nacional*: Biblioteca Nacional, Madrid.
- MONTPELIER, *Municipale*: Biblioteca Municipale, Montpelier.
- NUEVA YORK, *Hispanic Society*.

OXFORD, *Bodleian*: *Bodleian Library*, Oxford.
 PARIS, *Arsenal*: *Biblioteca Arsenal*, París.
 PARIS, *Geneviève*: *Biblioteca de Saint Geneviève*, París.
 PARIS, *Nationale*: *Biblioteca Nationale*, París.
 PARIS, *Sorbonne*: *Biblioteca de la Universidad de la Sorbonne*, París.
 PARMA, *Palatina*: *Biblioteca Palatina*, Parma.
 ROMA, *Alessandrina*: *Biblioteca Alessandrina*, Roma.
 ROMA, *Casanatense*: *Biblioteca Casanatense*, Roma.
 ROMA, *Nazionale*: *Biblioteca Nazionale*, Roma.
 SANTANDER, *Menéndez Pelayo*: *Biblioteca Menéndez Pelayo*, Santander.
 SANTIAGO, *Universidad*: *Biblioteca de la Universidad*, Santiago de Compostela.
 SEVILLA, *Colombina*: *Biblioteca Colombina*, Sevilla.
 VALENCIA, *Ayuntamiento*: *Biblioteca del Ayuntamiento*, Valencia.
 VALENCIA, *Universidad*: *Biblioteca de la Universidad*, Valencia.
 VATICANO: *Biblioteca Apostólica Vaticana*, Roma.
 VIENA: *Osterreichische Nationalbibliothek*, Viena.

INDICE DE PRIMEROS VERSOS

Completa este trabajo un índice de primeros versos. El estudioso tiene así una mayor facilidad para la localización, dentro de este inventario, de las distintas composiciones poéticas, que se describen, indicando el lugar donde se encuentran, de acuerdo con el orden establecido.

Canto la Aurora que del limpio Oriente	1. 1.
Densa cortina de la más valiente	2. 1.
Enciende el pecho (corazón seguro)	2. 2.
Entre soberuias memorias	2. 3.
El alto esfuerzo en el couarde espanto.	1. 4.
La dicha Hermandad, La Cofradía	1. 5. 2.
Los campos de Madrid, Isidro Santo	2. 4.
Mientras la admiración avanza atiende	2. 5.
Narciso se pega de ver su hermosura	2. 6.
No el nieto vil de cándidas espumas.	2. 7.
No es muerto, no, nuestro Fénix	2. 8.
Pintas vn templo Lusitano Apeles.	2. 9.
Quebranta a surcos (al romperse el día)	2. 10.
Si desde la Libra al Toro	2. 11.
Si se marchitó la Vega	2. 12.
Sin tiempo en el mejor, la blanca Aurora	1. 5.
Yace en la camade una fiebre aguda	2. 13.

EL PESO DE LA NOCHE DE JORGE EDWARDS, O LA CRISIS DE LA BURGUESIA CHILENA

Por María Teresa Rodríguez Isoba

El peso de la noche (1965) fue la primera novela de Edwards, y la que mejor se inscribe en las preocupaciones de la generación chilena del cincuenta. Esa generación fue la que emprendió la renovación de la narrativa del país, y definitivamente puso fin al predominio del regionalismo o criollismo que dominaban la tradición nacional. Con la perspectiva que dan los años transcurridos, su fisonomía ofrece algunos rasgos peculiares, y entre ellos, junto a las casi siempre moderadas novedades técnicas, destaca una actitud escéptica ante la vida, ante lo real, eco del clima existencial de la época, pero sobre todo de la profunda crisis social que vive Chile con el ascenso al poder de las clases medias a partir del triunfo del Frente Popular en 1938. Son numerosas las obras que muestran la decadencia de un grupo social —al que pertenecen en su mayoría los autores— en decadencia, desalojado del poder, y tal vez condenado a desaparecer. La crisis total de valores conduce a un sentimiento de desamparo y angustia, y a una actitud escéptica que se proyecta más allá del contexto chileno para condicionar la visión pesimista de una civilización contemporánea que toca a su fin. Esa cosmovisión apocalíptica no siempre excluye toda posibilidad de salvación, pero lo que domina es la constatación de la caída como algo irremediable, aceptado con resignación por sus víctimas. El desencanto y el pesimismo, en consecuencia, remiten a un desorden cósmico, a un universo laberíntico del que los narradores dan cuenta sin tratar, al menos en apariencia, de interpretarlo. El discurso narrativo pretende traducir esa conciencia de la decadencia o el estancamiento, y lo hace generalmente interiorizando la visión de los acontecimientos, en perjuicio de su desarrollo lineal. Las técnicas narrativas empleadas, por tanto, sólo son aparentemente tradicionales, a pesar de que los textos —con pocas excepciones, entre las que destaca *El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso— mantengan una configuración fácilmente accesible. La novedad reside en las modalidades que ofrece la figura del narrador, que ha perdido su dominio sobre el universo recreado, su seguridad para enfrentarse a la realidad y analizarla.

El peso de la noche es buena muestra de esos planteamientos y de las soluciones narrativas frecuentemente adoptadas. Su condición de relato en tercera persona, a cargo de un narrador omnisciente que para entonces puede juzgarse excesivamente apegado a las maneras tradicionales, no debe hacer olvidar su indudable complejidad técnica, derivada fundamentalmente del juego con distintos tiempos y espacios. La historia narrada está constituida

por dos historias que se desarrollan alternativamente hasta que confluyen en el capítulo final, aunque el nexo entre ambas está siempre garantizado por las continuas referencias que en las dos se hacen el hecho central que aglutina cuantos acontecimientos se relatan: las últimas horas, la muerte y el funeral de misiá Cristina, la anciana matriarca que regía el clan familiar al que pertenecen los protagonistas. Los ambientes y escenarios de *El peso de la noche* sí que pertenecen claramente a los de la alta burguesía chilena, aunque a ellos se suman otros en la medida en que lo exigen las andanzas de Joaquín y Francisco, ambos marginados del sistema familiar: el primero es hijo de misiá Cristina, calavera incapaz de dedicarse a una tarea provechosa, y que distrae sus frustraciones con la bebida; el segundo, nieto de la anciana y sobrino de Joaquín, es un adolescente que lucha contra los prejuicios con que fue educado, y que se manifiestan fundamentalmente como represión sexual y religiosa.

El presente en que se desarrollan los hechos relatados abarca poco más de veinticuatro horas, las que transcurren desde que Francisco abandona la casa en la mañana, para acudir al colegio, hasta el momento en que la familia se reúne a almorzar tras el funeral, al día siguiente. La grave enfermedad y la muerte de misiá Cristiana condicionan la actuación de los protagonistas, obligándolos a la reflexión y propiciando los recuerdos que rompen la linealidad del relato. La disposición del material narrativo es como sigue:

Capítulo I: Francisco se encuentra en el colegio. Los recuerdos de la abuela enferma interrumpen las referencias al desarrollo de la actividad cotidiana, y dejan paso a otros del invierno y de la primavera anteriores. Así podemos saber del proceso seguido por la enfermedad de la anciana, y también de la crisis espiritual del adolescente y de su iniciación sexual con una prostituta.

Capítulo II: Esa mañana es esperanzadora para Joaquín, tras una racha de mala suerte: ha encontrado títulos de algunas acciones, restos de su fortuna dilapidada. Se apresura a conseguir dinero que piensa apostar en las carreras de caballos. Mientras hace esas gestiones, y después durante el almuerzo, recuerda los tiempos ya lejanos en que trabajaba para su tío Ricardo y viajó al norte, a Potrerillos y Charañal, para realizar gestiones fracasadas en relación con las minas.

Capítulo III: Francisco continúa con sus actividades del colegio, hasta que lo abandona para acudir con un amigo a una casa en que se celebra una fiesta. Interrumpen la relación de sucesos los recuerdos familiares y de sus experiencias con las mujeres.

Capítulo IV: En una sobremesa interminable, animada por el alcohol, Joaquín recuerda su trabajo de oficinista, sus largas relaciones con una mujer casada, María Inés, y algún episodio de su adolescencia ya lejana. La embriaguez le impide darse cuenta cabal de lo sucedido cuando le comunican que su madre ha muerto horas antes, y continúa bebiendo.

Capítulo V: Francisco abandona la fiesta y regresa a casa, donde se entera de lo ocurrido. Participa con escaso interés en el velatorio, trata de dormir, recuerda algún acontecimiento de años atrás.

Capítulo VI: Joaquín sigue de bar en bar, hasta regresar a su apartamento. Al despertar, a la mañana siguiente, recuerda vagamente su paso por un prostíbulo en la noche anterior, y se remonta a la primera vez que se em-

borrachó, a su ruinoso participación en los negocios de la bolsa, a su época de oficinista que concluyó con el despido. Por teléfono sus parientes le comunican la muerte de su madre, lo que le hace regresar al presente y plantearse la necesidad y el propósito de integrarse en el orden familiar.

Capítulo VII: Francisco y Joaquín coinciden en el funeral de misía Cristina. El joven conoce con alguna decepción las intenciones de su tío, intenciones de enmienda que su afición a la bebida deja de inmediato en entredicho.

El peso de la noche ofrece, como puede advertirse del resumen anterior, la alternancia de dos secuencias narrativas, que confluyen en el capítulo final. La que corresponde a Francisco ocupa los capítulos I, III y V; la de Joaquín, los capítulos II, IV y VI. Ambas ofrecen también lo que se llama un *procedimiento de engaste*: una historia genera e incluye en sí otra historia, que a su vez puede generar otra u otras en la medida en que se enlazan las evocaciones del pasado. Los tiempos y espacios pueden así multiplicarse, y, aunque no sean abundantes en número, dan al relato una movilidad indudable. Los escenarios en que se desarrolla la historia presente de Francisco son apenas el colegio, la casa de Inés Pavía en la que se celebra la fiesta, la calle, la casa familiar y la iglesia, ésta con ocasión del funeral. La de Joaquín discurre entre su apartamento y la Bolsa primero, para después perderse en el restaurante, los bares y el prostíbulo, hasta regresar a casa y concurrir al día siguiente al hogar familiar y a la iglesia. Los recuerdos permiten al joven otros desplazamientos, fundamentalmente los que lo llevan a la casa de la prostituta Irene, y los escenarios que rememora el tío son más variados: la estancia en el campo de su adolescencia, el viaje a Potrerillos y Chañaral, la oficina de don Hermenegildo, la Bolsa, la casa de María Inés y el hotel en que se ve con ella por última vez, son los más identificables. Esos cambios de escenario están organizados con rigor, y resultan sumamente significativos: es como si a los planos espaciales en los que se desplazan los protagonistas —los de la “realidad”, de lo que está ocurriendo en el tiempo presente— correspondieran otros planos de orden psicológico, y lo cierto es que los cambios espaciales coinciden a veces claramente con cambios psíquicos de los personajes. En todo caso, el juego con los tiempos y los espacios, el continuo vaivén entre el presente y los diversos pasados, son fundamentales en la construcción del relato.

Sobre los espacios elegidos, su variedad impide fijar para ellos características comunes. El narrador suele presentarlos desde la perspectiva del protagonista que los percibe, como en los ejemplos siguientes:

El pupitre quedaba junto a la ventana. Francisco podía observar, sobre los muros del colegio, techos ennegrecidos, y si levantaba la cabeza, un balcón (1)
Salió a una luz enneguecedora, que lo paralizó y aplastó sus propósitos. Cielo azul, impecable. Las ventanas de las casas estaban abiertas y alguien se movía por el segundo piso... (p. 163).

Las referencias al entorno parece seguir el movimiento de la mirada en ambos casos, con lo que la propia descripción se hace dinámica, establece semejanzas, diferencias y contrastes. Pueden traducir también la situación anímica de los personajes, y desde luego contribuyen a crear la atmósfera especial del relato. En este sentido son especialmente significativas las alusiones

de muy distinto carácter que contribuyen a crear la iluminación ambiental, una iluminación por lo general acorde con lo anodino o trivial, si no desespe-
ranzado, de personajes y acontecimientos. Sirvan estos ejemplos:

- ...se reflejaba el cielo gris... (p. 9).
- ...Una mujer joven caminó por la penumbra... (p. 10).
- ...La niebla, por primera vez ese año... (p. 9).
- ...Pese al día gris... (p. 40).
- ...Neblina iluminada por el sol débil... (p. 56)

Las citas podrían multiplicarse, demostrando la carencia general de luminosidad, relacionable con el desencanto que invade todo. La novela, en efecto, se desarrolla básicamente en espacios cerrados, como la casa familiar, grande, opresiva, oscura, con múltiples habitaciones —el salón, el comedor, el repostero, la cocina— que dan sensación de inmensidad, pero a la vez pierden ese sentido de espacios protectores que deberían tener, para convertirse en celdas que aprisionan y de algún modo inmovilizan. Cuando Joaquín la abandona es para trasladarse a una casa de alquiler, húmeda, sombría, inhóspita, a la que no se siente unido y en la que apenas vive, pues reparte su tiempo entre los bares y la oficina. En ésta también permanece lo menos posible, agobiado por un calor insoportable e incapaz de concentrarse en su trabajo: es como una losa sobre su cabeza, lo aplasta, lo oprime, y necesita bajar al bar de la esquina para sentirse libre.

El colegio al que asiste Francisco es semejante a la casa familiar en cuanto a las grandes dimensiones, pero aún resulta más deshumanizado y hostil. Poco acogedores son los otros espacios que frecuenta. En un callejón sin salida se encuentra la casa de la prostituta que visita repetidamente, pobre, oscura, de vidrios opacos y con las persianas eternamente bajadas. La nota de luz que podría derivar del patio descubierto queda empañada de inmediato por la descripción que sigue: "...maceteros rotos alineados contra la pared medianera; las ramas de un castaño de la casa vecina asomaban sobre la pared, frente al cielo, cuya luz se había ensombrecido imperceptiblemente" (p. 25). La misma sensación produce la casa de Inés Pavía, de entrada angosta y sombría en la descripción del narrador.

Rara vez aparecen los espacios abiertos, y suelen estar relacionados con la adolescencia de Joaquín. Con ella tienen que ver los pasajes más luminosos y tal vez los más vitales, referencia a un pasado que no fue feliz, pero en el que toda esperanza no había aún desaparecido. Responden a la evocación de un paraíso perdido e irrecuperable, en el que podía caminar "por el huerto entre los limoneros cargados de frutos de color verde oscuro... En la hondonada bajo la última luz de la tarde, el fulgor plateado del río..." (p. 101). Los espacios abiertos, liberadores, le están ahora vedados, apenas le queda la posibilidad de recordarlos o de soñar con ellos.

El relato, como se ha señalado ya, se hace en tercera persona, por un narrador omnisciente: Tal omnisciencia, sin embargo, está limitada con frecuencia por la perspectiva desde la que ese narrador da cuenta de los acontecimientos, que es, por lo general y alternativamente, la de uno de los protagonistas principales: en los capítulos I, III y V se describen las circunstancias y los hechos presentes y pasados —éstos condicionados en mayor medida por su calidad de recuerdos personales— que constituyen la experiencia de Fran-

cisco, y lo mismo cabe decir de los que afectan a su tío en los capítulos pares. Incluso en el VII, en el que confluyen ambas secuencias y la acción avanza sin verse interrumpida por rememoración alguna, se adoptan generalmente las perspectivas de un personaje u otro, con preferencia por el adolescente. Por esa vía, y aun cuando se usa el estilo indirecto, se produce ya una interiorización del relato, que se acentúa con la introducción frecuente de otros modos narrativos. Las primeras páginas ofrecen buenas muestras de los procedimientos que Edwards va a utilizar a lo largo de la novela. Veamos los párrafos iniciales, ya citados en parte:

El pupitre quedaba junto a la ventana. Francisco podía observar, sobre los muros del colegio, techos ennegrecidos, y si levantaba la cabeza, un balcón. La niebla, por primera vez ese año, se acumulaba sobre los techos; en las planchas ferruginosas había una capa de humedad. Penetraban rachas de frío por las rendijas de la ventana... (p. 9).

El enunciado en estilo indirecto —“Francisco podía observar...”— condiciona los que siguen, que pueden atribuirse a la descripción directa del narrador, o bien considerarse como formulación de las observaciones del personaje en estilo indirecto libre: “(Francisco podía observar que) la niebla, por primera vez ese año, se acumulaba sobre los techos; (podía observar que) en las planchas ferruginosas había una capa de humedad. (Podía observar que) penetraban rachas de frío por las rendijas de la ventana...” Esa supresión de los límites claros entre los enunciados directos del narrador y los que se suponen derivados del sentir de los personajes es especialmente frecuente cuando se da cuenta de los recuerdos, imaginaciones o pensamientos de los protagonistas. El procedimiento, grato a no pocos escritores —sobre todo a los naturalistas y a partir de ellos—, es sin duda eficaz a la hora de subjetivizar el relato o de ajustarlo a la perspectiva de un personaje determinado. He aquí un ejemplo:

En el micro, Joaquín hizo cálculos mentales sobre los posibles resultados del hipódromo, el domingo en la mañana: siete multiplicado por el valor de sus acciones, suponiendo que *Rabelais* diera unas siete veces la plata, y la situación mejoraba. Habría, sí, que apostar la mitad de ese dinero, por lo menos, a un batatazo auténtico; en esa forma, catorce, o quizás dieciocho, multiplicado por la mitad de la cifra anterior... La mitad de este último resultado podría aplicarse a un segundo o tercer favorito con fuertes probabilidades; unas tres veces la plata, o tres y media veces, según el número de caballos. Según diversos factores: el número de caballos, la distribución de las apuestas, la relación entre... Cuatro veces, quizás, y hasta cinco. Multiplicado, más bien, por las dos terceras partes de la cifra. Y la mitad de ese capital reunido, a *El Canelo*, que daría uno de aquellos dividendos que se publican en los titulares de los periódicos de la tarde. (pp. 38-39).

La referencia inicial a los “cálculos mentales” hace después innecesario el recurso a fórmulas —“pensaba que”, “consideraba que”— para dejar en claro que cuanto sigue son las reflexiones del personaje, y no las del narrador. Relacionadas con esos procedimientos están los que Edwards utiliza para marcar la transición entre el presente de la narración y los acontecimientos rememorados. Lo más frecuente es que esa transición se haga explícita, con fórmulas muy diversas: “él recordó, de pronto...” (p.9), “Francisco recordó...”

(p. 19), “Veía, como si fuera entonces...” (p. 41), entre otras semejantes, constituyen las soluciones más simples, que permiten de inmediato la continuación del relato de lo acontecido en el pasado por el narrador omnisciente. A veces una simple asociación de hechos o ideas permite el salto:

“El vino también está de primera” pensó Joaquín, saboreando un trago.

El juez había dicho lo mismo: de primera. Y había ofrecido la segunda botella. Eso había sido durante la primera tarde de Joaquín en Chañaral... (p. 50).

La transición no siempre es brusca. Puede tener como preámbulo una referencia más o menos prolongada al fluir presente de los recuerdos en la mente del personaje:

Un olvido tenaz de su época de funcionario, como una lápida sobre la memoria. Y ahora, ¿después de cuánto tiempo?, dos años y medio, iba para los tres años, imágenes dispersas, pegajosas, que empezaban a levantarse de los escombros. Taladros de moho en los metales de la memoria. Defensas carcomidas. Se desprendía un olor a papeles polvorientos, roídos por la polilla... (p. 89).

El fragmento es demasiado extenso para reproducirlo en su totalidad. Sólo cuando los recuerdos se hacen nítidos en la mente del protagonista, el narrador asume la tarea de relatar directamente los acontecimientos ocurridos. En otras ocasiones —cuando el lector posee ya alguna información sobre los personajes, los tiempos y los escenarios—, ese relato se inicia sin transición alguna, a lo sumo indicando el salto espaciotemporal con un espacio en blanco sobre la página. Esta es la solución más socorrida para recuperar el presente, al que se regresa por lo general sin aclaraciones que ayuden al lector. Este se enfrenta, en consecuencia, a un texto de cierta complejidad, en el que la alternancia de las secuencias se complica con saltos del presente al pasado y viceversa —a veces también entre distintos pasados—, obligando a una tarea de reordenación de los acontecimientos narrados que exige prestar atención a las claves que la permiten.

Como ya se ha dicho, la perspectiva asumida por el narrador restringe su omnisciencia hasta acomodarla con frecuencia al punto de vista de sus personajes principales. La presencia del narrador se atenúa, en consecuencia, aunque alguna vez se haga evidente hasta el punto de caer en “intromisiones” directas como la que subrayo, difícil de justificar como reflexión del protagonista Francisco:

...El interior parecía sumido en una inmovilidad absoluta; *la inmovilidad de las habitaciones que permanecen solas en el día, como islas en el medio del ajetreo humano* (p. 9).

Esas intromisiones del narrador son escasas, y difíciles de precisar por las características ya señaladas del relato. Conviene añadir que en él abundan los diálogos directos de los personajes, y que se utilizan cuando el narrador omnisciente —con las limitaciones dichas— asume de manera más directa el desarrollo de los acontecimientos. Frases en estilo directo se incrustan en los recuerdos de los protagonistas, expresados en estilo indirecto o en estilo indirecto libre:

Tirar la servilleta de la mesa y retirarse con un portazo. No volver más. Descargar sobre la mesa un feroz golpe de puño... ¡Absurdo! Todo redundaría en trabajar el doble para don Hermenegildo, para Olivares. ¡Completamente absurdo! Joaquín cogió la copa de vino y se la llevó a los labios. Las manos, todavía bajo los efectos del alcohol ingerido en la noche, le temblaron, pero no importaba. "Que piensen lo que les dé la gana!". No importaba. Ponerse de pie y alzar la copa. "Les quiero anunciar que no me verán más". Risa burlona del tío Ricardo. Indiferencia de la señora Cristina. Eleuterio bebía un sorbo de vino, se limpiaba la boca con la servilleta y tomaba la palabra con suma calma: "Eso es justamente lo que esperábamos hacía tiempo. Nos das un gran placer". Candorosos ojos de Esperanza y de Pituto (p. 109).

Ejemplos como éste muestran también el procedimiento seguido por Edwards para dar cuenta de lo que piensan, sienten o recuerdan sus personajes. Nunca se recurre al monólogo interior directo, y el fluir de la conciencia apenas se traduce en frases cortas, con frecuente elipsis de los versos y ocasionalmente —en la medida en que se trate de traducir estados mentales como los que derivan de la embriaguez— incoherentes entre sí.

El peso de la noche, como he anticipado, constituye la primera aportación de Edwards a la renovación de la novela que pretendía la generación chilena del cincuenta. "Superfluo decir —había señalado al respecto Alfonso Echeverría— que no es la extravagancia lo que nos interesa. Es aquello que por ser auténtico no puede ser exótico en parte alguna del mundo. Aquello que en virtud de su singularidad es, por eso mismo, universal. Y lo singular no está en el medio. Está exclusivamente en el hombre, en el fenómeno inverosímil que su existir presenta" (2). Los jóvenes escritores aspiraban a expresar el sentimiento de crisis y desamparo que juzgaban universal y característico de su época, bajo la influencia confesada de la filosofía sartreana (3), y no tanto a poner de manifiesto las contradicciones y la injusticia de la sociedad chilena.

Desde luego que su actitud era contestataria, como recuerda Claudio Giaconi: "Los rasgos que unían a estos jóvenes ultraindividualistas —que entre sí sostenían relaciones violentas y de acerba crítica— eran todos aparentemente negativos: inconformismo, rebeldía, pasión iconoclasta, apatía por problemas que no fueran los del individuo, escepticismo y desencanto" (4). Ese escepticismo y ese desencanto impregnaron la literatura que hacían, y le dieron rasgos comunes: "uno de nuestros caracteres —aseguraría Edwards— era y es el aislamiento, la íntima soledad que nos hermanaba" (5). Desde tal perspectiva ha de valorarse *El peso de la noche*, cuyo tema central tal vez no es, como creen Donald Shaw y otros críticos, "la decrepitud moral, más que social y económica, de la vieja burguesía chilena" (6), y tampoco parece conveniente poner el énfasis en su significación política, a pesar de que la novela, cuyo presente narrativo parece desarrollarse al final de los años cuarenta, incluya vagas referencias a los radicales, los socialcristianos y los comunistas.

La evolución de un supuesto proceso social o político no se percibe, ni debe deducirse de la actitud de los personajes. La muerte de la anciana hace sentir a Francisco que "en la casa había un vacío extraño, un desamparo que la imperceptible humedad de la lluvia acentuaba. La desaparición de la señora Cristina había dejado un hueco que se podía palpar, como de casa desmantelada, con los dueños ausentes por muchos meses" (p. 217). Pero tam-

bién es exagerado concluir de ahí que el orden representado por la fallecida haya desaparecido o esté a punto de desaparecer. De sostenerlo se encargan otros miembros de la familia, incluso —aunque con resultados dudosos— Joaquín con sus propósitos de cambiar de vida. Cuando Edwards asegura que su generación quedó marcada por la adolescencia —cuando pusieron en tela de juicio “el mundo familiar, y con ello el orden social entero” (7), para después integrarse lenta e irremediabilmente—, está dando las claves de sus cuentos, y también de su novela inicial: *El peso de la noche* es la obra de un escéptico, que desarrolla su ambigua crítica del núcleo social a que pertenece situándose al margen del mismo, desde la perspectiva de unos personajes que ese núcleo segrega y destruye, útiles, por tanto, para plasmar el malestar del propio autor ante el sistema. Ni los unos ni el otro tienen la convicción de que sus actitudes iconoclastas puedan derivar en cambios reales y definitivos, a juzgar por el último diálogo:

—La verdad —dijo Joaquín, moviendo la cabeza como quien se ve obligado a reconocer un hecho—, es que ahora las cosas van a ser muy distintas.

Francisco puso cara de no comprender una sílaba.

—Muy distintas... Habrá que entrar a preocuparse de una infinidad de asuntos... Intereses comunes. Tú comprenderás, voy a tener que convivir con el resto de la familia...

Avanzaba una nube grisácea y el cielo se oscurecía.

—O sea —dijo Francisco—, te llegó la hora de entrar al orden.

—¡Naturalmente! —exclamó Joaquín, con humor atravesado—. No se puede echar toda una situación por la borda. ¡Ya te encontrarás en el mismo caso!

—Quizá —concedió Francisco—. Pero no creo.

—¿Por qué no?

—¡Porque no creo, simplemente! (pp. 216-217).

En efecto, Joaquín y Francisco tienen edades y experiencias diferentes, pero compartían hasta ese momento la disidencia frente al orden social. Ambos carecen de la voluntad necesaria para enfrentarse directamente con él, y tarde o temprano habrán de plantearse la necesidad de reintegrarse al sistema (8). El desencanto que se desprende del relato deriva de la mediocridad humana de los protagonistas, pero también de la inviabilidad de su rebeldía frente a un mundo carente de valores auténticos. El énfasis se coloca en la condición represiva del orden establecido, manifiesta en dos aspectos fundamentales: los relativos a la religión y al sexo.

Entre el adolescente y el orden que rechaza, como observa Carlos Santander, “no hay estrictamente una oposición de valores explícita. Francisco no posee un cuerpo doctrinal coherente con que enfrentar el mundo. Como buen adolescente, los corroe la duda de esos valores que con implacable coerción, sistemáticamente, se le tratan de imponer. La única conciencia clara que va adquiriendo el muchacho es de que esos valores son inauténticos” (9). Aunque afecta a toda su visión del mundo, la crisis que vive Francisco es fundamentalmente una crisis religiosa, que lo distancia de las creencias convencionalmente asumidas por su familia. Su fe vacila, sacudida por las lecturas de Unamuno, al tiempo que se produce su iniciación sexual. Edwards no hace una crítica directa de la religión, ni siquiera del clero. Parecen interesarle sobre todo su condición anacrónica, la falta de luces, la pobreza espiritual

y mental, y las actividades docentes del colegio jesuita sirven para ponerlo de manifiesto en fragmentos como el que sigue:

Los nombres caían bajo la eterna condenación:

— ¡Escéptico!... ¡Enemigo de la Iglesia!... ¡Corrompido!...

Francisco había visto en alguna parte la fotografía que el sacerdote levantaba frente al curso. Grandes bigotes negros sobre un rostro pálido, de pómulos salientes; ojos trabajados por la melancolía del mal. La ausencia de Dios. Pero nadie en el curso sabía identificar al personaje.

— ¡Nietzsche! —vociferaba por fin el padre Fernández, golpeando la fotografía—.

¡Nietzsche!... ¡Mírenlo!... ¡Enloquecido por la soberbia!... (p. 10).

El temor al fuego eterno que se reserva a los condenados atormenta al adolescente en su iniciación sexual. Sus remordimientos de conciencia demuestran que la liberación derivada de sus lecturas no le ha permitido superar el sentimiento de culpabilidad, a pesar del cual las relaciones que mantiene con la prostituta Irene significan sus momentos de mayor realización personal, cuando parece encontrar su sitio en el universo y conquistar la libertad suprema. Irene es una mujer ya madura, capaz de ofrecerle pasión, ternura, y, como asegura Carlos Santander, “calor casi maternal” (10). Prescindo de cualquier consideración sobre los rasgos incestuosos que podrían atribuirse a esta y otras relaciones que se describen en la novela, a sabiendas de que constituirían el atentado por excelencia contra el orden familiar, asentado sobre el tabú del incesto (11). Baste con constatar que ya las relaciones con la prostituta constituyen una agresión consciente contra los valores sociales, religiosos y morales de una institución que personifica sobre todo su padre, con quien Francisco parece incapaz de entenderse. Y, sin embargo, esas relaciones son las más satisfactorias para el joven, en especial si se comparan con las que trata de establecer sin éxito con Inés Pavía, una muchacha casi de su edad que no pasa de ser una ilusión pronto desvanecida.

Joaquín no tiene problemas morales o religiosos. Su abulia le ha impedido terminar los estudios de Derecho y cumplir adecuadamente en los trabajos que ha encontrado gracias a su familia. La suya es la historia de una degradación continua, acentuada por su afición a la bebida y condicionada por el fracaso, que tuvo tal vez su primera manifestación en una experiencia de sus lejanos tiempos de adolescente. Entonces se cruzó en su vida su prima Esperanza, cinco años mayor que él y después casada con Pituto, de la que obtuvo sus primeros conocimientos de lo femenino, cuando ella era una mujer segura y dominante y él un muchacho torpe e inexperto. Esperanza asumió la iniciativa en una breve e inacabada experiencia, frustrante para el muchacho: “El personaje —señala Carlos Santander— sale humillado después de esa escena en que a la atracción magnética sigue el rechazo, la amnesia. El momento más importante en el proceso de descubrimiento del otro es negado, olvidado, echado a burla” (12). Lo que para Joaquín fue una experiencia negativa pero inolvidable, nada ha significado para su prima. Tampoco resulta afortunado en su relación con María Inés, la compañera de oficina que llega a convertirse en su amante clandestina hasta que regresa el marido ausente. Sus amores constituyen otra agresión contra el orden establecido, pero se integran en ese mismo orden en lo que tiene de falsedad, de hipocresía, sin desestabilizarlo en lo más mínimo. El sexo se convierte así en otra vía

de degradación para el personaje, otra posibilidad de autodestrucción. Aco- sado por el sistema —“ese mundo de normas rígidas, gobernado por leyes tiránicas de las que, ingenuamente, creía haberse liberado; un mundo que, en un comienzo, no oponía resistencias muy tangibles a los que se alejaban de él, pero que después cerraba sus tentáculos y aplicaba sus sanciones, sin remi- sión de ninguna especie” (p. 108)—, al final habrá de reconocer su culpa y trata- rá de reintegrarse al orden del que se había excluido, probablemente para fracasar una vez más.

Llegamos así al último punto que nos interesa, el que tiene que ver con las características de ese sistema represivo y destructor. Aunque es mucho más amplio, indudablemente la atención se centra especialmente en la familia de la señora Cristina y en la clase a que pertenece. De interés es la propia pre- sencia de una mujer a la cabeza del clan familiar, situación que parece fre- cuente en la sociedad chilena, a juzgar por otras referencias de la novela (13) y por el protagonismo que ancianas semejantes asumen en varios relatos de la generación del cincuenta. La proximidad de la muerte puede interpretarse, desde luego, como símbolo del fin próximo e inevitable del mundo que esas figuras matriarcales representan: la tradición, el espíritu de clase, los valores de siempre. Esto no se juzga en la novela de Edwards de una manera clara- mente negativa. La matriarca representa el orden caduco y represivo, pero sin duda ella es lo mejor de ese orden, al menos si se compara con los destinados a perpetuarlo y aún con los que, como Joaquín, constituyen deshechos del mismo. Para los miembros de la familia —incluso para Francisco, que había visto en ella la autoridad vigilante que temía y rechazaba— esa muerte consti- tuye la pérdida de sus propios fundamentos, y es tal vez el ocaso de un mundo destinado a desaparecer, ligado a algo tan estable como la posesión de la tierra, en una sociedad aún feudal en muchos aspectos. Otros miembros importantes del clan familiar se encuentran ya vinculados a actividades co- merciales y bursátiles, a la vez que ejercen como abogados: pertenecen al mundo moderno, donde la antigua estabilidad ha dado paso a riesgos eviden- tes, que sólo los capaces pueden superar. Ese es el cambio de la sociedad chi- lena más comprobable en *El peso de la noche*. Su importancia es grande, y su significación decisiva: ha desaparecido el orden seguro y protector de antaño, y la inseguridad del presente se traduce en la pérdida de valores y en las acti- tudes desclasadas. Esa es la forma que adopta en el medio chileno la crisis universal contemporánea.

Poco tiene esto que ver, insistimos, con la desaparición de la alta burguesía del país. “En realidad —señala con acierto José Batlló—, al termi- nar la novela la situación es la misma que al comienzo” (14). Lo que parece preocupar a Edwards no es la evolución social chilena, sino su estancamiento. Con él tiene que ver la frase Diego Portales que sirve de epígrafe al capítulo VII e inspira el título de la obra: “El orden social en Chile se mantiene por el peso de la noche”. En carta a Wolfgang A. Luchting, Edwards aclaraba el sentido de aquella afirmación enigmática del político chileno del siglo XIX: “En Chile hay orden no porque tengamos un nivel de cultura política superior sino por la apatía que domina el país” (15). *El peso de la noche* profundiza en esa apatía, que es incapacidad tanto para adaptarse al orden establecido como para rebelarse contra él.

NOTAS

(1) Véase Jorge Edwards, *El peso de la noche*, Barcelona, Bruguera, 1981, p. 9. En adelante utilizaremos esta misma edición, por lo que tras las notas nos limitaremos a consignar entre paréntesis el número de la página correspondiente.

(2) Véase Alfonso Echeverría, "Dilema entre la libertad y la mediocridad en la literatura chilena actual", en José Promis, *Testimonios y documentos de la literatura chilena (1842-1975)*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1977, pp. 357-362 (359). Inicialmente se publicó en la revista *Atenea*, nos. 380-381, Concepción, 1958.

(3) Véase Claudio Giaconi, "Una experiencia literaria", en José Promis, *Testimonios y documentos...*, pp. 362-372 (363) También publicado inicialmente en *Atenea*, nos. 380-381, Concepción, 1958.

(4) Véase "Una experiencia literaria", loc. cit., p. 364.

(5) Jorge Edwards, "Experiencia personal y creación literaria", en *Atenea*, nos. 380-381, Concepción, 1958, pp. 280-282 (280).

(6) Véase Donald L. Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 207.

(7) "Experiencia personal y creación literaria", loc. cit., p. 281.

(8) En este aspecto las interpretaciones pueden diferir notablemente. En opinión de Carlos Santander, la preocupación por el futuro que ahora manifiesta Francisco es señal de que el pasado ha quedado definitivamente atrás, aunque el futuro carezca de perfiles nítidos: "Para Francisco el destino ha comenzado. Y desde esta posición, es mayor el contraste del final de la novela, entre el personaje adolescente y su tío que, a pesar de los propósitos y de la hierática dignidad que había costosamente tratado de mantener, termina, después de haber vaciado el primer vaso de vino, con los ojos inyectados en sangre" (Véase su artículo "El peso de la noche, de Jorge Edwards", en *Revista de Estudios Filológicos*, n.º 8, Valdivia, Universidad Austral, Facultad de Filosofía y Letras, 1971, pp. 41-67, en p. 58). Esa preocupación por el futuro existe, indudablemente, y Francisco no ha cesado en su enfrentamiento con el orden establecido, pero es arriesgado deducir que no lo va a hacer en el futuro. Del texto de Edwards no se puede concluir que la actitud del joven sea positiva, o negativa la de Joaquín, quien parece incapaz de reintegrarse al sistema, a pesar de sus deseos. Está condenado al parecer a la marginación definitiva, que carece también de connotación positiva alguna. Los personajes viven una crisis sin salida, esa puede ser la conclusión menos arriesgada.

(9) Véase el artículo citado en nota anterior, p. 48.

(10) Artículo citado, p. 57.

(11) Las relaciones incestuosas, o al menos los deseos, aparecen en otros textos de Edwards. En *El peso de la noche* se hace referencia a diversos antecedentes de familias santiaguinas, y se registran las relaciones de una tía con su sobrino de dieciocho años, el caso de un caballero sorprendido acariciando los senos de su hija, o el de una hermana de la bisabuela, que tuvo un hijo de su hermano (pp. 67-68). Exagerando tal vez la presencia de lo prohibido en el texto que nos ocupa, para Carlos Santander "resulta curioso observar, en relación con el incesto, que la madre de Francisco se llama Inés; que la figura femenina que ocupaba en sus divagaciones 'un sitio de privilegio' se llame igualmente Inés; y que su amante se llame Irene, nombre fácilmente asociable al de Inés, sobre todo, si en la secuencia alterna, la amante de Joaquín se llama María Inés" (artículo citado, p. 52).

(12) *Ibidem*, p. 61.

(13) "El óvalo desteñido de los retratos de fin de siglo conservaba la estampa robusta, el rostro autoritario de las mujeres que dirigieron a la familia, incluida la servidumbre y los allegados, con mano de hierro, aconsejadas por el cura...", parece observar Francisco en el despacho del padre Fernández (*El peso de la noche*, p. 67).

(14) Véase José Batllo, "En torno a *El peso de la noche*", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 186, Madrid, 1965, pp. 569-574 (570).

(15) Véase Wolfgang A. Luchting, "¿Cómo arrepentirse? Radiografía de una novela", en *Nueva narrativa hispanoamericana*, vol. III, n.º 2, Nueva York, Septiembre de 1973, pp. 191-210 (191).

CARMEN CONDE: POEMAS DE LA GUERRA CIVIL

Por Mercedes Acillona López

Durante los años 1938 y 1939, cuando todo el aire de España olía a pólvora, Carmen Conde iba escribiendo los poemas en prosa que configurarían su libro *Mientras los hombres mueren* (publicado más tarde en Milán en 1952). Ahora que la efemérides de la guerra nos acerca a un estudio reflexivo y desapasionado de aquel período, sería bueno conceder un espacio al comentario de esta obra que resulta un testimonio exclusivo de la vivencia inmediata del tema de la guerra en la poesía femenina. Cuestión ésta que ha sido permanentemente silenciada en los estudios de dicho período, pero de interés indudable de cara a la comprensión integral de este momento poético así como por cuanto contribuye a la justa apreciación del significado de la literatura escrita por mujeres.

En otro trabajo apuntábamos el lugar histórico que *Mientras los hombres mueren* ocupaba en su contexto¹. Ni que decir tiene que sus primeros medios y fechas de publicación (*Garcilaso*, 1935), en absoluto restan un ápice al voluntarioso compromiso de sus páginas, pese a ciertas reticencias surgidas en la valoración de Lechner². Estos poemas en prosa desiguales en su andadura, de híbrida vinculación expresiva, entre surrealista y realista, impurista e imaginativa, son poesía de testimonio, preludio dignísimo de la madura y cuajada poesía testimonial de la autora en años posteriores y germen primero de una de las más esenciales, sustanciales y singulares vetas de expresión de la poesía femenina social de posguerra. El anticipado espíritu que preside estos poemas en prosa, permitiría la perfecta homologación de algunos con los poemas más representativos de los años cuarenta y cincuenta, tanto en su formulación estilística como temática. Su lenguaje tan prolijo en imágenes surreales se revitaliza y apasiona en una estética perfectamente calificable ya de tremendista. Y aquí están presentes muchas de las constantes existenciales y sociales de la posguerra. Evocaciones que nos traen a la memoria a Dámaso Alonso, Otero o Hidalgo, sitúan su obra como ese incipiente germen de sensibilidad que adivinamos.

Todas las claves interpretativas de estos cincuenta y siete poemas aparecen consignadas en las palabras de presentación de la propia autora:

Mientras los hombres mueren fue escrito en un tiempo de intenso dolor por lo que la guerra destruye y seguirá destruyendo. No unos hombres determinados sino todos los hombres son llorandos aquí con el profundo desconsuelo que siente una mujer ante los inescrutables designios que permiten el horror donde vivía la confiada sonrisa.

Los poemas "A los niños muertos en la guerra", que figuran en este mismo libro, me fueron arrancados de la entraña con más profunda desesperación todavía.

Todo dolor es inútil, lo supe entonces y lo sé mejor ahora. Y, sin embargo, decir en voz alta cuánto se está sufriendo por lo irremediable parece que borra todos los límites entre los demás y nosotros.

Y ese fue el único consuelo que entonces encontré³.

Escrita desde el sentimiento, es el dolor quien da tono a sus composiciones. Y brotando del dolor, un compromiso de plurales matizaciones que aborda el tema de la muerte, —denuncia y metafísica de un destino humano violentado—, y una encarnación del drama en la angustiante percepción materna y femenina que empapa toda la obra.

1. *Los poemas del "duelo"*

La directa inmediatez entre texto y realidad deberá situarnos en la línea de interpretación de la obra. Pero es fundamental, ante todo, que establezcamos desde un principio cuál es el hilo conductor y el arranque emotivo de estas páginas. El dolor, dolor que también se hace horror, mueve toda la obra, se convierte en el sentimiento íntimo y colectivo que da tono desde dentro; desde el dolor se denuncia su inutilidad y desde el dolor se vive la maternidad herida. El dolor humano se particulariza en vivencia femenina.

El dolor es disposición interna, pero no se menciona expresamente. Otro término en su lugar aparecerá hasta la saciedad caracterizando con específicas connotaciones el estilo de esta poseía; nos referimos a duelo. Dolor y duelo de idéntica raíz (*dölere*), adquieren con el paso del tiempo matices distintos. En principio dolor coincidía semánticamente con *dölus*. Pero el uso se va a constreñir en cada caso para acepciones distintas. Dolor hace referencia al sentimiento interno (bien anímico, espiritual o físico), siempre interiorizado, vivido desde dentro del sujeto; mientras que duelo expresa más la manifestación externa de un dolor interno. Pero es que además duelo viene a especificarse en el campo de la muerte, evocándonos concretamente la exteriorización ritual del dolor por el muerto en forma de lamentación y llanto.

Esta breve digresión sirve para demostrar que Carmen Conde no sólo escribe desde un dolor escondido, tácito y subyacente, sino que escribe para exteriorizar un dolor vivo y vivido por ella y por su gente. La reincidente referencia al término es la manifestación léxica de un dolor colectivo y exteriorizado, de la materialización del sentimiento en un llanto a gritos como era encomendado a las plañideras (siempre mujeres), destinadas a conservar el culto y el dolor por los muertos de todos los tiempos. Por ello en una poética que recoge más el grito que la palabra, Carmen Conde se hace eco del alarido general en que se ha convertido la realidad nacional. Duelo y grito exteriorizan la frenética desesperación que ha traído la guerra. De la tonalidad hemos pasado a la dramatización. La imagen del duelo es polivalente, pero corporifica una misma realidad. España es Duelo y éste absolutiza geográficamente su significado:

"Mientras los hombres mueren os digo yo, la que canta desoladas provincias del Duelo, que se rompen sollozos y angustias..." (p. 187, 1).

Es la guerra que empedra aún las tierras separadas:

“Caerá el agua, siempre, inextinguible, juntando tierras donde paze hoy anchamente el Duelo” (p. 203, XXXII).

y la muerte de los jóvenes que cubren de Duelo la tierra:

“¡Selvas de nuestros jóvenes muertos; ¡Espesura del duelo que agita sus crines de gritos!
(p. 196, XX).

“ ¡El duelo!

Vienen gritando las voces por entre las alamedas de suspiros.

¡El duelo!

Vienen gritando las madres sobre las ascuas desorbitadas de llantos.

¡El duelo! ¡El duelo! ¡El duelo! —grito yo, sola, río de orillas quemadas. Y hay luces sin llamas, pánicos en clavos largos a la carne sacudida, bajo mi duelo conciencia del espíritu” (p. 188, IV).

El tiempo del Duelo se puntualiza, pero tampoco se pierde la proyección secular del cruento sacrificio de un Cristo perpetuado:

“Llevo mis dedos al costado que fue de Cristo y me zumba la sangre de dos mil años de terror inútil” (p. 187, II).

2. La metafísica de la muerte

Todos estos ejemplos no sólo nos dirigen hacia la exteriorización expresiva de un sentimiento o hacia la realidad hecha desgarro, (dolor expresado en duelo y grito), sino que también establecen el lugar de atención en que la autora va a centrar el amplio mundo de la guerra: la muerte. La muerte se hace el gran tema, la muerte del hombre como el gran signo del odio y el cainismo.

Desde el primer poema la muerte se va abriendo camino en el texto como el gran personaje. Lo mismo que ocurriría con Dámaso Alonso o José Luis Hidalgo, ésta no es unidimensional sino un mundo abierto a la exploración, por su oscuridad, por su ambigüedad y su misterio. El mundo de los vivos nada sabe del mundo de los muertos, pero éstos que conocieron la crueldad de la metralla quizá sepan más de vivir que esos otros cadáveres animados que caminan por la vida, inconscientes del Duelo y de la muerte. La idea, de pura filosofía existencialista, transmite la sensación nauseabunda y descompuesta del vivir que más tarde cuajará plenamente en *Hijos de la Ira*. Este existencialismo tremendista inspira los poemas I, XII, XV y XX.

Advertimos así que la más importante de las ideas que estructura el libro es la antítesis vida-muerte. Esta oposición sirve de contrastante y diferenciador ante la trágica escisión de un mundo unitario en dos mundos distintos: mundo de vivos y mundo de muertos. Haciendo nuevamente referencia al futuro, también en José Luis Hidalgo la idea vida-muerte estructurará su obra, pero no será ya una llamada a la sensibilidad y despertar de la conciencia, porque se fundamentará como principio ontológico de interpelación.

En Carmen Conde los muertos no son muertos universales, intemporales e incontrovertibles, tienen una muerte precisa, una granada homicida en un momento concreto, ellos denuncian más que la muerte, el asesinato. La procedencia de esta muerte nacida del odio, crea vergüenza ante la propia presencia viva. Vemos por ellos trazarse el compromiso de *Mientras los hombres mueren* a través de una muerte denunciadora que desazona la tranquila existencia, como más tarde la pobreza o la injusticia desazonarán al poeta social de la posguerra. Evidentemente esta denuncia presenta visos más temporales y al mismo tiempo más existenciales. Pero también aquí la realidad actúa de acicate sobre el poeta. Los vivos estamos muertos por nuestra pasiva inconsciencia y porque ¿qué es la vida cuando sólo se rodea de muerte?. La muerte despierta una tremenda conciencia de solidaridad en la humanidad:

“Cada día tengo un hermano menos sobre la tierra, que se suma a los que dentro de las raíces yacen con las frentes vaciadas de ojos. Cada noche me duele más el sueño, porque si me enlaza ¿como puedo gozarlo mientras los hombres mueren a marejadas? Y yo no duermo, ¡qué locura de noches con el horror presente de la guerra!

Me estoy quedando como un árbol al que le cortan todas sus ramas y sus hojas: ¡mi planta en el suelo, mis sienes en el aire, pero sin brazos para nadie! Si con brazos, ¿para quién, si todos mueren?” (p. 191, X).

La vergüenza de este inmerecido privilegio de vivir en un tiempo de destrucción no es sino la expresión del gran sentimiento de injusticia que Carmen Conde cobija.

“(...) temed a los muertos.

Temed a los adolescentes caídos en las guerras sin fin de los hombres más abeles, (...)

Temamos a los que vuelven vivos de entre los muertos. A los mutilados. ¡Escóndanse los sanos, los completos, porque nadie perdonará su ufanía!” (p. 201, XXIX).

La gran antítesis se resuelve en crueldad al sentir injusta la luz de los vivos frente a las sombras de los muertos, y más aún, si esos muertos son seres amados, seres que murieron por un trágico destino que no ha tocado en nuestro hombro.

“¿Cómo encender mis sienes si aquellos a los que yo amaba tanto, apagaban sus brasas en el gemido desbocado del morir?” (p. 188, XXX).

Y se verá entonces la paradoja de la muerte esterilizadora y la vida violentada. Esos muertos no eran aún pasto de muerte, eran todavía primavera floreciente llamada por la vida, y su muerte será por eso vergüenza y llanto de los vivos, y de aquellos que les sigan. Porque la vida truncada en plenitud es la mayor barbarie que crearon los tiempos.

“Todos ardían, teas de muertos verdes de vida para llanto inacabable de los hombres por nacer” (p. 195, XVIII).

Y en el poema siguiente se reduda en idea semejante. Matar antes de tiempo es afrontar la dimensión de eternidad en el hombre. Pasada la guerra reaparecerá esta misma idea no sólo en Carmen Conde sino en otras poetisas del antibelicismo. Miguel será la poetización del joven precipitado a la muerte en Angelina Gatell. Y poemas similares brotarán de la pluma de Angela Figuera.

Este arder de la vida verde explica el absurdo de la dicotomía vida-muerte. Ya no será precisa la frontera, porque los muertos pueden tener más vida que los vivos, y muchos vivos tal vez estén ya muertos. Los conceptos físicos, naturales, dan pie a una dimensión moral de la vida y de la muerte. Y así lo concreto también sabe encontrar su trascendencia; se borran las lindes que escrupulosamente enclaustraban ambos mundos. Vivos y muertos, muertos y vivos, dará igual, porque hay dimensiones superiores, y no meramente físicas, que hacen uno y confuso el mundo de los humanos. Los hombres serán hombres, y ellos no son quienes mueren. La muerte es algo ajeno, es algo extraño a la condición viva de la humanidad. No existen vivos y muertos, existe la Muerte, personalizada, cruel, mítica, la que arrebató los jóvenes, los niños, la que seca las fuentes, la que agosta la primavera. La Muerte, soberana y señora, extranjera a la vida en la tierra.

“Los hombres no causan la muerte, los hombres no mueren nunca por ellos mismos. Es que la muerte recorre insensata las hectáreas de vientres ajados exprimiéndoles la memoria de los hijos” (p. 196, XX).

Tan loca, tan irracional, tan incomprendible es la muerte que no puede ser humana, no puede haber inventado el hombre tan cruel experimento. La muerte es otra, es distinta, es una pobre loca que borra la memoria de lo que existe. ¡Cuánta conmiseración para el hombre cruel que mata!. Es tan absurda la idea del fratricidio que Carmen Conde crea esa bella historia para disculpar, para rechazar ese ser humano que es el hombre.

De esta manera, diferenciada la muerte de los muertos, éstos tendrán una autonomía superior, y sus límites serán más imprecisos. Los muertos podrán tener vida, cuando sepan morir, cuando sepan caminar hasta el fin. La Muerte será otra cosa, será la inmovilidad, la esterilidad, y esto cabe en los propios vivos. Saber morir resulta una última afirmación de vitalismo.

“Y muchos hombres se duermen en los umbrales del llanto; esos son los que parecen muertos. Pero los que atienden, los que braman su encendido celo de vida, son los que avanzan siempre, los que penetran las densidades de la tierra, los que derraman el mañana, los que triunfarán, sabiendo morir, de la muerte” (p. 197, XX).

A la par que una conciencia, los muertos significan también una amenaza para la vida. Por eso, los muertos no serán algo conclusivo y estático, inerte. Los muertos serán el temor de los vivos, de los incólumes. Los muertos avanzarán sobre la tierra, y los vivos huirán, querrán huir de la vida, pero suya será ya la sepultura de la muerte. El mundo de los muertos como en José Luis Hidalgo se va a nutrir del mundo de los vivos. Y ambos mundos separados e incommunicados por medio de la muerte, ósmosis lenta, se van a ir traspasando poderes. Ambos mundos crecerán sin cesar, pero el mundo de los muertos sólo crecerá a costa del mundo de los vivos, porque claman

y atraen su vital existencia, y cuánto más si la muerte es una muerte moral, si la realidad biológica no pasa de ser un cuerpo escondiéndose de su responsabilidad humana. Un sentido apocalíptico, lúgubre y concienzudo inspira este fragmento en que los vivos se sienten llamados a la muerte por la culpa de vivir, de un vivir tan culpable que se ha resuelto en muerte.

“Llegaos a nosotros, los vivos cínicamente vivos, y anegadnos en la sangre de nuestros cuerpos despojados de lumbre.

Vosotros, los muertos en esta brutal guerra de progreso, venid a golpear nuestra sensibilidad ajena a todo, olvidada, florecida en lo augusto suyo único.

Tendremos terror de que vengáis asordando la tierra en alarido, y huiremos sin poder ir a la vida, enlosados de muerte. Porque es verdad que mientras las llagas de la pólvora se abrían el camino de vuestros vientres, todos bebíamos y sonreíamos dichosos en el sol también ajeno.

Asco hemos de darnos por vivir más que vosotros, avenida y avenida, alameda y alameda, de estallados hijos”. (p. 193, XV).

Todos los hombres con un mismo fin, sentirán la llamada de idéntico destino. La muerte se ha convertido en el gran destino humano que absorbe las conciencias en una voz común. La propia autora escuchará la voz de ese destino y ello le servirá de unión con los hombres caídos. Todos forman un cuerpo único de muerte y de dolor, todos convierten su sangre en savia, y los cuerpos de los vivos se levantan sobre los muertos.

“Desgarro la noche con los ojos que mañana serán flores, para coger el resplandor sostenido de todos los ojos que cual los míos viven en la oscuridad doliente. Mi circulación recorre las mismas raíces que los zumos que socaban la tierra de tumbas” (p. 192, XII).

Sabiéndose ya un ser para la muerte, apurando un expresionismo que nos transmite la lugubrez subterránea y el abismo cenagoso, asumirá la muerte como el camino que se abre a los vivos, senda indesviable en la que nos preceden los muertos.

“A los hombres que mueren yo los sigo en su buscar por entre las raíces y los veneros fangosos, pues ellos y yo tenemos igual designio de ensueño debajo de la tierra” (p. 187, I).

La Muerte, contemplada desde la simbología telúrica que apunta en muchas frases y que se muestra plena y contundente sobre todo en el fragmento VI, será la Muerte-Tierra, “Panthánatos” de toda la materia. La tierra será cobijo de cadáveres, sepulcro de vivos, llamada inorgánica para todo lo orgánico, la gran madre, la destructora madre, la transformadora madre de la que todo nace porque todo en ella muere. La tierra será triste eternidad del hombre caído en los campos, desconcertante mantillo a nuestros pies, desafiante destino. La tierra se hará símbolo de la muerte cruel y violenta, de la destrucción; la Tierra quedará sola cuando haya tragado por fin al hombre.

“La tierra quebrada, resollada, resquebrajante, hecha púa de corzones secos, vasija de sexos adolescentes sin abrir. La tierra florida de sangres,

de ojos deshechos, de senos escurridos. La tierra agujereada de gritos, de espumas, con rodillas de sollozos y estertores.

¡La gran tierra de mi padre hecho tierra!

Recorriéndola grano a grano, descalzos sedientos, pegando los labios al corro de arena transformada que es el agua, oiremos a los muertos, a los asesinados, a los suicidas, a los estallados con dinamita. En la oscuridad agria, punzadora, de la tierra solamente ya Tierra." (p. 198, VI).

Mientras los hombres mueren se escribe desde los muertos históricos y quiere llegar hasta la reflexión última de la Muerte absoluta y universal. Pero entre la inmanencia y la trascendencia se abre en estos poemas un puente de indagación metafísica que busca el camino de enfrentarnos con la ultimidad humana. El tiempo y la eternidad son el motivo de zozobra que apunta a lo trascendente sin tocar en ningún momento la tentación del divinismo, ni tan siquiera de lo religioso, riesgo en el que será fácil caer en la primera posguerra. No hay religaciones ni imprecaciones a la divinidad silente, pero la tensión de eternidad vertebrada toda su producción poética consecutiva.

Un ansia de eternidad anima intensamente esta prosa poética. Anhelos, desengaño, búsqueda, desencanto se irán sucediendo como la esperanza y la desesperanza se suceden en un mismo impulso del corazón abierto hacia algo deseado.

"Y yo busco en mi oído la espiga de una voz que nunca se apaque, que sobresalte a la eternidad" (p. 193, XIV).

La muerte y la eternidad son los dos polos adversos, cara y cruz de una realidad. Y en medio, el hombre, entre la nada y la existencia. La muerte luchará "cuerpo a cuerpo con la eternidad" (p. 195, XVIII) como en aquel trágico soneto de Blas de Otero en que el hombre "Luchando cuerpo a cuerpo con la muerte" clamaba a un Dios que callaba dejando su grito perdido en el vacío. La búsqueda se hace fracaso, necesidad pendiente de la nada. La eternidad es un sueño, "el fabuloso ensueño de mi alma en chispas", una locura dentro de la destrucción y de la muerte.

"¡Ninguno acuda con su imprecación ni con su oreja herida por oír lo que no soñó ni Dios mismo!" (p. 195, XIX).

Sólo la brevedad y el tiempo es lo que existe. Todo aquello con deseos de eternidad se desmoronó para siempre:

"Allí aprendió mi sangre la brevedad de todo suceso (...) Yo bien sé que todo es mentira en cuanto se refiere al tiempo y al entumecido principio de su perennidad (...) soy tan eterna como una brisa." (p. 196, XIX).

La destrucción y desolación, la marcha definitiva de los seres queridos, la muerte por doquier han sembrado la desesperación de lo finito, la angustia de lo mortal. Pero la poesía remontará una esperanza sin tiempo, un consuelo de clamores que aliviará al llanto y la muerte. El símbolo del agua (constatando la permanente simbología bíblica en Carmen Conde) representa la vida desde una plenitud distinta a este mundo de dolor.

“Caerá el Agua siempre, inextinguible, juntando las tierras donde paze hoy anchamente el Duelo. El Agua no se terminará; saldrá de sí eterna como el tiempo en acto. Pura. Presencia infinita del infinito Dios ausente.

Los que sufren vendrán al corro de las aguas creadoras sin límite, con sus redes reseca y restallantes; sus bocas de pergamino crujidor, víctimas del Llanto que las fue sorbiendo hasta la agonía.

Llueve sobre los pueblos que la Muerte amamanta. Llueve, y suben de nivel los ojos que miran la lluvia. Los enterrados se mecen entre lodos blandísimos, empapados del agua eterna, sin fin”. (p. 203, XXXII).

La muerte, el llanto, el tiempo, tal vez tengan ahí su respuesta; un Agua eterna empapa la tierra de los muertos y libera la sed de los sufrientes. Un agua que fertilizará los lodos sembrados de la muerte.

3. Mesianismo y conciencia histórica

Pero esta profunda reflexión metafísica sobre la muerte no puede despegar totalmente el vuelo porque de ella tiran los muertos reales que llevan la obra hacia otro terreno, el compromiso social e histórico enraizado en toda una mística del dolor purificador y sagradamente milenario. Por ello la indagación en lo inescrutable se zanja y la obra revierte en una dimensión inmanente. Es preciso que el hombre comprenda, comparta y sufra el dolor de los demás hombres. Carmen Conde no es una voz que se canta así misma, es una voz llamada a gritar a los cuatro vientos de España y del mundo. Las pautas que ahora analicemos responderán por consiguiente al espíritu y a los recursos propios de la típica poesía social, pudiéndose ver una formulación expresa de ésta y no sólo un vago aliento de compromiso. Su poesía se hará testimonial, brotando de un convencido destino mesiánico. El poeta, cantor profético, adquiere sobre sus hombros la responsabilidad del mundo:

“ ¡Que yo quiero ser fuerte, que yo quiero ser ágil,
que yo contendré la vida que se derrama por la
vid de los muertos!” (p. 188, III).

sintiendo al mismo tiempo su impotencia: “¿Y qué puedo yo hacer por vosotros?”.

Procedente de una comprometida poesía impura de antes de la guerra, agudizada por ésta, *Mientras los hombres mueren* se adelanta en la práctica totalidad de sus postulados a la poética de la eticidad imperante en los años cincuenta. En el momento en que pasamos del grito por la muerte al grito por los muertos de la guerra, hemos trascendido el tremendismo para entrar en la conciencia social. En su afinamiento histórico Carmen Conde no sólo procede por el dolor y el grito plañidero, también recurre a la imprecación, buscando despertar de su insensibilización al mundo. El drama de la guerra, inmediatamente sentido, no hizo esperar su respuesta poética: “¿Por qué no escucháis todos lo que yo escucho?”. En primera fila, en el mismo frente de la realidad, reflejo momentáneo del dolor de su mundo, clama pidiendo oídos a los gritos ajenos porque sucede que un hombre insensible a otro hombre no es nada:

“¡Cállense todos los que no sientan doblar de agonía hoy, día de espanto abrasado por teas de gritos, que esta mujer os dice que la muerte está en no ver ni oír, ni saber, ni morir!” (p. 187, I).

El hombre halla su medida en la alteridad, se descubre en los ojos del otro, es en cuanto ser abierto y vive en cuanto se comparte. Como el poeta social de diez años más tarde se declara testigo; ver, oír, saber. Como propondrá Crémer y el espíritu de *Espadaña* la vida se calibra por su ensuciarse de muerte.

Desde el principio al fin de la obra la llamada mesiánica de apelación se manifiesta por la serie de admiraciones, apóstrofes, interrogativas, exclamativas, vocativos, segunda persona, etc. que abocan hacia una función básicamente apelativa. Se produce a la par un efecto de dramatismo que acentúa el impacto en esta comunicación. No se trata de una lírica intimista, ni tan siquiera simplemente reflexiva, sino de una poesía sentida como comunicación, expresada con la máxima directez, contagiada de la exhortación y la arenga de los poemas más genuinos de este momento. Hay un intento de suscitar la solidaridad con el sufriente, despegando la vida de los más afortunados. En esto también son claras las coincidencias con lo que será la posterior poesía social.

(...) “¿Son felices de pan, o los heridos de pánico, los míos?” (p. 187, II).

Dividida entre los felices y los sufrientes, Carmen Conde conoce cuál es su opción y con esa clara reminiscencia bíblica, motivo y fuente constante de toda su producción, proclama proféticamente como en las bienaventuranzas su amenaza a los extraños al sufrimiento: “¡Temblad aquellos que vivís ajenos a la contienda inmensa!”.

Su sentido social se fundamenta en el dolor, es decir en la solidaridad afectiva con el sufriente, no en el ideario combativo, en el encomio partidista o en el tópico consagrado de incitación política. Este compromiso humanizador, por encima del encasillamiento de lo simplemente protestatario, preludia nuevamente el signo que caracterizará la mejor poesía femenina de posguerra, que será precisamente la de las autoras sociales o comprometidas. En idéntica línea se explica su angustiante preocupación antibelicista, su esperanzado pacifismo, expresión de mujer y madre, salvaguarda de la vida que no entiende de intereses políticos.

Su reiterado mesianismo (poemas II, XIV, XXII, XXIV), su insistente concienciación (XII, XV, XXIII, XXIX, etc) se encarnan en una profunda conciencia de la multiplicidad, de la transindividualidad, de modo que llega a percibirse en sí como un ser colectivo: “¿Ninguna mano puede sacar el puñal que me ha multiplicado el corazón?”.

Ahora bien, su configuración apolítica no quiere decir que estos poemas se escriban desde una condición despersonificada, destemporalizada y desubicada. Precisamente su condición de obra escrita en la inmediatez de la guerra le proporciona una participación localizada dentro de los mismos hechos, aun siendo una poesía que pretenda superarlas. Es fácil adivinar la situación ambiental de la obra expresada en una aproximación realista a las causas del dolor, relatando así los efectos de la guerra. Esto acerca el lenguaje surrealista de la obra al campo del realismo histórico impresionando más vivamente la sensibilidad del lector.

Los gritos de pánico (“salieron todas las voces desbandadas; las empolvadas viejas voces que se guardaban en los odres del espantoso silencio”); los estallidos de las bombas (“mientras las bombas caen podridas, en racimos, por los alrededores de mi angustia”); las zanjas cavadas, trincheras y sepulturas a un mismo tiempo (“Zanjas, abismos, tajos abren los pasos herméticos, cifras exactas de la soledad desolada...”); la destrucción pertinaz (“He visto caer los edificios como frutas reventadas, las voces más desvencijadas se desplomaron ante mí, los seres de medio ser por mis caminos se quedaron”); o el fantasma del hambre (“Temíamos el Hambre, y salimos por campos buscando con que apaciguarla (...) Volvimos en pleno fragor guerrero, con las cosas que nos alumbrarían parcamente el invierno. ¡Cuántas manos tendidas a nuestra fraternidad esperaban agudas!”), recrean con viveza, a veces lírica a veces narrativamente, la atmósfera de la guerra civil.

Si a lo largo de toda la obra Carmen Conde ha ignorado su posicionamiento personal en la contienda, sin embargo, en los últimos poemas, a la crueldad universal de la guerra se añade el drama particular de los vencidos. Paz y libertad son palabras que transforman su significado y que lo pierden al caer en posesión de la victoria. Su opción ideológica se expresa aquí sin tapujos. En la guerra además de dolor hay bandos, además de muertos hay concepciones políticas distintas. Los tres últimos poemas de la primera parte significan un giro hacia el realismo en el conjunto de la obra y prescinden de la numeración para recibir títulos independientes: “La guerra en el puerto”, “Era una palabra”, “Ha terminado la guerra”.

De profundo contenido social el primero, exalta el valor heroico de los descargadores del puerto, a son de himno cívico, y no muy lejos tampoco de las tipologías proletarias tan típicas de los cincuenta, con la diferencia de que aquí se cambia la sordidez por el tono encomiástico:

“Broncos, resecos, rítmicos, acompasados: obreros del puerto, descargadores impávidos de afilados navíos huídos, perseguidos, que deshacen los aviones crujidores (...)

¡Qué hombría tan inhumana, tan sobrehumana la vuestra!

Obreros que entre sirenas nunca de cánticos ni de músicas hacéis el duelo en vuestras casas por defendernos del hambre (...) ¡qué arrogancia sin par y sin historia la vuestra! (...)

¡Heroísmo de los sufrimientos (...)!” (pp. 205-206).

En el segundo poema, uno de los de más belleza expresiva, se canta la libertad perdida y falseada.

“Ya está muerta, ya consumida; (...) Ya no la veréis hombres que corristeis tras su sonrisa. ¡Ay hombres que sucumbisteis y hombres que prevalecieron!... ¿Qué hicisteis todos de la Libertad?” (p. 206).

La tierra dividida en vencedores y vencidos rompe al hombre como tal. Acabó la contienda y no llegó la paz. Paz y libertad se pierden cuando comienza ahora el camino del destierro.

“Han aullado los barcos, y en los sombríos muelles las torrenciales agonías de millares de hombres que querían huir, vencidos. (...) ¡cuántos andan llorando su derrota y caminan con sed y con hambre! (...) Como un súbito alud inmensísimo terminó la guerra. Se desplomó la paz. (p. 206).

Mesianismo, concienciación, técnicas expresivas de testimonio, lenguaje en comunicación, ser como multiplicidad y realismo histórico componen el marco social de estos poemas que serán... decisivos a la hora de trazar la génesis de la bifurcación existencial y social de la posguerra.

4.— *La maternidad, vivencia del compromiso*

Si hasta ahora nos hemos aproximado al Dolor en sus distintos manifestaciones, quedaría por interpretar la dimensión más interesante de estos poemas, el dolor vivido desde la mujer. Esta obra, que en lo hasta ahora expuesto, podría pasar indiferenciada de otras escritas por entonces, posee algo que la distingue y señala desde lejos puesto que es una mujer quien la escribe. La muerte y odio se sentirán en su ser de madre que pierde a sus hijos, en su ser de mujer que pierde a su hombre. La muerte no será sólo muerte, será la sequedad, el marchitarse definitivo de sus entrañas. *Mientras los hombres mueren* ofrece ante todo el prisma de la guerra vivida por una mujer. Es sustancialmente una voz de madre. Esta percepción poética desde la maternidad será su más rica aportación.

Tal y como venimos aquí constatando la poesía de la guerra civil protagonizó con inusual intensidad y extensión un radical compromiso histórico con su tiempo. Cuando el poeta se vincula a la realidad circundante sus vivencias más íntimas quedan en un segundo término o se asumen como vivencia universal como prisma de acercamiento ético hacia los demás. Esto es lo que sucede en este campo de la poesía femenina con el tema de la maternidad. La maternidad tantas veces exaltada como mito, recogida como misión, interiorizada, actuante, frustrante, posesiva, nostálgica o existencial, sale también a la calle a ver el mundo. Un tema íntimo, familiar, egotista y psicológico se convierte en un modo de acceder, de sentir y especialmente de compartir. La maternidad ya no puede ser el canto gozoso al niño feliz, el ansia satisfecha, la realización individual alcanzada; la maternidad en el compromiso se vuelve trágica, desgarrada, dolorida. Es la forma más cruel de enfrentarse al destino o a la injusticia, porque destino e injusticia son cadenas existenciales y sociales que aprisionan y matan al hombre, y el hombre ha sido una esperanza, un esfuerzo, una ilusión sacada mil veces adelante por el mepuje de futuro de la mujer.

La fuerza de la maternidad da a toda la poesía femenina del hijo un patetismo de espera, un desgarramiento de carne, una inquietud y zozobra de porvenir que no puede encontrarse en la poesía masculina (4).

escribía Emilio Miró resumiendo así la poesía de maternidad femenina. Mas este patetismo de espera también se universaliza. Temor, inquietud y preocupación se hacen vivencia cósmica. El hijo es un gran hijo, universal, inmerso, todos los hijos, el mundo. Pero aquí en especial, todos los muertos. El compromiso ha conducido la maternidad hasta ser vivencia universal, clamor, protesta, desgarrar ante la absurda muerte.

Al igual que cuando la mujer en poesía sostiene un gesto de compromiso, de solidaridad, de reflexión, con lo cruel, lo injusto o lo sufriente, la

maternidad de Carmen Conde reviste una expresión de antibelicismo. La maternidad será la apelación al mundo desde la vida. Hay un mensaje, una intención, un grito que convierte en comunicativa su condena.

Todos los interrogantes sobre la vida y el destino, todos los problemas del ser, se agolpan y encuentran su expresión más dramática en esta poesía existencial comprometida bajo forma maternal y femenina. Porque precisamente desde el antibelicismo maternal se descubren las hondas realidades metafísicas, dolor y duelo femenino, esterilidad y vacío de muerte. Los puntos de contacto con las formas denunciatorias de la poesía femenina de posguerra son evidentemente numerosas. Es un matiz de actitud última lo que las diferencia, Carmen Conde no jugará sólo la baza de lo social. Su antibelicismo tiene presente el destino del hombre, la muerte, una muerte que desgarrar y esteriliza a la mujer. Las posteriores, Angela Figueroa, por ejemplo, persiguen entre sus versos una denuncia social, una protesta que se carga de rebeldía existencial, pero que revela el ataque denodado hacia la situación intrínseca y extrínseca del hombre. En todo caso su maternidad, su cósmica y universal maternidad, se ha visto herida hasta la médula por el odio y por la guerra. La maternidad será la expresión femenina de compromiso con su tiempo.

La mujer observa el mundo como un proceso de procreación, de perpetuación. La gran tragedia comienza cuando este potencial se encierra en sí, sean cuales fueren las causas, y esa virtual fertilidad se resume en nada.

“La tierra está nutrida de simientes frescas porque los seres que se les incorporan, disfrutecidos, devuelven intacto el caudal de generaciones que no tuvieron tiempo de crear” (p. 187, II).

Ahí comienza la gran tragedia estéril de la mujer que sólo se siente llamada a su “partición” en otro cuerpo. Mas el odio imposibilita la creación. El odio es impotencia de muerte, y la mujer, que da la vida, rehúsa a dar la muerte.

“El grito de millares de gargantas, el hondo repicador, tenebroso grito mismo, lo ha taladrado todo: noche fragancia, y este cuenco de vientre que soñaba ser cuna” (p. 192, XIII).

...

“Cierto que yo no pariré hijo de carne mientras la Tierra haya las furias amarillas de la guerra.

Tu no estrenarás tu vientre mientras no tengan quietas sus fragancias todos los suelos por donde va el amor.

Yo me mantendré, sombrío luto, entre los muertos que fueron hijos de mujeres que nada pudieron contra su muerte” (pp. 190.191, IX).

El trinomio guerra-muerte-esterilidad se hace sentir con toda su fuerza, como trágico sustitutivo del lógico amor-vida-maternidad. Esta serie paralela constituirá, en uno u otro caso, todo un sistema de pensamiento y de sentimiento poético. Estas fuerzas operantes de la naturaleza, estas concepciones ancestrales y míticas son sigilosamente veladas por las mujeres poetas que sienten el odio y la muerte destruyendo sus hijos, destruyendo su vida, destruyendo sus otros, porque ante todo siente el mundo “parte” suya, y como

carne suya sufren su dolor en su propio cuerpo, mueren su muerte en sus entrañas y niegan la vida si ésta engendra muerte, porque la mujer es sobre cualquier otra cosa perpetuadora de vida, salvadora de vida, instrumento de vida en el mundo.

La madre es así la excelsa figura, la impresionante figura que queda en soledad mientras sus hijos mueren. La madre es un dolor de luto que grita y que calla, silencio negro que denuncia el horror del mundo.

(...) “Unánimes todos las madres visten sus crespones nocturnos. Las alcobas se partieron como frutas podridas (...) Apretadas de martirio, las madres se miran los cuerpos, las manos y los ojos desorbitados” (p. 197, XX).

La madre nace con dolor y con dolor muere. Cuando ella se hace, no hace para sí, hace para otro, cuando ella se hace madre, nada se opera en sí, es otro ser el que vive independiente, dueño. Desde entonces la vida de la madre será dolor en sí misma, el dolor extraño del hijo; tomar para sí la vida del otro; y sentir que ésta es otra, y que ella es una soledad vacía en sí misma que sólo alcanza el dolor universal y ajeno. La madre será el símbolo de la muerte cruel de la gran paradoja del mundo cuando las madres entierran a sus hijos. Porque nada más absurdo que ver morir la propia vida.

“¡Madres!... ¿O son los mares los que gritan con voz de parto para que se detenga la muerte en su siembra de yelos?

¡Madres!... ¿O son los olivos quienes retuercen sus conciencias de ramas ardorosas en ansiedad de lumbre sin fin?

¡Madres!... ¿O es que los que agonizan tienen un coro de estertores cuajando agrios verdes de espanto?” (p. 191, XI).

El grito de la vida y el grito de la muerte son ya uno. La mujer grita al abrirse al nuevo ser y al ver éste en otra tumba distinta a su vientre.

“Se empezaron a doler las tumbas con los quejidos de las madres parturientas. Porque se abrían desgarradas entrañas cuyos frutos costará desprender en el cuerpo a cuerpo con la eternidad” (p. 195, XVIII).

Dolor, vida, muerte, tiempo, todo se siente en un mismo momento, en una misma emoción; toda la clave de la existencia se hace dramática en un ser que da la vida, que comparte la muerte, y que lucha con la finitud más denodadamente que ninguno, porque se siente eterna transmisora de ser. Ella parece saberlo todo, e ignorarlo todo, sobre ese destino humano que le ha sido encomendado no se sabe para qué. Por eso, tal vez, la calidad humana del dolor en la mujer sea más límpida y más neta; porque ella encarna en silencio toda la tragedia de la Humanidad. Ella sólo sabe de dolor; que nadie la pregunte de causas de ideas; ella sólo entiende de vida y de muerte; que nadie le explique el odio, porque la madre no tiene respuestas:

“Ahora que los Hombres han depuesto las armas, ahora que se llaman hermanos y que los vencedores empiezan a hablar de perdón y de olvido, ¿qué piensas tú, MADRE?.

Madre que vas de negro, allá y acá de la Patria ¿qué sientes tú en tu cuerpo de cuna, en tus pechos secos y quemados de arrasante angustia?

Madre de los Muertos, de los Asesinados, de los fugitivos, que dices Tu?” (p. 204, XXXIII).

La voz de mujer y madre que empapa de aquí para allá los poemas se ve ampliamente expresada en la segunda parte de la obra "A los niños muertos en la guerra". La maternidad se limita y se concreta ahora a su etapa más visible, la de la infancia. No se habla por tanto de la madre de los hombres, sino de la madre de los niños. Los niños, pequeños seres, futuro tierno, que necesita protección; víctimas inocentes que las mujeres defenderán a todo trance. La maternidad de Carmen Conde se expande así hacia el campo de la infancia, directa implicación poética de la maternidad.

Y se abre con un grito de alarma, espeluznante, defensor de los niños.

"¡No los deshojéis, cañones, no los tricéis, ametralladoras; bombas grandísimas que caéis del cielo hondo y que parecéis dondes de las nubes anchas, no rompáis los cuerpecitos de los niños" (p. 207, I).

La muerte del niño es la más horrible de las monstruosidades inventadas por el hombre. Así, esta parte del libro intensifica los efectos gramáticos ante el contraste de la inocente infancia en medio de la descomunal matanza. Los temas trazados en la primera parte se van a repetir aquí, pero con otra fuerza y otro lirismo distinto. La madre es encumbrada más aún y ante la idea del homicidio, del fratricidio, suplica que la mujer se niegue a seguir dando vida. La maternidad se ha crecido tanto, que se han superado las posturas individuales, para hacerse madre de todos los hijos. Así la humanidad se adhiere estrechamente a la maternidad, creando una solidaridad mayor entre las mujeres de todas las tierras. Todos los niños son hijos de todas las madres. Ese es el único principio capaz de hacer caminar el mundo por senderos de amor y concordia.

El más brutal patetismo se trasluce en las imágenes en que el niño, tierna inocencia, fruto de amor, es víctima de una absurda metralla.

(...) "niños tiernos del abrazo que se dieron sus padres, bajo la metralla trazados como mazorcas que desgrana una mano de hierro" (p. 209, VII).

Todo el mensaje mesiánico de esta parte se concentra ahora en una idea obsesiva, separar al niño del odio, apartarlo, conservarlo intacto a la fiereza del odio.

"¿Es posible soñar con el amor, enseñando la mano del que odia?" (p. 210, IX).

Las mujeres, las madres, son las enviadas de la paz, las salvadoras de la última esperanza de paz. La madre se hace así Mesías. Y la voz salvífica que se anunciaba en la primera parte, encuentra ahora plena fuerza al sentir que hay un claro destinatario para sus palabras, y que ella misma, mujer, es capaz de empezar la tarea encomendada para salvar el mundo.

"¡Si las madres alzarán a sus hijos como teas de alegría! ¡Si las madres que llevan hijos dentro señalarán sus vientres donde sangres felices se mueven! ¡Si las mujeres oyerán el clamor de sus entrañas, acabarían las guerras!

Porque todos los hombres que caen muertos, y las mujeres que acribilla la metralla, ¡han dado su hijo, que llora y sangra en la guerra" (p. 211, XI).

...

“¡No, por piedad, mujeres! No traigáis más niños mientras se sigan fulminando centellas contra sus cuerpos de espiga tierna, sus amapolales corazoncillos dulces!” (p. 213, XVI).

Sólo se podrá cantar como Carmen Conde lo hace cuando los particularismos se borren, cuando las mujeres se duelan con todos los nacidos, aún cuando ellas no tengan a sus hijos. Carmen Conde no fue madre, pero abrió su ser a la universalidad del dolor ajeno.

“Pero soy madre crucificada en todos los niños que saltaron en chispas por ímpetu de la ronca metralla enemiga. Y estoy doliendo hasta donde se acaba la sangre de mi vientre” (p. 209, V).

NOTAS

(1) Mercedes Acillona, “La poesía femenina durante la guerra civil”, en *Letras de Deusto* (1986) Vol. 16, n^o 5, pp. 91-104.

(2) L. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Parte Segunda, Universitaire Pers Leiden, 1975. Véase también José Gerardo de Lara, “Carmen Conde, hermana patria, patria y ternura”, en *Poetas sociales españoles*, EDESA, Madrid, 1974, pp. 39-48.

(3) Carmen Conde, *Obra poética*. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1967, p. 186.

(4) Emilia Miró, “El hijo en Panero y en la poesía española contemporánea”, en *C.H.A.* (2965), nn. 187-188, p. 254.

CONFERENCIAS

LOS ESTUDIOS DEL VASCUENCE EN ESPAÑA DESDE EL SIGLO XVI

Conferencia pronunciada en la Fundación Universitaria Española, el día 25 de abril de 1979, por D. Antonio Tovar.

Señoras y Señores:

Nuestro Don Pedro Sainz Rodríguez me ha presentado de una manera tan amable y generosa, que forzosamente he de desilusionarles; más aún cuando el tema que él deseaba que yo tratara me sujetaría durante varias horas en esta tribuna.

Ha sido Don Pedro el que me sugirió el título de los estudios del vasco en España, y yo lo he encontrado muy inspirador. Me ha llevado a repasar una serie de libros que ya conocía, a leer otros que no había visto aún, y a intentar un cuadro un poco ordenado de lo que ha sido el conocimiento de la lengua vasca, sobre todo en España. Claro que lo que llamamos estudios tenemos que comprender cómo eran en los siglos pasados. La pobreza de aquellos tiempos impedía que se crearan cátedras y se desarrollaran especialidades como las hay ahora.

En el siglo XVI era impensable, y todavía en el XVIII, una cátedra o un establecimiento para la investigación o lo que llamamos ahora un seminario para estudiar una lengua considerada en definitiva como primitiva y rústica cual el vascuence. Cuando en América se llegaron a crear cátedras en Méjico y en Lima para las grandes lenguas americanas, como nos recordaba Don Pedro, era para preparar a los misioneros y que pudieran predicar a sus fieles en la lengua indígena.

Por consiguiente, lo que vamos a considerar aquí como estudios vascos son más bien escritos de gente erudita, historiadores sobre todo, que se planteaban el problema de una lengua misteriosa, tan distinta de todas las demás y se preguntaban por su procedencia.

Junto a esta preocupación de historiadores y eruditos de fuera del país vascongado, está el trabajo de eruditos vascos que surgen ya en el mismo siglo XVI y que reflexionan sobre su lengua, y más tarde ellos hacen naturalmente las primeras gramáticas y los primeros diccionarios, y como nos decía Don Pedro Sainz Rodríguez, la figura del P. Larramendi ha de ser considerada en el centro de estas consideraciones lingüísticas e históricas.

Los estudios que llamamos científicos sólo han sido posibles en las universidades modernas, con estudios más diferenciados y especializados. En las antiguas universidades no cabía el vascuence; ni siquiera había cátedras de lenguas modernas en las universidades antiguas, ni de las literaturas naciona-

les. Todo ello son desarrollos e invenciones del siglo XIX, que sabido es llegaron a España con notable retraso.

De modo que estudios sobre el vascuence pudieran haberse desarrollado entre nosotros en los decenios finales del pasado siglo. Y vamos a ver que por una serie de razones esto se produjo en una medida modesta. Una de las razones que me han atraído a los estudios vascos ha sido creer que un conocimiento científico de estas cuestiones hubiera debido solucionar antes estos problemas que ahora nos agobian, y que en buena medida, entre el fanatismo de los "separatistas" y de los "unitarios", son fruto del desconocimiento de la realidad.

Podemos comenzar los estudios vascos con el siglo XVI, pero si me permiten hacer un paréntesis, nos remontaremos un momento a una gran figura navarra entre los siglos XII y XIII, el famoso arzobispo de Toledo Rodrigo Ximénez de Rada, que en la España de Alfonso VIII pasa las fronteras entre los reinos peninsulares y alcanza una reputación europea. Había estudiado en Bolonia, había viajado mucho, conocía lenguas, y como ha señalado el estudioso italiano Julián Bonfante, el cuadro que él presenta de las lenguas de Europa es mucho más completo que el que Dante ofrece más tarde en su libro sobre la lengua vulgar. Sabía no sólo de las lenguas románicas y sus vecinas, sino que tenía ideas bastante claras de la Europa germánica y céltica e incluso de la oriental.

Sin entrar en este cuadro de las lenguas de Europa, vamos a recoger lo que en su *Cronicón de España* dice del vascuence. Don Rodrigo era de Puento la Reina, en Navarra, y es probable que en su tiempo el vascuence se hablara allí, pues en el siglo XVI todavía estaba en la frontera del castellano. En el folio I de su obra trata de Europa y de su población por las generaciones de Jafet; los cinco hijos que de este patriarca cita el *Génesis* fueron los antepasados de las naciones. Un Gomer es considerado por los intérpretes antepasado de los celtas, Magog lo es de los germanos, Yavan de los jonios o griegos, Madai de los medos y persas y precisamente el quinto, Tubal, es el progenitor de los *Iberi, qui et Hispani*.

Esta idea de Ximénez de Rada se encuentra ya en San Isidoro, que a su vez la hallaba en San Jerónimo en sus interpretaciones del capítulo X del *Génesis*. Esta tradición atribuía a Tubal la colonización del occidente, no sólo España, sino también Italia, lo que tuvo también su importancia para ciertas teorías que vamos a ver sobre el vascuence en Italia.

Ximénez de Rada fundamenta su teoría sobre Tubal con especulaciones etimológicas que nos parecen ahora un tanto infantiles. Los descendientes de Tubal aparecieron por los Pirineos, descendieron hacia las llanuras de España, y estos descendientes de Tubal, *coetus Tubalis*, no son otros que los celtíberos, pues modificaron su nombre al llegar al río Ibero. Esta explicación etimológica del *coetus Tubalis* fue utilizada más tarde en relación con el nombre de la ciudad portuguesa de Setúbal.

En el Renacimiento, el primer interesado en el vascuence que encontramos es el humanista italiano Lucio Marineo Sículo, que estuvo en la corte de los Reyes Católicos, y desempeñó una gran función periodística internacional, dando cuenta en latín de las estupendas novedades de la España de aquellos tiempos: la toma de Granada, las noticias del descubrimiento de América y la gran expansión política y militar de España.

Atravesó en sus viajes por las Provincias Vascongadas y se documentó sobre las costumbres y la lengua de los vascos, suponiendo fundadamente que debía ser la lengua primitiva del país, anterior desde luego a la conquista romana.

Esta idea se encuentra en otros autores del Renacimiento, por ejemplo Pedro de Medina, pero nos interesa especialmente una figura cuya obra sobre la lengua no tuvo trascendencia por el momento, porque quedó inédita. Me refiero a Juan de Valdés. Su *Diálogo de las lenguas* se publicó por primera vez en el siglo XVIII, pero como es sabido es el primer cuadro sobre la situación lingüística y los antecedentes históricos de ella en nuestra Península.

“La lengua que hoy se habla en Castilla —dice Valdés— tiene parte de la lengua que se usaba en España antes que los romanos la enseñoreasen”.

Y un poco más adelante añade:

“Aunque la principal parte [del español] es de la lengua que introdujeron los romanos, que es la lengua latina, será bien que examinemos qué lengua era aquella antigua que se usaba en España antes que los romanos viniesen a ella. Lo que por la mayor parte los que son curiosos destas cosas tienen y creen, es que la lengua que hoy usan los vizcaínos es aquella antigua española. Esta opinión confirman con dos razones harto aparentes. La una es que así como las armas de los romanos, cuando conquistaban la España, no pudieron pasar de aquella parte que llamamos Vizcaya, así tampoco pudo pasar la lengua al tiempo que, después de haberse hecho señores de España, quisieron que en toda ella se hablase la lengua romana. La otra razón es la disconformidad que tiene la lengua vizcaína con todas las otras lenguas que al día de hoy en España se usan; por donde se tiene casi por cierto que aquella nación conservó, juntamente con la libertad, su primera lengua”.

Estas ideas las vamos a ver reaparecer muchas veces. Se basan en la identificación de cántabros con vascos; se creía que la conservación de la lengua correspondía a los cántabros, últimos defensores de la libertad indígena contra los romanos. Se imaginaba, con poco estudio de la historia, que los cántabros nunca fueron domeñados ni vencidos, y vamos a ver que los antiguos eruditos vascos se aferran una y otra vez a esta patriótica idea. Cuando Estrabón o Mela dicen que los nombres de la tierra de los cántabros son horriblos e imposibles de pronunciar por labios romanos, se ve la prueba de que tales nombres son vascos precisamente. Mucho tiempo habría de pasar hasta que los historiadores, ya en el siglo XVIII, corrigieran esta interpretación que equiparaba cántabros y vascos.

A continuación en el *Diálogo*, Valdés sostiene que la lengua primitiva de la Península, “aunque tenía mezclas de otras, la mayor y la más principal parte de ella era de la lengua griega”. El creía que las colonias y el comercio de los griegos habrían difundido la lengua según luego hicieron con el latín los romanos.

Con muy buen sentido el interlocutor Torres objeta a Valdés que las fuentes históricas nos dicen que los generales romanos hablaban con turdetanos, iberos, etc. mediante intérprete, lo que no hubiera sido necesario si el griego fuera la lengua hablada en España. Y Valdés, aunque ha intentado fundamentar su tesis con unas etimologías más o menos improvisadas, se manifiesta dispuesto a ceder, pues

“más querría quedar por necio que ser tenido por porfiado; pero mirad que si alguno querrá decir que la lengua vizcaína es en España aún más antigua que la griega, yo tanto no curaré de contender sobre lo contrario, antes diré que sea mucho en buena hora...”

De modo que Valdés deja la cuestión sin resolver y termina confesando que no sabe vascuence, y que

“según he entendido de personas que entienden esta lengua, también a ella se le han apegado muchos de los vocablos de los latinos, los cuales no se conocen, así por lo que les han añadido, como por la manera como los pronuncian. Esta lengua es tan ajena de todas las otras de España, que ni los naturales de ella son entendidos poco ni mucho de los otros, ni los otros dellos”.

Sin aceptar que el vasco sea la lengua antigua de toda la Península, Valdés señala el contraste del vasco con las lenguas románicas de ella. Aunque por haber quedado inédito durante dos siglos el *Diálogo* no se puede decir tuviera influencia, son ideas que, salvo en la rara idea de una época de predominio lingüístico del griego, hallamos en otros autores, sin duda como reflejo de opiniones bastante generales.

El gran erudito Antonio Agustín, arzobispo de Tarragona, se planteó el problema desde el punto de vista de las antigüedades, ya que se preocupó del desciframiento de las monedas ibéricas. Reconoció que la falta de literatura vasca hacía el problema muy difícil. Así escribía:

“Como no tienen libros ni otras memorias escritas en aquella lengua, mal se puede saber la verdad de donde vino”.

Es la actitud de un crítico que no acepta leyendas ni interpretaciones aventuradas de la Biblia, y se queda sin resolver.

Parecida es la de Ambrosio de Morales, que admite que el vascuence es lengua antigua de la Península, pero no la única. Su estudio de las fuentes griegas y latinas le permitió comprobar que en ellas se habla de diferentes lenguas: turdetana, ibérica, celtibérica, lusitana, cántabra, etc. Coleccionó además las palabras hispanas conservadas en Plinio, Quintiliano y otros autores y señaló que, al no conservarse casi ninguna en vasco, había que atribuir las a otras lenguas extinguidas.

Aquí tenemos que volvernos hacia una tradición de escritores y estudiosos vascos. Hasta este momento, salvo en la medida en que fuera vasco de lengua Don Rodrigo Ximénez de Rada, ningún vasco se había definido sobre los orígenes de la lengua, y los que hablaban de ella no la conocían. Pero ahora comienzan a ocuparse de la cuestión vascos nativos. El primero es el cronista Esteban de Garibay, que escribió una crónica de España muy extensa, polemizando en este punto con el cronista valenciano Beuter. Garibay, que se titula en la portada de su extenso libro “de nación cántabro, vezino de la villa de Mondragón, de la provincia de Guipúzcoa”, trata en el libro IV de la venida a España del patriarca Tubal, su primer rey, y “de diversas razones manifestantes aver sido su asiento y habitación en la región de Cantabria y tierras de Navarra”.

Recuerda la repoblación del mundo después del diluvio y ve partir a Tubal “con sus compañías de Armenia y Caldea... para estas poblaciones del

mundo". Y del cronista Florián de Ocampo discute la etimología de la ciudad portuguesa de *Setúbal* en relación con el nombre del hijo de Jafet, pues Garibay cree que Tubal se estableció no en Portugal sino en Vascongadas y Navarra. Acude Garibay a curiosas razones de orden cultural para fundamentar esta opinión: Tubal, con su cultura primitiva, no hubiera encontrado recursos para vivir en los llanos de España, mientras que en las montañas sí, pues los primitivos vivían de frutos espontáneos: setas, hongos, madroños; y un cereal primitivo, como el mijo, es también allí donde se da. El trigo sabía Garibay que no se había inventado todavía, pues fue un héroe cultural del sur de España, Habis, rey de Tartesos, el que introdujo su cultivo. También discute Garibay las opiniones de ciertos autores que pensaban que Tubal se dirigió a Cataluña.

Como prueba de la procedencia oriental del vasco, Garibay inicia ciertas comparaciones toponímicas con las regiones del Cáucaso, donde se detuvo el arca de Noé. El *Araxes* (hoy frontera entre la Unión Soviética y Persia) corresponde al nombre del río *Araïça* u Orio, junto a San Sebastián; el famoso monte *Ararat*, al *Aralar*. Y la ciudad navarra de *Tudela*, que antes debió llamarse *Tubela*, conserva según él el nombre del patriarca. Tubal trajo a las regiones vascas orden, calendario y lengua.

"La mayor parte de nuestros autores escriben aver sido la primera lengua d'España la que comunmente llaman Bascongada, que es la mesma que hasta nuestros siglos se habla en las regiones de la mayor parte de Cantabria, especialmente en las prouincias de Guipúzcoa, Alava, Bizcaya, y en gran parte del reyno de Navarra... Estiéndese más esta lengua hasta Francia en las regiones que con Guipúzcoa y Navarra confinan".

Defiende Garibay contra Beuter que el Vasco no es una mezcla de lenguas, sino

"pura y perfecta, y que con la [lengua] de Armenia o aremea, frisa algo, pero no tiene mezcla con la latina, ni con la griega, ni mucho menos con la hebreá..."

Veinte años después de publicado este primer tomo del *Compendio historial* de Garibay publica su libro un abogado vizcaíno, de Orduña, Andrés de Poza. De madre flamenca, habiendo estudiado en Lovaina y Salamanca, se establece en Bilbao como profesor de navegación. Además de un libro sobre este arte, escribió otro titulado *De la antigua lengua, poblacion y comarcas de las Españas, en que se tocan algunas cosas de la Cantabria* (1587). Insistió en la importancia de la toponimia para establecer las relaciones y los antiguos límites de la lengua, y no retrocede ante dificultades. Por ejemplo para él está claro el vasquismo del nombre de *Asturias*, que interpreta por el vasco *aztu* 'olvidar' y *uri* 'villa' y traduce 'provincias o comarcas de villas olvidadas'.

Poza examina la tradición que estamos siguiendo: Florián de Ocampo, Morales, y afirma que el vascuence es una de las 72 lenguas que resultaron en la confusión de Babel, tema que se va a mantener siempre en las discusiones sobre la lengua.

Por su residencia en el extranjero Poza conocía varias lenguas de Europa y las teorías sobre el germánico de sabios holandeses y alemanes. También su

información sobre las lenguas de Europa, estudiada por E. Coseriu, supera a las ideas corrientes en su tiempo.

En cuanto a las lenguas de España supone que la primera debió ser la hebrea, como

“general del mundo, luego —continúa— entró la vascongada como puramente babilónica, y en tercer lugar entró la lengua griega, y en cuarto la fenicia, en quinto la africana [cartaginesa], en sexto la romana y en séptimo lugar se nos pegaron algunos vocablos góticos; en último lugar las árabes naturalizaron la suya hasta las montañas”.

También hallamos en Poza una idea que se va a repetir, y es la de la relación con la Iberia oriental, es decir, Georgia, en el Cáucaso. La comparación del vascuence con lenguas del Cáucaso, ya apuntada por Garibay, se inicia entonces.

Poza termina su libro con un diccionario etimológico de nombres geográficos de la Península que es el primer precedente de Humboldt. Se trata del primer intento sistemático, y algunas de estas etimologías van a llegar a la ciencia moderna a través del famoso sabio alemán.

La línea de estudiosos vascos se continúa con el P.J. Moret, historiador de Navarra, y ya en el siglo XVII con un magistrado vasco-francés, el poeta y paremiólogo Arnould Oihenart, que hizo también un estudio histórico *utriusque Cantabriae* “de ambas Cantabrias”, es decir, el país vasco al norte y al sur de los Pirineos, con unas fronteras un tanto arbitrarias de la región antigua.

No podemos detenernos en ellos y continuamos con un vasco emigrante en Méjico, Baltasar de Echave, que publica en aquella capital americana en 1607 unos *Discursos de la antigüedad de la lengua cántabra vascongada*. Dedicó el libro al Conde de Lemos, el mismo a quien dos años antes Cervantes había dedicado, con el escaso éxito que se sabe, la primera parte del *Quijote*, y que era a la sazón Presidente del Consejo de Indias.

Respondiendo a críticas duras, sostiene que la lengua vasca es tan cumplida y elegante como la castellana, y fiel a la afición etimologizante interpreta los nombres de toda España con su lengua. El dominico fray Hernando de Ojea escribe una loa en el libro de Echave y le da las gracias por haberle dado “noticia de la inteligencia y significación de muchos nombres de pueblos, montes, ríos y valles, assí de Galicia como de las otras provincias”.

Echave utiliza con razón su experiencia de América para fundamentar el valor de la toponimia como documento de historia lingüística, pues veía que en Méjico los nombres de lugar se entendían por las lenguas indias.

Echave repite el origen oriental del vasco. “A los ciento y quarenta y tres años después del universal diluvio” se produjo —dice— la confusión de Babel, y en *Senaar* (que él traduce del vascuence como ‘campo del varón’) eligió Tubal el euskera y con esta lengua llegó a España, según su abuelo Noé le había indicado.

Interpreta la palabra *euskera* como *geuzera* “que quiere decir lo mismo que en romance lo nuestro” y recoge las ideas que ya conocemos de Armenia, el monte Ararat, Setúbal, etc. *Celtiberia* para él se explica por el vasco *zaldi* ‘caballo’, y en esta y otras etimologías se mezclan aciertos como el de entender *Ibarra* bien, con disparates como reducir el apellido *Mendiuil* al nombre del caudillo ibero *Indibil*.

Sin detenernos más en Echave, pasamos a la otra línea, la de los no vascos que se plantean el problema del origen de aquella lengua. Tras Morales vienen el gran historiador Juan de Mariana y el canónigo toledano Bernardo Aldrete.

Tenemos que leer un texto del P. Mariana porque revela cómo a veces la cuestión del origen del vasco se ha planteado de modo poco político. Mariana, como su modelo Tito Livio, acepta la tradición, a menudo con crítica más o menos encubierta. Así, en su manera épica y grandiosa de presentar los orígenes de la historia nacional, acepta que Tubal “fue el primer hombre que vino a España”. Admite que los vascos formaran antiguamente parte de la Cantabria con la explicación de que esta región fue “algún tiempo mayor de lo que Ptolomeo señala”. Y al trazar el cuadro de las lenguas de la Península y señalar el origen latino del portugués, castellano y catalán-valenciano, dice que

“solos los vizcaínos conservan hasta hoy su lenguaje grosero y bárbaro, y que no recibe elegancia, y es muy diferente de los demás y el más antiguo de España, y común antiguamente de toda ella según algunos lo sienten; y se dice que toda España usó de la lengua vizcaína antes que en estas provincias entrasen las armas de los romanos, y con ellas se les pegase su lengua... Otros sienten de otra manera, y al contrario dicen que la lengua vizcaína siempre fue particular de aquellas partes y no común a toda España”.

Mariana se basa en los estudios de Ambrosio de Morales y hace referencia a la toponimia vasca y a las palabras de antiguas lenguas hispanas que citan los clásicos y no se hallan en vascuence. Vemos a Mariana ponderando las varias explicaciones e inclinándose a la más crítica y documentada, la de Morales.

Bernardo de Aldrete publicó dos obras en relación con nuestro tema, *Del origen y principio de la lengua castellana o romance que oi se usa en España* (1606) y *Antigüedades de España y Africa* (1614). La primeramente citada es un estudio admirable sobre nuestra lengua. Aldrete se dio cuenta de que las lenguas cambian siempre, y veía claramente que por ejemplo el español y el italiano venían igualmente del latín. Esto nos parece obvio ahora, pero entonces no era ni mucho menos idea generalmente admitida. En ambos libros tropezaba Aldrete con el disparatado tema de los falsos cronicones, que se habían forjado para favorecer leyendas piadosas, y se pretendía hacer pasar como artículo de fe que hubiera documentos antiguos escritos ya en castellano, como lengua contemporánea del latín de los romanos. Aldrete, enfrentándose lo más claramente posible con estos disparates, que tenían apoyo en altas jerarquías eclesiásticas, sostiene que es imposible que se hubiera escrito en la antigüedad en una lengua que no se había desarrollado todavía, y que los romanos se hubieran encontrado al llegar ya con gente que hablaba en castellano.

Con su mente muy clara, Aldrete hace una historia del latín en España donde demuestra, sobre las huellas de Morales, un gran conocimiento de la literatura antigua. Aduce los textos que todavía seguimos manejando para hacer la historia del latín en la Península. Revisa la lista de palabras indígenas citadas en los autores antiguos y se plantea el difícil problema de la lengua primitiva de la Península, y dice textualmente que no se puede saber con cer-

tidumbre ni con probabilidad. Ha leído desde luego a Garibay y a Poza, repite la historia de Tubal y el origen oriental del vasco, pero no acepta que el vasco fuera la lengua de toda la Península, aunque admita que es una de las 72 que surgieron en la confusión de Babel y que se redujo progresivamente a Vizcaya. Y refiriéndose a los vascos y su pretensión, termina:

“si esto les es de consuelo, nunca por mí lo pierdan, que ahora no trato de desquitársela”.

De fuentes antiguas señala la existencia de lenguas como el celta, el galaico, el turdetano, el ibero, distintas del vascuence. Pero no dudó de la identificación de cántabros y vascos.

En las ideas de Aldrete no hay mucho que corregir, si bien hay que reconocer que la falta de gramática y diccionario del vascuence hacían muy difícil la información para los que no eran vascos nativos.

En el siglo XVIII hallamos un ambiente crítico más exigente, y entonces hemos de referirnos a una de las grandes figuras de la cultura de ese siglo: Don Gregorio Mayans y Siscar, que en 1737, siendo bibliotecario del Rey, publica su famoso libro *Orígenes de la lengua española*. Este libro es realmente notable en su época y revela las crecientes exigencias de un enfrentamiento con el problema. Mayans, que sabía muchas cosas y era jurisconsulto plantea el problema rigurosamente:

“Cuál haya sido la primera lengua de España nadie puede afirmarlo ni aun valiéndose de probables conjeturas; porque la tradición que alegan muchos españoles [lo que quiere decir esa rama de estudiosos vascos a que hemos aludido] no tiene la antigüedad que requiere una legítima probanza, ni en los términos en que se supone es posible”.

Examina Mayans a continuación las fuentes antiguas y recoge muy especialmente las referencias de Estrabón; sabe por él de la escritura especial de España, de la cultura turdetana, de la presencia de griegos y celtas en la Península, y sin enfrentarse con la leyenda bíblica de Tubal, pregunta:

“¿Qué lengua era aquella? ¿qué vocablos tenía? ¿qué variaciones? ¿cuál era su pronunciación? ¿hay alguno que tenga idea de cualquiera de estas cosas? No por cierto”.

Y por ello niega que haya razones suficientes para decir que la lengua de Tubal, o quien fuera el primer poblador de España, es el vascuence. Encuentra pueblos y lenguas distintos en la Península y se fija un momento especialmente en el tema de los cántabros. Acepta que el cántabro es el vasco y los repetidos textos clásicos sobre la dificultad de transcribir palabras cántabras los interpreta como referidos al euskera. El famoso texto de Séneca en la consolación a su madre cuando estuvo desterrado en Córcega, en el que se refiere a los cántabros, lo interpreta en el mismo sentido.

Mayans procuró documentarse más sobre el vascuence. Estamos ya en el siglo XVIII. El bibliotecario en Madrid encuentra entre los libros del rey un diccionario manuscrito vasco, el que ha sido publicado por primera vez en 1958 por Agud y Michelena y que fue compuesto en el siglo XVI por el italiano Nicolás Landucchio. Este utilizó en Vitoria distintos in-

formantes vascos, pero en un lugar entonces fronterizo entre las dos lenguas, como era Vitoria, el vascuence estaba muy mezclado y el diccionario contiene una mayoría de palabras castellanas apenas adaptadas al vasco. Los editores modernos reconocen, aun salvando algunas peculiaridades dialectales del mayor interés por referirse a zonas donde el vasco se extinguió, que se trata de una variedad romanceada, bastardeada, del euskera.

El único libro vasco de que Mayans tuvo noticia, la traducción del *Nuevo Testamento* (1571) del hugonote Juan de Leizarraga, no le fue accesible, y de su estudio del aludido diccionario Mayans sacó la idea de que el vascuence era una lengua mezclada con elementos latinos y románicos. Mayans tiene razón en cuanto reconoce la indudable antigüedad del vascuence, también en que niega que el vascuence sea invariable, ya que todas las lenguas cambian en la historia; igualmente inició la crítica de la equiparación de vascos y cántabros, y señaló que los mismos cántabros, como vemos en las fuentes clásicas, fueron vencidos y romanizados. Finalmente explicó la conservación del euskera en su territorio actual por el aislamiento y la baja cultura del país, sin que el aislamiento fuera tan grande que privara del todo al vasco de los préstamos, primero latinos y después románicos. En los primeros siglos de la Reconquista cristiana el contacto de los vascos con los que hablaban romances siguió produciendo préstamos en la lengua.

En resumen, Mayans, al seguir a Escalígero en su clasificación de las lenguas de Europa, admite que el vasco es una de las lenguas matrices, es decir, irreductibles a parentesco, pero es una de las matrices menores, al lado de las mayores, que son el griego, el latín, el germánico y el eslavo; albanés, tártaro, húngaro, finés, irlandés y galés-bretón son, con el vasco, las siete menores.

Muy importante para la discusión que enseguida va a plantear Larramendi es la afirmación que Mayans hace de que para las etimologías del español el vasco viene muy en último lugar, después desde luego del latín, del árabe, del griego, del hebreo, del celta, del gótico y hasta del púnico. Mayans refleja los resultados del *Diccionario de Autoridades* que estaba publicando la Real Academia, y que a Larramendi le iban a molestar tanto. En realidad la Academia procedió con gran prudencia en esta cuestión.

De Mayans pasaremos a Larramendi, que ya antes había comenzado a trabajar. Larramendi, jesuíta guipuzcoano, se ofende mucho de que los castellanos llamaran vizcaínos a todos los vascos, y entra en liza con gran ánimo. Es indudable que en sus estudios vascos Mayans conoció la *Gramática* (1729) que el P. Manuel de Larramendi había publicado, pero por las razones que fueran, no lo cita.

Larramendi es una figura muy interesante y simpática, pero se dejaba llevar del entusiasmo y era apasionado. Como hombre siempre inclinado a la oposición, fue durante unos años confesor de la reina viuda María Ana de Neubourg, que residía en Bayona; a continuación (1733) se retiró a Loyola y allí pudo dedicarse al estudio de su lengua, con viajes y conversaciones que le permitieron documentarse sobre ella.

Larramendi, aunque florece en el siglo XVIII, es más bien de la época anterior, y tiene una retórica algo gerundiana, con argumentación escolástica de silogismos para sostener las mayores exageraciones. Publica en Salamanca (1728) un libro titulado *De la antigüedad y universalidad del bascuen-*

ze en España; de sus perfecciones y ventajas sobre otras muchas lenguas. Al año siguiente, *El imposible vencido*, primera gramática del vascuence.

En el primero de estos libros polemiza con la Real Academia, que había comenzado a publicar su primer *Diccionario*, el de Autoridades. Reconociendo los méritos de la corporación y de esta gran obra, alega

“el sentimiento justo que nos da a los Bascongados en hazer tan poco caudal del Bascuenze, cuya noticia, aun en sentir de eruditos apasionados, parece indispensable para el acierto en su empresa”.

Se queja en suma de que el nuevo diccionario dé las etimologías latinas y no vascas de tantas voces españolas.

Para Larramendi las voces latinas que se hallan en el vascuence no son préstamos, sino que, siendo el vascuence la antigua lengua no ya sólo de España, sino también de Italia, son antiguas voces vascas que han entrado en el latín. Y siendo la lengua primitiva de la Península, hay que anteponerla al latín, y no digamos a las otras lenguas como gótica, árabe y demás, que llegaron más tarde. Larramendi apela a las leyendas antiguas que hablan de los sicanos iberos en Sicilia, o a los viajes de Nórax desde Iberia a Cerdeña y luego al Nórico en Europa central.

No repetiré aquí los apasionados elogios que Larramendi hace de su idioma nativo:

“tan primoroso, tan arreglado, tan en solfa de declinaciones, conjugaciones, syntaxis con sus ocho partes, prosodia con sus acentos...”

Es, como ya decían muchos eruditos anteriores, “la lengua más antigua de España”, y a los insultos de Mariana responde diciendo a los detractores:

“si los theólogos y vos supiérades el bascuence, concluiríades al instante que el bascuence es la locución angélica y que para hablar a los ángeles en su lengua es necessario hablarles en bascuence”.

Supo Larramendi de la publicación del libro de Mayans al que nos acabamos de referir y aunque el sabio valenciano se había guardado bien de desafiar las iras del vascólogo guipuzcoano, éste escribió una nueva gran obra, el *Diccionario trilingüe castellano, bascuence y latín* (1745). En el extenso prólogo a esta obra, en el que refunde su libro de 1728, utiliza contra Mayans todos los argumentos, los de la tradición que venimos siguiendo, y otros nuevos, incluso una tabla falsa de metal que se suponía encontrada en el Puerto de Santa María con un texto ibérico de carácter religioso, en el que se profesaba en vascuence la fe en el Dios único.

A diferencia de la gramática, donde Larramendi trabajó sin el afán de defender nada, el diccionario está construido para sostener sus teorías: para demostrar la riqueza del vasco, inventó palabras; y naturalmente dio como nativas del vasco la mayoría de las que esta lengua ha tomado del latín y del románico. No querría fatigarles demasiado, y habría ya de terminar, pero a Don Resurrección María de Azkue le he oído contar que a un colaborador suyo que le ayudaba en la tarea de hacer su gran diccionario le preguntaba qué hallaba en Larramendi para esta o la otra palabra, y oído lo que el colaborador le leía, solía Azkue, en su busca de lo genuino, decir: —Pues deslarramendicemos.

Para completar el retrato de Larramendi tenía algunos datos más, de Unamuno por ejemplo, pero no puedo menos de recordar lo que dijo de él el P. Henrique Flórez, que escribió un tomo titulado *La Cantabria* en el que por fin liquida la vieja confusión entre cántabros y vascos y establece las fronteras reales de aquella región histórica. El concienzudo crítico que era Flórez reconoce que los argumentos que Larramendi utilizó corresponden

“a la sutileza con que aquel sabio vizcaíno (*sic*) manejó las armas del método escolástico, pero no alcanzan para vencer en el campo historial, porque las sutilezas de la Escuela miran a no bajar de las cátedras sin habla, los historiales sudan en examinar las cosas por el fondo y anteponer las de mejores fundamentos”.

En su monografía sobre Cantabria redujo Flórez el territorio vasco a sus términos y señaló además que la epigrafía romana demostraba con su presencia en Alava y Vizcaya la falsedad de la pretensión de que los romanos no hubieran pisado aquellas regiones.

Y llegamos a otra gran figura, que es Lorenzo Hervás, el jesuíta expulsado que hizo el famoso *Catálogo de las lenguas*. El examen de las copiosas obras de Hervás demuestra que era un hombre que aprendía escribiendo sobre los temas. En su gran obra italiana *Idea dell'Universo* dedicó los cinco últimos tomos a la lingüística y reunió asombrosa documentación. Del vascuence trató algo en aquellos volúmenes, y luego en los seis tomos de su *Catálogo* en español se extendió mucho más, con conocimientos ampliados.

El nivel de Hervás es muy representativo de la Ilustración española, aunque él realmente desarrollara sus conocimientos enciclopédicos en Italia. De todos modos en la España de 1800-1805 aparecen los seis volúmenes de su *Catálogo*. El último es del año de Trafalgar. Los desastres de la invasión napoleónica acabarían con la educación en España, todavía hoy no restaurada.

Hervás, que tiene méritos enormes en el campo de las lenguas de América o de Oceanía, que allegó con la concentración de jesuítas expulsos en Italia la información más copiosa sobre las lenguas del mundo, tanto que sirvió en buena parte de base a la obra de Adelung-Vater, que ocupó su lugar en las bibliotecas, no estuvo en el tema del vascuence a la altura debida. Recayó en la confusión de la Cantabria, ignorando la obra de Flórez, siguió pensando en las lenguas matrices de Escalígero, y suscribió las exageraciones de su hermano de hábito Larramendi.

Con él recae en sostener la presencia de los iberos en Italia: cree que es ibero el nombre de *Arretium* en Toscana comparando *arrichá* ‘roble’, explica tan tranquilamente *Valentia* y *Pollentia* por el vasco, y hasta el famoso *coetus Tubalis* que venía rodando desde el siglo XIII lo explica reduciendo *coetus* no al latín, sino al hebreo *kedhah*.

Pero el tiempo pasa y tenemos que apresurar nuestra ojeada a los estudios vascos. En los primeros años del siglo XIX florece Don Pablo Pedro de Astarloa, sacerdote durangués, que seguramente estimulado por Humboldt, y en relación con el gran escritor y erudito Don Juan Antonio Moguel, produce un famoso libro, la *Apología de la lengua bascongada* (1803) y una amplia obra, que quedó inédita hasta 1883, titulada *Discursos filosóficos sobre la lengua primitiva*. Astarloa, que conocía muy bien su lengua la identifica con la lengua natural y primitiva de los hombres. Sólo en ella se cumplen los

requisitos de ajustarse en la fonética, la gramática y el vocabulario al estado natural del hombre. Cada letra tiene su sentido propio, y sólo en el vascuence se cumple que ese sentido se conserve de modo claro e inalterable.

Al lado de estas ideas, que bien pueden considerarse pueriles, Astarloa era un hombre de amplias lecturas y con buena información sobre lo que se sabía en su tiempo. Conocía a Destutt-Tracy y a otros enciclopedistas y a través de los cinco tomos italianos de Hervás tenía conocimiento de la variedad de las lenguas del mundo.

Astarloa tuvo una influencia enorme sobre el fundador del nacionalismo vasco, Sabino Arana Goiri, que casi un siglo más tarde, y sin nueva información, recae en los tópicos del vascuence como lengua primitiva, pura, incontaminada, fuera de la historia, y todo lo demás. Es este un capítulo que merecería largo desarrollo.

En relación directa y personal tanto con Astarloa como con Hervás está un gran sabio alemán, Guillermo de Humboldt, a quien se considera fundador de la lingüística moderna. Humboldt estuvo en España de 1799 a 1801, y pasó por Vascongadas en el viaje de venida y el de regreso; en esta última ocasión permaneció un mes en estrecho contacto con Astarloa y Moguel. De las conversaciones con ellos y de los materiales procedentes de la tradición vasca proviene el famoso estudio toponímico sobre los primitivos habitantes de España (1821), que es un arreglo moderno, hecho con más prudencia y más crítica, de cuanto se venía repitiendo desde Poza hasta Hervás.

La autoridad de Humboldt impuso para un siglo todavía la falsa concepción del vasco-iberismo, con la que me tuve que enfrentar hace ya muchos lustros, y hoy ha perdido por fin su vigencia, después del desciframiento por Gómez-Moreno de la escritura ibérica.

La decadencia de los estudios en España con la guerra napoleónica y los desgraciados tiempos que sobrevinieron después, nos lleva ya a casi los finales del siglo XIX. De 1884 es la tesis doctoral de Miguel de Unamuno, que no se publicó sino póstuma en sus obras completas. Es maravilloso cómo un muchacho de diez y nueve años se dió cuenta del problema científico de los orígenes de la lengua vasca y de cómo era necesario estudiarla antes de lanzarse a las ambiciosas teorías que realmente la sacaban del mundo de lo real. No tenemos tiempo de analizar la tesis de Unamuno, y nos limitaremos a recordar lo que pocos años después escribía en unos artículos sobre el cultivo del vascuence:

“La cultura científica de un país puede medirse por el número de trabajos de sintetización, teorización y sistematización que se publiquen comparativamente a las labores de información. Cuantas más teorías y menos investigaciones, menor cultura científica”.

Pero el hábito de las teorizaciones y síntesis prematuras todavía seguía dominando. En ellas se ahogó el P. Fita en su discurso de ingreso en la Academia de la Historia sobre la España primitiva, y en ellas se ahogó Cejador, que se constituyó en el tardío mantenedor de las mayores exageraciones de la tradición vasca. En su obra, no acabada, de doce tomos sobre el lenguaje persigue el espejismo de la lengua primitiva, y recae en el *ni* vasco del pronombre de primera persona que se halla en chino y en quechua y en las más diversas lenguas del mundo. Para la segunda persona construye sobre el vasco

zu 'vos', sin darse cuenta de que este tratamiento cortés no es ni más ni menos que el *vos* en las lenguas románicas y en todas las de Europa, y cree que corresponde al *tu* latino y de las otras lenguas indoeuropeas. Y así sucesivamente. Y en sus *diálogos* que cierran los 14 volúmenes de su *Historia de la lengua y de la literatura castellana* resucita como uno de los interlocutores al propio Astarloa para volver a los iberos-escualdunas y al desciframiento de las monedas ibéricas por el vasco.

Por fin comenzaron en vascuence los estudios científicos que pedía el joven Unamuno. Azkue compuso su diccionario, investigó los dialectos, el folklore y los secretos de la morfología. Urquijo fundó la *Revista Internacional de Estudios Vascos* y en ella albergó lo más serio y seguro de una investigación que antes se perdía por los campos de la prematura síntesis, de la teorización sin bases, de la sistematización violentadora. Menéndez Pidal señalaba caminos a la investigación del vasco entre las lenguas de la Península.

En el momento actual desarrolla una seria labor normativa la Real Academia de la Lengua Vasca, y hay lingüistas muy competentes y no dejaré de mencionar a Luis Michelena, que ya nos ha dado mucho, pero de quien se puede esperar mucho. Trabajadores como él, que sin duda existen en las generaciones siguientes, habrán de poner orden en la actual efervescencia. Una lengua tradicional, todavía muy cerca de la vieja civilización campesina, se ha vuelto lengua de un país industrial avanzado. Para subsistir se ve obligada a unificarse, a ir a la escuela, a adaptarse a radio, televisión y periódicos, a hablar de las cosas de la vida urbana y de eso que llaman desarrollo.

El problema de esa adaptación, indispensable para que la lengua no desaparezca, es político, es soluble, y pidamos a Dios que haya calma y serenidad para afrontarlo y resolverlo; de modo que ese monumento único que es la lengua vasca, el único resto de la Europa occidental preindoeuropea, anterior al latín y al celta, anterior a la difusión de la gran familia de lenguas que desde la India y Persia se extiende hasta las costas atlánticas de Portugal, España, Francia y las Islas Británicas, pueda seguir prestando su testimonio excepcional, del que podemos enorgullecernos todos, los vascos, y también los que no lo somos.

“LOS MISTICOS ESPAÑOLES Y SANTA TERESA EN POLONIA”

*Conferencia pronunciada en la Fundación
Universitaria Española, el día 15 de di-
ciembre de 1982, por Kazimierz Sabik*

La literatura mística española del siglo XVI pronto rebasa las fronteras para difundirse en todos los países católicos europeos. Este es también el caso de Polonia, donde, además, las obras ascético-místicas españolas son, cronológicamente, las primeras de la literatura española que se traducen al polaco, junto a las de prosa didáctica y política.

El ambiente para su propagación es propicio ya que en el último cuarto del siglo XVI se refuerzan las tendencias antirreformistas que aprovechan aquéllas como instrumento de lucha y, asimismo, se instalan en Polonia dos órdenes religiosos de procedencia española: los jesuítas /1564/ y los carmelitas descalzos /1605/.

La Reforma, pasando por distintas fases, trae consigo en Polonia una abundante literatura religiosa. Durante largo tiempo el protestantismo polaco es un factor predominante del movimiento cultural que alcanza su cumbre allá por el año 1560. Después, se retira a posiciones defensivas para, finalmente, sin ser combatido por la fuerza, ceder el lugar a la tradición, al catolicismo. La nobleza que había abandonado la fe de sus antepasados vuelve a ella por su propia voluntad y no debido a persecuciones.

El protestantismo como culto carecía de atractivo, de encanto. La misa en una iglesia sin adornos no atraía a la gente acostumbrada a ellos y sensible al esplendor externo. El cardenal Hosio y los jesuítas, de los cuales fue protector, organizaron perfectamente la defensa del catolicismo. Su actividad se apoyaba en el propio carácter de la religiosidad polaca de los siglos XVI y XVII que se distinguía por su antropomorfismo, a saber: adoración de la Virgen y de los santos, culto de seres superiores, pero con aspecto humano. No había en ella problemas abstractos ni concepciones filosóficas, característicos de la Reforma. La religiosidad de los polacos estaba llena de afecto, era bastante superficial y más basada en la superstición que en la ciencia dogmática de la Iglesia católica. Las disputas religiosas entre el clero “romano” y los disidentes, particularmente intensas en los años de 1550 y 1600, ejercieron gran influencia sobre la cultura polaca. La literatura católica se desarrolló sobre todo después del año 1570: se multiplicaron entonces ediciones de catecismos, interpretaciones y comentarios de la Biblia. El catolicismo renaciente unió la religión con la política y el elemento patriótico apareció en los sermones de entonces.

La teología polaca de aquellos tiempos bebe en gran medida en las fuentes de la teología extranjera. Los conventos, aparte de la tradición nacional, continúan la tradición extranjera de sus fundadores. Desde el año 1564, cuando el cardenal Hosio les hizo venir a Polonia, los jesuitas se convierten en fervientes educadores de la juventud, en consejeros de la nobleza y en confesores de la aristocracia de la corte, y están a la vanguardia de la creación y de la transmisión de la cultura. Son también ellos quienes contribuyen de manera decisiva en la introducción y la difusión de la mística española a través de traducciones, así como la importación de ediciones originales o traducciones a otros idiomas.

Hay que decir aquí que tanto en la España del siglo XVI como en otros países europeos, la mística pura cuyo representante más eminente fue San Juan de la Cruz, no era tan popular como la ascética, la práctica de las virtudes. Fray Luis de Granada es uno de sus más representativos escritores. Su misticismo es más real que abstracto y tiene como fin la perfección moral de todo el pueblo, basándose en su fervor religioso. De ahí su aspiración a una expresión literaria adecuada. El escritor español deja el latín y habla en su lengua patria, comprensible para todos. Se hace, en cierta manera, un maestro popularizador: en un periodo de decadencia de los sentimientos religiosos, tal autor, atrayente y convincente, convenía a las aspiraciones de los hombres ilustrados a mejorar la vida. Precisamente Fray Luis de Granada es el primero, cronológicamente, en ser traducido en Polonia de los místicos españoles y, lo que es más, se convierte en el autor más popular de los escritores ascético-místicos traducidos al polaco.

El interés por este autor era bastante grande en los medios clericales polacos, aunque sus obras no ejercieron en la sociedad polaca la influencia a la que aspiraban los jesuitas. Es característico que entre los muchos talentos literarios del siglo XVI ningún escritor laico trató de traducir obras del místico español. Las traducciones hechas en esta época tenían un fin distinto, estrictamente determinado. Los primeros traductores, de los cuales cuatro fueron jesuitas, pertenecían a grupos conscientes de las necesidades religiosas de la época, grupos que se daban cuenta del género de alimento espiritual que necesitaba la sociedad de entonces y de lo que valía la pena adaptar a la literatura nacional.

Entre las obras de Fray Luis de Granada la que gozó de la mayor popularidad en los siglos XVI y XVII fue el tratado "Guía de pecadores". Su primera traducción, de una versión italiana, apareció en 1567 y precisamente desde esta fecha data la presencia de la literatura ascético-mística española en Polonia. Siguen otras ediciones de esta obra, cuyo traductor fue Stanislaw Warszewicki, y se traducen, sucesivamente, "Memorial de la vida cristiana"/también S. Warszewicki/, "Rosario"/Antonin Przemysła/, "Vita Cristi"/Jan Wuchaliusz Leopolita/ y "Meditaciones"/Hieronim Drzewicki/. En el siglo XVII, "Guía de pecadores" fue traducida directamente del español por el jesuita Andrzej Chryzostom Zaluski que en su juventud viajó por España y Portugal.

Todos los traductores del místico español de los siglos XVI y XVII fueron personalidades eminentes. El dominico Antonin z Przemysła, quien se dedicó a traducir al autor de la "Introducción al Símbolo de la Fe" por parentesco espiritual como miembro de la misma orden religiosa, fue el inter-

mediario en la influencia que pudo ejercer la mística española sobre todo en Mikolaj Sep Szarzynski, uno de los poetas más destacados de aquellos tiempos. Los jesuitas Jan Wuchaliusz Leopolda y Andrzej Chryzostom Zaluski también creían que Fray Luis de Granada era digno de ser propagado lo más ampliamente posible por motivos religiosos.

En el siglo XVIII, en que triunfa la filosofía materialista de la Ilustración y los jesuitas pierden su anterior influencia, aparecen pocas ediciones de las obras del autor español. En cuanto al siglo XIX cuando se desarrolló rápidamente el movimiento editorial y aumentó a un ritmo vertiginoso el número de libros, accesibles al gran público, las reediciones de las obras de Fray Luis de Granada tuvieron ya un significado diferente al de los siglos anteriores y no desempeñaron un mayor papel en la vida cultural. Además, renació la tradición mística polaca, sobre todo después de la derrota de las insurrecciones nacionales. El espíritu nacional buscaba entonces su renacimiento en el mesianismo.

Finalizando este apartado dedicado a la recepción de la obra de Fray Luis de Granada en Polonia, hay que constatar que en lo que a las traducciones de sus obras se refiere, sus autores se esforzaban en transmitir su mensaje ético, sus ideales religiosos. Bien es verdad que el místico español escribió sus obras con el fin de presentar en ellas ideas e indicaciones morales, pero fue al mismo tiempo un gran artista de la lengua. Los traductores polacos no le igualaban en la cultura artística y por eso ninguno de ellos alcanzó la categoría literaria original. También ello parece explicar el hecho de que no apareciera traducción polaca de la "Introducción al Símbolo de la Fe", apología de la religión, que contiene unas bellísimas descripciones de la Naturaleza y que entra a veces en la esfera del misticismo naturista. El guía espiritual de la Contrarreforma polaca no fue el Fray Luis de Granada, cantor de la magnificencia de la creación, sino el maestro de la dialéctica teológica llena del místico ardor de amor a Dios y a la Virgen, el experto en la Biblia, el conocedor de los Padres de la Iglesia y de los escritores clásicos.

De todas formas, en los siglos XVI y XVII, el dominico español ocupa el primer lugar entre los escritores ascético-místicos traducidos al polaco. No tuvo tanta suerte la obra de San Juan de la Cruz, ya que en la época mencionada se publicó sólo una traducción al latín, titulada "Opera mystica" /1639/, que fue, por otra parte, la primera que se hizo a esta lengua en Europa. Su autor fue Andrzej Brzechwa, carmelita descalzo, conocido también como gran predicador. Esta versión latina, editada en Colonia, sirvió de base a varias traducciones al polaco que desgraciadamente no pasaron de la fase del manuscrito.

Sólo en una fecha tardía /1855/, en comparación con la recepción de la obra de Fray Luis de Granada, aparece la versión polaca de la "Subida al Monte Carmelo", basada en una traducción francesa. Desde el punto de vista cronológico, la traducción más temprana, directamente del español al polaco, es la de tres canciones del doctor místico: "El pastorcico", "Tras un amoroso lance" y "Llama de amor viva", insertadas en la colección titulada "Canciones del amor místico" del excelente traductor Lucjan Siemieński. Tan sólo en el siglo XX se inició la traducción de la obra completa del místico español, basada en los originales españoles. El impulso decisivo para estos trabajos fue la proclamación de San Juan de la Cruz doctor de la Iglesia en 1926

por el papa Pío XI. Pronto se publican sus principales obras: "Cántico espiritual", "Noche oscura del alma", "Subida al Monte Carmelo", así como "Avisos y sentencias espirituales" y "Cartas espirituales".

Hablando de la recepción polaca de la obra de San Juan de la Cruz, hay que destacar, al fin, la tesis doctoral de Karol Wojtyła, hoy Juan Pablo II, en la que somete a análisis el problema de la fe en el gran clásico castellano, en sus dos aspectos de virtud y de verdad divina revelada. Este libro se editó en español, en 1979, en la "Biblioteca de Autores Cristianos" bajo el título "La fe según San Juan de la Cruz".

Antes de pasar a la presentación de la obra de Santa Teresa en Polonia y su influencia en la literatura polaca, no podemos dejar de mencionar todavía a dos escritores místicos españoles traducidos al polaco. El padre de la mística española, Francisco de Osuna, fue conocido en Polonia tan sólo en el siglo XX, gracias a la traducción de una obra suya titulada "Abecedario de la vida espiritual", basada en una versión francesa". A otro escritor ascético-místico español, San Pedro de Alcántara, que ejerció una influencia espiritual sobre Santa Teresa, se le conoció en Polonia ya en siglo XVII a través de la traducción de su libro "Tratado de la oración y meditación". Se editaron además numerosos opúsculos que contaban su vida ejemplar, se le dedicaron varios devocionarios, libros de horas y letanías, reimpresos hasta hoy día y difundidos por los franciscanos.

En cuanto al número de traducciones de sus obras y el orden cronológico de la aparición de las primeras de ellas en Polonia, Santa Teresa de Avila viene inmediatamente después del tan popular Fray Luis de Granada. Y, lo que es mucho más importante, su obra es la que más interesa a los escritores polacos —por otro lado, casi exclusivamente poetas— por encima de las de ningún otro autor ascético-místico español, llegando a superar la barrera del tiempo y reaparecer, después del Barroco, tanto en el Romanticismo como en el Neorromanticismo/Modernismo polaco/.

Las primeras traducciones de las obras de la escritora aparecieron en la primera mitad del siglo XVII, y las publicaciones concernientes a la autora del "Castillo interior" vienen a multiplicarse a partir de 1622, año de su canonización, que marca también el comienzo de la propagación de su culto en Polonia.

El lector polaco conoce primero, en 1608, en una versión abreviada, hecha a base de una traducción italiana, "La vida de la Madre Teresa de Jesús" de Francisco de Ribera, y luego, sucesivamente, "Libro de las Fundaciones" /1623/, "Camino de perfección" /1625/ y "Castillo interior" /1633/. Todas esas obras son traducidas del italiano por el padre Sebastián Nuceryn, carmelita descalzo.

En 1664-65, las traducciones de Nuceryn fueron recogidas en una edición en dos volúmenes, complementada por versiones polacas de otras obras de la mística por los carmelitas descalzos de Cracovia. Esta edición lleva el título "Ksiegi duchowne świętej matki Teresy od Pana Jezusa..." /"Libros espirituales de la santa madre Teresa de Jesús".../, y es obra básica para la difusión del ideario teresiano en Polonia hasta finales del siglo XIX. El "Camino de perfección", en la traducción de Nuceryn, fue reimpreso todavía en el siglo XVIII /1764/ en la famosa imprenta de los carmelitas de la ciudad de Berdyczów. Acuden a este libro los autores de homilías, novenas y libros de

oración, conservando su terminología mística. En el siglo XIX aparecen también traducciones a partir de versiones latinas y francesas. Las obras completas de la escritora, vertidas directamente del castellano por el obispo Piotr Kossowski, se publican en cuatro volúmenes en Varsovia, en los años 1898-1903, bajo el título “Pisma Swieterj Teresy”/“Escritos de Santa Teresa”.

El culto a la santa española, ya a principios del siglo XVII, se traduce en la aparición de composiciones poéticas que, por otra parte, no tienen mayores ambiciones literarias. La primera de ellas, escrita en latín y publicada en Cracovia en 1622 por Wawrzyniec Smieszkwic, autor casi desconocido, lleva el título “Triumphus Thaumaturgae Virginis S. Theresiae a Iesu”. El autor cita varios episodios de la vida de la santa, comparándola con Hércules y sus trabajos. Las luchas de éste con los monstruos son comparadas con la lucha interior de la mística en que tuvo que vencerse a sí misma antes de poder dedicarse a Dios.

Otro poema, de escaso valor literario, lo escribe en el mismo año, en polaco /“S. Teresy na niebie i na ziemi triumfujacej Rzecz z Krakowem” “Coloquio de Santa Teresa, triunfante en el cielo y sobre la tierra, con Cracovia”/, un eclesiástico, Wawrzyniec Tchórzewski. Esta vez presenciamos un diálogo entre Cracovia y Santa Teresa. Esta entra en la ciudad al frente de numerosas huestes para reparar los daños que hizo a la Iglesia Lutero.

A la vida y milagros de la santa vuelve, otra vez en latín, un poeta de la orden de los carmelitas descalzos, F. Elisaeus a Santa María, que publica en Cracovia, en 1650, un tomo de poesías titulado “De vita gestis et miraculis S. Theresiae a Jesu...”.

La lectura de las obras de la mística deja una huella en la poesía barroca de Kacper Twardowski. Este, después de composiciones líricas y canciones eróticas, aborda la poesía alegórico-religiosa. Para este fin, aprovecha tanto elementos de alegorías medievales, las “Confesiones” de San Agustín y reminiscencias de las cartas de San Pablo, como fragmentos de las obras de Santa Teresa.

Describiendo en su poema “Pochodnia”/“La antorcha”/ una procesión que sale del cielo, Twardowski introduce a un ángel y una paloma que tienen todos los rasgos de los que aparecen en el “Libro de la Vida” de Santa Teresa y que se conocían en la época por la famosa escultura de Bernini representando el éxtasis de la mística. Pero, mientras que en la visión de la santa, el ángel —por otra parte objeto de un gran culto en el Barroco— atraviesa su corazón con una flecha que tiene en la mano, en el poema del autor polaco lanza con un arco cinco flechas. Este cambio se puede explicar por la propensión que sigue teniendo Twardowski por los motivos de la poesía erótica, en este caso el de Amor disparando con un arco. Estas flechas reciben sus nombres y en ello parece evidente la influencia del “Roman de la Rose” francés. Pero, en la continuación, cuando el poeta trata de describir el estado en que se ha encontrado en el momento de recibir el flechazo, salta a la vista su conocimiento del “Libro de la Vida” de Santa Teresa. Este estado, lo describe el autor con una gran cantidad de detalles, subrayando el efecto del fuego que le está consumiendo en una especie de éxtasis. Sin embargo, Twardowski un poeta menor, en las estrofas siguientes —en las cuales, teniendo ante los ojos el ejemplo de la escritora española, hubiéramos podido esperar una contemplación mística— abandona un problema demasiado difícil para él, para

dar, en su lugar, una alegoría más, esta vez en la tan trillada forma de sueño.

En otro fragmento del mismo poema, vuelve el autor a la alegoría de las flechas, esta vez cinco flechas ardientes que le da al poeta-protagonista uno de los personajes, María Magdalena. Twardowski les pone nombres parecidos a los que encontramos en los escritos de Santa Teresa. Pero no son tan importantes los nombres como la idea básica, la de presentar el estado de contemplación en forma de una alegoría, lo que es fenómeno normal en escritos místicos. Esta idea, la encontramos, por ejemplo, en los "Conceptos del amor de Dios" donde éste está representado como un árbol cuyas raíces, tronco, ramas, hojas, flores y frutos simbolizan diferentes cualidades y acciones humanas. Otro ejemplo teresiano sería el "Castillo interior", compuesto de siete moradas, significando cada uno un grado cada vez mayor de contemplación, hasta llegar al grado más alto en que se realiza la unión mística del alma humana con Dios.

Twardowski, recurriendo —entre otras fuentes— a los escritos de Santa Teresa, creó un poema alegórico-religioso-psicológico, en que se proponía presentar transformaciones espirituales, un sutil análisis de un trabajo interior sobre su propio perfeccionamiento. A este propósito se unía en el escritor la intención, el esfuerzo de reproducir de una manera plástica el estado de arrebató supremo, de éxtasis, esfuerzo visible ya en dos poetas polacos de fines del siglo XVI, Mikolaj Sep Szarzyński y Sebastian Grabowiecki. Twardowski, aprovechando en su poesía algunos motivos y recursos teresianos, nunca alcanza, ni mucho menos, su nivel artístico: la fuerza de expresión y la plasticidad de las imágenes poéticas de las grandes obras de la escritora española, sin hablar de su contenido espiritual.

No es éste el caso de uno de los más grandes poetas románticos polacos, Zygmunt Krasiński, que publicó en París, en 1851, una admirable paráfrasis de la "Glosa" teresiana, dándole el título "Ulamek naśladowany z Glosy św. Teresy"/"Fragmento imitado de la Glosa de Santa Teresa"/. La mencionada "Glosa" ya había sido traducida en el siglo XVII, pero se quedó en el manuscrito.

Krasiński vivió, en los años cuarenta, un intenso amor por una bella aristócrata, Delfina Potocka, y atravesaba alternativamente momentos de melancolía y exaltación. En estos estados de ánimo, se alimentaba con la lectura de las obras de Santa Teresa. A su exaltación, le convenía el clima ardiente de la poesía de la escritora española. Bajo su influencia escribió "Psalm dobrej woli"/"Salmo de buena voluntad"/, dándole la forma de una glosa. Otra prueba de la influencia literaria de la mística es el poema "Resurrecturis", con su "leitmotiv" de "infierno del amor" y estribillo en forma de antítesis en que el poeta llega a afirmar: "Nic mi jest wszystkim - i wszystkim niczym"/"Nada es todo para mí - y todo para mí es nada"/.

En cuanto al "Ulamek naśladowany z Glosy św. Teresy"/"Fragmento imitado de la Glosa de Santa Teresa"/, el poeta se inspira en la "Glosa" teresiana y la toma como cañamazo y fondo sobre los que está hilando las vivencias místicas de la santa. Esta paráfrasis, considerada como una joya de la poesía romántica polaca, al igual que —en el campo del teatro— la genial versión del "Príncipe Constante" que hizo otro gran autor romántico polaco, Juliusz Slowacki, está íntimamente ligada a su pasión por la ingrata amada con la cual —como lo indica la correspondencia del poeta— más de una vez

compartía la lectura de las obras de la gran mística. El amor no correspondido agudiza las vivencias íntimas del escritor, le hace sentir la necesidad de exteriorizar su arrebato. El poeta se identifica con la poetisa española, comparando la fuerza del amor que ésta siente por Dios con su pasión por la mencionada aristócrata. En un párrafo de su correspondencia escribe: "Wieki nas rozdzielaja, a duchy nasze tak samo czuly,..." / "Los siglos nos separan, y, sin embargo, nuestras almas sentían de la misma manera..." /, y, dirigiéndose a su amada: "Ze ciebie Kocham, poJalem św. Terese,..." / "Porque te amo a ti, he comprendido a Santa Teresa,..." /.

Así las cosas, el "Fragmento imitado de la Glosa de Santa Teresa" debe ser considerado no sólo como una expresión de una religiosidad extática de Krasieński ni de su mentalidad creadora análoga a la de la mística, sino también, y sobre todo, como una expresión de exaltación de su amor terrenal, una sublimación del erotismo.

Medio siglo después de Krasieński, otro poeta polaco, conocedor de la literatura española y eminente representante del Neorromanticismo /término equivalente en la historia de la literatura polaca al del Modernismo en la literatura española/, Tadeusz Micieński, se inspira también en la "Glosa" teresiana. En su tomo de poesías, titulado "W mroku gwiazd" / "En la oscuridad de las estrellas" / del ciclo "In loco tormentorum", publicado en 1902, encontramos un inquietante y sombrío poema que lleva, en latín, el título de "Moriatur stella" / "Estrella moribunda" /, y es precedido del motto: "vivo sin vivir en mí", reproducido en español y acompañado de su paráfrasis en polaco.

Hay que decir en seguida que Micieński tenía una personalidad típicamente mística, con ambiciones filosóficas, y sus meditaciones, su potencia imaginativa, las dirigió hacia los problemas del Bien y del Mal, concebidos como fenómenos metafísicos. Le interesaban grandes personajes trágicos de dimensiones titánicas, como Caín, Lucifer, Orlando Furioso, presentados en un ambiente lúgubre y tormentoso. Este ambiente, lo encontramos también en "Moriatur stella", ambiente tenebroso y trágico en que se debate el poeta, enfrentado en su rebelión al mismo Dios. A diferencia de la mística española, cuya obra le sirvió de punto de partida, y de la que aprovecha sobre todo el motivo del castillo, pero muy modificado, la antítesis del motto, el poeta polaco por momentos desea a Dios, le invita al castillo de su alma, para, en seguida, rechazarle, culparle de su infeliz destino y renegar de él. El poeta es aquí el representante del hombre, de la humanidad que perdió a Dios y —según las palabras del escritor— "en vano vive, y en vano muere".

Este poema pues, de resonancias decadentes, como lo era el Modernismo europeo y, en parte, el Neorromanticismo polaco, arranca de una fuente mística española, de un puro éxtasis religioso de una santa, pero acaba por encontrarse en un polo opuesto, donde se yergue —como dice Micieński— un "negro castillo del alma", visión de una fantasmagórica morada de Quimera, tan diametralmente diferente del palacio de diamante y cristal del alma de Santa Teresa. Al contrario de ésta, no hay nada de humildad cristiana en Micieński, hay en cambio heroísmo del sufrimiento, heroísmo de la lucha y de una rebeldía constante.

Resumiendo la recepción polaca de la obra de Santa Teresa, cabe destacar lo siguiente:

1. Una relativamente temprana —para un país tan alejado de España—

difusión de la obra de la mística española en Polonia, aunque sea por intermedio de Italia y Francia, difusión facilitada por la presencia de dos órdenes religiosas de procedencia española: los jesuitas y, sobre todo, los carmelitas descalzos.

2. La influencia de la lectura de los libros de la autora del "Camino de perfección" en la poesía barroca de Kacper Twardowski, que se traduce en el aprovechamiento de motivos y recursos teresianos, tales como alegoría o descripción de estados de éxtasis religioso, en la composición de poemas alegórico-religioso-psicológicos, aunque sin alcanzar nunca el nivel literario ni espiritual de la fuente de inspiración.

3. La reaparición de temas de la mística teresiana en el periodo romántico y neorromántico, en dos paráfrasis originales y profundamente vividas de la "Glosa" de dos grandes poetas polacos, Krasieński y Miciński, paráfrasis acordes con la mentalidad de sus respectivas generaciones literarias /el "yo" romántico, sublimación del erotismo, por una parte, y un tenebroso simbolismo, con un profundo desgarramiento y rebeldía del individuo, por otra/.

De estas observaciones globales resulta que la obra de Santa Tresa es, en Polonia, además de sus funciones estrictamente religiosas al servicio de la Iglesia, una fuente de inspiración y de enriquecimiento literario y espiritual de destacados poetas polacos, manteniendo su vitalidad gracias a un carácter extratemporal de su mensaje humano a la vez que divino en épocas tan altamente poéticas como el Barroco, el Romanticismo y el Neorromanticismo.

BIBLIOGRAFIA

- Ciesielska-Borkowska*, Stefania: "Mistycyzm hiszpański na gruncie polskim", Kraków, 1939.
- Goldman*, Jean: "Les études romanes en Pologne jusqu'à la fondation de la première chaire de philologie romane en 1892"; "La philologie romane en Pologne 1892-1935" en: "*Archivum Neophilologicum*", II, 1937, pp. 71-333.
- Kamykowski*, Ludwik: "Kasper Twardowski. Studium z epoki baroku", Kraków, 1939.
- Morawski*, Józef: "Espagne et Pologne — coup d'oeil sur les relations des deux pays dans le passé et le présent" en: "*Revue de Littérature Comparée*", París, 1936, pp. 225-246.
- Niklewiczówna*, Krystyna: "Piśmiennictwo hiszpańskie w Polsce w okresie staropolskim" en: "Literatura staropolska w kontekście europejskim", Wrocław, Warszawa, 1978, pp. 91-110.

RESEÑAS

