ÁMBITOS LITERARIOS / Ensayo

Estudios de literatura española

Diego Martínez Torrón

ANTHROPOS
EDITORIAL DEL HOMBRE

ESTUDIOS DE LITERATURA ESPAÑOLA

ÁMBITOS LITERARIOS/Ensayo

Dirigida por Luis Alberto de Cuenca

18

Diego Martínez Torrón

ESTUDIOS DE LITERATURA ESPAÑOLA

ANTHROPOS
EDITORIAL DEL HOMBRE

Diseño gráfico: GRUPO A

Primera edición: diciembre 1987

© Diego Martínez Torrón, 1987
Edita: Editorial Anthropos, Promat, S. Coop. Ltda.
Enric Granados, 114, 08008 Barcelona
ISBN: 84-7658-053-3
Depósito legal: B. 42.848-1987
Impresión: Novagràfik. Puigcerdà, 127. 08019 Barcelona

Impreso en España - *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

PRESENTACIÓN

El libro que el lector tiene en sus manos, *Estudios de literatura española,* recoge una selección de mis trabajos de investigación publicados entre 1979 y 1985.

He intentado la sugerencia ideológica en el relativo a *La Lozana* y sobre todo en el que se refiere a *La Regenta.* Se presenta el hallazgo de la fuente de *El Brasil restituido* de Lope, con un cotejo positivista y detallado de textos. Se incluye aquí el primer trabajo extenso dedicado a Álvaro Cunqueiro, que luego daría lugar, ampliado, a mi libro sobre el tema.* La crítica estructural está representada en el trabajo sobre Aleixandre, y la impresionista en los dedicados a León Felipe y Miguel Delibes.

Me interesa destacar los aspectos ideológicos del texto literario, las cuestiones de contenido y sentido de la obra.

En definitiva, el lector verá cómo he procurado partir de diversos supuestos metodológicos, pero siempre desde un punto de vista personal que puede conferir una cierta originalidad a cada uno de los trabajos que aquí se recogen. He procurado evitar el dogmatismo exclusivista de una sola corriente y la aburrida pretensión, siempre par-

* *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro,* La Coruña, Eds. del Castro, 1980, con prólogo del propio Cunqueiro.

tiendo, como base, de una consideración del hecho literario como obra de arte.

Todos estos trabajos tienen en común una visión enamorada de la literatura, que se ha querido armonizar con el rigor científico necesario en escritos de índole universitaria.

Confío en que el lector encuentre una cierta gratificación personal con la lectura de este libro, y espero que anime a otros jóvenes investigadores a seguir algunas de las sugerencias que aquí se apuntan.

DIEGO MARTÍNEZ TORRÓN

EROTISMOS EN *LA LOZANA ANDALUZA* *

A ningún crítico de arte que contempla una pintura de Toulouse-Lautrec se le ocurriría hoy día exigir al pintor que refleje un sentimiento moral, o tacharlo de obscenidad. Pero la crítica y la historia literaria deben estar un poco más atrasadas a este respecto.

El *Retrato de la Loçana andaluza*, de Francisco Delicado, es una auténtica obra maestra de nuestra literatura, sumida sin embargo en un injusto olvido. Basta repasar los manuales al uso para apreciar la escasa extensión que se le dedica, con algunas excepciones que comienzan a apuntar recientemente.[1]

Sin embargo, sobre el tema comienza a existir ya una amplia bibliografía.

Desde la época en que don Marcelino Menéndez y Pelayo fustigó al «maleante clérigo Francisco Delicado», la reacción de la crítica fue de un cierto apartamiento. Pero en don Marcelino el investigador honesto acabó sobreponiéndose a los pacatos prejuicios de época, y dedicó un amplio espacio al estudio de *La Lozana*. Al insitir tanto en sus aspectos negativos, estaba involuntariamente revelando su importancia. Y si tenemos en cuenta que don

* Publicado en *Espiral/Revista*, n.º 6, «Erotismos», Madrid, Fundamentos, 1979, pp. 59-123.

Marcelino consideró a Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, como «clérigo libertino y tabernario», la cuestión de su ataque a Delicado tampoco tiene mayor interés objetivo.[2]

En 1953 se publicó un trabajo fundamental, adecuado enfoque de la cuestión. Me refiero al estudio de Wardropper, que sentó las bases de una interpretación más justa de esta obra. En algunos aspectos creo incluso que no se puede ir más allá de esta valoración inteligente de *La Lozana*.[3]

Después, apareció en 1974 el librito de Hernández Ortiz, de indudable interés. El breve trabajo de Juan Goytisolo en *Disidencias*, que sirvió para situar con acierto esta obra dentro del mundo marginal de nuestra literatura, en 1977. Y el libro de Damiani sobre Delicado. Son las aportaciones que considero más fundamentales.

Respecto a las ediciones, la primera que consiguió divulgar este texto verdaderamente, se debe a J. del Val. En 1969, la edición de Damiani, paradójicamente difícil de leer por la modernización del castellano, y por las notas críticas incompletas. Y, actualmente, existe una edición definitiva debida a Damiani y Allegra, 1975, que consigue con el empleo modélico del aparato crítico necesario superar las dificultades de alusiones y argot, y aproximar este texto al lector de hoy.[4] Por tanto, el estado bibliográfico de la cuestión nos revela una falta de interés hacia el tema, hasta época muy reciente.

Ni siquiera los repertorios bibliográficos de la época, como señala Menéndez y Pelayo, mencionan a *La Lozana*, prueba de su escasa difusión. Resulta irónico que el mayor enemigo de esta obra no hayan sido las continuas y sucesivas censuras que se han prodigado a lo largo de nuestra vieja historia, sino algo tan simple, tan injusto e imperdonable como el olvido.

Aún hoy resulta curiosa la prevención sospechosa con que parte de la crítica se aproxima a esta obra. La coartada gira en torno al fin didáctico-moralizante (absolutamente discutible, como me ocuparé de mostrar), el valor lingüístico, y su carácter de documento social de época. Pienso en las introducciones de Damiani a las ediciones de 1969 y 1975, por ejemplo.

Al filo del siglo XXI, todavía es preciso justificarse o deformar el sentido, más o menos conscientemente, si se trata de abordar un tema de nuestra literatura «otra»,

aquella que una crítica literaria desde la tradición liberal de Usoz del Río, ha intentado rescatar.[5]

Cualquiera que sea el caso, pienso que los valores artísticos de *La Lozana andaluza* no han sido suficientemente destacados. Es preciso romper esa extraña prevención que flota en los guantes de la asepsia, para poder adentrarse en un mundo de gran valor humano.

Nadie debiera enojarse. El mundo de *La Lozana* es el mismo de *La Celestina,* de la picaresca posterior, y del teatro de Torres Naharro. Sólo que su verismo es mayor, y presenta un realismo de a bulto, que escuece por excesivamente concreto. Pero hoy nadie debería reprochar a Lautrec el oficio que desempeñan las mujeres que él dibuja. Salvo unos ojos ciegos para el colorismo de un arte verdadero.

En estas páginas que siguen, voy a tratar de poner de manifiesto la originalidad increíble de esta obra literaria, en el marco de la época. Desde el punto de vista literario, puesto que se trata del *Ulises* de la época, comparable en su polimorfismo hablado a *Tres tristes tigres*: en cierto modo, experimento con el lenguaje. Y desde el punto de vista ideológico, puesto que toca de centro una serie de cuestiones: el judaísmo, el renacimiento/cristianismo, el erasmismo y el saco de Roma, el sentido marginal del bajo mundo en parte de nuestra literatura, su concepción del amor y de la vida, etc.

Por razones de espacio no tocaré todos estos temas con la extensión quizás necesaria. Evitando en gran parte anotaciones y citas, intentaré sentar las bases fundamentales del enfoque que creo más adecuado para una aproximación más fiel a este texto maltratado.

Roma, ciudad mujer

Lo primero que debemos tener en cuenta, para entender el sentido de esta obra, es su título. *Retrato,* en el sentido de pintura o reproducción de verismo realista; de *La Lozana,* girando en torno a un personaje femenino, que significa, en palabras de Delicado, «cosa garrida o hermosa, [...] loçanía, hermosura, lindeza, fresqueza y belleza» (p. 426; cit. por ed. 1975), por tanto se destaca su hermosura y su alegría vitalista a tono renacentista; y *Anda-*

luza, con idealización de esta tierra origen y patria de la mujer del retrato, «Andalucía polida», que se refleja en el tono del lenguaje usado, y más concretamente «cordovés» como sinónimo de astucia.

La originalidad de este libro reside en el contraste con las obras de la época. Frente a una consideración del amor platónico, como la que se contiene en los libros de caballerías o en la *Cárcel de Amor*, aquí se impone un verismo naturalista.

Originalidad doble, si tenemos en cuenta que gira toda la narración en torno a la figura de una mujer, cuyo carácter y lenguaje sustenta todo el texto. Del alto concepto que Delicado tiene de la mujer nos hablan sus anotaciones a las ediciones del *Amadís* y *Primaleón*, que corrigió en Venecia, en 1534, posteriormente a esta obra (escrita en 1524, publicada en 1528, manuscrito único, conservado —quizás por esto— en la Biblioteca Imperial de Viena).

En esta obra hay un aspecto individual importante, que es el retrato de la Lozana, prostituta emigrada a Roma, natural de Andalucía. Pero a través de este personaje, se filtra todo un coro de voces que reflejan con absoluto objetivismo histórico el mundo de Roma de la época.

Una primera aproximación al texto tiene que tener en cuenta este hecho. Es la Roma crepuscular y luminosa, en el bullicio libertino de la época, lo que transcurre al fondo.[6]

En su lenguaje se refleja con fidelidad magnetofónica al ajetreo callejero de Roma. La obra es un cántico también a esta ciudad, escenario sobre el que se desarrollan los encuentros de los personajes. Roma es «alma çibdad», es decir, ciudad ilustre; pero también ciudad con alma, con ánima, con vida. Roma es la ciudad mujer, albergue de mujeres de la vida, en plena fiebre de paganismo renacentista. Cuadro polícromo de mundos diversos, de marginales y exiliados.

Es la Roma sensual y erótica del Renacimiento. La Lozana se refiere a ella como «patria común, que voltando las letras, dize Roma amor» (p. 439). Fraternidad de los personajes hijos de esta metrópoli, bulliciosa, símbolo del amor.

Señala Graf que en la Roma de 1490 había unas 6.800 prostitutas. Cifra inferior a la de Venecia, donde a principios del siglo XVI eran 11.654, en una población de 300.000

habitantes. Lo cual indica una situación bastante generalizada.[7]

La literatura de la época también es un reflejo de este mundo.[8] Frente a ella, sin embargo, *La Lozana* ostenta una calidad artística y unas características que en seguida trataré de destacar. Delicado recoge precisamente este submundo metropolitano.

Esta es la época del divino Aretino, el poeta aventurero y libertino, cuya carrera picaresca, después de múltiples andanzas, le llevó a huir y refugiarse en el lujo de Venecia («... La cui libertà e suggestiva bellezza talvolta transportano più in alto la sua ispirazione»).[9]

Desde Venecia, Aretino exclama:

> Yo, que en la libertad de tantos Estados he tratado de aprender a ser libre, rechazo la corte por la eternidad, y aquí [en Venecia] hago perpetuo nido para los que me restan, porque aquí no hay terreno para la traición [...]
>
> ¡Oh patria universal! Oh, libertad común! ¡Oh asilo de los etxraviados! Ella te abraza si otro te desprecia [...] te mantiene en la caridad y en el amor... Por divina gracia, hombre libre... Yo me río de los pedantes...[10]

También Delicado huyó a Venecia, para evitar las consecuencias del saco de Roma.

También Aretino se refiere a la imitación, y a la alegría de la naturaleza:

> E certo ch'io imito me stesso, perché la natura é una compagnona badiale che ci si sbraca, e l'arte una piattola che bisogna che si apicchi.
>
> ...un ghiribizzo de la natura ne le sue allegreze, il qual si sta nel furor proprio, e mancandone il cantar poetico, divento un cimbalo senza sonagli e un campanil senza campane...[11]

Evidentemente, se trata de dos caracteres completamente distintos. Quizá los dos compartieron en algo la libertad erótica de la época. Pero Delicado es un pobre vicario que tiene que andarse con mucho cuidado, en las apostillas morales de *La Lozana,* si quiere conservar la vida. Y Aretino es un hombre poderoso, regalado de príncipes, habituado al buen gusto de la sociedad de la época.

Aretino es el aventurero y vividor, que aún encuentra algún tiempo para escribir, quizá como justificación ante una época exquisita que veneraba el arte.

Delicado es un hombre aquejado de una enfermedad venérea. No tiene enemigos poderosos, porque su vida fue más gris. Su obra, más importante. Hombre reducido físicamente por la enfermedad, escribe para sí, de espaldas a la sociedad, para distraer —como él explica— el tiempo de su convalecencia. Trabaja como corrector de las magníficas ediciones de obras españolas que por entonces se hacían en Venecia. Es un observador de la vida en que ha estado inmerso durante tanto tiempo, y a la cual recuerda con una cierta melancolía —como también confiesa—.

Una comparación superficial —pues sólo pretende ser ilustrativa— con el *Coloquio de damas* de Aretino, que en una edición no muy buena se incluía después de *La Lozana,* recientemente, puede darnos la clave de la diferencia.[12]

Aretino es un cortesano. Su erotismo remite siempre a cortesanas, a la vida de lujo y capricho. Delicado estudia minuciosamente, a través del lenguaje y de los tipos humanos, una clase social inferior, el mundo de las prostitutas extranjeras, y exiliados en barrios suburbanos de Roma. Espejo de una sociedad, a la que reflejan en la oscura profundidad de sus aguas, pero siempre en el reír bullicioso de una charla humana.

Aretino, que quizá tenía menos que temer que Delicado, es también un moralista hipócrita, aunque más cínico. Se aprecia en los tópicos de invocación moral en apéndices inicial y final de la obra.

Relata el diálogo entre dos cortesanas. Lucrecia cuenta, en tono de divertimiento bocacciano, de juego de salón, cómo después de sacar el dinero a sus muchos amantes, los burla y humilla.

En esta obra hay un mundo cultivado, pero carente del interés y pulso humano de Delicado. Son cortesanas que disfrutan de la riqueza, deslumbradas por ella. También la Lozana obtiene ropas y regalos, pero se manifiesta con absoluto despego respecto a estos simples objetos de cambio económico. Hay una mayor magnanimidad. La vida prevalece sobre los objetos.

Y no es una coleccionista de enamorados. Lucrecia disfruta humillando con engaño a sus amantes, en un retrato biográfico sin relieve, sin pluriperspectivismo. Su lenguaje

también usa refranes, pero tiene más bien un sentido cortesano, de escándalo de salón.

La Lozana simplemente asume la naturaleza de su mundo, con realismo. Se comporta con franqueza con sus clientes. Los gana con su ingenio, les pone precio, y realiza su oficio. Se recrean todos en los juegos populares con el lenguaje, en pullas y respuestas. Recogen el argot de un mundo en el que entran y salen, con el bullicio callejero, una gama amplia de personajes.

La Lozana es todo un temperamento. Nunca gimotea, como Lucrecia. Nunca necesita del engaño para vencer.

Lo curioso es que un autor como Aretino añada al final de su obra un sermón moral en versos (bastante malos).

La Lozana no reniega de su condición. Hay una absoluta coherencia y verismo en su retrato. Y una riqueza literaria —de lenguaje, caracteres y situaciones—, muy por encima de este simple coloquio cortesano.

Tampoco aparece el arrepentimiento característico de la *Maquerelle ou Vieille Courtisaine de Rome,* de J. Du Bellay —otro autor importante, que prestó atención al tema—, en sus versos iniciales:

> Bien que du mal du quel ie suis atteinte
> Soit désormais tardive la Complainte
> Et qu'on ne doive imputer à raison
> Le repentir qui vient hors de saison

Mundo

Si este era el ambiente de la Italia de la época, habrá que precisar ahora cuál es el mundo en que se desarrolla la acción de *La Lozana.*

Dentro de los diversos ambientes de la Roma renacentista y pagana, Delicado va a escoger un mundo subterráneo, el ámbito más *underground* y marginal que pueda imaginarse.

Su coartada es Juvenal, como se especifica en el «Argumento» inicial. Juvenal satirizó con objetividad la Roma de su época, que considera corrompida, precisamente en la época de Nerva y Trajano, considerada de las más felices del Imperio (cfr. p. 70, nota). Pero, como se verá, su sátira en esta obra no va dirigida precisamente hacia los habitantes de este mundo subterráneo.

Este ambiente ya había sido retratado en *La Celestina*, y con una técnica de diálogo similar. Y luego reaparecerá en el *Lazarillo*, o en el *Rinconete y Cortadillo*. La diferencia estriba en el lenguaje. Su reproducción fidedigna confiere un verismo particularmente intenso, y la «distancia» que presenta toda creación literaria parece casi abolida por la proximidad que establece la vivacidad del diálogo. Este mismo mundo, aderezado, hará las delicias de la sociedad bienpensante cuando lean la picaresca posterior.

Lo que caracteriza a este mundo es la libertad con que se manifiesta. No hay ningún tipo de inhibición en los personajes, que plantean sus impulsos sexuales con absoluto descaro, en forma directa. Incluso se gozan y recrean en los juegos de ingenio lingüístico a que da pie su solicitación continua, respecto a la mujer (o viceversa).

Lo que reina en el ambiente es la naturalidad. Nadie se extraña o asombra de nada. Todo gira en torno al tema sexual. Todo se acepta, pero siempre se exige algo a cambio. No hay grandes pasiones, sino la descripción cotidiana de todos los sucesos que confluyen en torno a la Lozana.

No hay una moralidad externa. No hay ley. Este mundo tiene su propio código de valores, fundamentado en la ayuda a los iguales.

En este mundo coinciden judíos, fulanas, exiliados catalanes, rufianes napolitanos, mozos, gentes de diversos oficios, brujas viejas, tahúres, soldados, vagos. Y también la clase elevada, el embajador, los caballeros y galanes, las cortesanas.

Se perciben las diferencias de clase, en este ambiente. Las cortesanas que llaman en secreto a la Lozana. O el médico que da un tratamiento distinto a Ynperia: «beso las manos a vuestra merced, y a mi Lozana la boca» (p. 404).

Incluso aparecen en la obra, invertidos: los maricas de la estufa —como demuestra el juego de géneros masculino/femenino (p. 134)—; y Sietecoñicos, que viene quejándose de que el criado Rampín no le ha querido satisfacer (p. 214), y la Lozana le llama «borracha», que se parece a Francisca Fajardo, y luego le pide que cante unas coplas.

Los judíos aparecen de vez en cuando en este ambiente. Personalmente no creo que Delicado fuera judío. Vilanova aventuró esta teoría en base a los mimetismos judaizantes

del criado Rampín, que vomita ante el tocino, y otros detalles de la obra. En cietro modo la apoya Hernández Ortiz (p. 63), aunque insinúa también una relación con los cristianos nuevos. Y la defiende abiertamente Juan Goytisolo.[13]

Sin embargo, hay algunos detalles algo despectivos hacia los judíos (por ejemplo, p. 253, cfr. nota). Y en el enfado de la Lozana, cuando cree que una judía ha afeitado a la cortesana (pp. 379-380).

La cuestión es más o menos discutible. Pero el hecho no es excesivamente importante. En realidad todos eran personajes marginales y exiliados en una sociedad que los aceptaba.[14]

La Lozana pasea a lo largo de todas las páginas, por las diversas gamas de marginados de la época. Y situados en el verismo más absoluto de situaciones históricas comprobables, notas geográficas y urbanas, e incluso alusiones a personajes de época.[15]

Hacia el final de la obra, la Lozana parece haber ido ascendiendo de categoría. Entra en las casas de las más reputadas cortesanas de Roma. Con ellas tiene en común el oficio, pero le diferencia la clase, el «modo». Posiblemente con ventaja para ella, a juzgar por el desparpajo con que se manifiesta, rompiendo las barreras convencionales —adecuando siempre el lenguaje y la actitud al respeto debido—, y engatusándolas con sus mercancías.

En estas casas hay una corte de intelectuales rondando. Los médicos, el cirujano, el físico, los letrados... Y justamente hacia ellos, como antes hacia los clérigos que empreñan a las mujeres, se dirigen sus bromas. En algún caso bastante mordaces.

La Lozana llama a los letrados «buitres de rapiña» (p. 395), dice saber más derecho que ellos; citando a Apuleyo, les llama «bestias letrados». Emplea con ellos lenguaje de germanía, como en despectivo. El jurista le responde en latinajos pedantes. El latín, que en boca de los galanes daba una sonoridad deliciosa al texto, aquí resulta repugnante.

La burla de los notarios, en homenaje explícito al *Asno de oro* de Apuleyo (p. 414), escena en que promete enseñar a leer a un burro y le hará notario, sobornando a uno que ella sabe. Enseñará al burro a pasar hojas buscando comida, y el notario dará fe de lo que viere (!). Es una sátira

del más absoluto desprecio. Su vitalismo se rebela profundamente ante estos personajes.

Por tanto, si se observa, los personajes satirizados no son los pertenecientes a esta cofradía de marginales. Incluso la Lozana manifiesta una abierta simpatía por los vagos ingeniosos, como Sagüeso. Y se entiende de maravillas con sus iguales, como Diviçia.

¿Dónde está la sátira a lo Juvenal? Este inframundo que reposa y bulle en los pilares de Roma es retratado con absoluta objetividad. Como un cuadro costumbrista. Pero sin permitirse el autor la más mínima censura, sin entrar a juzgar nada, a excepción de la apostilla final, y de su intento proselitista con la Lozana, al que me referiré.

Pero *La Lozana andaluza* no es solamente un cuadro de costumbres. Su sentido ideológico, su naturalismo vitalista, tiene un significado más profundo.

Hay una alusión repetida, que emplea los términos «atalaya de putas», y en su interpretación difiero con Damiani/Allegra. Atalayar es aquí observar. *La Lozana andaluza* es un rico observatorio de la sociedad de la época, a través del mundo de los marginales.

El personaje de la Lozana

Sobre este mundo ambiente que he empezado a definir, se erige la portentosa figura humana de la Lozana.

Desde el principio, se describen sus rasgos físicos, la belleza de su cuerpo —por Rampín—, su falta de nariz,[16] cómo se vuelve «gorda y fresca» —en palabras de Silvano—.

Sus características psicológicas y temperamentales también se evidencian; bien por conversaciones de terceros, acerca de la Lozana, que preludian su aparición en el escenario, o bien por el tono de su conversación que lo manifiesta. Todos la respetan y piden consejo. Alaban su inteligencia. La tratan con dignidad —compatriota de Séneca (p. 78)—. Llena de «resaber» o inteligencia. Su «vista cordovesa» (alusión al refrán «cordobés, falso y cortés»). Su «manera» o maña y astucia. Su capacidad de adaptación a las situaciones («gran ver e ingenio diabólico y gran conoscer, y en ver un ombre sabía quanto valía, y qué tenía, y

qué le podía dar, y qué le podía ella sacar», p. 93). Su «lavia, osadía, dezir» (p. 103).

Al principio, ella misma hace un inventario de sus virtudes, incluidas las culinarias, incluso aportando bibliografía (p. 81). Es además comerciante, viajera, pleitista, capaz de pronosticar el futuro, más hábil para urdir y tramar que para tejer, ducha en la magia y la medicina... experta en el amor (p. 78).

La Lozana tiene una cierta cultura. Domina la mitología. Conoce leyendas o, si no, las crea. Cita algunas obras literarias, que sabe son adecuadas a su ambiente.

Todos la admiran por su belleza, y por su temperamento. Es todo un carácter, como demuestra echando escaleras abajo a sus compañeras, y en las frecuentes discusiones posteriores.

El embajador la llama «mujer sin lágrimas», capaz de parir más insidias que todas las mujeres. Es decir, destaca su naturalismo vitalista y su astucia. Su don de gentes, su saber adecuar el lenguaje y el tono de la conversación a cada situación y a cada personaje, se hacen patentes en la obra.

Siempre mantiene un fuerte estado de ánimo. Es capaz de ternura, pero rehúye la debilidad. Siempre es ella la que maneja las conversaciones, lanzando pullas, cortando al adversario, introduciendo las situaciones y marcando la entrada de los personajes.

En torno a ella gira la narración. Es el gozne de la historia. Y el director de escena.

Hay una curiosa relación entre la Lozana y Rampín, que constituye *una de las más originales situaciones amorosas* de toda la literatura, y en la cual la crítica no ha recaído.

Rampín es un personaje que contrasta con la grandeza humana de la Lozana. Es un pequeño pícaro que encuentra a su llegada a Roma, que le va enseñando la ciudad y ayudándola a introducirse en ambientes.

Tiene en ocasiones visos de gracioso del teatro. Aficionado al robo, lo cogen hurtando fruta en el mercado, y siempre está dando traspiés por las escaleras.

La Lozana teme sus enfados, y le esconde la espada debajo de la cama. Por lo visto, cuando se enfada se pone hecho una fiera, aunque si no puede desahogarlo, se le pasa y se queda dormido.

Por tanto, es un contraste de ternura simpática, respecto a la figura central femenina.

A lo largo de la narración es evidente el interés y el cariño progresivo que la Lozana va tomando a Rampín. Siempre pide una capa o un sayo para su «trujamante». Lo insulta afectuosamente llamándole «malurde» (p. 234). Lo trata, en realidad, como a un niño. Incluso alude a él como «mi hijo lozano» (p. 249).

Desde las primeras páginas, decidió que sólo con él dormiría por las noches. El tono —irreproducible— del trato que le da, queda aquí evidente:

> Mirá, dolorido, que de aquí adelante que sé cómo se baten calderas, no quiero de noche que ninguno duerma conmigo sino vos, y de día, comer de todo, y d'esta manera engordaré, y vos procurá de arcarme la lana si queréis que texca cintas de cuero. Andá, entrá, y enpleá vuestra garrocha. Entrá en coso, que yo's veo que venís como estudiante que durmió en duro, que contava las estrellas [pp. 195-196].

La relación de afecto se basa en el *Bildungsroman* erótico que viven conjuntamente. Forman una curiosa sociedad, y una de las relaciones ilícitas más naturalmente descritas en nuestra literatura.

Hay una preciosa escena en *La Lozana,* en la que ésta sueña que Rampín cae al río. Al día siguiente, éste va al mercado a comprar unas berenjenas para hacer pimentada (así de concreto), y al robar alguna es detenido con gran estrépito.

En las páginas se percibe el gran lío que monta la Lozana, que se dirige a la justicia con gran acompañamiento para salvar a Rampín, su criado, que supone a punto de morir linchado. Toda la humanidad de su carácter se pone de relieve en esta escena, incluso con la breve alusión poética, a la manera popular («¿No myráis vos cómo yo vengo, amarga como la rretama, que me quieren ahorcar a mi criado?», p. 250). Los posesivos cariñosos, y la comparación con la retama, confieren un tono de ingenua ternura, que se resuelve en la divertida reprimenda.

La Lozana va poco a poco refiriéndose más afectuosamente a este personaje:

> ...y tengo este hombre que mira por mi casa, y me escalienta, y me da dentro con buen ánimo, y no sabe sino que sea mi moço, y nunca me demanda celos, y es como un ciervo ligero [p. 301].

En este recuento de las ventajas de Rampín, única persona en quien la Lozana deposita su corazón y su confianza, hay un evidente matiz de poesía. La poesía de lo sinceramente humano.

Más adelante, la Lozana jura «por vida de Rampín» (p. 329). Cuenta cómo pudo ser alcalde de Belitre, y que ella lo hará ministro de Justicia de Bacano (p. 355; cfr. nota 22: lugar de bandidos...). Sueña con proyectos para él como si fuera un hijo.

O le dice, «vamos, mi amor» (p. 337). Nunca emplea esta palabra con los clientes, a los que siempre lanza bromas de sentido erótico en el vocablo.

Hacia el final de la obra, la Garça Montesina se despide de la Lozana indicando ya una cierta estabilidad en sus relaciones con el único amor de su vida —si se exceptúa el preludio de Diomedes—: «Y rrecomendáme a vuestro marido, miçer Rampín» (p. 394).

La evolución de la historia de la Lozana y de su creciente éxito en la sociedad de la época —siempre en la banda subterránea del conglomerado social—, se sigue a través de noticias de terceros, que expresan su admiración. La variedad de la escena se aumenta así con el contraste de puntos de vista, externos.

La Lozana va adquiriendo poco a poco tablas y manejo en el mundo que frecuenta. Sabe calibrar con acierto a qué clase pertenece el que tiene enfrente, y la estrategia adecuada —posterior a la tasación del individuo— para fascinarlo. No hay engaño, sino una manera franca y abierta de presentarse, y de vencer mediante el lenguaje. Nadie la gana en ingenio y agudeza, siempre queda sobre todos.

Este es un rasgo que considero magistral en la obra, y que tiene por consecuencia una gran vivacidad en el lenguaje, que cambia con rapidez, según las situaciones y los personajes. Esto convierte a *La Lozana andaluza* en un *texto pluriforme,* de *gran riqueza de matices.* Aquí el matiz lo es todo.

El personaje de la Lozana resulta así una obra maestra de verismo, vivacidad y movimiento escénico. Personaje ab-

solutamente coherente en todos sus actos y en todas sus palabras, que responden a una ideología claramente expuesta.

En su diálogo, se ponen de manifiesto una amplia gama de matices de intención y afecto, los cambios de tono de su temperamento, su ingenio para mantener la tensión y el interés en el intercambio coloquial, ganando a pulso su puesto de privilegio en este mundo. Alrededor de ella, las demás voces son de acompañamiento, constituidas por el resto de los personajes.

Lo que trato de indicar, y me parece evidente, es que *La Lozana andaluza*, aun en el caso de que pudiera incluirse dentro de la literatura erótica de la época, lo que me parece además discutible, supera con mucho a ésta. Tanto por las cualidades humanas del personaje literario creado —que responde a un modelo real—, como por la técnica narrativa.

Efectivamente, en *La Lozana andaluza* no hay las grandes pasiones de *La Celestina*, pero hay toda la verdad cruda, natural y humana de la época. Y una manera de asumir la propia condición absolutamente despojada de sentimiento de culpa. Baste recordar el orgullo con que la Lozana se presenta al monseñor o señor de la casa: «Soy buena hidalga y llámome Lozana» (p. 231). Esta lacónica carta de presentación nos revela la firmeza con que este insólito personaje se desenvuelve.

Si dejáramos de concebir *La Lozana* sólo como una narración erótica —a pesar de las alusiones indiscutiblemente eróticas de todo su lenguaje—, comprenderíamos que hay mucho más en esta obra. Concretamente, en la profundización que se hace del personaje central, en sus rasgos psicológicos y temperamentales, y —más aún, lo cual ya es más agresivo— en su ideología y visión del mundo.

Porque el temperamento de la Lozana tiene una serie de valores y rasgos destacables ya señalados. Posee una interioridad anímica de una riqueza humana cierta. No es un personaje convencional.

Su virtud fundamental tal vez es la magnanimidad, el modo como se desenvuelve a través de todas las situaciones, en su paso por la vida. No hay crispación en su lucha por obtener un puesto importante en la vida, sino una absoluta naturalidad. Personaje dotado de innegable garbo humano, capaz de entretener, de consolar, de apoyar, de

hundir. Todos los resortes pulsionales de un ser humano dotado de grandeza de ánimo.

También destaca en la Lozana su gallardía, su frescura vital. Ningún momento de tristeza. Supera todas las situaciones, todos los reveses del destino —desde que la obliga a cambiar de vida—. Su única debilidad es su sentimiento de compasión hacia aquellos seres que cree que sufren —como el caballero Trugillo, el gentilhombre que la engaña haciéndole creer que tiene el mal de Francia—, o su afecto hacia los despojados, como Sagüeso, o hacia sus «ermanas» de oficio —como las llama en la Epístola final—.

La humanidad de la Lozana se pone de manifiesto en todas las situaciones. Ninguna escena contiene un movimiento en falso, una incoherencia anímica. Así, para compensar la detención de Rampín y su chasco, lanza todo género de denuestos (p. 258); igual que cuando se siente burlada por Trugillo (lo llama «vellaco, desflorador de coños», pp. 343-346).

De la versatilidad de la Lozana dan fe los modos tan diferentes con que trata a cada cual, su don de gentes, su adaptarse a cada situación, saber estar en su sitio, pero siempre en el límite de la audacia permitida.

La Lozana se caracteriza además por su espíritu práctico. Va a lo concreto. Nada de idealismos utópicos de época. Cuando al principio su marido Diomedes la corteja galantemente hablando de una flecha con que le hirió Cupido, Lozana responde con gracia diciendo que ya había ella notado algo que le dio en la teta izquierda. Rehúye las falsas poesías, los postizos de época. En su mundo no hay tiempo para esta forma vacua de falsedad. Es tremendamente directa y realista.

Su carácter, a lo largo de la obra, sigue un desarrollo también absolutamente coherente con su oficio. Si al principio había una audacia agresiva y divertida en sus alusiones picantes, la segunda parte del libro nos la muestra ya descarada absolutamente en sus ingenios verbales con términos de alusión erótica.

Una entrevista digna de mención, es la que mantiene con el autor. En efecto, el autor se hace personaje en la obra. Ya había ocurrido en *Cárcel de amor*, pero con características muy distintas.[17] Parece que Delicado quisiera desvincular su propio pensamiento de la manera de hacer,

actuar, pensar y vivir de la Lozana. El por qué, se entenderá luego.

En esta visita, llegamos al interior de la Lozana. No es un personaje vacuo, o ficticio. Tiene una interioridad evidente, y una concepción de la vida. El autor departe con la Lozana sin tensión, con un cierto entendimiento (p. 307). No con la familiaridad procaz con que habla con otras mujeres de su oficio, sino con cierto amistoso respeto.

Posiblemente la enfermedad de Delicado, tan mal vista socialmente, aunque tan generalizada, le llevara a una comprensión humana de este mundo que representa la Lozana, en su época.

La conversación gira en torno a temas profundos: el pecado, y Dios. El autor le reprocha que especule con sueños y profecías, y de la ayuda que la cruz le puede proporcionar. Y la Lozana le dice en respuesta que todo aquello es santo y bueno, pero que ella tiene que vivir, y decir más de lo que sabe, «y afirmar la mentira con ingenio, por sacar la verdad». Es decir, respeta lo que el autor le dice, pero aquello es su «modus vivendi», y no va a cambiarlo. No hay agresividad ni negación de la doctrina expuesta por el autor, sino que, simplemente, su modo de existencia es diferente.

Antes de irse, el autor concluye que la intención es lo importante (p. 310). Esto es una lección de permisividad (que no fue excesivamente frecuente en la época, por lo visto).

Poco a poco, el aspecto de la Lozana, vista desde otros personajes, va cobrando un cierto carácter celestinesco. Silvano se refiere a que embauca con palabras a la gente y los sana, y que come por mayo una culebra, «por esso está gorda y fresca la traydora, aunque de suyo lo hera». Este aspecto de magia y brujería se acentúa cuando Diviçia aparece en escena. Conforme las prostitutas llegan a la vejez, parece haber en la época un predominio de su sabiduría sobre la pasada belleza, y la gente lo interpreta como brujería o superstición.

En este punto, la Lozana es ya culta. Quiere que le lean *La Tinalaria, La Celestina* y las *Coplas de Fajardo* (p. 239). Con esta mención ahorra trabajo a la crítica respecto a los precedentes literarios.

Es curioso su modo de enfrentarse con los personajes, según sean o no gente de temperamento. Cuando pasa re-

vista a las cortesanas, les suelta todo tipo de pullas. Pero cuando habla con una mujer mayor, Leonor (p. 333), a continuación, el carácter fuerte que ésta demuestra en el tono de su lenguaje en escena parece aumentar el rango que tiene a sus ojos. En cierto modo, le gustan los caracteres equiparables al suyo.

Otra escena magistral, que nos ilustra sobre el interior afectivo de la Lozana, es la que introduce la aparición de Sagüeso, el vagabundo (p. 347). Su manera de ganarse a la Lozana es lanzarle la pulla de que la Celedonia —colega— gana más. Y la Lozana comienza consolándose:

> ¿Sabes con qué me consuelo? Con lo que dixo Rampín, mi criado, que en dinero y en rriquezas me pueden llevar, mas no en linage ni en sangre.

Sagüeso contesta que las podrían sangrar a las dos, a ver cuál sangre es mejor. Y aquí comienza una serie de dimes y diretes, que acaban por rendir a Sagüeso, ante el ingenio de la andaluza.

Nada más vencerlo en esta divertida dialéctica, aparece Diviçia. La Lozana se dirige a ella con familiaridad y descaro. La llama puta vieja, y «puta refata» —que se quiere hacer regenerada—. Para acabar diciéndole con ironía, después de burlarse de su posible tentación de regenerarse: «Gózate, puta, que agora viene lo mejor» (p. 351).

Pero es preciso pasar después de la aparente procacidad del lenguaje, que no es otra cosa que verismo auténtico, y costumbrismo de época. Entonces, se aprecia que la escena está dotada de una gran humanidad.

La Lozana comienza preguntando a Diviçia por cosas de interés común: tejidos, dientes... Y hablan luego del mal francés —obsesión de Delicado a lo largo de todo el libro— como los elegantes cortesanos podrían hablar de la peste.

Los personajes se lanzan bromas. Sagüeso le dice a Diviçia que ahora está vuesa merced (¡*sic*.! deferencia irónica) en la adolescencia, cuando apuntan las barbas.

Entre los personajes de la escena se establece una curiosa sensación de fraternidad y comprensión profunda. Sagüeso acaba preguntando cosas como un bobito, y la Lozana relatándole cuentecillos y leyendas, una vez que se ha roto el hielo después de las pullas mutuas. Son los

relatos de la leyenda del Tíber, o la bella alusión a la peña de Martos, que recoge la mitología renacentista, viva en la imaginación de las gentes de la época.

Sagüeso exclama de repente, fijándose en Diviçia: «¡Cómo duerme su antigüedad!» (p. 357), y acaba durmiendo también, en el dejo agradable de las historias de la Lozana. Diviçia se despierta al sentirlo, y le gusta. La Lozana le pide a Sagüeso que acueste a la vieja... Y ésta, cuando Sagüeso se marcha, hace como un ademán de seguirlo (lo vemos en nuestra imaginación este gesto, aunque no aparece en el diálogo). El sentido práctico de la Lozana se impone en seguida, cuando le dice: «Siéntate, puta hechicera, que más verná por comer que por todos tus encantos».

Aquí cada personaje se manifiesta como es, en una conversación familiar entre cofrades. Diviçia, asociada a la hechicera, al mal francés. Sagüeso interesado por los juegos de cartas... Hay una *profunda humanidad y coherencia* en todos estos protagonistas, y en la forma de relacionarse. Y aquí reside, creo, uno de los innegables valores literarios de esta obra.

En el desarrollo biográfico del personaje de la Lozana, también puede destacarse el verismo que se percibe detrás de lo que se dice.

En esta escena, la Lozana ya parecía estar un poco de vuelta, cuando dice: «Yo he querido saber y ver y probar como Apuleyo», pero todo era *vanidad* y cogí poco fruto (p. 359). No es un moralismo doctrinal, sino una especie de cansancio de todo lo externo, como vacuidad, vanidad. Sólo lo primario es fundamental para ella.

Pero el tono, en cierto modo, ya es de una cierta madurez. Así, cuando los galanes, con su elegante expresión en la escena siguiente, le piden les introduzcan en casa de la Jerezana, a la que han estado dando música de flautas la noche anterior —los enamorados renacentistas...—, parecen niños rogándole les ayude. No buscan a la Lozana, sino que la requieren ya como mediadora celestinesca.

Las escenas se van introduciendo luego por alusiones previas de los personajes. Ahora se accede al mundo de las cortesanas más estimadas de Roma. Con ellas especulará, con sus caprichos y deseos, para venderles mercancías.

La Lozana es ya admirada de todos. Sabe tratar con ira

a los criados, y con zalamería a los señores (p. 381). Es invitada por el coronel a sentarse a la mesa (p. 397). E Ynperia, con tono elegante de afecto —el posesivo—, propio para una dama, dice: «Todo es bien empleado en mi Lozana».

Aquí ya se permite ciertas confidencias importantes, para entender su ideología:

> Vamos, señora, mas siempre es bueno saber. Que yo tres o quatro cosas no sé que deseo conocer: la una, qué vía hazen, o qué color tienen los cuernos de ombres; y la otra querría leer lo que entiendo; y la otra querría que en mi tiempo se perdiese el temor y la vergüenza, para que cada uno pida y haga lo que quisiere [p. 404].

Cuando Ynperia le pide aclaración respecto a temor y vergüenza, contesta:

> [...] Cierto es que si yo no tuviese vergüenza, que quantos ombres passan querría que me besasen, y si no fuesse el temor, cada uno entraría y pediría lo vedado; mas el temor de ser castigados los que tal hiziesen, no se atreven, porque la ley es hecha para los transgressores, y assí de la vergüença, la qual ocupa que no se haga lo que se piensa [p. 405].

En estas frases se contiene una declaración abierta de amor universal y deseo de libertad erótica absoluta. Creo que esto bastaría para destruir cualquier asomo de intención moralizante coherente, que quisiera atribuirse a *La Lozana andaluza.*

Después de decir esto, la Lozana sale en busca de hombres. En época de carnestolendas, aparecen en escena máscaras cantando. Cántico alegórico de libertad carnavalesca, fondo apropiado a la declaración que ha hecho.

La narración camina así hacia el final. El mamotreto 66, último, contiene una bella alegoría poética. La Lozana tiene a Rampín por confidente de sus deseos y sus sueños. Le relata cómo en uno de éstos aparecía Plutón en Sierra Morena. Es la idealización de Andalucía, legendaria y mítica para la cordobesa. Ella «cavalgava en Mercurio, que de repente se me acostó» (p. 416). Erotismo y mito. Y llegaron a Venecia, «donde Marte no puede estender su ira», alusión evidente al saco de Roma; la verdadera opinión del autor,

o al menos de la Lozana, se entrevé aquí (y en la Epístola de la Lozana).

En este sueño, se refiere a un árbol grandísimo bajo el cual había uno riéndose. Es el «árbol de la locura», y una muchedumbre «cogían y querían del árbor de la vanidad». Es aquí cuando alude a las tres puertas del paraíso, y a su deseo de entrar allí con Rampín. El diálogo tiene un candor imaginativo maravilloso, tocado de poesía y calidez humana.

Su ilusión es ver la Paz (representada como una figura mitológica, a la manera del paganismo renacentista). Y sabe que hay tres tipos de personas que acaban mal: soldados, putas y usureros. De aquí su idea de marchar a Lípari, y llamarse Vellida: se acabó tanta fortuna pretérita, y oír palabras de necios:

> [...] Haré como haze la Paz, que huye a las yslas, y como no la buscan, duerme quieta y sin fastidio, pues ninguno se lo da, que todos son ocupados a rromper ramos del sobrescrito árbor, y cogiendo las hojas será mi fin. Estarme he rreposada, y veré mundo nuevo, y no esperar que él me dexe a mí, sino yo a él. Ansí se acabará lo passado, y estaremos a ver lo presente, como fin de Rampín y de la Loçana.
>
> Fenezca la historia compuesta en rretrato, el más natural que el autor pudo [pp. 419-420].

Este deseo. Y un conjuro, para disipar el libro.

La obra termina con una cita bíblica («tápame los ojos, Señor, para que no vean la vanidad...»). Y después: *In alma urbe,* MDXXIIII.

Acaba invocando a Roma. En el alma de la ciudad, diría. Ciudad ilustre. Roma... crepuscular y luminosa.

La Lozana planea acabar sus días con la sola compañía de Rampín. No quiere seguir la escalada de la vanidad. Elige la Paz; la espera. No hay el falso arrepentimiento de las cortesanas de Aretino. Ni el moralismo de Du Bellay. Ninguna concesión a los tópicos de la época. La Lozana es dueña de su futuro y de sus días, y decide acerca de su destino.

El lenguaje, protagonista

Antes de entrar en los aspectos ideológicos que definen fundamentalmente a *La Lozana andaluza*, sería preciso señalar los recursos expresivos y medios narrativos de que se vale Delicado, en esta original construcción textual.

Esta obra es un tejido de voces. El registro objetivo —casi magnetofónico— de una serie de conversaciones percibidas en tiempo presente.

Gracias al arte de Delicado —y por un milagro de la historia, a juzgar por el manuscrito único—, ha quedado fijado en un texto un fragmento del clamor de una época, del mundo subterráneo de Roma renacentista.

Si la Lozana es el personaje central, el lenguaje es el protagonista único de la obra.

La realidad humana de esta mujer, y el coro de acompañamiento que le rodea, parecen percibirse como entidades vivas, detrás de sus voces en el texto. Este es un baile de términos y significados sobre la tumba de una ciudad desaparecida. Una prodigiosa danza de las palabras. Una *kermesse* popular desenfrenada, en la confusión babélica de idiomas, y en la multiplicación ingeniosa de alusiones en argot para iniciados.

En este texto confluyen, exiliados lejos del culto lenguaje de su patria origen, todos los vocablos marginales. Germanía, arabismo, latinismo, italianismo, catalán, castellano viejo. Siempre en función central del tema-eje que es la mujer Lozana, o la ciudad Roma: símbolos del amor.

El erotismo contamina al texto. Las palabras hacen y se deshacen. Las alusiones se refractan en cada término.

Por un capricho de la historia, la voz múltiple de los que sólo viven, ha quedado grabada sobre páginas indelebles. Así, es posible revivir la existencia de un conjunto numeroso de seres, que nunca suele protagonizar los libros, que siempre caen fuera de lo literario. Todos estos personajes parece que hablan, y en presente, a través del texto que es *La Lozana*.

Pero resulta que *La Lozana andaluza* no es simplemente un documento lingüístico que refleja una serie de condiciones sociales de época. Más allá de su valor lingüístico, de la riqueza de vocablos marginales [18] (lo que hoy sería el lenguaje *lumpen* o *cheli*), esta obra llega a la creación artística y al experimento.

Es el *Ulises* de la época, con un objetivismo y plurimorfismo textual semejantes. En cierto modo también trae involuntariamente a mi recuerdo otra obra reciente, donde el lenguaje (hablado, y también suburbano), forma la trama objetiva capaz de representar vívidamente ante nuestros ojos y oídos un mundo; me refiero a *Tres tristes tigres.*

De entrada es evidente que el medio utilizado por Delicado es el lenguaje popular. Hay rasgos de lenguaje culto, en los personajes que lo requieren. Y evidentemente el autor, corrector cuidadoso de las ediciones de Venecia de textos castellanos, lo dominaba. Baste confrontar sus añadidos a estas ediciones, explicando el arte de la caballería, y el arte del amor cortés.[19]

Sin embargo, en *La Lozana,* Delicado afirma: «Soy iñorante y no bachiller». Quizá contra la pedantería clerical de la época. En un temperamento burlesco como debía ser el suyo, las clasificaciones de los tipos de fulanas o de los diferentes órganos masculinos posibles, pueden responder a esta misma burla irónica. Pero Delicado calló su nombre, «por no vituperar el officio escriviendo vanidades».

La gran cantidad de alusiones cultas del libro,[20] nos indican la formación del autor, además de las citas frecuentes de textos latinos y alusiones míticas. Por tanto, es de suponer que el trabajo de recoger toda la gran cantidad de refranes, dichos y vocablos de argot referentes al tema erótico, de la época, requirió una larga observación y anotación por parte de Delicado.[21]

Una primera nota a destacar en el lenguaje de esta obra es su *versatilidad. El lenguaje es polimorfo.* Cambia en la expresión de cada personaje. Precisamente esto es lo que confiere a cada persona que aparece en escena, su peculiar configuración anímica, su coherencia interna, y su modo de actuación externo.[22]

La Lozana andaluza es una narración dialogada, que tiene movimiento escénico teatral. No existen acotaciones, ni cambio de escena, ni descripción de decorados. Todo se intuye, a través del diálogo.[23]

En efecto, un fundamento tan simple como es el *diálogo,* resulta un instrumento magistral, capaz de hacernos revivir la escena con sorprendente verismo, mediante el juego continuo entre la ilusión del autor y la intuición del receptor.[24]

En el diálogo reside la base para el dinamismo de la

acción. Suele tener un modo rápido y cortante, de dichos que se entrecruzan e intercambian sobre el fondo cotidiano. Siempre con amenidad e intensidad densa y natural. Ningún momento falto de interés, en una acción que parece desenvolverse con la misma azarosa impremeditación que la vida misma.

Y el lenguaje está vivo. Las escenas se ven, se presencian (en *presente*). Como si tuviera lugar *ahora* mismo, en un barrio romano de la época.

Leyendo *La Lozana* nos pareció *oír* un mundo. El lenguaje responde al habla, va más allá de lo escrito. Delicado intenta conscientemente conseguir este efecto de elaboración artística, como dice en la Apología final:

> Conformava mi hablar al sonido de mis orejas, qu'es la lengua materna y su común hablar entre mugeres [p. 423].

Delicado consigue algo tan difícil como presentar —*retratar*— el gracejo popular de una forma de lenguaje que no parece apta para la literatura. Y en la variedad de cada personaje y cada situación. Es un mérito de arte, basado simplemente en coloquios.

En cierta forma, diría que *La Lozana andaluza* es un *texto que indica otro más allá del texto,* detrás de la escritura, filtrándose *entre líneas.* De aquí que requiere esta obra un modo especial de lectura, para percibir la palpitación vital que trata de transmitirnos. De aquí la necesidad de una buena edición crítica, como es la de Damiani/Allegra, 1975, que nos ayude a seguir toda la riqueza evocativa de la narración.

No se trata simplemente del empleo del *argot* o *slang,* como lenguaje literario. Más allá de la configuración inmediata del texto que se nos ofrece, *La lozana andaluza* parece remitir a una segunda intencionalidad (múltiple), a *otro texto detrás de la escritura* al que sólo se accede por intuición, rebasando el cuerpo concreto de los signos ostensibles.

En efecto, cuando se lee con la intuición, entre líneas, se descubren en esta obra todos los movimientos, gestos y ademanes que hacen los personajes. No hay una descripción o fijación exacta de este movimiento escénico, sino que se capta inconscientemente. Se sigue el deambular de

los personajes, sobre un escenario imaginario que va creando el lenguaje indirectamente, a través de los *matices*, de las inflexiones invariables de cada intervención en el diálogo.

Así, los cambios de tono, los matices del diálogo, indican una situación que transcurre visual y sonora (sensualismo dúplice de *La Lozana*). Más allá de la aparente simpleza procaz del lenguaje, se percibe una sutileza de evidencia inapresable. Basta un cambio de inflexión, una variación de tono —a veces, en el mismo parágrafo—, e intuitivamente percibimos los gestos de los personajes, como si sucediesen en este momento del ahora.

Tal vez la intuición no es el objeto de la crítica. Pero, en el caso concreto de *La Lozana andaluza*, es la vía de acceso a la sugerencia sensorial que nos presenta constantemente.

El matiz lo es todo. Creo que ahora se comprende la preocupación de Delicado, en las líneas preliminares a *La Lozana*, acerca del tema. Esto apoya mi hipótesis de que no se trata de una obra tan desmañada como irónicamente pretende en los epílogos, puesto que parte de un difícil proceso de creación consciente sobre el lenguaje, capaz de multiplicar sus efectos más allá de la escritura.

Pero, además, este texto va más allá del propio texto, en un segundo aspecto. El lenguaje de Delicado crea, por medio del argot y los juegos de significación erótica, un *segundo texto* que no está escrito, una suerte de metalenguaje irónico que se ríe de todo, también del propio lenguaje, y se capta detrás del texto literal. Es así como crea un *tejido de alusiones verbales*, de ingenios, de juegos de palabras, de significados entreverados por el equívoco.

En definitiva, esta especie de cosa sobretextual, o como quiera apellidarse, nos ofrece una intuición sensual y casi palpable de movimientos escénicos, y una multiplicación de alusiones y equívocos que buscan el efecto irónico, generalmente a través de la velada mención de lo erótico.

Por esto el lenguaje es el protagonista, incluso en la ausencia de signos, que se suple entre líneas. Superar el significado literal, viene exigido por las características propias del argot. Y por esto los otros protagonistas, los personajes, gozan componiendo y descomponiendo palabras, arrojándose frases en el diálogo, y devolviéndose el ingenio. Tejer y destejer sobre el cuerpo del lenguaje. Es un

preludio del conceptismo de nuestro Siglo de Oro. Pero siempre en nivel popular, no se olvide. Parece que Delicado se riera un poco a media voz del lenguaje culto; en cualquier caso, el de *La Lozana* es mucho más rico en ocasiones que tantas obras plomizas y convencionales de la época.

El lenguaje recoge en su confusión babelizante todo el submundo de la ciudad ajetreada, traficada, brillante, popular, libertina, procaz, divertida y luminosa.

Técnica narrativa

La Lozana andaluza es una novela de desarrollo lineal, de cuadros o imágenes en sucesión. Hay un hilo narrativo, que coincide con el biográfico. Hay una pequeña elipsis sólo en el intermedio que separa cada una de las tres partes de la narración.

La novela se estructura en capítulos o mamotretos.[25] El propio autor explica en el «Epílogo»:

> Quiere dezir mamotreto libro que contén diversas razones o copilaciones ayuntadas. Ansimismo porque en semejantes obras seculares no se deve poner nombre ni palabra que se apertenga a los libros de sana y santa doctrina [...]

La intención irónica de Delicado —adelantando ya algo del aspecto ideológico— me parece evidente. Incluso, el término «mamotreto» aparece dentro de la obra, utilizado en sentido sexual (p. 409, nota 24).

Si al principio de su obra insiste en que el matiz es importante, y que no lo retoquen, y al final da impresión de que esto son apuntes desaliñados —sin poner tabla...—, y que pueden tocarlo cuanto quieran, la incoherencia apunta hacia la coacción, y hacia la ironía. Más si tenemos en cuenta que Delicado no pasa una, pues no olvida prácticamente ningún aspecto destacable en el submundo romano. Más si tenemos en cuenta el trabajo lingüístico y de adaptación que hay detrás de esta obra. Más si tenemos en cuenta que incluso el autor se adelanta, al final, en los apéndices, a las posibles objeciones que puedan hacerse a esta narración. Su anotación de que este libro no pertenece

a la sana y santa doctrina, encaja dentro de su temperamento irónico, además.

En cualquier caso, *La Lozana andaluza* transcurre con la misma naturalidad y soltura que una escena viva y cotidiana. No hay una elaboración literaria de la historia: no hay un planteamiento, desarrollo y desenlace. Se plantean los precedentes biográficos (la desgraciada historia de amor entre Lozana y Diomedes), pero a partir de aquí, todo transcurre siguiendo la pauta lineal que podría marcar el mismo decurso de los acontecimientos vitales. En esta obra no hay trama, sino retrato de un personaje, en torno al que gira toda esta polifonía. Los recursos empleados para enlazar cosas dispares en el interior del texto, son los refranes. Aluvión de sugerencias al modo popular, como luego se encontrará en la expresión de Sancho.

El recurso fundamental es el diálogo. Él crea el escenario, define la psicología de los personajes, y su actuación y movimientos. A veces hay el recurso del monólogo (como Narváez, p. 330, o Sagüeso).

Los personajes se encuentran generalmente en la calle. Allí los diálogos tienen el carácter de conversación brillante y rápida, de dichos ingeniosos, y reflejan el ajetreo y bullicio ciudadano, el colorismo brillante de Roma.

En los interiores, la conversación se torna sosegada, tranquila, aunque también hay ironías. Es el momento de las historias y leyendas.

Cuando la acción decae excesivamente hacia el interior de los personajes, éstos se lanzan rápidamente hacia la calle, y provocan nuevos encuentros, y un nuevo ritmo vibrante.

La narración transcurre así sin que el interés decaiga, pese a que no existe una trama que mantenga el hilo, puesto que es una sucesión de escenas. Pero la vivacidad del lenguaje solamente se detiene en los contados momentos en que se intenta sentar una tesis ideológica; entonces hay largas explicaderas, a la manera popular, llenas de divertidas paráfrasis y rodeos, coloreadas de ejemplos.

El autor es sólo un observador fiel, instrumento reproductor, magnetófono del habla. El autor está anulado detrás del texto. Este es otro rasgo de modernidad que puede distinguirse en *La Lozana.*

Aumenta el verismo de la narración el que el autor se configura a veces como un personaje más. Interrumpe la

narración para aportar información. Pero incluso llega a irrumpir en escena, y manifiesta un tono ideológico y lingüístico —con la salvedad que luego señalaré—, distinto y peculiar.[26]

El autor se encuentra a la Lozana discutiendo. Parece como si sus voces se oyeran detrás de la puerta. La oye, ¿qué dice? Se tiene la sensación de que cámara y jirafista fueran aproximándose a los gritos de la discusión. Los personajes viven. El autor está escuchando detrás de la puerta, detrás de la página. Incluso se autocalifica de observador de la vida, que toma apuntes del natural, y pide papel y tinta a Rampín.

La Lozana llega a preguntar a Silvano por el autor de su retrato (p. 329). Mientras se está haciendo la obra, hay una especie de autoconsciencia. La narración se desarrolla en una especie de presente que parece verídico, que está sucediendo, y va siguiéndose.

La Lozana andaluza se adelanta así a las técnicas narrativas modernas. A la consideración actual acerca del lenguaje. Y, en el terreno ideológico, sustenta una serie de tesis que hoy no se atreverían a mantener muchos pensadores considerados vanguardistas.

Estructura narrativa

Un sencillo cuadro estructural puede ayudar a hacer inteligible el sentido ideológico de la obra. Repasando los temas, podrían distinguirse:

I. Preliminares morales

1) *Dedicatoria.*[27] Toma placer oyendo hablar «en cossas de amor, que deleytan a todo ombre y máxime quando siente dezir de personas que mejor se supieron dar la manera para administrar las cosas a él pertenecientes» (p. 69), «el arte de aquella muger...» (p. 70), «Y mire vuestra señoría que solamente diré lo que oý y vi, con menos culpa que Juvenal, pues escrivió lo que en su tiempo pasava».

Por tanto: intención de solaz erótico. Elogio de aquella mujer artista en el tema. Coartada de Juvenal; coartada de lo que oí y vi (hábil justificación, precisamente mediante el recurso y modalidad de la narración).

2) *Argumento.* Adelanto de lo que se contiene: patria, ciudad, linaje; que ninguno añada ni quite «porque aquí no compuse modo de hermoso dezir, ni saqué de otros libros» (originalidad y no fin estético); en este retrato reconocerán a la Lozana (verismo); «y porque no le pude dar mejor matiz...» (importancia del matiz conseguido); «que si miran en ello, lo que al principio falta se hallará al fin» (está todo medido al detalle); «de modo que por lo poco que entiendan lo muncho más ser como deducción de canto llano» (en lenguaje popular, se deducirá); «y quien el contrario hiziere, sea siempre enamorado y no querido, amén» (conjuro amoroso o maldición al que toque su obra).

II. Partes del libro

1) *Primera parte* (m. 1-23): *precedentes* biográficos; sucesos externos; toma de contacto con Roma, se introduce en este mundo.

2) *Segunda parte* (m. 24-40): noticia de la Lozana por terceros; paseo por Roma; exteriores, comienzo de éxito; Señora; dinamismo, doble sentido, agitación; cierto orgullo, entidad e independencia; cierta sorpresa ante mundo nuevo, manejo. *Exterior,* y *aprendizaje.*

3) *Tercera parte* (m. 41-66): ahonda en interior de la Lozana, confidencias, tesis sobre putas y el mundo (condensa experiencia en sentencias); asentamiento, serenidad; estatismo; escenas de interior, y a veces sin doble sentido de lenguaje; irrupciones importantes del autor; leyendas, cuentos (por esto anuncia que relatará cosas «más graciosas que lo pasado»): sátira contra médicos, intelectuales, letrados, notarios (ataque a instituciones); tesis vitales (declaración de libertad erótica, reivindicaciones...); humanidad, fraternidad con iguales; techo social; retirada.

III. Añadidos finales (Obsérvese la cantidad de vueltas en torno al tema y número de añadidos)

1) *Apología* (p. 421). Excusa del autor, en alabanza de las mujeres:

Enumeración de virtudes de las mujeres. Elogio.

> [...] y como la muger sea jardín del ombre, y no ay cosa en este mundo que tanto y tan presto lo rregozije, porque no solamente el ánima del ombre se alegra en ver y conversar a muger, ma todos sus sentidos, pulsos y miembros se revivifican yncontinente [p. 421].
> [...] y cierto que si este tal jardín que Dios nos dio para recreación corporal, que si no castamente, al menos cautamente lo gozásemos en tal manera que naçiesen en este tal jardín frutos de bendiçión, porque toda obra loha y alaba a su Hazedor quando la preçede el temor [p. 422].

(Alto sentido de la mujer. Sentido pagano, no misoginia medieval.) (Incongruencia con texto interior. La Lozana se lamenta del «temor y vergüenza» del hombre, que impiden su libertad.)

La Lozana se guardaba mucho de obrar en ofensa de Dios. «Procuraba comer y beber sin ofensión ninguna.» (Tal vez: este oficio es una forma de vida —comer y beber— que no ofende a Dios.)

La intención del autor fue reprender a la Lozana y sus seguidores. (Si no llega a decirlo ahora, nadie lo hubiera creído...)

Se adelanta a críticas: no escribe en perfecta lengua castellana porque es «andaluz y no letrado» (cfr. también su opinión sobre los letrados, en interior del texto; asimismo, Andalucía tiene connotación legendaria y mítica muy positiva, y referencia popular a astucia).

> [...] y escriviendo para darme solaçio y passar mi fortuna, que en este tiempo el Señor me havía dado, conformava mi hablar al sonido de mis orejas, qu'es la lengua materna y su común hablar entre mugeres [pp. 422-423].

«Para darme solaçio» (escribe para distraer su enfermedad); «conformava...» (alusión a andalucismos, y a tradición femenina en el habla; materna...: carácter femenino de Andalucía —casi divinización de la mujer y lo femenino—); «sonido a mis orejas...» (obra hablada, no parece escrita casi; cfr. epígrafes anteriores).

2) *Explicación* (p. 425). Explica significado de «mamotreto»; que la Lozana se fue a Lípari (hoy Eolias), porque era lugar para condenados (cierto); explica cambio de nombre, de Lozana en Vellida, lo mismo que Aldonça en árabe:

> [...] Ansí que Vellida y Alaroça y Aldonça particularmente demuestran cosa garrida o hermosa, y Loçana generalmente loçanía, hermosura, lindeza, fresqueza y belleza [p. 426].

(Sentido poético de la mujer, hasta en el nombre que le asigna, y exégesis en diversos idiomas.)

3) *Epílogo* añadido en 1527, vista la destrucción de Roma, dando gracias a Dios por el castigo merecido.[28]

Canto a Roma, elegíaco. Castigo de Dios por su «poco temor»; ¿dónde están...?; saco, luego peste; «¡Oh, quánta pena mereció tu libertad, y el no tenplarte, Roma...!»; cabeza de santidad, cámara de sacerdotes... (En una conversión repentina, por la fuerza de la impresión recibida, Delicado canta ahora a la Roma clerical, que es el polo opuesto de todo lo que antes ha estado retratando tan cuidadosamente.)

«Ay de ti ciudad meretriz» (elegíaco, en tono latino; pero impresión de catástrofe real); invoca al «señor capitán del felicísimo exército imperial», que demore entregar este retrato; pide disculpa para él y gracia para el retrato; «mas no siendo obra, syno rretrato...» (justificación de objetivismo, quizá para que no lo retoquen, a pesar de lo que se pide de seguido): pide que retoquen (coartada evidente, por temor, y no precisamente de Dios); que él pensaba enmendarlo y corregirlo; que no miren su poco saber, sino que lo hizo por pasar el tiempo de su enfermedad; «Soy vuestro y a vuestro servicio; por tanto, todos me perdoneréys» (p. 431). (Impresión lastimosa ante tanto servilismo; pero quizás en la misma exageración de sus reverencias hay una burla...)

4) *Carta de Excomunión* «contra una cruel donzella de sanidad» (p. 433) (nota pie de página de ed. 1975 se refiere a *topos* de época en los tratados de época, análogo al grotesco *ubi sunt* de epílogo, y burlesco en literatura lupanaria de la época).

Invocación al vicario Cupido, elegido por el dios del amor (todo en Delicado, gira en torno al amor); capellanes y grandes curas de este palacio real del Amor (absolutamente burlesco, creo); invoca la muerte de graciosa dama... destrucción de cada miembro de su belleza. (Misterioso y ambiguo texto.)

5) *Epístola de la Lozana*, «a todas las que determinavan venir a ver Canpo de Flor en Roma».

Se dirige a: «Amigas y en amor ermanas» (fraternidad de amor sensual); aviso de que no acudan a Roma, porque no queda nada después del saqueo de los 14.000 teutónicos bárbaros, 7.000 españoles sin armas, etc. (aquí expresa su opinión sin ambages); «que si del todo no es destruyda Roma, es por el devoto femenino sexu» (de nuevo exaltación de la mujer); rememora el día fecha del saco, «que fue el escuro día y la tenebrosa noche para quien se halló dentro» (tinte trágico y conmovido); no hubo respeto ni para sacerdotes y religiosas; profanaron todo lo que pudieron profanar (Roma era la ciudad del amor, que es sagrado para la Lozana); por gracia de Dios su capitán murió de un tiro (no oculta su alegría); entraron «sin postor, donde la voluntad del Señor y la suya se conformó de tal modo que...» (evidentemente irónico; la voluntad de Dios y la del César, de tal forma unidas..., este es el fino matiz de la Lozana).

> Sed ciertas que si la Loçana pudiese festejar lo passado, o dezir sin miedo lo presente, que no se ausentaría de vosotras ni de Roma, máxime que es patria común, que voltando las letras, dize Roma amor [p. 439].

(La Lozana no invoca a Dios. Su Dios es el Amor. Escribe acerca de su símbolo, la ciudad de Roma profanada, palacio de Amor. Pero no puede hablar sin miedo ahora...)

6) *Digresión* «que cuenta el autor en Venecia» (p. 441).

Se refiere el autor, dirigiéndose a sus «cordialísimos lectores», a los diez meses que estuvieron los soldados en Roma sin sueldo fijo («a discreción»)..., desobedientes «a sus nobilísimos capitanes» (ironía), «y crueles a sus naciones y a sus compatriotas».

Todo «para castigar a los abitadores romanos, y por provar sus siervos, los quales somos mucho contentíssimos de su castigo, corrigiendo nuestro malo y vicioso bivir...» (mezcla de temor reverencial exagerado e ironías).

Cuenta que ha visto morir y atormentar a muchas personas, y que salió de Roma para evitar las venganzas de sus naturales, «con el felicíssimo exército», los pacíficos como él, se hallan en Venecia. Superlativos de agradecimiento a su protector. (Suenan completamente falsos e

irónicos.) Ruega que no se publique hasta después de su muerte. Será retrato para los que vengan. Ruega a Dios.

(Evidentemente, Delicado estaba asustadísimo, de aquí los titubeos. Pero aún pueden descubrirse ironías; que le acompañe su protector a la Paz... De su carácter burlón nos habla la «Apología», en la cual se defiende de la posible acusación de por qué sabe tantas particularidades, y es de haberlo hecho una vez y decir muchas. Absolutamente irónico (p. 423). Su alusión al tratado *De consolaçione ynfirmorum*, parece también inspirar a compasión. Sin poderlo evitar me viene a la memoria la imagen del gentilhombre Trugillo, de su *Retrato*, que también se sirvió de este medio para su burlesco engaño...)

Didascalia

A partir de Vilanova, gran parte de la crítica literaria decidió que la intención del *Retrato de la Loçana andaluza* era didáctica.[29]

La interpretación de Wardropper, en cambio, insistía en que «Delicado no tiene ningún afán moralizador» (p. 478), y destacaba la «falta de trabas en la observación», y «la observación de la falta de trabas sociales» (p. 480). En esta línea interpretativa se sitúan también A. Prieto y R.O. Jones.

Por el contrario, Damiani insiste en la conjunción de intención artística y didáctica (p. 62), y que se trata de una creación conscientemente delineada para explicar la intención moral del autor (p. 58). Estoy en desacuerdo con esta interpretación, y en seguida explicaré por qué.

También Hernández Ortiz admite una cierta intención moralizante (p. 64). Y para explicar la incongruencia de las apostillas finales o añadidos, distingue entre Delicado-autor (liberal) y Delicado-editor (moral).

Analizando los argumentos que podían justificar esta hipotética intención didáctica, encontramos:

1) *La alusión inicial a Juvenal*, que parece revelar un propósito satírico.

Sin embargo, la sátira nunca se dirige contra los personajes del subterráneo. Por el contrario, se comprenden y se apoyan entre sí. La actitud de la Lozana es de agrado y simpatía. Incluso discutiendo la posible fusión de

pensamiento del autor y de su protagonista, no hay el final moralizador en la Lozana, que incluso se burla de la posibilidad de acabar como «puta refata». La Lozana no tiene ningún sentimiento de culpa respecto al pasado, y el supuesto final de su vida es absolutamente coherente con éste. No hay sátira por tanto, ni de los personajes de esta Roma marginal, ni del personaje central de la obra.

Más aún. La sátira posible va dirigida a veces contra los clérigos libertinos (curas y mamelucos, obispo de Córdoba, canónigo que empreña a la cortesana...: incluso el grabado que representa a la muerte, en la edición original, está cortando cabezas de clérigos y obispos con cierta saña). También va dirigida contra los letrados (buitres...), contra los notarios (asnos), contra médicos, cirujanos y físicos. No hay una palabra de desdén contra los marginales, pero sí contra ciertos representantes de las instituciones sociales.

No hay, por tanto, sátira contra el mundo bajo de Roma, sino simple retrato, reproducción de su habla y de sus movimientos; incluso (audacia), de sus ideas.

2) *Las alusiones frecuentes al mal de Francia.* En efecto, resultan casi obsesivas. Pero el propio Delicado nunca pretendió curar esta enfermedad con argumentos morales, sino con el remedio material (y natural, como subraya Hernández Ortiz) del leño de Indias. Tampoco las mujeres se refieren a este mal en lamentación moral, sino física: arruina el cuerpo (y posiblemente el negocio).

Es cierto que se alude a esta enfermedad como castigo divino, y deseando sea freno al libertinaje de época. Pero la explicación, no se engañe nadie, no reside en una ética cristiana, sino en los padecimientos del propio autor. Recuérdese además su huida a Venecia, ciudad donde la tentación causa de su mal era aún más numerosa que en Roma.

3) *El saco de Roma,* como castigo divino. En el texto hay numerosas profecías diseminadas. Pero los apéndices finales al respecto son tan exagerados que resultan de efecto casi irónico, y evidentemente movidos por el temor (cfr. epígrafe anterior, y paréntesis míos).

Me parecería incongruente suponer que Delicado alabe sinceramente la destrucción de un mundo que antes ha exaltado y cantado, después de una larga convivencia y pormenorizada observación.

Por consiguiente, pretender una intención moral (sincera) en *La Lozana,* me parece falsear el sentido de esta obra. Quizá por mimetismo incluso, con la acertada hipótesis de M.R. Lida de Malkiel, sobre el fondo didáctico de *La Celestina,* obra, sin embargo, muy distinta ideológicamente.[30]

¿Cómo explicar entonces esta incongruencia que existe entre diversos pasajes de la obra? Hernández Ortiz distingue para esto entre Delicado-autor y Delicado-editor; este último escribe las apostillas finales, de sentido moral. Por el contrario, *creo que habría que distinguir más bien entre Delicado y la Lozana.* La crítica no parece haber reparado en esto, a pesar de ser tan evidente que incluso constituyen dos personajes distintos dentro de la misma obra.

El autor, Delicado, es el moralista. Quizá como coartada. Es el personaje que habla con la Lozana en tono sosegado acerca de asuntos divinos, con cierta intención proselitista. Sin embargo, su habla antes de subir a casa de la andaluza, y después de salir de ella, está contaminada del estilo semiprocaz y dicharachero de la Lozana. Pero durante la entrevista, Delicado exhorta a la Lozana a apartarse de la superstición, y unirse a la fe divina. Aunque, cuando ésta le responde que aquello es su forma de vida, y que tiene que fingir que cree en sus propias profecías, Delicado la justifica (la intención es lo que importa). Lo curioso del caso es que *La Lozana* acaba con una profecía acerca del saco de Roma. Un análisis de esta escena, más detallado, tal vez aportaría el matiz diferencial entre ambos personajes, que aquí sólo apunto.

La justificación de Delicado es evidente. Él es el autor, el observador atento. El fotógrafo de la época. No puede cambiar la realidad, porque la realidad es tal cual es. Se limita al retrato. No entra a juzgar nada, porque no es su misión. Sin embargo, se cuida muy mucho de hacer notar la importancia de la fe cristiana que él ostenta. La Lozana es un personaje vivo, e independiente, con autonomía propia. Y, después de retratarlo con toda objetividad y fidelidad minuciosa, se permite una apostilla moral.

Pero aún así, la Lozana pervive en la obra incluso en los añadidos finales. Y su «Epístola» muestra a las claras

su diferencia de opinión respecto al arrepentido autor de esta obra.

Si hay moralismo en *La Lozana andaluza*, solamente se denota en el autor (primero permisivo, y luego escarmentado). Y lo valioso de su retrato, precisamente, reside en la ausencia de prejuicios morales y en la permisividad de que hace gala, y que le permite una comprensión en profundidad del tema.

Por mi parte, tampoco estaría muy seguro de la sinceridad de los alegatos morales de Delicado, teniendo en cuenta su ironía. Es un autor demasiado complejo, no el bobo simplón que nos presentan algunos manuales, ni un simple escritor pornográfico.

Delicado parece estar en absoluto desacuerdo con los valores comúnmente admitidos en la sociedad de su época. Lo demuestra su análisis en profundidad de un mundo marginal, y su fascinación por un personaje como la Lozana. Lo evidencian sus palabras finales (sinceras) acerca de la vanidad de todo lo humano.

Delicado parece reírse de todo. Hasta de la cultura edulcorada de la época. Salvo de la humana ternura que le inspiran los personajes marginados, cuyos sentimientos refleja.

Pero es un autor cauto y astuto. Capaz de burlarse del felicísimo ejército y sus nobilísimos capitanes, a través de la alabanza. Capaz de mofarse de las instituciones corrompidas de su época, haciéndoles pensar que lo que en verdad satiriza es el bajo mundo escandaloso de Roma pagana, del que compone un canto de humanidad y viveza.

La ética de la Lozana no es la convencional y comúnmente aceptada. Es una ética humana, fundamentada en la vida: «...Que bueno es bivir; quien bive loa el Señor» (p. 153).

La Lozana, aparte esta afirmación, ironiza con todo lo demás. Incluso con la Iglesia, como en el sentido sexual que Rampín confiere a la expresión: «Y metamos la ilesia sobre el campanario», aplicando términos religiosos al cuerpo humano.[31] Recuérdese también la veneración religiosa con que Trugillo se refiere a las partes de la Lozana, capaces de sanarle milagrosamente, y mencionando un nombre de santa (p. 342).

Ironiza con la sangre (referencia velada a la sangre azul, p. 348). Y hasta con su propio relato, pues el térmi-

no mamotreto con que titula sus capítulos (porque no aparecen cosas de santos ni de sana doctrina en ellos...), aparece también empleado en sentido sexual («se haga los mamotretos a su tiempo», p. 409).

El único mundo que Delicado respeta es el de los habitantes de este mundo subterráneo. En sus conversaciones, devuelven burlas con burlas, con franca claridad abierta, pero evitando el tono sarcástico; son ironías aceptadas y respondidas, como corresponde a unos seres que encaran de frente los defectos de su condición.

En un mundo que se mueve por motivos tan primarios como la lucha por la supervivencica y la necesidad sexual, parece extraordinario descubrir —a través del relato de Delicado— sentimientos tan humanos de comprensión y entendimiento mutuo. Estos personajes socialmente despreciados, poseen dignidad y sabiduría, no cimentada en la cultura sino en su saber de la vida, y poseen una especie de código de honor totalmente ajeno a la hipocresía social y los remilgos de la época. Se expresan sin inhibición, y se insultan y apoyan con franqueza abierta. Carentes siempre de todo prejuicio o presión externa.

La ideología de la Lozana, por otra parte, resultaba absolutamente naturalista. Y las consecuencias —congruentes con su oficio—, resultan de un descaro avanzadísimo e inconcebible, más para la época.

Así, adopta un tono de reivindicación hacia sus «ermanas» en el oficio, comparándolas con los soldados, y solicita una «taverna meritoria» (pp. 316-319) para los que se retiren. Defiende una cierta función social del oficio. Habla de las ventajas de las tropas de refresco, como relevo en las batallas. En caso contrario, las prostitutas acabarán por no venir, y las gentes requerirán a casadas y vírgenes. En definitiva, pide se confirme la prostitución y una especie de subsidio para la vejez. En otro lugar, la Lozana hace un canto a la libertad erótica (p. 405).

No niego que sea posible encontrar una intención ética en un autor que se mofa de las partes pudendas de los clérigos lujuriosos, que hace profecías morales sobre el saco de Roma en boca de un autorizado golfo como Rampín, llama buitres a los letrados y asnos a los notarios, y manifiesta ciertas dudas audaces acerca de la diferencia de calidad en la sangre. Máxime en un mundo donde, entre las numerosas relaciones eróticas que se descri-

ben, no hay una sola lícita (la crítica erudita también puede sufrir espejismos tan deliciosamente ingenuos...).

La lección moral de *La Lozana andaluza* parece un poquito insólita. O bien su ética no es todo lo «moral» que podría esperarse, puesto que tal vez exige una comprensión más humana.

Cuando Eros no es un ángel de amor

Referirse al erotismo en *La Lozana andaluza* puede constituir una reiteración innecesaria, porque toda la obra gira en torno al tema del amor y la mujer. La interpretación que considero más acertada a este respecto, corresponde al mencionado estudio de Wardropper.[32]

Se ha destacado en este trabajo, en 1953, que el concepto del amor de *La Lozana,* no es el amor cortesano de *Cárcel de amor,* ni la idea neoplatónica de *Diana,* ni el concepto ovidiano del *Libro del buen amor* —que insiste en los preliminares amorosos—.[33]

Pero Francisco Delicado era también capaz de adaptarse a las convenciones literarias de la época, cuando el caso así lo exigía. El epígrafe de su edición del *Amadís,* en Venecia, 1533, habla del «arte de caballería» y el «arte del derecho amor» («la lealtad y cortesía que con las dueñas se ha de usar...»), y toma a Amadís por modelo de virtudes caballerescas, «obligado a las mugeres».[34]

La edición de Venecia en 1534 del *Primaleón,* libro que también escandalizaba a don Marcelino, elogia el valor del libro, pues fue compuesto por mujer, más inclinada al amor que a las batallas.

Si añadimos a estas menciones la cita —ya recogida aquí (*supra*)— de la *Apología* acerca de la mujer, jardín del hombre, y sus virtudes, que abocan a la exaltación de la Lozana, creo resulta evidente que el tema era del total agrado de Delicado.[35]

El autor tiene un alto concepto de la mujer, contrariamente a la misoginia frecuente en algunas obras de la época precedente. Y es capaz de alabar elegantemente, dentro de las normas de caballería, el más correcto sentido del amor. Es de suponer, por tanto, que el *Retrato de la Lozana andaluza* significó para Delicado un esfuerzo

de adaptación en el lenguaje —al habla popular—, y al personaje femenino.

Toda la narración gira en torno a la mujer. Imagina el deleite que producirá en todo hombre —se dice en la introducción—, pues aquí se hablará de cosas de amor; y se alaba el arte de administrar bien «las cosas a él pertenecientes» (p. 69).

Al final, hay un canto a la mujer, jardín del hombre (p. 421), y una justificación de la conducta de la Lozana. Por tanto, la Lozana se erige en símbolo de erotismo (con toda su humanidad y gracejo), por sus virtudes y su belleza (p. 426), sobre el fondo de un canto admirable a Roma, palacio del Amor.[36]

Si el erotismo se define, con Bataille, como transgresión, no creo pueda existir ninguna más allá de la que realiza una artista del oficio.[37] La Lozana, como la Roma corrupta y subterránea, es ensalzada como símbolo de esta suprema transgresión universal, donde confluye toda la sociedad de la época.

Hay un doble aspecto de este hecho, que coincide con el itinerario seguido en el orden de exposición de este trabajo.

El erotismo se respira en el ambiente de toda la narración, y se respira con naturalidad en todas las conversaciones y actos, que siempre remiten al tema. Tan generalizado, tan insistente, que se manifiesta normal, sin inhibición alguna. Como se ha destacado antes, esta forma de amor/alidad, posee una ética humana propia, y un código natural de comportamiento.

El erotismo se soporta en el lenguaje. La Lozana da y toma las sucesivas solicitaciones mediante los juegos de ingenio con el idioma, que es argot; y su mayor dominio y agudeza le confieren el papel central y la prepotencia sobre todos. El lenguaje es la estrategia de acercamiento a los diversos personajes, en la tensión inicial del diálogo. En el constante doble sentido sexual, y en el jugueteo descarado y graciosamente audaz con los vocablos, las alusiones giran en torbellino siempre sobre el mismo tema, el amor.

Hay una suerte de deleite en la multiplicación innumerable de términos y chistes y refranes, que despiertan la vivacidad y la imaginación de los personajes de la obra. Exhibición de la gran riqueza de modos populares para

decir lo mismo. Homenaje del idioma hablado, al tema del amor sin trabas en el subterráneo.

Baste señalar una pequeña lista de alusiones fálicas: píldora, péndola, badajo de campana, mazarcón, el tú m'entiendes, penca, frojolón, grueso, picarazada, caramillo, cosa, miçer (opuesto a «pantano», que es el lado femenino), tencones, mandragulón, etc., etc.[38]

Pero, curioso, salvo alguna escena aislada, como la bella noche de amor entre Rampín y la Lozana, no hay descripciones de situaciones eróticas. Todo queda en alusiones, en baladronadas. No hay un recrearse descriptivo en el acto sexual. El erotismo reside sólo en la chispa múltiple que salta en las confrontaciones del diálogo, argot, *slang*, lenguaje paralelo, idioma sólo inteligible para iniciados en esta curiosa cofradía de libertinos y marginales de la Roma popular del año Quinientos.

El concepto del amor que se deduce se basa en el cuerpo y en el placer sensual. Pero del amor sólo se muestra la solicitación directa y abierta, por medio del doble sentido erótico que adquieren todos los actos y todos los vocablos.

El amor se asocia, en el lenguaje, a la ironía. Todo adquiere un tono burlesco y agradable, en este planteamiento abierto, que impide la creación de un climax de imaginación sexual, una recreación imaginaria en escenas de ficción pornográfica.

Es el amor naturalista, descrito en el colorismo costumbrista de la época, amor de piropos y bromas callejeras de audacia casi procaz y risa descarada. Con la insólita naturalidad de lo cotidiano. No hay las grandes pasiones teatrales de *La Celestina*, sino los sentimientos humanos, concretos y materiales de lo popular y lo diario.

En la literatura «culta» —dejemos las comillas—, el autor proyecta siempre una imagen, un desiderátum, un problema, una trama, unos caracteres estudiados. Crea, en definitiva, una «ficción». Aquí, por el contrario, no hay situaciones literarias, no hay «pose», ni actitudes convencionales. Todo transcurre como el ruido acostumbrado, como el aire popular que de la calle se percibe en los balcones. El *Retrato de la Lozana andaluza* es una atalaya.

La Lozana declara sus preferencias eróticas hacia los mozos, pues las camisas elegantes —los caballeros— no sientan bien para diario (p. 410). Recuérdese también su

apología descarada de la prostitución, incluso su reivindicación de subsidios de vejez. Y su deseo íntimo de completa libertad erótica.

La Lozana dice que cuatro cosas deben ser comunicadas a menudo o no valen nada: «El plazer y el saber y el dinero y el coño de la mujer».

El erotismo de la obra reside en el tema, en el personaje, en el mundo ambiente (el bullicio callejero, las estufas, las casas de juego y viviendas de cortesanas, o los paseos por Roma). El erotismo se filtra en todo. Pero sin burdas delectaciones, sin ficción pornográfica (más apta para libros verdes de cortesanos).

Lo curioso es que, por medio del erotismo, éste se trasciende más allá. Se nos ofrece un reflejo múltiple de costumbres sociales, de psicologías, conductas y temperamentos, en toda una rica gama de matices llenos de sutileza franca, y lecciones básicas del primario desenvolverse de la vida.

Lo que el *Retrato de la Lozana andaluza* nos ofrece, en suma, es un cuadro colorista captado con fidelidad magnetofónica en el habla cosmopolita de las calles de Roma; y en escenas de interiores: estancias que albergan los sueños de la Lozana, su intimidad conquistada maternalmente por el simpático haragán que es Rampín.

La Lozana distingue claramente en sus relaciones. Su erotismo de oficio se rige por el ingenio, por la tasación previa de sus beneficios, y por la estrategia brillante de la charla. Una suerte de intercambio comercial en puerto franco. En el fondo, sólo un modo de vida, un oficio. Su única relación amorosa —después del frustrado intento de Diomedes, olvidado pronto— la mantiene con Rampín. Un capítulo memorable es el de su noche primera (pp. 140-145).

Rampín pasa de ser sucesivamente su introductor y consejero —a su llegada a Roma—, su criado y joven desflorado, a su marido (o amante estable, si se admite la ironía). Rampín está llamado a ser el confidente de sus sueños y último compañero de sus días, en una isla recóndita, en espera de llegar a la Paz.

Es una de las relaciones ilícitas más peculiares de toda la literatura. Rampín es su asidero, su «hijo lozano», dueño único de su confianza y de sus más profundos afectos. La humanidad del personaje que es la Lozana, se pone

de relieve en esta debilidad íntima de su corazón grande.

La Lozana es un homenaje de Delicado a la Roma renacentista y pagana. Y una de las obras más originales de nuestra literatura.[39] El hecho de su olvido, o su valoración injusta, por parte de nuestra crítica, sólo puedo explicármelo por la persistencia de prejuicios extraliterarios que aún aquejan a nuestra cultura. Los mismos que podrían impedir la correcta apreciación de las figuras femeninas que pueblan las alcobas interiores de tantos cuadros magistrales de Lautrec... En cualquier caso, el *Retrato de la Lozana andaluza* es un libro apasionante que nos introduce en todo un mundo y una época. La Roma renacentista de Aretino, vista desde la atalaya subterránea de los marginales.

La riqueza de su lenguaje y técnica narrativa, la grandeza humana de sus personajes, y el desparpajo audaz y naturalista —carente de sentimiento de culpa— de su ideología, le confieren una originalidad casi única en nuestra literatura. No se merece el regateo de espacio que los manuales al uso le dedican (síntoma del disfrazado olvido), o las coartadas de la crítica con anteojeras (la salvación didáctica, la justificación lingüística).

Aquí solamente he intentado destacar algunos méritos de esta obra, y esbozar los fundamentos de una posible interpretación (compartida en algunos aspectos con otros autores).

Desde luego que el *Retrato de la Loçana andaluza* es un texto complejo —lo que aumenta su valor—, y su sentido puede discutirse a partir de las dudas que suscitan, sobre todo, las apostillas finales. Pero la ambigüedad es la mayor belleza del arte. Y máxime al filo entre la sonrisa y le guiño.

NOTAS

1. Ya Wardropper señaló que A. Valbuena, *Hist. lit. esp.*, 1.ª ed., Barcelona, 1937, t. I, p. 356, carece de prejuicios y reservas morales en su apreciación (cfr. también 8.ª ed.: I, 409; II, 161; III, 438; IV, 1.090). Hay una objetiva pero breve referencia en R.O. Jones, *El siglo de oro* (vol. 2 de *Hist. lit. esp.*), Ariel, Barcelona, 1974, pp. 109-110. El mejor estudio, a nivel de manual es el de Antonio Prieto —buen conocedor además de la

literatura italiana—, en «La prosa del siglo XVI», en *Hist. lit. esp.*, Guadiana, Madrid, 1974, vol. I, pp. 556-559; a Prieto se debe además la introducción y edición de *La Lozana* de Ed. Marte, Barcelona, 1968. J. L. Alborg casi ignora esta obra; breve nota en su *Hist. lit. esp.*, Gredos, Madrid, 1975, 2.ª ed., vol. I, 748 n. Es curiosísimo el descuido de I. Zavala, B. Aguinaga y R. Puértolas en su *Hist. social de la lit. esp.*, Castalia, Madrid, 1978, donde desconocen su importancia social (vol. I, p. 233).

2. Cfr. exposición e insultos en su valioso libro *Los orígenes de la novela*, CSIC, Madrid, 1962, 2.ª ed., t. IV, pp. 45-65 (de gran interés); cfr. también I, 363-4, 416-7, 421; III, 403.

3. B. Wardropper, «La novela como retrato: el arte de Francisco Delicado», *N.R.F.H.*, VII, 1953, pp. 475-488.

4. Cfr. *La lozana andaluza*, ed. de B. Damiani, Castalia, Madrid, 1969; *ibíd.*, ed. B. Damiani y G. Allegra, Porrúa, Madrid, 1975. Cito por esta última.

5. *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, ed. por J.A. Bellón y Jauralde Pou, Akal, Madrid, 1974 (impreso en España, 1516; introducción de Usoz del Río de la edición de Londres, 1841 y 1843).

6. Cfr. G. Apollinaire, *La Roma de los Borgia*, trad. en Icaria, Barcelona, 1977; sobre el libertinaje de época, datos de interés en A. Graf, *Attraverso il Cinquecento*, Turín, 1926 (pp. 88 ss.); cfr. ed. Apoll. de *Loz.*, París, 1912.

7. Cfr. *Diario* de E. de Infessura, 1490 (*apud* Eccard, *Corpus historicum meddi aevi*, t. II, p. 1.997; *apud* Graf, p. 284). Cfr. A. Graf, *Giornale Storico della letteratura italiana*, Turín, 1880, t. III; cfr. también *Diarii*, Mario Sanudo, Graf. *ibíd.*, p. 286.

8. Cfr. relación de G. Apollinaire, *L'enfer de la Bibliothèque Nationale*, Mercure de France, París, 1913; cfr. también U. Gnoli, *Cortigiane romane*, Arezzo, 1941 (amplia relación hic. pp. 86-89). Cfr. F. Delicado, *Retrato de la Loçana andaluza*, Porrúa, Madrid, 1975 (ed. de B. Damiani y G. Allegra), p. 437 nota.

9. *Enciclopedia italiana*, Istituto G. Treccani, Milán-Roma, 1929, t. IV, pp. 166-168.

10. F. De Sanctis, *Hist. lit. italiana*, Ed. Americale, Buenos Aires, 1944, pp. 440 ss.

11. A. Pompeati, *Storia della lit. italiana*, Turín, 1946, vol. II, pp. 491 ss.

12. F. Delicado, *La Loz. and.* (seguido de) P. Aretino, *Coloquio de damas*, Ed. Lorenzana, Barcelona, 1965.

13. El judaísmo de la Lozana queda en entredicho por el «mala Pascua les dé Dios» (*Loz.*, p. 253; cfr. nota 4, ed. Damiani/Allegra que siempre cito), y por *Loz.*, pp. 379-380. Cfr. A. Vilanova, *Loz.*, Barcelona, 1952; J. Hernández Ortiz, *La génesis artística de la Loz. and.*, R. Aguilera, Madrid, 1974, pp. 63 ss.; J. Goytisolo, *Disidencias*, Seix Barral, Barcelona, 1977.

14. Observaciones socio-históricas con referencia específica a la *Loz.* en J. Caro Baroja, *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, Istmo, Madrid, 1978, 2.ª ed., vol. I, pp. 255-269.

15. F. Yndurain, *Relección de clásicos*, Madrid, 1969, p. 268 (sobre la Garça Montesina en villancico de J. del Encina); cfr. también *Loz.*, 1975, *op. cit.*, p. 241, nota.

16. X. Domingo, *Erótica hispánica*, Ruedo Ibérico, París, 1972, 2.ª ed., p. 68. La nariz pequeña es síntoma de atractivo sexual; aquí, Damiani lo atribuye a sífilis de la Lozana.

17. Cfr. J. Goytisolo, *op. cit.*, p. 58 ss.; también Hernández Ortiz, p. 120, *op. cit.*

18. Aún hoy día en el vocabulario *lumpen* de Sevilla, existen vocablos usados en el mismo sentido que *La Lozana.*

19. Cfr. *Los orígenes de la novela, op. cit.*, I, pp. 363-364, 416-417, 421; III, p. 403.

20. Cfr. Hernández Ortiz, *op. cit.*, pp. 42-67.

21. En su magnífica traducción francesa, A. Bonneau (*Loz.*, París, 1882, 2 vols.) imagina a Delicado anotando y observando tras largas jornadas de compartir este ambiente.

22. Ejemplos: el capitán entra en escena riendo y preguntando: «¿Qué mercado hay de putas?» (p. 290); el gentilhombre Trugillo que engaña a Lozana, parece hablar lastimero (p. 341); Coridón habla arabismos cultos y latinismos (pp. 373 y ss.); Lozana habla popular al criado y educado a la Jerezana (p. 381); la Garça Montesina habla un precioso castellano culto (p. 385); los dos rufianes napolitanos hablan el vocabulario erótico con modismos de su oficio («desarmamos» por eyacular, etc.) (p. 381).

23. Cfr. R. Alberti, adaptación escénica de *La Loz.* en su *Teatro*, Buenos Aires, 1964. Cfr. también su poema escénico sobre *La puttana andaluza*, en *Roma, peligro para caminantes, 1964-1967*, México, 1968, 1.ª ed., pp. 38-39.

24. Sobre la función del diálogo en *La Celestina*, cfr. el magnífico estudio de S. Gilman, *La Cel., arte y estructura*, Taurus, Madrid, 1974, pp. 37-95.

25. Cfr. sobre «mamotreto», J. Hernández Ortiz, «Nombres que reemplazan a «capítulos» en libros antiguos», *H.R.*, XI, 1943, pp. 157 ss.

26. Cfr. J. Goytisolo, *op. cit.*, p. 56; cfr. también Hernández Ortiz, *op. cit.*, pp. 119-128.

27. Cfr. G. Allegra, «Pequeña nota sobre el "Ilustre señor" de *La Loz. and.*», *B.R.A.E.*, III, 1973, pp. 391-397.

28. Cfr. la carta de Valdés a Erasmo, citada en A. Prieto, «La prosa del XVI», *op. cit.*, p. 513; cfr. también *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, de A. de Valdés, ed. F.J. Montesinos, Clásicos Castellanos, Madrid, 1956, p. 35 (explicación de Latancio a Arcidiano acerca de los vicios de Roma y su castigo);

cfr. interesante estudio sobre *Loz.* y erasmismo, Hernández, pp. 54-67.

29. Cfr. *op. cit.*, Barcelona, 1952; también admite cierto fin didáctico Hernández Ortiz, *op. cit.*, p. 64; B. Damiani fundamenta su interesante estudio sobre Delicado en la introducción de las ediciones 1969 y 1975 de *La Loz.*; sobre el didactismo, cfr., por ej., ed. 1975, pp. 54 ss. Wardropper, en 1953, señaló que «Delicado no tiene ningún afán moralizador», *op. cit.*, p. 478; así opinan igualmente A. Prieto y R.O. Jones.

30. Cfr. alusión explícita a *La Loz.*, en *La originalidad artística de la Celestina*, Buenos Aires, 1970, p. 326, nota 32.

31. Cfr. Hernández, *op. cit.*, p. 181, sobre la aplicación de términos religiosos.

32. Wardropper, *op. cit.*, pp. 481-482, destaca cómo los personajes «viven en un mundo del todo amoral»; «el deseo de placer sin trabas y la posesión de ese placer destierran todo escrúpulo». El acto amoroso no tiene aquí preludios a la manera de Ovidio, como en *El libro del buen amor*, que es el que más se le parece; ni como el amor cortesano de *Cárcel de amor*. Aquí, el amor es «una pasión no refrenada por intenciones morales, una necesidad a la que no hay manera de resistir». Wardropper añade: «Pero el amor no es sólo una pasión primaria. Los caracteres secundarios del acto erótico, los temas de la pornografía, no tienen cabida en *La Lozana andaluza*. No hay en ella exhibiciones obscenas». Y concluye: este amor, cosa curiosa, «incluye, como por accidente, ciertas cualidades morales», no es egoísta, ni falto de blandura.

33. Hernández, *op. cit.*, pp. 32-39 y 42-44, ha destacado muy bien cómo *La Loz.* prefiere el modelo aristotélico de mímesis de la realidad, frente al modelo platónico usual en la época.

34. Cfr. *Los orígenes de la novela, op. cit.*, t. I, p. 363.

35. Cfr. *op. cit.*, t. I, p. 421; la misma cita en P. Gayangos, *Libros de caballerías, con un discurso preliminar y un catálogo razonado*, Madrid, 1857, Biblioteca de Autores Españoles, t. XL, pp. XXI-XL y LXXI (existe edición moderna), cfr. *hic.* página XXXIX, nota 4: «Avisándoos que cuanto más adelante va es más sabroso, porque como la que lo compuso era mujer, y filando al torno se pensaba cosas fermosas, que dezía a la postre, fue más enclinado al amor que a las batallas, a las quales da corto fin». Gayangos, *op. cit.*, p. XL, señala cómo Delicado da noticia, en la edición de Venecia de 1534, que el *Primaleón* es obra de una dama de Augustobriga, y elogia su invención y estilo. En algunas ediciones hay unas coplas de seis versos, que dicen:

En este esmaltado é muy rico dechado
Van esculpidas muy bellas labores,
De paz y de guerra y de castos amores,
Por mano de dueña prudente labrado [...]

En *Los orígenes de la novela,* se recoge el epígrafe de Delicado a la ed. del *Amadís* de Venecia 1533 (cfr. también nota 34), donde se lee:

> *En el qual libro os serán contadas cosas muy sabrosas de leer y entender con un orden muy maravilloso y muy deleitoso a los lectores, que con su dulce estilo los incitará a leerlo y tornarlo a leer. Enseña asimismo a los caballeros el verdadero* arte de caballería; *a los mancebos a seguirla; a los ancianos a defenderla. Otrosí aquí encerrado el* arte del derecho amor, *la lealtad y cortesía que con las damas se ha de usar, las defensas y derechos que a las dueñas los caballeros les deben de razón, las fatigas y trabajos que por las doncellas se han de pasar* [op. cit., *vol. I, p. 363*].

36. J. Goytisolo, *op. cit.,* ha señalado la preponderancia de la mujer sobre el hombre, y su papel activo, en las relaciones de *la Lozana, op. cit.,* p. 51.

37. Cfr. Georges Bataille, *Oeuvres complètes,* Gallimard, París, 1968, vol. VIII.

38. Cfr. M. Criado del Val, «Antítesis y contaminaciones de sentido erótico en *La Loz. and.*», en *Homenaje a Dámaso Alonso,* vol. I, Madrid, 1960, p. 431. Alude a los cambios de sentido por antífrasis o contaminación, indispensable para conocer un capítulo necesario de nuestra historia literaria, a propósito del doble sentido de *La Loz.;* en otro sitio, *De la Edad Media al Siglo de Oro,* Madrid, 1965, Criado destaca que *La Loz.* representa la «summa» del «léxico pícaro-celestinesco», p. 85; *La Loz.,* nos da también «convencionales estampas de una vida nacional alegre». El estudio de Criado, como acostumbra, es de un interés indudable para la comprensión de la terminología de *La Loz.;* la lista de alusiones fálicas que he incluido como ejemplo aquí, no procede de estos trabajos de Criado.

39. Cfr. la antología de poemas de Jesús García Sánchez y Marcos R. Barnatán, *Poesía erótica castellana,* Júcar, Madrid, 1974, para un recorrido histórico del tema. Resulta curioso que en algunos aspectos, y pese a la censura de la época, la poesía castellana anterior al siglo XVIII sea más atrevida que la actual.

ACERCA DE UNA FUENTE DE *EL BRASIL RESTITUIDO* DE LOPE DE VEGA *

El problema de la fuente que Lope de Vega utilizó para redactar su comedia *El Brasil restituido* no ha sido aún suficientemente aclarado.

Como es sabido, esta comedia versa acerca de los sucesos ocurridos en la bahía de Brasil, cuando la Compañía de las Indias Occidentales decidieron ocuparla. Los holandeses conocían el estado de abandono en que se encontraba aquella región, gracias a la correspondencia de los «cristianos nuevos» o judaizantes ocultos allí residentes con sus correligionarios de Amsterdam, y decidieron invadir Brasil comenzando por su capital, que era la ciudad de San Salvador, en la Bahía de Todos los Santos. La escuadra se presentó delante de la Bahía el 8 de mayo de 1624, y los holandeses tomaron la ciudad en menos de dos días.

La noticia causó en Portugal y Castilla general indignación y asombro, pues era la primera vez que una potencia extranjera invadía un punto del litoral americano con propósitos de ocupación definitiva. Hubo un gran sentimiento popular de apoyo a Felipe IV y al conde duque de Olivares, y se organizó una poderosa escuadra, que

* Publicado en *Segismundo*, n.° 27-32, Madrid, CSIC, 1978-1980, pp. 121-145.

apareció en la boca del puerto de Bahía el 29 de marzo de 1625. Los holandeses se encontraban en desorden e indisciplina, por la muerte del general Van Dorth a manos de la resistencia organizada por los portugueses supervivientes, y la incapacidad de su sucesor Guillermo Schouten. Pero la plaza estaba en superiores condiciones de defensa que el año anterior, y se esperaba la llegada de dos poderosas escuadras de la Compañía, armadas en Amsterdam; su tardanza, ocasionada por los temporales, permitió a don Fadrique de Toledo el desembarco.

Los enemigos desampararon sin resistencia los fuertes, pero en la ciudad hicieron valerosa resistencia durante un mes entero. El 28 de abril se dio la señal de asalto, y cuando comenzaban los españoles a escalar uno de los baluartes, el jefe holandés Hans Kyff, que había sustituido al inepto Schouten, pidió capitulación.

Don Fadrique dictó las condiciones, que fueron generosas. Los vencidos entregaron la ciudad, y juraron no hacer armas contra España hasta restituirse a Holanda; se les permitió sacar ropas, armas y víveres para tres meses y medio. Evacuaron la ciudad el 1 de mayo. El despojo fue riquísimo.

El regocijo en España fue grande al conocer estas noticias, y Felipe IV galardonó con especial distinción los servicios prestados en la jornada del Brasil por los portugueses.[1]

Por lo tanto, la comedia de Lope de Vega se basa en una serie de acontecimientos históricos, que tuvieron gran repercusión popular.

La cuestión es ahora determinar qué relación de sucesos o versión oficial de los hechos mencionados, sirvió de fuente de documentación para la redacción de la comedia.

El estado de la cuestión es el siguiente.[2] En su introducción a la edición de la Real Academia Española de la obra de Lope, don Marcelino Menéndez y Pelayo dice lo siguiente:

> Escrita la comedia de Lope bajo la impresión de las primeras noticias que a Madrid llegaron, y representada en octubre de 1625, es decir, siete meses después de la reconquista de Bahía, es claro que sus fuentes hubieron de ser relaciones o gacetas que por aquellos días se imprimieron para satisfacer la curiosidad pública. Llegaron a diez las que hasta ahora se conocen, pero, siendo

tan semejantes entre sí, no puedo determinar a punto fijo la que prefirió Lope de quien dice el aprobante Vargas Machuca que «va muy ajustado y conforme a la mejor relación que de este suceso tenemos, calificada de un testigo instrumental que se halló en esta guerra y trajo de ella honrosas señales en sus heridas». Parece que estas señas cuadran a las de D. Francisco de Avendaño y Vilela,[3] pero me descamina el no encontrar su nombre citado en la comedia, donde estaba, al decir de Vargas Machuca.

Aunque cita la otra fuente, Menéndez y Pelayo se inclina por la relación de don Francisco Avendaño y Vilela, por tanto.

En el año 1928, G.V.M. de Solenni publica en la *Revista de Estudios Hispánicos* su investigación acerca de las diez hipotéticas fuentes, y tras pacientes consultas de numerosos catálogos concluye en que la fuente debió ser:

> *Relación / que embió Diego Ru- /iz Teniente de Maestre de Campo, / General y natural de la ciudad de Granada, y traseado de la carta q /embió a su Magestad del armada y exército que fue a socorro del / Brasil, desde que entró en la Bahía e Todos los Santos, hasta que entró / en la ciudad del Salvador, que posseían los rebeldes de Olanda, / sacada de una que el señor don Felipe* [*sic*] *de To- / ledo escriuió a su Magestad /* [*colofón*] *con licencia / de la Inprenta Real, año 1625.*[4]

Solenni indica que Diego Ruiz es mencionado en la obra con el título específico de «teniente» o «teniente de Maestre de Campo»:

FADRIQUE:
Y basta que le sea
Tiniente Diego Ruiz de la Correa.[5]

Por consiguiente, el estado de la cuestión hasta el momento es que Menéndez y Pelayo no consiguió determinar con exactitud entre las relaciones que menciona cuál fue la fuente de *El Brasil restituido*. La investigación posterior de Solenni aporta una fuente posible, en base a la aparición del nombre del autor en la comedia.

Creo, sin embargo, que puede precisarse con exactitud otra fuente más directamente relacionada con la co-

media, y que es citada por ambos historiadores, aunque quizá no fue consultada en su texto. La nota de Vargas Machuca, del 29 de octubre de 1625, dice lo siguiente:

> Esta gloria de las armas de España en la restitución del Brasil, que es asunto de esta comedia, la ha escrito Lope de Vega Carpio, muy ajustado y conforme a la mejor relación que de este suceso tenemos, calificada de un testigo instrumental que se halló en esta guerra y trajo de ella honrosas señales en sus heridas. En la comedia se habla de él y de otros muchos caballeros con la honra y alabanza que se les debe [...].[6]

Con estos datos creo poder demostrar que la relación a que Vargas Machuca se refiere no es otra que la

> *Relación / de la carta que / embió a su Magestad el / Señor Don Fadrique de Toledo, Gene- / ral de las Armadas, y poderoso exército, que fue al Brasil, y del felicissimo suces / so, que alcançaron día de los gloriosos Apóstoles S. Filipe, y Santiago, a que fue a primero de Mayo, desste año 1625.*[7]

Su original se conserva en la Biblioteca Universitaria de Sevilla, y fue impreso «con licencia del señor Teniente Luys Ramírez, en Sevilla por Simón Faxardo en la calle de la Sierpe en la calleja de las Moças, año 1625».

Esta relación es citada entre las posibles por Menéndez y Pelayo [8] aunque sin decidirse por ella, y aparece citada en el repertorio bibliográfico de relaciones de sucesos, de Mercedes Agulló.[9]

Lo que no se había hecho hasta ahora es el cotejo entre esta relación, que considero la fuente de Lope, y la obra teatral. Tampoco se había determinado por nadie hasta ahora como fuente exacta y creo que única.

La ventaja sobre la hipotética fuente de Solenni es que sirvió a ésta de modelo. Por otra parte, no cabe duda de que es más ajustada y conforme, y la «mejor relación», como quiere Vargas Machuca. Nótese que en la fuente que cita Solenni aparece confundido hasta el nombre de don Fadrique, que figura como don Felipe de Toledo (!). Es muy de dudar que la fuente mencionada por Solenni sea la que usó Lope si ya comienza confundiendo el nombre del personaje más importante y protagonista de los hechos históricos.

Por otra parte, don Fadrique bien pudo ser el testigo de excepción que menciona Vargas Machuca, y qué duda cabe que su relación sería la más ajustada a los hechos.

En esta relación que propugno como fuente de Lope no figuran los sucesos anteriores a la llegada de don Fadrique con su armada (tampoco figuran, por otra parte, en la relación que propugna Solenni, ni creo que en la apuntada por Menéndez y Pelayo). Pero nótese que estos sucesos aparecen en la comedia de Lope muy literaturizados. Aquellos momentos de la Jornada Primera, que corresponden al apoyo de los judíos conversos a la armada extranjera y la toma de la Bahía por los holandeses, pueden estar escritos conforme a la imaginación de Lope, pues no aparecen tan documentados históricamente. Para esta Jornada Primera, Lope pudo haberse basado en las primeras noticias que llegaron a España del suceso a través de alguna relación —que completaría a la de don Fadrique—, o simplemente en las noticias que se difundirían a través de la voz popular. La insistencia en la culpabilidad de los judíos así parece demostrarlo.

La comedia, en efecto, comienza con las quejas de doña Guiomar por el amor de don Diego de Meneses, que considera la ha engañado. Don Diego se dispone a abandonarla aunque indica: «No se ha cansado de amarte, / Doña Guiomar el deseo...», y hace alusión a su sangre judía:

Está cierta que cumpliera
La palabra prometida
Si fueras mejor nacida
O yo Meneses no fuera;
Y cuando amor permitiera
Que mi honor se aventurara
A manchar sangre tan clara [...] [10]

De esta forma el contenido informativo, el aspecto referencial de la obra, aparece inicialmente planteado en la obra como un drama amoroso entre dos personajes, y el despecho femenino, para hacerlo accesible al público. Así, cuando Leonardo expone a Bernardo y Guiomar cómo aparecerá por el mar la escuadra holandesa del coronel Ricarte (Lope transforma los nombres holandeses), descubriéndola con riqueza de imágenes. Lope está literaturi-

zando los hechos (la relación entre los judíos y los holandeses).

Machado, el soldado que hace el papel de «gracioso» en la comedia, avista la escuadra. En seguida se indica cómo el gobernador está sin defensa y el pánico de las gentes que huyen a los montes. Se insiste una vez más en que han sido vendidos por quienes debían ser tostados a fuego lento.

Otro recurso para aproximar la obra al espectador reside en la aparición de las figuras simbólicas: el Brasil, Ongol, la Fama, que alaban el valor de los españoles y a Felipe IV. Se insiste una vez más en que los bárbaros han vendido al gobernador, sin defensa, a los holandeses. Al llegar, por boca de la Fama, estos sucesos a oídos de la Monarquía, apresta una armada para recuperar Brasil.

La problemática entre Guiomar y don Diego queda rápidamente zanjada cuando Machado refiere su muerte, por deseo de Guiomar, ahora preñada de cinco meses y casada con Leonardo. Se alude también a la resistencia de los habitantes, indios flecheros, que matan al coronel holandés. Y termina la Jornada Primera.

Por todo ello pienso que los sucesos narrados en esta Jornada, que aportan una mínima información histórica y el planteamiento del tema, no debieron necesariamente basarse en ninguna relación. La Fama, la voz popular, hubieran bastado como fuente informativa para Lope que literaturiza los hechos —el amor de Guiomar y don Diego, la aparición de Machado, etc.— con la base de unos pocos datos históricos.

Las Jornadas Segunda y Tercera, sin embargo, presentan un nuevo aspecto en la comedia. Con la aparición de don Fadrique y sus tropas cambia el tono de la comedia, mucho más ajustada ahora a los sucesos históricos conforme son descritos en la relación que he mencionado.

Hay una gran analogía entre el texto de Lope y el texto de la relación de sucesos, que destaca en algunos puntos, cuyo cotejo traigo aquí.

TEXTO DE LOPE	TEXTO DE DON FADRIQUE
BRASIL: Salieron rompiendo el agua Treinta naves de alto bordo	[...] Entré en la vahía de Todos Santos a los 29 de marco, sin que la armada de V. Ma-

Y la fuerte capitana
[...]
Y en una chalupa manda
Don Fadrique, que de noche
A reconocerla vayan.
Volvió un capitán diciendo
Que estaba fortificada
La ciudad, y que tenían
Naves que su armada
[aguardan
Con artificios de fuego
(p. 90)

gestad faltasse nauío alguno: la gente casi toda co salud. Hize Consejo de los que entran en él: luego que llegué eché gente a tierra, fin hallar en ella auiamieto de barcos, que atrasaron la desembarcación, a no auerlo suplido la diligencia. Reconocí la ciudad, y fortificación del enemigo, por dos partes, por la del Carmen: que es la más lexos, llegando de las murallas menos que a tiro de mosquete: lo mismo hizieron el maese de campo general, y algunas personas que yo señalé.

En el texto de Lope se incluyen, sin embargo, el número de soldados, que el texto de don Fadrique no proporciona. Quizá se encontraban en las dos cartas que don Fadrique dice haber enviado al rey, con fechas de 28 de enero desde Canarias, del 10 de febrero desde la Bahía de Todos los Santos y el 21 de marzo. O quizá conocía Lope los efectivos de otra fuente. Menéndez y Pelayo cita 7.500 hombres en vez de 8.000, 4.000 de ellos portugueses.[11]

BRASIL:
Y puesta en forma la armada
De media menguante luna,
Ordenan que a tierra salga
De don Pedro Osorio el tercio
Y el portugués, que llevaba
Almeida, mas ya Fajardo
Echa su gente a las playas;
Pero ya los generales
Con sus banderas y cajas
Salen a tierra y los muros
De mi ciudad amenazan
(p. 91)

[...] llegando de las murallas menos que a tiro de mosquete [...] Di orden, que de cinco tercios, los tres viejos, el de don Pedro Osorio, el del marqués de Torrecuso, el de don Francisco de Almeyda, por la parte de San Benito tomassen vn quartel y auiéndose señalado, y dexado al teniente de maese de campo Diego Ruyz con los tres maeses de campo passé a reconocer y tomar el otro quartel con los tercios de don Juan de Orellana, y Antonio Muñiz Barreto, como lo hize, quedando por esta parte más cerca que a tiro de mosquete del enemigo [...]

Estos textos muestran que Lope no sigue los movimientos de tropas de manera literal, sino que presta más atención a la anécdota. Parece tener presente el texto de don Fadrique, como hilo narrativo de la historia que él interpreta a su manera.

FAJARDO:

Id vos, para que aviséis,
Soldado, a don Juan Fajardo,
Que a su armada quiere echar
Fuego el holandés
(p. 92)

A ocho de abril echó fuera el enemigo dos nauíos de fuego, corrieron riesgo alguno de los nuestros, mas fue nuestro Señor servido, que no hiziessen daño alguno, si bien eran tales, que el vno tardó en quemarse toda la noche, y otro casi tanto [...]

[...] Sobrino,
Esta noche determino
Aventurarme a llegar
Con diez soldados al muro.
Por mis ojos pienso ver
Cuándo se puede emprender
El asalto que procuro
(p. 92)

Embié a reconocer a los caminos y entonces pareció imposible a los que fueron a ellos que a este quartel se pudiese subir artillería [...]

Lope intercala a continuación la trama inicial de doña Guiomar, ahora en relaciones amorosas con Leonardo. En seguida prosigue con la relación de sucesos, intercalando alusiones mitológicas y apasionado bombo a los héroes españoles. En este punto amplía mucho, con su verbo poético, las indicaciones de la relación de sucesos de don Fadrique:

FADRIQUE:
Con algunas compañías
De su tercio parte luego.

MENESES:
Bien hace vuestra excelencia
En lo que tiene propuesto;
Que en el maestre de campo
Don Juan de Orellana, tengo
Debida satisfacción.

ORELLANA:
No quiero yo mayor premio
Que servir al rey de España.

[...] En el quartel del Carmen no se conduxeron açadas y palas hasta de allí a tres días, que fe tomó, que los passó casi toda la gente con las armas en las manos: y por no poder dársele los dos quarteles, embié al de San Benito al maese de campo general, que gustó dello [...] quedando yo en el del Carmen, adonde las dificultades pedía mi assistencia personal, quedándome con solos dos maeses de campo.

MENESES:
La fama de nuestros hechos
Confiesan Italia y Flandes.

FADRIQUE:
A vuestros merecimientos,
Don Juan, son pocos laureles
Cuantos crían Delfo y Delos.
Llevad gente portuguesa.

MENESES:
Vaya Antonio Ruiz Barreto,
Que tiene honrados fidalgos.

FADRIQUE:
Los cuarteles señalemos
Y frente para banderas.
¡Eh, soldados, haciendo
Fagina trabajen todos!
(p. 94)

[...]me pareció se le apretasse [al enemigo] por todas partes, y se tomasse tercer quartel, que sitiada la plaça por vna parte sola, duraría vn año el sitio. Tomóse tercer quartel en medio de los dos, que se llamó el de las Palmas, en él puse al maese de campo don Juan de Orellana, y Antonio Muñiz Barreto, quedándome con solos dos sargentos mayores.

En otro lugar Lope parece dejar sobreentendidos los movimientos de tropas, y sigue el hilo de la batalla sin dar detalles de los movimientos. Pero la relación de don Fadrique parece que los sigue paso a paso, y los acontecimientos figuran en el mismo orden:

MACHADO:
Andan por aquí rugiendo
Los ruiseñores de plomo.
¡Ea, troncos, dejad presto
Las almas vegetativas!
(p. 95)

Plantóse la batería en S. Benito, de quatro pieças. Luego se plantó otra batería de seys en el quartel del Carmen, que batía el surgidero de los nauíos, pareciéndome por aquí mostrar al enemigo, que se trataua de quitarle los pies en que pudiesse escapar. Echéle Capitana, y otros dos a fondo, y los demás se maltrataron. Trabajóse entre tanto en vna espalda para plantar en ella vna batería de seys pieças a la plaça, para quitar sus defensas en el mismo quartel, y poder empeçar a caminar. Con trincheras de la parte de S. Benito se acercó la batería, y plantaron los de a quatro pie-

ças, vna en el tercio del marqués de Torrecuso, otra en el de don Francisco de Almeida y empeçaron a jugar, y quitar las defensas al enemigo.

Lope refiere con apasionamiento los hechos escuetos de la relación. Semeja estar viendo la acción de la batalla, que lacónicamente cuenta don Fadrique:

MACHADO:
Pero ¿qué es esto que siento?
La vuelta de los cuarteles,
van holandeses haciendo
Desde una emboscada estrago,
Con peligro de los nuestros.
A don Enrique le ordena
Don Pedro Osorio, que luego
Salga con su compañía
A la vuelta de San Benito.

(Arcabuzazos dentro)

¡Vive Dios que no separa
El valiente caballero
Que está sin mosquetería,
Y que ha cerrado con ellos!
¡Cuerpo de tal! ¡Con qué furia
Matando, animando, hiriendo,
Viene don Diego Ramírez
[...]

LEONARDO:
Aquí veréis el valor
de Holanda.

ENRIQUE:
Lo que yo veo
Es blando para mi espada.

DIEGO:
¡Mueran! Aquí está don Diego.

ENRIQUE:
Don Diego Ramírez. ¡Mueran!
[...]

A los dos de abril hizo salida el enemigo al quartel de S. Benito, auisando de afuera con vn negro, según se certifica, de la seguridad con que los nuestros se hallauan. La gente principal salió al encuentro del enemigo valerosamente, pero no tan apercebidos, ni descansados como ellos, y al abrigo de vna muralla guarnecida de artillería y mosquetería, hizieron la salida y retirada con seguridad. La confianza de los nuestros dañó, auiendo muerto en esta ocasión el maese de campo don Pedro Ossorio, el capitán don Pedro de Santisteban, el capitán don Francisco de Aguilar, el capitán don Alonso de Gana; y salido heridos don Enrique de Alagón, don Diego Ramírez, don Diego de Espinosa, capitanes de infantería y don Diego de Guzmán. Finalmente fueron entre muertos y heridos hasta cincuenta personas. Hizieron ansí mismo salida al quartel del Carmen en el segundo día que se ocupó, según han declarado, y hallaron nuestra gente apercibida, y se boluieron sin ser sentidos, por auer sido de noche.

APOLO:
Siguiendo los enemigos
Que con grande atrevimiento
Saliendo de la ciudad,
(toquen la caja quedo entre los versos)
Y puestos con el silencio
De la noche en emboscada,
Valientes acometieron
Don Enrique de Alagón,
Viene intrépido, don Diego
Ramírez, de Madrid gloria,
Capitán de arcabuceros,
Don Pedro de Santisteban
Viene también de otro puesto.
(p. 95)
Y don Diego de Espinosa
Con algunos mosqueteros
Que van cubriendo los aires,
[...]
Junto al cuartel del maestre
De campo, que herido veo
De un mosquetazo en la mano,
Cuando ya los de San Benito
Al enemigo retiran;
[...]
Y queda en el campo muerto.
A don Enrique también
Lleva de la mano un dedo
[...]
¡Qué valeroso le sigue
El animoso don Diego
De Guzmán!; pero también
Le retiran, porque al suelo
Le ha derribado una bala,
Pasándole el muslo diestro
[...]
¡Ay, musas, entristeceos,
Porque a don Diego Ramírez
Le pasa una bala el pecho!
[...]
Pero hieren a don Diego
De Espinosa, a quien la muerte
Previene lloroso entierro
[...]
A los muros se atrevieron,
Donde llegó don Enrique.
Que aunque del brazo derecho

le faltó un dedo, no pudo
Volver atrás sólo un dedo;
[...]
¡Gran valor,
Pero costoso trofeo,
Pues de la gente de España
Cincuenta y seis son los muer-
[tos,
Aunque en vuestros versos vi-
[vos
(p. 96)

Nótese con qué arte para la narración dramática Lope de Vega alarga el episodio de la emboscada nocturna, sacando partido de los hechos. Debo confesar, sin embargo, respecto a la relación, un hecho que me desconcierta: el episodio de Lope contiene diversos nombres de nobles heridos que no aparecen en la relación de don Fadrique, a la que sin embargo se ajusta en otros muchos puntos.[12]

FADRIQUE:
No dan, Enrique, ocasión
De honor, enemigos viles.
Estos que compuestos vie-
[nen
De diferentes naciones,
Su interés, sus opiniones,
Por honra y gobierno tienen.
Pelean desesperados
Con tan extraño valor,
Que nos cuesta su rigor,
Y vida y ya cuidados.
Hallaron tanta riqueza,
Que el no la desamparar
Les da en la tierra y la mar
Tal porfía y tal firmeza,
En el socorro fiados
Que esperan tan animosos,
Que no he visto tan famosos
Más intrépidos soldados.
(p. 98)

El enemigo demás de las fortificaciones hechas, trabajaua continamente, y visto que se hallaua con mucha gente y buena, pólvora, municiones y bastimentos, y resolución de morir en defensa de la plaça, me pareció se le apretasse por todas partes, y se tomasse tercer quartel, que sitiada la plaça por vna parte sola, duraría vn año el sitio.

Los detalles de semejanza entre la relación de don Fadrique y la obra de Lope prosiguen en otros puntos sucesivos:

PEDRO:
Ya, señor, don Juan Fajardo,
Con gente de los navíos
Y con los valientes bríos
De español fuerte y gallardo,
La artillería subió,
Ayudando con iguales
Fuerzas los dos generales.
(p. 98)

MENESES:
Que bien menester será
Para tan fuerte porfía.
Aquel sitio de Las Palmas
A la banda del Poniente,
Es bien que ocuparse intente.
(p. 98)

RELIGIÓN:
Desde el cuartel de Las Palmas
Reciben notable daño;
Que con seis medios cañones
Rompen, derriban, deshacen
Cuanto encuentran.
[...]

FADRIQUE:
Yo temo que los navíos
Holandeses se han de ir,
Aunque quieren persuadir
Que tienen fuerzas y bríos;
Haga Fajardo de forma
Que los eche a pique.

En el quartel del Carmen se plantó la batería ircha de seys pieças, que salió estremada; pero para cada pieça nuestra tenía plantada más de tres el enemigo, y nos batía por esta parte con veinte y vna.

En el quartel de las Palmas se plantaron seys pieças y otras ocho en S. Benito, y por todas quatro baterías se empeçaron a batir trincheras, y caminar al foso. Los muertos y heridos de cada día eran en poco número.

Otra batería se hizo de dos pieças y luego otras dos en la caída que mira a la playa de la parte de S. Benito, a que asistió don Juan Faxardo, y don Manuel de Meneses, con que se boluió a tirar a los nauíos, y se echaron a fondo algunos.

Hay un detalle fundamental que aparece en la relación de don Fadrique muy brevemente, y que Lope aprovecha en su comedia. Es el episodio de la toma de la bandera enemiga por un soldado español. Es uno de los puntos más sólidos para defender la estrecha relación entre el texto de Lope y el de don Fadrique, pues conocer tal detalle revela el conocimiento de la fuente que señalo. Lope hace del gracioso Machado un héroe, capaz de acercarse al enemigo, escalando el muro, y tomarle una bandera. Hasta el gracioso revela valor, en esta comedia de Lope. El tema aparece más ampliamente desarrollado en la

obra de teatro, que sabe sacar partido dramático de una escueta anotación en la fuente:

PEDRO:
Esto dice advertid,
Una bandera en las manos,
  Machado aquel holandés.
[...]

LEONARDO:
Para burlarme y reírme
De vuestra vil batería
  Pongo esta bandera aquí.

MACHADO:
Engañado el necio está;
Venir a ponerla acá
Era el peligro, y no allí.
  Ocasión se me ha ofrecido
De llegar al muro yo,
Si alguien de mí pensó
Que temor cobarde ha sido.

PEDRO:
¿Dónde vais? ¿Estáis en vos?

MACHADO:
Voy por aquella bandera;
Que sólo a Machado espera
Esta empresa, ¡vive Dios!
[...]
¡Vive Dios, que he de quitalla
Aunque estuviera en la esfera
Del sol, y su cielo fuera
La cerca desta muralla!
  ¡Victoria, victoria!
(p. 100)

El episodio prosigue, con alabanzas al valor de Machado, que recibe una recompensa de don Pedro, entre invocaciones a los dioses de la mitología griega. Pero aún hay más semejanzas:

ENRIQUE:
Señor, advierte que bajan
Del muro algunos soldados,

Halláronse nuestras trincheras cerca de la Ciudad, y este día, como otros, visitè los

Las cuerdas haciendo escalas:
Hacia nosotros caminan

(Descuélguese del muro por una cuerda Arnaldo, holandés.)

ARNALDO:
Gran Toledo, honor de España,
Prosigue en la batería,
Que ya las naciones varias
Que esta fuerte plaza ocupan,
De las islas, de Alemania,
De Francia y de Inglaterra,
Llegan a tomar las armas
Sobre rendirse a los tuyos
O defenderte la plaza;
Que como ven el valor
Con que a la margen del agua
Del foso arrimas trincheras
Sin que ya de sus murallas
La ofensa y defensa temas,
Rendirse a partido tratan;
Pero los que no le admiten,
Nuevos caballeros trazan,
Cortan calles, terraplenan
Traveses, adonde tratan
Retirarse cuando llegue
La fortuna a tal desgracia.
Procede tanta porfía
De ser la riqueza tanta,
Que quieren perder las vidas
Antes que a España entregarla.

FADRIQUE:
El aviso os agradezco.
(p. 101)

LEONARDO:
Las naves echan a pique;
Por la tierra, el muro tiene
Sin la fuerza que conviene.
[...]

ALBERTO:
Señores, del padre mío
Justa venganza tomé;
De los muertos, al mar fue

quarteles, y hallándome en S. Benito en la cabeça de la trinchera, salió a rendirse un Frances (que ya otros lo auían hecho) y encontrándome allí me dixo, que aquel día auían de hazer consejo, sobre si tratarían de rendir la plaça. Despaché al mesmo punto a todos los quartales, para que sin cessar jugassen la artillería, para ayudarles con ella a la resolución, diose tal batería a la ciudad, que me pareció la arrasaría por el suelo en breues horas, sino acuden temerosos del peligro.

De sangre corriendo un río
No rendirse es desvarío,
Por más que se contradiga
(p. 102)

Y en otro punto, más adelante:

BERNARDO:
¡Qué crueldad!

LEONARDO:
¿Parécete más piedad
Que toda esta gente muera?

ALBERTO:
Escribe las condiciones
Del partido.

CORONEL:
Si tú vas,
Las que quisieres dirás,
Con justas satisfacciones
De nuestro honor y opiniones.
(p. 102)

Y boluiéndome a mi quartel del Carmen, antes de llegar a él, hizo llamada el enemigo con vn atambor suyo, y escriuió con él vna carta muy cortés diziendo; que de aquel quartel del Carmen auía hecho llamada vn trompeta nuestro, y por assí ellos lo hazían por ver lo que los querían: esto tomaron por pretesto para parlamentar. Respondíles, que del exército de V. Magestad no se auía hecho llamada, que si ellos como sitiados, querían dezir algo, los oyría cortésmente. Prosiguieron a pedir tres horas de término, y luego aquella noche, aunque con dificultad, se las concedí [...]

Lope inserta aquí el diálogo entre Guiomar y Machado, volviendo con ello a la trama inicial. Machado promete protegerla a cambio de dinero. Y a continuación, los capítulos de la rendición, que don Fadrique detalla por extenso en su relación:

LEONARDO:
De parte del coronel
Monsieur Armelingues vengo,
¡Oh general español!
¡Oh generoso Toledo!
De esta plaza que tenía,
Deste mar y deste puesto,
Por las islas a ofrecerte
Salud, paz y rendimiento,
Con aquestas condiciones,
Que ha firmado su Consejo
En este papel,

A la mañana embiaron al atambor con los capítulos de lo que pedían: y por no dilatar esto, embio copia a V. Magestad de todo, no quise concederlos, concedíles las vidas, y passage. Replicaron pidiendo de nueuo, y sobre todo salir con armas, y cuerdas encendidas. Resoluí en no hazerlo, y en fin se assentó lo tratado en que saliessen sin

FADRIQUE:
Mostrad.
(Le rasga)

LEONARDO:
¿Por qué le rasgas?

FADRIQUE:
No pienso
Admitir yo condiciones
De paz ni de otros conciertos
En hacienda de mi rey,
Porque tanto atrevimiento
Me ha enviado a castigar,
Que no para usar con ellos
La piedad que no merecen.
Mas porque conozco el pecho
De aquel divino monarca,
Que cuanto es jüez severo
Sabrá ser padre piadoso
Reconociendo su imperio.
[...]
Pues el perdón les concedo,
Dejando cuanto han hurtado
Y solamente saliendo
Con los vestidos que tienen,
Tres meses de bastimento
Y embarcación a sus tierras,
Sin que lleven sólo un verso,
Pólvora ni munición.
Esto en su nombre os concedo,
Y si queréis otra cosa,
Holandeses defendeos;
Que solamente tres horas
Daros de término puedo,
Porque mañana han de estar
En vuestras murallas puestos
Los estandartes de España.

LEONARDO:
Las condiciones acepto.
(p. 105)

ENRIQUE:
Las puertas abren, señor,
Asegurando primero
Que no hay mina o traición:
Victorioso entrarás dentro,

ellas; y aunque en esto no se incluyen las espadas, se las denegué también, y assenté, que las entregassen. Lo capitulado he sido tan en suor de las armas de V. Mag. como en ello se verá, saliendo en esta forma con afrenta. Salieron en esta forma, mil y nouecientos y nouenta tan luzidos, y valientes soldados, que es voz no tiene Mauricio en Flandes mejor gente, y la nuestra se ha maravillado de verla tal [...]

Capitulaciones concedidas en nombre V. Magestad, al enemigo.

Primeramente, que los dichos coronel y Consejo me entregarán en nombre de V. Magestad la dicha ciudad del Salvador, en el mesmo estado que se halla el día de la fecha, con toda la artillería, armas, vanderas, municiones, pertrechos, bastimentos, y nauíos y está en el puerto. Todo el dinero, oro, plata y joyas, mercancías, menages, negros, negras, esclavos y esclavas, cauallos y demás cosas y se hallaren en la dicha ciudad, y nauíos. Assí mismo todos los prisioneros que se hallaren en la dicha ciudad, y nauíos. Y que no tomarán las armas contra V. Magestad, ni vassallos, hasta llegar a Olanda.

2. Y se les concede, que los dichos coronel, ministros, capitanes, oficiales, y sus criados, y toda la gente de mar, y todos los demás olandeses, flameco, ingleses, franceses, alemanes, salgan libremente con su ropa de vestir, y dormir sin

MACHADO:
Ellos salen sin espadas,
¡Vive Cristo que me huelgo!
Pero en pasando judíos,
Que, en fin, los traidores fue-
[ron,
Advierte que los conozco.

FADRIQUE:
Luego mandaré prenderlos,
Que tengo de castigarlos.
(p. 105)

ningún impedimento. Y los dichos coronel, capitanes y oficiales puedan lleuar en caxas la dicha ropa sin otra cosa alguna, y soldados en sus mochilas.

3. Que les daré vn passaporte para todos los nauíos de V. Magestad, para que no los ofendan, no hallándose fuera de la derrota de su tierra.

4. Que les daré embarcación para yr a su tierra.

5. Que les daré bastimento para tres meses y medio.

6. Que toda la dicha gente han de salir de la ciudad juntos.

7. Que he de nombrar personas que miren y visiten los soldados, para q se vea si cumplen lo capitulado. [...]

En definitiva, nótese cómo Lope modifica el nombre del coronel extranjero; los nombres en Lope aparecen con poco rigor y algunas inexactitudes. Nótese también la diferencia de actitud del don Fadrique de Lope, mucho más arrogante y duro en sus exigencias de rendición. Finalmente, el castigo prometido a los judíos traidores haría saltar de gozo al público en sus asientos.

En conclusión, creo que este cotejo de textos ha dejado patente la relación que existe entre ambos, y demuestra que la relación de sucesos de don Fadrique es la fuente de la obra de Lope. Podría alegarse que en algunos casos hay modificaciones que introduce la obra de teatro, pero ello sólo habla en favor del carácter creativo de Lope que, ajustándose en lo fundamental, transforma el texto histórico convirtiéndolo en obra de arte. Ambos textos, desde este punto de vista, son complementarios. En todo caso, Lope siempre tiene presente cuando escribe el texto de don Fadrique, y sigue el mismo orden narrativo.

En este trabajo he señalado 15 coincidencias fundamentales entre ambos textos, lo cual, si tenemos en cuenta que la relación de don Fadrique sólo consta de 4 hojas, es algo más que una simple coincidencia casual.

Además, el cotejo entre ambos textos es grandemente ilustrativo del arte dramático del Fénix. En efecto, Lope amplifica las breves indicaciones de don Fadrique; lo que en la relación es un simple apunte objetivo se convierte en manos de Lope en amplios parlamentos de un diálogo.

En los incidentes de la batalla da la impresión de que Lope tuviera a la vista la fuente, pero trata de amenizarla convirtiendo los hechos escuetos de la historia en momentos de un diálogo de intensidad épica. Se alargan así determinadas escenas, como la mencionada anécdota de la captura de la bandera por Machado, o el capítulo de las rendiciones. También denota el apasionamiento con que se relatan los sucesos de la batalla, que siguen los acontecimientos históricos, pero incluyendo alabanzas extensas a los caballeros españoles heridos o muertos en acción de guerra. Todo ello nos habla del poder creativo de Lope de Vega, capaz de dar garbo y calidad dramática a los hechos objetivos de la historia.

En la comedia de Lope se incluyen también constantes alusiones a la *Ilíada*, semejando el tono épico de las gestas griegas a la batalla de los españoles. Intervienen con frecuencia personajes alegóricos, como la Religión, el Brasil, la Herejía. Son personajes que intervienen dándonos detalles descriptivos del desarrollo de los acontecimientos y que parecen actuar a la manera de los dioses griegos que en la *Ilíada* interfieren en las gestas de los héroes, protegiéndolos.

Por lo tanto, aunque Lope se ajusta mucho, como dice Vargas Machuca, a la fuente histórica, su capacidad imaginativa actúa sobre los datos históricos convirtiéndolos en materia de la pieza de teatro.

Lope incluye además una trama amorosa, la de doña Guiomar y don Diego de Meneses, con desenlace trágico para éste, por el despecho de la mujer judía. Hacia el final de la comedia Lope vuelve, de modo magistral, a la pequeña intriga amorosa con que inició la obra. De esta forma abandona el plano histórico para inventar el diálogo entre Machado y Guiomar. Ésta se arrepiente de haber matado a don Diego, y pide la protección del gracioso, que acepta por la suma de mil escudos en doblones. La comedia termina con el canto a los héroes castellanos y portugueses que hace el Brasil.

Hay también una concesión importante al sentir popu-

lar. Cuando se deja salir a los holandeses en rendición, se refiere don Fadrique a los judíos con un «tengo de castigarlos» muy significativo. Lope recoge así el sentir popular respecto a los judíos, tema sobre el que ya había insistido al principio de la obra.

En definitiva, cotejando la fuente histórica con la comedia de Lope, parece evidente que éste se ajusta a la veracidad de los hechos. Pero su comedia no es una mera exposición histórica sin gracia. Lope vuelca todo su arte de dramaturgo sobre el tema y es capaz de componer una obra original, recorrida de grandeza épica y alusiones mitológicas, de intensidad dramática. La fuente histórica es simplemente esto: fuente de inspiración. Lope va mucho más allá, en el planteamiento de las situaciones, en el desarrollo de los diálogos, haciendo gala de su arte nuevo.

De esta forma ha adaptado al teatro de la época la relación de sucesos de don Fadrique de Toledo, haciendo accesible al gran público las gestas históricas de que tanto gustaba. Desde ese punto de vista, el teatro de Lope es equivalente, en la forma de presentar el mensaje y en el proceso comunicativo, a los *mass-media* actuales. Lope fue capaz de transmitir una información, un contenido histórico, y adaptarlo de un modo eficaz para su difusión pública, haciendo accesibles su mensaje y componiendo una obra de arte.

NOTAS

1. Parafraseo hasta aquí los datos históricos que aparecen en: *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española, Ed. Rivadeneyra, Madrid, 1902, t. XIII, introducción de M. Menéndez y Pelayo, pp. XXIII ss.

Cfr. bibliografía citada allí, especialmente: *Iornada dos vassallos da coroa de Portugal, pera se recuperar a cidade do Salvador... Feita polo Padre Bertolameu Guerreiro...* Lisboa, Mattheus Pinheiro, 1625. Juan de Medeiros Correia, *Relaçao verdadeira de todo lo succedido na restauraçao da Bahia de Todos os Santos,* Lisboa, 1625. Don Tomás Tamayo de Vargas, *Restauracion de la ciudad del Salvador, i Bahia de Todos-Sanctos, en la Provincia del Brasil. Por las armas de D. Filipe IV...,* Madrid, viuda de Alonso Martín, 1628. *Escrito histórico de la insigne y baliente* [sic.] *Iornada del Brasil, que se hizo en España el año 1625*; es el cuarto de los siete tratados incluidos en

el libro «colecticio» que Aguilar y Prado formó con el título de *Compendio histórico de diversos escritos en diferentes asumptos* (Pamplona, 1629). Todos ellos se habían impreso sueltos, y tienen portada y paginación diversa. Don Juan de Valencia y Guzmán (testigo presencial; relación no publicada hasta nuestros días), *Compendio historial de la jornada del Brasil y sucesos della, donde se da cuenta de cómo ganó el rebelde holandés la ciudad del Salvador y Bahía de Todos los Santos, y de su restauración...* (en el tomo LV de la colección de *Documentos inéditos para la Historia de España*, 1870). Don Gonzalo de Céspedes y Meneses, *Historia de Don Felipe IIII, rey de las Españas*, 1634, Barcelona, por Sebastián Comellas, folios 204-206-235 a 243; etc. Cfr. especialmente, citado por Menéndez y Pelayo: Luis Augusto Rebello da Silva, *Historia de Portugal nos seculos XVII e XVIII*, Lisboa, Imprenta Nacional, t. III, pp. 333-358. Cfr. también, más modernamente: J. Cartesao y P. Calmon, *Brasil*, Barcelona, 1956 (t. XXVI de la *Historia de América* dirigida por Ballesteros); C. R. Boxer, *The Ducht in Brazil, 1624-1654*, Oxford, 1957.

2. Menéndez y Pelayo, *op. cit., supra*, p. XXIX.

3. Menéndez y Pelayo parece inclinarse por la relación: *Relación del viaje y sucesso de la Armada que por mandato de su Magestad partió al Brasil... Hecha por D. Francisco de Avendaño y Vilela, que se halló en todo lo sucedido...*, Sevilla, por Francisco de Lyra, 1625. Nótese que ni en esta relación ni en la citada de Solenni hay tampoco fuente para la Primera Jornada de la comedia. Aunque sin decidirse por ella, Menéndez y Pelayo cita también la *Relación de la carta que embió a su Magestad el señor don Fadrique de Toledo...*

4. G.V.M. de Solenni, «The source of Lope de Vega's *El Brasil restituido*», *Revista de Estudios Hispánicos*, t. I, n.º 2, abril-junio 1928, Universidad de Puerto Rico. Cfr. también la ed. de Gino de Solenni de *Lope de Vega's El Brasil rest.*, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, N. York, 1929 (con amplio estudio introductorio, histórico). Esta edición de la obra de Lope no está hecha según la copia de Agustín Durán de la Biblioteca Nacional de Madrid, en la que se basa la edición de la Real Academia, sino según el manuscrito original firmado por Lope de Vega en Madrid, el 23 de octubre de 1625, y que se encuentra en la División de Manuscritos de la New York Public Library, formando parte de la Obadiah Rich Colection. Para su estudio, Solenni sigue las anotaciones de don Gonzalo de Céspedes y Meneses, en *Historia de D. Felipe IIII* (cit. *supra, apud* Menéndez y Pelayo), Lisboa, 1631, pp. 435-447 y 508-519.

5. Medina, *Biblioteca Hispano-Americana*, Santiago de Chile, 1900, vol. II, p. 241 (*Apud* G. de Solenni, artículo citado *supra*).

6. Ed. de Menéndez y Pelayo, cit., p. 106.

7. *Relación de la carta que embió a su Magestad el Señor Don Fadrique de Toledo... primero de Mayo... 1625*, Sevilla, Simón Faxardo, 2 hs., fol.; se encuentra en la Biblioteca Universitaria de Sevilla, signatura 109/85, en la p. 73.

8. Cfr. nota 3.

9. *Relaciones de sucesos (1620-1626)*, por Mercedes Agulló y Cobo, en *Homenaje a D. Agustín Millares*, t. I, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, 1975, pp. 350 ss. Para repertorios bibliográficos de Lope de Vega sobre *El Brasil rest.*, cfr.: José Simón Díaz y Juana de José Prades, *Ensayo de una bibliografía de las obras y artículos sobre la vida y escritos de Lope de Vega Carpio*, Madrid, 1955, Centro de Estudios sobre L. de V.; Hugo A. Rennert, *Bibliography of the Dramatic Works of L. de V.* (Based upon the Catalogue of John Rutter Chorley), extract of *Revue Hispanique*, t. XXXIII, Nueva York-París, 1915; *Lope de Vega Studies 1937-1962. A Critical Survey and Annotated Bibliography*, ed. Jack H. Parker y Arthur M. Fox, University of Toronto Press.

10. *Op. cit.*, pp. 77 s.

11. Cfr. nota 1.

12. Además de las coincidencias citadas en los nombres que refiere Lope y los que refiere la relación de don Fadrique, hacia el final de éste en el balance de la batalla figuran datos muy similares a los de Lope. Quizás el dramaturgo alteró algunos datos numéricos mínimamente, buscando la rima de los versos; los nombres propios tampoco aparecen a veces registrados con exactitud y hay numerosos errores.

La relación de don Fadrique dice así: «De todo se embiará a V. Mag. articular [*sic.*] relación en acabado de ajustarla; porque en suma valen oy los despojos que al enemigo hemos quitado más de quatro millones. Los muertos de nuestra parte han sido ciento y veynte y quatro y los heridos ciento y quarenta y quatro. Los nauíos que se han tomado en el puerto son veynte y vno, y cincuenta y seys pieças que auía en ellos.

»Los muertos son don Pedro Osorio maese de campo. El capitán don Francisco Manuel del ábito de S. Iuan. El capitán don Alonso de Gana, del ábito de Santiago. El capitán don Diego de Santisteban. El ingeniero mayor Iuan de Ouiedo, del ábito de Montesa. Don Iuan de Torreblanca alférez. D. Iosefe Manrfique. Don Lucas de Figueroa. D. Diego Espinosa capitán de infantería. Simón de Vidacar alférez. La demás gente ha sido de infantería. Los heridos, don Enrique de Alagón capitán. D. Diego Ramírez capitán. D. Diego de Guzmán capitán. D. Pedro Medrano, D. Diego de Mallea, la demás es de infantería.»

Los datos de esta parte de la relación completan los ya mencionados, con las coincidencias señaladas con Lope. Los nombres que menciona Lope son: D. Juan de Orellana, maestre

de campo, Antonio Ruiz Barreto, D. Diego Ramírez —que viene con furia matando—, D. Pedro de Santisteban, D. Diego de Espinosa. Las heridas que sufren (cfr. pp. 95-96, *op. cit.*): D. Diego de Guzmán, capitán Mazas, D. Francisco Cortés, Francisco Espinosa, Francisco Alderete, capitán Barrionuevo, alférez Sandoval, Rafael de Cárcamo. Mueren: D. Pedro de Santibáñez, D. Diego de Espinosa, el capitán D. Francisco Manuel, el alférez del maestre de campo, D. Pedro Torreblanca, sargento mayor D. Juan de Bitrián. D. Enrique, sin un dedo de la mano derecha, llega a los muros. Alférez Damián de Vega. Herido el maestre de campo. En total: 56 muertos españoles, y 135 heridos, en esta escaramuza. Sin embargo, las coincidencias de otro tipo, y de algunos nombres, siguen siendo argumento sólido para mantener la estrecha relación entre ambos textos. Máxime teniendo en cuenta la liberalidad de Lope para los nombres propios, como ya he señalado.

EL MITO DE CIRCE Y *LOS ENCANTOS DE LA CULPA* *

Como Ángel Valbuena ha señalado, Calderón está muy influido por los problemas teológicos de su época, aun en el drama profano, y más, claro está, en los autos sacramentales. En ellos encuentra lugar apropiado para hacer dramática y plástica la doctrina cristiana. En Calderón se halla la plenitud del auto sacramental de síntesis teológica, con todos los puntos capitales de la teología católica. Saturado de la escuela jesuita de los últimos años, como Vázquez y Molina —que influyó mucho en el problema de la predestinación de *La vida es sueño*— y sobre todo Suárez, su obra es resultado de una amplia síntesis de contenido teológico-tomista con diversas influencias, especialmente la agustiniana y el escolasticismo renovado de Suárez.

Valbuena señala que «en *Los encantos de la culpa*, al convertir la comedia mitológica en drama católico simbólico, sigue la doctrina de los padres de la Iglesia (san Agustín entre ellos) que vieron en el paganismo y sus fábulas unas formas desfiguradas y alteradas de la primitiva revelación».[1]

En los primeros autos, pequeños, sigue indicando Val-

* Publicado en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Anejo de la revista *Segismundo*, 6, Madrid, CSIC, 1981.

buena, como *Los encantos de la culpa*, se muestra un género sencillo y reducido frente a la fórmula abundante y ampulosa posterior; en este auto se manifiesta ya una simbología perfecta.

«Calderón ha hecho del auto el drama de la redención y la eucaristía.» Como se verá en seguida, precisamente aquí veo una característica diferencial de la obra, pues no es drama de eucaristía, sino de penitencia.

Para Valbuena, *Los encantos de la culpa*, con respecto a la clasificación de los autos en *historial alegóricos* y *fantástico alegóricos*, estaría en esta segunda modalidad, que persiste tanto en el estudio de personajes, la pasión y lo humano (la historia) como en la belleza de la forma y la idea, el símbolo, lo teológico. En esto también discrepo de Valbuena, pues creo que *Los encantos de la culpa* no estudia los personajes, sino que se atiene solamente a la forma y la idea, a la expresión del pensamiento teológico, como se verá. En todo caso, «la alegoría... es capital en los *autos mitológicos*».

Los encantos de la culpa se corresponde, en estructura y asunto, con la comedia del mismo Calderón *El mayor encanto, Amor*, que es anterior, de 1635. La alegoría del auto sirve para aclarar la representación de la comedia precedente. El auto pertenece al grupo de asunto mitológico y es uno de los más bellos.

Como fuentes de la obra, Valbuena señala entre los orígenes remotos el canto X de la *Odisea*, y las *Metamorfosis* de Ovidio en la edición de 1622. Como fuentes próximas, el *Polifemo y Circe*, de 1630, de Mira de Amescua, Pérez de Montalbán y el propio Calderón, obra de la que derivó *El mayor encanto, Amor*, mediante una labor de simplificación que elimina todo lo referente a Polifemo, y para dar mayor gravedad al problema del deber, suprime la atracción del fuego del hogar, el amor de Penélope, que es importantísimo en la comedia de tres ingenios.

Otra fuente sería el auto sacramental *La navegación de Ulises*, de Juan Ruiz Alçeo, aprobada en 1621, donde Ulises también representa al Hombre acompañado de los Cinco Sentidos y el Entendimiento, la lascivia es Circe, etc. Además, para la derivación teológica de la fábula de Circe, sirvió de mucho el tratado sobre mitología *Teatro de los dioses de la gentilidad*, de fray Baltasar de Vitoria, aprobado por Lope en 1619. Un lugar común en la poesía del

Renacimiento es representar a Ulises como modelo de cumplidor del deber, y por ello representa al hombre.

Finalmente, Valbuena ha señalado cómo en el auto hay una alegoría psicológica, aparte su contenido doctrinal más concreto. Así, refiriéndose al sentido moral dado a la fábula de Ulises, que se encuentra en *Agudeza y arte de ingenio*, dice: «En todo el conflicto entre materia y espíritu late un simbolismo universal, humano. El hombre, pensador, artista, que tiene que realizar una misión alta en la vida, solicitado y retenido en las redes de seda del placer, rotas al fin por el poder de su voluntad, iluminada por la razón y ayudada por la Gracia divina. La Circe engañadora, después de sangrienta lucha, dejará escapar a su cautivo y llorará desesperada como la Dido de la *Eneida*» (p. LX).

Sin embargo, no creo que en el auto de Calderón se dé este conflicto entre placer y deber, ni este simbolismo universal que pretende Valbuena. Se trata de algo más simple: la representación alegórica del tema de la penitencia, como ahora se verá.

Comparemos el mito tal y como transcurre en su origen griego, y el desarrollo de la comedia en Calderón, y se evidenciarán más claramente las diferencias.

El mito aparece originalmente en Hesíodo, *Teogonía*, 957 y 1. Olls; *Odisea*, libro X, 133 a 574; Apolodoro, *Biblioteca* I, 9, 1; 24; *Epicorum Graecorum Fragmenta*, VII, 14 s; Higinio, *Fabulae*, 125; Ovidio, *Metamorphosis*, XIV, 1-74 (cfr. también V. Bérard, *Navigations d'Ulysse*, IV, pp. 235-345; R. Ganszyniec, *De Medea Circes prototypo, Eos*, 1939, pp. 1-10; H. Marzell, *Die Zauberpflange Moly, Der Naturforsch*, II, p. 523 ss.).

Según el mito griego, «Ulises, después de sus aventuras en el país de los lestrigones, remonta la costa italiana y aborda la isla de Ea (que es la península hoy llamada monte Circeo, cerca de Gaeta y Terracina, que domina la costa baja de las Marismas Pontinas)».[2]

Calderón, en su auto, sitúa inicialmente la acción en medio de una tormenta, a la manera de la escenificación dramática del gusto romántico posterior. Describe esta tormenta en pareados, con versos de siete y once sílabas.

Ulises es el Hombre, y se presenta como peregrino («...que el camino / del mar discurro siempre peregrino»).

La tormenta pierde a sus sentidos, que son los marineros que le acompañan:

> Y así que nadie se espante
> que Ulises, peregrino y navegante,
> con inquietud violenta,
> corra tanta tormenta,
> confusos y perdidos
> en mis tribulaciones mis sentidos.

La tormenta es un presagio dramático de lo que pronto va a ocurrir al arribar a tierra. Destaca en seguida la voz del Entendimiento —que es el piloto, y representaría al Euríloco del mito griego— sobre los Sentidos que se van a pique. Como presagio también de la ayuda divina, al invocar el cielo se calma el mar. El sentido cristiano del auto queda así fijado desde el principio, a la par que se presentan las figuras alegóricas que componen el elenco de personajes.

Pero sigamos con el mito. En el mito griego, «Ulises envía en reconocimiento a la mitad de su tripulación, al mando de Euríloco. El grupo penetra en un bosque y llega a un valle, donde los hombres descubren un brillante palacio. Entran en él, con excepción de Euríloco, que decide permanecer a la defensiva, ocultándose y observando la acogida de que se hace objeto a sus compañeros. Los griegos son bien acogidos por la dueña del palacio, que no es otra sino Circe, maga que desempeña un papel en la *Odisea* y en las leyendas de los Argonautas, hija del Sol y de Perseis, hija de Océano o, según ciertos autores, de Hécote; es hermana de Eetes, rey de Cólquide, guardián del Vellocino de Oro, y de Pasífae, esposa de Minos. Circe les invita a sentarse y participar en un banquete, y los marineros aceptan encantados. Pero tan pronto como han probado los manjares y bebidas, Euríloco ve cómo Circe toca a los invitados con una varita y los transforma en animales diversos: cerdos, leones, perros... cada uno según la tendencia profunda de su carácter y su naturaleza. Luego la maga los empuja hacia los establos, ya repletos de animales semejantes. Ante este espectáculo, Euríloco se apresura a escapar y vuelve adonde está Ulises, a quien cuenta la aventura. Ulises resuelve entonces ir personalmente junto a la maga para tratar de salvar a sus compañeros».

En el auto, el metro cambia al llegar a tierra, y se torna romance octosílabo, verso en que el poeta se encuentra más libre para detallar lo que relata.

Calderón insiste en el carácter de peregrino del Hombre: «que siempre tengo que ser / yo peregrino del mar / y de la tierra también». Acentúa así el carácter alegórico, la vida como peregrinar en busca de un fin que es la muerte. Este sería el sentido del peregrinar humano.

Se anticipa también la acción dramática posterior cuando el Entendimiento sale con los sentidos a explorar la nueva tierra: «De quien piloto ha sido / el Entendimiento, aunque / ahora le deje, quizá / le habré menester después». Calderón emplea por tanto frecuentemente, desde el comienzo, esta técnica de anticipación dramática, con la que sitúa la acción.

Otro recurso frecuente, cada vez que aparecen los Sentidos, es dejarles hablar sucesivamente, según sus distintas características. Así, los humanos Sentidos exponen el paraíso que querrían haber encontrado en la tierra a la que arriban, cada uno según sus deseos. Nuevamente la anticipación, en esos deseos de lo que seguidamente va a ocurrirles. Y el Entendimiento señala enseguida la doctrina que representa, con la idea de la mortificación y la penitencia:

¿No fuera mejor que fuera
la tosca Tebaida, en quien
la penitencia se hallara,
riéndose del poder
de las cortes populosas,
puesto que tan cierto es
que, sin pena de esta vida,
no haya en la eterna placer?

El Hombre disculpa a los Sentidos, iniciando también la complicidad que poseerá con ellos luego (nuevamente la técnica de anticipación), pues «es menester / alivios que los diviertan / de las fatigas en que / han nacido».

Se plantea inmediatamente el conflicto entre el Entendimiento y los Sentidos, siguiendo la doctrina tomista del predominio de la razón sobre las potencias sensibles.

El Hombre es ya en cierto modo culpable, cuando pide a los Sentidos que busquen delicias para él y se queda esperándolos, dormido bajo un ciprés. El Entendimiento le

recrimina: «¡Qué bien / para dormir los Sentidos / apartas de ti!». El Hombre duerme bajo un ciprés (elemento también simbólico) que es el «árbol de la muerte / de quien el sueño también / es sombra...». De nuevo los presagios, que turban el sueño del Hombre, incapaz de sentir ahora que ha sido separado de los Sentidos exploradores.

Como puede verse, todo lo que hasta ahora ha aparecido son elementos simbólicos. Simbólico, dentro de la alegoría es hasta el árbol bajo el que descansa el Hombre, que es un ciprés, árbol de la muerte. También es simbólico el sueño del Hombre, como momento en que le abandonan los Sentidos, y el sueño como sombra de la muerte.

Por otra parte, el elemento mitológico no ha aparecido hasta el verso 290, en que cambia el metro a redondillas. Es el momento en que el Entendimiento cuenta al Hombre todo lo que ocurrió: el hallazgo del palacio, con varias mujeres y una hermosísima mujer; el Entendimiento reconoce que aquella mujer no es la Diana de aquellos campos sino «la Culpa fiera y cruel / que a habitar en un vergel / fue desde la edad primera». Introducción del tema de la culpa, cuyas consecuencias analizaremos enseguida.

Destaca el tono simple, popular y sencillo, ingenuo, de este auto, adaptado a los oyentes. El mito se transforma en alegoría cristiana, ejemplo moral y doctrinario, paulatinamente desde el planteamiento inicial.

Las Damas de la Culpa son la Lascivia, la Gula, la Envidia, la Lisonja y la Murmuración, que corresponden respectivamente a cada uno de los cinco Sentidos. Destaca así el carácter arquitectónico y estructurado de la obra, construido sobre una doctrina sistemática y rigurosamente lógica, a la manera tomista. La envidia corresponde a la vista, la lascivia al tacto, la gula al gusto, la lisonja al oído y la soberbia al entendimiento con el que fracasa, «por saber lo que en pecando / se convierte el hombre en bruto» y «el que peca es un caballo / en quien no hay entendimiento».

Al beber son transformados los Sentidos en fieras. Y de nuevo una descripción sistemática de las transformaciones: la vista en tigre, el tacto en oso, el gusto en bruto inmundo, el olfato en león rugiente, el oído en camaleón. El tema mitológico griego ha sido convertido por arte y magia del auto calderoniano, en una alegoría sobre la tentación humana a los sentidos.

El mito griego continúa: «Vagaba Ulises por el bosque preguntándose cómo podría libertar a sus hombres, cuando se le aparece el dios Hermes, quien le da el secreto para escapar a las brujerías de Circe: si echa en los brebajes que ella le dé una planta mágica llamada *moly*, nada tiene que temer; le bastará con desenvainar la espada para que Circe pronuncie todos los juramentos que él quiera y desencante a sus amigos. Y acaba entregándole una planta de *moly*. Entonces Ulises se presenta a la maga, que lo recibe como había hecho con sus compañeros, y le ofrece de beber. Ulises bebe, pero teniendo la precaución de mezclar *moly* en el contenido de la copa. Cuando Circe lo toca con su varita, él permanece insensible al encantamiento y saca la espada, amenazando con matarla; pero ella lo apacigua y jura por Estige que no le causará daño alguno ni tampoco a los suyos. Devuelve a los marineros y demás cautivos a su forma primera, y Ulises pasa junto a ella un mes de delicias (según algunos un año). Durante este tiempo tuvo con la maga un hijo llamado Telégono, y tal vez también una hija, Casífone. Telégono, en la leyenda italiana, fundó la ciudad de Túsculo. Según otras tradiciones, Circe habría tenido de Ulises un tercer hijo, llamado Latino, epónimo de los latinos; o bien tres hijos, Romo, Antias y Ardeas, epónimos de las ciudades de Roma, Antio y Ardea, respectivamente».

El tratamiento que da el auto al tema en seguida incluye la doctrina del Albedrío, que será quien pueda rescatar a los Sentidos. Los Sentidos perdidos por la Culpa y rescatados por el Albedrío. Saldrán bien de la empresa si va el Entendimiento.

El Entendimiento dice al Hombre que tendrá que hacer tres cosas: 1) «pedir / al cielo perdón de que / tan mal los aconsejaste / que al riesgo los entregaste», que vendría a ser arrepentirse de haberse puesto en ocasión próxima, arrepentirse de jugar con la tentación; 2) «otra, confesar que fue / tuya la Culpa que ha habido / aunque ellos, Ulises, fueron / los que entregarse quisieron», que viene a ser el reconocimiento de la culpa en la confesión; 3) «y otra, haberse arrepentido».

En definitiva, todo esto nos está indicando un factor importante en diferencia con el mito griego, que es la inclusión del tema de la Culpa, que ya viene señalado por la identificación entre Circe y la Culpa. La noción de pecado,

que el mito griego ignora, es el núcleo fundamental alrededor del cual gira el auto calderoniano.

El Hombre, culpable de haber soltado los Sentidos, intenta restablecer su dominio. Alegoría del sacramento de la penitencia, como queda evidenciado en estos versos que, como todos los de tema doctrinal en Calderón, no son excesivamente afortunados:

Digo que pido perdón
del mal ejemplo (¡ay de mí!)
que a mis Sentidos les di;
digo que hago confesión
de la Culpa, que he tenido
de que se hayan entregado
a las manos del pecado,
y que voy arrepentido.

El núcleo de la obra, por tanto, no es el conflicto entre el deber y el placer, como Valbuena señala, sino simplemente el sacramento de la penitencia, que la Reforma no admitía. Calderón, contrarreformista, utiliza la materia mitológica de la *Odisea* para exponer la noción de culpa, pecado y penitencia.

Hermes es sustituido en Calderón por el auxilio que da Dios por medio de la penitencia, poéticamente simbolizada por un arco iris, que une cielo y tierra, como señal de paz que puso Dios con el Hombre. La Ninfa celestial es Iris, embajadora de Júpiter verdadero, la Penitencia («que es la que con dulce nombre / se pone entre Dios y el Hombre»). Cuando la Penitencia habla, el metro de la obra vuelve al romance.

Se insiste en el tema de los Sentidos deshechos y postrados por la Culpa. La Culpa como tema católico por excelencia.

El *moly* que da Hermes es sustituido por «Aquestas flores te traigo / que es un ramillete bello / de virtudes matizadas / con la sangre de un cordero / de quien ara fue cruenta / la inmensa crueldad [de un leño]», que se refiere a las virtudes del hombre acrisoladas por la crucifixión.

La fuerza curadora reside en la virtud del hombre: «En virtud de tus virtudes / podrás postrar sus venenos». Con lo que se quiere demostrar que el hombre tiene en sí cualidades para resistir y vencer la tentación.

Nótese que el auxilio de los dioses griegos al héroe es gratuito y caprichoso, mientras que el Dios cristiano recaba necesariamente el arrepentimiento y la petición de perdón, esto es, el reconocimiento de la culpa, del pecado.

Cuando el Hombre se encuentra con Circe, con ayuda de este ramillete revienta el vaso que le ofrecen, con el ramo de virtudes lleno. Cuando esto ocurre, la Culpa arde en fuego. El Hombre la amenaza con una daga —que es más barroco y teatral— en vez de con la guerrera espada de Ulises. Y Circe, que, como Calderón aclara, «quiere decir en griego / maleficiosa hechicera», inmortal, va despertando a sus Sentidos cada uno de la forma en que se había convertido. El autor se recrea siempre en el diálogo de cada uno de los cinco Sentidos, cada vez que aparecen, sucesivamente.

Sin embargo, aquí se introduce un aspecto nuevo sobre el mito griego, anunciando que la tensión dramática aún no ha sido descargada. Los Sentidos se levantan a su pesar («¡Oh, nunca yo despertase / de tan regalado sueño!», «Que a mi pesar me levanto / de tan regalado lecho»), inconscientes del estado en que se hallaban.

Insiste una vez más el autor en la doctrina del albedrío humano:

> [...] pues es cierto
> que está en su mano el cobraros,
> como en su mano el perderos.

El Hombre es libre para pecar o para recuperar la gracia. Los Sentidos son brutos que se resisten a volver al bajel del Entendimiento, una vez roto el hechizo.

Aquí se había resuelto ya el mito griego, con la liberación de los hombres de Ulises. Sin embargo, en el auto de Calderón se plantea ahora realmente el tema de la tentación a la que va a sucumbir el Hombre, al contemplar cuán a disgusto han despertado los Sentidos de su encantamiento. Este es un punto importante en que Calderón transforma y modifica la leyenda griega. (Lo que quiere sugerir es que no hay que recrearse en la tentación, sino huir de ella.)

En el mito griego, el final feliz es el momento en que Ulises domina el hechizo de Circe y la posee carnalmente, disfrutando de ella sin mayores preocupaciones. Sin em-

bargo, Calderón presenta este desenlace como una prolongación más del tema de la Culpa humana. Si en el mito griego Ulises somete sexualmente a su poder a Circe, en Calderón el Hombre sucumbe a los encantos de la Culpa y cae de nuevo en sus redes. La relación entre poseedor y poseído cambia y se invierte en el tratamiento calderoniano del tema.

La parte más bella del auto tiene lugar una vez que el Hombre ha apartado al Entendimiento para hablar a solas con la Culpa. Entonces la hechicera habla en romances, y sus descripciones de sus poderes y riquezas son lo más bello y poético de la obra.

La Culpa invita al Hombre a disfrutar de sus palacios y estudios ocultos. Se insiste con ello en el carácter de hechicera de Circe, exagerando su poder de seducción: recuérdese la batalla inquisitorial de la época contra la brujería. La Culpa le indica que verá apagado el sol a un soplo de su aliento, las estrellas desclavadas del octavo firmamento, la Nigromancia, la Quiromancia, el idioma de las aves, la escritura de las flores, músicas, manjares, jardines, regalada cama para el Tacto.

El Calderón barroco se muestra en la exuberancia preciosa de estos versos. Y Circe culmina:

Y sobre todo tendrás
los regalos de mi pecho,
las caricias de mis brazos,
los halagos de mi afecto,
las finezas de mi amor,
la verdad de mi deseo,
la atención de mi albedrío,
de mi vida el rendimiento;
y finalmente, delicias,
gustos, regalos, contentos,
placeres, dichas, favores,
músicas, bailes y juegos.

La acción continúa en romance, aunque cambia la rima. Al oír la retórica suave de su voz, se ha ido deshaciendo el ramo de virtudes y el Hombre, alejado del Entendimiento, entra en el palacio de la Culpa.

Hay después el diálogo de la Penitencia con el Entendimiento. La Penitencia guarda las flores que desperdigó el Hombre para cuando esté arrepentido (simbolizando la mi-

sericordia divina, que perdona constantemente). El Entendimiento será la vía de advertencia al Hombre de que se encuentra encantado. Nótese cómo el mito griego, que no conoce la culpa, considera como un final feliz el que Ulises holgara con Circe, mientras que en el auto esto es una recaída en la Culpa, que pondrá de manifiesto la reiterada posibilidad de salir del pecado. Cuando el mito griego acaba, el auto continúa.

Hay unos romances bellísimos en el diálogo entre el Hombre y la Culpa acerca de las maravillosas estancias y jardines, espectáculo concebido a la manera barroca donde Calderón da rienda suelta a su espíritu poético despojado ahora de la moralina alegórica, y consigue versos de calidad poética. La Música recalca el tema en cuartetos, que son un canto a la vida:

Si quieres gozar, florida
edad, entre dulce suerte,
olvídate de la Muerte
y acuérdate de la Vida.

El Entendimiento y la Penitencia repiten en cambio una estrofa macabra, al gusto barroco:

ENTENDIMIENTO: Ulises, capitán fuerte
si quieres dicha crecida
PENITENCIA: Olvídate de la Vida
y acuérdate de la Muerte

Los versos son ahora redondillas y pareados. Calderón emplea en este auto la rima consonante cuando aparece el tema dramático, y el romance para describir y narrar de manera más suelta. El triste recuerdo de la Muerte hace al Hombre retornar al Entendimiento.

Está magníficamente dramatizada la lucha del Hombre entre la atracción del placer, el encanto de la Culpa, y la aspiración a un orden superior, la dialéctica entre la vida terrena y la vida otra, que es el drama barroco por excelencia. Y, frente a la exaltación renacentista de la vida —que es también la del mito clásico de Ulises—, culmina en el pesimismo vital, el macabro gusto barroco que se recrea en la figura de la muerte, que subyuga la vida del hombre. El mito griego, que es en sí una exaltación de la

vida, se convierte en el auto barroco en una exaltación de la muerte en aras de otra vida.

HOMBRE: En dos mitades estoy
partido (¡pasión tirana!)
entre el horror de mañana
y la ventura de hoy.

En esta duda dramática, insta la Culpa:

CULPA: ¿Estará, dime, mejor
creído de tu prudencia,
allá con la Penitencia
adonde todo es horror,
todo tristeza y pavor,
que aquí donde se divierte
tanta gloria?
ENTENDIMIENTO: Sí, sí, advierte
que aquella gloria es fingida.

Es el momento cumbre en que el Hombre duda entre la vida orientada a la Vida y la vida orientada a la Muerte:

ENTENDIMIENTO: Este bien perecedero
CULPA: Aquella es pena cruel
ENTENDIMIENTO: Por eso espera laurel
CULPA: Goza tu vida primero
ENTENDIMIENTO: Mira que es encanto fiero
CULPA: Mira que es tormento fuerte
ENTENDIMIENTO: En que eres mortal advierte
CULPA: No te acuerdes de eso, no.

Esta delectación barroca en el tema de la muerte choca hoy a la mentalidad moderna, porque vivimos una época de exaltación vital.

Finalmente, en el auto, venció «la memoria de la Muerte».

En romances con nueva rima, se relata de nuevo la doctrina de la gracia. Las virtudes desperdigadas pueden recobrarse de nuevo mediante la Penitencia. Y se aprovecha para la alegoría eucarística. El Hombre retorna a la nave de la Iglesia soberana, abandonando las deliciosas montañas de la Culpa. Calderón reconoce el aspecto de delicia, de encanto que hay en la Culpa.

Pero esta batalla es una lucha constante del Hombre

con el pecado. Por ello la Culpa amenaza al final de su despedida que es un lamento lleno de ira, semejante al de Dido en la *Eneida*:

CULPA: ¿Qué importa? (¡ay de mí!), ¿qué importa?
que así de mi poder salgas,
si mis encantos sabrán
seguirte por donde vayas?
Yo sabré alterar las ondas
PENITENCIA: Y yo sabré serenarlas.

Las maldiciones que lanza la despechada Culpa para hacer que zozobre la nave, de gran belleza, son contrarrestadas por la Penitencia que calma las aguas. La gracia divina puede vencer sobre el pecado.

En romances bellísimos, vuelve la obra a la descripción del estado del mar. Le falta poder a Circe, que queda desesperada, lanzando su maldición final:

Confúndanse los palacios,
y volviéndose montañas
oscuras, no viva en ellas
sino yo; pues que me saca
a quien encantado tuve
la Penitencia sagrada,
en virtud de aquel divino
manjar, que da por vianda.

Con esta alusión al tema eucarístico, y a las fiestas que se celebran en Madrid, posiblemente del Corpus, termina el auto.

De esta forma el auto prolonga la versión del mito original. En el mito griego el final feliz consiste en el libre holgar de Ulises y Circe durante una estación de amor. En el auto consiste en el arrepentimiento del Hombre, que abandona la Culpa para volver a la nave de la Iglesia.

Se ha estudiado aquí la transformación que sufre el mito griego en el auto calderoniano, poniendo de relieve la importancia del tema de la culpa, que fundamenta una alegoría sobre el sacramento de la penitencia. La prolongación de la acción, con respecto al mito griego, y alargamiento de su desenlace, para destacar el concepto de pecado y gracia. Esta prolongación de la acción en el auto da pie a una exposición rigurosamente lógica de elementos doctrinales, en un sistematismo estructurado arquitectóni-

camente que, dentro de la simplicidad de este auto inicial, preludia otros más complejos del mismo autor.

Se han estudiado también las técnicas dramáticas empleadas por Calderón, como la anticipación, y como la lucha dialéctica entre polos opuestos (muerte y vida), y el sistematismo sucesivo en el tratamiento de los sentidos. También se han analizado los diversos elementos simbólicos de la versión calderoniana con respecto a su aparición en el mito original. Finalmente, se ha visto la función de las diversas formas métricas en el planteamiento sucesivo de la acción.

Todo ello viene a culminar en la dialéctica de contrastes que se establece entre la visión clásica —que coincide con la renacentista—, y la visión barroca de Calderón, a propósito de la vida. Se trata, en definitiva, de dos versiones distintas para un mismo mito, que reflejan dos concepciones del mundo absolutamente dispares.

De esta forma la diferencia de tratamiento del tema en el mito griego y en el auto de Calderón *Los encantos de la culpa*, pone de relieve los resortes literarios del auto sacramental, y viene a ilustrar en profundidad las características ideológicas del Barroco.

NOTAS

1. *Autos sacramentales*, vol. II, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, 5.ª ed., Madrid, 1969, p. XI.

2. Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Labor, Barcelona, 1965, pp. 107-108 (sobre «Circe»). Cito por este diccionario en vez de por la fuente clásica misma para anotar todas las variantes temáticas del mito clásico, y debido al breve espacio que se requiere para esta comunicación.

EL NATURALISMO DE *LA REGENTA* *

El tema de este trabajo se centra en la relación entre el naturalismo y *La Regenta*,[1] obra cuya complejidad sólo recientemente ha sido apreciada por la crítica, como demuestra su actual revalorización.[2] Intentaré hacer algunas precisiones sobre aspectos algo soslayados por la crítica más tradicional.

A este respecto debo señalar que la historia de la literatura española no debe enfocarse exclusivamente desde un punto de vista filológico. En toda obra literaria existe una problemática de contenido, de ideas y temas, cuyo sentido remite al pensamiento de época del que es expresión. El texto literario es un acontecimiento específico, dentro de un contexto cultural que es preciso fijar.

Por tanto, la correcta asimilación de esta serie de presupuestos culturales básicos, por parte de la crítica, es imprescindible para la correcta valoración y significación de una obra literaria. En determinadas ocasiones, la asimila-

* Publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 380, febrero 1982, pp. 5-46 (fe de erratas en el número 386, agosto 1982, p. 478). Publicado posteriormente en la versión que aquí se presenta, ampliada y corregida, en las *Actas del Simposio Internacional «Clarín y la Regenta en su tiempo»*, celebrado en Oviedo, 1984, publicadas en 1987.

ción de estas coordenadas interpretativas de época remite al origen de estas ideas en las literaturas de otras lenguas. Sin embargo, esta correcta asimilación de presupuestos culturales e ideológicos básicos —más fundamental aún para el estudio de la narrativa—, sobrepasa la mera constatación —a veces caprichosa— de influencias y fuentes —como tópicamente se denomina—, y exige del crítico una comprensión más amplia. Es entonces cuando algunas obras relegadas de nuestra literatura, pueden cobrar nueva dimensión.

Ejemplo de lo que acabo de indicar puede ser precisamente *La Regenta.* El naturalismo, como en seguida se verá, fue una tendencia literaria mal comprendida en España, y mal comprendida también por la crítica. Costumbrismo, realismo y naturalismo, tres pasos muy distintos dentro de una misma línea narrativa,[3] son categorías que la crítica confunde con frecuencia. Consecuencia de este olvido de los aspectos ideológicos, temáticos, o de sentido cultural, que he señalado antes.

En el caso que nos ocupa no será por tanto extraño que quizás el estudio más lúcido y profundo respecto a *La Regenta,* se deba a un pensador, J.L. Aranguren.[4]

Por otra parte, los estudios de Beser acerca de Clarín como crítico literario, señalan que fue considerado por sus coetáneos como el máximo representante del naturalismo, en la crítica y en la novela.[5]

El naturalismo francés fue piedra de escándalo en nuestro país, y violentamente repudiado durante los años 80 por autores que en muchos casos ni siquiera conocían lo que prejuiciaban. Las polémicas de época indican que se estimaba como un ataque frontal, en sus repercusiones ideológicas, respecto a los valores tradicionalmente admitidos.

La España de la Restauración se opuso enseguida al naturalismo, alegando su complacencia sobre aspectos de lo feo, su resaltar lo triste o mísero de la vida, etc. Para un lector actual de las obras de Zola, esto no puede por menos que recibirse con una sonrisa. Pero cualesquiera que fueran los verdaderos motivos —conscientemente eludidos, creo— para esta repulsa, lo cierto es que el tradicionalismo hizo bandera de su negación.

Con la perspectiva de la historia, hoy no consideramos al naturalismo tan agresivo ni beligerante. Las novelas de

Zola, incluso, parecen escritas —al margen de sus innegables valores literarios— para escandalizar superficialmente a un público burgués. *Épater le bourgeois...* pero sólo en apariencia. Provocar ese leve sonrojo, entre el escándalo y la complacencia, del público de vodevil picante.

Con esto no pretendo olvidar páginas magníficas de Zola, escenas de indudable calidad descriptiva. Simplemente trato de destacar el estado de pacatería cultural en que debía estar sumida la intelectualidad española del momento, capaz de reaccionar tan desproporcionadamente ante tan minúsculo estímulo de signo contrario.

Por otra parte, y creo poder mostrarlo en seguida, el análisis social que se contiene en *La Regenta,* aplicado en concreto al mundo provinciano español de época, posee una intencionalidad ideológica mucho más demoledora que el entretenimiento sensualista zolesco. En cualquier caso, el planteamiento de todas estas cuestiones nos indica que *La Regenta* toca de lleno en una problemática de época que la crítica debería volver a levantar, desde puntos de vista más actuales.

El naturalismo en España

Para situar previamente a *La Regenta,* es preciso tener en cuenta la cronología. (*La Regenta* aparece en 1884-1885, 2 vols.)

El primer volumen de *El Capital* se publica en 1867. (No trato de hacer una lectura de Clarín desde el marxismo,[6] pero recuérdese simplemente que en 1878 ganó la cátedra de Economía política y Estadística, en Salamanca, aunque no la ocupó por ser considerado librepensador. Pienso, por tanto, que, aunque influido fundamentalmente por otras tendencias ideológicas —krausismo, naturalismo, etc.—, debió conocer la obra de Marx antes de 1885; aunque no encuentro a este autor citado en sus escritos.)

En 1867, Zola publica *Thérèse Raquin,* bajo el título *Un mariage d'amour,* en tres entregas, en *L'Artiste,* revista de Arsène Houssaye; se publica en un volumen en el mismo año, por la Librairie Internationale. En 1871, comienza Zola a publicar el ciclo de los Rougon-Macquart, *La fortune des Rougon*: *La curée* (1872), *La faute de l'abbé Mouret* (1875), *Son excellence Eugène Rougon* (1876), gran

éxito editorial con *L'asommoir* (1877), *Une page d'amour* (1878), *Nana* (1880). En 1880, publica la primera recopilación de artículos sobre naturalismo escritos en los últimos cinco años: *Le roman expérimental*; asimismo, *Les soirées de Médan*. En 1881, prosiguen recopilaciones teóricas sobre el naturalismo. 1882, *Le capitaine burle* (relatos). 1884, *Naïs Mocoulin* (relatos), y *La joie de vivre*. (No menciono aquí las obras dramáticas.)

Por tanto, la obra de Zola era conocida en España sobradamente en la fecha de aparición de *La Regenta*. El propio Clarín se refiere en términos muy elogiosos a las primeras novelas del ciclo de los Rougon; dado su conocimiento de la cultura francesa, debió de leerlos casi inmediatamente después de su aparición. Los artículos a propósito del naturalismo muestran, además, que esta asimilación fue bastante más profunda que en el resto de los autores españoles de época.

Pattison [7] señala que el naturalismo sólo se da a conocer con el éxito escandaloso de *L'asommoir* en 1877. Pero en España, en 1876, nadie conoce siquiera el nombre de Zola, que es revelado por Charles Bigot. La conclusión de Pattison es que los españoles, a excepción de algunos críticos, ignoran el naturalismo hasta 1879 o 1880.

Pattison remite acertadamente, para las raíces del naturalismo español, a la Institución Libre de Enseñanza. De esta forma, la división entre naturalismo/idealismo, refleja otra más profunda y persistente en el siglo, entre liberalismo y tradicionalismo. (Hay que recordar que los krausistas son separados de sus cátedras en 1867. Entre 1875 y 1876, se dan los ataques de Campoamor y Menéndez Pelayo.) [8]

Señala Pattison un interés por el positivismo en la España de 1875-1876, sobre todo por las teorías de Spencer (cfr. p. 22). El primer análisis crítico respecto al naturalismo correspondería a M. de la Revilla [9] en 1879.

Con respecto a los datos que transcribe Pattison, debo destacar lo siguiente. Por una parte, el que el naturalismo español radique en la influencia de la Institución, nos está indicando ya un rasgo importante de su peculiaridad. La metafísica krausista, de signo idealista o espiritualista, bien poco podía enlazar con el positivismo materialista, determinista, científico, y antimetafísico que late tras el naturalismo francés. Esto explicaría en parte algunas caracterís-

ticas propias del naturalismo español que, surgido de una evolución hacia el positivismo por parte de las corrientes librepensadoras de nuestra cultura, manifiesta profundas disconformidades respecto a la tendencia francesa.

El otro aspecto a destacar en el estudio de Pattison se refiere a la confusión de términos o categorías interpretativas. Para una correcta comprensión de la narrativa española de la segunda mitad del siglo XIX creo es preciso acudir a la distinción establecida por S. Beser entre costumbrismo, realismo y naturalismo, ya tópica en los estudios de esta época. Sin embargo, debo destacar que existe una importante diferencia de grado entre estas tres tendencias literarias, que marcan una progresión en la misma línea. Es importante no confundir el costumbrismo con el naturalismo o con el realismo. Así, cuando Pattison señala el costumbrismo como precedente del naturalismo, que culmina en la obra naturalista de Pereda (p. 29), está mezclando términos que corresponden a ámbitos de pensamiento muy distintos. Baste recordar los aspectos tradicionales que se asocian a la ideología que late tras el costumbrismo, frente al carácter más agresivo del naturalismo.

Con respecto al tema que ahora nos ocupa, la cronología, debe mencionarse que más recientemente S. Beser fecha la introducción del naturalismo en España —lo que adelanta considerablemente su fecha, respecto a la mencionada antes—, y la discusión del Ateneo en ese mismo año, sobre el realismo.[10] Las primeras referencias a Zola se efectuarían en 1876, pero el tema se desconoce en España hasta 1878. El contacto verdaderamente fructífero con el naturalismo sólo tiene lugar entre 1880 y 1882.

En 1880 se traducen tres novelas de Zola: *Una page d'amour*, *L'asommoir* y *Nana*.[11] En 1881 se publica *La desheredada*, primera novela naturalista española, que Clarín califica de «naturalismo templado».[12] En 1882 ya hay una serie de discusiones en el Ateneo sobre el naturalismo, y aparece el interesante artículo de Clarín (sólo recientemente divulgado, en la selección de Beser) sobre el tema, en *La Diana*. Se publica «La cuestion palpitante» en *La Época*.

Si la ofensiva naturalista se desarrolla en verdad entre 1879-1882, no llega con excesivo retraso a España. El problema verdadero reside más bien, creo, en su asimilación

ideológica. Los presupuestos intelectuales del naturalismo francés eran bastante opuestos a los españoles.

Beser ha señalado, en otro inteligente trabajo sobre Clarín, cómo el naturalismo significa un paso adelante con respecto al realismo. Se presenta como una tendencia literaria enfrentada a las clases dominantes, que lo combaten por motivos políticos (p. 313), y refleja la oposición a conservadores y liberales idealistas.

En todo caso, Beser concluye que el naturalismo como doctrina literaria se halla fijado hacia 1870. En 1868 había aparecido *T. Raquin*, con prólogo explicativo. En 1880, el texto básico, *Le roman expérimental*.[13]

Por otra parte, los estudios más recientes acerca del tema coinciden en que Clarín era posiblemente el crítico más informado sobre el naturalismo, y el más original. No fue un simple eco de la tendencia francesa, sino un creador que desarrolló y en algunos casos superó la doctrina de Zola.[14]

De estos datos cronológicos previos puede deducirse en definitiva el tardío conocimiento del naturalismo en España.

Nótese que, si bien las primeras referencias al naturalismo no son excesivamente retrasadas, si tenemos en cuenta que hasta *L'asommoir* no se da el *best-seller* del naturalismo, sí lo es en cambio la asimilación de los presupuestos ideológicos de esta tendencia literaria. Muchos autores españoles que se tuvieron por naturalistas simplemente adoptaron este atuendo superficialmente, adaptando módulos de pensamiento tradicional a una forma narrativa de *vis* más actual. El propio Zola se admiraba de que Pardo Bazán se considerara naturalista.

Hubo por tanto un desconocimiento inicial. Una repulsa consiguiente. Y una adopción posterior puramente superficial, que encubría una persistencia en posturas ideológicas del pasado.

Repasando el estudio de Pattison, donde se recogen insólitas opiniones de época sobre el naturalismo (cfr. pp. 16 ss.), éstas nos dan idea de la mentalidad española de entonces. Por ejemplo, que se llame impío y revolucionario a Gómez Ortiz —que considera a su vez que *L'asommoir* y *Nana* están más allá del buen gusto— (*op. cit.*, p. 42)... Que un krausista joven como Urbano González Serrano critique a Zola por triste (*ibídem*, pp. 44-45)...

Todo ello muestra el peso de la tradición que obstaculizó nuestra novela del siglo XIX, impidiéndole receptividad a las nuevas corrientes de pensamiento. Hasta Pardo Bazán, que se considera naturalista, se manifiesta con el típico eclecticismo tradicional: habla de engendros del naturalismo, Zola es un hipocondríaco sin alegría, y se pregunta por qué Zola cuando hay Galdós, Pereda y Alarcón (*ibídem*, pp. 39-40).

Por el contrario, el discurso de Clarín resumido en *El Progreso*, 20 de enero de 1882, muestra ya una perfecta asimilación de Zola (*ibídem*, p. 43). Allí Clarín se extiende acerca de que el novelista de hoy no puede hacer creaciones quiméricas abstraídas de la realidad, sino presentar el mundo tal cual es; se refiere a la gran influencia del medio (*apud op. cit.*, p. 44).

En 1883, con el banquete a Galdós, se celebra la primera manifestación de la juventud naturalista.

A partir de la publicación de *Germinal*, en 1885, las traducciones españolas de Zola se publican casi al mismo tiempo que las ediciones francesas, como señala Pattison. Pero entonces me parece incomprensible la prejuzgada ignorancia de la crítica española respecto al tema. De hecho, la crítica reaccionaria o conservadora, como he indicado, suele basarse en sus objeciones a Zola, en aspectos que eluden la verdadera causa de su repulsa. Le achacan que pinta lo repugnante, finales tristes —añorando un *happy end* de gusto burgués, más tranquilizador—, etcétera.[15]

Pero, al parecer, en 1883 ya hay una incorporación de los aspectos externos del naturalismo a la moda literaria. El propio Clarín saluda la aparición de una obra excelente de Pereda, *Pedro Sánchez*; antes lo había tachado de reaccionario, ahora incluye una escena de esta novela dentro del gusto naturalista, aunque precisa que Pereda está lejos de esta tendencia. Por tanto, Clarín pontifica en la época acerca de quién es o no naturalista, y con bastante acierto, por otra parte. En 1885, en un artículo de *El Globo* (20 de abril de 1885, *apud* Pattison, pp. 75-76), considera a Pereda dentro del naturalismo, con la publicación de *Sotileza* en 1884, pues en esta novela aparece la fealdad y miseria sin vergüenza, y un cierto determinismo. También a Galdós.[16]

El que la moda naturalista ya estaba aceptada en 1883, lo demuestra que hasta Palacio Valdés se autocalifique de

esta forma, en el prólogo de *Marta y María*. En definitiva, creo se ha despojado ya el naturalismo de su posible agresividad sociológica y se toman sólo sus posibilidades coloristas y escenográficas. Despojado de su contenido, deviene inocuo, y es de «buen ver» en la época.

Sin embargo, el propio Pattison —que parece a veces confundir los términos—, considera dudoso aplicar el vocablo «naturalista» a Pardo Bazán, a la que considera más bien realista (*op. cit.*, pp. 101-125),[17] y recoge la polémica surgida a partir de *La cuestión palpitante*. Pardo Bazán se opone al determinismo; aprueba el lenguaje bajo y grosero, pero no quiere ir tan lejos como Zola.

Los críticos que se refieren al tema, en 1884, ya escriben basándose en las obras críticas de Zola, según Pattison. Sin embargo, discrepo de esta opinión, teniendo en cuenta que suelen referirse a los aspectos más insustanciales de la tendencia francesa.[18]

La confusión terminológica al respecto se acrecienta con el tiempo. Me resulta sorprendente que Pardo Bazán considere al padre Coloma, en 1890, como naturalista por *Pequeñeces*. Pero más increíble aún me parece que el propio Pattison acepte esto acríticamente, participando de la confusión terminológica y —lo que es más importante— ideológica.[19]

Por otra parte, una característica que define a la crítica tradicional acerca del tema es la apostilla moralista que siempre se sitúa al final de todo estudio sobre el naturalismo, hablando de una rápida derivación hacia el espiritualismo, a la manera de la novela rusa.[20] Estos críticos, igual que los que en una época se opusieron al naturalismo en España, tratan en seguida de encontrar un, diríamos, final feliz.

De todos estos datos cabe extraer una serie de conclusiones provisionales:

1. El naturalismo se dio a conocer en España con cierto retraso. Pero su asimilación ideológica fue mucho más tardía. No hubo un conocimiento a fondo del tema, hasta muy tarde. Este conocimiento estaba limitado a muy pocos autores; entre ellos, debe destacarse a Clarín por su labor como novelista, y como crítico —labor esta hasta hace poco olvidada—. Esta asimilación fue, además, incompleta y solía buscar siempre un término medio ecléctico.

2. Nadie puede negar, sin embargo, que este naturalismo peculiar a la española diera como fruto obras de evidente valor literario. Baste recordar a Pereda, a Galdós, o incluso parte de la narrativa de Pardo Bazán. Su influjo podría seguirse después en Blasco Ibáñez, y en el mismo Baroja. Son autores con personalidad propia, que toman de esta tendencia francesa aquello que más puede beneficiar a su propio estilo narrativo. Pero no es esto lo que aquí se discute, sino la incidencia del naturalismo francés, a través de Clarín.

3. Hecha la salvedad del punto 2, debo indicar que los motivos que obstaculizaron la asimilación del naturalismo en España deben buscarse en la tradición cultural precedente. El peso de la tradición en nuestra literatura del siglo XIX es innegable. La revolución romántica sólo nos afectó, sobre todo, en su ala conservadora, y el costumbrismo posterior extendió su influencia hasta la primera generación realista (Alarcón, Valera y Pereda).

Al surgir el naturalismo, se enfrenta directamente con la mentalidad conservadora, de cuyo poder nos hablan las sucesivas acciones contra la Institución Libre de Enseñanza. Pero también se enfrenta al liberalismo idealista, negando la novela idealista y la estética de V. Hugo.

Su única posibilidad de integración cultural parece residir en los intelectuales librepensadores. Pero éstos se han formado en la Institución, y debe recordarse que el pensamiento krausista propugna una metafísica idealista, mientras que el naturalismo es materialista, positivista, científico, antimetafísico, y antiidealista. Habrá que esperar, por tanto, a una evolución ideológica de esta clase intelectual.

Esto explicaría la repulsa inicial (conservadora), y la asimilación incompleta (liberal), entreverada con la temática del misticismo, patente siempre hasta en el propio Clarín, pontífice máximo del naturalismo en España.

4. La incidencia del naturalismo en España pasa por tres momentos: desconocimiento inicial; repulsa (prejuzgada como tradicionalismo que se ve amenazado, pero no conoce fundamentos teóricos de la nueva tendencia); adopción del naturalismo en sus aspectos superficiales, vaciado de su contenido hiriente (moda naturalista, escenografía, descriptivismo, etc.). Este último momento coincide con un conocimiento ya profundo de los escritos críticos de

Zola, por lo que debe pensarse que su vaciado ideológico es perfecta y plenamente consciente.

5. Quizás esta aceptación a medias del naturalismo se debió a que —como Pardo Bazán vio en seguida— entre la teoría y la práctica narrativa de Zola hay una cierta diferencia.[21]

A la larga resultaría que las novelas de Zola no eran tan agresivas como las teorías en que parecían sustentarse, o, por lo menos, admitían una lectura más superficial, afín a los folletines escandalosos de época.

6. En el tema del naturalismo español parece haber una importante confusión terminológica, que refleja una incomprensión ideológica mayor. Este malentendido es extensivo incluso a una autoridad como Pattison, que acaba por permeabilizarse de esta confusión —premeditada— de la época; así, cuando habla de Pereda «naturalista a pesar suyo» (*op. cit.*, pp. 63 ss.), o del padre Coloma.

En el aspecto ideológico, la confusión deriva de una incomprensión de la diferencia entre realismo y naturalismo. Esta diferencia ha sido magníficamente teorizada por Beser. Aquí sólo apuntaré que existe, en mi opinión, una clara división entre el costumbrismo tradicionalista —que busca lo típico—, el realismo —la llamada generación de Alarcón, Valera y Pereda (en la ya clásica clasificación de A. del Río)— y el naturalismo.

La concepción de lo que es «realidad» en estas dos últimas tendencias literarias, me parece bastante diferente. Para el realismo se trata de una realidad idealizada, matizada por el autor; se trata de una apariencia de realidad. Para el naturalismo se trata de una realidad que se pretende objetiva, que debe mostrarse en toda su exactitud científica e impersonal, sin amañarla hacia un desenlace prefijado. Precisamente el naturalismo ataca a la novela idealista, y a la novela tendenciosa o de problemática intelectual, en cuanto son ficciones alejadas del análisis social de la realidad, que tratan de explicar racionalmente —al menos, esa es su intención—.[22]

Efectivamente, esta mixtificación se da en la narrativa española de la época. El naturalismo español es muy diferente del francés. Creo que Savine acertó, en 1885, cuando decía que los franceses eran materialistas que reaccionan contra el romanticismo, mientras que los españoles continúan la novela romántica y prosiguen la picaresca.[23]

Pero un crítico no debe olvidar las categorías de interpretación. Máxime cuando detrás del término «naturalismo» se ventila un planteamiento acerca de la metafísica, de las relaciones de lo real, de la influencia del medio, el determinismo, etc.

Por tanto, considerar al padre Coloma como naturalista —más si se tiene en cuenta el antijesuitismo visceral de los naturalistas españoles— me parece inconsecuente, por lo menos. Debe aprenderse, respecto a los otros autores, la cautela de Clarín: de Pereda destaca partes naturalistas; y cuando prologa *La cuestión palpitante*, indica lo que *no es* el naturalismo (tal vez temiendo justamente que, si decía lo que *es*, no pudiera incluir la obra que estaba prologando).

El naturalismo español fue un hijo mestizo del francés, me parece evidente. Pero en muchos aspectos, representa un avance respecto a la narrativa, incluso de Zola. Se verá al aplicar las teorías de *Le roman experimental* a *La Regenta.*

7. Como se ha visto, el tema del naturalismo en España está profundamente relacionado con una serie de implicaciones ideológicas. Ya en la época la polémica trató de evadir el problema, discutiendo la fealdad, tristeza o pobreza en las novelas de Zola. Pero el *quid* de la cuestión radicaba en una concepción del mundo, en una actitud ante la vida, fundamentalmente opuesta.

Lo que preocupaba aquí de la novela naturalista francesa era la plasmación de una verdad social, de unas formas materiales de vida, concatenación causal de sucesos... Era un problema de determinismo, de análisis social, y de antimetafísica —o al menos, puesta entre paréntesis de todos los valores absolutos—.

Por tanto, si la crítica literaria actual extiende una confusión terminológica que tiene su origen en sectores tradicionales de la narrativa, y que, como en el caso de Pardo Bazán, posee unas connotaciones ideológicas y proviene de una actitud intelectual consciente, está prolongando un engaño y provocando un malentendido. Confundir realismo y naturalismo, significa adoptar la misma actitud de una parte de nuestros intelectuales del siglo XIX, que trataron de vacunarse ante una ideología hostil, vaciándola de su significado propio y manipulándola como ropaje.

Efectivamente, hoy día se lee a Zola sin escándalo al-

guno. Quizá con cierta admiración por la simplicidad de las mentalidades del pasado siglo; lo que entonces se tomaba por denuncia, hoy nos llega un poco con sabor a escándalo fingido de folletín. Pero lo que no se puede alterar es la intención de Zola, la intención de los naturalistas.

Si determinados sectores tradicionales de nuestra narrativa —excelentes narradores por otra parte— lo hicieron, se debió a imperativos éticos, a concepciones personales de la existencia. Pero entonces, debe precisarse la peculiaridad importante de su naturalismo, o indicar la duda acerca de que verdaderamente lo sea —aunque así pretendiera siempre denominarse—. No ser simple eco de una mixtificación.

8. Personalmente creo que no es fácil encontrar novela propiamente naturalista en España. Y no es una cuestión de dogmatismos literarios de escuela, sino de implicaciones ideológicas más amplias.

Aquí se tendió más bien a una conciliación entre el materialismo positivista, y una visión de raíz tradicional o idealista.

El naturalismo español posee unas características peculiares de mayor eclecticismo, que lo hacen diferente del francés.[24]

El objetivo de este trabajo es estudiar los aspectos de *La Regenta* a propósito del naturalismo francés. Pero estas consideraciones generales, tangenciales al tema, parecen necesarias para situarlo. Por otra parte, están indicando que la problemática no está tan resuelta como parece, y existen numerosas cuestiones que se levantan en seguida. El estudio de *La Regenta* puede ser un aspecto parcial, pero toca muy en el centro, precisamente de toda esta problemática dormida.

9. A partir de todas estas consideraciones, parece también seguirse casi como conclusión la necesidad de acudir a las pautas que fijó el propio Zola para definir el naturalismo. Sólo a partir de ellas podremos afirmar si existen o no rasgos naturalistas, y hasta qué punto. (En concreto, respecto a la obra que nos ocupará en seguida.)

A partir de esta determinación previa de la categoría interpretativa «naturalismo», se trata de evitar el error imperdonable en que a veces incurre la crítica al abordar la narrativa española de esta época. Y sentar la base de

una interpretación correcta y ajustada del sentido o significado de *La Regenta*, obra frecuentemente malinterpretada.

Error imperdonable, decía, porque una cosa es confundir lo que pueda o no haber de naturalista en un autor o una obra —lo cual siempre puede ser discutible—, y otra muy distinta confundir lo que es el naturalismo.

Como decía también al principio, la falta de atención a los aspectos ideológicos de la literatura, suele ser causa de este error.

El naturalismo como teoría literaria

Para Zola, el naturalismo surge de la aplicación a la literatura de la obra de Claude Bernard, *Introduction à la médecine expérimental* (1865). Y se presenta como una consecuencia fatal de la evolución científica del siglo. Coincide además con las aspiraciones de la nueva sociedad burguesa.

El naturalismo trata de aproximar la literatura a la ciencia. Supone por tanto un atentado directo contra la metafísica:[25]

> En somme, tout se résume dans ce grand fait: la méthode expérimentale, aussi bien dans les lettres que dans les sciences, est en train de déterminer les phénomènes naturels, individuels et sociaux, dont la métaphysique n'avait donné jusqu'ici que des explications irrationnelles et surnaturelles [p. 97].

Zola escribe a Albert Savine: «Nosotros somos positivistas y deterministas, o por lo menos tratamos de no hacer con el hombre más que experimentos».[26]

Una y otra vez, Zola insiste en este tema. Pero indica que son deterministas, no fatalistas (p. 79), idea de la que el propio Clarín se hará eco.

Este determinismo se define así:

> Dès lors, il y a un déterminisme absolu dans les conditions d'existence des phénomènes naturels, aussi bien pour les corps vivants que pour les corps bruts. Il appelle «determinisme» la cause qui détermine l'apparition des phénomènes. Cette cause prochaine, comme il la nomme,

> n'est rien autre chose que la condition physique et matérielle de l'existence ou de la manifestation des phénomenes. Le but de la méthode expérimentale, le terme de toute recherche scientifique, est donc identique pour les corps vivants et pour les corps bruts: il consiste à trouver les relations qui rattachent un phénomène quelconque à sa cause prochaine, ou autrement dit, à déterminer les conditions nécessaires à la manifestation de ce phénomène. La science expérimentale ne doit pas s'inquieter du *pourquoi des choses*; elle explique le *comment*, pas davantage [pp. 60-61].

De aquí que para Zola una novela debe ser ante todo «une histoire réelle et logique» (*op. cit.*, p. 150).[27] El escritor lo que pretende es desmontar pieza por pieza el personaje.[28]

Con respecto a la religión, Zola, con Bernard, indica que no se trata de negar a Dios, pues si existe la ciencia nos lo mostrará al fin (*op. cit.*, p. 120), pero se trata de no introducir ningún elemento sobrenatural que altere nuestras observaciones exactas. (Evidentemente, esta postura debía chocar de frente con la España de la Restauración.)

Los personajes de la novela naturalista se conciben como individuos de carne y hueso, en perpetua lucha con el entorno físico-sociológico, que influye al mismo tiempo que es influido.[27]

La moralidad del naturalismo se encuentra en el esclarecimiento de estas relaciones:

> [...] Et voilà où se trouvent l'utilité pratique et la haute morale de nos oeuvres naturalistes, qui expérimentent sur l'homme, qui démontent et remontent pièce à pièce la machine humaine, pour la faire fonctionner sous l'influence des milieux. (...) C'est ainsi que nous faisons de la sociologie pratique et que notre besogne aide aux sciences politiques et économiques [p. 76].

La novela naturalista se preocupa, por tanto, en procurar una comprensión del medio social y de las influencias determinantes sobre sus habitantes. Zola toma también de Bernard estas teorías. En efecto, en la experimentación con cuerpos brutos sólo debe tenerse en cuenta la existencia de un medio externo, mientras que en los seres vivos hay que tener en cuenta también la existencia de un medio interno. Pero insiste en la influencia del medio

social: «L'homme n'est pas seul, il vit dans une société, dans un milieu sociale, et dès lors pour nous, romanciers, sa milieu sociale modifie sans cesse les phénomènes» (*op. cit.*, p. 72).

Zola insiste también en que todas estas ideas no son invención suya, sino que el naturalismo es Diderot, Rousseau, Balzac, Stendhal y veinte más (*op. cit.*, p. 125); enlaza con la tradición literaria precedente, y con el racionalismo del siglo XVIII (p. 141).

Así, frente a la locura romántica —a la que se opone, como a la novela idealista (pp. 104-113)—, el naturalismo es anatomía exacta, aceptación y descripción exacta de lo que existe (*op. cit.*, p. 143). La obra de arte se convierte en proceso verbal y nada más; su único mérito reside en la exacta observación y encadenamiento lógico; no busca ingenio verbal, ni imaginación:

> L'oeuvre devient procès-verbal, rien de plus; elle n'a que le mérite de l'observation exacte, de la pénétration plus ou moins profonde de l'analyse, de l'enchaînement logique des faits. Même parfois ce n'est pas une existence entière, avec un commencement et une fin, que l'on relate; c'est uniquement un lambeau d'existence, quelques années de la vie d'un homme ou d'une femme [p. 150].

Para Zola, es Balzac quien aporta la observación y el análisis; con él se impone la idea científica en la novela (pp. 109-110). El método experimental puede sacar a la novela de sus errores (p. 88), y es resultado de la evolución científica.

Zola resume así su intento:

> En somme, toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature. Au bout, il y a la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale [p. 64].

El narrador es solamente un observador, que constata lo que aparece ante sus ojos (p. 63), una especie de fotógrafo de la realidad, cuya observación representa exactamente la naturaleza. Una vez constatado el fenómeno y ob-

servado el hecho, el experimentador aparece para interpretar el fenómeno (*ibídem*).

De aquí también que se insista en la impersonalidad de la novela naturalista:

> Je passe à un autre caractère du roman naturaliste. Il est impersonnel, je veux dire que le romancier n'est plus qu'un greffier, qui se défend de juger et de conclure. Le rôle strict d'un savant est d'exposer les faits, d'aller jusqu'au bout de l'analyse, sans se risquer dans la synthèse [p. 150].

La importancia de este rasgo queda puesta de relieve en estas líneas:

> Ainsi, le romancier naturaliste n'intervient jamais, pas plus que le savant. Cette impersonalité morale des oeuvres est capitale, car elle soulève la question de la moralité dans le roman. On nous raproche violemment d'être immoraux, parce que nous mettons en scène des coquins et des gens honnêtes sans les juger pas plus les uns que les autres [*ibídem*].

Zola considera que esta impasibilidad de analista hace a algunos sentirse culpables (p. 151). La naturaleza no tiene rigideces ni en el bien ni en el mal (p. 160). Y pide que se mantenga la alta moralidad de lo verdadero, la lección terrible de una investigación sincera (p. 163).

Escribe además páginas interesantes acerca de la función del dinero en la literatura, estudiando las relaciones económicas de poder entre el escritor y los medios de comunicación en las distintas épocas (cfr. pp. 177 ss.), y analizando la relación actual en la que ya no se precisa la protección de los mecenas (p. 191). La grandeza del dinero se debe a que ha hecho crear obras bellas (p. 202).

Finalmente, insiste en la decadencia de la imaginación, porque en ella ve la caricatura de la novela moderna (p. 213). La imaginación debe ser reemplazada por el sentido de lo real (p. 215).

Del temple y la sinceridad de Zola pueden hablarnos frases como las que transcribo:

> Il faut être sévère, parce que, dans nos temps d'hypocrisie et de complaisance, la sévérité seule peut rendre la nation virile [p. 114]. Travaillez, tout est là. Ne comp-

tez que sur vous [p. 209]. Il faut le déclarer avec netteté: les faibles, en littérature, ne méritent aucun intérêt [p. 207].

Clarín y el naturalismo

Clarín fue para sus coetáneos, el máximo representante del naturalismo, estima S. Beser, y en sus escritos puede seguirse toda la temática de estas teorías literarias, adaptadas al panorama cultural español.

A este respecto, es de importancia primordial su artículo «Del naturalismo», publicado en *La Diana*, 1882.[29] Su eclecticismo se manifiesta claramente, pues el Clarín crítico me parece más moderado que el narrador.

Con respecto a la metafísica estética, indica que para negarla es preciso admitirla previamente («pues no cabe jamás negar objeto alguno de conocimiento sin saber algo del objeto mismo, y previo un concepto correspondiente»).[30] Clarín defiende aquí una postura tradicional, y unos principios absolutos en el arte; considera además que el naturalismo —que no dice nada del mundo espiritual— precisa un replanteamiento filosófico de conceptos de estética metafísica (*op. cit.*, p. 109).

Por otra parte, Clarín trata de negar que el naturalismo de Zola participe del positivismo (pp. 124 ss.), aunque este autor se haya dejado seducir por sus halagos. Y manifiesta repetidamente su disconformidad con Zola en que el arte sea ciencia, puesto que en él predomina siempre el sentimiento (*op. cit.*, p. 125). Aunque saluda el naturalismo como arte que coadyuva al progreso de los pueblos, en base a un conocimiento exacto de la realidad:

> El naturalismo que [...] no aspira a confundir el arte con la ciencia, que no depende del positivismo, tiene como nota característica el pretender que el arte estudie e interprete la verdad, para que la expresión bella sea conforme a la realidad, y esto quiere y cree conseguirlo por medio de la observación atenta, rigurosa de los datos que ofrece el mundo real, y por medio de la experimentación que coloca estos datos en las condiciones que se necesitan para aprender sus leyes, su modo natural de escribir con arreglo a ellas. [...] la verdad, tal como es, el conocimiento profundo, seguro y exacto de la realidad [p. 127].

Pero Clarín niega siempre que el naturalismo pueda convertir en ciencia el arte, aunque esta solución hegeliana seduzca a Zola (p. 116).

> [...] y es que el naturalismo viene a representar, si no el paso de la poesía a la ciencia, que esto es imposible, sí el advenimiento del arte a la vida plena de la sociedad, para influir y ser influido, para ser al fin un interés serio, de los capitales en la civilización contemporánea... [p. 116].

El otro punto importante de su visión del naturalismo, se centra en el tema del determinismo. S. Beser [31] señala que en las reseñas del debate del Ateneo en que participó, publicadas en el diario *El Progreso*, enero 1882, se sirve del símil del río para explicar su concepción:

> [El movimiento de un río] tiende a buscar el centro de la tierra, pero su dirección resulta de la oposición entre la atracción que lo mueve y los obstáculos que se oponen a ella; este determinismo obliga al autor a renunciar a la presentación de tipos y tratar con caracteres humanos, rodeándolos de un mundo tan real como ellos, para que estén influenciados como en la vida y para que el natural desarrollo de la acción pueda transcurrir, según lo que Taine llamaba «la logique du milieu» [p. 322].

De aquí la importancia de los caracteres en *La Regenta*.

Las referencias al determinismo son poco numerosas a partir de este texto. Beser [32] explica que, en este símil, la dirección del río resulta de la oposición entre la atracción que lo mueve (libre albedrío) y los obstáculos que se oponen (factores deterministas), y añade: «La lucha entre esos dos elementos será precisamente el núcleo de la personalidad de Ana Ozores y de ella arranca su trágica grandeza». Esta anotación, que desarrollaré luego, me parece importante. Beser encuentra este determinismo en *La Regenta*, y existe también determinismo fisiológico en personajes de Galdós y Pardo Bazán.

Otros autores tienden a disminuir la importancia de este determinismo diluyéndolo en un sentido lírico,[33] aunque debe recordarse que este lirismo no es menor en las novelas de Zola.

Por tanto, Clarín acertó de lleno en el núcleo del problema, como lo demuestra al tratar acerca del determinismo y la metafísica de los valores absolutos, sin eludir la cuestión.

Clarín admite una gran parte de las nociones naturalistas que divulga. Así, respecto a la experimentación,[34] negación del arte idealista [35] y reproducción de la realidad con exactitud científica pero sin el aspecto abstracto del análisis, etc. Pero tanto en la distinción que establece entre arte y ciencia, como en las precisiones personales que introduce respecto al naturalismo, siempre intenta una conciliación ecléctica que deje abierta una vía a lo espiritual —el espiritualismo es una preocupación constante en Clarín, que se acentuará con el tiempo—.

Por otra parte, se atreve a discutir a Zola, a quien critica que tome el «carácter» como elemento capital de la novela. A este respecto, introduce una interesante noción acerca de la influencia del «mundo moral social», que luego repercutirá en *La Regenta*:

> [...] La vida se compone de influencias físicas y morales combinadas ya por tan compleja manera, que no pasa de ser una abstracción fácil, pero falsa, el dividir en dos el mundo, diciendo: de un lado están las influencias naturales; del otro la acción propia, personal del carácter en el individuo. No es así la realidad, ni debe ser así la novela. A más del elemento natural y sus fuerzas, a más del carácter en el individuo, existe *la resultante del mundo moral social*, que también es un ambiente que influye y se ve influido a todas horas por la acción natural pura, por la acción natural combinada con anteriores fuerzas, compuestas, recibidas y asimiladas de largo tiempo, y por la acción del carácter de los individuos. Precisamente, este elemento general, no físico y social, es el que predomina en la vida que copia la novela, y no queda estudiado en el análisis fisiológico y psicológico del individuo, ni debe ser considerado como puro medio del carácter, sino como asunto principal y directo, por sí mismo; como parte integrante y sustantiva de la realidad, de cuya expresión artística total se trata [p. 141, *op. cit.* en 35].

Esta noción introduce un elemento importante en la consideración naturalista que rige el mundo social representado en *La Regenta*, y ausente en la obra de Zola.

Frente al naturalismo materialista de Zola, Clarín trata de mantener una postura diferente, aceptando la teoría literaria francesa en adaptación personal. Su concepción del naturalismo queda definida en estas líneas:

> La palabra *natural*, de donde derivamos el nombre que se da a la moderna escuela, se toma, no en el sentido de oposición a idea o espiritual, no en referencia única al mundo que conocemos por los sentidos, sino en la acepción de ser el objeto de que se trata, el arte, conforme a la realidad, siguiendo en su mundo imaginado las leyes que esa realidad sigue, y ateniéndose a sus formas.
>
> Cuando un fenómeno se cumple conforme a las leyes que atribuimos a la realidad de su esencia, decimos que es natural que así sea, y esta acepción de la palabra es lo que tiene en cuenta y toma para sí el naturalismo.
>
> Esta advertencia le quita toda afinidad con determinado sentido filosófico o científico; pues ni con éste, a que el nombre empleado parecía inclinarle, ni con otro alguno, tiene el naturalismo relación de dependencia.
>
> Ha nacido por la evolución natural del arte y obedeciendo a las leyes biológicas de la cultura y de la civilización en general, y en particular del arte. Es una escuela artística, y en el concreto sentido histórico de que se trata, es predominantemente literaria esa escuela. No nace ni de metafísicas ni de negaciones de metafísicas, ajenas al arte, sino del histórico desenvolvimiento de la literatura, sin más filosofía que la que lleva en sus entrañas, en sí mismo. No exige un determinado concepto ni del mundo, ni de Dios, ni aún de la belleza en sí: en estas cuestiones es neutral [...] [*op. cit.*, p. 119].

En definitiva, Clarín trata de mantener a resguardo la noción de espíritu, de idea, evitando la identificación materialista entre arte y ciencia. Partiendo de lo espiritual en el arte, se mantiene un reducto de neutralidad, respecto a la amenaza del naturalismo francés.

Beser ha señalado con agudeza esta postura de eclecticismo en el naturalismo de Clarín,[36] refiriéndose al desconcierto que parece existir en sus escritos críticos. Aunque no se ha destacado esta idea fundamental que vengo exponiendo. Beser acierta de lleno en la problemática intelectual que Clarín atravesó durante toda su vida, cuando escribe: «El lector induce, a veces, que Clarín es víctí-

ma de una contradicción entre sus aspiraciones idealistas y sus gustos estéticos realistas».

En cualquier caso, Clarín parece tener una concepción personal acerca del naturalismo. Intento destacar aquí los rasgos que influyen en *La Regenta*, para fundamentar una interpretación que difiere de las aceptadas hasta ahora.

Clarín escribe que, una vez reunidos los datos, el trabajo de observación, entonces comienza la «composición». Se refiere a unas leyes del procedimiento naturalista (*op. cit.*, pp. 130-131). Todo ello nos da idea de la importancia de la composición y de la construcción lógica en la narrativa de Clarín, que se evidenciará en *La Regenta*:

> No ha de intervenir la voluntad del autor para determinar la acción del carácter en tal o cual sentido, porque esto sería volver al idealismo, sino que intencionalmente ha de ir provocando circunstancias que le obliguen a moverse conforme indica la lógica de los antecedentes, como determinan los datos hallados.
>
> Estas leyes del procedimiento naturalista son comunes a todos los géneros en que se puede aplicar el sistema, particularmente a la novela y el drama. Bastan, según van señaladas, para que se deduzcan las reglas principales que cumplen en sus obras los autores naturalistas [*ibídem*, p. 131].

La insistencia en términos como leyes, reglas, composición, lógica... indica una influencia del positivismo. Quiero destacar la importancia de la causalidad lógica que estructura la narración de *La Regenta*.

En definitiva, Clarín, adaptándolo a su concepción propia, parece ser uno de los autores que más profundamente se empapan de naturalismo. Pero evita la derivación materialista de la tendencia francesa. Aquí está el *quid* de toda la polémica, y olvidarlo es tergiversar la cuestión, o eludir el asunto.

Clarín se refirió a un naturalismo español, distinto del francés, citando a Galdós —en la crítica a *Un viaje de novios* de Pardo Bazán—, que, sin ser naturalista, «resulta naturalista, que es lo mejor y lo que importa».[37]

Posiblemente este eclecticismo se debió también a presiones sociales, pues el propio Clarín indica que en nuestro país es peligroso predicar ciertas doctrinas (*op. cit.* en 35, p. 332). Escribe esto en 1889, a propósito de *L'argent*,

de Zola. En cualquier caso, me parece evidente que la narrativa de Clarín, en *La Regenta*, va mucho más lejos en su crítica a la sociedad, que en las ideas que contienen sus ensayos.

Clarín fue siempre en sus ensayos extremadamente cauto. Ya he mencionado su prólogo de 1883 a *La cuestión palpitante*, donde sólo indica lo que *no es* el naturalismo. Porque, como escribe, «no es lo peor que el naturalismo no sea como sus enemigos se lo figuran, sino que se parezca muy poco a la idea que de él tienen muchos de sus partidarios».[38] Se ha señalado cómo la propia Pardo Bazán, después de definir la diferencia entre realismo y naturalismo, los confunde en *La cuestión palpitante*.[39]

Varios textos de Clarín, entre ellos el citado prólogo[40] (pp. 147 ss.), dan la impresión de que el naturalismo no se entiende en España. Se refiere así a las críticas ignorantes contra el naturalismo (*ibidem*, p. 115). Su conocimiento de la cultura francesa, siempre al tanto de lo que se publicaba en París, le daba una visión más amplia del tema, y más consciente del verdadero núcleo del problema que, aún hoy, parte de la crítica literaria parece olvidar.

El comentario de Zola respecto a *La cuestión palpitante*, parece suficiente para disipar las presunciones de naturalismo de Pardo Bazán:

> Lo que no puedo ocultar es mi extrañeza de que la señora Pardo Bazán sea católica ferviente, militante, y a la vez naturalista; y me lo explico sólo por lo que oigo decir de que el naturalismo de esa señora es puramente formal, artístico, literario.[41]

Clarín fue uno de los pocos autores españoles que realmente comprendió a fondo esta tendencia literaria, y supo adaptarla —con cierto eclecticismo moderado, condicionado también posiblemente por las presiones circundantes— a su propia concepción.[42]

Dos interpretaciones de «La Regenta»

Seleccionaré tan sólo las dos más difundidas.

Estas consideraciones previas me parecen necesarias para una comprensión correcta del sentido de *La Regenta*, que a veces ha sido mal interpretado por la crítica.

Así, el estudio de García Sarría se basa en la herejía amorosa de Clarín, autor para él de un liberalismo extremado y anticlerical (p. 21).[43] Este trabajo es útil para destacar la constante preocupación misticista en Clarín —que por otra parte *La Regenta* parece criticar ampliamente—. Para este autor «existe una evolución tanto en la actitud ante el amor, como en la actitud religiosa de Clarín, y ambas están en relación» (p. 238). *La Regenta* sería una obra problemática, cuyo tema principal es el amor (p. 93); contiene una acusación contra la religión de su tiempo (p. 95), cae en el pesimismo histórico y en un lugar común del siglo XIX: la oposición religión/naturaleza. La historia de *La Regenta* es la de la degradación de la inocencia (p. 90), culpabilidad del amor desde la infancia; conflicto entre los impulsos irreprimibles y la transgresión de las normas (p. 101).

Sarría se refiere también a rasgos de determinismo fisiológico (p. 118), que predominan en esta novela, y cierran la puerta tanto a los amores místicos como a los paganos.[44] Por mi parte creo que más que un determinismo fisiológico, cuenta esa especie de presión moral, a la que el propio Clarín se refería antes; en este caso, por asfixia de sentimientos.

El estudio de García Sarría deriva en seguida hacia *Su único hijo*, no sin antes señalar un rasgo común a Clarín y Zola: la obsesión sexual (!) (pp. 152 ss). Esta afirmación me resulta mucho más curiosa si se tiene en cuenta que frente al sensualismo declarado de Zola, Clarín evita siempre con toda pulcritud las descripciones de escenas sexuales, aunque se dé a entender un coqueteo o una actitud que nunca aparece *de facto* en las páginas de *La Regenta*.

García Sarría se refiere también a los escritos de Clarín de 1887, donde se habla de la insatisfacción creada por el dominio positivista (pp. 216-217), incapaz de volar (cfr. *Nueva Campaña*, pp. 380-381), y destaca la idea del misterio como arma antipositivista (p. 219). Pero si Clarín, efectivamente, nunca tuvo excesivo aprecio por el positivismo, esto no puede extenderse al naturalismo; la visión de Clarín que proporciona García Sarría parece tender rápidamente hacia una especie de «arrepentimiento» final respecto a su naturalismo anterior, y esto es absolutamente inexacto.

Este mismo autor indica que el pensamiento religioso de Clarín —quien escribía, sintomáticamente, en una carta de 1878: «Era yo liberal, y sin embargo católico» (cit. p. 19)— se mueve siempre en el terreno heterodoxo, hasta su desplazamiento final desde el amor humano al religioso, en *Su único hijo* y *El señor* (*op. cit.*, p. 234). Y apostilla: «*La Regenta,* aunque sea la expresión de un fracaso, constituye una defensa apasionada del amor entre hombre y mujer...».[45]

Esta idea de *La Regenta* como «the novel of frustration» o fracaso, procede de la interpretación de Brent,[46] quien, además, consideraba esta novela reflejo del fracaso afectivo de la vida personal de Clarín, que escribió aquí su autobiografía espiritual.[47]

La interpretación de esta novela como expresión de un fracaso personal, además de caer en el biografismo de la crítica más psicologista y subjetiva, olvida el carácter de impersonalidad consustancial al naturalismo. Si fuera cierta esta intencionalidad que autores como Baquero Goyanes también admiten, *La Regenta* resultaría una novela idealista, donde la acción se desenvuelve según ideas prefijadas. Se olvida la exigencia de observación minuciosa, de análisis objetivo, que definen —como se ha visto extensamente— la narrativa naturalista, y, específicamente, de Clarín.

Baquero Goyanes posee autoridad indiscutible en el tratamiento de temas referentes a la narrativa española contemporánea, y a él se deben estudios de indudable interés. Su trabajo sobre *La Regenta* es, además, pionero en el tema. Una vez sentado claramente el respeto que este crítico me merece, debo indicar, sin embargo, que discrepo en algunos puntos esenciales con respecto a su interpretación de *La Regenta,* que es, además, exponente de una actitud ante esta novela que considero errónea. Cierto que en la fecha en que su estudio se redactó, los textos críticos de Clarín acerca del naturalismo, por ejemplo, no eran fácilmente asequibles.[48] Expondré con todo respeto mi divergencia.

Baquero considera que existe una gran diferencia entre Zola y Clarín (p. 159). *La Regenta* no sería una obra naturalista, como se creyó en un principio.[49] Clarín, próximo a Zola en la morosidad descriptiva, en la observación deta-

llista y en el fondo duro y fatalista, estaría, sin embargo, más próximo a Flaubert.[50]

No obstante creo que la interpretación de Baquero puede confundir la acepción del término «oportunismo» que emplea Clarín. El uso de este vocablo en Clarín —o el de «oportunidad»— se refiere a que el naturalismo es la doctrina literaria que conviene oportunamente al momento presente: no se trataría de una moda oportunista —como parece indicar Baquero—, sino de lo más oportuno en la actualidad —lo más actual del momento, y como consecuencia de una evolución histórica—. Insisto en que posiblemente esta confusión se deba a que Baquero sólo cita el prólogo de Clarín a *La cuestión palpitante*, y no podía conocer los estudios, posteriores al suyo, de Beser y los textos críticos de Clarín recientemente reeditados. Pero la cuestión no es nimia en absoluto, en cuanto que Baquero trata de quitar importancia al naturalismo de Clarín, que es para mí lo que fundamenta precisamente su obra narrativa y crítica, al menos, en una primera época.

Por otra parte, el mérito del estudio de Baquero reside en que aborda lo temático, lo ideológico. Distingue tres temas en *La Regenta*: la ciudad, el adulterio y la mal orientada religiosidad de Ana. Pero niega siempre que la presión de la ciudad sobre los personajes pueda entenderse como naturalista-determinista, ya que los protagonistas gozan siempre de libre albedrío (*op. cit.*, p. 163, n. 12).

Después de insistir en esta «débil presión» determinista, Baquero se centra en la «atormentada dimensión ética», que alejaría a esta novela de los determinismos fisiológicos. Creo sin embargo que este último hecho, de importancia nuclear, viene a confirmar la hipótesis que por mi parte mantengo: el determinismo de *La Regenta* no es el materialista y fisiológico exactamente, sino otro más sutil... pero más potente.

Baquero pasa después a destacar el interés de los personajes secundarios, clave importante. Destaca a Frígilis como voz de la naturaleza (p. 172), y hace un panegírico de Camoirán. Estas notas, de evidente interés, creo, sin embargo, pueden alimentar el malentendido de la interpretación que se propone. Por mi parte estoy en desacuerdo con la distinción entre personajes primarios negativos y secundarios positivos, porque ello hace derivar la cuestión hacia una lectura benigna de la novela. Parece como si se

considerara *La Regenta* como una novela idealista, con un personaje favorable cargado de virtudes, y un personaje maligno cargado de vicios, que culmina en final feliz y aprovechamiento moral. Personalmente me permito discrepar —pese a la autoridad incontestable que poseen generalmente las afirmaciones de Baquero— de esta visión que puede suavizar la lectura de *La Regenta,* olvidando el trasfondo auténticamente demoledor que creo descubrir en ella.

Cuando Baquero escribe: «La reducción de lo ético a términos biológicos, a un plano natural, nos da la medida de la ingenuidad de Frígilis» (p. 175), está indicando que capta la novela en su intencionalidad ideológica, pero posiblemente trata de suavizar su contenido.

Baquero concluye que *La Regenta* es «una novela fustigadora de vicios, encarnados en personajes que, precisamente por eso, no pueden suscitar la simpatía del lector» (p. 168). Pero por mi parte creo que Clarín pretende precisamente todo lo contrario de hacer una novela «moral» y de tesis, a no ser que entendamos este término en el sentido de «haute morale», que antes le aplicaba Zola. Clarín pretende una mostración impersonal de una realidad, el entramado profundo de una estructura social y la evolución *causal* de unos personajes en su devenir psicológico. *La Regenta* no trata —desde mi punto de vista, que creo es el del autor— de fustigar premeditadamente una forma de religión, ni de afirmar otra: simplemente —al menos, era la coartada de Zola— se limita a presentar los hechos.

Efectivamente, los personajes secundarios —y ello es un acuerdo innegable de la crítica de Baquero— son un contrapunto importante a los principales y aumentan la complejidad de la obra. Pero no creo que de aquí pueda deducirse que el mensaje moral se contiene en esos personajes de aparición tan exigua, después de las largas páginas que el autor dedica a dibujar los temperamentos complejos y magníficos —cargados de defectos y de grandeza/miseria humana— de los personajes principales.

Pero hay, además, otro tema. Para Baquero, en *La Regenta* hay el *leit motiv* del dualismo vida/inteligencia, resuelto en favor de la vida —de aquí la importancia del personaje Frígilis, etc.—. *La Regenta,* por tanto, defendería lo vital frente al seco intelectualismo, frente al esque-

ma, el número y la técnica» (p. 165). Se compara incluso a Clarín con Unamuno, en la defensa que ambos hacen de los valores vitales. Este mensaje, en Clarín, llegaría a través del «humor acre e inteligentísimo» (p. 164), que acertadamente detecta el crítico en nuestro autor.

En este punto no puedo por menos de recordar la fecha en que fue redactado el artículo de Baquero, y considero que tal vez lo que allí se hace es aplicar categorías interpretativas del existencialismo, lo que puede llegar a deformar el sentido de una obra que es preciso comprender —como aquí intento— dentro del marco de pensamiento adecuado: el naturalismo. Porque cuando en *La Regenta* aparece el término «vida» no se está, creo, refiriendo a la afirmación individualista e irracional del existencialismo, sino que se quiere reflejar todo aquello que sofocan las estructuras sociales de la moralidad provinciana de la Restauración. Un mismo término, fuera de su contexto, puede poseer un significado muy distinto, capaz incluso de alterar la significación de una obra literaria.

Así pues, el excelente estudio de Baquero posee, sin embargo, una serie de aspectos de los cuales me permito discrepar, pese a otros innegables aciertos que ya he señalado en su trabajo.

Creo que ahora se hace evidente lo que al principio señalaba. La necesidad de un tratamiento ideológico adecuado del tema, que requiere una comprensión de las categorías interpretativas adecuadas.

Como puede verse —podría traer muchos más ejemplos, alargando excesivamente este estudio—, la cuestión del naturalismo en España fue tan mal entendida en la época como ahora. Hasta qué punto esto se debe a un error de enfoque o refleja una postura de crítica tradicional, es algo que habría que discutir más ampliamente. Pero, como puede verse, apenas se indaga un átomo, la cuestión levanta de nuevo una serie de problemas.

La interpretación más adecuada acerca de *La Regenta* —a pesar de todo cuanto se ha escrito— me parece la de J.L. Aranguren,[4] con la que difiero no obstante en algunos aspectos parciales que precisaré luego. Sin embargo, pese a la amplia bibliografía hoy existente sobre el tema, resulta difícil encontrar una visión crítica correcta. Algunos de los estudios recientes, que tienden a una revalorización

de la obra de Clarín, aportan con cierta imparcialidad esta visión más justa.[51]

Clarín y Zola

Efectivamente, Baquero Goyanes tiene razón cuando estima que la sensibilidad literaria de las novelas de Clarín está lejos de las de Zola.

Sólo por apuntar algunas diferencias podría destacarse que Zola posee mayor proclividad al folletín; que mantiene el interés con más habilidad narrativa; que tiene una capacidad mayor de sensualismo descriptivo o plasticidad colorista —casi rubeniana— para dibujar algunas escenas —que detienen la acción, como cuadros impresionistas, antes de proseguir la historia—; el gusto por la descripción de grupos o muchedumbres; el sentimentalismo excesivo a veces, que coincide con una visión idealizada (*sic*) de los personajes femeninos: el erotismo escandaloso —para la época; recuérdese la escena de la lucha de mujeres en *L'asommoir*, por ejemplo—; el señalar abiertamente las relaciones sexuales entre los protagonistas; el gusto por ambientes sociales de clase baja, pero presentados en su sabor humano; la lucha por la existencia, con el medio material, de los personajes; la frecuencia con que se menciona el dinero, en cantidades económicas concretas, etc.

En Zola, los acontecimientos físicos son prevalentes. La enfermedad es algo serio, y de consecuencias importantes. En *La Regenta*, la enfermedad es una especie de lujo de la protagonista, que acentúa su interés por leer a los místicos —lo que, irónicamente, agrava su enfermedad o crisis—. En Zola el misticismo no existe, pero se presta atención a las relaciones afectivas humanas, aunque sin los minuciosos dibujos psicológicos de Clarín. En Zola los escenarios, y los movimientos de grupos, predominan sobre el análisis interior de los personajes. Zola no intenta un análisis excesivamente serio, sino que escribe una obra dirigida a señores de la nueva burguesía industrial —especialmente señoras—, capaces de identificarse fácilmente con los sentimientos de sus protagonistas femeninas, a través de una historia folletinesca pero revitalizada por su magistral arte narrativo, y por la intensidad y sensualismo cromático de sus escenas. Clarín trata por el contrario

de hacer un análisis exacto, de intencionalidad clara, de la sociedad española, con la excusa de los tópicos narrativos de época.

En definitiva, Zola posee una obsesión fisiológica y sensual —que en ocasiones ofrece páginas magníficas—. Clarín está preocupado por un asunto místico —problemática heredada, aunque trate de negarlo, de la novela tendenciosa, a partir de Galdós.

La narrativa de Clarín estilísticamente es quizás un poco menos brillante, pero en el aspecto técnico desarrolla de modo estricto las teorías del naturalismo. La novela de Clarín es mucho más estructurada, mucho más lógica y pensada; no es el «sistema de no tener sistema» de Zola, que trataba de sumergirnos en «le train-train de la vie».[52]

De esta forma, *La Regenta* posee un rápido desenlace, porque no interesa tanto el desarrollo de la acción, sino el análisis que pone de manifiesto, con exactitud casi científica —aunque dentro de los tópicos narrativos de época, a veces folletinescos, que aquejaron a toda la novela del siglo XIX—, toda una serie de relaciones psicológicas y sociales.

En definitiva creo que lo que muchas veces en Zola es meramente un escándalo de apariencias, al gusto parisino —con todo el atractivo que ello puede tener también—, en Clarín es un análisis profundo y serio de todo un medio social, a través de cortes o planos que muestran una visión estructurada y completa de un entorno representativo de la realidad española.

«La Regenta» y la teoría naturalista

Las nociones que antes destaqué a propósito del naturalismo, con el necesario apoyo de citas textuales, encuentran un correlato adecuado de aplicación, en *La Regenta*. Lo que trato de demostrar con ella es: que la obra de Alas significa una aplicación estricta del naturalismo en la narrativa. Las salvedades teóricas que el propio Clarín hace —referentes a un cierto espiritualismo, que, al mismo tiempo, se critica— se encuentran en sus escritos teóricos. *La Regenta* es una aplicación racional y consciente de estas concepciones que suponen a su vez un análisis racional de la realidad. *Clarín es más naturalista de lo que creía.*

Como consecuencia de ello, y enlazando con las consideraciones iniciales a propósito del naturalismo en España, creo que podrá comprenderse más fácilmente la singularidad de esta novela, en el panorama intelectual que he dibujado antes con datos y referencias creo que suficientes. Si el naturalismo fue tan mal comprendido aquí, resulta admirable una interpretación personal de sus teorías que implica una captación profunda de su sentido y significación intelectual.

Pienso que la influencia que Zola ejerció sobre Clarín, a la vista de las precedentes anotaciones respecto a la narrativa de ambos, no se realizó a través de sus novelas; Alas parece preferir el arte narrativo de su amigo Galdós a este respecto —aunque este tema fundamental excede el objetivo de este trabajo—. La influencia de Zola parece repercutir más bien a través de los escritos teóricos del francés. El mérito de Alas estriba en una asimilación completa y adaptación a sus concepciones personales. De aquí su originalidad. A este respecto, *La Regenta* hace lo que la narrativa zolesca no llega a hacer a veces: aplicar estrictamente la teoría naturalista —con las salvedades y correcciones que el propio Clarín se impuso, desde 1882—.

Para entender correctamente *La Regenta,* hay que partir de las teorías antes citadas. En primer lugar, el determinismo. Pero entendido no a la manera positivista de Zola, sino como aquella serie de influencias físicas y morales combinadas. Recuérdense las citas antes mencionadas. En *La Regenta* hay el elemento natural y sus fuerzas; el carácter del individuo (los caracteres fuertes de sus protagonistas), y la «resultante del mundo moral social» (que se expresa a través de la murmuración, de los prejuicios generales, opinión y modos de presión en general, constantes en la obra). Esta influencia del ambiente se percibe en todas y cada una de las páginas de la novela, hasta el punto de que llegan a condicionar la actitud de los personajes.

A este respecto, pienso que cuando J.L. Aranguren [53] niega el determinismo en *La Regenta,* se equivoca. Precisamente por desconocer este determinismo moral que el propio Clarín destaca en sus escritos.

El determinismo de *La Regenta* no es el meramente material y fisiológico, sino una fuerza más sutil y poderosa, un estado de opinión general —fundamentado en una moral cosificada, manipulada a uso personal, y como arma

arrojadiza— que acaba venciendo la resistencia del personaje central, Ana Ozores. Es así como este mundo vulgar y mezquino, chato, que rodea a la protagonista, acaba imponiéndose sobre ella. De hecho, *la murmuración* es un personaje invisible, pero tan real como cualquier otro, que recorre todas las páginas de la obra —incluso mediante el recurso narrativo de la alusión indirecta—.

Como luego indicaré, esta noción de la influencia del *medio moral* nos da el sentido central de la obra, su «tema». Y es fundamental para un correcto entendimiento de la novela.

Pero he indicado que Clarín adapta el naturalismo haciendo alguna salvedad personal. Me refiero a la salvaguarda de lo espiritual. Pese a la crítica del misticismo tradicional, como una especie de enfermedad para solitarios desquiciados, que aqueja a una hipersensibilidad recluida, en Clarín hay una constante atención a lo espiritual; baste recordar el detenido análisis de los estados de ánimo de la protagonista, en su evolución psicológica. Su naturalismo siempre hace un hueco a lo espiritual, al intimismo; precisamente son las páginas que confieren tensión poética al relato, en los ensueños constantes de la protagonista.

Del naturalismo de Zola toma Alas su profunda comprensión del mundo social, y su influencia sobre el hombre. Como quería Zola, *La Regenta* se convierte así en un tratado de sociología práctica. Se estudia el medio social con exactitud casi científica: la clase de alta burguesía provinciana, los diversos tipos clericales y su influencia, los señoritos del Casino, las criadas, el ateo del lugar, etc. También su función dentro del conglomerado social, e incluso su medio de ascenso o arribismo: el chantaje moral en las criadas; el dominio espiritual, a través de la confesión, en los clérigos..., etc.

La Regenta compone sistemáticamente un amplio mapa de los estratos sociales, de tipos o caracteres humanos representativos —de fuerza individual—, de las diversas tendencias ideológicas de época, todas ellas finamente ironizadas.

La Regenta da la impresión de una construcción narrativa perfectamente sistematizada. Constituye, como Zola quería, una historia real y lógica. Los personajes se desmontan pieza a pieza, incluso, con una exactitud mecánica

y analítica, que no existe en las narraciones del francés: profundo análisis de mecanismos de conducta.

En esta novela prevalece la construcción, la composición. Constituye un análisis totalmente racional —por ello es inadecuado el interpretarla desde el existencialismo, como antes indiqué—. Todo se encuentra estructurado según aquella «lógica de los antecedentes» a que Clarín se refería en sus escritos teóricos; todo se desarrolla según reglas, según leyes.

La frase de Alas acerca de «la lógica de los antecedentes» creo nos da una pista interesante acerca del origen de estas ideas. En efecto, el análisis psicológico de personajes que hay en *La Regenta* parece intentar una explicación racional de su comportamiento, que se busca en causas materiales y biográficas.

Esta concepción de Clarín que fácilmente se adivina en la narración —recuérdese la proximidad de arte y ciencia, reiterada por el naturalismo—, me parece que guarda estrecha relación con las teorías de J. Stuart Mill, pese a la externa repudia del positivismo que puede hallarse en algunos escritos de Alas. Ignoro si es influencia directa o indirecta.

La cautela de los ensayos de Clarín parece superada por la demoledora objetividad de la novela, que constituye una crítica profunda de la sociedad de época. La disección de *La Regenta* va mucho más allá en sus finos análisis que los prudentes ensayos de Clarín. Prueba de esta contundencia crítica fue la polémica subsiguiente, las excusas —de sorprendente sumisión— que tuvo que pedir el propio autor,[54] y el olvido en que conscientemente le sumió la crítica tradicional.

Quizás a Clarín no le era entonces fácil confesar sus aficiones culturales, si se tiene en cuenta su desposesión de la cátedra ganada por oposición, etc. O quizá la influencia de estas ideas le vino del entorno, si estaban en el ambiente. En todo caso, *La Regenta* va mucho más lejos en su crítica que el resto de la obra toda de Clarín. Y, si se recuerda la tónica cultural de la Restauración —véanse las páginas iniciales de este mismo trabajo—, constituye un hecho un tanto insólito para la época.

J. Stuart Mill (1806-1873), considera que «si conocemos una persona a fondo y si conocemos los motivos que actúan sobre ella, podemos predecir su conducta con la misma

certeza con que podemos predecir cualquier acontecimiento físico» (cfr. su *Sistema de lógica deductiva e inductiva*, 1843, VI, § 2, p. 547).

Entre algunas ideas de Stuart Mill y Zola, también podría encontrarse una cierta relación; por ejemplo, distingue entre necesidad y fatalidad —que no admite, pues supondría una conexión metafísica entre la volición y sus móviles—. Sus concepciones acerca de la *etología* —que estudia las leyes de formación del carácter— y la sociología —cuyo objetivo es descubrir una ley de progreso— me parecen en estrecha relación con las de Clarín, que también debió conocer la sociología de Comte.

Respecto a la disección social que hace *La Regenta*, tal vez la crítica de la sociedad vetustense surgiera del conocimiento de las ideas de Comte y Stuart Mill acerca de la dinámica social y la ley del progreso; el inmovilismo de la sociedad provinciana de la Restauración debía de estar en las antípodas de estas ideas de la época.

Pero la disección psicológica de personajes que se hace en esta novela, según leyes de comportamiento y la «lógica de los antecedentes» que antes mencionaba, parecen indicar un conocimiento profundo de la obra de Stuart Mill. En mi opinión esta anotación es importante para explicar la disposición racional y sistemática de todos los hechos del relato, que se encadenan en una serie casi mecanicista, hasta dar una comprensión total del hecho.

En todo caso, esta relación con las concepciones psicológicas de J. Stuart Mill me parece van mucho más allá de ser un simple influjo cultural —como la crítica pasada gustaba de denominarlo—, pues parece haberle inspirado a Clarín todo un modo de estructurar la narración y disponer la acción.[55] Al menos, esta manera estructural de su composición narrativa parece responder a las ideas citadas. Es lo que podría llamarse «técnica explicativa», que se manifiesta en los *flash-back* y las elusiones y pluralidad de acciones que se completan, hasta componer una especie de *puzzle* total y sistemático, a lo largo del desarrollo narrativo.

Un importante valor narrativo de *La Regenta* reside precisamente en que el autor, con impersonalidad naturalista, parece ir diseñando todo un mapa de relaciones psicológicas y sociales, cortando en planos de análisis el campo objeto de su estudio: la sociedad provinciana de época, y el

conflicto que en ella juegan determinados personajes. El autor va explicando racionalmente —y causalmente— todas las situaciones relevantes, hasta que el lector posee una comprensión global de los hechos, a través del desarrollo de la narración, que explica la conducta de cada personaje, y su función en la obra.

Precisamente esta técnica explicativa repercute en la temporalidad de la novela mediante el citado recurso al *flash-back*, que explicita cómo actúa sobre los personajes su biografía espiritual pasada, proporcionándonos la comprensión de sus actos. Es el desmontar pieza a pieza a los protagonistas, que aquí se realiza por la interrupción del tiempo narrativo, introduciendo un cambio de ritmo subsiguiente. El resultado es una absoluta congruencia de los personajes en su actuación. Incluso el lenguaje de la novela, se adapta al modo de ver la realidad que cada uno posee: don Álvaro se presenta asociado al don Juan en las escenas de amor, o se presenta en una descripción brillante de vida y colorismo, sobre un caballo —rompiendo la monotonía provinciana que sofoca a Ana Ozores— o en un baile —feria de sentidos—; don Fermín de Paas se enamora con un fondo de música de órgano abarrocado y catedralicio, y la escena se describe con lenguaje recargado. Esta adecuación perfecta del estilo narrativo, y la peculiar disposición temporal de la acción buscan lo mismo: un cuadro completo y congruente, total.

La temporalidad de la acción utiliza a veces este recurso significativo de la influencia que antes señalaba: se nos presenta el desarrollo de una escena en la que se nos sumerge, irrumpiendo en el presente, en medio de la acción; hay un corte de este tiempo presente, y visión retrospectiva que explica los antecedentes, motivos de la actuación del protagonista, etc., que proporcionan al lector una información suplementaria y un entendimiento más profundo de aquel suceso presente; esta comprensión del personaje se amplía, además, situándolo en su esfera social, comentarios que suscita su actuación, referencias indirectas, diálogos, etc.

El resultado, como decía, es un cuadro completo, un mapa estructural donde se explicitan las relaciones del individuo con su medio social y las motivaciones externas e internas que influyeron en el pasado sobre su actuación

presente. La narración, además, se enriquece con diversas consideraciones temporales.

Puede mencionarse como ejemplo al principio mismo de la narración, la aparición de Ana Ozores —que viene precedida de comentarios de terceros, capítulos 1 y 2—. Esta aparición, en el capítulo 3, se interrumpe para dar la misma retrospectiva de su infancia —que va indicando la temprana opresión del entorno sobre su afectividad—; en el capítulo 4 se relatan los precedentes familiares de la protagonista, y sus ensueños poéticos, pero ya aparece la dicotomía entre la mitología griega (vitalista), y el libro de san Agustín (misticismo, religiosidad), en sus lecturas tempranas. El capítulo 5 nos traslada al «presente» de la acción, orfandad; nuevo *flash-back*, que abunda en rasgos soñadores de la protagonista, para volver al presente con la boda. Entre los capítulos 3, 4 y 5 se ha explicado la problemática con sus antecedentes. Los capítulos 1 y 2 sirvieron para situar la acción en el trasfondo de la catedral, como símbolo del poder religioso.

Los capítulos 6, 7 y 8 vuelven hacia el exterior. *La Regenta* es una novela de gran movilidad en el enfoque narrativo. Aquí van presentándose a los personajes entre la sociedad laica; el Casino, como institución laica del lugar, el antagonismo entre Mesía y don Fermín a través de terceros; y la murmuración en los salones de la nobleza.

Los capítulos 9 y 10 se refieren respectivamente al bullicio callejero de Vetusta con la idealización del Magistral por Ana y su encuentro con Mesía, y al interior de la casa de Ana con la imagen paterna de don Víctor. Por tanto, acaba de perfilar los personajes, y pasa a las escenas de interior, también anímico.

Los capítulos del 11 al 15 se refieren al Magistral, en los sucesivos escenarios de su casa (cap. 11), fondo eclesiástico con diversos tipos (cap. 12), salones de la Marquesa (cap. 13) (con escenas de colorismo zolesco, como la del columpio de Obdulia, que recuerdan *Une page d'amour*, aunque el sentido del hecho es muy distinto), el paseo del Espolón (cap. 14), y el interior de la casa del Magistral de nuevo (cap. 15) con la crítica escena de don Santos Barinaga borracho denunciando su poder. En definitiva, se nos plantean las relaciones de dependencia del Magistral respecto a doña Paula, su madre (otra acción dentro de la acción, que se insinúa, y luego se vuelve a

ella hasta contemplarla), y los progresivos celos que éste tiene por Ana Ozores. En el capítulo 15 hay otro importante *flash-back* que relata la vida de doña Paula, y aporta además nuevos datos acerca del dominio sobre los clérigos; de él, se deduce una comprensión más profunda de las motivaciones de don Fermín, y también de las presiones morales que actúan sobre el clero. Las formas de dominio se extienden jerárquicamente, en una relación compleja de dependencia, cuyo dibujo lineal percibe el lector.

Los capítulos 16 y 17 vuelven sobre Ana. En el primero se muestra la asfixia de lo prosaico, el hastío, con insinuación de una salida vitalista hacia el don Juan/don Álvaro (ya aludida en su miedo a Mesia, cap. 10). En el segundo, la visita del Magistral y la confesión, que introducen el tema del aumento de temperatura mística, que se desarrollará en los capítulos 18 y 19.

El capítulo 20 y el 22 significan un interludio que interrumpe la problemática interior de Ana, para referirse a las críticas de la sociedad laica hacia don Fermín, con la historia de don Pompeyo, que en el capítulo 26 muere.

Si entre los capítulos 18 al 22 la acción va de Ana (19 y 21) al exterior (18 y 22), a partir de ahora la acción se acelera un tanto. En cada capítulo, el tema se refiere a Ana y a don Álvaro —la segunda relación amorosa—, entre los capítulos 23 y 26.

El capítulo 27 se refiere a la recuperación de Ana, después de la procesión —donde su misticismo llega al delirio—. Hay otro *flash-back*, y reconstrucción minuciosa de lo sucedido.

El capítulo 28 plantea el ridículo de don Fermín en el campo, por celos, y el amor de Ana y don Álvaro.

El desenlace ocupa únicamente dos capítulos: 29 y 30. Sucede con gran rapidez, frente a la anterior delectación descriptiva.

El capítulo 29, en Navidad, da a entender el adulterio. Hay una chanza de todos los personajes: las situaciones teatrales del don Juan, el Magistral (un clérigo es un eunuco enamorado), don Víctor (que vive un drama de capa y espada a costa de su propio honor), etc.

En el capítulo 30 las acciones suceden de un plumazo. El duelo (comparación satírica teatro/vida); ridículo de don Víctor (que vive *La Traviata*) y don Fermín (con su

cuchillo, en drama de celos). Muerte de don Víctor. Huida de don Álvaro. Frígilis (el personaje naturalista, científico de aspecto desagradable) demuestra su fidelidad (pese a la frigidez que, satíricamente, indica su nombre). Ana busca un hermano en don Fermín, y éste la rehúye. Murmuración general. Final teatral, en el beso de Celedonio, que parece símbolo del asco vomitivo que parece producirle una sociedad en la que no se integra.

En definitiva, el *flash-back* parece tener un papel importante para explicar el carácter de Ana, y para explicar los condicionamientos psicológicos y familiares que actúan sobre don Fermín. En el otro caso, la curación de Ana es simplemente un recurso narrativo lúdico, para mantener el interés con la sorpresa de la acción.

La Regenta es una narración compleja, donde suceden muchas acciones diferentes. Por ejemplo, la de don Pompeyo. Son acciones que se insinúan, se cortan, se vuelve sobre ellas en el momento preciso, capítulos más adelante. Todas ellas poseen una intencionalidad, transmiten una idea. No son una historia gratuita sino que describen una situación, analizan un hecho. Esta pluralidad de acontecimientos narrativos puede dar pie a múltiples interpretaciones respecto a la obra. Pero siempre siguen un sistema, están estructurados para cumplir una función. Esta composición racional de la obra es lo que aquí quiero destacar, pues analizar su estructura en detalle sería más largo.

En definitiva, lo que trato de indicar aquí es que *La Regenta* viene a ser una especie de «verificación» narrativa de todas las teorías naturalistas anteriormente expuestas, en una aplicación más estricta de lo que Clarín mismo afirma. Su diferencia fundamental respecto a la obra de Zola, se debe a diversas técnicas narrativas, que reflejan la adaptación a la novela de una serie de ideas acerca del arte y acerca de las ciencias del hombre, como he intentado señalar. Esta diferencia se concreta en el carácter de composición sistemática, cuidadosamente estructurada, que confiere un aspecto peculiar a la obra y aumenta su contundencia crítica.

El sentido de «La Regenta»

Creo que a partir de todas estas nociones queda ya suficientemente fundamentada la interpretación de *La Regenta* que propongo, interpretación para mí evidente, pero que frecuentemente ha sido eludida por la crítica. A partir de la aplicación narrativa de la teoría naturalista, se pone de manifiesto su sentido y su originalidad en el ámbito cultural de la época. Los rasgos estructurales consiguientes que he señalado, obligarían a un análisis más detenido que superaría el objetivo de este estudio: determinar el sentido de esta novela a partir de su relación con el naturalismo.

A este respecto, hay un texto teórico interesante de Clarín:

> El estudio del hombre como actor del drama de la vida, es casi siempre el objeto predominante en la novela; pero ni en su objeto total, en el concepto, ni en la realidad, y su general presencia en el arte, que es la novela, la vista primera y total nos ofrece el carácter en primer término y el resto del mundo sirviendo de fondo al retrato. Lo diré con una imagen: ni el espectáculo de la vida, ni su espejo, la novela, son el retrato sobre un país, sino un país con retratos, con personajes que influyen en el sentido del paisaje, como sucede, por ejemplo, en muchos del Pussino [p. 141].

Esto explicaría la alternancia temática, antes señalada, de los capítulos de la novela, que se dedican tanto al personaje como al fondo o medio en que se desenvuelven.

La Regenta, por tanto, tiene por mundo un país con retratos. Esto nos indica la necesidad de una doble lectura de la obra: psicológica y sociológica, que coincide con la doble disección de su análisis: sobre los personajes y su medio.

El escenario de la novela, Vetusta, con el símbolo de la Catedral, trata de dibujar el entramado y mecanismos de un mundo caracterizado por su inmovilismo, por las relaciones espirituales y afectivas coaguladas en fórmulas de hipocresía social y religiosa. Lo que *La Regenta* trata de hacer, en mi opinión, más allá de la simple historia de Ana Ozores y sus problemas sentimentales, es poner al desnudo todos los mecanismos de una maquinaria social caduca, y

sus fuerzas determinantes, a través del doble conflicto amoroso/religioso de sus protagonistas principales.

En mi opinión, el aspecto fundamental que debe considerarse en *La Regenta* —y el que nos entrega su sentido— es la presión u opresión que un medio social/moral ejerce sobre un individuo hipersensible —Ana Ozores—, a través de una serie de acontecimientos que se desarrollan regidos por una causalidad lógica. La historia, también a la manera naturalista, se presenta como un fragmento de vida, evitando la ficción de la novela idealista; pero se cuida mucho el autor de mostrar los mecanismos de actuación, en un detallado análisis narrativo.

A partir de este tema —presión sobre el individuo—, se dibuja toda una problemática religiosa en una ciudad de provincias de la Restauración que hace hincapié en los diversos tipos clericales, relaciones de poder, función de la confesión, murmuración, etc., como formas de dominio y presión del medio.

Doble esfera de análisis: individuo y sociedad. Doble esfera temática: religión (institucionalizada y fría), amor (insatisfacción).

Por tanto, sobre el eje de la protagonista aparece el tema de la represión moral y la insatisfacción afectiva, que conducen a un desenlace final apresurado: la aniquilación del personaje.

En efecto, la novela se demora en un doble análisis. Análisis social (las diversas clases sociales por estratos, y su función en la colectividad; estudio de las relaciones de poder —clerical— a través del Magistral, etc.). Análisis psicológico de cada personaje, en una amplia galería de individuos que configuran un mapa ideológico del campo de estudio acotado por el autor; análisis que se detiene especialmente en las figuras más importantes, y lleva su indagación hasta los antecedentes familiares.

En todo caso, lo que se busca es una comprensión racional y total, por parte del lector, de toda una situación social y psicológica (planteada como conflicto amor/religión).

Pienso que el sentido de la novela debe verse desde esta perspectiva ideológica. Porque el tema de Ana Ozores navegando entre la posesión matrimonial del paternal don Víctor, el poderoso temperamento de don Fermín de Paas —con su soberbia eclesiástica de época—, y el donjuanes-

co don Álvaro Mesía —teatral Casanova de cepa hispana, y reflejo además de la modernidad parisina—, no confieren a la obra auténtico relieve.

Pienso que el *menage à trois* (*à quatre*, más bien) del argumento, parece más bien una excusa. Es el entramado folletinesco a partir del cual se realiza un sistemático análisis de los personajes y su medio social. Prueba de ello es el rápido desenlace, que sólo tiene lugar al final del capítulo 29, y —en su mayor parte— en el capítulo 30, el último. Antes, el autor se había ido deteniendo, con evidente complacencia, en un dibujo de caracteres y mecanismos de poder, en un estudio de psicologías y de relaciones sociales.

Si en la novela de Zola el argumento, el interés de la acción, es prevalente, en *La Regenta* lo importante parece ser esa disección impersonal y objetiva, que convierten la obra en un tratado (naturalista) de sociología práctica.

En definitiva, la historia de Ana Ozores en sus avatares afectivos no es ni mucho menos lo más importante de *La Regenta*. Más bien al contrario, desde un punto de vista más actual, resta fuerza a la narración. Quizás estos elementos folletinescos fueran necesarios para la época, para tener acceso al lector. Pero detrás del aspecto de caramelo, el sabor resultaba amargo. Lo que verdaderamente se exponía era una explicación racional y determinista —en el sentido moral que quiere Clarín— de una situación y sus motivaciones. El mapa moral de Vetusta, y su red de relaciones de poder, queda patente como símbolo de una realidad de época, bien concreta; el conflicto interior de los personajes, manifiesta además una crítica punzante y demoledora —pese a la elegante distancia de la corrección estilística y la ironía— que toca de lleno en la concepción española de la época.

La Regenta es por otra parte obra de gran complejidad. Ya me he referido antes a la pluralidad de acciones y a la composición estructural. Pero también respecto a la temática, los conflictos se contienen unos en otros: en el interior de Ana hay el conflicto del espiritualismo —que a veces recuerda a la anterior novela tendenciosa—; en el interior que relaciona a los tres personajes fuertes, hay un conflicto de amor —con pasiones: conquista, celos, etc.—; en el interior que alberga la ciudad de Vetusta, y que afecta a todos sus habitantes, hay un conflicto de poder —que

se expresa en las críticas al Magistral—, y una presión moral constante —a través de la murmuración— que actúa como censura social y condiciona todas las acciones.

En todo caso, el conflicto fundamental es el ya tópico en la época entre amor y religión. Pero aquí con una proyección más profunda y concreta, que deriva del detallado análisis. Con sistematismo implacable, *La Regenta* pone al descubierto todas las motivaciones humanas que laten detrás de las grandes ideas de los grandilocuentes personajes de la obra (recuérdense las críticas del Clarín teórico a la ampulosidad discurseadora de la Restauración, por ejemplo su artículo satírico sobre Cánovas). Muy español: los protagonistas proyectan todas sus elementales frustraciones afectivas en «grandes ideas», eternos valores de cartón piedra. La generación del 98 estaba a punto.

Clarín realiza esta sátira con ironía de guante blanco, pero absolutamente demoledora y destructiva. Su elegancia distante, impersonalista, produce un efecto destructivo en todo lo que aborda, y va desmontando paso a paso toda la feria de apariencias institucionales.

A este respecto, recuérdense las páginas relativas al misticismo gratuito de Ana Ozores; su evidente respeto ante la obra de los clásicos de la mística, no obsta para su crítica de esta enfermedad hispana, en cuanto representa aquí una evasión de la realidad. Las alusiones acerca del sentido del honor calderoniano, tras el que late la murmuración, los celos, la impotencia. Las páginas relativas a la confesión, que unas veces son medio de intimidad amorosa en clérigos desvergonzados, y otras medio de dominio o dependencia psíquica, como en el caso de don Fermín:

> El Magistral conocía una especie de Vetusta subterránea: era la ciudad oculta de las conciencias. Conocía el interior de todas las casas importantes y de todas las almas que podían servirle para algo. Sagaz como ningún vetustense, clérigo o seglar, había sabido ir poco a poco atrayendo a su confesonario a los principales creyentes de la piadosa ciudad. Las damas de ciertas pretensiones habían llegado a considerar en el Magistral el único confesor de buen tono. Pero él escogía hijos e hijas de confesión. Tenía habilidad singular para desechar a los importunos sin desairarlos. Había llegado a confesar a quien quería y cuando quería. Su memoria

para los pecados ajenos era portentosa [*op. cit.*, p. 266; cap. 11].

Recuérdese la discusión de don Fermín con su madre, en el capítulo 15:

> —Déjate de eternidades. Yo no quiero palabras, quiero que sigas creyéndome a mí; yo sé lo que hago. Tú predicas, tú alucinas al mundo con tus buenas palabras y buenas formas. Yo sigo mi juego... Fermo, si siempre ha sido así, ¿por qué te me tuerces? ¿Por qué te me escapas? [p. 400].

Palabras que son pie para explicar una relación de dependencia con la madre, y causas biográficas. Palabras dichas cuando don Fermín manifiesta una cierta independencia en el amor hacia Ana.

Recuérdese la escena de la muerte de don Pompeyo, el ateo de Vetusta, instrumentalizada como si fuera un milagro (cap. 26). Si, después de la visita de don Fermín al moribundo, don Pompeyo hubiera prolongado su agonía, hubieran quedado en ridículo (se dice)...

Recuérdese el tema de la vocación sacerdotal, encauzada por Paula como una escalera de arribismo, de ascensión al poder...

Todas las referencias de Leopoldo Alas al mundo de los clérigos, poseen este dejo destructivo, de ironía elegante e implacable. Su crítica o sátira es mucho más benigna cuando retrata a personajes de la nobleza provinciana, nadie parece extrañarse de la superficialidad de sus acciones; tampoco los personajes del Casino, en su incultura y afán de jolgorio, parecen provocar un choque violento en el lector.

El tema ácido de *La Regenta* tiene que ver con las instituciones eclesiásticas provincianas, en una época histórica concreta. No verlo, es ceguera ante evidencias. Es posible que Clarín compartiera en cierto modo el espiritualismo de Ana, o que tuviera una espiritualidad constante —como destacan algunos críticos—. Es posible que su crítica surja precisamente de una elevada concepción religiosa. Pero lo que no puede obviarse —salvo que se quiera deformar conscientemente (estérilmente) el sentido crítico de la novela— son las consecuencias que esta actitud mística tienen: dominio y manipulación de la intimidad, aho-

go del sentimiento del amor humano, asfixia de la vida.

De aquí no puede inferirse que Clarín opine que la religión sofoca al amor. (Creo, además, que estaría en contradicción con su pensamiento.) Pero parece evidente que *en las circunstancias sociales y psicológicas* concretas (simbólicas) de la narración, así ocurre. Intentar explicar por qué, es una exégesis que rebasa la intención y posibilidades de este trabajo.

Quiérase ver o no, *La Regenta* constituye una crítica profunda y razonada, a través de la narración, de los valores sobre los que se sustentaba la sociedad bienpensante de la época. El historiador de la literatura debe limitarse al *significado que transmite el texto:* un retrato objetivo y profundo de la sociedad de la época.

Por tanto, creo que a través de estas páginas ha quedado clara la necesidad que en un principio destacaba: la crítica literaria debe abordar una comprensión ideológica del tema, si no quiere falsear el sentido del texto.

El caso de *La Regenta* ejemplifica perfectamente esta idea, pues en ocasiones la crítica ha podido ofrecer interpretaciones que no corresponden exactamente con el texto, precisamente por olvidar el contexto cultural en que se sitúa. En absoluto estoy de acuerdo con el profesor Aranguren cuando rechaza entrar en la discusión del naturalismo de esta novela, alegando se trata de una cuestión academicista y sin importancia. Creo haberlo demostrado.[56]

Aquí se ha intentado situar *La Regenta* en el contexto del naturalismo, como dato básico para su interpretación. Se señalaron aspectos históricos de incidencia en nuestro país, y peculiaridades de asimilación. En el contraste de las teorías literarias de Zola y Clarín, parece seguirse que esta novela es una aplicación a la narrativa de estas concepciones, y mucho más estrictamente naturalista, en algunos aspectos, que la obra del propio Zola. A partir de esta situación contextual necesaria, se ha ofrecido una interpretación de los diversos aspectos estructurales, temáticos e ideológicos de la obra, que se presenta, además, como un caso singular en nuestras letras.

En definitiva, creo que a través de la relación de *La Regenta* con el naturalismo, se pone de relieve su valor, significación y originalidad, a veces en olvido.

NOTAS

1. *La Regenta*, Daniel Cortezo, Barcelona, 1884-1885, 2 t., ilustraciones de Juan Llimona, grabados de Gómez Polo. Aquí usaré la edición de J.M. Martínez Cachero (que se corresponde con aquella corregida), Planeta, Barcelona, 2.ª ed., 1967 (1.ª ed., 1963), int. y notas.

2. Cfr. S. Beser, *Leopoldo Alas: Teoría crítica de la novela española*, Laia, Barcelona, 1972 (Antología y estudio). Aquí se intenta una revalorización de Clarín, admirado por Unamuno, Azorín y Pérez de Ayala, que supera en modernidad a Galdós (p. 11), olvidado por la crítica. Sobre la complejidad de *La Regenta*, cfr. Beser, pp. 316-318; Ferreras, p. 117; Ramos Gascón, p. 46 (obras luego citadas).

3. S. Beser, *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1968.

4. J.L. Aranguren, *Estudios literarios*, Gredos, Madrid, 1976, pp. 177-211. Estudio de gran interés; su lectura me obligó a suprimir partes de este trabajo por coincidir con mis apreciaciones.

5. S. Beser, *op. cit.*, p. 316.

6. Para ello, cfr. G. Lukács, *La signification présente du realisme critique*, Gallimard, París, 1960.

7. W. T. Pattison, *El naturalismo español (historia externa de un movimiento literario)*, Gredos, Madrid, 1969, p. 11.

8. Juan López Morillas, *El krausismo español, perfil de una aventura*, México, 1956, pp. 183-210. Cfr. también S. Beser, *op. cit.*, en nota 2, pp. 155 ss.; y del mismo autor, *op. cit.*, en nota 3, bibl. cit., pp. 39 ss.

9. M. de la Revilla, «El naturalismo en el arte», *Revista Española*, 68, 1879, pp. 164-184 (*apud* Pattison, p. 34). Entre las manifestaciones del naturalismo en España, Pattison (pp. 86-87) cita: la primera manifestación, el libro de S. Ortega Munilla, *La cigarra*, 1879; también *Lucio Tréllez*, del mismo autor. En Barcelona, poco difundidos por escribirse en catalán, Narcís Oller: *Croquis del natural*, 1879; *La papallona*, 1882 (trad. al francés por A. Sevine, con prólogo de Zola).

10. Blanco Asenjo, «Del realismo y del idealismo en la literatura española», *Revista de la Universidad de Madrid*, 1874, Discusión del Ateneo sobre «Ventajas e inconvenientes del realismo, para el arte dramático». Gifford Davis, «The Critical Reception of Naturalism in Spain before *La cuestión palpitante*», *Hispanic review* (Philadelphia), XXII 1954, pp. 97-108, encuentra en 1876 la primera referencia al naturalismo en España (cfr. Beser, *op. cit.*, en nota 3, p. 314).

11. Ed. A. Carlos Hierro, Madrid. Cfr. también catálogo de traducciones de Zola, en Pattison, *op. cit.*, pp. 52-56, así como de otros naturalistas.

12. Cfr. también Joaquín Casalduero, *Vida y obra de Galdós*, Gredos, Madrid, 1974, pp. 184-185. Entre 1881-1885, desde *La desheredada* a *Lo prohibido* —ésta más estrictamente naturalista (!)—, fecha la etapa del naturalismo de Galdós. Cfr. también prólogo de Montesinos a la ed. de *Lo prohibido*, Castalia, Madrid, 1975. Cfr. también Pattison, p. 132 (*op. cit.* [7]).

13. S. Beser, *op. cit.*, en 3, p. 314.

14. Cfr. G. Davis, *op. cit.* en 10. Cfr. también P. Martino, *Le naturalisme Français 1870-1895*, París, 1960. Cfr. también Clocchiatti, «Cl. y sus ideas sobre la novela», *Rev. Univ. Oviedo*, 1948, LIII-LIV, y LVII-LVIII, 1949, LIX-LX.

15. Curiosa coartada de la crítica reaccionaria contra Zola es que siempre pinta lo repugnante; por ello, Ortega Munilla alaba a Pereda que pinta lo verdadero, no lo repugnante: *apud* Pattison, *op. cit.*, en 7, p. 66.

16. Clarín, en *La literatura en 1881*, pontifica acerca de quién es naturalista o no. Considera *La desheredada* como ejemplo de naturalismo templado. Pattison (*op. cit.* en 7) indica que Galdós se alinea entre los jóvenes redactores naturalistas de *Arte y Letras* de 1 de julio de 1882 (*op. cit.*, pp. 90-91).

17. *La cuestión palpitante* se publica en *La Época*, 7, noviembre de 1882 a abril de 1883. Para Pattison es realista y no naturalista (*op. cit.* en 7, p. 99). Pardo Bazán se opone al determinismo; también en escrito en *La Época*, 6 de mayo de 1884 (cit. por Pattison, p. 117). La polémica se recoge en Pattison, pp. 102-125.

18. Dice Pattison que desde 1884 las críticas se basan ya en escritos y conocimiento de Zola (op. cit., p. 121). Por ejemplo, prólogo de Menéndez y Pelayo a las *Obras completas* de Pereda; F. Díaz Carmona, *La novela naturalista;* Juan Valera, «Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas», en *Revista de España*, 1886, 1.º. Discrepo sin embargo de este pretendido conocimiento que ve Pattison. Por ejemplo, Carmona (citado por Pattison) —autor que me parece irrelevante, incomprensiblemente mencionado por Pattison, como otros— escribe que, para Zola, la moral es indiferente, que lo importante es la frase bien hecha (!); el naturalismo es copiar frases feas..., etcétera. O bien no se enteraban de lo que leían, o bien poco se podía esperar de su estrechez de criterios.

19. Pattison (*op. cit.* en 7) concluye que el naturalismo español nunca rompió con el idealismo, y que éste acabó primando (p. 166). Pero Pattison participa de esta confusión ideológica aceptando acríticamente que el P. Coloma, con *Pequeñeces* (1890), es naturalista (p. 171), según pretendía también Pardo Bazán (cfr. *Nuevo Teatro Crítico*, n.º 4, abril 1891).

20. Pattison (pp. 167-168) cita un *Palique* de Clarín sobre Zola, quien reconoce la importancia de cierta mística y la ve sin antipatía, aunque él (Zola) no la siga y se aferre al positi-

vismo pesimista. También en esta línea interpretativa, F. García Sarría, *Clarín o la herejía amorosa*, Gredos, Madrid, 1975. Por el contrario, S. Beser insiste en el determinismo de Clarín. También lo niega J.L. Aranguren.

21. La diferencia que existe entre el naturalismo como corpus teórico y su desarrollo como praxis creativa ha sido señalada por Laureano Bonet, introducción a: Zola, *El naturalismo*, Península, Barcelona, 1972 (p. 9). Esto lo vio Pardo Bazán en *La literatura francesa moderna. El naturalismo*, en *Obras Completas*, vol. XLI, Cía. Iberoamericana de Publicaciones, Madrid, s/d., pp. 121-122, para quien el Zola moralizador y didáctico de los *Rougon-Macquart* contradice el teórico de *Le roman expérimental*.

22. Para A. Hauser, sin embargo, Zola tiene rasgos románticos en su narrativa (cfr. *Historia social de la literatura y el arte*, Guadarrama, Madrid, vol. 3). Luis López Jiménez (cfr. nota 24) dice también a este respecto: «Pero no nos engañemos, ese objetivismo es en parte aparente: la "documentación" existe —hasta necesarios detalles históricos que se encuentran dispersos en la novela naturalista, para mayor veracidad—; pero, por un lado, en el terreno artístico, se llega a veces a una interpretación subjetiva de la realidad, que puede presentarse de forma agigantada al modo romántico. Por otro lado, ese objetivismo se convierte en literatura docente, de tesis» (pp. 9-10).

23. Savine, *Le naturalisme en Espagne. Simples notes*, París, 1885 (cfr. Pattison, 123).

24. Sobre el naturalismo francés y español, cfr., aunque muy breves, las páginas iniciales del libro de Luis López Jiménez, *El naturalismo y España (Valera frente a Zola)*, ed. Alhambra, Madrid, 1977, pp. 7-35. Es importante también E. Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, ed. Anaya, Salamanca, 1968 (que ya ha sido criticado aquí, aunque de pasada, para no divagar en el artículo). En definitiva sigue haciendo falta aún un estudio serio que revise el de Pattison, aquí criticado, y relacione el naturalismo francés con el español. Para cuestiones históricas, cfr. Jean Becaraud, *La Regenta de Clarín y la Restauración*, Madrid, 1964.

25. *Le roman expérimental* (1.ª ed., Charpentier, París, 1880), Garnier-Flammarion, París 1971.

26. Trad. esp. *El naturalismo* (cit. en 21), *apud* L. Bonet, p. 12.

27. Cfr. Bonet (cit. en 21), p. 19.

28. Cfr. *Les romanciers naturalistes*, G. Charpentier, París, 1890, pp. 125-221.

29. Recogido en S. Beser (cit. en 2), pp. 107 ss.

30. Según nota, Beser (cit. en 2) se refiere a Eugenio Veron, *L'Esthétique*, París, 1878, para quien el arte no admite

principios absolutos, ni elucubraciones puramente filosóficas.

31. *Apud* S. Besser (cit. en 3), p. 322.

32. S. Beser (cit. en 2, p. 102.

33. G. Roberts (cit. en nota 48, *hic*), pp. 200 ss: «Es así que sentimos la presencia del mundo natural más que con fuerza determinista, como una corriente de flujo y reflujo de sentido casi lírico». Como en gran parte de la crítica, se intenta restar aquí intención agresiva a la obra de Clarín.

34. Cfr. Davis (cit. en 10), p. 198. Cfr. Beser (cit en 3), pp. 322-323. En 1889 señala que la experimentación científica es distinta que la literatura, y habla de una experimentación artística.

35. Cfr. S. Beser (cit. en 2), pp. 120 ss.

36. Cfr. S. Beser (cit. en 3), p. 331.

37. Cfr. S. Beser (cit. en 3), p. 327. Cita una recolección de artículos, *Ensayos y revistas*, 1892.

38. Impr. A. Pérez Dubrull, Madrid, 1881, p. 11. Sobre el tema, cfr. Bonet (cit. en 21), pp. 7-8, nota; Barcia Caballero, *La cuestión palpitante. Cartas amistosas a la señora doña E. Pardo Bazán*, Est. Tipográfico Seminario Conciliar de Santiago, 1884, pp. 97-98, sobre la confusión de términos realismo/naturalismo en Pardo Bazán —empeñada en separar el naturalismo de su trasfondo positivista—.

39. S. Beser (*op. cit.* [2]), p. 115. Cfr. también prólogo a *La cuestión palpitante.*

40. Clarín fue más o menos naturalista siempre. Así, en la crítica a *Resurrección* de Tolstoi escribe tratando de dar sensación de permanencia ideológica que, cuando hizo el prólogo a *La cuestión palpitante*, «era yo entonces, sin embargo, tan idealista como ahora, así como ahora soy tan naturalista como entonces» (cit. por Beser, cit. en 2, p. 337).

41. *Apud* Rodríguez Puértolas, Zavala, Blanco Aguinaga, *Historia social de la literatura española*, Castalia, Madrid, 1979, vol. 2, p. 148.

42. Cfr. también Clarín, *Paliques*, edición, introducción y notas de Martínez Cachero, Ed. Labor, Barcelona, 1973, quien informa tangencialmente sobre diversos aspectos ideológicos y literarios de Clarín. Con respecto a Zola —a propósito del fanatismo de quienes le critican, por reaccionarismo— se dice: «El pensador imparcial ni alaba ni vitupera esta clase de fenómenos sociales y psicológicos: los estudia, busca sus causas naturales y analiza sus efectos; y el *artista en almas y doctor en observación social*, hace lo mismo, añadiendo la misteriosa influencia de la poesía, que da relieve y luz a la representación total de lo estudiado». Y más adelante: «Zola si no como hombre de fe, como artista, tal vez, y sin darse él mismo cuenta, como hombre de cierta fe, o a lo menos de cierta *esperanza*, y sin duda de certísima caridad, respetará, porque es santa,

toda la poesía que hay en la ilusión sincera; tal vez adivinará, a fuerza de poeta *realista*, algo de la misteriosa verdad que hay probablemente en el esfuerzo humano que en el dolor tiende como un imán a lo divino paternal» (pp. 189-190). Todas estas ideas corroboran lo anteriormente dicho.

43. García Sarría (*op. cit.* en 20).

44. Cfr. Beser (*op. cit.* en 3), p. 335. Desde otro punto de vista, también admite determinismo.

45. Respecto a esta evolución, cfr. P. Saínz Rodríguez, *La literatura del día*, Barcelona, 1903, p. 143, tres períodos en Clarín: religioso y romántico, influencia del krausismo juvenil; influencia naturalista y positivista, considera inocente el anterior idealismo de cátedra; reacción idealista, 1890, nueva posición respecto al naturalismo (*apud* García Sarría, cit. en 20, p. 256). Cfr. también J. Balseiro, *Novelistas españoles modernos*, Nueva York, 1933, p. 375: cambio en *Su único hijo*, cinco años después de *La Regenta*. Para García Sarría, *Su único hijo* sería obra resumen y clave.

46. Albert Brent, «Leopoldo Alas and *La Regenta*. A Study in Nineteenth Century Spanish Prose Fiction», *The University of Missouri Studies*, vol. XXIV, n.º 2, 1951.

47. Baquero Goyanes, «Exaltación de lo vital en *La Regenta*», en J. M. Martínez Cachero (ed.), *Leopoldo Alas, «Clarín»*, Serie El escritor y la crítica, Taurus, Madrid, 1978, pp. 157-178. Original en *Archivum*, II, 1952, pp. 189-216. Insiste Baquero en que la interpretación de Brent sobre el «fracaso» en *La Regenta* indicaría que el raquítico mundo cultural de Vetusta puede considerarse como una de las causas de esta frustración (p. 166), resultado de un desequilibrio producido por la oscilación entre autenticidad y no autenticidad. Cfr. también Baquero Goyanes, *La novela naturalista española, Emilia Pardo Bazán*, Murcia, 1955.

48. *Op. cit.* en 47. Para Galdós, *La Regenta* es «muestra feliz del naturalismo restaurado». Prólogo a la 3.ª ed., Madrid, 1900, *apud* 48.

49. Baquero (47) cita al P. Blanco García, que critica la obra por naturalista. También cita a González Blanco, *Historia de la novela española desde el romanticismo a nuestros días*, p. 209, para quien es la obra maestra del naturalismo europeo: «Clarín es el Zola puro, el documentado, el recargado si queréis...». *Ibidem*, 502, *apud* 47, p. 159, nota.

50. Para la relación con Flaubert, cfr. G. Laffite, «Mme. Bovary et *La Regenta*», en *Bulletin Hispanique*, XLV, 1943, n.º 42, pp. 157-163. El magnífico estudio de C. Clavería, «Flaubert y *La Regenta*», en *Cinco Estudios de literatura española moderna*, Madrid, 1945, pp. 11-28, recogido en la compilación de Martínez Cachero (en 47), pp. 179-193. Este trabajo, de gran interés, com-

para la lucha de las dos protagonistas con el medio ambiente (p. 185): «Si bien en la obra de Clarín se tiene la impresión de algo más desarrollado y profundo, de un carácter de mujer complejo, difuso y extremoso». Cfr. J.J. Danzelger, *La description du milieu dans le roman français de Balzac à Zola*, París, 1938 (de interés para el tema). Cfr. relación de citas que Clarín hace de Flaubert, en el estudio de Clavería, p. 193, nota 50.

51. Para la evolución de la crítica respecto a la valoración de *La Regenta*, cfr. las Historias de la literatura de: Del Río (valoración de aspectos estilísticos y narrativos, aunque la encuentra «tendenciosa y a ratos prolija»); de Guadiana, J.I. Ferreras, *La prosa del siglo XIX*, Guadiana, Madrid, 1975, 2.ª ed., pp. 116 ss. (obra mal comprendida por la crítica. Comparación con Bovary, olvida que, aquí, también retrato de Magistral. No novela de frustración, sino de toda una ciudad. Puede pasar por naturalista, aunque no caiga en ningún exceso fisiológico); de Zavala, Puértolas y Aguinaga, Castalia, Madrid, 1979, vol. 2, pp 155 ss. (elogios por análisis social y crítica de la realidad de Restauración..., etc., bien fijadas las fuentes ideológicas, valoración de tinte agresivo, actual y correcta interpretación del tema). Cfr. también el magnífico trabajo de G. Sobejano «La inadaptada», L. Alas: *La Regenta*, cap. XVI, en *Comentario de Textos*, vol. 1, Castalia, Madrid, 1973, 3.ª ed. Una valoración más actual de Clarín en la introducción de A. Ramos Gascón, *Pipa*, Cátedra, Madrid, 2.ª ed., 1978. Sobre la problemática de dependencia entre materia-espíritu de Clarín, en etapa naturalista. Se refiere inteligentemente a la etapa espiritualista de Clarín, que no es negación del naturalismo anterior, sino —como escribe en «Estanislao Sánchez Calvo: necrología», 1.er trimestre, *Revista de Sociología y Derecho*, Madrid, 1895— de encontrar «una expansión espiritual al movimiento científico contemporáneo» (p. 60). Cfr. también la magnífica edición de *La Regenta* por Gonzalo Sobejano, Ed. Castalia, Clásicos Castalia, n.º 110-111, Madrid, 1981, 2 vols., que he conocido cuando ya se encontraba en prensa este trabajo. Esta edición se basa en la segunda y última en vida de Clarín, con prólogo de Galdós, Librería Fernando Fe, Madrid, 1900. Cfr. la introducción de Sobejano que toca alusivamente algunos aspectos relacionados con el naturalismo de la novela. Para problemas de crítica textual son de interés las pp. 68-76 de su introducción. Este trabajo se redactó en 1982. Después aparecieron las ediciones de *La Regenta* de Juan Oleza en Cátedra —cfr. 2.ª edición—, de Baquero Goyanes en Espasa, Selecciones Austral, y Sobejano en Castalia. También el libro espléndido de Martínez Cachero sobre el tema.

52. Cfr. López Jiménez (véase nota 24 de este estudio): «Don Fermín de Paas está inspirado en el abate Faujas de *La conquête de Plassans* (1874), de Zola, cuya influencia me parece tan

importante, por lo menos, como la de *Madame Bovary*, de Flaubert».

53. Cfr. introducción a la edición de Martínez Cachero (citada en 1), donde se transcribe la correspondencia de Clarín al respecto, excusándose ante las autoridades clericales (página LXXXV, Apéndice).

54. Cfr. N. Abbagnano, *Historia de la filosofía*, Montaner y Simón, Barcelona, 1973, vol. 3, pp. 264 ss. (exposición breve y acertada sobre el tema). Para un estudio más amplio: J. Ward, «Mill's Science of Ethology», en *International Journal of Ethics*, I, 1891.

55. Con respecto a Stuart Mill, me parece que existe una evidente influencia, que ignoro si le llegó directamente o no, sobre Clarín. No he podido consultar la biblioteca de Clarín, que se halla clausurada y dividida cuando escribo estas páginas. Cabe que esta relación pretendida con Mill sea una deformación de mi apreciación crítica profesional. Pero creo que Clarín era más naturalista de lo que él creía, y tenía también una influencia utilitarista mayor de lo que él creía —no obstante nótese que Mill ocupa una posición peculiar y original dentro del utilitarismo—.

Permítame el lector insistir, pero son demasiadas coincidencias. Cfr. el magnífico *Diccionario de Filosofía* de Ferrater Mora, Sudamericana, Buenos Aires, 5.ª ed., 1965, vol. II, pp. 204-205 (hay edición posterior, 1980, muy ampliada), de donde espigo estos textos sobre Mill:

«[...] En particular la última [crisis] puede explicar la vehemencia del filósofo (expresada siempre con correcta frialdad) contra el imperio de las conveniencias sociales sobre las individuales. [...] Coincidiendo con Comte en la posición antimetafísica, pero discrepando de él en diversos puntos capitales, particularmente en los problemas del método y en el reconocimiento de la psicología como ciencia efectiva. [...] La psicología de J.S. Mill es de carácter netamente asociacionista. [...] Mill establece cuatro reglas o "cánones" de la inducción destinados a averiguar las relaciones de causalidad, esto es, los "antecedentes invariables e incondicionales" de todos los fenómenos; la regla de concordancia, la de diferencia, la de residuos y la de variaciones concomitantes.»

Y, finalmente: «Los hechos sociales son el resultado de la concurrencia de todas las circunstancias, y de ahí que puedan ser en principio previsibles, pero en ellos se introduce como uno de sus factores principales el factor individual, que desempeña un papel a veces preponderante. Por esta salvedad del reconocimiento del factor individual, la ciencia social de J. Stuart Mill no queda reducida más que en su aparato exterior a una mera estática de los factores externos; en realidad, es una dinámica de fuerzas cuyo resultado, aunque previsible,

debe incluir como factor el deseo del individuo, su creencia y su voluntad. Por eso es Mill, al propio tiempo que un riguroso empirista y determinista en materia social y política, un resuelto liberal que amplía los cuadros del utilitarismo de Bentham con un socialismo ético. La posterior reflexión de Mill tiende a la superación del utilitarismo por medio de una afirmación del valor superior de la vida moral y del altruismo frente a la estimación unilateral del egoísmo como motor principal de las acciones humanas. En esta superación hay que incluir sin duda su reconocimiento de los valores religiosos como factores susceptibles de colaborar en la marcha del hombre en busca del ideal moral». (Véase amplia bibliografía en *op. cit.*, p. 205.)

¿Coincidencia o casualidad? ¿Influencia directa o ideas de época? Carezco de datos para decidir una respuesta. Simplemente me limito a señalar que la obra de Mill explica aspectos de la narrativa de Clarín —en cuanto concepción ideológica—. Y que la relación entre ambos autores me parece bastante evidente.

56. Un texto interesante de Clarín es la traducción de *Travail* de Zola: Zola, *Trabajo*, trad. L. Alas «Clarín», Casa Maucci, Barcelona, 1901. En la introducción de Clarín se lee: «Zola es el primer novelista de su país, a mi ver, entre los vivos; y acaso también del mundo entero. Tolstoi, espíritu más profundo, no es tan fuerte ni tan variado y abundante como Zola, con serlo mucho. Mi alma está más cerca de Tolstoi que de Zola, sin embargo; tal vez, principalmente, por las fórmulas dogmáticas en que Zola expresa sus aventuradas negaciones [...]. Sin admitir, ni con mucho, todas las ideas de Tolstoi, admito su manera de ser religioso. A Zola, en un libro como *Trabajo*, sólo puedo traducirlo yo por espíritu de tolerancia. Zola, en la forma a lo menos, aparece aquí ateo; Zola es materialista, hedonista, y hasta fraterniza, por fin, con el colectivismo y el anarquismo.

»Yo creo en Dios, en el espíritu, en el misterio; y las graves cuestiones sociales no creo que hoy se puedan resolver científicamente; porque el adelanto humano, a tanto, no ha llegado todavía. Las rotundas afirmaciones de Zola sobre Dios, el alma, la evolución, el fin de la vida, la llamada cuestión social, las rechazo, aún más que por su contenido, por la inflexibilidad dogmática. Zola, como Augusto Comte, del cual es en *Trabajo*, en lo esencial, fiel discípulo, es un católico al revés; y así como se ha probado que el organismo positivista era una iglesia católica, con su papa a la cabeza, el mismo Comte; la utopía de *Trabajo* es un catolicismo ateo y hedonista con su pontífice, Lucas. Y los fanáticos de la antigua cepa, los dogmáticos del pasado, me dirán: —Y entonces, ¿por qué traduces a Zola?

»Por tolerancia; porque mi religión, mi filosofía, son así.

No me escandalizo. Yo creo en Dios, pero no creo que Dios sea una palabra. Creo en los deístas con el signo negativo. Con el gran respeto que Zola me inspira, creo que él no es ateo más que de nombre.

»Todo su *Trabajo*, con el amor necesario, la abnegación por la felicidad suprema, *postula* a Dios, como dicen los filósofos. Sólo que es contradictorio poner la mayor dicha en la dicha de los demás, y después darnos como contenido de la felicidad los placeres más ordinarios (aunque Zola no diga nunca sino *bonheur*, donde en rigor debiera decir *plaisir*). Pero bendigo estas contradicciones de Zola, que son las que, según espero y, sobre todo, deseo, pueden llevarle, a fuerza de lógica, al alto espiritualismo, única morada digna de su alma fervorosa, tierna, poética, que ya no sabe más que volar en torno del amor [...]» (pp. V-VI).

«[...] En España tuve el honor de ser el primero, allá en mi juventud, casi adolescente, que defendió las novelas de Zola, de entonces (para mí las mejores de las suyas), y hasta su teoría naturalista, con reservas, como un oportunismo, pero sin admitir la supuesta solidaridad del naturalismo estético y del empirismo filosófico. En el Ateneo, en discusiones, en periódicos, diarios y revistas (v. gr. *La Diana*, de Reina), expuse mis ideas antes que se publicara el libro de la señora Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, con un prólogo mío. Era yo entonces, sin embargo, tan idealista como ahora, así como ahora tan naturalista como entonces. El gran genio, la fuerza inmensa de Zola, en la primera mitad de los *Rougon*, era lo que yo defendía ya con entusiasmo, sin reserva [...]» (p. VIII).

En definitiva, este texto define al Clarín de la etapa espiritualista, que reconoce un naturalismo de juventud —al que corresponde *La Regenta*—, suavizado ahora con la distancia de los años: era entonces tan idealista como ahora, y ahora tan naturalista como entonces (bella frase que, sin embargo, no creo se corresponda con la realidad). Clarín enfoca aquí su pasado desde su perspectiva espiritualista de la segunda época (cfr. *Su único hijo*).

Pido excusas al lector por lo extenso de la cita, pero creo que merecía la pena.

A este respecto, nótese que este texto corresponde con la segunda edición —última en vida del autor— de *La Regenta*, en 1900. Sería muy interesante, y apunto la sugerencia, comparar esta edición de 1900 —que ahora reedita Sobejano (cfr. nota 51)— con la de 1884-1885 —que reeditó Martínez Cachero (cfr. nota 1)—. Tal vez Clarín hiciera alguna modificación atenuando el carácter demoledor y crítico de su primera edición, o tal vez respetara el texto original como obra de juventud. La comparación excede las posibilidades de este trabajo.

En todo caso, este texto de Clarín a la traducción de *Travail*

sólo es exponente —importante— de una evolución ideológica. Pero sigue en pie la tesis que mantengo: Clarín fue, en la primera edición de *La Regenta*, más naturalista de lo que expresan sus artículos y afirmaciones de época. Clarín fue más naturalista de lo que él creía. Y, analizada desde este punto de vista, es cuando *La Regenta* nos entrega su verdadero sentido, como he tratado de demostrar en estas páginas.

EL VIEJO Y ROTO VIOLÍN DE LEÓN FELIPE *

¡Oh, este viejo y roto violín!,[1] la obra que estudiaremos, se publicó en 1966 en el Fondo de Cultura Económica, México, cuando León Felipe tenía ochenta y dos años. Por tanto, este libro puede considerarse como su testamento poético, resumen ideológico de su obra. El autor escribe, explícitamente, para insistir en aquellos temas que han quedado fuera de sus *Obras Completas* publicadas en Buenos Aires en 1963.

Escribe el poeta dos años antes de su muerte, lo que confiere un sentido de verdad última a lo que dice en estos versos. El poeta está ya de vuelta de la vida, aunque mantiene viva la hoguera de su pasión anímica y emotiva. Sigue siendo la suya una poesía pulsional, nacida de un corazón fuerte y enérgico.

Por todos estos motivos intentaré, en primer lugar, una aproximación al estilo general de la obra, y, en segundo lugar, un análisis temático. Este análisis temático se justifica por la importancia del mensaje ideológico que se contiene en esta obra, especie de legado poético y de saber sobre la vida que resume la trayectoria del poeta.

* Ponencia presentada en el Simposio «León Felipe» de la Facultad de Ciencias de la Información, Madrid, 26 enero 1984. Publicado en *León Felipe: poeta de la llama*, Madrid, Universidad Complutense, 1987.

El *estilo* de León Felipe en esta obra es el de siempre. Incluso en sus reiteraciones, que se explican por la concepción que él tiene de lo que es poesía. El poeta repite sus poemas «porque nadie se enteró». Por tanto su poesía, como el pensamiento revolucionario, tiene por objeto «cambiar la vida», y no construir un puro juego de imágenes de lenguaje para delectación estética. Claramente esto le aleja, desde su primera producción poética, de las corrientes al uso en nuestro país, que estaban en la línea del experimentalismo vacuo con el lenguaje. La suya es una poesía de contenidos, que quieren tener incidencia en la conducta misma de los hombres. Se trata por tanto de una poesía ética y revolucionaria.

Luis Rius, en un bello libro sobre el poeta,[2] ha señalado cómo «la poesía de León Felipe nace de una radical inconformidad humana» (p. 52). Para León Felipe la poesía «es un camino, una brecha clandestina, al margen del orden establecido y de la ley, que puede conducir al hombre a la liberación de esta realidad suya, la cual, enroscada como una culebra, lo asfixia en su centro cerrado» (p. 52). Poesía asociada al dolor, a «la tragedia del destino humano» (p. 53).[3]

Para Rius, la poesía de León Felipe es fundamentalmente religiosa: «Reducida a esquema, este sería en último extremo el diálogo del hombre con Dios» (p. 55); «La poesía es el camino que conduce al hombre a serlo más sustancialmente, a ser trascendente» (p. 89). Margarita Murillo González coincide en este aspecto.[4]

Personalmente creo que el sentimiento religioso existe, obviamente, en León Felipe, pero muchas veces desde un ángulo heterodoxo —véase *¡Oh, este viejo y roto violín!* mismo—. El propio poeta busca esta heterodoxia a través del anticlericalismo, uniendo a veces oración y blasfemia —pretendida blasfemia—. En el libro que comentamos, León Felipe presume de religión heterodoxa, aunque luego las blasfemias del poeta son aplaudidas en el cielo (p. 93), y los ángeles mismos (pp. 95 y 97) le meten sus versos en el bolsillo.[5]

Creo que la poesía de León Felipe surge siempre de una búsqueda, de una inquietud profunda, y como tal es una indagación en el destino del alma humana. Por tanto la suya es una poesía profundamente vital, que desdeña modas y escuelas de la misma manera que metros y ritmos

poéticos. Lo único que pretende es transmitir eficazmente un contenido, un mensaje. El ritmo poético no surge, por tanto, de recursos técnicos formales preconcebidos, sino de una pulsión anímica e irracional que dicta los versos.

Y el poeta... ¿Cómo entiende León Felipe la figura del poeta, que siempre aparece en sus versos?:

Ya en «¡Alto!» (p. 39) lo dice claro: el poeta es un *clown*. Esto es —podemos interpretar—: el poeta es ridículo, pobre, trágico, sincero, rebelde, llorón, irónico, satírico, tierno, zumbón, sentimental, trascendente, crítico, ..., bufón (p. 57, cfr.):

> Yo no soy más que un *clown*, un *clown* que se ha puesto a hacer juegos malabares con unas ideas absurdas e intemporales y con unos símbolos falsos que no funcionan [p. 39]. Pero ahora, escribiendo este libro, me he dado cuenta de que soy un gran bufón. Ya me han contratado en el cielo para cuando me muera... Sólo están esperando mi cédula de defunción [p. 40]. Y también sé dar el salto mortal: el doble, el triple salto mortal. Un salto que sólo ejecutan ciertos payasos ya muy viejos y moribundos... [p. 40].

Poeta es aquel que hace una burla trágica sobre la vida, porque la realidad no le gusta, aunque no la puede cambiar, si bien lo desea. Su única actitud es esta: el «salto mortal». El poema se convierte así en representación teatral... bajo la carpa de un circo (p. 53). Plantea el libro como un espectáculo circense, con el poeta como payaso que apunta siempre a la utopía, a la Gran Aventura.

El libro es también, por tanto, una reflexión sobre el papel del poeta en la vida social. Y la conclusión es un poco triste. Pero por encima de todo, para León Felipe el Poeta es depositario de la verdad: una verdad que remite a la paz, a la autenticidad de ser, a la libertad del hombre, a lo mejor que late en el corazón humano. Porque poeta no es aquel artífice que escribe versos, sino todo hombre comprometido en la Gran Aventura, la de los soñadores y los idealistas, la de las bellas utopías que podrían hacerse realidad.

Ya el libro III de la obra que comentamos lleva por título «Un poeta-payaso angelical y estrafalario».

«¿Desde dónde escriben los poetas?» (p. 89). El poeta

es: un idiota (p. 90), un imbécil (p. 90), «un loco, ..., un *clown*» (p. 91), «es el viejo poeta loco del violín» (p. 91):

—¿No tienes pueblo?
—Ni patria,
ni casa,
ni familia.
Es un paria... él mismo dice que es un paria.
—¿Un paria...? ¿Y qué es un paria?
—Algo así como un poeta que vive y canta en el viento...
¿Y cómo le vas a echar del viento?
(p. 91).

Y más adelante:

Dios tiene debilidad
por estos poetas sin retórica
(p. 92).

Nótese que dice «poetas sin retórica». No se refiere a los artesanos del verso, sino a los *clowns*, los prestidigitadores, los poetas de la vida...

León Felipe quiere huir de la retórica para ser sincero:

y he ahuyentado a la retórica
porque la retórica es el paño del prestidigitador
donde se esconden las lentejuelas y los abalorios
(p. 32).

No obstante en León Felipe hay retórica, una retórica propia que aún habría que estudiar. Retórica en la presentación de los problemas, en el modo de desplegar los temas y tratarlos, aunque siempre con un sentimiento de verdad detrás de todo ello. Escribe con jirones de la propia vida, con sinceridad de corazón. Pero también tiene que persuadir, que convencer, que penetrar al lector, y para ello utiliza una serie de mínimos recursos retóricos que más bien son un adorno de efecto. Es su gusto teatral de siempre: escenificar los problemas en el poema, darles un relieve trágico para que su realidad candente hiera más al lector.

El libro posee, por otra parte, un especial aspecto de recuento autobiográfico y experiencial que le da unidad, pues los temas que recoge son diversos.[6]

Los poemas de este libro parecen además secuencias de una película o capítulos de una novela: forman un todo unitario, un poema único que se divide en capítulos. Esto le confiere una *estructura en cadena o en serie* muy peculiar. Los poemas remiten unos a otros, asi «Hablan el Poeta y el Arcipreste» (p. 42) remite a «Palomas» y a «La gran aventura»; también «Juego inevitable» (p. 49).

El libro posee un aire novelesco. Sus poemas, además de representación teatral y espectáculo circense, parecen descripciones o fragmentos de una novela puestos en verso, con sus diálogos incluso. Tómense como ejemplo de esta técnica narrativa las pp. 33-34. De aquí se infiere un cierto prosaísmo, que no es prosa poética (ejemplo «Vuelven a hablar el Poeta y el Arcipreste», p. 44). El verso posee escasa musicalidad, y está siempre pletórico de contenidos ideológicos y de mensaje.

Por otra parte, el estilo de León Felipe es aquí, ya lo decíamos, el de siempre. Escribe de un tirón, y lo dice: «sin levantar la pluma, sin una pausa / y sin una tachadura» (p. 149).

Su obra posee además un personalismo fuerte:

Aquí no hay más acento que el mío.
Este poema lo he inventado yo...
¡Y yo impongo el único acento que me sirve!:
¡El mío!
Un versículo que yo uso ahora por vez primera.
Es un versículo que sólo se consigue con los años.
Yo tuve que cumplir ochenta años
para poder usarlo.
¡Y haber llorado mucho!
Es un acento que me viene de muy lejos...

(p. 29).

Lo que interesa en la obra de León Felipe es el *yo* latente en todos los poemas, un *yo* que —como el de Whitman al que tanto admira— refleja una personalidad fuerte y poderosa, que confiere interés candente a todos los temas que expone. Pulsión vital de un *yo* poderoso y atractivo, lleno de fuerza nietzscheana y vitalista.[7]

Por otra parte, este libro contiene reiteraciones conscientes, como explicó en el «Epílogo» de *Ganarás la luz*:

Me incluyo y me reitero [...] Por lo demás, soy pobre, vivo del ritornelo y me repito como la noria y como el mundo. La llama, la Luz es la que cambia. Iluminar es repetir.[8]

En un análisis de los *temas* de *¡Oh, este viejo y roto violín!* encontramos los siguientes:

1. El poeta está viejo y de vuelta [Testamento poético]
2. «La gran aventura» [poema-clave del libro]:

   Gran Prestidigitador ⟶ Milagro [Dulcinea / Edad de Oro]

   ↑

   { Don Quijote y Sancho [relación dialéctica: Sancho se parece a Don Quijote]
   { Rocinante y Rucio [Canto a Rocinante, caballo humilde sin estirpe]

   Milagro: Ángel de la Paz.
3. El poeta es un *clown* (viejo poeta loco del violín)
   Llanto (ante los errores del hombre) [Dolor, sufrimiento]
4. La paz —contra la ley fatal (destrucción y guerra): el Milagro [La esperanza]
5. Anticlericalismo —pretendidas blasfemias—. Heterodoxia.
6. El hombre, excremento de un Dios.
7. Orgullo de su identidad española.

   Alegoría de España: [decadencia / papel futuro]
8. Autores de su poesía: los ángeles [Ironía]
9. Los judíos [La injusticia humana]
10. Dios es el Divino Prestidigitador [Hacer que los hombres sean Dios]
11. El exilio.

Contra la ley fatal, León Felipe propone el Milagro. Lo dice bella y poéticamente en «La tangente» (pp. 51-53), y lo prosifica en el diálogo «El poeta y el Arcipreste otra vez» (p. 53): «El Mundo se salvará por un Milagro. Si no el hombre seguirá repitiéndose, repitiéndose...» (p. 53). Hay una ley fatal en el hombre que le lleva hacia la guerra y la destrucción, que esta vez, por ser atómica, puede ser total

y definitiva. Por ello León Felipe fustiga al hombre, a la monótona reiteración de su ansia belicista. El libro tiene por tanto un contenido pacifista, aunque aborda también otros temas. Como única esperanza ofrece el Milagro.

Hay una visión también terrible de la existencia, que aparece por ejemplo en el poema «Este orgulloso capitán de la historia», que es el hombre, «excremento de un Dios» (p. 55):

¿no es la vida una cadena de mandíbulas abiertas y devora-
[doras...?
¿No ha pensado usted nunca, señor Arcipreste, que bien pode-
[mos ser
el alimento de un Dios glotón y monstruoso
y que estemos aquí,
como en un túnel descomunal y oscuro,
como en un gran esófago,
descendiendo,
descendiendo,
descendiendo lentamente,
pasando por los sórdidos, torcidos y laberínticos
intestinos de la Historia?
Alguien nos ha tragado,
alguien nos ha tragado, borracho, en un festín...
Y nos seguirá tragando eternamente
(p. 54).

En el cuadro que hemos trazado esquemáticamente, podemos observar enseguida una relación entre Don Quijote (Gran Prestidigitador) y Dios (Divino Prestidigitador).

Según el Diccionario de la Real Academia, «prestidigitación» es «arte o habilidad para hacer juegos de manos y otros embelecos para distracción del público». Y «prestidigitador» es «el que hace juegos de manos». Se trata, por tanto, de mudar la realidad tosca y fea, en una realidad superior y bella que constituya un horizonte de esperanza, y ello se consigue mediante el juego. Pues bien, en esta tarea necesaria de transformación y metamorfosis aparecen los siguientes términos (temas):

1) Don Quijote: el soñador, capaz de transmutar la realidad.

2) España: cuyo papel de cara al futuro es aportar su idealismo y capacidad de sueño.[9] Esta sería la Gran Jugada española: luchar por la paz, porque el hombre está a punto de destruirse.[10]

3) Dios: quien, en último término, es el único capaz de hacer el Milagro a través de sus mensajeros o ángeles: el Ángel de la Paz («La gran aventura»); los ángeles que meten los poemas en el bolsillo del viejo poeta.

Nótese que entre Don Quijote y Dios sólo hay una gradación. Ambos son Prestidigitadores, capaces de jugar con la realidad para darle una nueva dimensión. Desde este punto de vista León Felipe aproxima Dios al hombre haciéndole semejante a la figura de un soñador universal de origen español. De aquí que España cobre el carácter de símbolo de una posibilidad de cambiar la realidad negativa del hombre: esta es su misión y su destino futuro.

Con respecto al hombre habría que destacar:

a) una consideración negativa: el hombre es excremento de un Dios;

b) una consideración positiva (esperanza, posibilidad de mutación de la realidad negativa): hacer que los hombres sean Dios:

Sí... Tú nos enseñaste que el hombre es Dios...
un pobre Dios crucificado como Tú.
Y aquel que está a tu izquierda en el Gólgota,
el mal ladrón...
¡también es un Dios!

(p. 105).

Y en el poema «Autobiografía» se lee:

¿Eres tú un Profeta, León Felipe?
¡Oh, no!
Yo soy una cosa sin nombre
nacida de la Tierra.
Y sé menos que un labrador.
Soy un pobre ignorante labrador.
Tengo 81 años, estoy loco
y no sé para qué me trajeron aquí.
Oigo unas voces confusas
y enigmáticas
que tengo que descifrar.
A veces las escribo sin descifrar
para que las descifremos entre todos
porque no quiero que me engañe el Oráculo.
Dicen que soy un hereje y un blasfemo;
y otros aseguran que he visto la cara de Dios.
¡No es verdad!

Yo no he visto más que mi propio rostro
cuando me miro en el espejo

(p. 104).

Lo que busca León Felipe es en definitiva el «juego de prestidigitación», el Milagro (p. 71): transformar la realidad llana en luz y esperanza para el hombre.

El mecanismo ideológico, el núcleo temático que subyace en este libro es siempre el mismo:

— presentación de una realidad negativa (que produce en el poeta, sensible a ella, dolor y lágrimas);

— consideración de una posible redención de dicha realidad, en base a la capacidad de sueño que posee el hombre: horizonte de esperanza.

Los subtemas de judíos, exilio, guerra (el águila como «...orgullosa gallinácea / empollando los huevos de la guerra»), llanto (¿qué motivos hay para llorar? —parece preguntar—: los hay...: ¡vámonos al circo!), etc., ilustran la realidad negativa, el entorno que aflora de su experiencia de la vida.

La esperanza que presenta surge de lo más puro que late en el alma humana: su posibilidad de ser Quijote, de ser soñador universal, capaz de cambiar el triste decurso de la humanidad cuyo fin puede preverse fácilmente de seguir en el mismo camino. De este modo puede obrarse el Milagro: transformar la realidad tosca y negativa en realidad sublime, hacer de Aldonza de Lorenzo la princesa Dulcinea del Toboso, y de las bellotas de los cabreros de Sierra Morena el discurso de la Edad de Oro.

Junto a todo esto, además, el poeta —el viejo poeta loco del violín— es un *clown*: un testigo irónico de la realidad, que acompaña con su pobreza y su ternura el devenir incierto de la historia; un ser marginado e ignorado; un pobre hombre que canta y sueña, que toca —como última y triste canción, que puede ser alegoría de todo un mundo, de toda una civilización y una era— ese viejo y roto violín capaz de alertar al hombre, de despertarlo, de incitarle al sueño, su única salvación, su única esperanza: la Gran Aventura.

En el libro VI, titulado «El humorista», León Felipe habla de ángeles que le meten versos en el bolsillo, del hombre que llora, del poeta desconsolado que no sabe decir lo que le pasa porque:

Es muy difícil decir en alta voz
y claro,
para que se entere todo el mundo
las cosas que le pasan al Hombre
(p. 128).

Hay una especial ternura senil, ingenua, de hombre que está de vuelta de la vida, quizá cansado de luchar. Y llora por la condición y destino de todo el género humano. Llora León Felipe en este verso. Y sus lágrimas no son mentira:

El humor es un modo gracioso de esconder una lágrima
(p. 129).

Y más adelante:

una lágrima es el único diamante
que puede abrir un boquete
en el duro, negro y macizo muro del Misterio
por donde entre un día la luz...
(p. 139).

Pero León Felipe escribe desde las alturas de la vida. Por ello el estremecedor recuento biográfico del poema «Escuela» (pp. 150-156): la vida es la escuela donde ha aprendido todo...

Por ello también el recuerdo final, en el libro IX, «El zurrón de las piedras», para todos los exiliados y compañeros en México. Tristes palabras finales del poeta:

Me parece que estoy escribiendo a España, a la que ya no veré nunca [p. 171].

Sin embargo, más allá, mucho más allá de las palabras bonitas, de todos los posibles análisis críticos, incluso de los posibles sentimientos poéticos que este libro despierte, hay en él una verdad profunda y humana: el poeta va a morir dentro de unos días y quiere tocar algo nuevo:

Me voy a morir dentro de unos días...
y un poeta moribundo
es cuando toca mejor el violín.
Me voy a morir y tengo mucha prisa.
Tengo mucha prisa

y quiero tocar algo nuevo antes
de marcharme definitivamente de la tierra
(p. 113).

León Felipe, a estas alturas, no tiene tiempo para la mentira... ni para hacer bellos versos. Por eso, en *¡Oh, este viejo y roto violín!* nos deja su palabra clara, su intención diáfana, su mensaje último: en verdad, León Felipe nunca tuvo tiempo para la mentira.

NOTAS

1. *¡Oh, este viejo y roto violín!*, colección León Felipe, Col. Visor de Poesía, n.º 138, Madrid, 1981.

2. Cfr. Luis Rius, *León Felipe, poeta de barro (biografía)*, colección Málaga, México, 1968, 2.ª ed., 1974. Cfr. también, del mismo autor, «La nueva poesía de León Felipe», *Cuadernos Americanos*, 1966, n.º 144, pp. 199-211.

3. Cfr. Margarita Murillo González, *León Felipe, sentido religioso de su poesía*, colección Málaga (Biblioteca León Felipe), México, 1968, sobre el «llanto» en León Felipe, pp. 140-157. Cfr. también aquí «El vendedor de diamantes», en *¡Oh, este viejo y roto violín!*, pp. 79-82. Y en «En el estudio de Martí» (pp. 83-85), a propósito del cuadro *El zapatero* de Van Gogh insiste en el tema del llanto:

Apoya los codos en las rodillas
y se sostiene la cabeza con los puños cerrados
golpeándose los ojos con rabia.

4. Cfr. *op. cit.*, donde estudia la posición general del poeta frente al problema religioso. Cfr. también Luis Rius «La poesía de León Felipe», *México en la Cultura*, n.º 588, 19 junio 1960, p. 12, aunque exagera el «sentido religioso de la poesía de búsqueda» (pp. 43 ss.).

Este libro polariza excesivamente sobre este tema todo el contenido ideológico del autor, que es más variado y rico. No es libro excesivamente esclarecedor, aunque sí admirativo, y un primer intento de aproximación crítica, lastrado por la óptica de base que da título al estudio, un tanto clericalizante.

5. Sobre León Felipe cfr. también Amelia Agostini de Del Río, *León Felipe: el hombre y el poeta*, Ed. Mensaje, Madrid, N. York, 1980. Da noticia, incompleta, de sus obras (pp. 147-149). Breves datos biográficos de cierto interés, aunque sin pro-

fundizar en nada. Recoge correspondencia entre León Felipe y Angel del Río, y el texto «Good Bye, Panamá».

6. Cfr. Luis Felipe Vivanco, «León Felipe y su ritmo combativo», en *Introducción a la poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1957, pp. 143-173.

7. Cfr. T. Parodi, «Nietzsche en León Felipe», *Comunicaciones de Literatura Española*, I, 1972, n.º 4, pp. 130-137.

8. Cfr. *Ganarás la luz*, José Paulino (ed.), Col. Letras Hispánicas, Cátedra, Madrid, 1982, p. 256. Al profesor José Cipriano Paulino Ayuso se deben también atinados juicios sobre esta obra que comentamos. Cfr. *La obra literaria de León Felipe (constitución simbólica de un universo poético)*. Tesis doctoral. Publicada por la Universidad Complutense, Madrid, 1980. Al estudiar el «ritmo de la frase» (pp. 106-133) alude a la repetición simple, repetición intensiva o gradación y amplificación. *¡Oh, este viejo y roto violín!* sería prolongación de su obra anterior con dos cauces: voluntad, deseo o sueño de transformación, esperanza; la Nada, angustia de la suspensión. Lo común a ambos es el enigma humano y el misterio (p. 197). Estudia esta obra con especial atención al poema «La gran aventura» que posee unidad especial: «Tiene entidad propia y su juego de símbolos y de imágenes es particular, cerrado y, con gran diferencia respecto al resto, organizado» (p. 198). Al analizar este poema, que coincide temáticamente con *Drop a star*, aunque ya en la realidad de vuelta, culminación y desengaño (p. 199), «León Felipe cumple su postulado: toda la luz del mundo la verá el hombre por la ventana de una lágrima» (p. 200). El elemento central es la Luz (pp. 203-204).

9. Cfr. el poema «Español» (pp. 61-63) donde manifiesta su orgullo de raza. Tiene la cabeza bien alta León Felipe, a pesar del exilio. Alegoría aquí de España y su decadencia, sólo que en ésta se encuentra más cerca de la verdad humana, ahora:

«Y aquella definición que un día di yo del español / la saqué de mi sangre... / Y vale todavía. / La voy a repetir: / En el mapa de mi sangre / España limita todavía: / Al Norte... con la pasión / Al Este... con el orgullo / Al Oeste... con el lago de los estoicos / Y al Sur... con unas ganas inmensas de dormir. / Al español le gusta mucho dormir. / Y a mí también me gusta mucho dormir / ¡Dormir... dormir...! / He estado siglos durmiendo... / Y ahora me han despertado... / ¿Por qué me han despertado? / Si ya lo había hecho todo. / Llegué, luché... gané... / Y el mundo fue mío... / Luego lo perdí todo... / ¡Y supe perder...! / Dejé que me robaran todos los *gansters* de la Historia / y que me hicieran trampas todos los tahúres del / Mundo... / Sufrí mi ruina y mi derrota / como un gran señor, / con un estoicismo senequista... / y cuando ya no tuve nada / me eché a dormir como el gitano» (pp. 61-62). Cfr. también «El español desconocido» (pp. 64-70), que ahonda el tema

español a propósito del «Retrato de un caballero anónimo» de El Greco: «Esos ojos han visto a Dios. / Le están viendo... / y le están escuchando. / [...] ¡Oh, cómo era la luz aquella tarde! / ¿Cómo era la luz de Castilla, / aquella luz de España / que hacía crecer los milagros / como las espigas?» (pp. 68-69). La gran España es esto para León Felipe: la España espiritual, de los grandes idealistas y poetas con su visión de eternidad...

10. Sobre la españolidad como tema único de *Ganarás la luz*, cfr. Rius, *op. cit.* en 2, p. 145.

PEDRO SALINAS Y LA CRÍTICA TEMÁTICA *

Después de las recientes corrientes críticas de metodología literaria desarrolladas en los últimos años, se nos hacen más patentes los valores y limitaciones de algunas tendencias. La crítica semiológica, por ejemplo, posee un fundamento lógico que la avala por su rigor y cientificismo, pero la limita por los resultados banales de sentido común a los que únicamente se atreve en sus aplicaciones. En todo caso la crítica moderna es a veces tan deslumbrante en sus planteamientos teóricos como decepcionante en sus resultados prácticos y concretos respecto al texto literario.

Pienso que es preciso hacer derivar nuestro interés hacia una crítica de contenidos, donde primen los factores ideológicos, en una interpretación rigurosa. Para ello es preciso evitar el escollo idealista —Dilthey, etc.— por un lado, y el marxista —plagado de muletillas dogmáticas, en ocasiones de útil aplicación pero nunca de manera exclusivista— por otro. Esta crítica ideológica puede ser completada en un segundo momento por una crítica sociológica, ya que la obra literaria —hoy especialmente— se inserta en una red de relaciones económicas y en una mecánica —maquinaria— editorial.

Por todo ello pienso que tal vez sería útil volver por un

* Trabajo en prensa.

momento la vista atrás, indagar en la crítica precedente, sin que esto signifique una postura retrógrada ante el progreso inevitable.

Sería preciso bucear en las cuestiones de contenido, edificar los cimientos de una crítica ideológica articulada con rigor científico, y justificando empíricamente cada posible interpretación de sentido, para evitar manipulaciones. El pensamiento que refleja una obra literaria es de gran importancia, bien sea reflejo de un universo cultural y filosófico preestablecido, bien sea una reflexión personal acerca de cuestiones de interés humano.

Todo nos indica el interés que aún posee la *crítica temática,* si la despojamos del fárrago de subjetivismo poético que a veces la ha contaminado. En efecto, a través del *tema* de una obra ingresamos en todo un sistema de pensamiento, en una red de contenidos ideológicos —sociales y culturales también, en segunda instancia—. Los temas se articulan además en situaciones de rango jerárquico.

Lo que proponemos es caminar en esta dirección provisional, aprovechar el rigor y la cautela científica que las modernas tendencias han aportado a la crítica literaria, para desarrollar sólidamente una crítica ideológica y de contenidos, desde un punto de vista más actual.

En este trabajo no vamos a abordar tan peligrosa empresa, que requiere una mayor extensión y documentación. Nos contentaremos con redescubrir la crítica temática del pasado. Cotejaremos los resultados obtenidos por la línea de Richard, Poulet, Starobinski, etc., frente a la fijada por Pedro Salinas. Con este parangón intentaremos demostrar la superioridad de la crítica temática de Pedro Salinas, aparte el innegable valor artístico de su prosa, prodigio de perfección, amenidad e inteligencia, aunque a veces derive hacia un idealismo espiritualista que hoy calificaríamos de excesivo. Todo ello con la brevedad impuesta por inevitables motivos de espacio en esta comunicación.

Nos referiremos en primer lugar muy sucintamente a la crítica de Jean-Pierre Richard, cuyo trabajo fundamental, *L'univers imaginaire de Mallarmé,*[1] explicita algunas de sus ideas sobre la crítica.

Intenta, según nos dice allí (pp. 14-15), comprender al autor globalmente, unir el espíritu a la letra en sus principios paralelos de organización, descifrar reuniendo, esta-

bleciendo una relación de conjunto entre todos los registros, que les obligue a aclararse mutuamente. Buscar una red de relaciones en base al propio autor que nos aporte la totalidad del objeto explorado (p. 15) en una visión unitaria. Construir una tela de araña, asir el detalle a través del conjunto al que se une (p. 16). Atención a los aspectos pre-reflexivos a través de la sensación, el sentimiento, el sueño (huella clara de Bachelard aquí). Desvelar la razón de ser, el «proyecto de su oscuridad» (del poema) (p. 17). Pero no se trata de hacer una lectura superficial y confundir desvelamiento estructural y lectura literal (p. 18).

Creemos no obstante que estas poéticas apreciaciones de Richard ocultan el riesgo evidente de manipular un autor, tratando de descubrir, de un modo metafísico, más allá del texto, unas estructuras ontológicas. Richard se refiere así a «estructuras esenciales», «temas originales» a veces no explícitos, y cita a Merleau-Ponty, Sartre, Jean Wahl y G. Marcel en la base de su fundamentación crítica. Además hay que tener en cuenta la crítica que G. Genette hizo de su concepción, en *Figures*.[2]

De modo próximo a Bachelard, Jean-Pierre Richard indica que le interesan los motivos sensibles a través de los cuales el poeta debe hacer pasar necesariamente el sueño, su ensoñación (p. 21).

Todo sistema encuentra sus raíces en una vivencia personal (p. 22) (peligrosa referencia al mundo de la intuición).

La obra de arte se caracteriza por su coherencia y simplicidad. Define luego lo que es el «tema», principio concreto de organización, esquema u objeto fijo alrededor del cual existe la tendencia de constituirse y desplegarse un mundo (p. 24). El criterio de recurrencia permite reconocer y destacar los temas, repetidos como señal de obsesión, palabras-clave, fetiches (pp. 24-25). También tiene importancia el valor estratégico del tema, su «cualidad topológica» (p. 26). Los temas tienen tendencia a organizarse, a combinarse según una noción de equilibrio. Comprender un tema es desplegar sus múltiples valencias (p. 27). Intenta examinar el interior, la estructura (nótese que aquí «estructura» remite a fundamentos ontológicos y no simplemente funcionales) (p. 30). Buscar el «sueño latente» (p. 34), descender a las zonas de sombra del lenguaje. El criterio único de objetividad será la coherencia interna (p. 36).

Lo que podemos apreciar después en el análisis concreto, soberbio, que Richard hace de la obra de Mallarmé, es que nos enfrenta a una estructura de contenidos, y a un análisis evolutivo también en cuanto dispone los temas en sucesión histórica, describiéndolos e identificándolos. Richard hace metapoesía, poesía sobre la poesía, pero con elementos críticos. El problema reside, creemos, en que al indagar detrás de las palabras podemos manipular inconscientemente al autor, ir más allá o más acá de lo que él quería. Es el riesgo que hay que correr. Nótese además que este libro data de 1961, y es muy posterior a los ensayos de Salinas que luego cotejaremos.

Habría que referirse a otros trabajos de Richard, como *Littérature et sensation*,[3] en cuyo prólogo Poulet indica que la literatura es un mundo enteramente imaginario. Elude así, creemos, el problema de la influencia de lo social a través de los factores ideológicos o de contenido, porque las metáforas no son inocuas, aunque de aquí no se deduzca necesariamente la necesidad de acudir a dogmas marxistas. Para Poulet el escritor transmuta los objetos en pensamiento —creemos que aquí aparece la influencia ya detectada de las corrientes ontológicas y existencialistas de la época, hoy abandonadas, y de la fenomenología—. Se trata de remontar hasta las experiencias sensibles que constituyen la fuente y estructura de la obra (p. 11).

En fin, tenemos el mismo problema: demasiada metafísica, demasiado riesgo de asir por detrás el pensamiento del autor para llegar a un punto al que éste tal vez nunca quisiera acceder.

En su «avant-propos» Richard se refiere también a «ciertas estructuras interiores, ciertas actitudes de existencia que definen y cualifican su originalidad» (p. 13) (traduzco del francés). El trabajo crítico es poner en relación o en perspectiva los diversos datos aportados por la obra y por la vida (p. 14).

Dos problemas encontramos a este aserto: el crítico es juez que decide subjetivamente qué contenidos definen la estructura; además, esta estructura es ontológica y metafísica, está más allá de lo sensible aunque se edifique sobre él.

Por otra parte, los temas que aborda Richard en este libro son completamente epidérmicos: el pudor, la hipocresía, la provocación, la sombra, la melancolía, el amor

no compartido, brumas y otoños, ..., etc. Podemos deducir que se trata de elementos muy heterogéneos, temas muy diversos que van desde conceptos sociales —tratados desde una perspectiva nada social— hasta elementos descriptivos o factores emocionales. Su texto sobre Mallarmé tiene no obstante un mayor apoyo objetivo en los escritos del poeta, que le ayudan a discernir los temas. Pero aquí éstos son simples símbolos poéticos elegidos arbitrariamente. De aquí resulta una descripción fenomenológica de la temática sin carácter de sistema —más sistema hay en el trabajo sobre Mallarmé—; Salinas, lo veremos en seguida, va más allá.

Otras obras de Richard, como *Proust et le monde sensible*,[4] confirman lo que acabo de exponer. Pero este trabajo nos presenta otro inconveniente: al abstraer en exceso perdemos la referencia concreta de la obra, así cuando estudia estructuras abstractas en relación al espacio, por ejemplo. O bien mezcla abstracto y concreto sin solución de continuidad, sin jerarquía alguna o criterio diferenciador.

Hay además demasiada especulación, aunque sea especulación poética. El interés crítico de estos trabajos es por tanto muy limitado a veces, ya que a fuer de subjetivos resultan prácticamente ilegibles: es preferible leer al autor por nuestros propios medios y discernir cuáles son sus temas fundamentales de acuerdo con nuestras preferencias. No hay, en suma, un criterio que justifique la fijación de cada tema específico.

El romanticismo en Francia[5] contiene un nuevo problema: no trata de *temas* en sentido propio, sino de metáforas poéticas —substancia, energía, deseo, vida, incendio, cabellos, cuerpo maléfico, cuerpo feliz, objeto sensible, ..., etc.— mezclando de nuevo lo abstracto y lo concreto. Como veremos, el repertorio temático que descubrió Pedro Salinas antes, es más limitado —se reduce al amor, el tiempo, la muerte, el arte, etc.— pero es más fundamental, menos arbitrario y caprichoso.

Pienso que, rindiéndole tributo, la crítica temática del futuro debe superar la influencia de Bachelard, porque sus consideraciones son demasiado psicologistas.

Por otra parte, nótese que la crítica temática francesa es profundamente nacionalista, sólo habla de autores franceses. Salinas, por el contrario, dedicará su mejor estudio

a Darío, y se referirá a su cosmopolitismo, su amor a París, a América, etc.

Salinas realiza un originalísimo ensayo, en una prosa de gran belleza artística, despojado del fárrago de datos que entorpece la lectura de los críticos franceses. La poesía de su crítica no reside además en los títulos, sino en el sentido mismo de su discurso. No está lastrada por citas, sino que es una reflexión personal, un discurso ininterrumpido y coherente. No supone la lectura de los autores que trata, sino que es una introducción orientativa a los mismos.

Con todo, la crítica temática puede aportarnos una vía de penetración —a través del *tema*— en los aspectos ideológicos de la obra. Pero hay que dotarla de rigor, de sistema, evitar los tratamientos pseudopoéticos y caprichosos, documentar firmemente la necesidad del *tema* propuesto y fijado, contrastarlo documentalmente, empíricamente. El criterio de recurrencia, pese a ser objetivo, nos parece demasiado superficial. Y la cualidad topológica no puede dejarse al arbitrio del crítico, sino que debe fundamentarse. Habría que acudir a factores biográficos, históricos, sociales y, ante todo, textuales —el estructuralismo nos descubrió la importancia del texto—. Hacer renacer a la crítica temática con una nueva perspectiva, con la lección aprendida de los modernos criterios de cautela y cientificismo, con una atención más objetiva hacia el texto literario que excluyera metafísicas fenomenológicas trasnochadas. Pero este es un ambicioso programa en ciernes que tal vez nunca se desarrolle. O una utopía basada en un «revival»: una bella utopía metodológica.

Más interesante que Richard nos parece Georges Poulet, quien escribe además de modo más ameno. Son de interés sus *Études sur le temps humain*,[6] de 1950 —también posteriores a Salinas—.

Les métamorphoses du cercle[7] se basa en el tema o *leitmotiv* del círculo, que es la forma más acabada, simple y perfecta. Metamorfosis como cambios de sentido, que coinciden con los cambios correspondientes en la manera en que los seres representan íntimamente el sentimiento de sus relaciones con lo exterior e interior, su conciencia del espacio y la duración. Libro escrito *more geometrico*, pero de una geometría subjetiva, confiesa Poulet, quien es consciente del interés y la limitación de su empresa.

Tanto Poulet como Salinas parten de posturas metafísicas. La de Salinas le lleva a un excelso planteamiento influido por Ortega. La de Poulet a formas de percepción kantiana o a remedos fenomenológicos, con un gran bagaje cultural aderezado de poético ensayismo, más serio que la obra de Richard —aun reconociendo el interés del trabajo sobre Mallarmé ya citado—.

La imaginación es un círculo, pero principalmente es el centro del círculo (p. 155). Representación sensible y abstracta a la vez de cualidades anímicas que escapan al asidero racional. El círculo vendría a resumir una de las estructuras de nuestra vida interior y espiritual.

No obstante podría objetarse también que la perspectiva del círculo es una limitación demasiado caprichosa —aunque más bella y justificable— para abordar textos de Nerval, Mallarmé, etc. Pero también toca el tema del tiempo en sus *Études sur le temps humain,* siempre desde el ámbito de la subjetividad —peligrosa— que le interesa.

Frente a estos temas, los que determina Salinas atañen a la *vida* del autor. Y en Salinas además los temas surgen *necesariamente casi* del decurso vital del artista. El *tema vital* está imbricado en la vida del autor, pero va más allá de su biografía, aunque se deduce de ésta y de su obra.

El interés de Poulet, como queda de manifiesto también en sus *Trois essais de mythologie romantique,*[8] que rinde tributo a Bachelard —toda realidad temática está ligada a una experiencia original—, radica siempre en las estructuras de la subjetividad humana, en la idea de espacio, tiempo, número, causa, etc., que cada yo se hace (pp. 9-10). No hay temática coherente sin profundizar en el *cogito,* y el crítico tiene que tratar acerca de los momentos en que el ser toma conciencia de sí. El espíritu está ligado, por una elección, a un conjunto de figuraciones determinadas (p. 11).

La labor del crítico, añade, es remontar la obra del autor hasta ese acto a partir del cual cada universo imaginario se desarrolla en un modo de mujer, de planta, de prisión, de huso, etc. (*ibídem*). Aplica luego estas ideas a Nerval, Gautier, etc.

En definitiva, Poulet nos habla de la formación de temas según categorías mentales: espacio, tiempo, etc. Más profundo que Richard, menos descriptivo. No describe fenómenos y metáforas, sino que va a las categorías mentales

del pensamiento, a las formas fundamentales en que éste se nos entrega. Su concepto de *tema* también es más atractivo que en Richard, aunque más subjetivo —incluso subjetivo en sentido trascendente, como lo es la metafísica idealista que propugna—, ligado a formas de percepción individual.

Poulet fue editor y compilador de *Los caminos actuales de la crítica*,[9] aparecido en 1967. En este simposio destaca su trabajo «Una crítica de identificación» (pp. 27 ss.), y encuentra en *Contre Sainte-Beuve* de Proust esta voluntad de prolongar en sí el ritmo del pensamiento de otro (p. 37). La crítica es un pensamiento que debe conformarse y ajustarse a otro pensamiento que es el del creador, adhiriéndose a su manera más íntima y secreta de pensar, sentir y vivir (*ibidem*). Encontrar los rasgos esenciales del autor a través de sus rasgos singulares, como quiere Proust (p. 39).

En su conclusión final (pp. 316-317) indica además que la crítica estructuralista, y cita a Genette, no se muestra hoy hostil a la historia, aunque la historia literaria es la que menos le interesa. Haría falta además prolongar la obra de Bachelard en una historia de la imaginación y de la consciencia. Apunta también hacia la historia del pensamiento (p. 317), lo que nos parece importantísimo en cuanto que es una nueva dirección que la crítica temática parecía dispuesta a emprender, y que creemos relanzaría a esta metodología hacia una nueva perspectiva.

En efecto, esta incursión en la *Geistgeschichte* o historia del pensamiento, si se hace con rigor científico y objetividad, puede permitirnos conferir una dimensión de actualidad importante a la crítica temática, haciéndola adentrarse en aspectos ideológicos más profundos.

Nos referiremos ahora a la obra ensayística de Pedro Salinas, citando por la edición recientemente compilada por S. Salinas Marichal.[10]

Los *Ensayos literarios* están escritos entre 1924 y 1936, y algunos son breves notas de prensa para *Índice Literario*, incluyendo además su valioso prólogo a la edición de Meléndez Valdés.

Se trata de una recreación amable de escritores diversos, un tanto superficial. Lo más interesante es el prólogo a la edición de 1925 para Clásicos Castellanos de Espasa-Calpe de la obra poética de Meléndez Valdés (I, pp. 60-90),

y clave inicial para su manera ensayística más madura. Muy apegado aún a la biografía, como era costumbre en la época, lleno de citas eruditas que luego evitará. Prosa sugerente, con una magnífica bibliografía muy documentada. Salinas sabía hacer estudios al uso, pero con una personalidad propia.

El artículo «El concepto de generación literaria aplicado a la generación del 98» (pp. 93 ss., vol. I) pudo inspirar las tesis de Díaz-Plaja en *Modernismo frente a 98*. El artículo es de 1935, y el trabajo de Díaz-Plaja de 1951. Aunque, en un sentido semejante, también existía en las fechas en que escribe Salinas el libro de Jeschke, *La generación de 1898 en España*, editado en alemán en 1934 y traducido al español en 1946.

En definitiva, estos artículos son breves apuntes intuitivos, notas de lectura e impresiones, que no aportan nada a la crítica temática pero sí a la crítica impresionista, que luego abandonará.

Embrión de *Jorge Manrique...* es su artículo sobre el «género chico», de Arniches, de 1933, donde señala la importancia de la tradición y busca la posibilidad de integrar las posibles fuentes en una consideración humana (I, página 122).

Son estos apuntes históricos con algún fallo documental —por ejemplo, *Campos de Castilla* de Antonio Machado, que es de 1912, lo fecha en 1907, en p. 133, confundiendo esta obra con *Soledades, galerías y otros poemas* que sí es de 1907—. Contiene un soberbio retrato de Gómez de la Serna (pp. 139 ss.), y practica una crítica de sugerencia en escorzo breve y sintético que otros críticos desarrollarán luego. Magnífico también su artículo sobre su amigo Jorge Guillén y *Cántico*, que apunta hacia la crítica temática, el «tema radical» y «vital», en 1935. Artículos de exégesis sobre sus compañeros de generación, de interés testimonial.

La realidad y el poeta, también editado ahora en este primer volumen de ensayos, nos adentra en una etapa más creativa. Desde el principio aclara su intención: hablar de la actitud del poema ante la realidad a través de la poesía española (pp. 190-192), empleando la palabra «realidad» en un sentido general y total, todo lo que vive fuera del poeta, el mundo material que nos rodea, desde las cosas hasta la doctrina moral elaborada a través de los siglos. No se refiere al llamado realismo español sino al acorde entre mun-

do poético y mundo real, contacto entre realidad externa y realidad espiritual interior. El poeta se nutre de realidad, la vive más que nadie, la poesía siempre opera sobre la realidad, y los poetas crean realidades de pureza absoluta.

En Salinas descubrimos un concepto espiritualista de la realidad («la posesión de una realidad más alta [...] las puras y luminosas sombras del espíritu», I, p. 192).

El *tema*, por tanto, que fundamenta esta obra es la «realidad», entendiendo por ella no sólo lo material-real sino los factores de cultura. La idea opera de manera real, en cuanto cultura, sobre el creador. Realidad es todo lo que influye de manera empírica sobre el poeta.

Estudia luego este tema de manera diacrónica, a través de los ejemplos simbólicos, jalones, de una serie de obras clásicas de nuestra literatura: *Mío Cid*, Manrique, Garcilaso («idealización de la realidad», pp. 225 ss.), San Juan de la Cruz, Góngora, etc. Las consideraciones biográficas funcionan ahora como base documental mínima sobre la que edificar sus hipótesis en cada autor. Indirectamente defiende una poesía espiritualista (Garcilaso, fray Luis). No hay propiamente biografía de autor, sino retrato humano que recrea los datos de que disponemos (por ejemplo, sobre san Juan de la Cruz, pp. 251-254). En la p. 261 afirma algo que defenderían los formalistas rusos: el artista moderno escapa al lenguaje de costumbre en busca de la novedad. Justifica a Góngora (pp. 260 ss.). Alude de modo indirectamente negativo al marxismo (pp. 287-288). Se adelanta a la poesía social y a la culturalista (pp. 288-289).

No obstante, las conclusiones del libro son decepcionantes. Aunque en el último párrafo de p. 290 autodefine su poesía: evitar dos peligros, tanto el dejarse dominar por el imperialismo de la realidad externa, como que se rechace el dominio de ésta, bien mediante una concepción intelectualista y abstracta del universo, bien mediante el subconsciente en una forma delirante de individualismo. Por el contrario, «la meta para el poeta está en encontrar el verdadero mundo poético», la esencialidad y «unicidad del mundo poético, que trasciende todas las posibles fases de la realidad».

Un libro clave es *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, de 1947.

Intenta explícitamente escapar al psicologismo (I, páginas 293-294). No obstante esto es a veces difícil, creemos,

desde su concepción idealista de la literatura, que se refiere en último extremo al alma.

La explicación del poeta se daría en los raros funcionamientos de la tradición poética al operar en su alma, unido a las funciones específicas de la tradición en literatura, para evitar el posible psicologismo.

El *tema*, aquí, además de la tradición como factor de influencia, sería el del amor, por ejemplo, aunque desde la óptica de la dialéctica tradición/originalidad. También el tema de la muerte.

Salinas nos enseña a amar la literatura, conformando un diseño humano de cada obra importante a partir de textos objetivos. El amor y la muerte son los dos grandes temas que le preocupan, y que estarán presentes también en su estudio cumbre sobre Darío.

Hace un estudio humanístico de las diversas fuentes de influencia que componen la tradición operante sobre Manrique, en un modo original y distinto de utilizarlas como elemento crítico, lejano del frío historicismo. Inserta así la obra en su ambiente cultural. La dialéctica tradición/originalidad enriquecerá luego la consideración temática del autor, destacando al final su individualidad personal del trasfondo.

Critica el historicismo (I, pp. 329-330). Intenta «aproximarse poéticamente a un tema» (p. 329). Podríamos apostillar: es consciente de que hace crítica temática de un modo original y mediante el análisis de la experiencia humana del poeta, que resalta sobre el mundo cultural que recrea objetivamente. El historicismo y la estilística serían análisis secos y externos (p. 330), nos dice. Posee por tanto conciencia crítica de su originalidad.

Por nuestra parte pensamos que Salinas entiende por *tema* algo mucho más profundo que los críticos franceses a que nos hemos referido previamente. Salinas llamaría *tema* a una clave interpretativa fundamental, casi metafísica —Ortega está detrás de su concepción del *tema vital*, que veremos al tratar sobre Darío—, y *subtema* a un elemento cultural.

Conoce también el New Criticism, que no comparte, de T.S. Eliot (pp. 336, 368, 370 y 437).

Su crítica no pretende aislar la estructura temática de la obra, sino sumergirnos en ella a través de una dialéctica histórica y cultural, tanto en el mundo social entorno —su

trabajo sobre Manrique— como en la evolución interior y anímica del autor —su trabajo sobre Darío—. Tendremos oportunidad de volver sobre ello.

Su idealismo espiritualista se pone de manifiesto cuando define lo que es «tradición» (p. 363): «En historia espiritual la tradición es la "habitación" natural del poeta». La tradición, nos dice después (p. 364), «está presente en nuestra vida espiritual», y «la tradición sorbida por el espíritu». No obstante, debemos añadir, aunque sea evidente su concepto espiritualista, hay que precisar elementos culturales empíricos, que él valora dentro de lo que entiende por tradición.

En general se trata de una obra de gran sistematismo, que define los temas para aplicar a renglón seguido esta definición (p. ej., cap. V, pp. 375 ss.). Salinas no cree en lo que luego Lubomir Dolezel llamaría *context-free writers*. La cuestión, por tanto, la hemos heredado dentro de otros marcos interpretativos: operatividad del entorno cultural (tradición) sobre el poeta.

Al tratar luego de las *Coplas* de Manrique (pp. 377 ss.), indica que éste no toca en ellas un solo tema sino una «constelación de temas» (p. 378), y distingue aquí un «designio» (= ¿tema principal?) al que se subordinan. Nótese cómo Salinas siempre jerarquiza verticalmente los temas, frente a la estructura horizontal de la crítica francesa.

Los temas del tiempo y la muerte están presentes en su estudio (p. 382). Pero aún no habla de *tema* como luego hará en su libro sobre Darío, sino de *idea* que se amplía en ramificaciones que la concretan (p. 390).

No obstante, hasta el final aplica un esquema temático: los tres desengañadores son la muerte, el tiempo y la fortuna (p. 405).

Su análisis de las *Coplas* es soberbio, con un estudio del contexto situacional y de la gradación hacia la intimidad, por parte del poema de Manrique, cuyos recursos fija (pp. 408 ss.), nunca desde el punto de vista estilístico sino temático, tampoco historicista. La estilística le sirve sólo de corroboración (p. 420). Toca también temas existenciales como la pérdida de sentido de la muerte para el hombre moderno, y aboca a la consolación cristiana después de la muerte (pp. 426-430) de un modo muy bello.

De nuevo encontramos una interesante exposición de su poética personal (pp. 433-437):

> El pensamiento, como hecho mental puro, se transmuta en sueño, realidad espiritual de otro grado, que es la que sirve de material al poema. Pero el poema no nacería si ese pensamiento se quedara así en realidad soñada. [...] Prevenirse contra el peligro de creer que una poesía no dice nada. [...] Porque el poeta existe sólo a través de un decir. Se juega la vida en las palabras [*ibídem*, pp. 434-435].

Estudia cómo Manrique selecciona en la tradición no la línea macabra ni la alegoría italiana, sino la tradición cristiana pura, animando los tópicos con una nueva vida, original autor en un mundo en decadencia. Aquí podemos ver cómo la crítica temática es útil para adentrarse en los factores ideológicos y culturales, y cómo se puede armonizar con una visión histórica que no implique determinismo ni mera constatación fría de fuentes e influencias. Salinas practica una crítica profundamente humana, enamorada de la literatura como obra de arte.

En el volumen II de esta recopilación de *Ensayos completos* se incluye *La poesía de Rubén Darío (ensayo sobre el tema y los temas del poeta)*, que data de 1948. Salinas posee ya una plena conciencia de lo que significa *tema*, en este libro.

Pienso que *La realidad y el poeta* versa sobre el tema de la realidad —material y cultural—, y que *Jorge Manrique o tradición y originalidad* versa sobre el tema del amor y el de la muerte, insertos dentro de la dialéctica —asimismo temática— que se establece entre tradición y originalidad. Salinas no descubre ahora el hecho temático, aunque sí llega a una perfecta conciencia crítica del mismo.

Las páginas 11-13 y 38-42 del libro sobre Darío contienen las líneas maestras de su postura crítica.

Reconviene en primer lugar a los «biografistas» que miran cada poema determinado específicamente por una circunstancia concreta de la vida del autor, que aíslan como un experimento de física (p. 11). En el otro extremo, también va contra los «espiritualistas puros» que contemplan la obra desprovista de toda contingencia anecdótica de la vida de su autor y tratan de establecer contacto entre lo escrito y lo vivido.

Su postura es la siguiente: «No hay hechura del hombre que no provenga de su vida. Por eso no existe arte que

no sea humano» (p. 11), «El arte que se llamó deshumanizado es teoría de un hombre» (*ibídem*).

Respecto a la materia de que arranca el poema, estima que para el psicólogo lo importante son los actos psíquicos que son génesis o proceso del poema, como dato valioso. Pero para el crítico literario «el oficio del poema no es reproducir aquella primera experiencia, sino crear otra, la obra, nueva, distinta, libre en su nuevo ser» (p. 12).

El objeto de la crítica no será rehacer el proceso hacia atrás, porque el poema, la obra terminada y suficiente en su perfección, no tiene que ver con el *antes* del poema (p. 12). El lector, a solas con la poesía en la lectura, percibe su disimilitud con ésta, pero en seguida el biógrafo explica el poema por un suceso que ocurre a cualquiera (p. 13).

Todo esto son anotaciones marginales al asunto que nos ocupa. Es páginas más adelante (pp. 38-42), al tratar del «tema del poeta», donde especifica con más claridad y detalle su visión crítica.

Se refiere al «tema vital que desde los adentros preside misteriosamente sobre los otros temas, los literarios» (p. 38). Creo que si borramos la referencia a «lo misterioso» que hoy día sería tan criticable, nos encontramos con una concepción muy interesante. Se establece aquí la división entre tema literario y tema vital. Quizá Salinas hubiera pensado que la crítica temática francesa se ocupa del primero, y que él se ocupa del segundo. Salinas va más allá que los franceses posteriores. Define *tema vital* porque «se presenta en la vida espiritual del autor con más persistencia que los demás» (p. 38). Tenemos aquí por tanto, habría que añadir, el criterio de recurrencia en sentido parecido al que luego lo usará Richard, pero dentro de una postura espiritualista. La palabra «vida» se asocia con «vida espiritual», no la vida en sentido corriente. Pero creo que habría que identificar «vida espiritual» con «dato cultural», ya que para Salinas la cultura es un proceso espiritual y no simplemente material. Si queremos actualizar su visión basta con sustituir «espíritu» por «cultura». En todo caso estamos en el terreno de las ideas, nos ocupamos de los contenidos. Sólo que Salinas entiende las ideas desde un punto de vista espiritualista e idealista, y hoy nos hemos aproximado a posturas más empíricas. Pero su con-

cepción crítica sigue en pie, y susceptible de ser adaptada a tendencias recientes de la metodología literaria.

Más adelante insiste:

> Tema humano, genérico, preocupación del alma, nacido con ella, es anterior a cualquier intento de su expresión particular en un arte determinado [p. 38].

La crítica actual no admitiría las impresiones previas a la expresión lingüística, la intuición anterior al lenguaje que la materializa, como objeto de ciencia.

Y luego:

> Se sobreentiende que este tema vital es algo muy distinto y mucho más general que los temas particulares que en cada arte se han venido formando al compás de los siglos [p. 38].

No se refiere por tanto a temas concretos y empíricos, susceptibles de ser aislados en un repertorio, ni a concreciones imaginativas que la tradición brinda a un autor. El tema se manifiesta, nos dice (pp. 38-39) con tonalidades a veces diferentes, siendo en ocasiones difícil discernir su unidad.

Nos encontramos aquí con un problema. Si queremos actualizar la crítica de Salinas habrá que prescindir de esta consideración metafísica, y prestar atención a los temas concretos y empíricos, ordenándolos jerárquicamente hacia una unidad superior, el *tema vital*, que se caracterizaría por una mayor intensidad cultural.

Cuando alude a la «vida del tema» nos presenta al artista sumido en una obsesión: vive creadoramente este tema vital, encarnándolo sucesivamente, volviéndolo obras (p. 39).

¿Conocía Richard esta teoría de Salinas —a quien no menciona en sus escritos— acerca de lo obsesivo y reiterado como criterio para discernir y aislar el *tema*?

Salinas nos sigue diciendo que el poeta busca el tema por afinidad, y no se agota en una obra. Insiste en el carácter previo de esta intuición vital: «Existe antes de cualquier forma de arte, de cualquier estilo».

Señala luego la relación entre tema y biografía, pero sería un error «querer deducir el tema del poeta de los hechos de su biografía y no de los actos de su creación».

El texto sería por tanto el fundamento del tema fijado. Pero, añade, *tema vital* tampoco son las ideas o creencias del escritor, mudables e impelidas precisamente por aquél (p. 40). Así pues, podemos deducir, el *tema vital* posee un carácter objetivo, aun siendo entidad espiritual —cultural—, y va más allá de la ideología concreta del autor, que es mudable. A través de él podemos explicar coherente y unitariamente el decurso accidental del poeta. La base para determinarlo —postura muy moderna— es la obra misma, no la biografía.

Además el poeta «vive su tema entrañadamente» (p. 40). Frente a la crítica francesa, Salinas encarna al tema en el existir humano, tal vez influido por Ortega, con cuyo arte deshumanizado antes discrepaba. Pero el poeta no tiene conciencia acabada y total de él.

> El tema no es aquello que el artista quiere reflexivamente, lo que se propone hacer en su obra; es lo que hace, es lo que se suma al propósito, en el proceso de su ejecución. Es lo puesto —por inexplicable agencia— sobre lo propuesto [II, p. 40].

De nuevo lo pre-existente y misterioso que debemos soslayar si no queremos caer en el psicologismo, o en la referencia peligrosa a la intuición. Salinas habla aquí como creador, movido por motivos inexplicables al hacer su obra, y no como crítico que trata de encontrar una causa racional que aclare el sentido del proceso artístico. En todo caso Salinas se atiene al «hecho», y no a la intención psicológica del autor, se atiene a la obra misma. Si dejamos en un segundo término el trasfondo espiritualista y metafísico —de indudable encanto, por otro lado—, es patente la modernidad de su concepción.

Distingue luego unos «temas secundarios o subtemas» (pp. 40-41):

> Hay siempre en un artista otros temas que podrían llamarse temas secundarios, o subtemas. Suelen distinguirse porque en vez de ser como el tema mayor, de nacimiento, impuesto al autor desde lo más específico de su original personalidad humana, como sello o marca con que le distingue desde el primer día, y para siempre, la vida, se adquieren en el curso de la existencia, traídos en parte por el azar de sus circunstancias. El

poeta suele volverse a ellos en busca de distracciones o descansos de su preocupación permanente y señora, a la que acaba por regresar fatalmente. Son como apartes del gran monólogo [II, p. 41].

Nueva alusión orteguiana, esta vez a las «circunstancias». Y nótese que tal vez Salinas opinara que son subtemas los temas que distingue Richard. Quizá también en el caso de Poulet, con excepción del tiempo.

> Se me figura la función más deseable del estudio de un poeta la delicada discriminación de su tema, su cuidadosa separación de los temas segundos, o subtemas; el precisar el curso que sigue, a través de la obra, resolver las contradicciones aparentes que velan su presencia, llegando por fin a la visión del creador entero y verdadero, salvada de mutilaciones y limpia de desenfoques [II, p. 41].

Salinas es consciente de que Rubén Darío ha sido «víctima de críticas impresionistas y juicios inconexos», su obra «hay que estudiarla de raíz». Por tanto, la obra crítica que propone nos aporta una visión sistemática y coherente, con aspiración a la totalidad abarcadora, del poeta. El problema de la selección subjetiva de temas parece evitarlo Salinas mediante los textos de Darío que confirman empíricamente sus hipótesis.

Apunta someramente algunos rasgos biográficos de Darío, en cuanto inciden luego en su temática: el amor, por ejemplo, y su cosmopolitismo —hombre de varias patrias—. El único tema de su obra es el amor, que parte de los sentidos hasta llegar a una problemática trágica. El tiempo devora todas las cosas, y se interpone en el hedonismo sensual, haciendo derivar al poeta momentáneamente hacia lo religioso. Pero lo erótico, aún insuficiente, es fatal e inevitable en Darío: «Ahora como juego, después como martirio» (p. 157), «el erotismo fue su pasión, y su muerte. Se le fingió paraíso y le salió calvario» (p. 158).

Entre los subtemas: «lo social». Define Salinas lo que es poesía social, y cómo se entiende en el caso concreto de Darío (p. 160). Otro subtema es el arte, vivido con aristocratismo espiritual, como consuelo moral.

No vamos a resumir aquí la brillante exposición de Salinas, de todos conocida. Destacar que se trata de un be-

llísimo estudio, una obra de arte de prosa y un prodigio de inteligencia crítica. Somos conscientes no obstante de que la metodología actual navega por rumbos muy distintos, pero la incursión de Salinas en la crítica temática —con sus excelencias y limitaciones también— nos está indicando acerca de la posibilidad de una consideración de los factores ideológicos de la obra de arte literaria a través del *tema*, tratado de una manera sistemática y rigurosa.

Otros textos de Salinas, como *El defensor*, plantean una problemática más digresiva, aunque algunos aspectos sean premonitorios casi de nuestra época, y resulten muy avanzados para su momento: el análisis de los medios de difusión editorial, etc. Constituye una auténtica reflexión sobre el hecho literario en la sociedad moderna.

Finalmente, en el volumen III de los *Ensayos literarios* aplica la crítica temática de un modo concreto, por ejemplo en *Del Cid a sor Juana* (III, p. 11), el *Cid* —temáticamente analizado— como poema de la honra. En este volumen se recogen escritos póstumos en su mayoría, que reflejan una actitud de gran coherencia intelectual con lo anteriormente expuesto. Ensayos de gran penetración y humanidad, que enamoran al lector. Evoca a Don Quijote (pp. 51 ss., pp. 66 ss., pp. 71 ss., pp. 83 ss., pp. 97 ss.), a Don Juan (pp. 133 ss.): los grandes temas, en grandes personajes.

Recurre a «símbolos» como la espada y los tiempos de la vida en *Las mocedades del Cid* (pp. 141 ss.), pero el símbolo está en función del tema profundo y magnífico: el tiempo gravitando sobre el héroe.

Los *Ensayos de Literatura Hispánica Moderna* constituyen un texto ya clásico, con importantes criterios generacionales. Para él «el signo del siglo XX es el signo lírico» (p. 181). Habla del cisne y el búho, que también aparecen en el libro mencionado sobre Darío (pp. 190 ss.). El modernismo en España (pp. 208 ss.). Contraposición —de gran éxito posterior— entre modernismo y 98. Sus juicios sobre Juan Ramón también tuvieron una gran influencia luego (p. 214). Escribe muy acertadamente sobre el modernismo (p. 217), en 1938. Unamuno, el esperpento de Valle... Aspectos todos que nos ayudan a comprender el punto de vista de su generación, la del 27, así cuando se refiere a la muerte en la obra de Lorca (pp. 279 ss.).

Ensayos misceláneos (pp. 394 ss.), reflexiones sobre la

cultura a propósito de una encuesta, recoge su concepto espiritualista del arte. El poder del escritor es espiritual (p. 373), aunque también social (p. 375) y económico (p. 380), y aplica estas ideas a la biografía de Balzac (páginas 385 ss.). El tema que aquí aborda es el «poder» del escritor, que ilustra con un ejemplo práctico, ayudado documentalmente por los datos biográficos de un autor. Salinas evita el psicologismo, fundamenta sus asertos siempre que puede, de una manera objetiva.

Sobre su propia poesía. Poesía y voz (último ensayo): el tema es aquí el de la ciencia y la civilización moderna, especialmente resaltado en *Poesía y voz*, del año 1951, en que murió.

Podemos deducir una serie de conclusiones provisionales de estas anotaciones:

1. A través del *tema* cabe penetrar en el mundo ideológico de una obra literaria. Debemos aprovechar algunos criterios de la antigua crítica temática, conciliándolos con una perspectiva actual.

2. En el cotejo entre la obra de los críticos temáticos franceses y la de Salinas, queda de manifiesto la superioridad metodológica de éste. Su visión, llena de sugerencias, es más sistemática y coherente, aunque más reducida y menos ambiciosa aparentemente en sus planteamientos.

3. La crítica francesa es superficial, encantadora y caprichosamente subjetiva. Salinas es más profundo, y a la vez más riguroso: jerarquiza temas y subtemas, y no acude a una estructura horizontal que mezcla elementos heterogéneos, como los franceses.

4. Hoy somos mucho menos espiritualistas y exigimos mayor empirismo a la crítica, pero en gran parte los análisis de Salinas siguen siendo válidos, aunque con un repertorio temático muy limitado: amor, muerte, tiempo, fortuna, etc.

5. Tampoco aceptaríamos hoy sus intuiciones pre-lingüísticas. Los temas, por otro lado, deberían poseer un carácter más empírico y menos metafísico. Habría también que soslayar sus alusiones frecuentes a «lo misterioso» del acto creador. No obstante, en Salinas encontramos un estricto atenerse al «hecho», que es el texto.

6. Salinas evita la selección subjetiva de temas en que caerá luego la crítica francesa, mediante el recurso al texto

y el criterio de recurrencia —que por cierto aparece después en el trabajo de Richard sobre Mallarmé—.

7. Cabe ordenar los diversos temas empíricos hacia un tema superior —*tema vital* para Salinas— que posea una mayor intensidad cultural. Pero donde Salinas dice «espíritu» léase hoy «cultura».

8. Salinas parece entender los *temas* más bien como categorías interpretativas abstractas, que van más allá de la ideología concreta y mudable del autor. En todo caso no define exactamente lo que sea *tema*, pero parece conferirle un rango metafísico que la crítica actual discutiría.

Tal vez la función del *tema* sea más modesta y a la vez más operativa, tal y como hoy la veríamos. Quizá consiste sólo en un modo de incidencia sobre el ámbito del contenido ideológico de una obra literaria. El problema es cómo fijar los temas objetivamente. Cabe acudir a los datos textuales, incluso los documentos biográficos, o las interpretaciones —¿por qué no?— psicoanalíticas, siempre que se articulen de una manera rigurosa. El texto debe primar siempre como referencia. La cuestión es cómo interpretarlo —toda crítica es una interpretación— sin manipularlo, máxime teniendo en cuenta que estamos jugando con contenidos ideológicos más proclives a ello. *Tema* sería igual a clave interpretativa de ideología.

Si encontramos criterios de objetividad —algunos se han apuntado someramente— para fijar los *temas*, puede demostrarse enseguida prácticamente, por los resultados, su interés y operatividad para esquematizar sistemas de pensamiento —reflejos de origen cultural o bien reflexiones personales acerca del entorno— en una obra literaria.

9. Los factores ideológicos son de una gran importancia para determinar la esencia e interés histórico de una obra literaria. La crítica actual sólo se ha atrevido muy tímidamente con ellos. Por esto es preciso volver los ojos al pasado, siquiera por un momento, y aprovechar los esfuerzos críticos anteriores, corrigiéndolos con una perspectiva moderna. De aquí el valor que aún posee la crítica literaria francesa —máxime si se asocia a una historia del pensamiento, como Poulet sugería— y de la crítica literaria de Pedro Salinas, cuya superioridad respecto a la anterior hemos tratado de demostrar.

De este modo la crítica del pasado puede ayudarnos a construir la crítica del futuro, fecundando nuestros hallazgos actuales.

NOTAS

1. Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé,* Pierres Vives, París, Seuil, 1961.
2. G. Genette, *Figures,* I, Tel Quel, París, Seuil.
3. Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation,* París, Seuil, 1954.
4. Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible,* París, Seuil, 1974.
5. Jean-Pierre Richard, *El romanticismo en Francia,* Barcelona, Barral, 1975 (cito por ed. esp.).
6. Georges Poulet, *Études sur le temps humain,* París, Plon, 1950.
7. Georges Poulet, *Les métamorphoses du cercle,* París, Plon, 1961.
8. Georges Poulet, *Trois essais de mythologie romantique,* París, José Cortí, 1971.
9. Georges Poulet (ed.), *Les chemins actuelles de la critique,* París, Plon, 1967 (cito por trad. esp. *Los caminos actuales de la crítica,* Barcelona, Planeta, 1969).
10. Pedro Salinas, *Ensayos completos* (S. Salinas Marichal, ed.), Madrid, Taurus; vol. I, 1983; vol. II, 1981; vol. III, 1983.

ESTRUCTURAS/SÍMBOLOS/TEMAS EN *DIÁLOGOS DEL CONOCIMIENTO* *

Diálogos del conocimiento,[1] el último libro de poemas de Vicente Aleixandre, puede considerarse como un auténtico compendio y culminación de su concepción poética acerca del hombre y el mundo, una especie de legado de conocimiento poético y de saber sobre la vida, donde se resumen los temas fundamentales que cimentan su poesía.

Con respecto a su obra anterior, parece unificar las dos épocas temáticas que Bousoño señaló —con *Historia del corazón* como línea divisoria—. En efecto, pervive tanto la temática panteísta [2] como la referencia al hombre, las edades, etc., desde la peculiar perspectiva del poeta, que se mantiene constante.[3]

Como tema general del libro, la *sabiduría* acerca del universo —y del hombre, como parte integrante— posee un tono de reflexiones últimas acerca de la existencia. Libro de tono sagrado y grave, de intenso espiritualismo. A un metafísico panteísmo se superpone una profunda reflexión acerca de todo lo que es, incluido el hombre y su decurso temporal, su situación en el universo.

Obra dramática —rasgo acentuado por la disposición

* Publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 352-355 (monográfico sobre Vicente Aleixandre), octubre-diciembre 1979, pp. 336-356.

dialogada—, solemne. Toca temas hondos, últimos, graves: la obsesión de los personajes por la soledad —tema nunca acentuado en esta forma, en la poesía de Aleixandre—, la existencia desnuda cuestionando todo, fe y desesperanza, amor, vida, destrucción, paso del tiempo... Temas todos que constituyen un conocimiento supremo, la última sabiduría.

La poesía se convierte así en una especie de religión sagrada, pagana y antigua. La palabra se hace espectáculo del mundo. El lenguaje se ajusta —imita la exacta densidad de la materia—, y trata de conferir al verso calidad de oráculo, de aforismo de sabiduría sagrada.

Diálogos del conocimiento parece escrito en forma de sentencias. Laconismo, densidad del lenguaje que se retrotrae, se carga de significados, de posibilidades, de sugerencias. Sentencias cortadas, breves, prietas. Saber críptico. En las paredes del vocablo pujan los contenidos. Densidad que hace a la palabra abstracta, le confiere extensión de universal, en reticente sugerencia.

El conocimiento que el poeta quiere entregar, acerca de la existencia humana, y acerca del entorno en que se sumerge, se expresa en símbolos que son producto de una reflexión —larga reflexión poética, a través de tantos versos escritos desde *Ambito*—. Pero su significado no se ofrece nítido y rotundo al lector, sino que está abierto a una ambigüedad interpretativa.[4]

Los símbolos y metáforas ya no buscan, como en anteriores obras, una exhibición colorista, de bello irracionalismo, el poético diluvio de sensaciones sobre la página. Por el contrario, ahora se trata de una operación de ajuste del verso, de densificar el contenido, apurar hasta el límite la brevedad y la intensidad de expresión.

Por este motivo también la gama simbólica de las redes significativas es más limitada. No hay la derramada variedad metafórica que caracterizaba a la fantasía de Aleixandre. Hay un predominio de pensamiento en el verso que sujeta las imágenes en formas de intensidad condensada.

Pero la concepción poética de Aleixandre permanece inalterable, como reflejan incluso las alusiones simbólicas que parafrasean términos antiguos: espadas..., labios; destrucción o el amor (p. 113), etc., ahora expresados con la precisión reflexiva del pensamiento supremo, de la palabra última.

Diálogos del conocimiento condensa y resume —en un planteamiento problemático, que levanta la cuestión y la duda siempre— la temática toda de Aleixandre: el panteísmo inicial (aunque siempre constante), y la temática humana; ahora concentrados en lenguaje de profunda ultimidad.

El libro recorre un círculo temático perfecto, que parece reflejar el ciclo de la vida. Se inicia con el tema de la destrucción —la guerra, muerte del hombre— y finaliza con la destrucción, con las palabras del Bailarín: «Y lo que ofrezco es oro o es puñal, o un muerto». Completa el ciclo de la vida, que es también el de la muerte.

Estructura binaria

Diálogos del conocimiento está constituido por 14 poemas, que contienen el diálogo entre dos personajes —con la aparición esporádica de terceros, que apoyan el dibujo escenográfico—. Se dispone en siete apartados, cada uno de ellos con dos poemas; a excepción de los tres últimos apartados, que contienen respectivamente: el V, 1; el VI, 2; el VII, 3. En progresión numérica que acaba en el número sagrado, 3.

Como se verá, el contenido de algunos poemas remite al de anteriores, en el libro.

Nótese que predomina la disposición doble, como reflejando la concepción a que ahora me referiré, en la distribución de poemas.

La estructura del libro también se fundamenta en una disposición doble, respecto a las voces del texto. Se fundamenta en el diálogo poético entre dos personajes fundamentales —a los que se añade a veces alguna breve intervención de otro, que sirve de fondo.

Por tanto, el libro se basa en el contraste, en el contrapunto entre dos voces o personajes poéticos, que constituyen dos textos o poemas diferentes, dentro del mismo poema. Diálogo, a la manera platónica, acerca de verdades que atañen al hombre, y a su conocimiento de la vida y el universo. Cada personaje parece recitar un poema distinto, que se ve interrumpido por la recitación del otro personaje, que induce una consideración distinta, acerca del mismo tema.

En efecto, los personajes se autodefinen, al comienzo de

su intervención, y presentan los rasgos de su configuración. Significan siempre posturas distintas —y a veces opuestas—, que enfocan el mismo tema desde una perspectiva doble.

A la manera del *renga* japonés, cada personaje retoma el asunto o tema donde el anterior lo dejó. El poema deriva así a través de una serie de motivos simbólicos, tratados en el contraste de dos perspectivas diferentes. El mismo tema, por ejemplo, la «luz», la «duda», la «soledad», puede ser enfocado desde puntos de vista bien distintos, bien diametralmente opuestos (positivo/negativo; sentido de afirmación/negación) por cada uno de los dos personajes fuertes del diálogo.

El resultado estilístico es la multiplicidad de voces —duplicidad, más bien— dentro del poema, que rompe, mediante la forma dialogada, la clásica uniformidad del texto. Pero el hecho apunta también a una consideración más profunda.

En todo caso, parece evidente la estructura binaria presente en todo el libro, partiendo de la duplicidad de personajes, de la forma dialogada.

Estructura binaria que rige también la disposición de los temas —como luego se verá—: sueño/pensamiento, muerte/vida, juventud/vejez, esperanza/desesperanza, dormir/despertar..., etc. Pares de significación opuesta.

Pero también un mismo símbolo tiene —en el diálogo— un sentido o significado doble, y opuesto. Esto es más frecuente en aquellos símbolos que se refieren a la naturaleza —luz, tierra, luna, pájaro, agua, etc.—; símbolos que significan, a lo largo del libro, en sentido diametralmente opuesto, contradictorio.

Este enfrentamiento de opuestos lleva en ocasiones al recurso de la paradoja, tradicional en las formas de expresión del misticismo panteísta. Recuérdese que en el pensamiento oriental, el «satori» o iluminación Zen se obtenía por la paradoja, como muestran los diálogos de «Bhoditshavas». Aunque el panteísmo poético de Aleixandre parece más relacionado con el pensamiento occidental, en el que también hay una característica disposición de opuestos; me refiero al platonismo de sus referencias frecuentes al olvido, a la memoria del origen, al despertar, a una existencia anterior; hasta la forma dialogada del libro posee

una larga tradición en nuestro renacimiento literario renacentista, de influencia neoplatónica.[5]

El tono sentencioso y lacónico de algunos versos de *Diálogo del conocimiento* adquiere a veces, en efecto, la forma de paradoja, mediante la cual términos opuestos se unen en el lenguaje. Recuérdense expresiones como: «Quien vive, amó, quien sabe ya ha vivido» (p. 21); «quien vive, muere. Quien murió aún respira» (*ibídem*); «conocer es amar. Saber, morir» (p. 26). Recuérdese en el poema «El Inquisidor ante el espejo», la identificación que éste hace de los símbolos nieve/fuego, y muerte/vida, al referirse místicamente a Dios (pp. 57-58). O en «El misterio de la muerte del toro», la identificación entre vida/muerte, destrucción/amor (p. 113)...

Los ejemplos podrían multiplicarse. Sólo trato de destacar ahora la importancia que tiene la disposición binaria, la estructura doble, bien sea de términos simplemente distintos, bien sea de términos opuestos —apuntando hacia su fusión o unidad en el todo, en el origen, como quiere una antigua tradición panteísta—, más frecuente.

Pero más aún. *Diálogos del conocimiento* quiere entregarnos un saber, una verdad —en contraste— acerca de la realidad. Hay por tanto una relación estrecha entre el lenguaje del poema y la realidad que quiere significar. Puede suponerse por ello que en la disposición estructural doble del libro —duplicidad de voces, texto y personajes en el diálogo; duplicidad de sentidos opuestos fundidos en un mismo símbolo; duplicidad de símbolos opuestos en una paradoja; duplicidad temática en las series simbólicas—, intenta reflejar la composición del universo.[6] En cierto modo, el poema se rige por analogía con la estructura del cosmos que trata de significar. Coherente con la consideración de *Diálogos del conocimiento* como libro de sabiduría poética acerca del todo.

En cualquier caso, esta estructura binaria, presente a lo largo de la obra, quedará claramente de manifiesto en la interpretación temática que propongo, pues las series simbólicas que pueden determinarse parecen regidas todas por esta ley de oposición, que aporta la clave interpretativa del libro.

Forma dialogada

Antes de pasar al análisis de las series simbólicas es preciso detenerse en la estructura dialogada que fundamenta el libro.

Esta forma dialogada significa, en cierto modo, una teatralización de la escritura. Así, los versos de *Diálogos del conocimiento* parecen recitados en un escenario; ello confiere un dramatismo peculiar a la palabra poética, le da vida, le hace cobrar una fuerza propia de una representación teatral con las posibilidades de reflexión y lirismo del diálogo platónico.

El tono abstracto, pensado, sentencioso y lacónico de los diálogos, se concilia perfectamente con el carácter dramático de un saber último, reflexión final al borde límite, en el filo de la existencia, a punta del silencio, que recapacita acerca del conocimiento que el hombre tiene de su constitución y posición en el universo.

Debe destacarse otro hecho. No se trata de un debate, de una discusión entre dos personajes a propósito de un tema. No hay una confluencia, o un enfrentamiento directo de sus posturas respecto a un asunto común.

Los personajes se autodibujan al principio del diálogo, se autodefinen. Hablan con voz distinta, con perfil propio que se diferencia de la otra voz. Recitan poemas distintos, con tono poético propio. Y deambulan sobre varios temas, sin centrarse de una forma exclusiva en un asunto; hay, sí, una temática de fondo —cuya expresión he intentado luego fijar, aunque en algún caso puede estar sujeta a revisión, dada la ambigüedad significativa del mensaje—. Pero *no* es un debatir a propósito de *un* aspecto que les atañe y les preocupa, que pudiera justificar el que se dirijan *uno al otro*.

Por el contrario, en este deambular de su decurso poético discontinuo —aunque coherente—, el lazo de unión entre las dos intervenciones viene ofrecido por un símbolo que se destaca en el poema: el símbolo «luz», «soledad», «sombra», «placer» (símbolos o temas). En la intervención siguiente, el personaje manifiesta una interpretación distinta —y generalmente *opuesta*— al respecto. Luego se pasa a otro tema, y de nuevo el diálogo del otro personaje manifiesta *otra* postura o visión diferente.

Temas que reflejan siempre una reflexión definitiva; diá-

logos que parecen expresar los cimientos de su propia existencia de individuos distintos. Diálogo como contraste de voces, personalidades diferentes en poemas diferentes superpuestos, enlazados.

Lo curioso del caso es que dan la impresión de estar hablando lenguajes paralelos. No hablan uno hacia el otro. Semejan soliloquios, monólogos acerca de temas fundamentales y trascendentes, diálogos ejecutados ante un aforo invisible. Los personajes parecen hablar o recitar, dirigiendo sus rostros, paralelos, hacia un auditorio silencioso, a quien trataran de transmitir un último signo, testamento previo a su inmediata desaparición.

Sus propias figuras se ponen de relieve mediante estas respuestas en *paralelo*, prolongando el tema insinuado en la intervención anterior, tratado en forma opuesta. Pero siempre en una dialéctica de líneas paralelas, prolongadas hacia el infinito, que se disuelven —se consuman— sin jamás encontrarse.

De aquí también la coherencia de la obsesiva soledad —tema reiterado en este libro—. Con su propia actitud los personajes parecen expresar la imposibilidad —y también la necesidad— del amor, del encuentro esperado. En su absoluto replanteamiento de todas las bases de la existencia humana y su destino, se manifiesta el aislamiento. El *desencuentro* caracteriza a todos los personajes del libro, que sólo en algún raro caso —Marcel con Swann, que es su quimera o fantasma; el Niño con el Padre— parecen referirse uno al otro, en recíproca reconvención.

En esta dialéctica del desencuentro, el último personaje en hablar es quien vence, su opinión es la que queda y prevalece, y suele estar marcada por el desaliento. Si adjudicamos un polo de significación negativa y otro positiva a cada personaje, el último sonido de voz que perdura en el poema corresponde siempre al negativo. Los finales parecen indicar así la sabiduría del desengaño, o por lo menos reflejan la dificultad de la esperanza, y la certeza final de la consumación. Aunque una porción pervive a la muerte: «Más allá de la muerte vive algo, / un resto, en vida propia [...]», p. 14; como un rasgo más de platonismo.

Creo será fácil ver la expresión de todas estas ideas concretadas en las disposiciones simbólicas y temáticas del análisis de *Diálogos del conocimiento* que propongo.

Sin embargo, debe tenerse presente que un estudio de las formas simbólicas y temas de este libro, nunca debe olvidar su estructura dialogada. En efecto, cada personaje representa una postura antagónica o al menos diferente de su interlocutor poético, y por tanto, estos símbolos y temas tendrán un valor muy distinto según sean expresados en una u otra posición. Por ejemplo, el término «conocimiento» no tiene el mismo valor significativo en boca de un personaje anciano que en labios de un personaje joven.[7]

Esta complicación adicional de significados opuestos para un mismo símbolo, puede no obstante resolverse —como se verá—, aportando además una nueva característica a tener en cuenta.

Cabe una objeción respecto al análisis que propongo, precisamente a causa de la multiplicidad de voces/textos que aparecen en el libro. En efecto, puede pensarse que estos símbolos están en función de la expresión de una idea del personaje, y no debería adjudicárseles un valor significativo absoluto, sino sólo extensible al poema; así, la validez del análisis simbólico terminaría con cada poema, puesto que constituyen escenas distintas, de significado simbólico no intercambiable.

Efectivamente parece evidente que el análisis de un libro de poemas que sólo expresa una voz, la del poeta, donde es fácil establecer correlaciones simbólicas debido a una presumible identidad básica en el uso simbólico, no puede extenderse a una obra como la que nos ocupa. Sin embargo, creo que la objeción puede salvarse.

Por una parte, en este libro existen poemas que remiten a otros, y voces de personajes que recuerdan las de otros anteriores. Parece haber una relación interna que facilita una posible correlación de símbolos.

Por otra parte, en el estudio del pensamiento poético de Aleixandre ya realizado —he remitido al lector el espléndido análisis de Bousoño, con las precisiones que me permití señalar para este libro en concreto—, y teniendo en cuenta que *Diálogos del conocimiento* constituye un compendio de estas concepciones, cabe encontrar las su-

ficientes justificaciones teóricas que apoyan esta clave interpretativa binaria, en régimen de opuestos. Sin necesidad de acudir a estas motivaciones profundas, la disposición en parejas de opuestos parece evidente en el texto de este libro.

La interpretación que propongo, teniendo siempre en cuenta la multiplicidad dialogada de textos que existe en este libro, encuentra una unidad coherente —que alude además a una unidad metafísica, más profunda—. Después de un análisis detenido se concluye que este libro aporta un pensamiento poético unitario, sistemático y coherente: precisamente a través de la estructura binaria de tensión de opuestos, que tienden a unificarse.

Lo que hasta ahora he expuesto son precisamente las conclusiones que coinciden con el análisis realizado. Estas ideas, que ya han aportado una base interpretativa, serán simplificadas y demostradas en seguida a través del análisis de símbolos/temas.

Para llevar a cabo este análisis bastará situar a los símbolos/temas en parejas de oposición y enlazar las series de correlaciones. Ello no implica una interpretación prejuzgada o previa de contenidos, sino una simple aplicación de esta regla de combinación binaria que parece fundamentar el panteísmo de Aleixandre.

Sin embargo, será preciso, en efecto, tener en cuenta la posición diversa que los símbolos poseen en cada diálogo. Por tanto, este estudio deberá establecer unas coordenadas verticales y otras horizontales: atender no sólo a la disposición del símbolo respecto a la voz que habla, sino su correlación con otros poemas del libro.

En cualquier caso quiero advertir que no se trata aquí de entregar una interpretación o fórmula racional que sustituya al texto poético, haciendo una codificación intelectual de su mensaje. Se trata simplemente de codificar una serie de relaciones temáticas, que pueden clarificar el significado del libro, y entregarnos una clave interpretativa y unas conclusiones, ajustadas siempre a las características del texto, y a su valor poético —insustituible por el aparato crítico— que es lo importante.

Así, pues, se tratará de demostrar las hipótesis antes apuntadas respecto al sentido de esta obra, desarrollando unas conclusiones.

Será preciso en primer lugar delimitar una serie de

vocablos abstractos —lo que he llamado símbolos/temas— que coincidan con los términos de expresión del texto, pero sirvan asimismo a modo de universales o categorías indicativas.

Para ello es necesario antes establecer las coordenadas horizontales, esto es, analizar el desarrollo del libro.

Cuadro estructural. Temas

Antes de fijar un cuadro temático que sirva de base de discusión voy a referirme, a manera de *divertimento* numerológico, a la disposición de los poemas de *Diálogos del conocimiento,* a cuya relación numérica ya se aludió.

El libro se compone de 14 poemas, divididos en siete partes. Cada parte contiene: dos poemas las cuatro primeras; las tres últimas, en progresión, contienen: 1 la V, 2 la VI, 3 la VII.

Esta disposición numérica podría esquematizarse así:

I (2) II (2) III (2) IV (2)

V (1) VI (2) VII (3)

Debe advertirse que no hay relación entre este ludismo de la estructura numérica y el contenido de los poemas.

Pero en el libro hay referencas a los números, que podrían justificar esta apreciación esquemática que propongo —paréntesis lúdico previo al análisis de símbolos y temas—. En efecto, en «Dos vidas», el Joven Poeta Primero dice: «El número es la vida [...]» (p. 97); más adelante insiste: «En esta cavidad que piensa, luce / una verdad o un número: el planeta» (p. 99). Esto es coherente con la posición idealista del personaje, y manifiesta un cierto sabor pitagórico.

Como es sabido, la numerología intenta explicar lo misterioso por medio del simbolismo místico de los números, en base al principio pitagórico de que «todo es número».

Si aplicamos algunas fáciles reglas numerológicas al esquema anterior, el juego nos ofrecería lo siguiente:

— las cuatro primeras partes (I-IV) podrían representar la justicia —o armonía cósmica— ($4 = 2 \times 2$, y $2 + 2$).

TÍTULO DEL POEMA	PERSONAJES	IDEAS REPRESENTADAS	TEMA
1. «El sonido de la guerra» (p. 9)	Soldado Brujo *	Nostalgia del origen Desolación (testigo), destrucción	Guerra. Mundo sin hombre
2. «Los amantes viejos» (p. 17)	Él * Ella	Desesperanza, pensamiento, soledad Esperanza, sentidos, amor	Esperanza/desesperanza. VIDA
3. «La Maja y la Vieja» (p. 29)	Vieja * (Torero...) Maja	Experiencia, conocimiento, pasado Cuerpo, sentidos, presente	Pasar. Vivir ahora, corporal. VIDA
4. «El Lazarillo y el Mendigo» (p. 39)	Lazarillo Mendigo *	Fe, realidad, duda (existencia) Fe perdida, soledad, duda (nada)	Realidad. VIDA
5. «El Inquisidor ante el Espejo» (p. 49)	Inquisidor * (Espejo) Acólito	Fuego (moral), muerte (just., purif.) (Interpretación negativa del Inquisidor)	Misticismo aniquilador. Muerte (VIDA)
6. «Diálogo de los enajenados» (p. 59)	Amador Dandy *	Cuerpo, sensual-pasional (deseo) Pensamiento, esteticismo (distante)	Amor/ (AMOR) Soledad
7. «Después de la guerra» (p. 71)	Viejo * Muchacha	Desesperanza (Edad) Esperanza	(Tras guerra) esperanza/desesperanza (VIDA)
8. «Los amantes jóvenes» (p. 81)	Mujer Hombre *	Afirmación vital-sensual (*en* jardín) Amor-sufrimiento (*fuera* del jardín)	Vida (destino...). AMOR
9. «Dos vidas» (p. 91)	Joven Poeta 1.º Joven Poeta 2.º *	Sueño subjetivo, idealismo, solipsismo, idea, introversión Realidad concreta, hombres, sentidos, extroversión	Poesía. VIDA
10. «Misterio de la muerte del toro»	Toro Torero *	Reto vital, amor o muerte, anhelo, verdad/engaño	VIDA
11. «Aquel camino de Swann» (p. 115)	Swann Marcel *	esteticismo Personaje, superficialidad (frac.) Autor, lucha profunda	(Memoria). ARTE. VIDA
12. «La Sombra» (p. 125)	El Niño * (Sombra) El Padre	Anhelo origen. Nacer/morir. Madre-tierra Placer, soledad existencia. Paternidad humana	VIDA
13. «Yolas el Navegante y Pedro el Peregrino» (p. 133)	Yolas * Pedro	Identidad con mar y el todo Busca en tierra piedra eterna	Panteísmo. Unidad. VIDA
14. «Quien baila se consuma» (p. 114)	Bailarín * Director de escena	Sueño, ilusión del arte Idea, realidad del arte	Naturaleza del ARTE

NOTA: El último personaje en intervenir, cuya voz parece predominar en el diálogo, se señala aquí con un asterisco (*).

Podría, además, destacarse que estas cuatro primeras partes se componen de dos dobles parejas: mágica reiteración del 2, el número hembra;

— en las tres últimas partes (V-VII) hay una progresión sucesiva que va del 1 (número supremo) al 2, y al 3: reiteración aquí del 3, el número macho;

— finalmente, la unión de 2 y 3 —número hembra y macho—, en las partes primera y segunda, respectivamente (I-IV y V-VII), constituirán la fusión de opuestos (el libro completo).

Evidentemente, esto es un paréntesis lúdico que me he permitido. Pero hasta el azar de los números parece remitir al tema central que nos ocupa. Sin embargo, veamos ahora el cuadro anterior de la estructura temática.

Evidentemente este cuadro es una trivialización del libro de poemas de Aleixandre, una simplificación esquemática que pierde toda la riqueza de sugerencias poéticas que allí existe. En este cuadro no se refleja la fuerza dramática y colorista del reto entre el toro y el torero; la delicada recreación homenaje a Proust; la poesía de los personajes femeninos en su exaltación vital ceñida a la naturaleza, a la materia compacta ensalzada —la luz crujiendo en los labios...—. Nada queda de los sueños de los personajes, ni de los matices de su verso. Aquí se ha intentado resaltar el núcleo del conflicto dramático en el diálogo de los personajes, acentuando el relieve que los enfrenta, y los contenidos de pensamiento que parecen deducirse del poema que brota de su boca.

A partir de este cuadro pueden destacarse algunas notas.[8]

En primer lugar, los personajes no ocupan en su totalidad posiciones contrapuestas. En su mayor parte, significan efectivamente ideas *opuestas* (en los poemas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8 —las dos dobles parejas que señalaba— esto es evidente: ocupan lugares opuestos, *respecto* a algo; también en los poemas 9, 10, 13). En otros, podría hablarse más bien de posturas *distintas* (por ejemplo, en 11, 12 y 14); pero apurando un poco el análisis de este grupo se encuentra una cierta oposición en los poemas 11 y 14: el poema 12 —donde hay también, si se quiere, una oposición de edad o de términos generacionales— es el único en que parece haber una confluencia en los diálogos de los personajes, aunque al final este diálogo parece haber

sido ilusorio, simple monólogo del Niño con su conciencia (p. 131).

Por otra parte, en algunos diálogos el binomio de personajes presenta características peculiares. En el poema 3, la Maja y la Vieja se refieren a un tercero que no aparecerá hasta otro poema más adelante: el Torero. En el poema 5, el Inquisidor habla en soliloquio, a su propio espejo, y es observado por el Acólito: no hay diálogo, sino dos monólogos sobre temas similares. En el poema 12, Padre y Niño parecen referirse ambos a una sombra (anhelo, etc.; inasible origen, etc.).

Por lo tanto, la estructura dramática de personajes que expresan concepciones opuestas, precisa de una pequeña corrección mitigadora. Pero evidentemente, la poesía no es un esquema lógico; debe suponerse siempre una cierta holgura y flexibilidad en la regla aunque la salvedad ni siquiera constituye excepción, sino atenuación...

También podrían señalarse una serie de correlaciones temáticas. Algunos poemas remiten a temas expresados en otros: el 5 remite al 1; el 6 al 2; el 7 al 3.

Incluso podría hablarse de una semejanza en el tono poético de las voces de diversos protagonistas. Así, el grupo de los ancianos: el Brujo (1), Él (2), Vieja (3), Mendigo (4), Viejo (7), Padre (?) (12). El grupo asimila a las muchachas, poeta y bailarín: Ella (2), Maja (3), Muchacha (7), Mujer (8); podrían incluirse aquí, Joven Poeta Segundo (9) y Bailarín (14). El primer grupo tiene una connotación negativa, de desilusión y desesperanza; el segundo grupo, de exaltación sensorial de la naturaleza, canto naturalista. En este segundo grupo podría incluirse el de los jóvenes, pero reflejando la lucha de la vida, más que la delicadeza o la sensibilidad del sueño: Lazarillo (4), Amador (6), Hombre (8), Torero (10), Yolas (13); constituirían una variante —de más fortaleza— respecto a la visión positiva e ilusionada de este segundo grupo en que pueden incluirse.

También puede hablarse de una cierta relación entre el Dandy (6) y Swann (11), en su esteticismo aristocrático.

Sin embargo, respecto a estas agrupaciones que —sin ánimo de exactitud— acabo de hacer, debe precisarse que cada uno de los personajes posee una configuración propia, nítidamente perfilada en la autodefinición que da pie a su intervención, y en la situación diferente de su pro-

blemática. Lo que trato únicamente de señalar es una dualidad de registros opuestos —nuevamente aparece—; personajes de polo positivo (ilusionado canto a la naturaleza, etc.), y personajes de polo negativo (testigos de desolación nostálgicos de vida perdida en vejez, etc.). Este dualismo positivo/negativo no existe en algunos poemas: 6, 8, 9, 10, 11, 13, 14; pero en ellos el dualismo posee otra característica diferencial, con respecto a algo: amor (6 y 8), vida (9, 11 y 13), arte (14).

En definitiva, puede concluirse una oposición entre cada uno de los personajes, con respecto a su pareja correspondiente. En algunos casos se trata de una oposición fuerte, de términos opuestos o contrarios, y en otros de una diferencia con respecto a algo que los enfrenta o distingue.

Con respecto al predominio temático, podría señalarse la referencia frecuente al tema de la *edad* humana: en los poemas 2, 3, 4, 7, 8 y 12. La oposición entre personajes, en estos poemas —a excepción quizá del 12—, remite a ella.

Los poemas 4 y 11 son *homenajes a temas literarios,* y constituyen una recreación cultural —del *Lazarillo* y de *Au recherche du temps perdu,* respectivamente—. El poema 8 podría considerarse, si atendemos a la relación entre los amantes y a la referencia al muro y al jardín, como una recreación del primer acto de *La Celestina.*

Los poemas 9, 11 y 14 plantean la cuestión de la *naturaleza del arte.* (Con esta reflexión termina el libro.) El *amor,*[9] en el 6 y el 8.

El grupo temático más extenso corresponde a los poemas que se refieren al tema de la *vida,* en diferentes aspectos: esperanza, pasar o transcurrir temporal, muerte o aniquilación, mundo sin hombre, amor/muerte, nacer y morir, y panteísmo/consumación o identificación final con el todo y lo uno.

Por tanto, *Diálogos del conocimiento* quiere transmitir —como en un principio se señaló— una sabiduría última acerca de las verdades de la existencia, acerca del hombre y de la vida.

Después de este corte longitudinal, creo puede procederse a un estudio de las correlaciones simbólicas, en un plano transversal.

Símbolos elementales

En el estudio de estas correlaciones o redes significativas es preciso establecer una diferencia entre símbolos elementales —referidos a aspectos de la naturaleza— y símbolos/temas: motivos entremezclados, referidos a una esfera significativa más elaborada, en relación a lo humano.

Con respecto a los símbolos elementales, es preciso destacar que pueden poseer un significado doble de sentido opuesto. A lo largo del libro pueden usarse con este sentido opuesto, bien en el mismo poema —consideración de dos puntos de vista (personajes) contrarios respecto a un mismo asunto, expresado mediante un mismo símbolo—, bien en distintos poemas.

Así, por ejemplo, el símbolo *sombra* puede significar «pasado» (p. 128) o «anhelo» (p. 129). Las *aves* sobreviven (p. 11) y significan alegría (p. 22), o bien son testigos de desolación (p. 13; p. 15). La *luna*[10] es «fría» (p. 19), o bien es ardor, en el amor pasional de un cuerpo joven en Maravillas: «Soy la luna de la noche, desnudada y arriba» (p. 37).

Un ejemplo evidente de esta duplicidad significativa lo proporciona el símbolo *luz*, que representa muerte (p. 15), o bien vida y belleza (p. 15). Puede tener un polo de significación positivo: juventud, ilusión, sentir (pp. 22, 37, 135, etc.). La Muchacha: «En los labios la luz, en mi lengua la luz / sabe a dulzuras» (p. 77); «Este grito es mi luz. El hombre existe» (p. 79), o un polo de significación negativo: el Viejo: «[...] Sólo el cielo / persiste. Y en su bóveda / la luz es mineral. Luz inhumana / que a mí me aplasta y matará mi idea / [...]» (p. 77).

Sin embargo, puede hablarse de un espectro de significación constante y único, en algunos símbolos elementales, cuyo sentido es prácticamente ya inseparable de su uso. Por ejemplo, los opuestos *día/noche*, que se presentan en esta relación de contrarios (p. 11). La *tierra*,[11] que es destino final (p. 138), y es origen y madre (p. 131). El *agua*, que representa el pasar (p. 11), o lo mudable que no cambia (p. 136). La *piedra*, que significa existencia, cuerpo mineral (p. 11), o con significado sagrado de permanencia compacta, piedra final, Dios en la piedra (pp. 136-137). El *bulto*, que significa cuerpo (p. 66), tangible; fren-

te a la *sombra,* que significa misterio, anhelo intangible (p. 128).

En este libro de poemas de Aleixandre destaca la atención a lo sensorial, especialmente a lo tangible, para representar lo elemental. El tacto es la forma primera de reconocer la materia. En cierto modo, el colorismo visual de libros anteriores parece haber cedido paso aquí a este sentido más inmediato y primario, por exigencias de lo que el poeta quiere transmitir, y en ausencia de lujo imaginativo.

La *muerte* puede simbolizarse —cuando no aparece directamente el término— como *viento* (presagio, p. 79; sonido elemental, p. 96; p. 111), o como *ceniza* (destrucción ya consumada).

Luz significa presente, sentidos; opuesto a *sombra* (pasado, anhelo).

El *espejo* remite al hombre que en él se contempla (p. 51), o indica el pasar del hombre, que cruza como un espejo (p. 35).

En líneas generales puede destacarse que la gama simbólica que Aleixandre emplea en este libro es bastante limitada, como corresponde a la palabra constreñida, al significado denso, a la expresión lacónica y sentenciosa. Sin embargo, el poeta se adecua con habilidad magistral al personaje que habla —o recita—, y lo dibuja en breves trazos, con los símbolos adecuados. Véase, por ejemplo, el andalucismo pasional de la Maja Maravillas [cfr. nota 10], o el contraste entre la gracilidad de Yolas marino y la eternidad pétrea de Pedro el Peregrino, entre el lirismo del Bailarín y las palabras del Director de escena. En realidad todo el libro se constituye en base a estos contrastes —cuyas formas de oposición se están señalando— y a la adecuación a la voz del personaje que interpreta en escena las cuestiones que su existencia le plantea.

Correlación simbólica

Con respecto a las redes simbólicas que corresponden a temas más elaborados, que remiten al hombre o a la cultura, puede establecerse una doble cadena de símbolos/temas, que se corresponden uno a otro en relación de oposición.

Hay símbolos que admiten una doble significación con respecto a los dos temas básicos que encabezan las series. Por ejemplo, *soñar* puede significar «muerte», o también «vida»: «Y si corro es la vida que se evade, y aún sueño. / Todo es soñar [...]», dice el Toro (p. 112).

Los símbolos/temas que encabezan estas series son los opuestos vida/muerte, que en el pensamiento panteísta significan siempre dos caras de la misma moneda, pues la distancia se abole definitivamente en la unidad, que es origen y destino final del hombre. Por tanto, las relaciones de oposición se superan en esta fusión con el todo que es uno, como exclama el Soldado:

> [...] Aquí a mis pies lianas
> bullen, y sienten que tierra es todo, y nada
> es diferente. El cielo no es distinto
>
> (p. 11).

Hay un tema que aquí no aparece y que se menciona en el poema «Dos vidas». Frente al solipsismo idealista y reconcentrado del Joven Poeta Primero, el Joven Poeta Segundo —cuya voz prevalece al final del poema—, que echa a andar entre los hombres, y exalta el mundo, los sentidos y la muchedumbre, descubre el habla: el lenguaje (p. 99). «Era en principio el verbo, y fue la luz.» Lenguaje, medio de unidad con el mundo; origen sagrado.

Pero veamos el cuadro siguiente de redes simbólicas.

Evidentemente, ni esta clasificación, ni las anteriores anotaciones acerca de los símbolos elementales, pretenden ser exhaustivas, sino sólo indicativas.

Pero en este cuadro —insisto, meramente ilustrativo— se señalan con claridad algunos términos de oposición, tal y como aparecen en las sucesivas recurrencias de *Diálogos del conocimiento*. Y se pone de manifiesto, gráficamente, la estructura binaria de oposición, la dialéctica de contrarios, cuyas motivaciones en la poética panteísta de Aleixandre he tratado antes de destacar.

Como puede verse en el esquema, en el principio está la unidad, que es el origen, y al final, en la *consumación*, el retorno que cierra el ciclo. Pedro respirando en la quietud eterna de la piedra; Yolas fundido con el mar, esparciéndose en las playas.

La existencia humana se concibe como *pasar*, transcu-

ORIGEN. UNIDAD

(NACIMIENTO)

VIDA ⟶ destino ⟶ MUERTE ⟶ perduración

EDAD (hombre = pasar)

juventud	vejez
esperanza	desesperanza
amor	soledad
deseo (tentar)	conocimiento
pasión, sentir (bulto, cuerpo)	sabiduría (experiencia)
sentir (sentimiento)	pensar
tocar	duda
idea/arte pensamiento/sueño verdad/engaño	
despertar	dormir
sonar	callar
luz	oscuridad
naturaleza	nada
amor	destrucción

RETORNO. ORIGEN. UNIDAD

rrir del tiempo. (La Vieja dice a Maravillas: «Vive, gallarda mía; vive y triunfa. Y sucede», p. 33.) Este transcurso se manifiesta en la edad del hombre. Juventud y vejez son dos voces que expresan puntos distintos de situación en el recorrido.

El trayecto se cumple entre la vida y la muerte. El destino apunta hacia la muerte o consumación. Pero en el morir hay cierta perduración, a la manera platónica: «Más allá de la muerte vive algo, / un resto, en vida propia [...]» (p. 14); «El pensamiento vive más que el hombre. / Quien vive, muere. Quien murió, aún respira» (p. 21); «[...] el mundo no envejece» (p. 22).

A través de las declaraciones lacónicas, de paradojas y sugerencias sentenciosas, los personajes manifiestan esta concepción de la existencia —desde la pluriperspectiva de su mirada—, que quiere entregar un conocimiento último, una sabiduría suprema y total. En *Diálogos del conocimiento* no hay, sin embargo, una verdad sola, rotunda, de evidencia racional. Hay la múltiple expresión de esta *única* verdad, con evidencia intuitiva, en una fragmentación de textos, frases y destellos, en una visión plural y simultánea de seres que pueblan un universo poético, que escenifican por *una* vez esa obra que continuamente se está representando: el arte o la vida.

Las reglas de esta representación: la dialéctica de opuestos, a la que frecuentemente me he referido, y que fundamenta las disposiciones simbólicas estudiadas.

Así, el lector recibe este conocimiento poético, sabiduría última, en el contraste de opuestos —que reflejan ya una concepción acerca del mundo—, y a través de un protagonista múltiple, que hace patente los diversos aspectos de *lo mismo.*

En el credo panteísta de Aleixandre hay también un claro lugar para el corazón del hombre y sus sentimientos; desde este punto de vista, *Diálogos del conocimiento* compendia y une el pensamiento poético de sus dos épocas anteriores. Aquí, la vida, el destino, superan al hombre, unido a través de sus sentidos a una naturaleza que se rige por la armonía de opuestos. Libertad, es el despertar a la verdad tangible del mundo. Y la fe se identifica con la vida.

La poesía, el sueño, la danza del bailarín o el canto de la muchacha, son formas de expresión de esta fe vital,

que salvan al hombre del desengaño, de la corrosión del tiempo, del pasar sin tregua hacia la propia consumación, hacia la inmersión en la tierra materna, encuentro con el origen y fin.

En palabras de Yolas el Navegante:

> Yo voy ligero como la espuma, y canto para
> siempre en la aurora.
> Nací como la mar, de la noche profunda.
> Y respiro como la mar, y ruedo y sigo y vuelvo.

NOTAS

1. V. Aleixandre: *Diálogos del conocimiento*, Plaza y Janés, Barcelona, 1974 (aquí cito por la cuarta edición, 1977).

2. Para evitar reiteraciones, remito aquí al lector a mi artículo: «El panteísmo poético de V. Aleixandre», *Ínsula*, enero 1978.

3. A *Diálogos del conocimiento* son perfectamente aplicables casi todas las consideraciones críticas del magistral estudio de Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Gredos, Madrid, 1968, 2.ª ed.; tanto respecto a la cosmovisión (seres elementales, visión pesimista de la humanidad, unidad panteísta del mundo —todo uno y lo mismo, amor como destrucción, muerte como vida, espiritualización de la materia—; en segunda época: el hombre, subtema de las edades, subtema del amor, esperanza y religión) como respecto a símbolos e imágenes. También, sus consideraciones acerca de la sintaxis: dinamismo expresivo —dilación, aceleración—, «o» identificativo, negación imaginativa, verbo —final de oración, elisión, etc.—, hipérbaton, anáfora, etc. Desde este punto de vista, lo que quizás aporte *Diálogos del conocimiento* —entre otras cosas que aquí estudiaré— es un mayor laconismo, densidad sentenciosa. Y que funde las dos etapas de su evolución temática en un compendio unitario que las engloba.

4. Por este motivo, las interpretaciones de los temas del libro, y significado de redes simbólicas que se ofrecerán a continuación, están también abiertos a otra posible interpretación (o interpretaciones). Se trata simplemente de una base de análisis. No se quiere suplantar la pluralidad significativa del poema.

5. Cfr., por ejemplo, pp. 65, 86, 127, etc.

6. Este tema de la tradición panteísta y sus repercusiones poéticas ha sido actualmente recordado por algunos autores en la poesía contemporánea —por ejemplo, los surrealistas—. Para

una exposición más amplia, cfr. mi *Variables poéticas de Octavio Paz*, Hiperión, Madrid, 1979 (pp. 17-96, especialmente).

7. Para interpretaciones opuestas de los términos «duda», «soledad» o «luz», cfr., por ejemplo, pp. 43-45 y pp. 75-79 (visión de dos personajes).

8. La numeración de los poemas no aparece en el libro —sólo de las partes I-VII hay numeración—. Aquí la he introducido para localizar más fácilmente el texto citado.

9. El tema del *amor* tiene un sentido problemático en la poética de Aleixandre. En este libro, por ejemplo, la Vieja concluye: «Porque nació quien no amó» (p. 38), aconsejando con su experiencia de la vida a Maravillas. Pero Él (desesperanza) exclama: «Nunca el amor es vida» (p. 26); para Él conocer es amar, saber es morir, pero «nunca el amor es vida» (p. 26); para Ella el amor es vivir diario, querer, saber, esperar. También el amor es herida y sufrir, para el Hombre (p. 87); esperanza, para la Mujer (p. 84). Amor es sentir (p. 14) y vivir (p. 12). Pero El Padre: «Un instante, en vergüenza, me miré en unos / ojos / y vi el vacío. / Cerré los míos, y mi cuerpo tembló. Yo esta- / ba solo. / El placer es la soledad y nada crea sino el sue- / ño de quien en él se extingue. / Y muerte nace» (p. 130). Para el Torero, el amor es destrucción: «En el amor deshecho, pues de amor ha nacido. / Ha matado. Ha vivido. Es amor. Queda / el / viento» (p. 113).

10. La luna es: «Lira del mundo abierto, viento hecho cuerpo, / numen, / piel sedosa o un luto para los vastos campos / donde la fuerza impera como la luz, estricta» (p. 86).

11. Yolas describe al *agua* y la *tierra* como dos opuestos haciendo el amor, en p. 136.

JORGE GUILLÉN, *EL ARGUMENTO DE LA OBRA* *

A LA MEMORIA DE
JORGE GUILLÉN, AMIGO.

Quién mejor para elucidar la propia obra que el propio poeta. Quién osará entonces «explicar una explicación» del propio escritor a su propia poesía... De aquí la casi inutilidad del gesto crítico que intenta un prólogo o estudio preliminar a lo que en sí es ya una magistral interpretación, por parte del mismo autor, de todas las coordenadas poéticas que subyacen en su obra.

El propio Guillén gusta de indicar, respecto al título de *El argumento de la obra*, que evoca los folletos que se reparten, a la entrada de la ópera, para aclarar su decurso argumental.

Creo personalmente, y ya lo vio con acierto Concha Zardoya,[1] que *El argumento de la obra* es la mejor explicitación que puede hacerse de lo que constituye el cimiento ideológico y poético de la obra de Guillén, especialmente en lo que atañe a *Cántico*, libro que junto a la serie «Amor a Silvia» de *Homenaje*, es el que prefiero.

* El presente trabajo, publicado como estudio preliminar de mi edición de *El argumento de la obra*, Madrid, Taurus, 1985 (remito a su paginación), se publica con autorización de editorial Taurus. Quiero agradecer aquí, lo cual no pude hacer en la edición de Taurus, a don Joaquín Casalduero el facilitarme el texto de Guillén, *El argumento de la obra*, 1.ª y 2.ª edición.

Contra lo que parte de la crítica parece suponer a veces, *Cántico* no es la única obra de Jorge Guillén, aunque sí posiblemente la más original y mejor inspirada, junto al otro título que he señalado. En todo caso, *El argumento de la obra* contiene las claves interpretativas de la poesía de Guillén, que también ha comentado el propio poeta en *El poeta ante su obra.*[2]

Mi modesta labor, pues, como crítico y admirador de Guillén, se reducirá a reseñar esquemáticamente el decurso de la crítica ante la obra del poeta, de tal manera que queden o bien enfrentadas o bien acordes, según el caso, las interpretaciones de aquélla y las del propio autor. Esquematizaré todos estos temas de tal modo que se revelen lo que considero núcleos fundamentales de la poética guilleniana. Creo que es lo único a que el crítico puede atreverse ante este texto, ya de por sí clarificador.

Insistiré, una vez más, en que *El argumento de la obra* es absolutamente clave para la exacta comprensión de la obra de Guillén, una de las más originales y valiosas del siglo XX de las letras universales.[3]

1. Coherencia unitaria de la poética de Jorge Guillén

Lo primero que es preciso destacar en la obra de Guillén es la absoluta coherencia que tiene desde principio a final. La crítica ha destacado acertadamente cómo *Cántico* crece de una a otra edición, pero siempre de una manera orgánica, desarrollando todos sus aspectos parciales, y profundizando en la misma temática.[4] De este modo, Polo Bernabé[5] ha estudiado en *Aire nuestro* unidades básicas como esquemas rítmicos, palabras, sintagmas, imágenes, etc., y normas combinatorias, destacando la obra de Guillén como una totalidad.[6] Teniendo en cuenta a Chomsky, la semiótica y el formalismo, basa su estudio Polo Bernabé en una reflexión sobre la comunicación por medio del lenguaje y sobre la estructura de la conciencia en la producción artística.

Desde un punto de vista estructural Ignacio Prat ha amenizado la poesía de Guillén.[7] Bobes Naves lo ha hecho desde una perspectiva semiótica.[8]

Para Polo Bernabé, la idea de conciencia es el principio receptor y unificador de materiales de experiencia. Según

este autor, el problema de Guillén es coordinar la percepción de cualidades sensibles de los objetos y la estructura intelectual. De este modo Guillén se sitúa dentro de la problemática de conciencia y lenguaje, integrado en la conciencia reflexiva de la obra. Estudia también el elemento significativo a través del léxico, eludiendo los dos peligros de identificarse con el autor, o alejarse de la obra hacia la teoría poética.[9] Examina *Aire nuestro* en conjunto, en análisis de estructuras globales, su espacio imaginativo, y la relación del protagonista contemplador, y el universo de las cosas (Merleau Ponty, etc.).[10]

En líneas generales es de interés este estudio citado, aunque su excesiva vinculación a preocupaciones teóricas lingüísticas le hace perder en ocasiones el punto de vista concreto del poema mismo guilleniano, y se constituye en una elucubración lingüística —apoyada en sistemas aplicables a cualquier obra—. Por ello la individualidad de la obra guilleniana puede perderse a veces. Pero este es un riesgo con que debe contar toda aproximación semiótica.

El estudio clásico sobre la obra de Guillén —junto a los conocidos de Debicki y O. Macrí, a los que apenas me referiré, dándolos por supuestos— es el de C. Zardoya, que viene a destacar también esta idea de coherencia unitaria de la obra guilleniana. El apartado «Jorge Guillén: siete poemas en azar de perfección» [11] constituye una acertada interpretación del poeta, y muestra un conocimiento claro de *El argumento de la obra* que cita y parafrasea constantemente, como fundamento para el análisis temático y estilístico de siete poemas guillenianos. El otro trabajo, «Jorge Guillén y Paul Valéry»,[12] es importante para señalar influencias de Guillén. Recoge la carta a Fernando Vela, de 1926, en la que se explicita la cuestión de la poesía pura, a la que habrá luego que volver. El análisis comparativo Guillén-Valéry se resuelve con superioridad de nuestro poeta, por su cosmovisión poética y mundo temático, mucho más amplios que los del autor francés.[13]

Así considera Zardoya la coherencia unitaria de la poética de Guillén:

> [...] Jorge Guillén siempre ha tenido consciencia de lo que se proponía hacer con sus poemas, desde 1919 —en que empezó a escribirlos— hasta hoy. No hay grandes diferencias entre los textos que hemos comentado, des-

de 1926 a 1950; *Cántico* emerge, se desarrolla y termina de un modo natural, como la respiración del hombre que lo compuso y del hombre que lo lee. Biocentrismo, existencialismo jubiloso, antropología, ética y metafísica se resuelven simplemente en esto: en una poesía —vertida en poemas— de suprema elevación, pero no por esta gracia menos humana. Poesía pura sí, *ma non troppo*: compleja, viva, alta, humilde, ordenada y clara. Contemplado universo que, el ser realísimo, existencia y fundamenta radicalmente. Ni un ápice de deshumanización orteguiana, sino todo lo contrario; las cosas, el orbe, los niveles del tiempo y el espacio afirma al que les canta y, al ser cantados con amor y exaltación, se humanan. El poema, entonces, amplifica el ámbito humano en que respira y vive. *Cántico* es, sí, un libro de poesía auténticamente humana en su realidad y en su anhelo de elevación espiritualizada, almificadora. Sensibilidad y sentimiento depuran cuanto en ellos podía ser sentimentaloide o trivial, obvio o burdamente anecdótico. La experiencia humana sobrepasa las fronteras temporales que la limitan para instalarse en un eterno presente que no acaba: en una permanente actualidad.[14]

Confío en que se excuse la amplitud de la cita, que me parece una de las más acertadas exégesis de la obra guilleniana, fundamentada en *Cántico* —obra que, como ha visto Oreste Macrí, anticipa a *Clamor* en algunas alusiones.

Pero Zardoya no se limita al estudio de *Cántico*, y prosigue su labor dilucidadora con respecto a «*Maremágnum*: peculiaridades estilísticas»,[15] señalando claramente:

Clamor —en sus tres partes— no se levanta contra *Cántico* —como podría creer el lector superficial—, sino que ensancha o abre su temática hacia la historia del hombre. Si *Cántico* es «Fe de vida», *Clamor* es «Tiempo de Historia». Si *Cántico* interpreta el mundo circundante —mundo ileso— en función del *ser* y del asombro de ser, *Clamor* tiende a la revelación del *vivir* del hombre —«mundo herido»— entrañable y dramática experiencia, el choque del ser con el tiempo [...] *Cántico* y *Clamor*, pues, son libros complementarios y nunca opuestos. Libros que, con *Homenaje*, constituyen una tetralogía que es un todo coherente, una obra única: *Aire nuestro*.[16]

La interpretación de Zardoya es una línea magistral que ha orientado a toda la crítica posterior. Según esto,

Clamor, y sobre todo *Maremágnum*, admiten, en posesión de una sabiduría más humana, las voces que en *Cántico* rechazaba:[17] exilio, dolor, angustia contemporánea, con una estoica serenidad. *Maremágnum* se compromete así con lo cotidiano y circunstancial, más con la disonancia y estridencia que con la armonía, hasta una actitud de deliberado prosaísmo, dejando constancia del tiempo histórico que le ha tocado vivir al poeta.

Creo que en Guillén hay siempre una misma actitud ante el mundo y la poesía, con alguna variante significativa con respecto a *Cántico*. Lo que ocurre es que el poeta ya ha expresado en este libro clave que es *Cántico* su pensamiento, y los libros posteriores vienen a matizar este mensaje, pero dentro del mismo sentido general antes establecido. Guillén siempre representa una realidad, pero transfigurada por un optimismo vital —él rehúye el término «optimismo», y prefiere sustituirlo por el de «vitalismo», inmersión en la vida—. Esta actitud le lleva a evitar temas negativos —exilio, guerra civil, etc.—, salvo en breves referencias ocasionales de tipo testimonial. Zardoya insiste en que *Maremágnum* no niega a *Cántico*, cuyo evangelio subyace en muchos poemas de *Clamor*.[18]

Fanny Rubio[19] considera que hay una heterogeneidad en *Cántico*, que une a la preocupación formal una actitud existencial próxima a *Clamor*. Lo «formal» se une a lo «humano» en visión paralela a *Clamor*, según Andrew P. Debicki,[20] apoyado en la tesis de Dámaso Alonso.[21]

Para terminar, diré que creo que en Guillén hay un acierto peculiar, una gran singularidad: la coherencia entre vida y poesía, que se manifiesta en esta calidad unitaria de toda su obra. Poesía de una gran humanidad, poeta de lo inasible pero *material* (el aire, la luz), poesía que surge de un pensamiento como manifiesta *El argumento de la obra*, de una admiración constante hacia el pasado literario —véase, por ejemplo, *Final*, sobre fray Luis— y de una gran sensibilidad espiritualizada.[22]

Esta coherencia unitaria de pensamiento y vida —cualquiera que haya tenido la suerte de conocer a don Jorge sabe a qué me refiero— se mantiene en su último libro, *Final*, escrito por quien fue uno de los poetas más longevos de nuestra literatura, y que es un texto importante también para conocer su teoría poética.[23] Libro que parece reconvenir contra una actitud que a veces puede adoptar nues-

tra poesía,[24] y con una admirable aceptación de la vejez y de la vida tal y como es.

La obra de Jorge Guillén posee ese carácter organicista, absoluto, que le haría ser ejemplo ideal para el New Criticism. Obra rotunda, redonda, acabada, perfecta. Una obra singular en cuyo sentido intentaremos adentrarnos ahora.

2. Intelectualismo y deshumanización del arte. Elitismo. Antisurrealismo

Se ha visto una cierta relación entre la poesía de Jorge Guillén, en sus aspectos más intelectualistas, y la teoría de la deshumanización del arte de Ortega.[25] Nótese también que Guillén[26] publica en la *Revista de Occidente* (1923-1925).[27] Esta ha sido, desde luego, una de las características que la crítica más topificada ha difundido sobre Guillén, a mi juicio quizá de una manera errónea en sus planteamientos.

No creo que se pueda acusar a Guillén de intelectualista. Guillén es un hombre siempre lleno de sentimientos. Incluso en sus poemas de homenaje a figuras literarias del pasado —en los que muestra una postura universalista y cosmopolita—, siempre hay sentimiento. No es un mero culturalismo frío y pedante, sino por el contrario una consideración personal enamorada, de alguien que aprecia sentimientos ajenos, en una concordancia de lector afinado con otro autor. Por eso la poesía de Guillén tiene un aspecto que yo llamaría de «saber sobre la vida»: hay en ella un «yo» enamorado de la vida entera del hombre, conociendo sus defectos; enamorado de la realidad que le ha tocado vivir, aunque a veces la censure.

Todo ello nos está indicando un *sentir* genuino y auténtico acerca de las cosas y acerca del mundo, acerca de la humanidad y de la cultura también, pero siempre *sentir*: nunca culturalismo vacuo o juego superficial de apariencias eruditas insustanciales. Erróneamente se ha dicho, en cambio, de su poesía que es una obra fría. Quizás haya a veces en ella un exceso de construcción de lenguaje.

Guillén era un hombre lleno de afecto, y de un afecto *positivo* hacia el entorno cotidiano y familiar y hacia la vida. Escribía como él es: su literatura fue trasunto de su vida. Conocer a Guillén fue encontrarse cara a cara con el

mismo «yo» que late en sus poemas. Nótese, por ejemplo, en el poema «Callejeo»,[28] la sensación de vagabundaje en la ciudad. El poeta vagabundo exclama: «[...] ¡Perderse, / Hacerse muchedumbre!». Guillén se funde con la humanidad toda, su sentimiento no es distinto del de cualquier hombre, y su poesía es de solidaridad con el ser humano y su mundo. Precisamente el hecho de que este «sentimiento» sea solidario e igual que el de cualquier hombre, avalora su poesía, es piedra de toque de su sinceridad, que evita el que pueda ser considerada como *invención*, como artificio literario, como otros textos, en cambio, de la literatura contemporánea han buscado incluso conscientemente.

Con respecto a *elitismo*, debería tenerse en cuenta que efectivamente Guillén participa del carácter de núcleo cerrado, de escuela propia con mensaje peculiar que tiene ese grupo de amigos que es la generación del 27. Blanch ha estudiado las publicaciones de Guillén en las revistas del 27.[29] Y afirma:

> Había en ellos un deseo de arte gratuito y de juego, una curiosa complacencia en formas elegantes y refinadas, y por encima de todo eso, una voluntad clara de realizar una belleza más pura y más espiritual que la que entonces había cultivado el arte [...]. Este espíritu esteticista...[30]

De este esteticismo peculiar y de esta relación espiritualizada del autor con el poema, que conduciría a textos tan magníficos como los que nos ha legado y sigue legando esta generación, es exponente fiel la obra de Jorge Guillén.

También Cano Ballesta ha afirmado:

> [...] Jorge Guillén se jacta de que nadie les ha echado en cara que escribieran mal. (Cfr. *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 1969, p. 194.) La conciencia de formar una élite, los altos ideales que cada uno se proponía, el contacto frecuente entre los miembros del grupo, sus revistas literarias, ciertamente de carácter minoritario, que imponían grandes exigencias, favorecen esta labor de perfeccionamiento y al mismo tiempo les limita más a un auditorio especializado, que en el fondo son ellos mismos.
>
> Por otra parte la conquista de la masa no les preocupa. Su ascendencia burguesa, el enfoque individualis-

> ta de la poesía les mantiene alejados del gran público. No es que se evadan hacia un mundo de belleza, es que no consideran que su creación tenga que estar ligada al contrato social. No se les puede reprochar esta actitud, ni necesitan defensores, de los que han surgido muchos en los últimos años [...].[31]

Pero todo esto nos está indicando que no debemos confundir el carácter elitista que va a tener toda la generación del 27 con el alegato falso de intelectualismo frío contra la poesía de Guillén.

Guillén se dirige a una minoría. Minoría que el tiempo, la propaganda y las circunstancias estéticas y sociales a la vez harán más expansiva, más extensiva a una cierta aspiración mayoritaria. Pero una cosa es elitismo y otra distinta intelectualismo y frialdad. Bastaba, por otra parte, una charla con don Jorge para que desapareciera esta falsa impresión que a veces se ha difundido acerca de su obra, pues llega en seguida el fuerte sentimiento humano, el cálido pulso lleno de sencillez y amistad acogedora que caracterizaba al poeta. Y basta con leer sus textos, pero en su totalidad. Porque a Guillén hay que leerlo entero, y hay que enseñar a la joven poesía a amar la obra guilleniana.

Otro aspecto interesante de la poesía de Guillén es que *evita los aspectos surrealistas* que tiñeron de una u otra forma a una gran parte de los poetas coetáneos.[32]

Blanch ha destacado cómo entre 1930 y 1936 hay un predominio surrealista, aunque con fondo patético, pero también hay un sentido político de la nueva poesía.[33] Sin embargo, Guillén parece estar al margen de la pulsión surrealista y quizá también —en cierto modo— de la política. La explicación de por qué Guillén evita el surrealismo me parece evidente: su poesía posee una clara tensión hacia el realismo, aunque sea —como veremos en seguida— espiritualizado y sublimado como afirmación vital y humana.

No deja sin embargo de resultar curioso que Guillén evite la evasión surrealista de la imaginación, sin que tampoco ofrezca una solución de realismo duro, de realismo político. Aunque las alusiones políticas son en él muy claras y tajantes —contra la dictadura, contra el poder atómico, etc.— son realmente breves. Por tanto, creo que Guillén evita la huida surrealista imaginativa, pero también evita la temá-

tica de fondo de lo social y político. Su poesía aspira a ser poesía humana, pero, en cierto modo, sin contaminarse de los avatares políticos y sociales del hombre, quizá por una aspiración de sustancialidad, de esencialidad, que es lo que ha equivocado a tantos críticos, como veremos, suponiendo una pretendida pureza que sólo puede referirse a los aspectos indicados. En este sentido sí cabría señalar una cierta, diríamos, «reducción fenomenológica» en Guillén, que «pone entre paréntesis» determinados aspectos de la realidad humana, para mejor afirmar su esencialidad más salvable, su esencialidad más positiva. Entonces su poesía se convierte en un profundo cántico a la vida, en una profunda afirmación del hombre, en una fe de vida.

Leo Geist [34] explica la postura antisurrealista de Guillén y de parte del 27, basada en la poesía pura —discrepo de este concepto—, en contra de la efusión sentimental y tema humano, y a favor de lo intelectual —también discrepo de esta afirmación en cierto sentido—, y de un arte estético que busca conscientemente la belleza.

En general, este texto de Geist es de interés para explicar el surrealismo y el compromiso en España.[35]

No obstante, creo que Guillén siempre canta al hombre, y entiende que el poeta es también un hombre como los demás, aunque especialmente cualificado para comprender las virtudes más positivas de esta condición humana. Para Guillén el poeta es un *hombre* con sed de eternidad,[36] que cabalga sobre la vida. Esta metáfora es una incitación optimista a la aventura, a lanzarse a la alegría de respirar la maravilla de la vida; [37]

Pronto, pronto, ensilla
Mi mejor caballo.
El camino es ancho
Para mi porfía.

3. Jorge Guillén y la poesía pura

Tocamos ahora uno de los puntos más controvertidos respecto a la obra de Guillén. Me refiero a la posibilidad de calificar su obra como «poesía pura», hecho este contra el que el autor se rebeló, y con razón, pues es un tópico muy extendido.

Intentaré explicar el porqué de esta posible confusión, dilucidando en primer lugar la categoría interpretativa «poesía pura», para mostrar o no su aplicabilidad a este caso concreto.

En primer lugar habría que indicar que el propio Guillén señala una posible fuente para la precisión del término cuando, en su carta sobre la poesía pura, opone la concepción mística de Brémond a la abstracta de Valéry.[38] Hay, por tanto, y es importante reseñarlo, dos concepciones de poesía pura en Francia,[39] y la concepción española estaría más cerca de Brémond que de Valéry, frente a lo que inicialmente dijo la crítica según señala acertadamente Blanch.

Veamos en primer lugar lo que entiende Valéry[40] por *poesía pura*. La define como:

> [...] *un certain écart avec* l'expresion la plus directe, c'est-à-dire la plus *sensible* de la pensée, toutes fois que ces écarts font pressentir, en quelque sorte, un monde de rapports distinct du monde purement pratique [...]. Je dis *pure* au sens où le phisycien parle d'eau pure [...] pure d'éléments non poétiques [...] un poème se compose pratiquement de fragments de *poésie pure* enchâssés dans la matière d'un discours [...]. La poésie pure est, en somme, une fiction deduite de l'observation [...]. Mieux vaudrait, peut-être, dire *poésie absolue* [...] notion d'un tel état idéale ou imaginaire est trés précieuse pour aprécier toute poésie observable. La conception de poésie pure est celle d'un type inaccesible d'une limite idéale des désirs, des efforts et des puissances du poète [...].[41]

Quizá la aplicación del término «poesia pura» provenga de un estudio pionero —de gran interés— como es el de Joaquín Casalduero. Nótese que fue publicado inicialmente en Cruz del Sur en 1946:

> La poesía de Jorge Guillén es exclusivamente poesía, como la pintura de Pablo Picasso es exclusivamente pintura. Más que la exclusión de todo elemento anecdótico, sentimental, ideológico, narrativo o descriptivo, es característico de esta época el empeño de huir de toda confusión, envés de su actitud afirmativa: poseer, sin confundirse con ella, la realidad en toda su simplicidad y complejidad.[42]

Pero Joaquín Casalduero evita definir lo que es «poesía pura», aunque lo identifica con «esencialmente poesía», «lo que se opone a la poesía en la poesía pura es la no poesía». Desde entonces es un frecuente lugar común de la crítica hablar de la poesía de Guillén dentro de este género de «poesía pura».

Tomemos por ejemplo a Leo Geist,[43] quien, al tratar la poesía pura y el 27, cita el importante texto de Guillén a Fernando Vela —publicado en la *Antología* de Gerardo Diego—, y pone de relieve que el problema es bastante difícil y sutil para ser despachado con la rapidez que lo han hecho otros críticos.

J.C. Mainer,[44] en su imprescindible estudio, considera que *Cántico* es poesía pura. Y para Cano Ballesta el tema no tiene duda:

> La poesía de Jorge Guillén responde tan plenamente a los gustos y exigencias impuestos por los altos ideales de la «poesía pura» [...].
>
> Juan José Domenchina y Jorge Guillén son, indudablemente, los más felices maestros de esta poesía intelectual, de esencias, pura. Se orienta hacia los elementos más nobles y limpios de la naturaleza: la luz, los anchos campos. Hay un regusto especial por lo abstracto [...]. El poeta ha puesto muy alto su ideal, su meta inefable, poesía un palpitar del intelecto [...].[45]

El propio Cano Ballesta cita un texto de Guillermo de Torre, «La poesía de Jorge Guillén, cántico nuevamente entonado»,[46] que ensalza la personalidad de Guillén:

> Jorge Guillén adviene a la poesía en el momento en que hace crisis el espíritu de aventura y se torna al espíritu de orden [...]. Es el instante valeryano de apogeo, los días polémicos de la poesía pura [...].

Nótese cómo G. de Torre, cuya labor de difusión de las vanguardias es de todos conocida, recala en el clasicismo —él lo llama «espíritu de orden»— de la poesía de Guillén que también hay que destacar.

Por su parte, Leo Geist [47] ha señalado con acierto cómo a partir de 1930 se abandona el purismo —también lo indica así en su magnífico libro citado A. Blanch, aunque sin señalar las causas—: la poesía se problematiza, aban-

dona el juego para hacerse grave, deja el purismo y la experimentación ultraísta. Lo peculiar de Guillén sería entonces que hasta *Clamor* no problematiza su poesía. Este último dato me parece muy discutible, en cuanto que ya se ha señalado el carácter de totalidad orgánica y coherente de la obra de Guillén, cuyo crecimiento es absoluta y modélicamente armónico, ejemplo de conciencia lúcida de principio a fin.

Creo que Guillén, igual que reaccionó con originalidad frente al surrealismo, evitándolo, impermeabilizándose, también lo hace frente al compromiso político —excepto algunos textos muy localizados, aunque, eso sí, absolutamente tajantes—. Este compromiso político en él siempre es leve frente al peso temático de su exaltación vital y afirmación del hombre. Es precisamente respecto a este último núcleo temático como deben entenderse sus ironías y críticas políticas hacia el dictador Pérez, etc. Por tanto, la crítica política, muy localizada, tiene sentido en cuanto factores que niegan lo que él considera fundamental en la vida. Lo político es un subtema en Guillén.

Leo Geist indica también[48] que las «poéticas» de Guillén, Salinas, Altolaguirre, Gerardo Diego y Domenchina, junto a Juan Ramón, en la *Antología* de Gerardo Diego, testimonian que la estética purista sigue practicándose. Para Geist, el arte como comunicación y el paso subsiguiente de la función social del arte hacia la poesía agresiva, harán olvidar el purismo anterior.[49] Resulta curioso, por tanto, el hecho de que Jorge Guillén practique un tipo de poesía absolutamente original y peculiar, incluso ahistórica respecto a sus compañeros, una poesía directa para el hombre.

La poesía de Guillén, por tanto, no es histórica, no se pliega a las exigencias de la época, porque aspira a ser *sustancial,* metafísica, de contenidos universales —que paradójicamente surgen de lo concreto,[50] en una actitud muy concordante, creo, con el pensamiento de la fenomenología existencial—. De aquí la eternidad de su obra, frente a la caducidad de la poesía social que le fue coetánea.

En su trabajo citado sobre la poesía pura, Blanch indica cómo lo poético es depuración de la realidad cruda y prosaica, y en este sentido «poesía pura» sería una redundancia, aunque en la historia literaria se ha empleado este término para designar una determinada escuela o estilo

poético de carácter preciosista, hermético, abstracto. Corresponde a períodos muy breves de la historia, que además suelen coincidir con los momentos de decadencia. Pero cuando se aplica esta expresión a la poesía española o francesa de este siglo, se hace en un sentido particular, resultado de las indagaciones estéticas de los románticos ingleses y alemanes, y la aplicación a la literatura de los nuevos métodos de exploración de la conciencia, desde Poe y Baudelaire, acepción esta que toma Blanch. Señala cómo los que cultivan poesía pura reflexionan a menudo sobre el proceso de gestación de sus obras, tienen el afán de hacer un mundo aparte —en este caso creo que Guillén ya está descalificado, como se verá—: «"Poesía pura" es para ellos sinónimo de poesía esencial, autónoma y absoluta [...] formas artísticas específicas, purificadas de toda adherencia no poética».[51] De este modo distingue a los que participan de esta corriente, frente a los aficionados al «arte por el arte», que buscan hacer del poema un objeto plásticamente bello, mientras que aquéllos conceden menos importancia a la belleza sensible y se interesan más por el lenguaje y sus virtualidades, sometiendo a la palabra a sucesivas purificaciones para hacerla expresar la esencia de la realidad.

Pienso, sin embargo, que tampoco nuestro autor encaja en esta actitud, puesto que la esencialidad de Guillén, como veremos, está totalmente, conscientemente, contaminada de lo cotidiano. Por tanto, aunque Blanch habla de Guillén dentro de la poesía pura, vemos que no puede encuadrarse en las características teóricas que el crítico mismo fija para definir este término. No obstante, en el libro de Blanch se contiene una interesante definición de las *tres* modalidades de poesía pura francesa. Invito al lector a consultar las páginas citadas, para no alargar este trabajo. Comprobará que la poesía de Guillén no concuerde con ninguno de estos tres sentidos, salvo quizás, y de una manera muy general, en lo que se refiere a la precisión y exactitud de lenguaje en los autores Pierre Reverdy y Max Jacob, que constituye una de las tres tendencias.

Blanch señala, por otra parte, una «generación de la poesía pura» durante los años 1920-1930 entre poetas jóvenes de gran afinidad, con amplia bibliografía sobre este grupo, en el que incluye a Guillén.[52]

De las palabras de Blanch parece deducirse que la poe-

sía pura es un movimiento dentro de la generación del 27, de vida más corta que ésta, a la que califica de «grupo de poetas amigos», «grupo (generación) del 27» o «grupo (generación) de la poesía pura». En este sentido me parece una peligrosa extensión del término, pues el 27 es algo mucho más amplio, complejo y rico que esta tendencia particular de poesía pura que Blanch, además, parece considerar como moda pasajera. Así, la duración del grupo de poesía pura abarcaría desde 1922-1928. El maestro sería Juan Ramón, con su *Segunda Antología*, y el prólogo en ella a una nueva estética de la pureza.[53]

Para Blanch, son Guillén, Lorca, Salinas, Diego, Alberti y Cernuda los seis miembros de este grupo de poesía pura en la década 1920-1930, pese a las diferencias de estilo de cada componente. Poesía pura que va en aumento desde 1922 hasta 1927-1928 [54] y desciende luego, entre 1928 y 1930,[55] con el compromiso político en auge, resultando curioso que sea la *Revista de Occidente* uno de sus últimos reductos.[56] Moreno Villa sería (1887-1955) precursor de esta poesía pura. Incluye a Guillén, con sus 75 poemas de la primera edición de *Cántico*, dentro de este período de 1922-1930.[57] Señala luego un nuevo ritmo más conceptual en la poesía, el poema como realidad verbal autónoma, y la consolidación hacia 1927 de esta poesía pura, en estrofas décimas con rimas ricas y claras como las diecisiete de Guillén en *Cántico* de 1928, que reaccionan ante la lengua vulgarizada hacia un lenguaje poético más puro y pleno.[58]

En relación al concepto de «imagen del conocimiento», sustenta Blanch su teoría sobre ejemplos de Jorge Guillén, especialmente el poema «Tiempo libre». Y cuenta a Guillén entre aquellos que

> Se esfuerzan por construir un mundo imaginario intermedio entre la intimidad psicológica y el mundo exterior, mundo elevado a esos espacios que sólo el poeta puede conquistar. Allí las imágenes tienen un valor por sí mismas y no por su función ornamental; constituyen una nueva realidad y no un simple accidente lingüístico. Además, esa realidad es completamente pura, desprovista de todo exceso de resonancias subjetivas y de los detalles o múltiples variaciones de las cosas empotradas en la realidad vulgar.[59]

Finalmente, se refiere a la carencia de símbolos, al gusto por la construcción y la claridad en *Cántico* y su carácter arquitectónico, a la intemporalidad e impersonalidad de Guillén, y a su relación con el cubismo.[60]

En definitiva, con respecto al estudio de Blanch, vemos que parte de un concepto muy controvertido de poesía pura, aunque con honradez intelectual, pues hace notar las dificultades para establecer una definición clara del término, y señala todas las contradicciones inherentes al tema. Creo que Guillén no podría situarse dentro de los autores de esta poesía pura, salvo que aceptemos el término, como decía, en la primera dirección francesa de Pierre Reverdy y Max Jacob, en el sentido de exactitud y precisión lingüística, lo que por otra parte —hay que señalarlo— no es en absoluto exclusivo de la poesía pura.

El trabajo de Blanch, como ya he dicho, parte en primer lugar de una definición de la categoría interpretativa «poesía pura» bastante discutible.

Hay también un texto de José Luis Aranguren titulado «El yo empírico y su identidad y el motivo de Narciso en la poesía de Jorge Guillén», en el que se afirma:

> Sin embargo, y porque contra lo que muchas veces se ha dicho, no se trata en Jorge Guillén de «poesía pura», el yo empírico también comparece aquí, aunque visto siempre a distancia —mayor o menor—, desde el poético.[61]

Pero en el mismo libro, C. Bousoño compara «la poesía pura» o esencialista de Juan Ramón y la de Guillén:

> [...] Creo que lo que Guillén sea en el libro *Cántico* sólo se percibe, al menos (si puedo decirlo así) del todo, desde el conocimiento de la estructura esencialista, de la que también el segundo Juan Ramón participa.[62]

Estoy, sin embargo, en desacuerdo con esta afirmación de Bousoño, y con el sentido de este trabajo en general, aunque de todos es sabido que al profesor Bousoño se deben varios magníficos textos de crítica y teoría literaria.

Bousoño llama «idealista» a Guillén, tras una disquisición especulativa entre impresionismo y esencialismo, pero creo que elude el carácter realista, el tema del prodigio de lo cotidiano que Guillén canta repetidamente. Quizá

Bousoño no tiene en cuenta *El argumento de la obra*, lo que hace fallar desde sus presupuestos teóricos esta interesante disquisición especulativa que, sin embargo, considero errada.

En definitiva, de todos estos datos puede concluirse la dificultad de una definición de la «poesía pura» como escuela, en un sentido propio. Y, además, el error de situar a Guillén dentro de esta poesía pura, de la que él no parece tomar sino aspectos muy generales, aplicables a muchas formas de poesía: así, la exactitud y precisión, el carácter esencialista, etc.

Pero veamos qué dice el propio autor. Desde luego, una lectura atenta de *El argumento de la obra* es suficiente para desmontar la hipótesis de un Guillén asociado a la poesía pura. Consideremos, además, otros textos. Así, en *Lenguaje y poesía*, en el artículo «Una generación», contesta a los reproches de Machado, y dice que «jamás soñó nadie con una poesía de la pura inteligencia».[63] Pero es en un texto anterior, de gran importancia, en la carta que Guillén escribe al entonces secretario de la *Revista de Occidente*, Fernando Vela, en 1926, texto citado con frecuencia en síntesis [64] o completo,[65] en donde se enfrenta claramente con la concepción de Brémond, cuando indica que poesía es sólo la realizada en el poema, al que no puede oponerse un «estado» inefable que se corrompe al realizarse; y añade:

> El mismo Valéry me lo repetía, una vez más, cierta mañana en la rue de Villejust. Poesía pura es todo lo que permanece en el poema, después de haber eliminado todo lo que no es poesía. *Pura* es igual a *simple*, químicamente. Lo cual implica, pues, una definición esencial, y aquí surgen las variaciones. Puede ser este concepto aplicable a la poesía ya hecha, y cabría una historia de la poesía española, determinando la *cantidad* —y, por tanto, la naturaleza— de elementos simples poéticos que haya en esas enormes complicaciones heterogéneas del pasado. Es el propósito que guía, por ejemplo, a un Gerardo Diego —y a mí también—. Pero cabe asimismo la fabricación —la creación— de un poema compuesto únicamente de elementos poéticos en todo rigor del análisis: poesía poética, poesía *pura* —poesía simple prefiero yo, para evitar los equívocos del abate—. Es lo que se propone, por ejemplo, nuestro amigo Gerardo Diego en sus obras creacionistas. Como a lo *puro*

> lo llamo *simple*, me decido resueltamente por la poesía compuesta, compleja, por el poema con poesía y otras cosas humanas. En suma, una «poesía pura», *ma non troppo*, si se toma como unidad de comparación el elemento *simple*, en todo su inhumano o sobrehumano rigor posible, teórico. Prácticamente, con referencia a la poesía realista, o con fines sentimentales, ideológicos, morales, corriente en el mercado, ¡ay!, demasiado inhumana, demasiado irrespirable y demasiado aburrida [...].

Esta «Carta a Fernando Vela» se recogió en Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea*,[66] y, pese a la longitud necesaria de la cita,[67] aclara, creo, perfectamente la postura de Jorge Guillén respecto a la poesía pura, inclinándose por una poesía esencial «ma non troppo», y llena siempre de contenidos humanos. Remito al lector ahora al texto de *El argumento de la obra*, con lo que queda zanjada, creo, la controvertida cuestión.

4. Optimismo vital

Este es uno de los rasgos más característicos de Jorge Guillén a lo largo de toda su obra, y especialmente en *Cántico*. Basta con repasar los textos de *El argumento de la obra*, que explica la temática y pensamiento poéticos de *Cántico*, para que aparezca claramente este optimismo vital, que el propio autor prefiere calificar de vitalismo. Algunos críticos han conectado esta visión de Guillén con el existencialismo; «existencialismo jubiloso», se le ha llamado, y se ha establecido una relación del poeta con Heidegger, aunque en términos bastante superficiales.[68]

Personalmente, aunque ya he señalado una cierta relación con la filosofía de la época, concretamente con algunos aspectos de la fenomenología, no creo que este parangón conduzca a ninguna tesis concluyente en el caso de Jorge Guillén, aunque evidentemente su pensamiento poético está en cierto modo teñido de este pensamiento filosófico, como puede estarlo cualquier tipo de manifestación cultural. La crítica ha señalado a veces con claridad este punto, destacándolo especialmente con relación a *Cántico*. Así, Vicente Cabrera escribe:

> Entrar en el mundo de *Cántico* es entrar principalmente en un clarísimo cosmos de alegría, de completo regocijo del ser frente al gran prodigio de la creación, de la rotunda presencia del volumen, perfil y cuerpo de las cosas que le circundan y de las cuales aquél se siente esencialmente dependiente. *Cántico,* como su título sugiere, es el canto de acción de gracias que eleva al poeta al universo por el hecho de ser y estar, aquí y ahora, entre la maravilla varia de las cosas concretas. Esta es la poesía del pasmo total, pasmo frente a una silla, un vaso de agua, un río, un émbolo que como realidades crean y centran al poeta. Siendo la luz su gran aliada, cada aurora será el inicio de una nueva creación con su «primer vergel» paradisíaco («Más allá», parte IV, versos 49-50). El «más allá» de las cosas es el fin para el cual y por el cual el ser existe. *Cántico* es en síntesis «Fe de vida».[69]

En otro momento, Cabrera insiste en la misma idea con más claridad:

> Si cada aurora es una nueva creación del mundo, cada día será para el poeta un día especial, de fiesta, un sábado en el que el cuerpo o el alma, que es lo mismo en esta poesía, se han de alegrar [...]. Importa el segundo verso —«Ya gloria aquí!»— (en el poema «Sábado de gloria») por introducir un elemento temático complementario que se encontrará en varios poemas y que corresponde a la gloria de este mundo, «aquí», de las cosas, en las cuales el alma se realiza. La «gloria» de Guillén es, pues, la del «más allá», otro concepto importante de las cosas cotidianas que le rodean al ser.[70]

Estos textos tienen el interés de centrar la temática del optimismo vital guilleniano, en relación con los objetos cotidianos. Esto es, Guillén busca la alegría del existir sumergiéndose en la realidad más humana y más normal, de todos los días. Este es un rasgo sobre el que volveré en seguida.

Hay también un bello poema, lleno de alegría vital: «Viento saltado», que comenta Cabrera:

> El «porque sí» expresa también la gran suerte del ser del poeta que, porque sí, por el viento, por el azar, es levantado a un mejor ser. El ser por el mero hecho de vivir, en relación con las cosas, puede tener esta

> suerte, este «porque sí», como el viento, para un enriquecimiento vital, para su ascensión a un mejor yo. Esta gracia inmerecida y carnal de ser más con las cosas es uno de los aspectos característicos de la visión del mundo de Guillén [...]. El «porque sí» tiene también que ver con la afirmación vital del sí del ser [...].[71]

Cabrera, en otro momento de su libro, insiste en este «ser» que «es y está aquí y ahora», en que «El ser del poeta se cree y siente el centro de la gran maravilla de las cosas que le inventan y circundan», y recuerda «Las doce en el reloj». En Guillén, además, «la realidad de las cosas le sirve para afirmar su ser [...] el mundo afirma el ser [...]».[72] Esta idea, de una u otra manera, ha sido destacada por diversos autores, y ha llevado a señalar que Guillén «es ni más ni menos que una mente sana».[73] No obstante, debe destacarse que no ignora los aspectos negativos de la realidad, aunque procura evitarlos haciendo una personal *selección*, yo diría, de los aspectos más positivos de ésta.

Ya he aludido antes a un trabajo de Bousoño sobre la relación entre nuestro poeta y el segundo Juan Ramón, en el que parece existir una interesante confusión. En este artículo, escribe Bousoño (la cursiva es mía):

> [...] En la interpretación que propongo, Guillén se halla situado inicialmente en la misma estructura que el segundo Juan Ramón y que muchos otros autores dentro del ámbito occidental. Por tanto, verá, como ellos, la imperfección del mundo e *inventará, reactivamente, una perfección inexistente*. La perfección no estará, pues, fuera, sino dentro de sí mismo: es un sueño de su razón y de su emotividad. Pero Guillén no se queda aquí, como hacía Jiménez, quien se encerraba de este modo en un sofocante conceptualismo. Guillén proyecta de nuevo hacia el mundo el producto de su elaboración perfectiva, y contempla así las cosas como llenas de plenitud [...].

Creo que el problema reside en que Bousoño no admite una realidad optimista, como la que mantiene Guillén, y por tanto, confunde el realismo —aunque realismo optimista— de éste, con el idealismo que proyecta los propios deseos al exterior. De este modo, el parangón de Guillén con Juan Ramón creo que queda falseado, aunque ello

sea de gran interés para demostrar lo que el poeta pretende en *El argumento de la obra.* Creo que Bousoño no acierta. En la poesía de Juan Ramón, siempre hay el sentir de un Yo superlativo. Pero Guillén insiste una y otra vez en que lo positivo, lo afirmativo de la vida, se encuentra en la realidad. Es decir, creo que nuestro poeta lo que hace es una *selección* de elementos positivos, pero siempre *en la realidad* que le circunda. Nunca pierde de vista este carácter *realista* pero iluminado por una luz positiva llena de claridad frente a lo oscuro, que no es seleccionado, que se olvida, a excepción de algunos poemas de *Clamor.* Lo que ocurre es que la crítica confunde a veces realismo con la enumeración de desgracias crudas. Aquí hay realismo, aunque un realismo optimista y positivo, y además *espiritualizado.*

Por tanto, el afirmar, como hace Bousoño, que la perfección que ve Guillén es una proyección subjetiva, es una presuposición demasiado grave. Lo que en verdad ocurre, a mi entender, es que el crítico está contaminado de una concepción particular y negativa de lo que sea «realidad». Por otra parte, para Guillén la perfección se encuentra en el orden del universo. Pero insiste en que el mundo que él ve y siente *está ahí,* es objetivo en su perfección y belleza. Esto es lo que Bousoño no tiene, creo, en cuenta: que para Guillén la perfección *está ahí,* en el exterior del yo. Por ello piensa que en Juan Ramón y en nuestro poeta se trata de la misma estructura subjetiva de idealización, y que la perfección de Guillén sería una «perfección soñada».[74]

Por ello, aun reconociendo el innegable mérito de otros trabajos de Bousoño, me permito aquí disentir de sus conclusiones, que parten de una valiosa especulación personal respecto a Juan Ramón, pero inaplicable respecto a nuestro poeta. La carta a Fernando Vela de 1926 y, sobre todo, el texto de *El argumento de la obra,* invalidan taxativamente estas conclusiones.

Creo que lo que Guillén canta siempre es el «apogeo de la realidad».[75] Las impresiones subjetivas que refleja no son impresionistas, sino que buscan el realismo («Soy yo el espejo. Vamos. / Reflejar es amar»).[76] Sus sentimientos son de ser *acorde* con la realidad. Sin una sombra de duda, jactándose de su sencillez de ánimo:

Heme aquí solidario
Del día tan repleto,
Sin un solo intersticio
Por donde se deslice
La abstracción elegante de una duda.

Duden con elegancia los más sabios.
Yo, no. ¡Yo sé muy poco![77]

Es decir: Guillén contempla la realidad, pero como tal *realidad*. Lo que ocurre es que él la contempla en su maravilla, en su plenitud. La contempla en mediodía, o bañada por la luz de la perfección, y en la sencilla manifestación de lo usual, de lo cotidiano, del respirar de cada día, del abrir los ojos cada alba a una nueva luz. Su poesía no es una poesía de evasión. En todo caso puede achacársele que seleccione sólo los aspectos positivos. Pero está en su derecho. Ya hay demasiadas voces discordantes en el mundo, y demasiados poetas de lo negativo. Su esencial originalidad, su profunda fuerza, reside precisamente en esto: él ha elegido lo positivo. Es uno de los pocos poetas dotado del suficiente *optimismo vital* para encarar alegremente la vida de todos los días, con la mirada de un hombre enamorado.

El argumento de la obra[78] se refiere repetidas veces a este tema. Habla de la luz y el asombro. De la red de relaciones entre sujeto y objeto (solidaridad del hombre con su entorno). La vida como un yo en diálogo con la realidad. Cántico a la compañía. Y en la base, aquella intuición primordial: «una consciencia amanece en una conexión de armonía». «El hombre se afirma afirmando la Creación.» Exaltación del presente.

«Soy, más, estoy. Respiro. / Lo profundo es el aire»:[79] es un ideal de armonía renacentista, creo, pero incardinado en el mundo cotidiano; de aquí su profunda originalidad: no sólo exaltación de lo cotidiano, sino una mística de la realidad cotidiana, fusión de misticismo y realismo. (Guillén rehúsa, sin embargo, el término «misticismo», aquí lo utilizo simplemente como una afirmación contemplativa y espiritualizada de lo vital y de lo concreto de todos los días.)

Y siempre una constante aspiración, un impulso de superarse, de *ser más* («Se glorifica el esfuerzo, el ansia del hombre por llegar a ser de veras hombre», p. 100).

Hombre dentro de la comunidad, «hacerse muchedumbre».[80] Su poesía me parece así profundamente humana y «social» —no en el sentido dogmatizante de esta palabra— sin llamarse así; simplicidad maravillosa, luminosidad de lo evidente; canto a la compañía y la solidaridad humana. Cántico por eso a la esperanza humana («no hay vida sin esperanza»).

Por supuesto, el amor en el vértice («Todo cántico ha de ascender hasta el amor» [...] «El "aquí" y el "ahora" están obligados, bajo el amor, a rendir su mayor tesoro», p. 103).

Guillén evita la «batahola», el azar, el desorden, el mal. Pero no creo que por cobardía, sino porque es más importante afirmar lo positivo que enredarse con estúpida fijeza en lo negativo. Porque ateniéndonos a lo positivo es siempre posible «ser más». «En definitiva —esta es la fe que sostiene este *Cántico*—, el mal no prevalece» (p. 111).

No obstante, la concepción de Guillén no posee el carácter de visión feliz y simplista que podría deducirse de algunas consideraciones de C. Zardoya —con ser su análisis pionero y excelente—. En «Poesía integral» se lee: «La poesía es luz o tiende hacia la claridad. Esta energía radiante —la claridad— no tiene nada que ver con la facilidad: lo peor de todo».[81]

Guillén posee un sentido de la vida como lucha. No huye de los factores negativos de la vida, sino que lucha contra ellos guiado por una luz de esperanza. En él no hay quietismo. Ni paciente conformismo orientalista. Es quizá la más grande afirmación vital desde la poesía de Garcilaso y de fray Luis de León. Pero no es una visión beatífica y simplista: «Hasta en esa coyuntura (el dolor) se exacerba el visor de la voluntad» (p. 113).

Guillén no evita la muerte. El sentimiento de la muerte, aceptada con absoluta elegancia humana, es profundamente conmovedor, especialmente en su última poesía (*Y otros poemas, Final*). «Sin embargo, el estremecimiento se supera, y la muerte es considerada como un final exigido por el orden mismo de la vida» (p. 115). Hay que resignarse —dice el poeta estoicamente— a morir con serenidad, y si es posible sin lágrimas. Pero la muerte no se alzará como orientación de la vida. (En este aspecto difiere profundamente de la necrofilia heideggeriana, por ejemplo, y afirma con personal originalidad su pensamiento poético.) Pero

Cántico no evita ese «coro menor de voces, secundarias respecto a la voz cantante» (p. 116). «La afirmación de la realidad se levanta sobre su fárrago y sus amarguras» (p. 117).

Este es el punto emocionante de *El argumento de la obra*. El lector comprueba cómo el poeta escribe aquí con su vida, y que no está desarrollando una ficción más o menos «poética» e insincera. Escribe y confiesa lo que siente. Y lo que siente es que exista el mal, y la muerte, y todo el coro negativo, la «batahola» de la vida; pero el poeta se niega a quedar atrapado en esta visión de lo negativo, y la supera con firme optimismo vital. Este es un punto importante y conmovedor de *El argumento de la obra* y de toda la obra poética de Guillén:

> *Cántico* propugna el esfuerzo por ser, el combate contra el no ser. No es que se acepte el don de vivir. Sobre todo se practica la voluntad de vivir [p. 119]. Cántico de contemplación y de acción. La una y la otra se dirigen hacia un solo fin: vivificar la conciencia de nuestro pleno ser en el mundo [p. 120].

Cántico es, por tanto, una poesía que busca el «equilibrio», la «armonía esencial», el «inmediato presente sin asunto», y afirma finalmente que «el mundo está bien hecho» (p. 120). «Experiencia del ser, afirmación de vida, de que esta vida terrestre, valiosa por sí y por de pronto, cántico» (p. 124). Pero Guillén hace una importante afirmación: «Nunca se confunde en *Cántico* Sociedad y Creación» (p. 121), de aquí las alusiones, en «Poesía integral» a la guerra civil, y la guerra en general.

Extasiado ante la maravilla de la *realidad* —subrayo— alada, Guillén, sin apenas mencionar a Dios, hace un cántico de eternidad. Y todo ello sin alardes, con sencillez, fundamentándolo en una fe humana y en un amor humano. Eterno renacer del poeta en su amor a la mujer y en su armonía con la realidad («Antes, ahora, siempre / Nacer, nacer, nacer»).[82] Profesión de fe humana —fe de vida—, en el más elevado sentido del término.

> ¡Oh perfección! Dependo
> Del total más allá,
> Dependo de las cosas.[83]

Optimismo vital también en relación al hombre:

Toda la creación
Que al despertarse un hombre
Lanza la soledad
A un tumulto de acordes.[84]

En este sentido la poesía de Guillén me parece de una profunda originalidad en el marco todo de la poesía contemporánea:

[...]
Prisa por ser feliz.[85]

[...] la fuerza
Del vivir impaciente.[86]

Siento el mundo bajo el día,
Que me embarga
Los párpados.[87]

Tema de la perfección cósmica:

¡Oh cenit: lo uno
Lo claro, lo intacto! [88]

Continúa la cita
Prodigiosa: la luz y esa niñez.[89]

Alegría que se refleja en bellos poemas como «Viento saltado»,[90] «Además»,[91] etc. Instinto irracional de vida:

¡En el viento, por entre el viento
Saltar, saltar
Porque sí, porque sí, porque
Zas! [92]

Sin causa, porque sí, porque es mi sino.[93]

Todo es prodigio por añadidura.[94]

Parece que a Guillén la alegría vital le hace ser más, superarse:

Ni más allá.[95]

Del viento, soy a través de la tarde más viento,
¡Soy más que yo! [96]

Impulso hacia la aventura:

> Yo quiero,
> *Peligros*
> Extremos
> [...]
> Ven, dice
> Mi sino
> («Tras el cohete»).[97]

Incita a la seguridad en la vida a través de la aventura:

> Alrededor de un hombre que camina
> Confiado, seguro,
> La realidad no espera su futuro
> Para ser más divina.[98]

Y el conocido verso de «Beato sillón»:

> [...] No pasa
> Nada. Los ojos no ven,
> Saben. El mundo está bien
> Hecho. [...] [99]

Es el tema de «Perfección» [100] a través del símbolo del mediodía, de la plenitud luminosa sobre lo creado. O el de «La rosa», dedicado a Juan Ramón.[101]

Guillén se imagina «cabalgando» sobre la aventura inquietante de la vida («Con el duende»; [102] «Caballos en el aire»): [103]

> Ser henchido de ser jamás empieza
> Ni termina. Amor: tú siempre añades.
> Creo en la Creación más evidente.[104]

En «Buenos días»,[105] el poeta renace con el nuevo día:

> Despertar es ganar.
> Balcón. ¡Oh realidad!

«Anulación de lo peor» [106] es, como toda su poesía, un intento de anular el mal y lo negativo. Después de la noche viene el sol. Canto a la belleza del mundo simbolizada en «la luz».[107]

Conforme avanza el tiempo, su poesía es menos la ex-

presión de un pensamiento poético, que ya ha quedado claramente fijado en la versión final de *Cántico,* que la expresión de avatares internos, la anécdota de la vida elevada a rango universal que viene a confirmar el pensamiento poético anteriormente expuesto en *Cántico.* Así, «Quiero dormir» [108] o «A la intemperie» [109] expresan un mundo personal y un conflicto vivido, diría que casi hábilmente enmascarado por la poesía.

Frente al optimismo anterior guilleniano esta es una etapa especialmente grave, reflejada, por ejemplo, en el poema «Presagio».[110] Estos tres poemas citados reflejan ya una madurez superior ante la vida, y nos hacen sentir el corazón del poeta en su roce concreto con la realidad que quiere evitar, roce que atempera y acrisola su pensamiento poético y su optimismo vital. La realidad en Guillén es siempre tal cual es, aunque él seleccione de ella los aspectos más positivos, de donde surge su «fe de vida».

El poema «Amistad de la noche», donde la noche es lo negativo, pero tiene también su aspecto positivo:

Luz por la sombra resbala
Siempre de la luz que implores
Hay vestigios.
  La noche es hoy una sala
Con sus ya humanos primores
Y prodigios.[111]

Los últimos poemas de la serie titulada «Aquí mismo» preludian los de la serie «Pleno ser» —que se abre con «Mundo en claro», e introducida por una cita de A. Machado: «Eres tú quien florece y resucita»—. Indica, por tanto, un resurgimiento, y un redescubrimiento de la propia identidad:

[...] No hay ventura
Mayor que esta concordancia
Del ser con el ser [...].[112]

Es un momento de plenitud en que el poeta canta:

Siento en la piel, en la sangre
—Fluye todo el mar conmigo—
Una confabulación
Indomable de prodigios.

¡Mármara, mar, maramar,
Y ser y flotar —y un grito! [113]

En el marco de este *resurgimiento* personal, de esta recuperación de fe en la vida, destaca el conocido poema «Las doce en el reloj»,[114] que enlaza con el tema anterior de «Perfección».

En esta parte de «resurgimiento vital», se contienen quizá los poemas más maduros y bellos, donde el peculiar edificio arquitectónico de lenguaje en verso que es la obra de Guillén se llena de una peculiar belleza y sentimiento («El cielo que es azul»).[115] Se denota aquí un esteticismo peculiar: viril, claro, sano, luminoso, y basado siempre en una realidad transfigurada (seleccionada) por la poesía.

Destacaría el poema «El aire» [116] de gran belleza. Porque el «aire» creo que podría simbolizar el «espíritu» y la «vida» en su poesía. Pero un «espíritu» real, material, aunque inasible en su transparencia física:

Y la vida, sin cesar
Humildemente valiendo,
Callada va por el aire,
Es aire, simple portento

Y luego indica que lo extraordinario es:

Vida, vida nada más
Este soplo que da aliento,
Aliento con una fe.
Sí, lo extraordinario es esto
[...]
¡Anhelo de transparencia,
Sumo bien! Respiro, creo.

En «Cara a cara», bajo el caos y embrollo del mundo, descubre la armonía:

¡Que se quiebre en disonancias
El azar! Creo en un coro
Más sutil, en esa música
Tácita bajo el embrollo.[117]

Y el poeta «responde» al «acorde» y se siente «convocado» por la «invitación» del orbe, para evitar el mal y centrarse en la armonía.[118] Guillén lucha contra lo nega-

tivo, trata de vencerlo, y lo consigue apoyado en la luz que emite la realidad.

Habría que destacar también este «acorde» entre el poeta y el mundo, esta ligazón del mundo de los hombres con el mundo de la naturaleza. Pienso que detrás de todo ello está la armonía renacentista que Guillén ama en Florencia. Pero también la armonía con la naturaleza, que el hombre del siglo XX está perdiendo. Contra esto se rebela el poeta, en un cántico lleno de fe en la realidad humana, fe de vida, fe en este mundo real que tenemos aquí a nuestro alcance. Por ello, la bella dedicatoria a Salinas, al final de *Cántico*,[119] con una indicativa frase de Unamuno: «Sumersión en la fuente de la vida, / ¡Recio consuelo!». Dedicatoria que dice así: «A ese lector posible / que será amigo nuestro: / hombre como nosotros / ávido /de compartir la vida como fuente, / de consumir la plenitud del ser / en la fiel plenitud de las palabras».

5. La realidad y el objeto cotidiano

Posiblemente prolongar el discurso anterior sobre este tema sea abundar en lo mismo, o más bien en una consecuencia de lo mismo, pero creo que es preciso dejar suficientemente claro este punto. Porque el optimismo vital de Guillén enlaza con una consideración acerca de lo cotidiano y de la realidad circundante, que es lo que fundamentalmente avalora su poética. A través de estos dos temas clave surgen nítidas todas las ideas básicas que articulan su pensamiento poético, porque en nuestro poeta existe una reflexión lírica sobre el mundo, y una pequeña cosmovisión privada, llena de sencillez y claridad, y por esto llena también de humanidad y grandeza.

Trataremos de explicitar un poco más este tema, pese a que está ya casi aclarado, porque tal vez a través de un breve análisis de esta idea puedan surgir aspectos nuevos acerca del pensamiento poético de Guillén.

De acuerdo con Claude Vigée,[120] creo que la actitud realista de Guillén ante el lenguaje le convierte en un precursor de las últimas tendencias de la poesía francesa, que buscan una aproximación al objeto cotidiano —véase, por ejemplo, Francis Ponge—. La diferencia creo que reside en que nuestro poeta no adopta una actitud materialista, como

muchos poetas franceses actuales de esta hornada, sino que intenta espiritualizar esta consideración de lo cotidiano. No obstante, Vigée realiza una acertada comparación entre Valéry, los simbolistas y Guillén. Todo ello lo estudia en magnífica exposición C. Zardoya,[121] y la comparación de Valéry con Guillén, con ventaja para este último, como vimos.

En su breve pero sugerente libro, A. Leo Geist [122] indica cómo en esta época la objetividad es denominador común de muchas sensaciones subjetivas. De todo ello puede deducirse que en el ambiente flotaban ideas en cierto modo correlativas a lo que en Guillén va a ser un pensamiento poético maduro.

Sobre la «atracción del objeto» en el 27, puede verse en la citada obra un texto más importante, con alusiones explícitas a Jorge Guillén.[123]

Un crítico que conoce muy bien *El argumento*... y lo utiliza muy acertadamente en su exégesis es G. Correa, quien, en «La poética de la realidad de Jorge Guillén», afirma:

> Jorge Guillén construye un mundo poético consciente de la función que tiene el poeta de ser un testigo en profundidad de la realidad que se encuentra a su alrededor. Podemos distinguir cuatro momentos en la evolución de esta poética de la realidad: 1) asombro ante la realidad; 2) ordenamiento y profundización de la realidad; 3) ruptura de la realidad, y 4) reconstrucción de la realidad.[124]

El tema de las influencias y fuentes en Jorge Guillén me parece muy amplio y no lo tocaré aquí por razones de espacio.[125] Pero Correa destaca su relación con Góngora, cuyas *Soledades* «constituye un verdadero *cántico* de exaltación a la realidad externa y a la belleza del mundo natural»,[126] y en la forma arquitectónica de sus poemas, objetos que se destacan individualmente, y en la luz. Este tema de la relación entre Góngora y el 27, específicamente en nuestro poeta, me parece demasiado complejo para abordarlo en estas breves páginas.[127] En líneas generales pienso que la poesía de Góngora es demasiado diferente de la de Guillén, ya que enfrentaría en ambos autores barroquismo andaluz a claridad castellana. Pero quizá Guillén toma del cordobés el pudor por la expresión de sentimientos, y la

distancia afectiva respecto al poema. Por ello, en nuestro autor hay siempre sentimiento —ya me he referido al falso tópico del intelectualismo guilleniano—, pero a elegante distancia, con pudor. Correa ha realizado también en este trabajo inteligente y documentado, un análisis del proceso de pensamiento del poeta, comparando las diferentes ediciones de *Cántico*, tema de interés.[128]

Para Blanch,[129] la de Guillén es poesía de la evidencia, que rechaza el caos, con una actitud objetiva y realista que le opone a los ultraístas. Ni a Guillén ni a la poesía pura, dice este autor, le gusta el sueño o el ensueño, sino el «despertar». Frente al subjetivismo, la poesía pura era objetivista. Me parece muy acertado cuando afirma de nuestro poeta que, frío en apariencia, está lleno siempre de vibración emotiva. También se refiere a su relación con la esencia objetiva y real, y en general a la generación del 27 y la objetividad.[130] Por su parte, Cano Ballesta escribe:

> La «orientación hacia el objeto» —rasgo característico de la sensibilidad poética del momento— es un hecho que supo vislumbrar aunque muy vagamente la crítica contemporánea. Jorge Guillén es en *Cántico* el perfecto intérprete de esta nueva sensibilidad y el maestro admirado de numerosos seguidores.[131]

En lo que a mí respecta, estoy en desacuerdo con que «la herencia poética de los años 20» sea, como quiere Cano Ballesta, la «orientación hacia el objeto». Por el contrario, creo que Guillén va contra corriente, por ejemplo, tanto de los experimentos ultraístas como de la poesía surrealista. Guillén, junto a su amigo Salinas, sigue una línea propia y distinta, creando una nueva poética, frente a la sensibilidad de la época. De aquí su profunda personalidad y originalidad.

Cano Ballesta continúa, sin embargo, con una afirmación interesante:

> Es evidente que esta actitud asombrada, el entusiasmo ante los objetos del cosmos, ese «fervor de realidad» de un Jorge Guillén, compartido por muchos otros, está en las antípodas del Romanticismo que centra su atención en el yo y en los problemas psíquicos, o que vive en vilo de los acontecimientos sociales o políticos, de la intriga revolucionaria o de sus grandes preocupaciones

por la humanidad. El hombre romántico está en lucha con el mundo, que no se ajusta a sus altos ideales.[132]

Ya me he referido al estudio de Aranguren sobre el «yo» en la poesía de Guillén.[133] Personalmente, creo que el «yo» es tema importante de la poesía guilleniana, siempre presente en las sensaciones de luz, paz, serenidad, presencia, etc. (ejemplo, «Como en la noche mortal»).[134] Pero es un «yo» que se quiere en armonía con la realidad que está ahí y le rodea. Guillén siempre distingue entre subjetividad personal y objetividad externa. Y, por otra parte, es un «yo» solidario con los «otros». Así, en «Salvación de la primavera», en pleno amor:

¡Oh, realidad, por fin
Real, en aparición!
[...]
Amar, amar, amar,
Ser más, ser más aún:
Amor en el amor,
Refulgir en la luz.[135]

Vicente Cabrera hace dos anotaciones preliminares de gran interés sobre el poeta. En primer lugar señala cómo en él, cualquier cosa cotidiana, pasando a ser metáfora,

> [...] se convierte en un nuevo punto de partida y en un nuevo pretexto de acercamiento al tema capital. Pero esta cosa, además de ser medio expresivo, adquiere, por la naturaleza típica del tema de Guillén, un valor intrínseco absoluto. Así el autor se ha de identificar con aquel objeto al ser éste la misma realidad suprema de la cual depende absolutamente su ser. Esta consideración trae a su vez una importante consecuencia que es el logro de la unión esencial y excepcionalmente milagrosa entre forma y fondo por ser el objeto la expresión (metáfora) y la idea misma.
>
> 2) Guillén, como también Salinas y Aleixandre, es un poeta que artísticamente explota cada cosa de su alrededor por más ordinaria y común que ésta sea. La sorpresa emana aquí del trascendentalismo temático encarnado o expresado con el objeto vulgar (radiador, silla o émbolo) al que el hombre práctico, teniéndolo tan cerca, pasa por alto.[136]

Y José Manuel Blecua indica:

Por amar tanto la realidad, todo en *Cántico* tiende a una vivificación; todo se personifica y adquiere virtudes humanas.[137]

E insiste en la misma idea en otro lugar.[138] Y Vicente Cabrera escribe también:

[...] Crea el poeta una trabazón entre los seres y las cosas del universo. Cada uno de ellos es una realidad concreta que transmite al resto su luz, su definición de ser y estar aquí y ahora; «ahora», por ejemplo en el cenit, «aquí», en el centro del mundo. Todos son centro de todo; pero sobre todo el poeta que, no por presuntuosidad sino por humildad, quiere afirmar y reafirmar este privilegio, este don inmerecido: «Mi centro es este punto», dejó dicho en «Más allá» (parte VI, verso 34). Al ser todo centro de todo, la relación o trabazón entre los seres y cosas ha de ser absoluta y eficaz para la armonía y el desequilibrio universal [...].

Todo ha de ser para este poeta medio de expresión y valor absoluto de su tema; es decir, cada cosa será al mismo tiempo una maravilla concreta con la cual aquél se identifica y un gran medio expresivo, en última instancia, de sí mismo [...].

En esta poesía no se rechaza nada; un émbolo ha de ser tan esencialmente significativo y poético como una rosa; un reloj, como el mismo sol, y, en fin, un radiador, como un ruiseñor. Aquí no hay discriminación contra objetos vulgares como en la lírica tradicional; en Guillén y en sus compañeros estudiados, todo es válido poéticamente. No hay lenguaje poético especial que limite.[139]

Y Vicente Aleixandre escribe:

Un vocablo no es poético por sí. No hay palabras «no poéticas» y palabras «poéticas» (aunque algunas sean tan bellas). Es su imantación necesaria lo que decide su cualificación en el acto de la creación fiel. Las palabras no son feas o bonitas en poesía.[140]

Pero quizás es el propio Guillén quien puede aclararnos algún aspecto de este tema entre poesía y realidad:

Poesía como arte de la poesía: forma de una encarnación. El espíritu llega a ser forma encarnada misteriosamente, con algo irreductible al intelecto en estas bodas que funden idea y música. Idea es signo aquí en

estado de sentimiento. La realidad está representada, pero no descrita, según un *parecido* inmediato. Realidad, no realismo. Y el sentimiento sin el cual no hay poesía, no ha menester de gesticulación. Sentimiento, no sentimentalismo... Esta mesura en la manifestación de las emociones guarda su vehemencia, más aún, redobla su intensidad... De todos modos jamás soñó nadie con una poesía de la pura inteligencia. Tenía razón Antonio Machado en sostener que «el intelecto no canta».[141]

En todo caso, Guillén se nos aparece quizá como el poeta más profundo del 27, con una cosmovisión completa, muy original, y llena además de sencillez y humanidad. Cosmovisión clara y diáfana, perfectamente perceptible en la reiterada manifestación de sus textos poéticos, y que no recaba para sí los honores de pensamiento poético, aun cuando lo constituye.

En *El argumento de la obra* el autor declara cómo el hombre depende de las cosas: «No soy nada sin ti, mundo» (p. 93). Es una afirmación suprema de lo existente. Pero Guillén va mucho más allá: en la iluminación —«relámpago de la intuición capital»— no «yo soy», sino «somos» (p. 94). Y el sujeto está en relación con el más allá. Por ello, «no ha lugar el engreimiento del yo»: en este punto es antirromántico, contra la superlativización romántica del yo, del sujeto infinito y sus sentimientos pasionales; aquí el hombre es un ser cabal y sencillo, que siente en armonía con la realidad. Pero nótese que esta relación entre hombre/realidad se expresa como armonía.

Tampoco hay trance místico en su poesía. Es una experiencia normal la suya. (Antes he empleado el término «misticismo» en sentido figurado.) Guillén insiste en que la «armonía» de lo cotidiano pasa desapercibida (p. 94). «Maravilla» (p. 94). Son instantes del fenómeno extraordinario de la normalidad. «Ninguna fusión, ninguna magia. Sí el enriquecimiento de quien vive exaltando su vivir» (p. 96). De aquí, creo yo, que el poeta no sea un vate o un mago, ni un ser especial. Es un hombre normal que tiene la sinceridad suficiente de vida para enfrentarse con su propia verdad y con la verdad que le circunda. La vida es prodigiosa en su propia normalidad. Y más adelante, afirma: «Tal actitud exige la presencia en el espacio y el presente en el tiempo. La presencia trae la tan deseada revelación, y el más allá se convierte en irrefutable término

inmediato» (p. 98). De aquí, tema importante, la exaltación del *aquí-ahora*, del instante presente.

Dice también *El argumento de la obra* que «"Estar" constituye la consumación de "ser"» (p. 98). Y ello puede parecer una actitud superficial, cuando no lo es en absoluto. O mejor, se llega a la paradoja de que la admiración o la inmersión en las apariencias cotidianas nos hace tomar contacto con la profundidad mayor del «ser».

La crítica ha destacado la esencialidad, la sustantividad —gramaticalmente en sustantivos desnudos y exactos— de la obra guilleniana.[142] Pero hay también otro aspecto que se refiere en su obra a esta diferencia filosófica entre ambos conceptos fundamentales de la metafísica. Guillén recala el «estar» como medio de afirmar el «ser», porque creo que el poeta entiende que la esencia se encuentra en la presencia. En definitiva, el poeta no canta a la ausencia, al vacío, o a un pretendido «más allá» metafísico, sustancia de las cosas que se manifiestan. El poeta canta a la materialidad real y compacta de lo presente, aunque enfocada siempre desde un fondo de tradición espiritual castellana y española.

Guillén busca la fenomenología del «ser», porque es en este «estar» en el que se siente más intensamente su presencia, en el «aquí-ahora». Metafísica de las apariencias reales concretas, y no metafísica que pretende negar lo inmediato en busca de un más allá más profundo. Lo profundo, lo esencial, lo verdadero, es lo que se manifiesta en la gozosa normalidad de las apariencias.

Encuentra el poeta que «Entre las obras de los hombres resaltan algunas que permiten vislumbrar la categoría de la perfección realizable y realizada, muy diferente de la imposible perfección ideal, lejos de cualquier arquetipo platónico» (p. 104). Y esto me parece importante: no hay platonismo en Guillén. Hay en él espiritualidad, trascendencia, pero siempre desde una base real, material, que es la que permite una afirmación espiritual. Por ello, como ya dije, es peculiar su uso de símbolos clave como «aire» o «luz»: elementos materiales inasibles, pero siempre reales en su transparencia. Lo que le interesa es la perfección realizable, no la imposible e ideal platónicas. Por ello es que el poeta canta a los jardines, a la música, al vaso, a la mesa, sillón, puerta, ventana... Todos son objetos que mere-

cen una dignidad de canto poético. Todos forman parte de la exaltación de todo lo minúsculo creado.

«[...] Ventana abierta hacia la comunicación ineludible. He aquí la sátira del esteta y de sus amaneramientos [...].» El texto es diáfano y claro. No encaja nuestro poeta con decadentismos o neomodernismos artificiales alambicados. Su poesía contiene la concisión exacta y clara, viril, del hombre cabal que siente y canta su sentimiento:

> El aire nuestro, libre. Paraíso no se presenta ni como nostalgia de un pasado ni como deseo de un futuro. *Cántico* no propone sino la realidad tal cual es. No hay más cera que la real, la que arde. Su luz sí nos alumbra condiciones que por hipérbole de agradecimiento se consideran paradisíacas [p. 105].

El argumento de la obra contiene la sencilla poética de Guillén, admirable en su originalidad. Superación de la estética romántica, y de la modernista —que hoy parece resucitada por la poesía «veneciana», etc.—, y también de la «poesía social» y «humana» entre comillas.

Guillén insiste: «No evasión, inmersión. "¡Adentro en la espesura!" (*Cántico*), en los espesores de las cosas, en la profundidad verdadera» (p. 105).

No olvida el poeta lo negativo. Así, «lucha el ser contra la nada» (p. 117, v. 332). Pero en él vence el amor, lo positivo.

Finalmente, estos textos reseñados, hablan suficientemente por sí solos:

> ¡Realidad, realidad, no me abandones
> Para soñar mejor el hondo sueño!
> El de la realidad plenamente asumida.
> [...]

> *Cántico* insiste en este apego a la realidad tal cual es [...]. No se afronta sino la vida real, la terrestre [p. 119].

Lo creado es extraordinario de por sí, base de su poesía:

> A ciegas acumulo
> Destino: quiero ser

> Ser nada más. Y basta.
> es la absoluta dicha.

En otro lugar alude claramente a «[...] Maravillas concretas» (p. 84).

En «Sabor a vida»[143] manifiesta la reiterada alegría de sentirse vivo. Ello va unido a un emocionado sentimiento del mundo todo, que enlaza con la plenitud total que embarga al poeta cuando contempla la realidad cotidiana:

Todo se salva en su círculo,
Todo es orbe.

[...] en redondo
Reposa lo oscuro enorme.

Todo lo ciñe el sosiego.
Horas suenan. Son del hombre.
Las soledades humanas
Palpitan y se responden.

Quiero mi ser, mi ser
Íntegro [...]

La luz que nunca sufre,
Me guía bien. Dependo,
Humilde, fiel, desnudo,
De la tierra y el cielo.[144]

El mensaje se reitera en el sosiego suave del verso. Se insiste en el estar entre las cosas, como en «La rendición al sueño».

Apogeo de las cosas
Que circundan, esperan, insisten, persuaden.
¡Oh dulce persuasión totalizadora!
Todo el cuerpo se sume,
Con dulzura se sume entre las cosas.
¿No ser? Estar, estar profundamente,
y más ignorante
De ser profundamente a oscuras
[...]
Tierra, tierra. ¡Perderse al fin![145]

En este poema se canta la fusión del hombre, en su conciencia, con la realidad. El cuerpo se pierde en la tierra en el momento del sueño.

A través de palabras exactas, cinceladas, medidas arquitectónicamente, pero impulsadas por un mismo sentimiento que manifiesta los diversos aspectos de lo mismo

con los sustantivos desnudos de lo real, Guillén poetiza la existencia cotidiana: «Lo mejor soñado es vida».[146] Sinceridad del poeta, que confiesa: «No soy nada sin ti, mundo».[147] Tono a veces de reflexión del poeta ante el mundo, en poemas como «Cierro los ojos».[148] Análisis descriptivo de sensaciones del «Despertar»:[149]

> Yo. Yo ahora. Yo aquí.
> Despertar, ser, estar:
> Otra vez el ajuste prodigioso.

De un modo más bello el mismo tema aparece en «Temprano».[150]

Esta es la estética de Guillén: la estética de lo mínimo, de lo sencillo, de lo real transfigurado por un sentimiento de plenitud humana, de normalidad enamorada. La estética de lo cotidiano.

6. Algunos temas de la poesía de Guillén

De manera muy breve, podemos aludir a algunos temas nucleares de la poesía de Guillén. Para un resumen temático de *Cántico* existen ya trabajos de valor.[151] Véase también el magnífico estudio de Oreste Macrí.[152]

Destacaría personalmente el tema de la *infancia*, muy querido al poeta, que canta tanto al niño como a sus hijos. En el niño el poeta atisba la grandeza de lo cotidiano, y la maravilla de lo creado, ya referida.[153] En «Más vida»,[154] el tema del hijo está bellamente expuesto. En otro lugar, «Familia»,[155] evoca el ambiente familiar.

Como muchos místicos, Guillén descubre en la mirada y actitud del niño la sencillez y el candor necesarios para aprehender la belleza manifiesta de la realidad circundante. El prodigio de un mundo en su belleza sin recato, sólo se entrega a su mirada, pues a veces no lo sabemos comprender, obnubilados por la batahola del coro negativo de voces.

Otro tema fundamental en Guillén es el *tiempo*, que ha sido acertadamente estudiado.[156] Sobre este tema Cabrera ha escrito:

> Para los tres poetas este concepto (el tiempo) que es limitación en sí, queda superado a través de la poesía

y del amor. En Guillén tal superación se realiza en dos poemas importantes: «Vida extrema» y «Anillo». En éstos la tarde en virtud de la poesía y del amor se convierte en un presente eterno [...].

En Guillén, sin embargo, es preciso indicar que el tiempo no es necesariamente un horroroso enemigo porque lleve al ser a la muerte; su actitud frente a éste es más bien serena, serenidad que le ha de valer también para enfrentarse al tema de la muerte.[157]

Esta última alusión al tema de la *muerte* es muy importante. Creo que el modo como el hombre muere es piedra de toque de toda su actitud ante la vida. Y Guillén acepta con una serenidad lúcida el fin de la vida humana, a lo largo de toda su obra, especialmente y de manera más emocionada en *Y otros poemas* y *Final*. La vida, en correspondencia quizá por el amor que siente hacia ella, le dotó con una gran longevidad. En todo caso, Cabrera lo ha visto muy bien refiriéndose a *Cántico*:

[...] La muerte, desde el punto de vista del ser, es, en *Cántico*, otra expresión más, aunque sea la última, de la vida. No hay necesidad de lamentar la muerte; ésta responde a una ley del ser y no a un accidente. La vida ha de caer como, en su madurez feliz, el fruto.[158]

Ni que decir tiene que otro tema, muy sinceramente sentido por el poeta, es el *amor*. Amor conyugal y apasionado en su cotidianeidad. Amor dos veces en su vida, según él declara.[159] También Cabrera ha comentado este tema, con acierto, refiriéndose todo a «Anillo», el magistral poema de *Cántico*, de tono autobiográfico. Para Guillén, entregarse a la amada es «poseer la suprema realidad» que hace ascender al hombre a su mejor yo. Esta última temática —aplicada al mejor tú en este caso— quizás es heredada de su amigo Salinas:

Relacionando la amada de Guillén y de Aleixandre con el mundo, se tiene que la amada de aquél es *como* la naturaleza, mientras que la amada de éste *es* el mundo. En el primero el paisaje es una especie de fondo con el cual se expresa el amor, la pureza y el frenesí de los amantes, mientras que en Aleixandre la amada y el mundo son una misma esencia [...].

Para Guillén el amor es un medio en el sentido de

que con él (que equivale al cuerpo de la amada) que es la suprema realidad, el ser ha de afirmar su ser y aún más ha de ascender a un mejor yo, la constante aspiración y ansiedad vital de Guillén.[160]

En Guillén el amor está siempre presente. No es la pasión exacerbada, porque no hay sitio para gesticulaciones en su poesía. El amor es en él un ave nítida y transparente que se extiende con las alas desplegadas como un eterno abrazo diario sobre la mujer amada.

En «Los amantes»,[161] o en «Mayo nuestro»,[162] por ejemplo:

Ven por nuestros ojos
Amor zahorí.
¡Qué inmensa aventura
De luz hasta el fin!

También en «Salvación en la primavera», largo poema con un apartado IX especialmente memorable. El amor es allí la primavera de la vida:

Amor, amor, amor
Ser más, ser más aún:
Amor en el amor,
Refulgir en la luz.[163]

El amor es una incitación a la superación personal:

¡Pleno, ya nada más
Tránsito enamorado

A través de los dos momentos de amor en la vida de Guillén que son sus dos matrimonios, puede seguirse este éxtasis apacible y apasionado al mismo tiempo que es el amor sentido como impulso a la ascensión espiritual, y culminación de la propia vida.

En el poema «El diálogo» establece claramente la diferencia entre amor y amistad:

Amigos:
Dos voces a nivel.
¡Para el amor, el énfasis! [164]

y en su obra parece siempre presente un amor sano y feliz (ejemplo, «Sol en la boda»):

> Acendrándose en vida cotidiana
> [...]
> El amor inmortal en sí se encierra.[165]

Y en «Anillo»[166] se hace un inmenso canto biográfico (véase la dedicatoria) al amor:

> El amor está allí, fiel infinito.

El amor en Guillén es un amor estable, familiar, consolidado profundamente por la unión matrimonial. Amor sereno, lúcido peldaño hacia la luz.

> Amor en creación, en flor, en hijo:
> ¿A dónde vas sin miedo de la muerte?[167]

En «Más resplandor»[168] hay una magnífica descripción de la mujer amada, con carácter de esbozo, de apunte, de recorte lacónico —castellano— de imágenes casi pictóricas a través de sustantivos que reflejan la esencialidad de la visión que ostenta.

En «Invocación»,[169] el amor es júbilo. Siempre el amor evoca la alegría en Guillén, alegría en presente, vivida en el instante que pasa y que se transfigura con el sentir acorde de la mujer amada. A veces, pocas, también sufrimiento de amor y soledad, ausencia, dolor, pena, como en «Su persona»,[170] que es evocación. Esta época de soledad se transparenta en poemas como «Álamos con río»,[171] apunte casi pictórico y anímico. En este hablar a solas con la naturaleza encuentra:

> La compañía en el agua
> En los álamos la fuga.

Quizás es el interludio entre ambos amores de su vida.

7. La poesía y el poema

Por razones de espacio voy a aludir muy brevemente a este tema.

C. Zardoya ha sido pionera en estudiar la «Teoría y práctica poética de Jorge Guillén»,[172] donde entresaca los textos fundamentales de *El argumento de la obra*. Para un interesante resumen de la teoría literaria de Guillén remito al lector interesado al trabajo de Polo Bernabé,[173] que parte del libro *Lenguaje y poesía*. Destaca allí el carácter de construcción verbal que tiene su poema, sin efusión sentimental o escritura automática. La relación entre poesía y lenguaje ordinario. De todo ello deduce la noción fundamental de contexto, y la idea de conciencia, que estudia detenidamente en su análisis.

Por otra parte, Cabrera,[174] comentando «Perfección del círculo», dice a propósito de lo que él llama «estética de lo geométrico» que Guillén equiparaba hasta la edición de *Cántico* de 1936 a Dios y al Poema, éste con mayúscula. En la edición posterior que comenta, encuentra desacertado que escriba «poema» con minúscula, ya que «Poema» con mayúscula «miraba cara a cara a Dios en su misterio y perfección».

Vayamos a los textos mismos de Guillén, quien en un artículo de 1930 sobre *Le forçat innocent* de Jules Supervielle, titulado «Poesía central», nos revela su ideal artístico de «dominio», «rigor», poesía esencial, etc.:

> Dominio: eso es *Le forçat innocent*. Una plenitud de dominio por maduración, por íntima, lenta, implacable maduración, a un tiempo intelectual y animal, consciente y subconsciente, con todos los rigores de la atención, pero sostenidos por una tranquilidad de crecimiento biológico [...].
>
> *Le forçat innocent* es *poesía central*, y nada esencialmente poético le es ajeno [...].
>
> Todo el espíritu asiste con plenaria presencia a la obra. De aquí la gravedad, tan viril, tan lúcida. Aunque reaparezca muchas veces el personaje «corazón», no es tan protagonista el corazón sino el Espíritu en su doble unidad indivisible. Ninguna poesía menos sentimental que la de Supervielle, sujeta a dominio.[175]

Creo que quizá nuestro autor proyecta su propia poética en este artículo.

En su trabajo «Poesía integral» —la cursiva es mía— Guillén escribe así:

> Se compone un texto bajo sabe Dios cuántas influencias, pero no al dictado de... De un intruso; este es su nombre. *La literatura dirigida está condenada al fracaso literario y social. Dejemos al escritor en su libre diálogo con la página blanca.* Ella es quien le obliga a asumir plenamente la responsabilidad del trabajo. Es siempre ambiciosa una pluma: quiere inventar. A ella le corresponde resolver sus apuros [pp. 127-128].

No puedo resistir la tentación de insertar entre los dos textos de «Poesía integral» que voy a recoger, uno de mis poemas preferidos de Guillén, a propósito de este tema de la página en blanco, contenido en ese bello apartado amoroso «Amor a Silvia», de *Homenaje*:

> La página está en blanco y nos espera.
> Nuestras dos escrituras sucesivas
> Alternarán sus frases de manera
> que yo adivinaré lo que no escribas
> Y tú sabrás leer mi alma entera.[176]

Guillén defiende, por tanto, el amor sobre la página, la poesía de libre invención con un fin enamorado. Y un texto de «Poesía integral» dice más adelante:

> No hay literatura que no sea social, y el monólogo implica un verdadero diálogo en todo momento. ¿Cómo podría existir el espíritu fuera de una comunidad? [p. 128].

Finalmente, hay un bello poema titulado «Tu realidad»,[177] que parece referirse a la mujer, cuando en realidad se refiere a... la Poesía:

> Te quiero como el alba
> Quiere al ave
> [...]
> Puente seré en la fiesta
> De tu río,
> Fronda seré en la siesta
> De tu estío
> [...]

En fin, repasando los estudios dedicados hasta ahora a Guillén, pienso que todavía puede escribirse sobre él un trabajo definitivo, apoyado en los excelentes ya existentes.

Aún no están secos los veneros que la crítica puede recoger de una obra tan amplia. Porque es falso que Guillén se copie a sí mismo. Porque su obra tiene una enorme variedad de registros y matices, ya que expresa toda una larga vida en verso. Y porque ha expresado nítidamente una cosmovisión poética llena de sencillez, claridad y pulso humano, de una gran categoría humana, categoría que don Jorge tuvo como poeta y como persona.

Habría todavía que estudiar el decurso evolutivo entre *Cántico* y *Clamor*; la actitud de Guillén ante todo lo negativo, ante los factores disuasores de la alegría, que existen en la realidad cuando no se enfoca con mirada enamorada.

Habría que repasar los textos de *Homenaje*, deleitarse con la serie «Amor a Silvia», estudiar el carácter delicadamente epigramático de *Y otros poemas*,[178] síntesis intelectual racional, llena de una fina y suave ironía, lleno de reflexiones sobre la poesía, donde se lee:

Que una luz de intelecto,
Fervor, sensualidad
Y gracia de palabra
Converjan en tu obra
Si va a ser poesía.
El poeta, sí, nace.
El poema se hace.

Habría que estudiar *Final*, el libro último de Guillén, cuya primera edición llena de erratas quería él subsanar con una segunda edición limpia. Poesía humana esta, desde la cima de la vida, en la vejez serenamente aceptada —envejecer con dignidad es prueba suprema de clase humana...—. Poesía donde los aforismos fluyen con una naturalidad de lo cotidiano que transmite siempre una experiencia de vida. Poesía magnífica: *clara* —término este que mejor va a la poesía guilleniana.

Habría que volver sobre tantas y tantas páginas y releerlas con admiración y reposo, degustando su fino espíritu poético.

Pero eso es otra tarea. Hasta aquí llega mi texto. Ahora sigue el suyo. *El argumento de la obra* comienza:

La página está en blanco y nos espera...

NOTAS

1. C. Zardoya, *Poesía española del siglo XX (Estudios temáticos y estilísticos)*, Madrid, Gredos, 1974, vol. II.
2. J. Guillén, *El poeta ante su obra*, Madrid, Hiperión, 1979.
3. Principales estudios de poética realizados por Jorge Guillén:
— «Estudio preliminar» a la edición del *Cantar de los Cantares* de fray Luis de León, Madrid, 1936.
— La poética de Bécquer», en *Revista Hispánica Moderna*, VIII (1942), pp. 1-42.
— «San Juan de la Cruz y la poesía», en *Revista de Indias*, 50, febrero, 1943, pp. 298-312.
— «Palabra, sensación y recuerdo en G. Miró», en *Studia Philologica (homenaje a D. Alonso)*, Madrid, Gredos, 1961, t. II.
— *Language and Poetry*, Cambridge, Mass., Harvard, 1961. Trad. esp. en Madrid, *Revista de Occidente*, 1962; reciente edición en Madrid Alianza Editorial, 1983.
— *Estudios*, Madrid, Narcea, 1977.
Véase C. Chiarini «La crítica letteraria di Jorge Guillén», en *Paragone*, 15 (1964), pp. 111-118.
4. Las cuatro ediciones originales de *Cántico* son: 1) Madrid, Revista de Occidente, 1928, 75 poemas; 2) Madrid, Cruz y Raya, 1936, 125 poemas; 3) *Cántico: fe de vida*, México, Litoral, 1945, 270 poemas; 4) *Cántico primera edición completa*, Buenos Aires, Sudamericana, 1950, 334 poemas.
5. J.M. Polo Bernabé *Conciencia y lenguaje en la obra de Jorge Guillén*, Madrid, Ed. Nacional, 1977, pp. 30-37.
6. Véase Polo Bernabé, *op. cit.*, p. 9.
7. Ignacio Prat, *«Aire nuestro» de Jorge Guillén*, Barcelona, Planeta, 1974.
8. María Carmen Boves-Naves, *Gramática de «Cántico». Análisis semiológico*, Barcelona, Planeta Universidad, 1975.
9. Véase Polo Bernabé, *op. cit.*, pp. 31-34.
10. Para esta vinculación de Jorge Guillén con la fenomenología, véase una breve alusión en el estudio preliminar de F. Abad Nebot a *Cántico-28*, Barcelona, Ámbito Literario, 1978 (reproduce la primera edición de *Cántico*).
11. C. Zardoya, *op. cit.*, pp. 149-167.
12. C. Zardoya, *op. cit.*, pp. 168-219.
13. C. Zardoya, *op. cit.*, pp. 218-219.
14. C. Zardoya, *op. cit.*, pp. 227-228.
15. C. Zardoya, *op. cit.*, pp. 229-272.
16. C. Zardoya, *op. cit.*, pp. 229-230.
17. Pero véase el poema de Guillén «Tarde mayor», con cita de Cervantes sobre la libertad, en *Cántico* de 1945. Según Aurora de Albornoz, en nota se dice que el poema surgió de los fusilamientos que Guillén vio de cerca en la guerra civil espa-

ñola. Véase F. Rubio y J.L. Falcó, *Poesía española contemporánea, 1939-1980*, «Clásicos», 20, Madrid, Alhambra, 1981, pp. 132-133.

18. C. Zardoya, *op. cit.*, pp. 225 y 272.

19. F. Rubio y J.L. Falcó, *op. cit.*, p. 20, nota 17.

20. Andrew P. Debicki, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1968.

21. D. Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1969, 3.ª ed., pp. 201-232.

22. J. Guillén, *Final*, «Biblioteca Crítica», Barcelona, Barral, 1976, pp. 41 y 46.

23. Véase *Final*, p. 67.

24. Véase *Final*, p. 80, nota 16.

25. A. Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias. De la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, «Punto Omega», 258, Madrid, Guadarrama-Labor, 1980, pp. 152-155.

26. A. Blanch, *La poesía pura española (conexiones con la cultura francesa)*, Madrid, Gredos, 1976, p. 51, nota 14.

27. J.M. Rozas (selección), *La generación del 27 desde dentro. Textos y documentos*, Madrid, Alcalá, 1974, pp. 123-127.

28. J. Guillén, *Aire nuestro*, Milán, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1968, p. 508.

29. A. Blanch, *op. cit.*, p. 65, nota 38. Véase también, para la relación de Guillén y los actos del 27 sobre Góngora, pp. 70-71.

30. A. Blanch, *op. cit.*, p. 35.

31. J. Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos, 1972, p. 27.

32. Guillén publicó un artículo sobre «Estímulos del surrealismo», recogido en esta edición, pp. 131-136. Bibliografía somera sobre el surrealismo en España: M. Durán, *El superrealismo en la poesía española contemporánea*, México, Universidad de M., 1950; C. Marcial de Onis, *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27*, Madrid, J. Porrúa, 1974 (sobre Lorca, Alberti, Cernuda y Aleixandre); C.B. Morris, *Surrealism and Spain, 1920-1936*, Cambridge, University Press, 1972; P. Ilie, *Los surrealistas españoles*, «Persiles», 54, Madrid, Taurus, 1972 (1.ª ed., Ann Arbor, University of Michigan Press, 1968); Víctor García de la Concha (ed.), *El Surrealismo*, «El escritor y la crítica», Madrid, Taurus, 1982.

33. A. Blanch, *op. cit.*, p. 81 y nota 73.

34. A. Leo Geist, *op. cit.*, pp. 170-178.

35. A. Leo Geist, *op. cit.*, pp. 170-214.

36. J. Guillén, *Aire nuestro*, p. 84.

37. *Aire nuestro*, p. 89.

38. A. Blanch, *op. cit.*, pp. 200-201 y nota 69.

39. A. Blanch, *op. cit.*, pp. 236-237.

40. Paul Valéry, «Poésie pure», en *Oeuvres Complètes*, París, Gallimard, 1957, pp. 1.456-1.463.

41. J.M. Rozas, *op. cit.*, pp. 109-111.

42. Joaquín Casalduero, *«Cántico» de Jorge Guillén y «Aire nuestro»*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 28-29. Véase también, del mismo autor, el trabajo «El poeta y la sibila», en *Ínsula*, número de homenaje a Jorge Guillén, 435-436 (febrero-marzo 1983), pp. 1 y 20.

43. A. Leo Geist, *op. cit.*, pp. 119-124.

44. J.C. Mainer, *La edad de plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 299. Véanse también pp. 220-222 sobre Jorge Guillén.

45. J. Cano Ballesta, *op. cit.*, p. 80.

46. En *El Sol* (25 de febrero de 1936), p. 2, *apud* Cano Ballesta, *op. cit.*, pp. 223-224.

47. A. Leo Geist, *op. cit.*, pp. 189-193.

48. A. Leo Geist, *op. cit.*, p. 192.

49. A. Leo Geist, *op. cit.*, p. 206.

50. Véase A.P. Debicki, *La poesía de Jorge Guillén*, Madrid, Gredos, 1973, cap. I, pp. 19-51, sobre «lo particular y lo universal». Véase también O. Macri, *La obra poética de Jorge Guillén*, Barcelona, Ariel, 1976, Primera Parte (*«Cántico*: la realidad»), pp. 13-297. Ambos trabajos ilustran con gran acierto el tema de la realidad y lo concreto en Jorge Guillén, compatible con el carácter esencialista de su poesía.

51. A. Blanch, *op. cit.*, p. 206.

52. A. Blanch, *op. cit.*, pp. 14-16 y notas 1 y 2.

53. A. Blanch, *op. cit.*, pp. 17-21.

54. A. Blanch, *op. cit.*, pp. 47 ss.

55. A. Blanch, *op. cit.*, p. 73.

56. A. Blanch, *op. cit.*, p. 78. Para las publicaciones de Guillén en esta revista entre 1928 y 1932, véase también p. 78, nota 68.

57. A. Blanch, *op. cit.*, pp. 121-122 y nota 13.

58. A. Blanch, *op. cit.*, pp. 131-133.

59. A. Blanch, *op. cit.*, pp. 148-149.

60. A. Blanch, *op. cit.*, véanse pp. 136-137 y 227-236.

61. En VV.AA., *Homenaje a Jorge Guillén*, Massachusetts, Wellesley College, 1978, pp. 33-38. La cita en p. 33.

62. Véase *Homenaje a Jorge Guillén, op. cit.*, p. 88.

63. Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía, op. cit.*, pp. 240-241 (cito por Madrid, Revista de Occidente, 1962). Véase también A. Blanch, *op. cit.*, pp. 135-136.

64. C. Zardoya, *op. cit.*, pp. 169 ss.

65. J.M. Rozas, *op. cit.*, pp. 146-147

66. Jorge Guillén, «Carta a Fernando Vela», en G. Diego, *Poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 326-328.

(la primera edición es de 1932). Véase también J.M. Rozas, *op. cit.*, pp. 146-147.

67. Véase C. Zardoya, *op. cit.*, p. 169, y VV.AA., *Homenaje a Jorge Guillén, op. cit.*, p. 227, que la citan incompleta, perdiéndose parte de su sentido.

68. Eugenio Frutos Cortés, *Creación poética*, Madrid, J. Porrúa, 1976. Véase el capítulo «El existencialismo jubiloso de Jorge Guillén», pp. 21-97.

69. V. Cabrera, *Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas, Aleixandre y Guillén*, Madrid, Gredos, 1975, p. 165.

70. V. Cabrera, *op. cit.*, p. 171.

71. V. Cabrera, *op. cit.*, p. 190.

72. V. Cabrera, *op. cit.*, pp. 218 y 219.

73. C. Bousoño, en VV.AA., *Homenaje a Jorge Guillén, op. cit.*, p. 91.

74. C. Bousoño, *op. cit.*, pp. 91 y 92.

75. Véase, por ejemplo, «Tiempo libre» en *Aire nuestro, op. cit.*, pp. 166 ss., especialmente p. 173: «La realidad alcanza / Su más claro apogeo, su hermosura / [...]».

76. *Aire nuestro, op. cit.*, p. 173.

77. *Ibídem*, p. 197.

78. Jorge Guillén, *El argumento de la obra*, 1.ª ed., Milán, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1961; 2.ª ed., Barcelona, Llibres de Sinera, 1969 (que incluye también el ensayo «Una generación» de *Lenguaje y poesía* y «Poesía integral», discurso leído en Bélgica en 1962). Cito aquí por la paginación de la edición que el lector tiene en sus manos.

79. *Aire nuestro, op. cit.*, p. 18.

80. *Ibídem*, p. 498.

81. C. Zardoya, *op. cit.*, p. 101.

82. *Aire nuestro, op. cit.*, p. 175.

83. *Ibídem*, p. 33.

84. *Ibídem*, p. 35.

85. *Ibídem*, p. 54

86. *Ibídem*, p. 56.

87. *Ibídem*, p. 60.

88. *Ibídem*, p. 100.

89. *Ibídem*, p. 126.

90. *Ibídem*, p. 134.

91. *Ibídem*, p. 136.

92. *Ibídem*, p. 134.

93. *Ibídem*, p. 137.

94. *Ibídem*, p. 137.

95. *Ibídem*, p. 148.

96. *Ibídem*, p. 135.

97. *Ibídem*, p. 150.

98. *Ibídem*, p. 186.

99. *Ibídem*, p. 245.

100. *Ibídem*, p. 250.
101. *Ibídem*, p. 252.
102. *Ibídem*, p. 278.
103. *Ibídem*, p. 100.
104. *Ibídem*, p. 283.
105. *Ibídem*, p. 256.
106. *Ibídem*, p. 333.
107. *Ibídem*, p. 348.
108. *Ibídem*, p. 446.
109. *Ibídem*, p. 426.
110. *Ibídem*, p. 429.
111. *Ibídem*, p. 448. Cita en p. 451.
112. *Ibídem*. p. 459.
113. *Ibídem*, p. 476.
114. *Ibídem*, p. 485.
115. *Ibídem*, p. 486.
116. *Ibídem*, p. 518 ss. Cita en p. 520.
117. *Ibídem*, epígrafe V, p. 530. Cita en p. 530.
118. *Ibídem*, VI, pp. 532-533.
119. *Ibídem*, p. 537.
120. Claude Vigée, «Jorge Guillén et les poètes symbolistes français», en *Révoltes et louanges: essais sur la poésie moderne*, París, 1962, p. 146.
121. C. Zardoya, *op. cit.*, pp. 173-176 y, en general, pp. 168-219.
122. A. Leo Geist, *op. cit.*, pp. 41-42. Y más adelante, pp. 43-44.
123. A. Leo Geist, *op. cit.*, pp. 145-150, especialmente pp. 147-148.
124. En *Homenaje a Jorge Guillén*, *op. cit.*, pp. 121-142.
125. Para influencias *sobre* Jorge Guillén, véase:

Guillén y Bérquer: A. Blanch, *op. cit.*, pp. 171-172 y notas 51 y 52. Guillén y Juan Ramón: Véase A. Blanch, *op. cit.*, pp. 124-129) (importante), y pp. 158-160 y nota 22, y p. 97. Véase también A. Sánchez Barbudo, *La obra poética de Juan Ramón*, Madrid, March/Cátedra, 1981.

Valéry y Guillén: Darmangeat, *Jorge Guillén ou le Cantique émerveillé*, París, Librairie des Éditions Espagnoles, 1958, pp. 72-73 (superioridad de Guillén sobre Valéry). También lo ve así D. Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952, p. 211. También C. Zardoya, *op. cit.*, pp. 173-180.

En general, sobre la presencia de Francia en la literatura española de los años 20, véase A. Blanch, pp. 178-303, especialmente 284-303, con una magnífica bibliografía en pp. 308-341.

Véase la traducción de *El cementerio marino*, de Valéry, por Jorge Guillén, en *Revista de Occidente*, XXIV (abril-mayo-junio 1929), pp. 340-353. Detenido estudio de esta traducción en C. Zardoya, *op. cit.*, pp. 190-197. Véase también *ibídem*, pp. 204-219.

Para la relación entre Neruda y Guillén, véase A. Leo Geist,

op. cit., pp. 197-200, respecto a la «poesía impura». Véase también la reciente reedición, de Turner, de *Caballo verde para la poesía.*

A. Machado amonesta a Guillén por «frío y sin alma» (???), véase A. Blanch, *op. cit.*, p. 92, nota 21. (Ni siquiera creemos que el *Cántico*, 1.ª ed., merezca este reproche, que para las sucesivas ediciones posteriores es aún más injusto.)

Para la influencia de *Jorge Guillén*:

Quizás la «poesía de tono menor, cotidiano» que, según F. Rubio, *op. cit.*, p. 65, se quiere que en los años sesenta tenga cierta influencia de Guillén. Se señala también su influencia, junto a la de Aleixandre y Lorca, en *Arde el mar*, de Pere Gimferrer (*ibídem*, p. 75), aunque personalmente veo discutible la de Guillén (J.L. Falcó lo afirma en p. 75).

Este libro de F. Rubio y J.L. Falcó estudia a Guillén demasiado brevemente (p. 20 y nota 15), ignorando su importancia e influencia, lo que no resta valor a la antología en otros aspectos. Apunta tímidamente la influencia de Guillén sobre la generación del 36 en p. 28. También, junto a otros del 27, respecto a *Espadaña* en pp. 38-39.

Creo ver esta influencia directa de Guillén en Emilio Prados, *La piedra escrita*, «Clásicos Castalia», 89, Madrid, Castalia, 1979 (1.ª ed., México, 1961); por ejemplo, en «Composición de lugar» (pp. 102-111, I-IV, especialmente pp. 102-106): relación en la temática y el modo cortado de desplegarse sintácticamente el poema en versos sincopados y exactos.

Sobre la influencia en jóvenes, muy temprana, véase A. Blanch, *op. cit.*, pp. 23-24 y nota 19, y cita de Lorca en p. 26. Sobre la gran influencia de Guillén en la generación del 27, véase la cita de Jean Cassou, *apud* A. Blanch, *op. cit.*, pp. 22-23 y cita de G. Diego, en *ibídem.*

Véase también, sobre este tema, Cano Ballesta, *op. cit.*, pp. 60-63; también «Jorge Guillén, maestro de jóvenes», en *Ibídem*, pp. 238-239. Sobre la influencia en Rosales, *Abril*, Madrid, ediciones del Árbol, Cruz y Raya, 1935, pp. 242-243. Y en la actitud de Luis Felipe Vivanco, *Cantos de primavera*, Madrid, ediciones del Héroe, mayo 1936, *ibídem*, p. 247. Y en Leopoldo Panero, *Versos del Guadarrama*, 1930-1939; véase *Poesía*, 1932-1960, Madrid, Cultura Hispánica, 1963, *ibídem*, pp. 249-250. Asimismo en el libro de Celaya, *Marea del silencio*, Zarauz, Itxaropena, 1935, *ibídem*, p. 252.

Véase también A. Blanch, *op. cit.*, pp. 23-24, nota 19.

126. G. Correa, en VV.AA., *Homenaje a Jorge Guillén*, *op. cit.*, p. 124.

127. Véase D. Alonso, «Góngora y la literatura contemporánea», en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 532-579. Y el libro de Elsa Dehennin, *La résurgence*

de Góngora et la génération poétique de 1927, París, Dieder, 1962.

128. G. Correa, en VV.AA., *Homenaje a Jorge Guillén, op. cit.*, pp. 127-135.

129. A. Blanch, *op. cit.*, pp. 167-171.

130. A. Blanch, *op. cit.*, p. 172 y nota 54, con bibliografía de interés. *Ibídem*, pp. 172-176.

131. J. Cano Ballesta, *op. cit.*, p. 19.

132. J. Cano Ballesta, *op. cit.*, pp. 20-21.

133. En *Homenaje a Jorge Guillén, op. cit.*, pp. 33-38.

134. *Aire nuestro, op. cit.*, pp. 92-93.

135. *Aire nuestro, op. cit.*, III, citas en pp. 105 y 1, respectivamente.

136. V. Cabrera, *op. cit.*, pp. 165-166.

137. J. Guillén, *Cántico*, J. Manuel Blecua (ed.), Barcelona, Labor, 1970 (reproduce la 2.ª edición de 1936), p. 51.

138. J.M. Blecua, «En torno a *Cántico*», en *La poesía de Jorge Guillén*, de Ricardo Guillón y J.M. Blecua, Zaragoza, Estudios Literarios, 1949, pp. 287-288.

139. V. Cabrera, *op. cit.*, pp. 197, 198-199, respectivamente las dos citas.

140. Vicente Aleixandre, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 1.581-1.582.

141. *Lenguaje y poesía, op. cit.*, p. 240.

142. J.M. Blecua en la introducción a su edición de *Cántico*.

143. *Aire nuestro, op. cit.*, p. 61 (*Cántico*).

144. *Ibídem*, las citas respectivamente en pp. 72, 73, 82 y 83.

145. *Ibídem*, pp. 152-154, la cita en p. 153.

146. *Ibídem*, p. 178.

147. *Ibídem*, p. 257.

148. *Ibídem*, p. 290. Véanse también pp. 289-291.

149. *Ibídem*, p. 343. La cita, en dicha página.

150. *Ibídem*, p. 346.

151. V. Cabrera, *op. cit.*, pp. 207-208.

152. Oreste Macrí, *La obra poética de Jorge Guillén*, «Letras e Ideas, Maior», 8, Barcelona, Ariel, 1976. (1.ª ed., Florencia, 1972.) Se trata de un excelente trabajo que el propio don Jorge valoraba grandemente y en cuyo análisis no entro para no alargar más este estudio.

153. Véase *Aire nuestro, op. cit.*, ejemplos en pp. 37, 124, 241, 247, 258, 303, 325, 330, 384, 392.

154. *Aire nuestro, op. cit.*, p. 392.

155. *Ibídem*, p. 410.

156. Véase en VV.AA., *Homenaje a Jorge Guillén, op. cit.*, en el trabajo de Anne Marie Couland, «La problématique du temps dans *Aire nuestro* de Jorge Guillén», pp. 165-183.

157. V. Cabrera, *op. cit.*, pp. 221-222.

158. V. Cabrera, *op. cit.*, p. 222.

159. Para A. Debicki, *La poesía de Jorge Guillén*, Madrid, Gredos, 1973 —en cuyo análisis no entro tampoco, como en el del trabajo de Macrí, para no demorar más este estudio—, «La relación entre los amantes refleja una visión armoniosa del mundo y un deseo de posesión de la realidad» (p. 97).

160. V. Cabrera, *op. cit.*, pp. 220-221.

161. *Aire nuestro, op. cit.*, p. 47.

162. *Ibídem*, p. 99.

163. *Ibídem*, p. 103. El apartado IX, en p. 113. Las citas, en pp. 108 y 112.

164. *Ibídem*, p. 140.

165. *Ibídem*, pp. 158 ss. La cita en p. 163.

166. *Ibídem*, pp. 178 ss. Las citas en pp. 180 y 184, respectivamente.

167. *Ibídem*, p. 184.

168. *Ibídem*, p. 412.

169. *Ibídem*, p. 497.

170. *Ibídem*, p. 502.

171. *Ibídem*, p. 507. La cita en esta página.

172. C. Zardoya, *op. cit.*, pp. 220-228.

173. Polo Bernabé, *op. cit.*, pp. 29-31.

174. V. Cabrera, *op. cit.*, pp. 174-176.

175. Jorge Guillén, artículo sobre *Le forçat innocent* de Jules Supervielle, en *La Gaceta Literaria*, 87, 1 de agosto de 1930, p. 1.

176. *Aire nuestro, op. cit.*, núm. 20, p. 1.331.

177. *Ibídem*, p. 406.

178. Jorge Guillén, *Y otros poemas*, Buenos Aires, Muchnik, 1973.

LA POESÍA DE CARLOS EDMUNDO DE ORY *

«mi propia pena con mi
risa insulto»

(Espronceda)

«en un desierto inmenso
ebrio de ira»

(C.E. de Ory)

Creo que la crítica literaria no ha reparado aún suficientemente en la importancia de este poeta, que tiene la originalidad fundamental y simple de ser sincero.

La poesía de Carlos Edmundo de Ory, trata siempre de «decir» algo, de expresar sentimientos. No es un preciosismo narcisista, ensimismado, sino un atentado directo al corazón, huella aguda y penetrante, de pulso vital y humano. Más aún que sentimiento, su poesía parece el redescubrimiento de la Pasión en «vómitos de sinceridad»: impulso pánico. («¡Pasión! ¡Embriaguez! ¡Locura! / Veo las cosas como son realmente.»)

El primer paso importante para la difusión de su obra lo constituyó aquella antología que Félix Grande, con gusto y compenetración de amigo, realizara hace ya un tiempo, en una época en que Ory se horrorizaba —escribe— de sentirse tan desconocido.[1]

Posteriormente, apareció *Metanoia*,[2] cuyo criterio de elaboración ha sido la ordenación lineal, independiente de los grupos o ciclos en que Ory organizara su obra. El valor de esta edición reside en la datación precisa y la localiza-

* Publicado en *Revista de Ciencias de la Información*, n.º 4, 1987, pp. 179-189, Homenaje al profesor Cayo Liébana, Univ. Complutense de Madrid.

ción de poemas dispersos que aparecieron a lo largo de treinta años en revistas o antologías. Reconstrucción de un itinerario vital. Posiblemente este es también su defecto —además de la interpretación de Cózar, en la introducción, de la cual difiero—, pues cada libro de Ory es una palabra toda, un poema completo que recoge variantes entrecortadas de una misma sola pulsión anímica.

Después, *Energeia*,[3] edición preparada por el autor, que plantea, a cambio, otro problema: su autocrítica ha sido quizás excesiva, y se han omitido muchos poemas de sus últimos libros, que son posiblemente los mejores. La selección de sus libros *Técnica y llanto*, o *Lee sin temor*, o el entonces inédito *Miserable ternura* de esta antología, es en mi opinión demasiado exigua, en relación a la calidad de sus versos.

Finalmente, la aparición de *La flauta prohibida*,[4] creo puede considerarse la consagración definitiva de este autor. Es un vibrante y valioso libro.

Magnífico dolor

La poesía de Ory nace siempre de una experiencia personal. En ella el yo del poeta ostenta un sentimiento, un rasgo de fuerza, de decepción, amargura, ironía, rabia, burla o risa.

Constituye la logomaquia de una poesía-diario. De hecho, los fragmentos publicados de su *Diario*, parecen continuarse en los acontecimientos vitales de sus versos.[5]

Configurado como un personaje literario, los avatares afectivos del autor se siguen sin dificultad entre las líneas. Esto le confiere gran parte de su vitalidad dionisíaca, de su pasionalismo fogoso.

Detrás, se patentiza el yo de un «ser puro, ser entrañablemente puro», que es el hombre cabal soñado por el poeta, el diseño ideal y vivo de la propia persona. Hombre con los nervios a flor de piel, sublime grandeza de un luchador de cuerpo débil —poesía ojerosa, demacrada, poesía de piel blanca y venas azules— y fortaleza de sentimientos, debatiéndose constantemente consigo mismo.

En el autobiografismo poético de un diario que no es sentimental —cansino y enrarecido— sino expresionista —agresivo y tierno—, se reflejan con patetismo e ironía,

heridas sobre una piel desprevenida: el vagabundeo afectivo de un poeta-*clochard*, los altibajos vitales de un vagabundeo errante («poesía verdadera eres errante»). Poesía ta desigual como los días, en versos peculiares que, sobre todo en *La flauta prohibida*, alcanzan una tensa emoción.

La experiencia fundamental de que parte, puede ser el dolor («toda gran poesía / es fruto del sufrimiento»). Pero no una poesía blanda y quejumbrosa. Es un dolor magnífico, nietzscheano, el suyo («He dicho en voz sola cosas altas de dolor»). Lamento irónico y orgulloso («Sufrir, es decir, ser digno»). Tristeza que detesta la melancolía. Pureza íntegra de espíritu.

Este es su gran tema («El dolor es la única fuente»), que confiere a su obra una ternura próxima a Vallejo («Mi gemelo lobo»). Dolor diabólico, ácido en el centro del pecho («Empezaré a ser perfecto, puede, cuando comience a escribir sangre», escribe en su *Diario*). Dolor en soledad («Honda tristeza, soledad inmensa, furia»). Dolor de soledad («No te ha querido nadie era todo un sueño»).

Es el tema del hombre insatisfecho con la vida ridícula. Exiliado interior («No soy de este mundo»), que desprecia todo lo que los hombres persiguen. Es la actitud del marginal, del vagabundo que lo ha perdido todo y disfruta de su desprendimiento, libre de otro compromiso que la vida.

El mundo sensual y vital lo pone en el lugar más alto. Su único fin es quemarse en la experiencia, en el «cansancio del placer» («Camina y que el cansancio te llene de plumas»).

Los fragmentos del *Diario* que corresponden al año 1953, recogen las impresiones angustiosas de una crisis espiritual interna. La decisión del exilio, y de matarse con la vida: «Soy de los que luchan» (*Diario*, 203). El momento en que escribe: «Hace muchos años que sé que soy de la raza de los errantes» (*ibídem*; cfr. también *Diario*, 281).[6]

Desde las páginas del *Diario* fechadas en 1952 («...¡Existir! ¡Oh palabra tremenda!», p. 164), hasta los poemas fechados en Amiens en 1972 (*Metanoia*, 286), hay esta constante exaltación del tema.

A través de él, la preocupación central: el hombre.

> Vestido de transeúnte hermanos míos
> no veis mi carne sino a ratos cuando
> os doy la mano os doy la cara os dejo

mi limitada cantidad de habla
sobre el único tema el hombre a secas [...]
(*Energeia,* 132, Madrid, 1952).

Dolor que se yergue potente en grito:

[...]
Y sin embargo quiero gritar
viva la miel
del odio en que me encuentro empalagado.
Viva el maltrecho amor viva mi traje
de dos ojos dos pies y el débil hilo
de la vida con mangas de cansancio
(*Energeia,* 132).

Dolor de la desolación:

Nadie viene nadie viene nadie viene.
He dicho en voz sola cosas altas de dolor
donde hablaba de bajar en la noche a besar barcos
y me encuentro en una negra habitación de silencio
comprendiendo lo ridículo que es pensar en el sol.
Otros como yo mismo sufren heridas de daños
y fuman cigarrillos y resisten sin dormir [...]
(*Energeia,* 189).

El tono de esta desolación abismante adquiere con el tiempo, en la poesía de Ory, un rasgo más potente de rabia, de ira apenas contenida, que aboca a la irónica mordacidad de algunos poemas de *La flauta prohibida.*

En todo caso, el sentimiento del dolor se acusa como una necesidad del hombre en su lucha, en el decurso vital, y debe aceptarse con la cabeza erguida, y como fuente de energía.

Ory nos entrega así un poema rebelde, inconformista, vital y tierno, disperso en los diferentes registros de una misma voz que late en su adentro. Lamento viril e irónico, humano y agrio. Magnánime protesta de luchador insatisfecho.

Declara: «Yo el poeta de ojos sexuales / nihilista nato jefe de la ternura» (*Metanoia,* 224).

El dolor como bandera de rebeldía, que aboca al amor:

Llantos despavoridos
Que el dolor sea un preludio del dolor
Que el dolor y el llorar sean un preludio del coito [...]
(*Energeia,* 120).

La burla goliardesca

Es en este punto que la poesía de Ory nos hace muecas. Recrearse en los sentimientos del digno sufrir humano, del desprecio, la pobreza, del dolor, no le lleva a cejar sino a tensar el pulso, mano a mano con un entorno sobre el cual el hombre trata de levantar cabeza, erguirse sobre la medianía de la sociedad que le sepulta.

Esta burla llega a la grosería ostensible (*Energeia,* 137-138) en poemas como «Oxymoron de la angustia». Él mismo se confiesa «lo mismo sublime que grosero» (*La flauta prohibida,* 97). Vocablos prohibidos, malsonantes y malolientes se bañan en el verso, arropados entre metáforas de gran belleza. En una suerte de contraste que exhibe el claroscuro expresionista que cifra la vida del hombre.

Ory se considera destructivo y satánico, en la propia imagen que de sí mismo nos arroja en el poema. («Poseo el sentido cósmico de la destrucción») (*Diario,* 176).

En abundantes textos, se confiesa nihilista: «No creo en nada, ni en el aire que respiro», escribe en 1954 (*Diario,* 241), y declara su asco del mundo.

Precisamente en el *Diario* se recoge un texto antiguo, de esta época de crisis vital (1954), que contribuye a esclarecer su concepción de la poesía y la vida:

> Estoy decidido a dejar de hacer poesía como un molino hace harina.
>
> El gran poeta de hoy no debe demostrar que es poeta. El poeta romántico todavía tiene la presunción de que el mundo aguardaba boquiabierto sus fervores. Hoy, a esta altura de justa relatividad, sabemos que este bache tiene y debe y puede ser superado. Las agonías interiores, o mejor dicho privadas, son tan sintomáticas como las masturbaciones. Ni siquiera, señores, tengo bastante con la *expresión.* Y para decirlo sin miedo: no tengo bastante con nada, porque *no tengo nada.* Así pues, he dejado atrás, como un cadáver en medio de la carretera, el *nihilismo.* Si acaso queda algo, queda el idiota que me pregunta: «¿por qué no se mata usted?».
>
> Señores, la contestación es nula y vana. No estoy desesperado. Otro, un poco menos idiota, me preguntará a su vez: «Vamos, ¿usted cree en la inteligencia?»
>
> Pero no; no creo en la inteligencia tampoco.
>
> Me preguntará, sobreencima: «¿Cree en la conciencia?».

Tendré que decir: Querido, de una vez por todas, *no creo en lo que veo.*

De aquí se saca que si creo en algo es en la oscuridad (*Diario,* 235-236).

Ory gusta de la autodefinición. Su poesía es una continua autoconfesión, en el sentido más elevado del término. Declaración a gritos de su inconformismo vital contra todo lo que no sea la vida.

Se considera poeta maldito. Interno, íntimo romántico (*Metanoia,* 182). Ha vivido siempre «como un animal romántico sin conocer el sentimiento de patria, el sentimiento de familia ni el sentimiento de profesión» (*Diario,* 251). Se refiere a sí mismo como perverso (*Diario,* 259). Como adolescente, siempre en busca: «[...] Porque la busca es lo único que mueve al adolescente eterno, es decir, él es deseo infinito. Busca en todo. No encuentra en nada» (*Diario,* 270). Como un «desesperado / de una ignorancia inmensa» (*Metanoia,* 234).

Su escritura surge de este sentimiento de peculiaridad, de alejamiento respecto a lo establecido, a lo usual:

Cada palabra mía es como una naranja
Yo mismo soy un fruto lunar y nadie sabe
Hincar los dientes en mi tez sanguínea
Todos me temen como a un bicho raro

Lavado estoy de espuma y de lavanda
De noche cambio de figura en fuego blanco
Ten cuidado de amarme porque tengo
Una butaca de monarca en otro mundo

(*Energeia,* 193).

Poesía errante, de un viajero sentimental, *clochard* eterno: «Entonces me di cuenta que yo tenía que / cuidar de mi alma y me puse a viajar» (*Energeia,* 198). «No puedo estarme quieto en mi destino» (*Metanoia,* 227).

Poesía que surge de la sinceridad: «La sinceridad es el origen del genio» (*Diario,* 303). «Los vómitos de sinceridad son buenos para el alma» (*Diario,* 331).

Poesía de pesa-nervios a la manera de Artaud. Poesía de nervios afilados, a punto de restallar: «Ni un amor de mujer que coloque mantel / Ni quien peine mis nervios de puerco espín nervioso» (*Metanoia,* 250). «Como esta-

tuas de lluvia con los nervios azules» (del poema «Los amantes», *Metanoia*, 256).

Ortografía ebria

La poesía de Ory es una burla goliardesca con el lenguaje, la risa amplia y comprensiva de un gran bromista, para compensar el sinsabor de lo cotidiano: «Lo mismo soy sublime que grosero / dramaturgo del llanto y de la risa» (*La flauta prohibida*, 97).

Su poesía transcurre desde un surrealismo bello y divertido, que él llama postismo, a un vitalismo expresionista a veces áspero. En ocasiones su tono expresionista deja el legado de una impresión estética:

TRAKLIANA-ORYANA

Sangro en silencio y el silencio sangra
lo callado oye mudo su pisada
¿Me llama el miedo desde el bosque negro?
Bebo azul en un vuelo
Y lobos vivos

Al borde de mi boca las rosas de la ausencia
Cansancio de cristal sudor de sueños
El rostro blanco veo quieto y
bañado de la voz lejana narra.

(*Energeia*, 171).

Invocación a la locura, siguiendo la antigua veneración de Rimbaud, o de los iluminados: «Ven locura ven locura a mis pupilas» (*Metanoia*, 195).

Su poesía constituye a veces una serie encadenada de soliloquios abstrusos, enloquecidos, que comunican siempre en una conversación delirante de palabras rotas por el dolor y por la risa, un sentimiento sincero de verdad profunda y humana.

De aquí resulta una «ortografía ebria», escrita por quien sufre la enfermedad de la poesía. Poesía de exaltación en el punto máximo de ebriedad afectiva:

El elixir de mis borracheras poéticas
es el anhelo que proviene de lo más íntimo

(*Metanoia*, 253).

Ebrio hechizado loco a las puertas del morbo
grandiosa la pasión espero el turno fálico
(*Metanoia*, 255).

¿No te das cuenta de tu propia exaltación? ¡Espera! ¡Colúmpiate en tus sentidos y no tengas miedo de llegar al punto límite de la ebriedad! ¡Necesito mi cuerpo de mujer! ¡Yo ya no puedo conmigo!...
(*Diario*, 181).

Lo dionisíaco en el punto límite de posibilidad afectiva. Poesía que exhorta al hombre, henchida de sentimiento, pletórica de pasión. En esta exaltación pasional, mística de los sentidos, se supera el sentimiento del dolor:

Y ebrios de fandango y humedad
somos hombres y hemos acabado de llorar
(*Energeia*, 95).

El áspero aliento de la poesía

La concepción que Ory tiene de la poesía puede casi deducirse de todo lo que se ha apuntado antes, en estrecho contacto con su propio texto.

La poesía, como el arte, es una ilusión —etimología, «*ludere*» = jugar—, pero también fascinación, vital experiencia:

> Por lo demás, cómo el arte dejaría nunca de ser ilusión, palabra cuya etimología latina arranca de ludere, es decir, jugar. La poesía por sí misma ha de considerarse como juego de niño con el mundo. Por eso también es hechizo, *fascinum* [...] Y siempre que alcanza resonancia es porque emana de una persona. [...] Se hizo una religión *personal* de la poesía (*Energeia*, 17, Introducción).

Fascinación lúdica, que debe surgir *siempre* de una pulsión vital, de un acontecimiento personal: «No hay poesía sin experiencia. No hay poetas jóvenes. La poesía es una operación del amor» (*Diario*, 218).

Los pensamientos poéticos de su *Diario* declaran con claridad absoluta que «la única realidad es la vida» (*Diario*, 233). «Todo es lo *vital*.»

Posiblemente esta tensión existencial de época, que

corresponde a su concepción de la poesía como una «exclamación sobre el abismo» (*Diario,* 103, año 1951), es mitigada por el tono de su obra posterior, que va de la serenidad ante la belleza griega («Espacio griego», *La flauta prohibida,* 55-65), al odio y el escresparse de su rebelión en el vagabundeo de la ciudad ajena («El Rey de las ruinas», *La flauta prohibida,* 65-101), a la burla y la guasa («Prólogo a un plato de lentejas», *La flauta prohibida,* 101-139), aunque siempre dentro de la exaltación pasional («Todo es una gota de fuego», *La flauta prohibida,* 139-157). Sin embargo, su poesía surge de aquella idea que figura en la introducción de *Energeia*:

> Otra vez el impecable hechicero evocado nos recordará lo que somos: «Somos un sentimiento, un darse cuenta en cajona encajonado aquí» [...] [En la poesía] hay que detener los procesos intelectuales y dejarse llevar por el impulso pánico» (*Energeia,* 19).

Ory confiesa su pasión por lo inmediato, y a la Naturaleza como objeto sagrado (*Diario,* 234), reafirmando que la poesía surge de la experiencia. Toda la gran poesía —escribe— es fruto del sufrimiento (*Metanoia,* 263).

Poesía que es burla con el lenguaje, en las palabras rotas de la página (*Energeia,* 209 ss., 215). Poema delirio (*Energeia,* 217 ss.). Poema risa (*Energeia,* 222):

> POETA incomprensible que concuerda palabras
> alógico bufón de lúdico linaje
>
> (*Energeia,* 219).

Poesía en busca de pureza: «Que leas mi poesía con los pies descalzos» (*Energeia,* 151). «[...] Ser puro, ser entrañablemente puro» (*Diario,* 335).

Poesía que surge del amor: «Amando las palabras / como mujeres» (*Energeia,* 181).

El amor, el cuerpo, es la bandera de la protesta alta de su poesía. En él se concentra toda la ternura, la furia, el deseo de hombre: «La estupenda lujuria como nácar» (*Metanoia,* 284). «Que desde que estás a mi ladito / a Dios se le cae la baba» (*Energeia,* 173).

Esta proximidad a lo real, a lo cotidiano, confiere además una originalidad peculiar al tratamiento poético de este tema. El lenguaje resulta directo, con metáforas sa-

cadas de la vida ordinaria, en detallismo material y concreto, que producen la impresión de sorpresa en el curso del poema, como una llamada de atención de gran expresividad:

Aquí quedo encerrado en mi cama sin labios
(*Metanoia*, 250).

[...]
Apéate del bello tren del bosque
y bésame la boca con tu lengua sin pijama
(*Metanoia*, 224).

Y yo mero debajo de mi axila
un tremendo sudor de ser feliz
(*Metanoia*, 184)

Y tu madre se mete en la cocina
para inventar pasteles
(*Metanoia*, 214)

En el tema amoroso, la intensidad de los detalles cotidianos se eleva a rango poético. El amor que profesa Ory en su poesía posee la calidez de lo inmediato, la ternura de lo próximo, el aliento palpable de lo vivo y lo verdadero:

Estas palabras secas te amo
Dichas y falsas como espuma
que yo caliento con el paladar
(*Energeia*, 110)

[...]
Y entonces de quietud y roce puro
tu mirada me vence llena de aguas
y tu silencio femenino me arde
(*Metanoia*, 226).

[...]
y duerme como un vaso en la bandeja
de tu vientre mi enorme corazón
(*Metanoia*, 227)

Estos breves motivos tomados de lo cotidiano, condensan un sentimiento y nos aproximan con realismo poético a la situación del autor. A partir de un detalle transfigurado por su pasión o su tristeza, por el delirio o la locura poética de sus ojos extraviados que parecen con-

templarlo como salidos de órbita, en plena ebriedad afectiva con la que se dirige a la amada para contarle: «Tus ojos son el alcohol de mi mirada».

Es así como de esta anotación surge la pulsión del rasgo, el destello magnético, la tensión sorpresiva instantánea con el lector que acaba haciéndose cómplice de su ebriedad vital.

La poesía de Carlos Edmundo de Ory parece siempre insistir acerca de una misma idea. Abrazarse a la vida. La salvación máxima reside en el sentimiento. A través de la voz del hombre, en el temblor que acoge la furia y la ternura, la rabia y el amor, su obra toda significa el re-encuentro de la Poesía con la Pasión.

Carlos Edmundo de Ory se autocalifica así, justamente, como «andaluz de fuego». Y, con cierto orgullo, exclama:

En mi poesía no hay fines
para entretener o sonar
con palabras cadavéricas.
En mi poesía hay fulgor.

NOTAS

1. *Poesía (1945-69)*, edición de Félix Grande, Edhasa, Barcelona, 1970. Esta edición es fundamental para el estudio de Ory.

2. *Metanoia*, edición de Rafael de Cózar, Cátedra, Madrid, 1978. Aunque en muchos aspectos es una obra valiosa, que surge además del conocimiento exhaustivo del tema, rastreo de textos y conversaciones con el autor, este libro está precedido de un estudio de R. de Cózar, que, aunque interesante, creo puede falsear la imagen de Ory al tratar de aproximar excesivamente su poesía a Oriente. La cultura oriental, que en efecto aparece en diversos poemas últimos de Ory, creo está en las antípodas de su concepción personalista y vitalista, que repudiaría a buen seguro la anulación del yo. Se trata por tanto de un aspecto episódico que Cózar hipertrofia un tanto, aun cuando su estudio resulta clarificador en otros aspectos.

3. *Energeia (Poesía 1940-77)*, Plaza y Janés, Barcelona, 1978.

4. *La flauta prohibida*, col. «Guernica», 22. Zero Zyx, Madrid, 1979. Posiblemente el mejor libro de Ory, aunque contiene poemas que ya se recogían en *Metanoia*. En este trabajo no se contienen citas de esta obra porque no significa una va-

riante importante dentro de las coordenadas básicas de su temario poético. (Con excepción de los matices políticos, más claros y evidentes.)

5. *Diario I,* Ocnos, Barcelona, 1975.

6. Cfr. también *Diario,* 164, 170, 178, 202, y *Energeia,* 183.

LA FANTASÍA LÚDICA DE ÁLVARO CUNQUEIRO *

«La ciencia no nos ha enseñado aún si la locura es o no lo sublime de la inteligencia.»

E.A. Poe

«Un hombre es un viento loco, o no es nada.»

A. Cunqueiro (UL, 190)

A pesar de la insuficiente atención que la crítica literaria le ha dedicado hasta el momento, creo que la narrativa de Álvaro Cunqueiro constituye una digna excepción en nuestra literatura y, por tanto, un síntoma importante.

Si la crítica literaria quiere ahondar en las raíces de la cultura, ha de abordar con preferencia lo sintomático, y el escaso desarrollo del género fantástico es indiscutiblemente uno de los rasgos peculiares de nuestras letras.

En su excelente estudio sobre el tema de la literatura fantástica, T. Todorov destaca cómo este «género» (así lo califica) permite franquear una serie de límites [1] (p. 116) que provienen no sólo de la censura institucionalizada, sino de otra más sutil —consiguiente— que rige la mente de los autores. Así, la función social de la literatura fantástica —asociada a la sexualidad, la droga o la locura— consiste en la transgresión de la ley, del sistema de reglas establecidos [1] (p. 174).

Hablar de la proclividad de nuestra literatura hacia el realismo constituye un tópico reiterado. Sería preciso también analizar los condicionamientos que determinaron este

* Publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 347, mayo 1979, pp. 1-34 (avance de mi libro, que, con el mismo título, se publicó en Ediciones del Castro, La Coruña, 1980).

alejamiento de lo fantástico. Evidentemente, el tema está necesitado de un estudio amplio, que explique esta característica de la literatura española.

Existe, no obstante, una antigua tradición —postergada por la crítica— que enlaza con las leyes ocultistas, los alquimistas, la Kábala, los libros de caballerías, Cristóbal de Villalón, Antonio Torquemada, Cervantes, y las leyendas románticas; y, desde luego, una antigua tradición oral gallega [2].

Quizá podríamos incluir dentro del tema aquellos escritos que en nuestro país sustituyeron el género: diversos pasajes de la abundante «literatura de santos» (relatos de milagros al gusto popular, falsos místicos, etc.).

Sin embargo, la narrativa española contemporánea manifiesta una mayor atención hacia lo fantástico. Francisco Yndurain considera éste como el intento actual más interesante de romper con la narrativa tradicional; aunque añade que la literatura de Sánchez Ferlosio, Rojas y Cunqueiro [3] (pp. 275 ss.) constituye un género raro en nuestras letras y recientemente conectado con la novedad sudamericana.

Pero, además, como se verá, creo que Cunqueiro es un caso raro dentro de un género raro en nuestro país. Por ejemplo, en relación a los dos rasgos antes señalados, a propósito de la literatura fantástica: por una parte, su tratamiento superlativamente fantasioso de los temas deja siempre un margen importante a la ironía y el realismo; por otra, la transgresión de normas propia de lo fantástico únicamente puede aplicarse, en su caso, a las características formales y estructurales de lo narrativo.

Confío que todo ello quedará patente en estas páginas.

I. La fuga de la fantasía

> «Mais l'autre espèce de rêve! Le rêve absurde, imprévu, sans rapport ni connexion avec le caractère, la vie, et les passions du dormeur! Ce rêve, que j'appellerai hiéroglyphique, représente évidemment le côté surnaturel de la vie, et c'est

justement parce qu'il est absurde que les anciens l'ont cru divin.»

CH. Baudelaire [4]

T. Todorov define lo fantástico como la duda experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, cara a un acontecimiento aparentemente sobrenatural [1] (p. 29; p. 97) (cfr. también [5] y [6]), y destaca, en cita que traigo aquí pese a la longitud, la impresión de ambigüedad, consecuencia de extremar los límites entre realidad e irrealidad:

> [...] Par l'hésiation qu'elle fait vivre, la littérature fantastique met précisement en question l'existence d'une opposition irréductible entre réel et irréel. Mais, pour nier une opposition, il faut d'abbord en reconnaître les termes; pour accomplir un sacrifice, il faut savoir quoi sacrifier. Ainsi s'explique l'impression ambigüe que laisse la littérature fantastique: d'un coté elle répresente la quintessence de la littérature, dans la mesure où la mise en question de la limite entre réel et irréel, propre à toute littérature, en est le centre explicite. D'un autre coté cependant, elle n'est qu'une propédeutique à la littérature: en combatant la métaphysique du langage quotidien, elle lui donne vie; elle doit partir du langage, même si c'est pour le refuser [...] La littérature fantastique nous laisse entre les mains deux notions, celle de la realité et celle de la littérature, ainsi insatisfaisantes l'une que l'autre [1] [p. 176].

La cuestión está expresada aquí, con clarividencia paradójica, en toda su profundidad. Porque, efectivamente, el interés de la literatura moderna hacia el género fantástico se asocia al juego que el arte actual gusta de ejercer sobre aquellos materiales sobre los que se constituye.

La literatura fantástica no es sólo una transgresión de los límites establecidos por la censura social, entonces, sino también de los límites mismos que rigen la relación entre ficción y realidad. Y es aquí donde debe buscarse el interés —sintomático, insisto— de la narrativa de Cunqueiro.

La aportación de Cunqueiro a la narrativa, y el matiz peculiar que introduce en la fuga de lo fantástico, viene dado por el carácter lúdico de su ficción. Y en base a esta

consideración, el presente estudio constará de tres miembros: 1) la *delimitación del universo mítico y onírico* del autor gallego; 2) la *función* —importante— *de su peculiar ironía;* 3) la multiplicación de planos y el juego autorreflexivo en la *estructura de su narrativa.*

Navegación del sueño

> «—Poliades, ¿qué es lo que es mentira?
> Poliades hacía girar el sombrero entre sus manos.
> —Quizá todo lo que no se sueña, príncipe.»
>
> (UL, 76)

La narrativa de Cunqueiro se construye sobre la base del sueño.

Para el autor gallego, el sueño —lo fantástico— tiene el carácter de realidad evidente. Para Cunqueiro, el sueño es omnipotente.

Pero José Luis Varela hace una precisión interesante, cuando afirma: «Cunqueiro defiende la realidad de lo soñado con el testimonio de la imaginación campesina» [8] (p. 197).

Porque, no lo olvidemos, el carácter de Cunqueiro es el de un afortunado poeta provinciano, inmerso en la maravilla cotidiana y lírica de una Galicia embromante y fantasiosa.

En una conferencia pronunciada en la Fundación Juan March, Madrid, diciembre 1975, el propio autor señalaba la relación de su obra con el carácter soñador del gallego, en contacto con los prodigios, con las creencias —el folklore oral—. Se declaraba amante del contar sencillo y «con pruebas», de provinciano alegre que manifiesta el amor a la vida. En Galicia, afirmaba, la realidad es sustituida por el sueño. Y se confesaba «viajero con la imaginación, sin salir de casa». La imaginación tiene más valor que la realidad: en las *Crónicas del Sochantre,* por ejemplo, el trasfondo es Bretaña —sobre la que escribió sin conocerla—, y, por tanto, aquello que describe es Bretaña; «y si se equivocó Bretaña, peor para ella».

Comentaba también que sí sus protagonistas reflejan a veces el cansancio de la vida, la fatiga de vivir, ello se debe a la imposibilidad de la Edad de Oro. Pues las horas más felices son las del sueño, aunque luego se evidencia que esta Edad de Oro del sueño es imposible, y se desiste de la vida. La broma es entonces «una manera activa de consolarse».

En todo caso, para Álvaro Cunqueiro el sueño —lo fantástico— tiene el carácter de realidad evidente. El mundo de sus novelas es el de la ficción, sin referente externo. Lo soñado posee autoridad incontestable.

El sueño, en su ficción, es la única verdad, lo que la constituye. Pero aún más: parece tener más realidad que la realidad misma, en cuanto que el hombre está constituido por sus sueños, y es la fantasía la que nos da la medida del espíritu del hombre.

Son los tiranos los que prohíben los sueños (*UL*, 86). Porque la libertad del hombre se manifiesta en su capacidad fabuladora.

Lo humano es el sueño. Y, así, Ulises y Bleonte se relatan sus sueños en la amistad del vino. Porque lo imaginativo toma siempre en nuestro autor el tono de lo humano. El mito se ambienta en la cotidianidad. Precisamente sus héroes míticos disparan su imaginación con más belleza cuando relatan historias en las escenas de taberna.

La obra de Cunqueiro es un deambular a través de sueños entremezclados, en una constelación privada, que funde sucesos y personajes míticos o literarios de diversas épocas en una impresión de actualidad y permanencia totalizadora (cfr. García Viño [10], p. 95, e Iglesias Laguna [12], p. 306).

En unas páginas pueden aparecer personajes de su invención propia, recorriendo la Corte del Rey Arturo o asociados los Tres Mosqueteros, David o Julio César. Personajes que provienen de constelaciones míticas muy distintas se entrecruzan en su obra en una deliciosa anacronía, donde se conjugan y barajan sus nombres (la magia evocadora de los nombres míticos...).

Es un sueño propio, que recrea todos los mitos de su antojo privado de una manera personal. Es el mundo espiritual de un soñador bromista.

Su narración se constituye así en un navegar a través

de historias. La novela se convierte en «la nave de las palabras» de que habla Ulises:

> —¿De qué se hace la nave más ligera para ir a los feacios?
>
> —De palabras, Ulises. Te sientas, apoyas el codo en la rodilla y el mentón en la palma de la mano, sueñas, y comienzas a hablar: «Navegaba, alegremente empujada mi nave por Bóreas vivificador en demanda de la isla de los feacios felices, vestidos de púrpura desde que amanece hasta que anochece...». Pero para regresar, Ulises, la nave de las palabras no sirve. Hay que arrastrar la carne por el agua y la arena [UL, 67].

La obra toda de Álvaro Cunqueiro semeja este «navegar por los sueños y memorias» de los pilotos del califa de Bagdad (SIN, 16). Precisamente, el viejo Sinbad se define por su capacidad de sueño. Añoranza del pasado desaparecido, la vejez del soñador nostálgico. Su aventura consiste precisamente en su sueño, en los relatos que acompañan la ilusión de recobrar el mando de un barco que nunca saldrá de puerto.

Los personajes de Cunqueiro son siempre ricos en sueños. Incluso llegan a tocarlos, de bulto (UL, 200). Y cuando el mismo Sinbad, un poco cuentista, espeta a un compañero diciendo: «Sari, tienes que creerme. ¿Qué te cuesta, hombre?» (SIN, 13), parece que Cunqueiro se dirigiera a todos sus lectores, pidiéndoles se abandonen al flujo fantástico de sus historias, sin oponer resistencia racional.

Los sueños nos acompañan al Paraíso: «¿Para qué se nos dan, si no son vida?» (SIN, 10). Y proporcionan la eternidad al hombre, sin necesidad de visitar las islas de la eterna juventud o Floridas: «No teniendo más que un solo sueño, y viviendo y durmiendo con él» (OR, 37).

El sueño crea la realidad y se confunde con la vida:

> Todavía ahora distinguía lo que vivía y lo que soñaba, pero se sorprendía a sí mismo descubriendo que también vivía lo que soñaba, que lo que vivía tomaba la forma de sus sueños. Bastaba a veces que añadiese un adjetivo al pan o al agua, a una paloma o a la tela de su capa, para que se produjese una súbita mutación, y lo real pasaba a ser fantástico [COM, 81].

Pero, además, la narración de Cunqueiro está funda-

mentada y constituida únicamente por los sueños de los personajes. Éstos se sueñan unos a otros en una cadena infinita de combinaciones, que no respeta espacio ni tiempo reales. Abiertos a su propia fantasía, los protagonistas principales engendran multitud de historias, que dan vida a otros personajes y que a su vez aportan un nuevo relato. La narración se construye sobre la cadena de sueños particulares y privados de cada conversador.

El texto entero parece salir de la boca de los personajes, que llevan la acción por medio del coloquio, de sus conversaciones, que crean multitud de pequeños mundos o constelaciones fantásticas. El narrador desaparece detrás de los narradores-personajes. Protagonistas sin interior, descritos a veces con breves rasgos; su interés para la historia se valora en función de lo que cuentan, los maravillosos sucesos que les ocurren o relatan en sus mentes. Porque la acción de los personajes en la ficción se confunde con la acción imaginativa que despliegan en sus sueños.

Y, sin embargo, estos personajes sin interior —porque constituyen el interior mismo— transmiten la intimidad imaginativa más querida de Cunqueiro, y quedan grabados en la memoria de forma indeleble, porque son encarnación de sueños.

Se trata de personajes tan incorporados a las historias, que se consumen a sí mismos y se deshacen al final de las narraciones en una especie de autofagia. Funcionales, pluriformes, intercambiables, en ósmosis con la historia o ambiente, desaparecen breves instantes antes que termine su relato, que es su propio cuerpo.

Así, el sueño incide en la narrativa cunqueriana, introduciéndonos en una refracción infinita de espejos. Y a veces duplica sobre sí —es el narrador real quien interviene ahora— y descubre una vida «normal» (¿normal?, ¡cielos!) y una vida «fantástica» cada vez más fácilmente confundibles. Espectador de sí mismo, el personaje central muestra que lo imaginado tiene una coherencia superior a lo real (COM, 83).

Es la ayuda del sueño lo que Cunqueiro parece requerir de sus personajes. Necesita figuras vivas para que sueñen en conjunto el conglomerado de leyendas, a la vez poéticas y descabelladas, y acaben por constituir un grupo de espíritus asociados al mismo sueño común.

A pesar del carácter absolutamente ficticio que tienen, Cunqueiro parece tratar a sus personajes como si estuvieran vivos. Quizá porque son portadores de sus propias fantasías, y porque son ellos quienes llevan la narración. Quizá por esto, a pesar de su desmesura, nos resulten tan próximos y humanos.

Por fantásticos que sean, el autor parece creer profundamente en sus personajes. Y de esta fe básica, que los vivifica, surge la autorización para que sueñen, y sueñen libremente, sin freno, en absoluta libertad narrativa. De aquí que su novela no constituya una estructura cerrada, pensada, sino que discurre por un río imaginativo, como una noche de fantasías y visiones, alucinaciones y bromas, que asocia y entremezcla lo descabellado y lo humano, lo cruel y lo tierno, lo grotesco y lo bello.

Es preciso entonces insistir en algunas conclusiones:

1) La relación entre sueño y realidad es de fusión en los distintos planos de la narración, sustentada por los personajes. Sueño, como arte de fabulación. Edificación de lo fantástico a partir de visiones caprichosas de los personajes.

La ficción alberga dos planos: plano en el que se mueven los personajes ficticios, que constituye su «hábitat-básico» por así llamarlo, y plano en el que despegan —en direcciones múltiples y varias— sus invenciones.

La narración se constituye en sueño dentro de un sueño. Sueño y realidad fluidificadas en un mismo plano que se refracta luego en varios, contemplados desde el prisma óptico de los personajes (en aparente independencia del punto de vista del narrador).

Y los personajes dominan el relato por medio de sus sueños. No hay realidad o ficción más allá de éstos. La novela cunqueiriana sólo recoge lo que alberga la cavidad sorprendentemente imaginativa de la mente de cada personaje. Ellos dan entidad al relato, pues al nombrar crean un nuevo eslabón en la cadena de apariciones; al hablar hacen suceder una historia nueva que se está realizando —al tomar realidad ficticia o cuerpo narrativo— al mismo tiempo que la cuentan. Espejos de feria; broma narrativa con la narración; humanidad y chiste. Fantasía: libertad indeterminada.

2) La narración constituye así un simple navegar al pairo, sin rumbo o dirección aparente, salvo antojo de los

personajes. Saltar de un mito a otro. La obra de Cunqueiro es un rompecabezas encantado de historias, liberadas de toda lógica, desinfectadas de razón y orden, encadenadas por el capricho coloquial en un rumbo dialogado itinerante. Y, sin embargo, la serie de historias conserva la sombra de una voz interna que les da unidad y aglutina.

3) Esta navegación constituye un viaje mental o estático, que surge en el coloquio de protagonistas. Notable estatismo, a pesar del gran movimiento de historias que zarandea la imaginación del lector de uno a otro lado. La novela de Cunqueiro se caracteriza por una hipertrofia de acción, pero de «acción mental». Al final de cada libro podría escribirse entre paréntesis: «Soñado desde un sillón». Al calor del hogar, entre los signos del lenguaje, y siguiendo un mapa propio confeccionado con referencias culturales tratadas con poco o ningún respeto —pero gran ternura—, Cunqueiro realiza magníficos viajes sin moverse de casa.

El delirio narrativo

> «The roads of excess leads to the palace of wisdom.»
>
> W. Blake [15]

> «... nous mangerons la fièvre avec nos légumes aqueux.»
>
> A. Rimbaud [16]

La validez absoluta de la fantasía sin freno lleva a veces a Cunqueiro a un auténtico delirio narrativo. Es el gusto esporádico por el absurdo encadenado que, como una especie de *boutade*, recorre a veces la narración con su vendaval de ironías.

Si lo fantástico se sitúa en una perspectiva que supera la lógica de lo cotidiano, la exageración misma de este rasgo conduce al delirio como resultado irónico de la narración. El lector se encuentra a veces sumido en un maremágnum confuso y regocijado de referencias fantás-

ticas, que aportan cada vez un elemento a cuál más sorprendente.

Los efectos irónicos rozan a veces lo grotesco. Son auténticos disparates. Pequeñas explosiones intercaladas de humor:

> Estos enanos, echados en una colada, tiñen de negro toda la ropa que se moje con ellos; estos enanos van aclarando poco a poco, pero se trae otro negro y se cuece con ellos, y toman de nuevo la tinta [SIN, 134].
> [...] Y los perros, que allá no tienen ladrido, de oír gritar a sus amos de tal manera, se volvían locos, y se subían a los techos de paja hueca de las cabañas, poniéndose a mear todos a una, creyendo que había fuego en la aldea... [SIN, 97].

> El rey —y ahora tengo que ir cortando por ponerle fin a la novela— tenía una hija que le saliera negra, y siendo tan blanco y rubio Pablo, pensó de juntarlos, por si aumentaba la fama de la familia teniendo entre ambos un niño a listas blancas y negras, y en las historias estaba que tuviese el rey un abuelo colorado [MER 162].

Los ejemplos podrían ser innumerables. Es la imaginación desbocada, que se manifiesta a veces en la invención de monstruos; el caso del niño al que le crecieron las orejas, y le caían como dos alas negras que debían ser atadas con varas que salían de un artilugio de madera (UL, 109).

A veces constituyen una auténtica alucinación o pesadilla. Como las «razones» con que Egisto explica el encierro de Ifigenia (UL, 219), que arrancó la mano derecha de su hermana con unas enormes uñas y se la llevó para llamador de puerta...

Son momentos en que el ritmo narativo se dispara y se llega a la alucinación narrativa. Como si al autor le hubiera acometido un mal sueño de repente (más o menos benigno, según el momento de la historia o según su interés en deshacer el ambiente antes creado).

La conjunción de lo lírico y lo truculento, unidos en imágenes absurdas, produce un efecto irónico en rasgos escuetos de gran expresividad.

Se constituyen así pequeños cuentos descabellados, basados casi siempre en la exageración o en la aceleración de la técnica fantástica narrativa. El río de cuentos se

ha convertido en un río de imágenes que ahora corren más revolucionadas.

Se ha perdido el tino en pleno delirio. A veces parecen cuentos relatados por una imaginación infantil desmesurada. Como la breve historia de la infanta Berita, que consiguió la muerte de su hermano porque le destripaba sus muñecas nuevas (COM, 42-43), etc.

Este delirio narrativo, que a veces aproxima los cuadros de Cunqueiro a los *Disparates* goyescos, introduce un contraste interesante en el interior de la novela. Consigue una diferencia de ritmo en la narración, ahora un poco más revolucionada, a veces casi enloquecida.

Tiempo y mito

«Le temps dont on s'éprenne...»

A. Rimbaud

Cunqueiro constituye un pequeño universo hogareño de mitos, de manera privada, para andar por la casa de su imaginación. La característica principal reside en la visión humanizada que nos presenta de todas las leyendas.

En el juego de referencias nominales a otros mitos, del que ya hablé, lo que se hace es un vaciado del significado que estos protagonistas tienen en el contexto de sus historias, para introducirlos en la pequeña aldea imaginaria —superpoblada— que es el relato —pluriforme— de Cunqueiro.

Al vaciarlos de su sentido épico, lo que se busca es aproximar estos seres inasequibles, lejanos en su grandiosidad, al pequeño mundo simpático, ordinario y consuetudinario de los mortales corrientes. Porque los fantásticos seres de Cunqueiro tienen siempre —con toda su fantasía imaginativa y sus delirios descabellados y sorpresivos— un innegable aspecto bellamente pueblerino. Es, así, la «provincianización del mito» lo que se consigue. Humanización del mito.

Humanización del mito que se viste de ambiente popular. Lo cotidiano coexiste con lo mítico, o, mejor, lo mítico se viste con el ropaje de lo cotidiano.

José Luis Varela destaca intuitivamente, en una serie acertada de sugerencias, este rasgo del autor gallego:

> [Cunqueiro] une la inocencia lírica de un primitivismo a las más divertidas malicias rabelaisianas, la cultura más exótica a la más jugosa y auroral visión directa del paisaje. Generalmente, su visión adopta la perspectiva de abajo arriba, propio de la vieja picaresca, observando el mundo de los grandes señores de un tiempo ido o del otro mundo con tirones escatológicos y hedonísticos que lo retengan en un más acá equidistante del idealismo (su literatura es la de un gran sensual imaginativo) y del realismo; como que Cunqueiro, al igual que los primitivos, tiende a antropomorfizar lo extraordinario, siguiendo para ello el magisterio de la Etnología [8] [p. 196].

En un escrito posterior, Varela precisa esta idea en el siguiente sentido:

> En realidad, Cunqueiro, y en particular *Merlín y familia,* depende de la etnología y configura sus relatos, que son sucesión de estampas o miniaturas de gusto arcaizante, con fe en el valor cognoscitivo de los mitos... ...A esta lección une Cunqueiro su afición a la picaresca, por la que adquiere una perspectiva inferior que le permite una consideración deliberadamente trivial o cotidiana del mundo del prodigio y unos calculados «tirones» estilísticos hacia una actualidad popular. Cunqueiro no es, ciertamente, un idealista, a pesar del primor estilístico y de su cultivo de la belleza, sino un sensual y un erudito de misceláneos y exóticos dominios, interesados por personas y cosas en la medida en que transmutan cultura popular y libresca [9] [p. 142].

Esta humanización del mito se asocia, por tanto, a un vaciado o inoperancia de éste, como destaca también Carballo Calero:

> Es, pues, la de Cunqueiro una narrativa eminentemente culta, extremadamente culta, como alejandrina o bizantina. Porque maneja mitos que han perdido ya su virtualidad, que no son operantes como fuerzas sociales. El delicado poeta que es Cunqueiro capta la belleza ingenua o exótica de las formas artísticas que el mito reviste, y las ama. Pero percibe claramente su inoperancia actual, y está lejos de asumirlos como Don Quijote la

mística caballeresca. Así, al lado de la adhesión, de la comprensión estética, del acercamiento poético, que determina una fluencia del lirismo, tenemos un alejamiento pragmático que origina un enfoque irónico. La literatura de Cunqueiro es así paródica a la vez que nostálgica. Ello determina una falsa ingenuidad que acentúa el anacronismo y el sincretismo cultural [14] [p. 60].

Lo cotidiano, pues, coexiste con lo mítico. Es el propio Cunqueiro quien proporciona el contenido —veleidosamente— a los antiguos mitos.

A veces esto le lleva a aspectos divertidos. Como el entrecruzamiento de temas entre el héroe griego y los santos cristianos, en *Las mocedades de Ulises* (p. 17; p. 31), la unión de la figura del Ulises épico con un San Ulises «que tiene ermita en el muelle» (p. 17). Cuando relata cómo nació el Ulises de su relato, le aplica las virtudes de los dos anteriores, el griego y el cristiano, y así lo llama —de forma casi desapercibida, con fino humor— «precoz en santidad... y en astucia» (p. 31). Es una cierta «españolización del mito», por así decirlo.

El resultado es la desmitificación total, evidentemente. Pero conservando siempre el difícil equilibrio de la poesía nostálgica de las viejas leyendas (lirismo), en la cercanía de lo cotidiano (humanidad, ternura)... Lo sorprendente es que consigue aproximar personajes radicales, desquiciantemente fantásticos, a la realidad humana; dar aspecto de verosimilitud a protagonistas sin interior, sin psicología...: verosimilitud, en una forma de narración tan exageradamente fantástica.

En definitiva, lo que Cunqueiro trata de destacar siempre, a través de su recorrido por mitos y leyendas, es el carácter lúdico del mito y de la cultura.

Y en este ludismo de poeta bromista, incorregible, un elemento fundamental es el tiempo, factor de gran relevancia en su narrativa.

Se trata siempre de un tiempo discontinuo, que corta a la narración en planos muy distintos entre sí, elipsis que a veces se destacan intercalando textos en cursiva, al principio de cada nueva parte de la narración.

Su juego con el tiempo de la novela, además de la elipsis (cfr. FAN, capítulo 2.º, por ejemplo, y luego p. 64), se manifiesta en las frecuentes mezclas y anacronías a que antes me refería.

Todo hace pensar que el tiempo propio de su narrativa es el tiempo mágico de la memoria. Una memoria mítica en la que aparecieran, como en el aforo de un viejo teatro, innúmeros personajes mostrando la película parcial de los sueños que albergan en su mente y sus historias. Pero una memoria informal, ingenua e irónica, que nada respeta —tampoco, claro está, la cultura—. Memoria lúdica, caprichosa, nada consistente, nada seria por otra parte. Fascinación de la memoria libre.

Pero, además de ser elemento lúdico, el tiempo aparece en su obra como fundamentalmente corrosivo y destructor.

Así es como sus personajes trazan en muchas ocasiones —Ulises, Orestes y Egisto, Fanto Fantini, Merlín, ...— una curva de decadencia. Son irremisiblemente destruidos poco antes del final de la narración. Son rotos, antes de desaparecer en el silencio de la última página. Y el elemento de fracción es el tiempo.

No se trata simplemente de que los héroes de su historia sigan un normal recorrido biográfico hacia su vejez y decadencia. Es algo más.

El mito es, por definición, intemporal. Su tiempo, como diría Octavio Paz, es el tiempo arquetípico, más allá del tiempo histórico concreto. Y al tratar de aproximarlos a la realidad ficticiamente «concreta», al tratar de cotidianizar el mito, se produce como consecuencia necesaria su destrucción.

Las edades del héroe

«Youth of delight come hither...»

W. Blake

Los héroes de Cunqueiro recorren tres estadios temporales del hombre: infancia, mocedad y vejez.

La infancia es una época lírica, dorada:

> [...] Contemplando dos niños que jugaban en Damasco con una naranja, como los enamorados juegan con la luna, dijo que ojalá nunca saliesen de aquel día feliz y edad alegre [MER, 122].

La infancia de Ulises la describe Laertes como «la hora de entre can y lobo» (UL, 51).

Y el nacimiento de los héroes va siempre unido a expectaciones o presagios. Así, el esperado nacimiento de Ulises (UL, pp. 12-13); o el de Fanto, en una escena magnífica (el rayo que lo arrebata de la madre le corta el cordón umbilical, aterrorizando a los presentes, y le cambia el color del pelo: como un presagio de su posterior afición a las fugas).

La narrativa toda de Cunqueiro semeja aquel camino que, como un viejo mendigo, suscita y renueva en la polvorienta vía la mocedad primera (MER, 117).

Así es la mocedad de sus héroes:

> La desabrochada camisa dejaba ver el pecho del laértida, en el que el sol y el mar desgarraban, encendiéndolo, la fina piel [UL, 109].

> Crecía Fanto robusto y alegre, amigo de escuchar historias, gracioso el fino rostro enmarcado por la rubia cabellera, hija del rayo de su natalicio [FAN, 20. Cfr. también FAN, 92, y COM, 171].

> La mocedad es fantástica, Basílides, y desdeña la memoria [UL, 123].

> Como príncipe soy autodidacta, pero heredados gérmenes viajan por mis sueños. Adolescente, ¿cómo ocultar la tempestad? ¿Acaso puede esconderse un incendio? [UL, 211].

En esta época, el amor es constante sentimiento que acompaña a sus héroes. La mujer es la belleza delicada y encantadora que percibe el paje de Merlín: «Y los ojos en ella, dos gotas de verde rocío» (MER, 100). «Y al decir esto pasó ambas manos por el dorado pelo, y fue como pasar el arco del violín por las cuatro cuerdas bien afinadas» (MER, 101).

Sería prolijo seguir este tema al hilo de las diversas narraciones. Baste señalar las deliciosas escenas de amor que el soñador Paulos mantiene con María (COM, 102-108), a veces en pleno relato fantástico (COM, 146-157), como la historia de la virgen y el unicornio. O el halo neoplatónico, de fascinación lindante con la magia y la brujería,

que aparece acorde con el ambiente de Fanto (FAN, 55-60) o las madonnas renacentistas (FAN, 147-149).

Pero los héroes caminan siempre hacia su destrucción. El tema de la vejez del héroe es un *leitmotiv* repetido. Alcanzan un punto supremo de fuerza y belleza, de mocedad viril, para en seguida mostrar la huella destructiva del tiempo. Porque el tiempo parece vengarse de los personajes.

Es Ulises viejo, imaginándose de nuevo en el mar (UL, 254). Es Sinbad —donde el tema se intensifica particularmente—, en el choque demoledor entre su ilusión de aventura y la decrépita ancianidad. Los personajes de Egisto y Clitemnestra, y el mismo Orestes, envejecidos (OR, 144). O las figuras de la Corte del Rey Arturo y doña Ginebrina (COM, 180-201).

II. El contrapunto temático. Belleza e ironía

«Qu'est-ce que ce vertige?
C'est le comique absolu.»

CH. Baudelaire

«Le rire es l'expression
d'un sentiment double ou
contradictoire.»

CH. Baudelaire [4]

El término «ironía» parece provenir, en sentido clásico, del griego *eironeúma*, que significa «disimular», o, más precisamente, «disimular que sabe algo»; es la ironía socrática. Pero existe un segundo significado del término, el sentido romántico en que fue empleado por F. Schlegel y K.F. Solger; porque creo que la ironía debió ser para los románticos el necesario contrapeso que evitaba perderse en el «laberinto del sueño» de que habla Beguín [7] (p. 482). En este último sentido se define así:

> El elemento común del concepto romántico de ironía es presentar a ésta como expresión de la unión de elementos antagónicos, tales como la Naturaleza y el Espíritu, lo objetivo y lo subjetivo, etc. Por la ironía no se reduce uno de los elementos al opuesto, pero tampoco

se funden los dos completamente; la ironía deja traslucir «tensión» constante entre ellos (Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía* [18]).

Creo que la peculiaridad de la narrativa fantástica de Álvaro Cunqueiro reside precisamente en la dualidad que introduce lo irónico.

Cunqueiro no cultiva el género fantástico a la manera tradicional —de aquí que los análisis de Todorov resulten en su mayor parte inaplicables a su obra—. No trata, por ejemplo, de sumergir al lector en un clímax imaginativo que siga una estructura fija en los acontecimientos. Su narrativa parece surgir de un capricho, de un impulso entrecortado y múltiple. A la manera de los cuentos de Boccaccio, o, mejor, de *Las mil y una noches*. En Cunqueiro, lo fantástico se caracteriza por su carácter predominantemente *lírico* —luego precisaré este rasgo—; y, sin embargo, lo fantástico tiende tradicionalmente a producir efectos de horror o de sorpresa (cfr. [17]).

Pero, además, da la sensación de que Cunqueiro acabe riéndose de su propio relato, y de sus propios personajes. Utiliza la *ironía* de forma fina y reiterada. Apenas considera que ha conseguido un clima lírico, cuando añade en seguida un detalle cómico que hace al lector tomar conciencia de que aquello no es un cuento de hadas, sino pura invención, delicioso encadenamiento de sueños dispares.

La ironía permite a la vez introducir una nueva cuña interpretativa aproximando el mito al hoy y mantener un fondo de ambiente lírico. Su ironía posee un sentido romántico: presenta la dualidad, el choque de opuestos; pero no los destruye, los muestra ambos (puestos en solfa).

Localización de lo lírico

«La belleza lo revela todo,
porque no expresa nada.»

O. Wilde

La narrativa de Cunqueiro recrea siempre un ambiente, de manera personal, en una geografía imaginaria que

entrecose datos culturales —recuerdos de lecturas— y ambientes de su tierra gallega.

Este «clima humano y lírico» a la vez se manifiesta en su narración a partir de detalles. Domina el arte de presentar bellamente un paisaje o un entorno a partir de frases muy breves de sentimiento poético condensado.

Se trata de frases escuetas, detallistas, intercaladas en la narración como islas oportunas de poesía. Introducen un cambio de ritmo en las sensaciones del lector (contrastando con un relato descabellado o suavizando un tono irónico).

Expresividad poética de estos detalles que proporcionan una nota poética, a veces de aproximación a lo popular («calientes los labios como la leche que acaban de ordeñar», MER, 21). O en *Las crónicas del Sochantre*: «Se llevan los mismos ojos al amor que a la guerra —sentenció el hidalgo» (SOCH, 118).

A partir de *Las mocedades de Ulises*, el efecto lírico de estos destellos intercalados se intensifica («En la luna de septiembre, Itaca huele a membrillo», p. 22).

De esta forma, el narrador consigue evitar —con las breves descripciones que salpican la novela— una excesiva prolijidad en la ambientación o las descripciones, que quedan así como apuntes sueltos, y no confieren un tono lento y cansino al relato. No existen en la narrativa de Cunqueiro, por lo general, largas descripciones. Basta la sugerencia. Luego, la reticencia, la elipsis y volver líneas más adelante, con una nueva referencia poética breve, para que el lector no pierda de vista la situación ambiental de la narración.

Se trata de frases de acabada rotundidad metafórica: «Tenía la voz redonda y noble como un anillo de oro» (UL, 60); «Las naves, como los corceles, tienen horas nerviosas» (UL, 63).

Pero los destellos líricos de Cunqueiro unen siempre lo popular con lo lírico. Dignificados al mismo nivel, por ejemplo, aparecen los ajos y las rosas (COM, 73): unidos por la belleza y el color. Toda su obra une, diríamos, ajos y rosas: ironía y belleza.

A veces, el lirismo se condensa en historias de gran belleza, como la de Inés y el pianista (OR, 179-183), donde el lenguaje se viste de romanticismo. Pero en seguida, a

punto de terminar el relato, el texto cambia de tono y vuelve a la ironía popular.

Cunqueiro parece tener miedo a una dosis excesiva de poesía. O quizá considera que precisamente la poesía surge del contraste y hacen falta elementos humanos para que exista verdaderamente. Por ello la ironía, por ello los diferentes tonos y registros de voz.

Esta peculiaridad narrativa, que evita los momentos descriptivos clásicos, se manifiesta también en la tensión lírica, que condensa el relato de ciertos sueños alucinantes:

> [...] El unicornio se levantó de manos, y pareció intentar herir con su cuerno la luna. Bramó, como el corzo en celo en el bosque, y saltó la baranda del quiosco, camino de la noche y su refugio secreto. La niña había perdido su esplendidez y su halo, y corría ahora hacia su casa [COM, 147].

> Paulos escuchó a su vez la música aquella de cornetas y tambores, trompas de caza, vio en la roca la mujer de oro, le llegó la suave brisa de su abanico, y se durmió. Soñó que Melusina iba por un camino orillamar, y que él la seguía. La seguía el unicornio, no Paulos, pero el unicorio era Paulos.
> [...]
> Melusina se volvía de cuando en cuando y le acariciaba el cuerno, se lo adornaba con hilos de colores. Melusina corría desnuda por el prado, y Paulos detrás, brincando, también desnudo. La desnudez de Melusina era la humana, pero la de Paulos era la desnudez animal, la desnudez de las bestias en los bosques y en las sabanas [COM, 154].

En esta misma línea de belleza —que en sus dos últimas novelas alcanza una perfección difícil— está el capítulo de *Fanto* (pp. 52-63) («las miradas de dama Diana pasaban como cintas de terciopelo acariciando el rostro de Fanto...», p. 55), que viaja —con su criado Nico— de la mano de una hermosa mujer muerta, a través del espejo, que romperán con una palabra para poder estar siempre uno al lado del otro. Pero las damas que acompañaban a su amada se convirtieron en ovillos de niebla rojiza, justo en el momento en que Fanto y Nico escapaban, libres sus manos de las manos de las hermosas muertas. Y es-

peran en el bosque hasta que amanezca. «Entra el alba por entre las ramas de los abedules, abriéndose paso con sus manos mojadas...» (p. 61): basta la frase «manos mojadas» para sugerir el rocío de madrugada y en seguida proseguir con la fantasía. Toda la narración se impregna así de magia y poesía; la fuga del espejo.

Delimitación y funciones de la ironía

En la ironía, indicaba antes, reside gran parte de la originalidad del estilo cunqueiriano. Supone el contrapunto del lirismo. Pues una obra tan múltiple, fraccionada en pequeñas historias, resultaría al fin cansina, sin los geniales rasgos irónicos que constantemente la recorren.

La ironía, unida a la belleza —la estética húmeda y Cunqueiro no se basa en el clímax o en una disposición unitaria, pero la atención del lector es continuamente ganada por medio de la sorpresa. La ironía aporta elementos siempre sorprendentes a la narración. El lector recorre las páginas sin saber qué nueva chanza le va a ocurrir al personaje o con qué nuevo golpe le va a embromar el gallego.

La ironía, unida a la belleza —la estética húmeda y sencilla de Galicia—, presentan una balanza de opuestos, el movimiento dialéctico, donde los sentimientos del lector, en constante movimiento, son zarandeados de uno a otro lado, siempre con delicadeza, con viril suavidad, con tacto y ternura gallega.

Creo que los diferentes matices de la ironía cunqueiriana se podrían clasificar en una corta serie de registros, que recogen las diferentes intencionalidades de su broma:

1. Lo irónico ingenuo (arcaísmos, aspecto infantil, etc.).
2. Lo irónico lírico. Entremezcla concesiones a un tinte poético, pero evita caer en lo edulcorado.
3. Lo irónico que deshace (la burla, lo grotesco, lo ridículo).
4. La irónica ternura: humanidad. Aproximación de la narración a la realidad humana, rasgos humanos de los personajes, carácter de desenfado cazurro y provinciano gallego, gusto por lo popular.

5. La autorreflexión irónica. Rompe —a propósito— el clímax de ficción en el espejo. Autodestrucción del texto.

1) *Lo irónico ingenuo*

Se manifiesta en diversos rasgos estilísticos, arcaísmos del lenguaje que muchas veces sólo lo son aparentemente, pues se trata de usos gallegos del castellano.

Cunqueiro domina el castellano a veces con un formalismo excesivo o un barroquismo que sirve de homenaje estilístico —a veces explícito— a nuestro Siglo de Oro.

Un rasgo muy típico que presta gran ingenuidad al relato son las serie de oraciones yuxtapuestas con «y», que confieren un tono infantil a la narración. Cuando los sucesos que relata son increíbles y sencillos, adopta el mismo tono de un niño que relatara historias descabelladas y encantadoras (cfr., por ejemplo, MER, 66; cfr. también su versión de la historia prerromántica de Pablo y Virginia, de Bernardin de Saint-Pierre, 1788: los dos enamorados que viven como «buenos salvajes» rousseaunianos, y en la que se acelera al final el ritmo de sucesos descabellados, aumentando las conjunciones de forma irrespirable y divertida [MER, 157-164]).

2) *Lo irónico lírico*

Cunqueiro parece tener un cierto miedo viril a un sentimentalismo exagerado o a caer en expresiones excesivamente melifluas —en algunas ocasiones las bordea, debido a su clásico concepto de lo poético—. Y la ironía, decía antes, es el contrapunto que le permite moverse con soltura; ironía que concede gracia y ligereza al fondo lírico, conmovedor, que siempre subyace en su obra, prestando encanto y magia a sus ambientes.

La ironía lírica toma a veces motivos de exageración, de un detalle minúsculo. A veces, sus relatos producen una sensación estética, pero también una cierta sonrisa al lector, como si hubiera cometido un exceso de imaginación: en la historia, por ejemplo, de los pájaros enanos de Catay y Kafirete (SIN, 19); en la del delfín con orejas, al que le entró el antojo de que un marinero lo meciera en el regazo, como el abuelo acuna a su nieto (SIN, 94-95);

o detalles como el de Clitemnestra, que no quiere envejecer, y exclama: «Esperaremos la luna nueva, que es tan cosmética» (OR, 54).

Ironía poética, en el tratamiento que hace del mar, como un personaje vivo:

> Yo siempre llevo algún regalo al mar, ya sea una fruta, o una pamela de paja rizada, o la pechuga de un faisán, o un clavillo de plata con el nombre de mi nave en la cabeza... Lo que no le gusta nada al mar es que lave en él sus pies el piloto. Le parece demasiada intimidad. En el mar siempre hay que estar como en visita [SIN, 137].

Pero, insisto, su ironía y su lirismo no buscan nada profundo. Por el contrario, gustan de entretenerse en la superficialidad magnífica y agradable de lo provinciano, como en una tertulia aldeana de bromistas fantaseadores.

En una de sus más deliciosas narraciones, *Vida y fugas de Fanto Fantini*, ha crecido el ambiente lírico, a tono con la atmósfera renacentista:

> [...] Amor es como galopar, desnudo de cintura para arriba, en su yegua blanca *Artemisa*, en la hora calma que viene después de una tormenta de verano cuando de las hojas de los árboles aún caen gotas de agua [FAN, 25].

3) *Lo irónico grotesco*

Es quizá también el gusto de Cunqueiro hacia nuestro barroco del Siglo de Oro lo que le lleva al típico contraste de lo grotesco. No se trata de elementos feos expresados de manera realista, sino precisamente de forma fantástica, a veces —también— por la exageración de detalles.

Este es el aspecto más agresivo de la ironía de Cunqueiro. En cierto modo, constituye un elemento perturbador e inquietante. El autor busca deshacer el propio mundo de la fantasía, encontrando defectos o descabellando su imaginación hasta extremos alucinantes o simplemente grotescos. La obra narrativa gana así un peldaño importante en cuanto elementos de contraste y complejidad.

Aunque a veces Cunqueiro cargue aquí excesivamente las tintas, sobre todo hacia el final de sus relatos. Como

si ya estuviera un poco harto de mantener una línea equilibrada y una cierta actuación coherente en sus personajes. Pero luego me referiré a este punto.

Como ejemplo de esta ironía grotesca, puede citarse «La novela de Mosiú Tabarie» (MER, 149), divertido apéndice a *Merlín*, la historia del demonio Cobillón.

A veces adopta un tono que le acerca a la picaresca española (SOCH, 75, 77, 79).

En ocasiones se trata de historias rebuscadas, pero siempre producen un efecto chocante, de contraste y sorpresa. Como cuando Ulises se acerca al lecho de Helena:

> Descansaba sobre una pequeña almohada. Era una hermosa cabeza de mujer, de pelo rubio, la frente redonda, la nariz breve, la boca larga y fina, el mentón graciosamente picudo. Helena sonrió a Ulises. Era la sonrisa de una mujer madura y soñadora. Por entre la sonrisa asomaba, húmeda, la punta de la roja lengua. Del minúsculo cuerpecillo, tamaño una muñeca de Florencia, se levantó un bracito escuálido, infantil, que terminaba en una mano sin dedos... [UL, 167].

Al aproximarse a efectos monstruosos, rozando incluso el mal gusto —pero salvado siempre por la distancia de lo fantástico y de la ironía, que lo torna caricatura—, parece burlarse del lector y de la escritura.

Cunqueiro gusta a veces de destruir a los personajes mitológicos. Así, presenta a Clitemnestra perdiendo el seso con la mirada en el techo y la boca abierta, y acaba durmiendo —ridículamente— «con un trozo de raíz de regaliz que le hacía como de chupete». O el rey Arturo con almorranas *(El año del cometa)*...

Los personajes de Cunqueiro manifiestan su garbo en su inconsistencia. Incluso en sus aspectos ridículos son humanos y simpáticos. Sin rasgos interiores, son encarnación de sueños. Y pluriformes, intercambiables, funcionales (León puede ser Orestes, Alicia puede ser Ofelia, Ulises San Ulises y Paulos el unicornio...). Se deshacen al final de las narraciones, en condiciones a veces no muy felices, y un punto grotescas con frecuencia.

Este matiz de la ironía, en definitiva, le sirve a Cunqueiro para plantear el final desolador de lo idealizado.

4) *La irónica ternura*

Pero la ironía de Cunqueiro tiene también otro registro importante, y es la calidez, la aproximación humana de sus personajes (¡fantásticos!).

Curiosamente, los personajes de Cunqueiro, a pesar de desenvolverse en un mundo fantástico, de hechos completamente extraordinarios, nos parecen frecuentemente próximos y reales, como incrustados en un paisaje conocido. Quizás el ambiente gallego, que se ha vestido de colores griegos, árabes, bretones o renacentistas: pero siempre el mismo ambiente hogareño, humano. Es el carácter elegante, sencillamente provinciano, que conjunta todo lo que de maravilloso hay en lo popular, y la contigüidad del pulso humano.

Así, la ironía de Cunqueiro rara vez cae en lo despiadado, salvo el motivo colorista esporádico. La sonrisa melancólica o nostálgica que provoca siempre va teñida de un recuerdo humano. Esta es una de las más logradas bellezas de su narrativa.

Podrían citarse numerosos ejemplos. Muchas veces, así, los personajes fantásticos o míticos presentan el aspecto de charla de amigotes. En *Las mocedades de Ulises*, por ejemplo, los héroes griegos están bebiendo ginebra en la taberna mientras espera Laertes la venida al mundo de su hijo (UL, 22 ss.), y lanzan parrafadas épicas, en borrachera grandiosa y épica, de tono chispeante. Uno de los cuñados interrumpe la narración, en lo más elevado del relato, «rebosándole queso por la boca» (UL, 38). Se hace alusión a Bleontes y su pandero, símbolo de la paz (p. 83), extrayendo una conclusión lírica de un símbolo popular («un buen pandero es la posada de la voz»).

Y el vino, personajes en la embriaguez humana, el gusto báquico de algunas frases: «Este vino ligero hay que beberlo a buches espaciados, para que vaya conociendo la boca y asentándose en ella» (p. 190). Sensualidad en la descripción del vino griego: «Pasó la lengua sorbiendo la espuma, y después bebió seguido, cerrando los ojos» (p. 201).

Este motivo de la conversación de los héroes clásicos en una taberna se repite en *Orestes* (p. 45). El vino, símbolo de la comunicación humana y de la alegría popular,

sirve para presentar a un héroe mítico, asociado a un entorno entrañablemente humano.

El mismo ambiente se respira en *Sinbad*, en la tertulia de marineros (SIN, 26). O cuando Sinbad, viajero de sueños, en la quietud confinada de la isla, decide llevar consigo —en hipotético viaje— al vigía ciego, Abdalá, en escena conmovedora y divertida (SIN, 67).

También los personajes tullidos o lisiados son importantes para destacar este aspecto de Cunqueiro. Porque el tema recibe un tratamiento siempre de gran ternura.

Es la compañía que el ciego Abdalá proporcionará a Sinbad en su desgracia. O Micaela, la jorobadita que creyó estar preñada de Orestes (OR, 29-32), porque la tocó con su bengala de plata en el hombro, y se había enamorado de aquel príncipe que venía varias veces a la orilla del mar a ver si salía un caballo de las aguas.

Es la cojita que aparece en *Fanto* —su obra más poética, junto a *Los años del cometa*—. La niña que estaba jugando con un limón y se queda prendada de la belleza del héroe rubio, porque nunca había visto cabellos de aquel color (FAN, 88): «La niña corrió, se detuvo junto a Fanto, le tocó con la mano derecha el pelo, una brusca caricia de una mano que olía a limón, y volvió a correr, arrastrando la pierna esquelética e inútil» (p. 89). Como si estos seres le inspiraran una ternura poética. Y el querido personaje lisiado reaparece después con «Remo», el perro de Fanto, al que liberan. Y Fanto se despide así de su amiga:

> Te recordaré siempre. Te mandaré desde Venecia un traje de fiesta que allá se hacen con muchos encajes, y sortijas, y dos agujas con perlas para el pelo. Y te puedo jurar que despertaré muchas veces muchas noches porque dos mariposas verdes acuden a posarse en mi corazón [FAN, 97].

Así termina la escena de la despedida de Safo, la cojita de Samnos que liberó a Fanto con la ayuda de unos delfines:

> Se arrodilló ante Safo y apoyó la frente en el vientre de la cojita. Ésta le acariciaba el rubio pelo. Sonaron campanas lejanas y se impacientaron los delfines... [FAN, 98].

Más tarde reaparecerá la cojita, que acabó consolándose con Nito —el escudero de Fanto—, a quien despertaban la virilidad las cojas (FAN, 120), y casan, y tienen nietos que salieron «con el pelo rojo mesto y las orejas puntiagudas» [FAN, 121] [32].

5) *La autorreflexión irónica*

La ironía en Cunqueiro posee además otra función importante. Rompe la posibilidad de identificación y pone al desnudo el entramado interno de la ficción. Descubre a la consciencia del lector, de cuando en cuando, que aquello sólo es un rosario de cuentos bien entretejido.

Luego me referiré a este punto. Baste señalar ahora el curioso placer que Cunqueiro siente autodestruyendo los efectos de ficción acostumbrados, impidiendo así toda fácil identificación posible con los personajes, que siempre se escapan (cfr., por ejemplo, frases breves en UL, 38; UL, 211...). Frases breves que, de repente, sacan al lector de la narración, haciéndole tomar consciencia de que todo es un relato ficticio.

Tomemos como ejemplo esta cita de *Orestes*:

> Fíjate en que todo está escrito. Todo lo que está escrito en un libro lo está al mismo tiempo, vive al mismo tiempo. Estás leyendo que Eumón sale de Tracia una mañana de lluvia, y lo ves cabalgar por aquel camino que va entre tojales, y pasas de repente veinte hojas, y ya está Eumón en una nave, y otras veinte, y Eumón pasea por Constantinopla con un quitasol, y otras cincuenta, y Eumón, anciano, en su lecho de muerte, se despide de sus perros favoritos, al tiempo que vuelve a la página primera, recordando la dulce lluvia de su primer viaje. Pues bien, Orestes se sale de la página, Orestes está impaciente. No quiere estar en la página ciento cincuenta esperando a que llegue la hora de la venganza. Se va a adelantar... [OR, 98].

En realidad, toda la novela *Un hombre que se parecía a Orestes* se construye en base a esta reflexión de la narración sobre sí misma. Pero, además, en esta frase se destaca otro punto, al que ya aludí: el libro, la novela, crea un tiempo, crea un sueño, que tiene lugar, se «realiza» en la mente fílmica de los lectores, sumergidos en

el sueño narrativo. Al leer, se habita un texto. La única realidad es la fantasía absoluta —sustentada en elementos convencionales— de este texto. Lo que se lee sucede conforme está escrito. Inmersión total. Unión, por la fantasía, de texto y vida. Porque la vida misma se nos ha metido entre los resquicios de la sucesión imaginaria en el corazón de la escritura con la que se respira.

III. **Estructura y lúdica**

> «La lógica es el refugio de quienes carecen de imaginación.»
>
> O. Wilde

Carballo Calero considera que Cunqueiro [14] (p. 67) no es un novelista en el sentido moderno de la palabra, sino un «narrador de historietas» a la manera de Boccaccio; sus novelas son «colecciones de novelas». Cabría una posibilidad de evolución del cuento a la novela, pero ésta

> Está contrastada por la misma riqueza de imaginación fabuladora del autor, riqueza que tiende a irrumpir en la escritura en forma de erupción de pequeñas historias que no dejan sitio, por su vivacidad lujosa y efímera, a una exposición de andadura más lenta y organización más unitaria [4] [p. 68].

También Leopoldo Azancot (cfr. *La Estafeta Literaria,* núm. 512, 15 marzo 1973, p. 1.267) entiende que la estructura narrativa que más conviene a Cunqueiro es la «caprichosa y sutilmente geométrica, que asegura la circulación poética de obras como *Las mil y una noches, Los cuentos de Canterbury* o *Les filles du feu*».

Al referirse al mundo propio que su narrativa crea, Iglesias Laguna realiza también una comparación semejante:

> Expresa bien estos dones de ubicuidad e intemporalidad característicos de sus creaciones. Cunqueiro no juega al anacronismo; situado fuera del tiempo y el espacio, lo vuelve lógico, inverosímil. Así como los cuentos de *Las mil y una noches* semejan referirse a una época

específica y, sin embargo, abarcan períodos diversos y contienen anacronismos sólo advertibles por el orientalista, así también Cunqueiro logra, por yuxtaposición de datos dispares, crear una superrealidad que ya, en pura imaginación, no tiene más trasfondo real que su propia fantasía [12] [p. 315].

En efecto, la narrativa cunqueiriana se caracteriza por la ausencia de una estructura fija o central, que dé sentido unitario a la trama, que también carece de un desarrollo en gradación.

La narrativa de Cunqueiro siempre aporta, a cambio, un contraste, una oposición de puntos de vista y, sobre todo, una multiplicidad de planos, que no responde tanto a una organización racional como al caprichoso dictado del vaivén de sueños y ocurrencias que reflejan los personajes. No hay un planteamiento general lógico y sistemático de la acción: el relato parece escrito de un tirón, con todos los avatares efectivos que suceden al escritor mientras va plasmando el ambiente o la idea.

Quiero destacar que el antagonismo de elementos estructurales de su narrativa parte de una consideración variable del lenguaje —que adopta diversos tonos o formas expresivas, según el protagonista y ambiente de la historia— (es lo que llamaré «discurso intermitente»). Y que la obra de Cunqueiro, a pesar de su estilo —de factura excesivamente clásica y formalista—, puede situarse dentro de las corrientes modernas de la literatura en cuanto la ficción reflexiona sobre sí misma en una especie de «autoconsciencia de la ficción».

El discurso intermitente

El lenguaje de Cunqueiro es un camaleón de mil colores, capaz de adoptar un tono de picaresca popular, o arcaico, o bufo y grotesco, o lírico e irónico, o delirantes secuencias imaginativas y desbocadas.

También juega con la tipografía e introduce de cuando en cuando la letra cursiva —que implica un cambio de texto—: supone un cambio temporal en la narración —para señalar un largo transcurso—; la vuelta a la voz del cronista —voz que le fue arrebatada por los personajes—; o la situación del ambiente en un trasfondo lírico

—se emplea frecuentemente en las introducciones a la historia o al principio de cada parte—, constituyendo un texto más alegórico y poético, sobre el que poco a poco irá operando, erosivamente, el contrapunto simpático y destructivo de la ironía.

Todos estos rasgos nos revelan una prosa discontinua, que varía de uno a otro tono según sea la exigencia de la narración. Variedad que supone juego de textos muy distintos, como montaje ensamblado de diversas historias de rasgos dispares. Multiplicidad de planos. Versatilidad de tonos. Ritmo discontinuo —enriquecido— de la narración, que rompe la linealidad de la prosa clásica.

No sólo carece su novela de un hilo sistemáticamente estructurado —al menos en apariencia—, sino que textos diferentes hablan de diferentes maneras. La escritura misma pasa a ser un personaje vivo, consecuencia del sentir diverso de los diversos personajes. El texto está completamente en función del sentir del actor o personaje —protagonistas en sucesión—, que representan el diálogo en el escenario de mitología bufa que discretamente ha preparado el autor.

Este contraste también se produce —decía antes— por el choque entre el lenguaje que hablan los personajes y el momento o ambientación que les sirve de escenario. Permítaseme volver al ejemplo de la espera de Laertes, del nacimiento de Ulises, en la taberna. Hay un divertido contraste entre el tono épico de los protagonistas y el momento en que usan este lenguaje —están un tanto ebrios—. Aquí, el contraste no se da sólo entre dos textos de distinto tono enlazados sucesivamente —recurso que Cunqueiro emplea con frecuencia—, sino entre el tono del texto y la situación-ambiente o momento («la verdadera conversación humana se aprende en la taberna», UL, 24). En definitiva, se trata de destacar lo humano, que siempre es pluriforme, y poco serio. Así aparecen discursos intermitentes —que varían, rompiendo la acción— escritos conforme parecen venir a la mente del autor.

Pero aún más, concretamente en el ejemplo elegido —paradigma representativo de la intencionalidad de esta discontinuidad narrativa del autor—, en la taberna, los personajes que hablan de grandes mitos del pasado lo que en realidad están haciendo es expresarse con la ebriedad propia del tono épico —a la vez popular y glorioso; no lo

olvidemos: popular— (cfr. UL, 46). La grandeza de su lenguaje, diríamos, se corresponde con la de su borrachera. Porque quizá —parece decir Cunqueiro— hay que estar muy ebrio —de vino y sentimientos— para poder hablar en el tono de las grandes narraciones épicas.

Y el resultado de este contraste estilístico es —lo apunté ya al principio— la aproximación de estos personajes —que hablan discontinuamente en tono cotidiano y tono épico— a un ambiente popular, que así se engrandece y exalta.

Son, en definitiva, discordancias armónicas que interrumpen el texto. Introducción de fragmentos en cursiva (UL, 84). O estructuración repentina de la narración en cuentos cortos (UL, 88). O sucesión de dos textos de voces distintas —como la dramática despedida de Ulises y su padre (UL, 96-97— para contrastar luego con la cursiva del cronista (p. 98).

La escritura transcurre así viva y serpenteante, de un tono de noble grandeza a otro apicarado más popular —(«el modo más bajo, como corresponde a vidas más humildes») del paje de Merlín (cfr. también [9], p. 142, ya citado *supra*)—.

La diferencia de textos y lenguajes de los diversos personajes consigue así una gran multiplicidad de puntos de vista y le permitirá en *Un hombre que se parecía a Orestes,* por ejemplo, recoger la escena de la muerte de Agamenón —ensayo repetido y continuo, como la llegada de Orestes, que nunca llega a realizarse más que en idea— desde todos los puntos de vista, según cada personaje.

La conciencia de la ficción

En Cunqueiro, además, el lenguaje literario supone una reflexión sobre sí, y la obra literaria se constituye en espejo de sí misma. Gusta de sumergirnos en la ficción, para sacarnos sorpresivamente de ella, pero sin que nunca se rompa el encanto (cfr., por ejemplo, UL, 59-60).

Los recursos que suele emplear son: la autorreflexión y la sorpresa.

La obra de Cunqueiro constituye, en muchas ocasiones, un auténtico metalenguaje de la ficción. Se desdobla en dos planos el hilo narrativo, para demostrarnos que todo

no es más que una invención del autor que escribe en ese momento o del personaje que está hablando.

Así, retrotrae con frecuencia de plano fantástico del discurso del personaje al plano en que éste juega con la ficción, mediante el procedimiento de frases intercaladas (ejemplos: «siguiendo con el cuento» [SIN, 43], «y antes que el lector se diese cuenta» [COM, 78], «ya se ve que cuento después de haber leído a Stendhal» [FAN, 103], etc.).

Se juega también con elementos abstractos. Así, Fanto aparece encarcelado en la «idea» misma de prisión. Acorde con la geometría renacentista, la prisión es un hexágono perfecto y desmaterializado. Las «ideas» acaban entonces constituyéndose en elementos «materiales» de la narración: lo geométrico puede aprisionar al protagonista, porque en la ficción —como en los sueños— todo está permitido y todo puede ocurrir (FAN, 75 ss.).

Son constantes los momentos en que Cunqueiro nos hace tomar consciencia de la ficción. Así, en la escena en que Paulus conversa con la estatua de Julio César, a la que revivifica —del mismo modo que el escritor gallego resucita los mitos, socarrón y simpático (COM, 215-220)—, para romperla en seguida —como también hace con estos mitos— cuando ésta, en su soledad quiere acariciar a Paulos con la mirada (COM, 219). Y la rompe, simplemente con recordarle que es estatua —igual que Cunqueiro rompe el relato recordándole que sólo es ficción—. Luego corta la narración con los comentarios del auditorio, pues este relato forma parte a su vez de una serie de historias que Paulos refiere a los cónsules.

La broma de Cunqueiro se extiende a todos los recursos de la novela. Como la sorprendente solución que encuentra Mr. Grig para ganar una batalla (COM, 207-208): inventa una torre espiral, de tal forma que cuando el rey enemigo suba por ella a caballo no verá el tapiz que hay en lo alto, imitando un prado de Yorkshire, y saltará al vacío.

Si toda narración es ficción, parece querer decir nuestro autor, llevemos ésta hasta el final.

También es frecuente que Cunqueiro considere el relato como una lámina que de repente cobrará vida. Es la recreación de las láminas de las infantas (UL, 165). De la lámina del unicornio y la niña (COM, 136). O Sinbad, que

compra un caballo a uno que lo traía en estampas. Y los caballos salen de las estampas estáticas para irrumpir en la acción narrativa, como personajes cuya historia enseguida se cuenta. De repente se ha mezclado la realidad —el ser— de la ficción con los contenidos ficticios que en ella se representan en veleidoso ludismo que nos muestra a la fantasía como creación pura —e irónica— de signos del lenguaje.

Todos los relatos de Cunqueiro semejan bellas láminas animadas de repente. Su narración bien puede ser como aquel caballo que salta desde la lámina estática para entablar diálogo. Sus historias son dibujos convencionales, cortes en diversos planos, colección sucesiva de fantásticos retratos —cuya animación fílmica puede ir a mayor o menor velocidad— coloreados de ironía. Y es el propio autor quien se esconde detrás de su tabanque, mientras los actores hacen la historia conforme la cuentan, y «animan» la sucesión de láminas con su coloquio.

Pero hay además una paradoja interesante en todo ello. Porque esta autorreflexión, que evidencia todo lo que de precario y caprichoso hay en la ficción, constituye a la vez una técnica de verismo (¡verismo en lo fantástico! Aquí, la notable paradoja del arte de Cunqueiro). Porque la acción se los aproxima al trasladarse a un momento presente —que es el del lector y el del suceso, simultáneamente—, y todo parece un sueño que estuviera teniendo lugar en el instante mismo conforme se va leyendo. Desnudar la narración constituye entonces una técnica participativa del lector en este sueño.

En definitiva, Cunqueiro sigue un procedimiento inverso al de la narrativa habitual. Ésta trata de sumergir al lector en el clímax del relato hasta convencerle de que aquello que lee es más o menos cierto —aproximación por «sensaciones ficticias»—. Nuestro autor, por el contrario, al desnudar todos los artificios de la ficción nos está indicando que el género fantástico está mucho más allá de la narrativa acostumbrada, y que precisamente por esto —incluso evidenciando el convencionalismo de todo texto escrito, lo cual viene a ser una aproximación por «consciencia de la ficción»— puede permitirse lanzar lejos la imaginación, sin apoyarse en ninguna técnica de verismo, salvo su propia ausencia.

Es decir, no hay verismo mayor que la verdad —valga

la redundancia—. Y la verdad es que los cuentos fantásticos de Cunqueiro son sólo esto, «cuentos»: sueños mágicos de personajes hiperimaginarios, humanizados.

Un río de historias

> «Les sentiments sont la forme de raisonnement la plus incomplète qui se puisse imaginer.»
>
> Lautréamont

La narrativa de Cunqueiro podría compararse por su estructura a los muñecos rusos que se albergan unos a otros en una sucesión de figuras. Todos sus relatos parecen encajarse de esta misma manera, con la interrupción continua de la acción principal —cuyo recuerdo permanece al fondo—, y a la cual se vuelve.

Se trata de un río de historias que, a veces, en juego culturalista, presenta una visión progresivamente retrospectiva —por la evolución nostálgica de la memoria de los personajes—, mientras el tiempo de la narración avanza en dirección contraria. Fluir, entonces, de doble corriente.

Sólo en raras ocasiones la fluencia narrativa alcanza un clímax o interés gradual. Y en estos casos se debe a la incertidumbre. En *Sinbad* —única novela de cierto clímax unitario— ante la duda de embarcar; en *Orestes*, ante la expectación por la llegada del vengador —cuyos ensayos teatrales son tan repetidos, en sus múltiples posibilidades de realización, que al final el tiempo evidencia lo ridículo o inútil de tal acto— (OR, 68; OR, 101).

Pero en verdad toda su narrativa parece responder a una clara intención de no perseguir ninguna intención. Rasgo de su prosa lúdica, libremente despreocupada:

> Este libro no es una novela. Es la posible parte de ensueños y asombros de un largo aprendizaje —el aprendizaje del oficio de hombre—, sin duda difícil. [...] Buscar el secreto profundo de la vida es el grande, nobilísimo ocio. [...] No busco nada con este libro, ni siquiera la veracidad última de un gesto, aun cuando conozco el

> poder de revelación de la imaginación. Cuento cómo a mí me parece que sería hermoso nacer, madurar y navegar, y digo las palabras que amo, aquellas con las que puedan fabricarse selvas, ciudades, vasos decorados, erguidas cabezas de despejada frente, inquietos potros y lunas nuevas... [UL, pp. 7-8].

En este ensamblaje libre y fluido de relatos múltiples se remite de uno a otro signo literarios, de una a otra historias. Ello es posible por la fuerza de planteamiento inicial, la situación de partida, que permite muchas acciones secundarias y cuentos incrustados. Y el libro todo contituye así una referencia cultural ensimismada, amalgamada por una intimidad fascinante y fantasiosa.

Puede hablarse de dos planos narrativos:

1. Plano elegido como «mundo real»: el mito cotidianizado. La ficción cotidiano-maravillosa o «hábitat básico».

2. Plano de los relatos de cada personaje que a su vez se subdivide y fracciona en pluralidad de historias interiores más pequeñas. Ficción fantástico-mítica.

De esta forma, la sucesión de hechos fantásticos o acción —que por esto mismo es escasa— no es tan importante como la multiplicidad de puntos de vista que aporta cada personaje, impidiendo un dinamismo lineal. Pluralidad de narradores-personajes.

Cunqueiro cambia, además, de uno a otro plano con agilidad mental. El movimiento de su narrativa no es tanto el de la acción efectiva de los personajes como el cambio de estilo —de lenguaje— y de tono.

Ciertamente que a veces esta cascada de historias de encadenamiento caprichoso, conlleva defectos narrativos: se presta más atención a la fantasía de la trama y formalismo del lenguaje que a dibujar correctamente los personajes y encajarlos unitaria y coherentemente entre sí; o puede darse cierta dispersión o desinterés en el lector, perdido en múltiples relatos por la dificultad de seguir la trama.

Estos defectos son más patentes en *Un hombre que se parecía a Orestes*, que no considero entre sus mejores obras —a pesar del Nadal—. El final de la historia queda aquí absurdamente deslucido; los personajes se pierden y desdibujan, fueron sólo un intento, y acaban deambulando independientes en un racimo de historias separadas que son las de su desencuentro. Se perdió el propósito de

la trama, como si el autor se hubiera cansado de las historias (pp. 236 ss.) y aboca a una incongruencia excesiva (pp. 187 ss.), donde su pensamiento itinerante y sin unidad hace perder al héroe principal, si lo hubo, en un torbellino vertiginoso de historias. Es así como sus personajes e historias se difuminan o autodestruyen antes de desaparecer en la última página. Dibujaron su rasgo de ficción y demostraron su pluralidad de perspectivas, pero también una cierta incapacidad para seguir sosteniendo la trama.

Pero, a cambio, las consecuencias o efectos positivos de esta manera narrativa, peculiar, pueden resumirse en los siguientes:

1. El efecto sorpresa. El lector es traído y llevado hasta que renuncia a una coherencia lógica, pues sólo importa la maravilla inmediata y breve de historia, los destellos narrativos que percibe en cada momento y que deslumbran por uno y otro lado.

2. La sensación de que la realidad fantástica es una realidad en continua fluencia. Río de historias. Como la vida misma. Sucesión de visiones. Delirio, pues la coherencia sistemática falsea la realidad de la vida. El universo de Cunqueiro es una refracción casi infinita de espejos maravillosos en la ingenua feria de una aldea.

3. Lo único que importa es dejarse llevar del coloquio. Dejarse enlazar en el diálogo de los personajes, que es lo que nos introduce en el viaje fantástico.

4. El juego se establece con todos los elementos narrativos: con el carácter unitario de la narración y del lenguaje —de la narrativa usual—, con las ideas —en literatura fantástica todo puede ocurrir—, con la diversidad de textos, de personajes y de historias. Y, finalmente, como se ha visto, con la función representativa del lenguaje (la estampa del caballo que da el «salto» a la realidad ficticia y en movimiento de la historia).

5. El hilo principal, la historia que fundamenta la narración, no puede ser algo lineal o cerrado, con un planteamiento-desarrollo (clímax)-desenlace. Nunca en la vida ordinaria sucede esto; tampoco puede suceder en el sueño. La historia principal no es excesivamente importante. Lo que importa es el conglomerado de sueños. Lo único que interesa es soñar con los personajes. Carácter lúdico

de su arte, que no «pretende» nada: ni siquiera contar una historia.

6. Todo ello parte de una intuición raíz que creo mueve a Cunqueiro: la realidad es infinitamente rica, múltiple e inabarcable; y su fantasía se aproxima a esta realidad, a punta de exageraciones y portentos.

Así creo que es la narrativa de Álvaro Cunqueiro. Texto boscoso y simple, que mitiga con húmeda imaginación gallega el seco panorama de la fantasía castellana. Y tal vez el síntoma de una pérdida o de un olvido [33].

Bibliografía

I. *BIBLIOGRAFÍA DE ALVARO CUNQUEIRO* (facilitada por el autor)

A) *En gallego*

1. *Mar ao Norde*, Nós, Santiago, 1932.
2. *Poemas de sí e non*, Ediciós Un, Lugo, 1933.
3. *Cantiga nova que se chama riveira*, Ediciós Resol 3b-íd., Santiago, 1933, 2.ª edición, Ediciones Monterrey, Vigo, 1957.
4. *Dona do corpo delgado*, Col. Benito Soto, Pontevedra, 1950.
5. *Merlin e familia e outras historias*, Ed. Galaxia, Ag. 5b-íd., Vigo, 1955, 2.ª edición, Galaxia, Vigo, 1968.
6. *As cronicas do sochantre*, Ed. Galaxia, Ag. Vigo, 1956.
7. *Don Hamlet* (1958), Ed. Galaxia, Ag. Vigo, 1959.
8. *Escola de menciñeiros*, Ed. Galaxia, Ag. 8b-íd., Vigo, 1960, 2.ª ed., Galaxia, Vigo, 1969.
9. *Si o vello Sinbad volvese as illas*, Ed. Galaxia, Ag. Vigo, 1961.
10. *Tesouros novos e vellos*, Ed. Galaxia, Ag. Vigo, 1964.
11. *Xente de aqui e de acolá*, Ed. Galaxia, Vigo, 1971.
12. *A cociña galega*, Ed. Galaxia, 12b-íd., Vigo, 1973, edición especial para Caja de Ahorros de Vigo, Vigo.
13. *Don Hamlet e tres pezas más*, Ed. Galaxia, Vigo, 1974.

B) *En castellano*

14. *Elegías y canciones*, Ed. Apolo, Barcelona, 1940.

15. (Con el seudónimo de Álvaro Labrada.) *San Gonzalo*, Ed. Nacional, Madrid, 1945.
16. *Balada de las damas del tiempo pasado*, Ed. Alhambra, Madrid, 1945.
17. *El caballero, la muerte y el diablo y otras dos o tres historias*, Ediciones El Grifón (Col. Literaria El Grifón, 31), Madrid, 1956.
18. *Merlín y familia*, Ed. A.H.R., 18b-Íd., Barcelona, 1957, 2.ª ed. Ed. Destino (Áncora y Delfín, 332), noviembre 1969, Barcelona; 18c-Íd., 3.ª ed., julio 1973, Barcelona (*ibíd.*) (citado en este trabajo por siglas MER).
19. *Teatro venatorio y coquinario gallego* (en colaboración con J.M. Castroviejo), Vigo, 1958, Ed. Monterrey, 19b-Íd. (con el título): *Viaje por los montes y chimeneas de Galicia. Caza y cocina gallegas*, Espasa-Calpe (Colección Austral, 1.318), Madrid, 1962; 19c-Íd., 2.ª ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1969.
20. *Las crónicas del sochantre*, Ed. A.H.R., 20b-Íd., Barcelona, 1959, 2.ª ed., Ed. Destino (Áncora y Delfín, 277), octubre 1966, Barcelona, 1966; 20c-Íd., 3.ª ed., septiembre 1969 (*ibíd.*) (citado aquí por SOCH); 20d-Íd., 4.ª ed., Libros RTV (Bibl. Básica Salvat), Barcelona, 1970.
21. *Las mocedades de Ulises*, Ediciones Argos, 21b-Íd., Barcelona, 1960, 2.ª ed., Ed. Destino (Áncora y Delfín, 340), Barcelona, agosto 1970 (citado aquí con siglas UL).
22. *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, Ediciones Argos, 22b-Íd., Barcelona, 1962, 2.ª ed., Ed. Destino (Áncora y Delfín, 374), Barcelona, noviembre 1971 (citado aquí por siglas SIN).
23. *Rutas de España. Ruta núm. 12 (La Coruña, Lugo, Orense, Pontevedra, Santiago)*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1962.
24. *Itinerarios turístico-gastronómicos por la provincia de Pontevedra* (con otro trabajo de Gaspar Masso), Imp. Faro de Vigo, Vigo, 1964.
25. *El camino de Santiago*. Con fotografías de Francisco Javier Vázquez, Imp. Faro de Vigo.
26. *Lugo. Guía turística*, Ed. Everest (Guías turísticas Everest), León, 1968.
27. *Flores del año mil y pico de ave*, Ed. Taber, Barcelona, 1968.
28. *Un hombre que se parecía a Orestes*, Ed. Destino (enero) (Áncora y Delfín, 325), 28b-Íd., Barcelona, 1969,

2.ª ed., febrero 1969; 28c-Íd., 3.ª ed., marzo; 28d-Íd., 4.ª ed., marzo; 28e-Íd., 5.ª ed., abril 1969; 29f-Íd., 6.ª ed., junio 1969 (edición citada aquí por siglas OR).

29. *La cocina cristiana occidental*, Ed. Taber, Barcelona, 1969.
30. *Pontevedra. Rías Bajas. Guía turística*, Ed. Everest, León, 1969.
31. *El envés*, Ed. Taber, Barcelona, 1969.
32. *Laberinto y Cía.*, Ed. Taber, Barcelona, 1970.
33. *El descanso del camellero*, Ed. Taber, Barcelona, 1970.
34. *Vigo y su ría. Guía turística*, Ed. Everest, León, 1971.
35. *Viajes y fugas de Fanto Fantini*, Ed. Destino (Áncora y Delfín, 408), Barcelona, 1973 (citado aquí por siglas FAN).
36. *El año del cometa*, Ed. Destino (Áncora y Delfín, 444), Barcelona, 1974 (citado aquí por siglas COM).
37. *La otra gente*, Ed. Destino (Áncora y Delfín, 470), Barcelona, 1975.
38. *Diccionario de ángeles.*

II. *BIBLIOGRAFÍA CITADA EN ESTE TRABAJO*

[1] TODOROV, Tzvetan: *Introduction à la Litterature Fantastique*, Ed. du Seuil, París, 1970.

[2] SMERDON ALTOLAGUIRRE, Margarita: «Notas sobre literatura fantástica», en *La Estafeta Literaria*, núm. 555, 1 de enero de 1975.

[3] YNDURAIN, Francisco: *De lector a lector*, Ed. Escelier, Madrid.

[4] BAUDELAIRE, Charles: *Oeuvres complètes*, Gallimard, París, 1961 (Col. Pléiade). (Las citas corresponden a las pp. 354, 990 y 984, respectivamente.)

[5] VAX, Louis: *L'Art et la Litterature*, P.U.F., París, 1970 (cfr. p. 5) (citado en [1], p. 30).

[6] CAILLOIS, Roger: *Au coeur du fantastique*, Gallimard, París, 1965 (cfr. p. 161) (citado en [1], p. 31).

[7] BEGUIN, Albert: *El alma romántica y el sueño*, F.C.E., México, 1.ª reimpresión, 1954.

[8] VARELA, José Luis: *La palabra y la llama*, Prensa Española, Madrid, 1967.

[9] — *Galicia* (Introducción literaria», pp. 111-147), Publi-

caciones de la Fundación Juan March, Ed. Noguer, Madrid, Vitoria, Barcelona, 1976.
[10] GARCÍA VIÑO, Manuel: *La novela española actual*, Prensa Española, Madrid, 1975, 2.ª ed. aumentada, pp. 91-102.
[11] — *La novela española de posguerra*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1971 (Col. Temas Españoles, 521), pp. 47-50. (Resume el trabajo anterior [10].) (Cfr. tb. mismo trabajo publicado con el título «A.C., una excepción en la narrativa española actual», en *Punta Europa*, XI, 1964, núm. 103, pp. 35-43.)
[12] IGLESIAS LAGUNA, Antonio: *Treinta años de novela española, 1938-1968*, vol. I, 2.ª ed., Prensa Española (Col. El Soto), Madrid, 1970.
[13] — «Un hombre que se parecía a Orestes» (reseña), en *La Estafeta Literaria*, 15 de mayo de 1969, núm. 420, p. 153. (Reproducido en [12], pp. 343-347.)
[14] CARBALLO CALERO, Ricardo: «La novela gallega actual», en *La novela actual*, vol. I, *Revista de la Universidad Complutense de Madrid*, vol. XXIV, núm. 99, septiembre-octubre 1975, pp. 59-79.
[15] BLAKE, William: *The Complete Poems*, Penguin Books (edited by Alicia Ostriker). Middlesex, England, 1977, 1.ª ed. (Las citas corresponden a las pp. 183 y 133.)
[16] RIMBAUD, Arthur: *Oeuvres complètes* (Biblioteca de La Pléiade), Gallimard, París, 1963. (La cita corresponde a la p. 240.)
[17] J.L. BORGES, S. OCAMPO y A. BIOY CASARES: *Antología de la novela fantástica*, Edhasa, Buenos Aires, 1977.
[18] FERRATER MORA, J.: *Diccionario de Filosofía*, Buenos Aires, 1965.
[19] DUCASSE, Isidore (C. DE LAUTREAMONT): *Oeuvres complètes* (texte établi par Maurice Saillet). Livre de Poche, París, 1969. (La cita corresponde a la p. 387.)
[20] RIZZI, Carlo: *Celtismo y magia en la obra de A. Cunqueiro*, Universidad de Peruggia. Tesis doctoral. (Inédita.)
[21] A.U.: Reseña de «Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas», en *La Estafeta Literaria*, 2 de marzo de 1963, núm. 260, p. 22.
[22] CUNQUEIRO, Álvaro: «W.F. Flórez, un gallego universal», en *La Estafeta Literaria*, 20 de junio de 1964, núm. 294.

[23] Ríos Ruiz, Manuel: Reseña de «Las crónicas del Sochantre», en *La Estafeta Literaria*, 28 de enero de 1967, núm. 362, p. 27.
[24] Reseña de «Rutas de España (Galicia)», en *La Estafeta Literaria*, 9 de septiembre de 1967, núm. 378, p. 25.
[25] Murciano, Carlos: Reseña de «Cuando el viejo Sinbad...», en *La Estafeta Literaria*, 15 marzo de 1973, núm. 512, p. 1.267.
[26] Azancot, Leopoldo: Reseña de «Vida y fugas de Fanto Fantini», en *La Estafeta Literaria*, 15 de marzo de 1973, núm. 512, p. 1.267.
[27] Penzoldt, Peter: *The Supernatural in Fiction*. Peter Nevill, London, 1952.
[28] Llopis, Rafael: *Historia natural de los cuentos de miedo*, Júcar, Madrid, 1974.
[29] Beneyto, Antonio: *Narraciones de lo real y fantástico*, Ed. Picazo, Barcelona, 1971.
[30] Losada, Basilio: *Literatura en lengua gallega*.
[31] Varela Jacome, B.: *Historia de la literatura gallega*.
[32] Un excelente comentario, lleno de sensibilidad y capacidad de apreciación lírica, es el de María del Pilar Palomo: «A.C.: Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca», en *El comentario de textos*, vol. 2, Editorial Castalia, Madrid, 1977, pp. 227-245.
[33] Véase el clarificador prólogo del propio Cunqueiro a mi obra *La fantasía lúdica de A.C.*, Coruña, Ed. Castro, 1980.

LAS MOCEDADES DE ULISES, DE ÁLVARO CUNQUEIRO *

El propósito de estas páginas es completar de alguna manera otro estudio ya dedicado a la obra de este gran escritor, cuya genialidad gratificará el tiempo un día, que es Álvaro Cunqueiro.[1]

El valioso prólogo que se encuentra al frente de las páginas de *Las mocedades de Ulises* nos indica ya la intención del libro:

La importancia del sueño en A. Cunqueiro, el tema del ensueño.

Las mocedades imaginarias que uno —Cunqueiro— hubiera querido para sí.

Buscar el secreto profundo de la vida —lo que vendría dado por el peregrinar de Ulises—. Ello se contradice no obstante con lo que se dice más adelante: no se busca nada con este libro. Luego, podemos concluir, no hay que buscar con la literatura, sino con la vida. Se trata de una búsqueda vital, no cultural o literaria. Es Ulises quien busca con su vida y sus viajes, no Cunqueiro con su libro.

* El presente trabajo, incluido al frente de mi edición de *Las Mocedades de Ulises* de Álvaro Cunqueiro, Madrid, Espasa-Calpe, 1985 (Col. Austral, n.º 1.652), se publica con autorización de la editorial Espasa-Calpe.

Independencia también del héroe de Ulises del marco tipográfico que le sirve de cauce.

Intenta Cunqueiro devolvernos el rostro de la eterna nostalgia. También habrá que volver sobre este tema, muy conectado con el del sueño.

Poder de revelación que tiene la imaginación. Apología, por tanto, de la fantasía pura.

Canto a la vida, que es todo el libro en sí.

Estas son las líneas maestras en las que discurre *Las mocedades de Ulises* y quizá la obra toda de Cunqueiro. Desentrañar o especificar un poco más su sentido, es lo que se trata de hacer en estas páginas que siguen.

Temas de «Las mocedades»

Un tema importante que aparece en el libro es el del *aprendizaje*. Nótese cómo todos los amigos y siervos de Laertes, aconsejan y adoctrinan a Ulises al principio de la obra. Así, las palabras de Alpestor, Jasón y Poliades... Ulises se deja aconsejar y va nutriendo así su sabiduría aún joven de la vida. Escucha el magisterio de los mayores y va aprendiendo acerca del mar, acerca de la lucha, acerca del saber contar historias —que tan útil le será más adelante.

Llega un punto en que Ulises ya ha aprendido a narrar a la manera de sus mayores. De este modo, ante el asombro de Poliades le cuenta la historia de Leo (p. 117) y de Leda, la madre de Helena (pp. 118-120).

Ulises aprende por ejemplo acerca de las Pléyades (pp. 194-195):

> Ulises aprendía vientos y maniobras, aves marinas, estrellas, corrientes egeas, sombras de montañosas islas en los horizontes y lo arduo y hermoso de la libertad del hombre en el mar [p. 194].

Ulises aprende acerca de la vida y acerca de la naturaleza. Y aprende a contar historias, con las cuales conquista a las damas:

> —¡El parrafeo fue largo! ¡La dejas camelada, capitán! [p. 225, cfr. también p. 224].

La conversación es de gran importancia en la vida, según esta obra de Cunqueiro. Y también en la textura de la novela, puesto que se edifica a través del diálogo:

> ¡Era un caballero y con mucha conversación! [p. 225].

Así se dice del sátiro Bliofernes.

El arma de Ulises es su capacidad de contar y fabular. Por ello tiene alma de poeta y aventurero. Como el Ulises de la *Odisea*, de quien toma Cunqueiro esta virtud:

> Las olas del mar lo llevaron a desconocido país, rico en ágoras, en las que contó notables vidas, todas diferentes y todas suyas [p. 264].

En los diversos países que Ulises visita se le pide cuente su vida, y en cada ocasión inventa un relato, inventa una vida, una dulce mentira poética que cause asombro entre sus oyentes.

Otro tema interesante en esta obra es el de la *juventud*.

Hay una descripción, según Ulises, muy acertada de lo que es la juventud:

> —La mocedad es fantástica, Basílides, y desdeña la memoria. Pero me gustará, cuando llegue a la edad en que todos los hombres con cabal juicio y generoso corazón son paternales, tener alguna [p. 152].

La juventud es el gran tema de *Las mocedades de Ulises*. En esta obra se fabula acerca de lo que nada se cuenta en la *Odisea*: sobre la mocedad de Ulises.

También el *viaje* es tema en que hay que recalar. Ya en la rapsodia I de la *Odisea*[2] se concede importancia al hombre errante, lejos de su tierra que es la figura de Ulises, por culpa de Poseidón, ya que cegó al cíclope Polifemo y es castigado por ello. De aquí el leitmotiv de la *Odisea* acerca del regreso de Ulises, esperado en su tierra desde su peregrinar (rapsodia I).

Pero el Ulises de Cunqueiro posee una curiosa peculiaridad: su viaje es estático. Viaja mucho en sueños, como el propio Cunqueiro. Sus viajes son imaginativos, de soñador empedernido. Realmente el adolescente Ulises que habla en la novela con Poliades es la misma alma que Cun-

queiro (p. 119). Y justo cuando Ulises cuenta sus sueños a Poliades, éste exclama espontáneo: «¡Pronto maduraste, zagal» (p. 120). Por tanto, soñar es madurar para Cunqueiro... La capacidad de soñar es lo más importante que posee el hombre. Y del sueño es de donde surgen todas las historias de este gran narrador.

En el capítulo VI de la segunda parte hay un enlace de gran efecto dramático entre los dos textos separados por un espacio (p. 132). Después de que Jasón cuenta la historia del amnésico príncipe viajero, Ulises dice:

> —Sí, padre, he de viajar.
> —Sí, hijo (responde Laertes).

Y el padre, Laertes, añade quizá emocionado:

> —Regresa cuando todavía haya memoria en tu voz [p. 132].

El viaje de Ulises, empero, carece de acción en sí, entre las historias de los marineros. Viaje estático, arropado por el amor al mar que siente Cunqueiro.

A pesar del aluvión de historias contadas, de recorridos por países imaginarios, se siente la impresión de este viaje estático, de curso imaginativo «soñado desde un sillón», diría. Como si el narrador no se hubiera movido de su tierra gallega y hubiera disparado desde allí su imaginación portentosa, deliciosa.

Por tanto, el viaje de Ulises es un viaje poético. No va en busca de nada. Se limita a aprender a contar historias, y el oficio de marinero, y a deslumbrar a las gentes con sus relatos. Hasta el punto de que Ulises y sus compañeros modifican su rumbo de navegación para acudir a la representación de una obra teatral (pp. 193 y 199): son poetas estos marineros que recorren imaginariamente la tierra.

También el tema del *sueño* es de gran interés. Me refiero a la ensoñación de la vida que practica Cunqueiro. Así, cuando pregunta Ulises a Poliades —y ¡qué bella respuesta!:

> —Poliades, ¿qué es lo que es mentira?
> Poliades hacía girar el sombrero entre sus manos.
> —Quizá todo lo que no se sueña, príncipe [p. 116].

Cunqueiro respeta el sueño de sus personajes.[3] Así, en la escena del capítulo IV de la segunda parte (p. 117), en que Ulises pasea con Poliades. Según éste, el jorobado Admeto, ya viejo, cree que le espera aún su amor, la única mujer que no se rió de su joroba. Y Poliades se burla ante la reconvención de Ulises:

> [...] Será una vieja arrugada.
> —No en sus sueños, Poliades.
> —Sí, no en los sueños de Admeto.

Precisamente Cunqueiro ataca a la tiranía —a través de Bleontes— y defiende la democracia griega (cap. V, segunda parte, pp. 121-124). Y hay un grotesco final del tirano Alejandro, cuya muerte cantan todos alegres. Porque lo que prohibía el tirano era soñar (!!). Miedo del tirano a los sueños, que siempre son libres:

> —Tuve que huir —continuaba Bleontes—, porque mi padre era sicofante. Ganaba la vida denunciando al tirano los sueños de los aristócratas. El tirano tenía sofistas que averiguaban lo que escondían los sueños. Los ricos, con el miedo, soñaban en voz alta. Soñar con fuego era tener intención de quemar el palacio, y soñar que uno era dueño de un águila, significaba apetito de sustituir al gran señor en la tiranía. Caían hermosas cabezas. El tirano se asomaba con su cabellera de león y escupía a la plaza.
> —¿Y soñar con naves?
> —Quería decir que venían socorros extranjeros. Caía tu cabeza en unas arpilleras sucias, y allá arriba, por una centinela abierta en el labrado alero, asomaba la cabeza de león del tirano, la gran pelambre rizada. Tenía el salivazo gordo. Sonaba ¡plaf! en el mármol.
> —Yo sueño con el mar y las naves, Bleontes de Zante, y si mi cabeza es cortada por el tirano y cae en las sucias arpilleras, quiero que tú la lleves al mar [...] [p. 123].

Como puede verse el tema del *mar* es también importante en el libro. Un tema que proviene de la *Odisea*: «...echamos las naves al mar divino...» (rap. III, p. 28). Sentido poético del mar que toma también Cunqueiro.

Así, las expresiones marineras alegran la narración: «[...] y cuando la nave abandonó el refugio del puerto y cazaron vientos las velas en el mar mayor [...]» (p. 127).

Omnipresencia del mar: «Del mar tan próximo e invisible venía el cansado rumor de la marea baja» (p. 128).

En la emocionante despedida de León Leonardo, paralítico por un naufragio, del marinero Alción al que vende *La joven Iris*, nave de Ulises: «¡Adiós, Alción! ¡Te regalo el mar!» (p. 137).

Hay en todo libro muchas poéticas frases en torno a la navegación:

> Eran los largos días del favorable mayo, y los vientos venían, como las golondrinas y las codornices, del lejano sur. [...] Para un piloto como Alción, salir con estas brisas al mar, era ir de fiesta cantando, con una rama de limonero en las manos [p. 138].

El tema de los *dioses*, sin embargo, tan frecuente e importante en la *Odisea* sólo aparece una vez en *Las mocedades de Ulises*: «Dioses sonreían, y dejaban caer sobre los nautas oro y sueño» (p. 127). Por otra parte, Cunqueiro gusta de cristianizar —y popularizar acercándolo— el mito, como veremos.

En cambio, el tema del *teatro griego*, que Cunqueiro debía de conocer bien y admirar, aparece en muchas ocasiones. Es el amor del escritor gallego hacia el mundo griego, que le ha dictado las páginas del libro: «La verdadera conversación humana se aprende en la tragedia» (p. 77).

Cunqueiro homenajea alusivamente al teatro griego. Reciben los marineros de Ulises un programa de una obra de teatro que viene flotando en una tabla desde Paros (p. 193, cfr. también pp. 194-196) sobre el teatro: «Como el hombre tarda en saber lo que quiere, por eso hay comedia» (p. 195).

En las páginas 253-256 hay una nueva alusión al teatro griego, que tanto admira Cunqueiro. Sugerencias evocadoras que enriquecen el mundo poético de los personajes de esta narración.

Finalmente, otro tema que habría que mencionar en esta obra de Cunqueiro es el de —¡cómo no!— Galicia. Porque cuando describe nostálgicamente la tierra de Ítaca son en realidad las islas gallegas y sus verdes campos próximos a un mar limpio lo que el narrador tiene en su mente...

Los personajes

La *Odisea* versa sobre algunos aspectos que Cunqueiro no recoge en su libro. Me refiero a toda la trama posterior a las mocedades del héroe, en la cual sale peregrino de su tierra separándose de Penélope para ir a la guerra de Troya. Insiste mucho la *Odisea* en la maldad de los pretendientes de Penélope, que dilapidan sus bienes, para justificar Homero así el final sangriento con la venganza de Ulises.

Cunqueiro desdeña toda esta parte épica y se ocupa de temas más humanos, fabulando acerca de la adolescencia del héroe. Tampoco aparece el *Ulises* maduro, padre de Telémaco. Prefiere tratar de la parte de la vida de Ulises que no aparece en la *Odisea*.

Si nos detenemos ante el personaje fundamental del libro, Ulises, observamos cómo Cunqueiro nos habla de él desde su nacimiento, intentando humanizar el mito, como luego se verá. En esta escena del nacimiento del héroe surge el personaje de Laertes, quien aparece muy someramente en la *Odisea* —rapsodia I— en alusión rápida de Atenea.

El Ulises de Cunqueiro está despojado del carácter trágico —y épico— de la *Odisea*, donde los dioses asolan y atormentan con sufrimientos a los mortales. Es un Ulises sin dimensión trágica ni épica, que vive en un mundo bondadoso, entregado a la aventura de ser joven y al vaivén de fantasía inagotable de las historias que se suceden.

El Ulises de Cunqueiro llora, como llora el de la *Odisea*. Pero llora ante situaciones poéticas, como la del flautista y el niño ciego que relata una historia de la que recoge incluso algunos versos (p. 114). Y la lluvia se mezcla con sus amargas lágrimas. Al fondo de la noche, los ruidos marineros...

Ulises habla como un poeta:

> —¡Oh, Leda, jacinto del atardecer, que guardas debajo de tu lengua la frambuesa del bosque! [p. 119].

En el libro, Ulises es presentado como un viajero entre los viajeros, pues se incita a los príncipes a que viajen en la edad moza. Es un hombre más entre los hombres, peregrino como tantos, y no un semidios como en la obra

de Homero. En este sentido es muy bella la historia del príncipe que olvidó su nombre y su patria, contada por Jasón (pp. 131-132), quizás una parodia del peregrinar de Ulises.

Ulises es un personaje magnífico en su esplendorosa juventud:

> La desabrochada camisa dejaba ver el pecho del laértida, en el que el sol y el mar desgarraban, encendiéndolo, la fina piel [p. 141].

Los héroes de Cunqueiro poseen la belleza física y también la belleza de sus palabras que son un canto poético de fantasía. Así ocurre también con Fanto Fantini.[4] Esteticismo sobrio y pudoroso de Cunqueiro.

La navegación de Ulises se convierte en un ir contando historias marineras, o estar empeñado en trabajos cotidianos —como el hacer nudos, pp. 148-150; a propósito de los nudos surgen también historias que se entrelazan unas con otras.

No se trata por tanto aquí de un Ulises épico, sino de un personaje lírico y hogareño en su peregrinaje. Es la peculiar adaptación del mito que hace nuestro autor.

El esteticismo de Cunqueiro está también patente en el gesto que elige Ulises para que lo distingan: pasar un peine de plata por una cabecita femenina (p. 153).

Ulises se autodefine como «buen narrador» (p. 156). Importancia de las historias que cuentan los personajes del libro, en el que no hay acción propiamente dicha, sino sartas de historias entrelazadas.

Ulises es un poeta que canta como los cantos antiguos, tratando los temas a su manera:

> —Mis maestros me han puesto en el corazón el eco de los cantos antiguos. Alción, no hay tiempo ni lugar, solamente hay música [p. 161].

Esta última frase define el carácter de estancia acrónica en la que confluyen todos los héroes, que es la narración de nuestro autor siempre.

Hay bellas descripciones de Ulises, que se va haciendo hombre en el mar:

> En el último mes le había sombreado el bozo con trigueño y suave, y en el mentón barbado en dos cobrizas islas separadas [p. 195].

Ulises se finge personajes distintos cada vez que cuenta una historia, enamorando a su auditorio. Así, en la escena que se desarrolla ante la señora Alicia, en la que se finge don Dionís, el Bastardo de Albania (p. 215). Ulises es polifacético, camaleónico, de personalidad múltiple, deliciosamente mentiroso y embaucador en sus historias, cambiante ante cada personaje, especialmente ante las mujeres, a las que es muy sensible, y a quienes deslumbra con su verbo poético (cfr. pp. 216-224). Y bromea Cunqueiro con estas metamorfosis: «[...] Ulises, digo Dionís de Albania [...] (p. 217).

El poético «Final» de la novela es muy sugerente. Ulises regresa a Ítaca con sus padres, pero aún no ha llegado Penélope. Y él la esperó largamente (p. 266) en la madurez, «y se le antojaba podredumbre la madurez, de tan cansado, solo...». Hasta que Ulises encuentra a Penélope en el mar...

Hay en la obra un personaje curioso y divertido que es mentado. Me refiero a *San Ulises*, y a la manera irónica que tiene Cunqueiro de cristianizar y popularizar los mitos, acercándolos a nuestra época.

A Ulises le ponen el nombre del Santo Ulises «que tiene ermita en el muelle» (p. 69), santo peregrino que «vino por mar a morir a Ítaca» (p. 69). Juego con la modernidad y la antigüedad clásica.

En el índice onomástico (p. 288) se dice de San Ulises que «Inventó el remo y el deseo de regresar al hogar. Tiene ermita en Ítaca». Este índice onomástico explica a cada personaje, como se verá, dentro del mundo peculiar de nuestro narrador, que adultera y embellece los mitos más diversos a su antojo, confluyendo en el ámbito narrativo de una misma obra.

Cristianiza Cunqueiro los mitos griegos, haciéndolos un poco más gallegos: «Hermes era también santo, solamente que de otra calidad, y agradecía la oración y la limosna» (p. 151).

Todo ello de manera irónica y bromista: Timeo es «cristiano latino», y reza a San Miguel Arcángel (p. 162). También Alción (*ibídem*):

—Si te apetece confesar en voz alta a la oscura niebla, hazlo —dijo Alción—. Yo soy también muy devoto de san Miguel Arcángel [p. 162].

Como si Cunqueiro quisiera decir que esta leyenda de Ulises es *otra,* distinta de la de Homero. Gran originalidad del autor, no sólo en el estilo, sino en la recreación y tratamiento de los temas.

En interludios continuos se nos cuenta la historia de San Ulises (p. 82), que posee la virtud de la astucia del griego personaje, pero también la santidad precoz. Bella fusión del ámbito cristiano imaginado (San Ulises) con el griego (la sirena que esculpe Amintas) (pp. 83-84).

En la escena de la romería de la Virgen con el Niño (pp. 111-112) prosigue esta fusión de la religión cristiana y la griega:

> Musitaban rezos de la piedad antigua y cereal, extrañamente cristianizados, de los que cada palabra era una llamada a una divinidad eterna y siempre fecunda [p. 112].

Cunqueiro no invoca nunca en esta obra a los dioses griegos, que no aparecen, sino que los cristianiza a su manera popular y galaica.

Cuando se refiere a San Teógenes Mártir insiste en este asunto (p. 197), en tono bondadosamente irónico. Insiste Ulises también en que en su isla veneran a San Ulises, inventor del remo (p. 205). Y Zenón habla de San Zenón (pp. 205-206).

Quizá los personajes más bellos de Cunqueiro, junto a sus héroes mozos, son los femeninos.

Hay bellas descripciones de *la mujer*:

> [...] temía que su enorme sombra pisase la breve y fina sombra de Euriclea, semejante a la sombra de una rama de almendro que menease la brisa vespertina. Se sentaba a sus pies a verla hilar [p. 66].

Por cierto que Cunqueiro, equivocadamente, hace de Euriclea la madre de Ulises, cuando en realidad es su nodriza (cfr. también el índice onomástico p. 277). La lectura que hace de los mitos no es exacta. Los trastoca con su imaginación. No es, ni falta que hace, un erudito, aun-

que posea una evidente cultura. Pero no hace nunca culturalismo.

Belleza y sugerencia de los personajes femeninos: la ventana de Viola que Laertes acaricia por lo que haya podido quedar allí de su hermoso rostro:

> Pero esa, Poliades, será otra Viola. La mía es de cristal. Es una ventana. No puedo acostarme con ella, pero puedo apoyar mi frente en sus labios. Con la luna de septiembre en la mano, mi Viola me dice adiós cuando en el dulce otoño me voy al mar [p. 76].

Se cuenta la historia de Hipobotes, amante de una yegua que con las primeras tinieblas nocturnas se mudaba en hermosa mujer, somnolienta como roja amapola (p. 79). Y casó con Circea, «dueña de hermosas barbas rubias» (p. 79).

Delicadeza, siempre, en el tema de la mujer:

> [...] Euriclea, princesa samia de singular hermosura y piel más blanca que la leche de los higos verdiscos... [p. 89].

Hay un tratamiento romántico de los personajes femeninos, que aparecen como ensoñados. Así, al principio de la segunda parte: «Euriclea era solamente una dulce voz y una tranquila mirada [...]» (p. 98).

Toca el tema de una manera sugerente y lírica, como apunte:

> A la luz de la lámpara de aceite, sus asombrados ojos eran dos almendras de oro [p. 127].

Belleza lírica e irónica a la vez. Amadís va a elegir su mujer entre «todas las infantas del mundo con sus sonrisas y sus provincias» (p. 185), que están en un libro que le deja Guarinos. Y las deja dormir:

> Dejaba dormir en el escaño junto al trono el libro de las infantas. Las dejaba dormir, las amables sonrisas, y jugaba a barra a la puerta de la torre [p. 185].

Son personajes siempre frágiles y quebradizos, como figuras finas de porcelana. Y con una predilección su libro siempre por la belleza adolescente de las muchachas

(pp. 191-192). Las suyas son muchachas de caballero andante. Habla siempre de la mujer en tono enamorado y emotivo, con suma delicadeza. Por eso, cuando Antístenes relata la historia de la joven muchacha polizón, Lucrecia, Ulises corta su relato para pedirle la describa con bellas palabras (p. 191). Y rememora la época en que los hombres morían por la belleza de una dama, como en Troya, siendo su muerte dulce (p. 192).

La señora Alicia es bellamente descrita, y nos parece la figura de una mujer gallega:

> Miró al mozo con confiados ojos, que los tenía claros, levemente azulados por la sombra que le hacían las largas pestañas pintadas de suave morado.
>
> —¿Puedo llamarte de alguna manera, joven forastero?
>
> Tenía una voz melosa y mansa, no libre de cansancio, que le salía sibilante por entre los gordezuelos labios. Era más bien pequeña, y Ulises se fijó en los altos tacones redondos de sus chapines de brocado. Sorprendía la blancura de la piel, tan igual desde la frente hasta el pecho, que aparecía generoso entre rizados encajes. Era blanda y tranquila, y la única nota enérgica en su rostro la daba la levantada nariz, finamente huesuda, estrecha, y sin embargo ampliamente horadada [...] [pp. 214-215].
>
> [...] Se sentó en un pequeño taburete, y por un instante vio Ulises que todo aquel cuerpo y aquella alma tímida cubiertos de encajes, despertaban aguardando el mediodía de su voz. Sí, el mediodía. Ahí estaba el tono [p. 216].

Ulises cautiva con su relato a la señora Alicia:

> [...] Supo que los ojos de la señora Alicia hacían posada en aquella gran palabra de sus manos, diez sílabas concertadas, crispó lentamente los dedos, fingiendo terror y desesperación; le divertía angustiar a aquella manzana madura de la que venía tan cálido perfume de claveles [p. 217].

Pero lógicamente el personaje femenino más atractivo de la novela es Penélope. El encuentro del joven Ulises con Penélope en el capítulo IV de la segunda parte es verdaderamente hermoso. Es curioso que a Penélope, Ulises, en cambio, le responde sin inventar ninguna historia, contándole la verdad de su nombre y origen (pp. 235-236).

Hay un tenso lirismo poético en alusiones condensa-

das: «Los ojos verdes de Penélope eran dos aguas quietas» (p. 237).

Ulises enmudece ante Penélope:

> Buscaba palabras y él, fértil en el vario discurso, imprevisto embustero, sabidor de historias y pasos famosos, jonio en fin de suelta lengua, se hallaba mudo [p. 240].

La escena de amor entre Ulises y Penélope es bellamente descrita por nuestro autor:

> Penélope hacía verde con sus ojos la luz del día. Contempló a Ulises con una mirada tranquila, afectuosa, habitual; con la misma mirada con que lo contemplaría después de cinco, diez años de casados, y padre de sus hijos. No, no debió sonreír cuando se tapó el rostro con las manos; estaba, en la sombra, haciendo una larga mirada respetuosa y matrimonial, esa con la que ahora acariciaba a Ulises, desde los rizos insumisos hasta las sandalias caprinas. Esa misma que de pronto reventaba, como corteza de higo maduro en exceso, y dejaba asomar un asombro de llameante amor, deseos locos y felices miedos [p. 242].
>
> Tenía en su espalda la mano abierta de Penélope. La pequeña y dulce mano estaría oyendo latir su corazón, mirando con las yemas las letras, una a una, de las palabras locas, enamoradas, ardientes, que el mozo estaba inventando [...]. Y el amor se hizo en aquel mismo instante profundo y puro, y eterno [p. 246].
>
> En la imagen de Penélope que tan amada, tan preciosa y súbitamente reconocida en toda cosa, flor, agua que corre, ave o nube, llevaba con él, y no obstante tan confusa, variable y sorprendentemente perdida aquí para volver a hallarla allá; en la tan vaga y próxima imagen de ella, no sabía decir un perfume, y le parecía imprescindible tener memoria olfativa de Penélope, decir a qué olían la carne y la sonrisa, y el aire que se apartaba a su paso, o se dejaba pisar. Acaso no hubieran todavía inventado el perfume los montañeses, y entonces Ulises podría escoger el aroma de la esposa, envolverla en nardo o acariciarla con claveles [p. 252].

Hay un rastro de contenida expresión de dolor cuando Ulises tiene que huir y dejar a Penélope:

—Dile a Penélope que llevo mordido el corazón. Cuando la nave abandonó la rada, amablemente empujada por delgados vientos del Sur, sobre la silenciosa Paros, se desplegaron, en el borde de las nubes negras, rosados paños. La más coloreada de las nubecillas auroraleS tomó la forma redonda y carnal de la boca de Penélope [p. 263].

Otro personaje femenino que no podía faltar en la mitología privada de Cunqueiro es el de las *sirenas.*

En el capítulo V de la tercera parte se narran historias divertidas y poéticas de sirenas, y hay quien queda «muerto de sirena memorante» (p. 169).

El personaje de *Laertes,* el padre de Ulises, queda muy bien descrito desde el comienzo de la obra. Laertes entristecido por la ausencia de su hijo Ulises, que ya no come ni bebe, ni vigila las labores como antes. Cfr. la rapsodia XVI, pp. 168-169 de la edición citada (13.ª) de la *Odisea,* que quizás inspiró el personaje a Cunqueiro:

[...] al infortunado Laertes, el cual pasaba gran pena por la ausencia de Odiseo, iba a vigilar las labores y dentro de su casa comía y bebía con los siervos cuando su ánimo se lo aconsejaba; pero dicen que ahora, desde que te fuiste (Telémaco) en la nave de Pilos, no come ni bebe como acostumbraba, ni vigila las labores [...].

Tal vez este fragmento de Homero inspiró la escena inicial de *Las mocedades de Ulises,* en que aparece Laertes trabajando y bebiendo luego en la taberna, en personal adaptación del mito.

Laertes aparece en la obra de Cunqueiro humanizado, haciendo carbón (¿producto de la observación de nuestro autor hacia los hombres de su tierra?).

También los *tullidos y mendigos,* desheredados de la fortuna, pero seres con una especial sensibilidad humana, son tratados frecuentemente en esta novela. En los artículos publicados por Cunqueiro en *Sábado Gráfico,* bajo el epígrafe de «Los otros rostros», se explicita esta peculiar querencia hacia los lisiados y tullidos, por sus facultades mágicas.

Los tullidos y menoscabados físicamente protagonizan escenas muy poéticas a veces, como la del flautista y el niño ciego —aedo ingenuo:

> Pasó junto a la era del molino. En medio de un corro de segadores tocaba el flautista, y el niño ciego, sentado a sus pies en un fardo de lana, recitaba una historia. La voz infantil obligaba a la flauta, y le imponía su peso, y si de pronto suspendía el recitado quedaban en el aire cuatro o cinco notas melancólicas, canto de un ave de oscuro plumaje en una playa remota [p. 114].

Insiste mucho en los lisiados. Así, el anciano marinero al que falta el brazo derecho (p. 167), en Mesina.

Léase la bellísima escena —también irónica— de la sirenita y el manco señor Andrea, que cuenta Timeo (pp. 167-169). Cada personaje lisiado tiene un cuento fantástico que relatar para justificar irónica y humanamente su desgracia, que no siente como tal.

El tuerto Eusebio (p. 177) es otro de los lisiados de la obra. Y la bella muchacha que le pide a Ulises cuente su historia a una hermana paralítica que tiene por nombre Helena (pp. 179-180).

También la tuerta Ofelia, que cuenta su fabulosa historia con el sátiro Bliofernes al que es fiel, que le hizo perder el ojo (pp. 225-226).

Finalmente se podría señalar, a propósito de los personajes, la importancia que para nuestro autor tienen los nombres de los mismos («Hay nombres que son señales», p. 130), lo cual queda muy claro en la escena en que explica cómo cegó Edipo.

Imagina también nuestro autor nombres griegos para sus personajes: Alpestor, Belías, el tabernero Poliades, Eurimedeo, Foción, Coblianto, Cleòn, Admeto, Bleontes, Alción —que no Alcíone, hija del rey de los vientos, Eolo, que quizá le sugirió el nombre—, Basílides, Timeo, Antístenes y Gallos, Lisardo, Zenón, el sátiro Bliofernes, Cimón, el juez Teotiscos, etc.

A veces estos personajes se autodefinen, como en el caso de Alción: «Los hombres corrientes y libres, como yo [...]» (p. 155); «[...] Este es vago saber de perezosos soñadores» (p. 155).

Para terminar con este epígrafe dedicado a los personajes, se puede indicar cómo el «índice onomástico» repite esquemáticamente, al final de la obra, las características con que se ha diseñado a lo largo de ésta cada personaje. Es un compendio de personajes de su propio mundo onírico y fantástico.

Mezcla en dicho índice final a personajes de existencia cultural previa —adaptados al curioso mundo novelesco de nuestro autor— con otros inventados. También mezcla otros de diversas áreas culturales que coinciden caprichosamente en el marco del escenario ficticio de la novela, como en el caso de Amadís de Gaula.

Esta recopilación de personajes constituye una síntesis precisa del mundo onírico y fantástico de cada una de sus novelas, y confiere cierta veracidad a estas figuras, siempre dentro de los límites del sueño en que se desenvuelven. Es su colección completa de soñadores, con los rasgos sintetizados que marcaron su aparición en la obra. Compendio por tanto del universo onírico de Cunqueiro en cada obra, resumen de su mitología particular.

El juego con el mito

En mi libro ya citado he insistido suficientemente en el carácter lúdico que Cunqueiro posee respecto a la cultura, y no voy ahora a reiterarlo.

Cunqueiro conoce bien la mitología —aunque como ya se ha dicho considera a Euriclea, nodriza de Ulises en el mito griego, como madre del mismo—.[5] Son diversos los personajes griegos que aparecen transfigurados por obra y arte de la fantasía de nuestro autor.

Por ejemplo, nombra a *Leda,* quien según la mitología griega es hija del rey de Etolia, Testio, y de Eurítemis; tuvo con Tindáreo varios hijos: Timandra, que casó con Équemo; Clitemnestra, esposa de Agamenón; Helena —a quien otras versiones consideran hija de Zeus y Némesis—; y los Dioscuros. Desde Eurípides se admitía que Leda tuvo con Zeus un huevo, o tal vez dos, de donde habrían salido dos parejas: Pólux y Clitemnestra, y Helena y Cástor.

Cunqueiro habla así de Leda:

> —Y en esa otra casa, Poliades, vive Leda, madre de Helena. Abres la puerta y el aire que desplaza la madera de roble al girar sobre los goznes de hierro, aún mueve, en el oscuro portal, plumas perdidas del cisne. Los caballos solares piafan en el patio trasero. Luminosas herraduras de oro cuelgan de la pared, y Leda les da brillo con una franela roja. Yo me acerco a la puer-

ta de la cámara en la que Helena se pinta de violeta las ojeras y de púrpura los tobillos, y se perfuma el vientre con estragón. [...] Leda siempre está ahí, distraída, soñando, con lirios en el regazo [pp. 118-119].

Juega también Cunqueiro con el mito de *Jasón y Medea*. Sólo que aquí Jasón es un esclavo, al servicio de Laertes, que adoctrina al joven Ulises. Pero nombra a Jasón, aquí tan distinto del de la leyenda de los argonautas; y a Medea, en el mito clásico hechicera, y hermana de Circe según Diodoro. En la versión clásica, Medea ayuda a Jasón a conquistar el toisón de oro dándole un ungüento que le protegerá de las quemaduras de los toros de Hefesto. Una vez logrado el vellocino de oro huyó con Jasón y los argonautas. Jasón se casó con Medea al llegar al país de Alcínoo, para salvarla, en la gruta de Macris. Otra tradición asegura que se casaron en la Cólquide, antes de que Jasón realizara las proezas en este país.[6]

Aquí Cunqueiro cuenta cómo Jasón era un cardador en Iolcos. A los dieciséis años se enamoró de Medea en casa del rico Antinos. Medea era hija de un montañés (pp. 102-103). Este es un ejemplo de la personal transformación que sufre el mito original en manos de Cunqueiro.

También se menciona el mito de *Edipo*, en alusión magnífica, con fondo de atardecer y nubes rojas. Edipo es el aedo ciego (pp. 125-126), quien, al suicidarse Yocasta, se perfora los ojos con un prendedor —siempre según la leyenda griega, a partir de Sófocles—, es desterrado de la ciudad y marcha a una existencia errante con Antígona, su hija, hasta llegar a Colono, en el Ática, donde muere. Pero como ejemplo de transformación cunqueiriana de este mito véase el índice onomástico al respecto en *Las mocedades de Ulises* (cfr. también pp. 126-127).

Luego, más adelante, se vuelve al tema —desmitificado, cotidianizado— del aedo ciego Edipo, y se ve que no es el famoso Edipo, sino un hombre que vendía espejos y cegó con ellos (p. 130). Sin embargo, la evocación sugerente del tema a través de la mención del nombre, pervive en nosotros...

Cuenta también Ulises en *Las mocedades de Ulises* la historia de *Menelao*. En el mito griego éste es hermano de Agamenón y esposo de Helena, hijo del rey de Micenas,

Atreo, y pertenece a la raza de Pélope, hijo también de la cretense Aérope.

Menelao y Helena —según el mito griego— vivieron tranquilos en Esparta, pero Paris huyó con Helena a la que raptó. Partió Menelao con su hermano Agamenón —jefe de la expedición— hacia Troya. Pero era hombre blando, pues al ver a Helena a la que quería matar, la perdonó.

Dice el mito griego que Menelao y Ulises entraron como embajadores en la ciudad de Troya para reclamar a Helena y los tesoros que se había llevado Paris, pero la guerra se hizo inevitable.

Al principio de *La Ilíada* Menelao hiere a Paris, a quien salva Afrodita envolviéndolo en una nube y llevándolo a casa. Menelao es héroe por su comportamiento en la guerra de Troya. Volvió a Esparta con Helena ocho años después de haber salido de Troya, y por tanto dieciocho después del comienzo de la guerra. Fue transportado sin llegar a morir a los Campos Elíseos, honor que le concedió Zeus por haber sido su yerno.

Aparece en la *Odisea*, III, 286 s.; IV, 271 s.; 351 s. Pero Cunqueiro deforma la leyenda a su manera haciéndola más humana (cfr. pp. 156-160).

Gusta mucho nuestro autor de este mito de Helena de Troya, que recrea a su manera. Obsérvese la belleza lírica de estas frases en que cuenta la historia de Menelao, a propósito de una moneda de plata con su efigie, en la taberna:

> [...] como si me viera obligado a *contar* cómo es Helena antes de que huya para siempre a torres coronadas de tinieblas, digo cómo tenía el cabello, e inicio una tímida caricia a la cabecita perfumada más próxima a mi mano; alabo los ojos celestes, y busco con los míos, como el perdido en la oscuridad una luz amiga en lo lejos del bosque, los más hermosos entre los que me miran. Cuando digo del cuello, aprieto en el mío, tostado por el aire marino, la cadena de plata, y levanto soberbio la cabeza, como el macho de la garza cuando canta o muere. Aparto mi mirada honesta de las mujeres para elogiar los pechos de Helena, y me salen fáciles alegres comparaciones con manzanas, palomas, peces que saltan en el estanque y melocotones rojizos de setiembre, y cuando me vuelvo a dirigir a ellas, siempre encuentro a algunas de las más jóvenes con los bra-

zos cruzados sobre el seno. Canto los tobillos de Helena, y se oye el tintineo de las ajorcas de plata en los de las hijas de ricas casas, como entrando al baile [...] [p. 157].

Es muy interesante la escena en que Ulises cuenta en la taberna acerca de Menelao y Helena. Justamente allí, en la taberna, hay un Paris que está bebiendo.

Se sigue el movimiento soñado de Ulises en lo que relata —sube las escaleras, se aleja, etc.—. Y cómo sale a escena la muerte, la peste... (pp. 156-160). Es como una estampa pictórica a la que Ulises narrador —Cunqueiro detrás— da vida.

Y *Agamenón* aparece como un anciano mendigo piojoso a quien nadie quería oír lo que ocurrió en Troya, de donde venía. Dijeron que estaba leproso, y alguien lo mató de una pedrada: es decir, efecto desmitificador de los héroes clásicos, y destrucción final de los personajes cuando termina el relato, muy típica de Cunqueiro —cfr. mi libro ya citado—. Es así, según Cunqueiro, como murió Agamenón, rey de Argos, que se equivocó de provincia.

Pero Cunqueiro —y Ulises— juega también con otros mitos muy distantes en el tiempo. Así, Ulises se presenta como *Amadís de Gaula* ante la paralítica Helena, a la que cuenta la fingida historia.[7]

Nótese cómo los relatos que se cuentan en el libro son siempre bellas mentiras poéticas, fábulas nunca ciertas, juegos culturales con el mito.

En esta bella escena en que Ulises cuenta la historia de Amadís a las muchachas (pp. 180-188) hay también un recuerdo de las narraciones juglarescas...

Ulises y sus marineros recorren la tierra contando historias —del mismo modo que en la *Odisea* el Ulises primitivo cuenta sus aventuras a Alcínoo y Nausícaa—, pero sin realizar gestas guerreras. En este punto se diferencia grandemente de la *Odisea*. Es un héroe pacífico que cuenta bellas mentiras y luego hasta se queda desnudo para que le crean (p. 183).

En esta escena decía que hay un cierto tono juglaresco, y además un carácter de representación teatral que los oyentes adivinarían a través de sus palabras. Por eso cuando se refiere Ulises a que inventó una bandera verde:

> [...] Yo inventé para mí una bandera toda verde, que al llegar el otoño da en todo su campo, cepillándola yo mismo a contrapelo, verde más oscuro y hojas secas.
> ¡Cuánto no hubiera dado Ulises en aquel momento por tener una hoja seca en el bolsillo del corto jubón, y sacarla lentamente y dejarla caer! [p. 184].

Otras veces, en esta misma narración de la leyenda de Amadís, Cunqueiro convierte en láminas sus estampas narrativas —cfr. también *El año del cometa* y su comentario en mi libro ya citado—. De este modo Ulises interrumpe el relato y dice a las muchachas que le oyen:

> ...Me senté en el salón a hojear el libro de las infantas. Están allí por grupos de seis, juntas las cabezas. Si os diera el sol en el rostro a vosotras, pareceríais la miniada lámina [p. 186].

Luego, de repente, en este mismo relato, Ulises mezcla su propio mundo con el de Amadís. Éste sale así a buscar su amor en una nave que parte de Ítaca y que estaba en el río de los focenses (p. 187). Confluyen todos los mitos superpuestos en el ámbito acrónico de la narración de Cunqueiro.

Pero Ulises, maestro en el arte de la intriga del relato, corta la narración de Amadís (pp. 180-188) sin que se sepa el desenlace (p. 187).

Por otra parte dicho relato ha comenzado en épico tono, retórico, barroco, recargado. Luego sigue en «contar humano» lleno de lirismo —y bromas entrelazadas de su fantasía— y al final aparece lo irónico grotesco cuando describe a la niña paralítica, Helena, que escuchaba la narración (cfr. p. 188). Cunqueiro a veces, al final, destruye a sus personajes como ya he estudiado con detenimiento en otra parte.

Hay en este libro una curiosa aparición de *Apolo* —¿o no es Apolo?...—, según nos cuenta Zenón (cap. I, cuarta parte, pp. 207-208). Es un curioso planteamiento de los dioses griegos como si fueran humanos, aunque con su aureola de respeto. Así, Apolo «era alto, hermoso, dorado, soberbiamente genital» (p. 208). Y Hércules le da un puñetazo a Zenón... (p. 208), mientras cuenta en tono épico y elevado su historia.

Hay también alusiones culturales: «Ulises se descubría

nostálgico geórgico» (p. 210) —alusión a las *Geórgicas* de Virgilio y su bucolismo, ahora en el alma de Ulises.

Y a propósito del toro de Creta que según Zenón escapó a Paros: «¿Oíste hablar de *Pasífae*? ¡Oh, locas, locas!» (p. 210). Pasífae, según el mito griego, es la esposa de Minos, hija de Helio y de Perseis, hermana de la maga Circe. Su leyenda más famosa se desarrolla en Creta, y se refiere a sus amores monstruosos con un toro. Se cuenta que Minos, al reclamar el trono de Creta, pidió un signo a los dioses que garantizara su derecho al mismo. Se pidió a Poseidón hiciera salir un toro del mar, prometiendo sacrificarlo. Pero cuando así ocurrió se negó a sacrificarlo, y entonces Poseidón volvió furioso al toro, e inspiró a Pasífae un amor irresistible por el animal.

En definitiva, Cunqueiro conoce bien la mitología, pero no la usa de modo erudito, sino a partir de alusiones poéticas, que dejan un rastro de sugerencia en el lector.

Hay también una alusión a *Icario* (p. 239), quien según la leyenda griega es hijo de Perieres y descendiente del héroe Lacedemón. Casó en Acarnania con Policaste, hija de Ligeo, con la que tuvo tres hijos: Penélope y dos varones —Aliceo y Leucadio—. Otra versión del mito difiere en la descendencia, aunque siempre lo da como padre de Penélope. Se cuenta que ofreció a ésta como premio de una carrera entre sus pretendientes. Ganó Ulises, e Icario pidió a éste que se instalase en su casa con su esposa, pero se negó, y como insistiera Icario, Ulises invitó a Penélope a elegir entre su padre o él. Penélope no contestó pero se ruborizó y cubrió el rostro con un velo. Icario comprendió la elección de su hija y se alejó, erigiendo un santuario al Pudor en aquel lugar.

Pues bien, Cunqueiro alude a este pudor de Penélope, quien en su novela se tapa el rostro con sus manos (p. 241).

Icario es mencionado entre otros lugares en *Las metamorfosis* de Ovidio, VI, 126, y en *Orestes* de Eurípides, 457. Todo ello abunda en mi hipótesis de que Cunqueiro no toma los mitos griegos con erudición, sino a partir de alusiones encontradas en textos de uso muy corriente. Y luego recrea el mito a su manera, poéticamente.

También el *rey Lear*, pásmese el lector, aparece en este libro. Ulises cuando narra su historia, siendo hijo de Laertes, considera al rey Lear como su abuelo —nuevo anacronismo mítico—, por la unión de Generila con Ri-

cardo Corazón de León. Y se representa a sí mismo como príncipe extranjero a quien Lear dijo, refiriéndose al mar: «¡Ese prado es tuyo!» (p. 257), para que tomase posesión de él.

La humanización del mito

Este es otro carácter definitorio de la fantasía narrativa de Cunqueiro, quien —frente a la *Odisea*— despoja de retórica oratoria el parlamento de sus héroes, a excepción de algunas ocasiones en que su contar se vuelve farragoso y barroco, imitando el estilo clásico. Pero por regla general Cunqueiro prefiere el contar libre y humano, como él lo llama.

Lo que nuestro autor hace es humanizar el mito, darle una nueva dimensión que lo aproxima más a nosotros. Toma la idea central de la *Odisea*: el deambular del héroe en su difícil regreso a casa. Sólo que para Cunqueiro el joven Ulises viaja solamente para aprender de la vida, y para darse el gusto de contar sus maravillosas historias, haciendo poesía con su palabra ante un auditorio ingenuo. Se limita a hacer creíble el tema —y, sin embargo, las historias que se cuentan en su obra son increíbles, de aquí la curiosa dialéctica entre verismo/fantasía que aparece en su obra—. En él no aparecen dioses ni nada sobrenatural, no se fija como decíamos antes en la esfera divina griega, porque le interesa más la epopeya humana.

De este modo comprendemos mejor ahora la escena en que Laertes y Jasón beben un porrón de vino en la taberna para celebrar el nacimiento de Ulises (p. 67). Y Laertes es un carbonero. Función poética de las referencias populares, que tienen mucho que ver con el pueblo gallego.

Poesía convertida en conversación, amigotes bebiendo ginebra en borrachera épica, celebrando el nacimiento del héroe (p. 76, cfr. también pp. 92-93).

Y como en un ambiente gallego cualquiera, aparecen obispos y curas (pp. 80-81)...

Borrachos, los personajes hablan de grandes mitos. Ebriedad del tono épico. Grandeza en su lenguaje que contrasta con la situación, profundamente humana, de la borrachera.

Cotidianización del mito, aproximado a lo humano a través del lirismo de detalles que salpican la narración: «[...] Verde, en el fuego, el fresno huele como cuando al hervir se derrama la leche por la plancha de hierro del hogar [...]». Cunqueiro transfigura la leche de las vacas gallegas tal vez en esta frase...

Humanidad afectiva de sus personajes. Foción llora contando su historia —al igual que Ulises llora en la *Odisea*:

> Foción se pasó la mano diestra por los ojos.
> —No es por el humo, Ulises, que son lágrimas. Las lágrimas están mal y aburren en los ojos de las mujeres, pero decoran noblemente un rostro varonil. Te lo dice Foción [p. 106].

Foción es hombre de pueblo, y por ello habla con cierta incorrección:

> —¿Tienes catorce, quince años, Ulises? Te se puede hablar [...] [p. 107].

Y en medio de su relato, Cunqueiro acude a la «toma de tierra», desde las alturas de su fantasía, la interrupción típica de la historia: «Y come el rodaballo mientras está caliente» (p. 108), reconviene Foción a Ulises que está embobado con sus historias.

Alpestor también habla con incorrección popular: «...¡Que nunca te se olvide!» (p. 112).

Amor también de Cunqueiro por los oficios naturales y populares. Así, antes Laertes carbonero y Poliades tabernero, y ahora Bleontes constructor de panderos —cuyo secreto de fabricación se cuenta en el principio del capítulo V, segunda parte, pp. 120-121...—. Amor de Cunqueiro hacia lo popular, en donde transpira el aire de su querida Galicia.

Ternura humana de nuestro autor. Mientras Ulises vela en la noche el cadáver de Foción el piloto, le da suave calor, apretada contra su espalda, la criada del ciego (p. 128): «...una adolescente escuálida y morena, de pechos escurridos, picada de viruela...» (p. 127).

Se presenta en esta novela la cotidianidad de los héroes grigos. En el capítulo VI, segunda parte, al principio, Ulises está trabajando el carbón con su padre. Y se trata

de una recreación personal del tema odiseico. No salen apenas personajes de la obra de Homero. Casi todos son fabulados.

El tema de la despedida de Ulises y su padre está tratado con emoción e ironía delicada:

> Son muy diferentes los caminos de ir y los de venir, y los hados son siempre más favorables al que parte que al que regresa. Ha acontecido a algunos que en el viaje de retorno han oído hablar de ellos mismos como si ya hubieran muerto hace mucho, mucho tiempo. Retorna para darme nietos. Si traes mujer extranjera, me gustará ver, cuando desembarques en Ítaca, que viene preñada. Tu madre pasará todo el tiempo de tu ausencia oyendo mares lejanos en las caracolas que le regaló Foción. Si he muerto cuando regreses, no dejes de ir a mi tumba, y golpea sin miedo en ella con el remo. No sé cuál es la doctrina cristiana a este respecto, pero quizás a los cuerpos muertos les sea permitida alguna especie de amor, mientras no llega la resurrección de la carne [pp. 132-133].

En los pueblos que Ulises visita, se relatan sus «costumbres» —fabulosas y divertidas—, por ejemplo, capítulo VII, tercera parte, p. 189.

Hay también una descripción poética de lo cotidiano.

> La habitación que le alquilaron a Ulises en la posada del «Galápago Verde» tenía una ventana que daba al huerto. El laértida oía, después de tantas noches en el mar, ruidos terrenales. Sabía que había higueras por la oscura voz, que pesa sobre los hombros de la brisa y ésta ha de dejarla caer, somnolienta y redonda, y se la oye rodar por tierra, apagándose lentamente al envolverse en polvo [p. 209].

Las historias que cuenta Ulises, por ejemplo la divertida de el Bastardo de Albania a la señora Alicia, quien sabe que es una novela —afición de los personajes cunqueirianos a contar historias y a oírlas— tienen una acogida emotiva:

> La novela asombraba a la señora Alicia, que la cogía con sus propios labios y parecía irla repitiendo [p. 219].

Pero es el propio Ulises quien, mediante el uso de la aposición, recuerda a la señora Alicia y a su auditorio que está contando una historia: «... tan célebre, señora Alicia, desde las tragedias...» (p. 222).

Y hay en esta línea de ternura humana bromas alusivas, como cuando Icario pregunta a Ulises si tiene algún tío clérigo (p. 243)... como si se encontraran en Galicia.

El lirismo de Cunqueiro

Cunqueiro es un poeta que escribe relatos también, pero siempre impregnados de poesía.

La fuente lejana de la obra que analizamos aquí, es la *Odisea.* Tómese, por ejemplo, en la rapsodia XIII, página 135 de la edición citada, en la que Homero compara el rápido navegar de las naves al galope de los corceles. Y Cunqueiro tiene una metáfora parecida, señalando que las naves, como los corceles, tienen horas inquietas.

Pero la capacidad poética de Cunqueiro, su lirismo, se concentra en detalles: «En la luna de septiembre, Ítaca huele a membrillo» (p. 75). Evocación popular de este fruto, del que se hacen deliciosas confituras, y el olor agradable de su aroma, tan peculiar... —volveremos sobre este tema—. Son metáforas poéticas en medio de la narración, que aumentan el efecto sorpresa, intensificado por sus ocurrencias, rápidas encadenadas en el fluir narrativo de su imaginación fluvial:

> Cuando un ítaco sale a recorrer mundo, su madre toma del hogar un trozo de leño, lo apaga, y con su carbón escribe sobre los labios del hijo esta hermosísima palabra: regresar.

Describe Jasón lírica y brevemente a Laertes, en su primer encuentro con éste:

> [...] Tenía la voz redonda y noble como un anillo de oro.
>
> —Laertes —grité—, ¿necesitas un criado?
>
> —En vez de una ortiga mi lengua era ahora un gajo de naranja lleno de dulce zumo [p. 104].

Lirismo concentrado siempre, comprimido en escuetas palabras llenas de pudor:

> —A los que vivimos en el océano —dijo el piloto Foción— lo que más nos gusta de las navegaciones es llegar [p. 105].
>
> El lomo del mar es inquieto y los vientos no oyen la voz del hombre [p. 106].
>
> Las naves, como los corceles, tienen horas nerviosas [p. 106].

Ejemplo de lirismo y también de falta de lógica es la siguiente parrafada, que nos habla también del poder del sueño, capaz de hacer viajar a quien lo invoca:

> —¿Qué es más hermosa cosa, Foción, una nave o una mujer?
>
> El piloto vertió en la arena el vaso de vino.
>
> —La tierra es hermosa y el mar también lo es. Ser libre de ir y venir es grande cosa. ¿Qué es la más marinera de las naves sin un piloto? No hay respuesta a tu pregunta, joven Ulises. Acaso, al final de los días...
>
> —¿De qué se hace la nave más ligera para ir a los feacios?
>
> —De palabras, Ulises. Te sientas, apoyas el codo en la rodilla y el mentón en la palma de la mano, sueñas, y comienzas a hablar:
>
> «Navegaba, alegremente empujada mi nave por Bóreas vivificador en demanda de la isla de los feacios felices, vestidos de púrpura desde que amanece hasta que anochece»... Pero para regresar, Ulises, la nave de las palabras no sirve. Hay que arrastrar la carne por el agua y la arena [p. 109].

Puede mencionarse también como ejemplo de lirismo la preciosa descripción de Ulises al tacto de Euriclea, de la que recojo aquí sólo el principio:

> Las manos de Euriclea pasearon el rostro de Ulises como una enamorada pareja de palomas torcaces un bosque de cipreses [...] [p. 110].

Hay también una referencia al mundo poético de la *Odisea* que está siempre presente como un vago fondo de escenario:

¡Hablas casi en verso, Ulises! —dijo emocionado Alpestor [p. 112]. Ulises apoyaba el codo diestro en la desnuda rodilla, y en el puño cerrado el mentón. Era un gesto muy suyo. Pasarían muchos, muchos años, hablarían de él muchos, muchos poetas, y cientos de veces estaría así Ulises en los versos, recogiendo el manto sobre los muslos, y descansando la rizada barba en el poderoso puño [pp. 113-114].

En la narración hay a veces algún símbolo que confiere una nueva dimensión a las palabras de los personajes. Entre estos símbolos —pocos, pues la obra de Cunqueiro se entrega diáfana y sencilla— destacaría el del *membrillo*. Así, por ejemplo, el olor a membrillo de la viuda: «El difunto fuera herrador y ella no olía más que a membrillo. A veces yo me acercaba, cabreado con el finado, escupiendo su sombra, pero tropezaban mis narices con aquel dulce aroma a membrillo maduro y me echaba a reír...» (p. 114).

Son frecuentes las alusiones a esta fruta. Y el símbolo está dotado de un carácter polivalente. Por ejemplo, en otro momento le recuerda a la muerte: «Morirá como un membrillo [...]» (cfr. p. 137). Aquí alude al olor del membrillo en los armarios.

O le remite al tema del amor:

Ese fuego que todavía no aprendió a morir y amor se llama, saben alimentarlo igualmente la rosa que nació esta mañana, y la seda antigua perfumada con membrillos en el armario doméstico [p. 157].

El membrillo es también el recuerdo de su tierra, que lleva en el interior del zurrón (pp. 200-202). También, quizás, alegoría de la joven edad de Ulises:

[...]¡ Salud, presuroso Ulises! ¡Te tira Ítaca!
—La llevo aquí, en el zurrón, en forma de membrillo.
Buscó Ulises en el zurrón de piel de cabra y sacó el membrillo, que había amarilleado suavemente.
[...]
Ulises levantó en su mano izquierda el membrillo glauco y perfumado. Lo ofrecía a la mirada amorosa de Alción, a la parcela terrenal de su mirada. Le dolía el brazo, erguido durante casi una hora, sosteniendo el membrillo, pero no lo bajó hasta que «La joven Iris»

dejó de verse en la neblina matinal que se disipaba en el horizonte azul» [p. 200-201].

Ulises, finalmente, en esta despedida, lanza el membrillo al mar (p. 201). El membrillo que es símbolo de Ítaca («—Es mi isla de oro, amigo»), y que «Te quemaba las manos de la memoria» (*ibídem*). Lástima, dice luego, que el membrillo no flote (p. 201). Y más adelante (p. 209) el membrillo recuerda también al hogar cuando Zenón reitera dirigiéndose a Ulises: «¡Ah, cómo dormirías en el corazón del membrillo!», refiriéndose quizás a la casa paterna, y a Ítaca.

Finalmente, hay una nueva alusión al membrillo «escondido en el zurrón por su madre Euriclea» (p. 262).

Como puede verse, el lirismo de Cunqueiro es constante. Así, cuando se refiere a otro símbolo, que es el *fuego*:

> El fuego embarca con los hombres en los navíos, y Ulises, entre los viajeros que podía ahora mismo imaginar su calurosa imaginación, fértil en rostros, no encontraba otro más rico y generoso que el fuego [pp. 142-143].

Lirismo incluso cuando se refiere a la herida de la *flecha*:

> —Nada puede competir en hermosura con la boca triangular de una punta de flecha de brillante bronce. [...] Y si pasadas meditabundas horas retiras dulcemente la flecha que se mece en el pecho del yacente varón, le quedan a la herida abiertos labios humanos, con los que si el alma quisiera, podría decir adiós a los vivos [p. 164].

Poética también del *vino*:

> —¡Te saludan los vinos de Paros, rico señor! El blanco es dulce y ensoñador, y en tintos hay dos calidades, el de la derecha y el de la izquierda. Yo soy zurdo en vinos. Me gusta el de la izquierda porque es más más ligero y más fresco. El de la derecha es un vino de otoño, y su ancho cuerpo pasa con dificultad por mi boca. ¿Vas o vienes, señor duque?
> —Voy, anciano.
> —Entonces, vino alegre y nuevo, mi amo. ¡Tal es echarle al cuerpo golondrinas!

Ulises sonrió y osó otra vez mirar el mar [p. 202].
[...]
Este vino ligero hay que beberlo a buches espaciados, para que vaya conociendo la boca y asentándose en ella. [...] Los vinos son raza humana mejorada [p. 204].

Evocación también lírica de los *vientos*:

—Los vientos, Timeo, son gentes muy libres, fanfarrones señores, y alguna vez grandes, asombrosas justicias. Yo les pido humildemente que despierten y se levanten de sus secretas camas, y paseen por las alamedas y las marinas, charlando a grandes voces o soplando cañas de agudo silbo.
—En mi rostro —dijo Ulises— está tropezando ahora mismo la punta de la capa de uno de esos magníficos señores de que hablas. Es seda fresca [pp. 166-167].
[...]
Atrás quedó la rosada Citerea, y doblados fueron los tres osados cabos de Grecia. Cesó de soplar el norte, acaso porque se le desataron las sandalias y se detuvo en la carrera, pero acudió puntual al lebeche [p. 167].

En este último fragmento puede observarse un inicio homérico que cambia luego bellamente hacia metáforas de lo cotidiano de gran eficacia poética. Cunqueiro ama lo popular, dignificado por el sentimiento.

El tema del viento le lleva a consideraciones muy poéticas, enlazado con el mar y la navegación. El viento es un «generoso padre loco» de los marinos (cfr. p. 139, aquí fragmento):

Muchas veces la levanta (la proa) nerviosa. Acaso necesitase bridas como un pura sangre. [...] Al viento le gusta el diálogo con los marinos, pero señor rico, fantástico e inquieto, siempre quiere tener razón en el discurso [p. 139].

Nótese que cada parte del libro que comentamos tiene un título poético que hace alusión al contenido: primera parte, «Casa real de Ítaca», la estirpe de Ulises; segunda, «Los días y las fábulas», relatos en el aprendizaje de oficio de hombre; tercera, «La nave y los compañeros», Ulises no viaja hasta esta tercera parte; se entretiene Cunqueiro en el aprendizaje de oficio de hombre de la segunda, a tra-

vés de los relatos de los preceptores; cuarta, «Encuentros, discursos y retratos imaginarios»; «Final» como epílogo poético.

Tomemos otros ejemplos del lirismo en detalles que recorre la narración de Cunqueiro:

> Junto a la fuente todavía se mantenían erguidas dos columnas del viejo templo venusino, y en ellas la hiedra ponía memorias de caricias de la devoción de antaño [p. 140].

Como puede fácilmente observarse, se trata de auténticas metáforas poéticas que salpican la narración.

Las descripciones se hacen breves, sintéticas, escuetas, pletóricas de sentidos y sugerencias líricas (cfr., por ejemplo, p. 161, al principio del capítulo).

Constantes detalles poéticos:

> Ulises posó todo su cuerpo contra el viento sur, que olía a heno recién segado. La frente le ardía de fuera adentro, y las palabras del pequeño rapsoda eran brasas en sus oídos [p. 114].
>
> —¿Te das cuenta de que tiene la voz humana y amistosa? Pones la tuya sobre el son de este pandero como en un cojín de lana recién acabada de espabilar. Un buen pandero es la posada de la voz, no su aguijón [p. 121].

Frases rotundas y líricas: «Cesó la risa y cayó la noche» (p. 145); «[...] entonces pido permiso, dejo sentada la amistad de las velas y [...]» (p. 152); «llovía y acaso la lluvia era fría» (p. 182); poética despedida de Ulises de sus compañeros (pp. 199-200): «¿Dónde me esperarás, en la luna llena de septiembre, la que preside las alegres vendimias?» (p. 200); «Adolescente, ¿cómo ocultar la tempestad? ¿Acaso puede esconderse un incendio?» (p. 221); «Me despedía con versos antiguos de las estrellas siempre nuevas» (p. 223).

En toda la narración hay siempre un tono de nostalgia muy galaica. Así, en la bella invocación de Viola, que se asomaba a la ventana (p. 117).

Nótese que la mayor parte de las historias que cuentan los personajes de Cunqueiro se refieren al pasado. Tienen por tanto un cierto tono melancólico, de rememoración de un pasado fabuloso, fantástico a los ojos de su imaginación

y sus historias. Una fantasía que no se quiere real —mientras que en la *Odisea* Ulises relata lo que pretendidamente sucedió de verdad—, sino inverosímil, increíble, llena de ternura bromista a veces descabellada. Una fantasía que nace de las cabezas de los personajes, de su capacidad para el sueño, para la aventura no vivida, sino soñada, soñada desde un sillón hogareño en Cunqueiro, soñada desde las tertulias de marineros en *Las mocedades de Ulises*.

El esteticismo de Cunqueiro, finalmente, se refleja, aunque no entro en este análisis, en la descripción de los ropajes que usan los diversos personajes en la obra (cfr., por ejemplo, pp. 211-221).

El contrapunto belleza/ironía. Lo grotesco

La ironía está siempre presente en la obra de Cunqueiro, salpicándola con detalles bromistas y sorpresivos. En mi libro he distinguido diversos registros y funciones de la ironía, tema que creo interesante aunque no vamos a entrar aquí en él por motivos de espacio y para evitar reiteraciones sobre lo ya publicado.

Simplemente baste con afirmar que se establece un curioso contrapunto entre lo lírico y lo irónico que impide que la narración caiga en una posible línea meliflua y edulcorada, cosa que él evita siempre.

Nótese, por ejemplo, la divertida historia que cuenta Basílides acerca de su cojera (pp. 150-151). Fina ironía embromante que juega con los elementos de la fantasía.

En plena efervescencia del discurso de Laertes, cuando espera el hijo, hay uno de los cuñados que habla «rebosándole queso de la boca» (p. 88). Es la toma de tierra, aquí irónica, a que me refería antes. Retrotraer la acción a la realidad desde la disparada fantasía a que nos había elevado, en destello breve y sorpresivo.

En el capítulo II de la segunda parte, especialmente en las páginas 106-108, hay una curiosa y suave mezcla de lirismo y de ironía, en el relato de Foción a Ulises. Este fragmento acaba en lo que he llamado «delirio narrativo»: el absurdo encadenado en detalles sorpresivos e inverosímiles. Al final del párrafo se vuelve al lirismo inicial.

Tomemos, por ejemplo, la escena en que doña Pánfila de los Doria, una genovesa dama, pasea por las terrazas

seguida de un enano negro que tocaba el tambor... (p. 135). Cunqueiro ironiza con su imaginación, es decir, su ironía procede de su fantasía, a veces descabellada y bromista.

O vayamos a las bellas historias que cuenta Alción acerca de León Leonardo (pp. 145-147), al amor de las brasas en el puerto, en amable tertulia de marineros. En esta escena se puede seguir el curso lírico ascendente, y el curso irónico descendente de la temática de Cunqueiro en sempiterno contraste, que confiere diversidad al ritmo temático de la novela.

A veces lo irónico desciende a extremos grotescos, como cuando se dice: «[a Basilio]. Le había comido la mano izquierda un puerco, y su padre le había regalado una guitarra napolitana dos días antes [...] (p. 86). Quizá parodia del aedo ciego es este guitarrista que toca con la mano y el pie (!) la guitarra. Los tullidos son personajes reiterados en Cunqueiro, bien en grotesca ironía o en lirismo, como la cojita amiga de Fanto Fantini en otra obra.

Otro ejemplo de lo irónico grotesco —pero muy fino— es la historia del lusitano Damián, que construyó *La joven Iris,* embarcación de Ulises, para León Leonardo y pedía prestados a los habitantes del convento para mear (!)... (pp. 138-139). Bromas de Cunqueiro con su propia fantasía.

Finalmente, como ejemplo de irónico grotesco en esta obra, podríamos mencionar la descripción de Ofelia (p. 211), que está tuerta, aunque el otro ojo...: «era un animal movedizo, luminoso, inteligente, soñador; un ojo redondo, espléndido, insólitamente negro, alternativamente despierto, inquieto y dulcemente entornado, dormilón» (p. 212).

Estructura de la obra

Espero que el lector me disculpe si le remito de nuevo a mi libro, para evitar reincidencias, en donde se analizan con más detalle las características estructurales de la narrativa cunqueiriana.

En general cabe destacar la estructura de *cuento dentro de un cuento* que abunda en esta obra, como en todas o casi todas las novelas de nuestro autor.

Quizá la estructura de cuento dentro de un cuento proceda en Cunqueiro de *Las mil y una noches,* o incluso tam-

bién de los relatos de la *Odisea*, así, por ejemplo, para este último caso, el de Néstor sobre Clitemnestra y Egisto, con la venganza de Orestes, en la rapsodia III, páginas 30-32 de la edición citada; o el relato de Helena y Menelao —al que alude a su manera Cunqueiro también en esta obra, como se ha visto—, en la rapsodia IV, página 40, cfr. también páginas 41-47 de la edición citada. Las rapsodias desde IX a XII inclusive tratan acerca de los relatos de Ulises a Alcínoo —cuento dentro de un cuento y retrotracción al pasado—. También la rapsodia XIX, páginas 205-206.

Nótese que la estructura narrativa de la *Odisea* comienza la acción *in medias res*, para ir explicando luego en sucesivos relatos menores, lo sucedido en el pasado. Cunqueiro se fija, en cambio, en el deambular del héroe de una manera lineal desde su nacimiento hasta su mocedad con apéndices sobre su madurez inevitable. Pero incluye relatos menores dentro del relato principal. También en la *Odisea* se sucede este tipo de relatos desde la llegada de Odiseo a Ítaca.

Así mismo pueden inspirar a Cunqueiro los relatos que cuenta Odiseo en la rapsodia XIV a Eumeo y sus amigos, al llegar a Ítaca, relatos de tertulia alrededor del fuego del hogar muy típicos de nuestro autor.

En Cunqueiro hay una serie de discursos intermitentes que introducen y rompen el curso de la acción principal —si es que ésta existe verdaderamente—. Así, por ejemplo, la «Historia de la casa real de Ítaca» que lee Poliades (pp. 78-79).

Cuando algún personaje de la obra menciona a otro, por ejemplo, Poliades al jorobado Admeto, en seguida se cuenta la anécdota de su historia. La narración se convierte de este modo en un rosario de historias dentro de la historia, en el ambiente mítico que sirve como escenario de fondo, con el tema odiseico recreado de una manera propia y distinta, como ámbito principal (por ejemplo, p. 117). Por tanto, la narración posee una estructura discontinua fundamentada en la sucesión de cuentos cortos dentro del ámbito general odiseico.

Es importante para la estructura de la obra la función del *diálogo* entre los personajes, que es lo que verdaderamente entrelaza la acción —escasa acción, pues se trata de un movimiento sobre el mismo plano, sueños sin moverse del sillón, como los he llamado antes.

Los personajes de Cunqueiro disfrutan, como él, charlando. La fabulación procede por tanto del diálogo. De este modo, Alción y León Leonardo, «hablan incansables» (p. 136).

La palabra como virtud. El contar como valor supremo, y el contar bien como arte maravillosa que enriquece la vida de quien habla y de quien escucha. Todos admiran en *Las mocedades de Ulises* a quien sabe contar historias, aunque no sean ciertas, evidentemente, sino fabuladas. Así, la bella morena pide a Ulises que cuente su historia a una hermana paralítica, Helena (pp. 180-188).

Finalmente, una última consideración respecto a estos aspectos estructurales. Me refiero a la *letra cursiva* y su función como texto en relación al resto de la obra.

Cada parte del relato está precedida de un texto que va en cursiva, y tiene el carácter de una presentación general del trasfondo en que se desenvuelve la acción, por llamarla de algún modo.

Hay cursiva: al principio de la primera parte, al principio de la segunda, al final de la segunda —voz del cronista en este caso—, al principio de la tercera parte —voz del cronista en primera persona—, al final de la tercera parte, y al final de la cuarta parte —epílogo que comienza y culmina con el «Final».

La cursiva confiere al texto un carácter más alegórico y lírico a la vez. El narrador vuelve a retomar los hilos del relato que casi se le habían escapado en los múltiples cuentos que narran los personajes. Hay también ironía e incertidumbre poética —ambigüedad sugerente— en el mensaje de este texto en cursiva siempre.

Al principio de la tercera parte (pp. 135-138) desciende el tono épico:

> Cuento ahora por boca del piloto Alción y de los marineros embarcados con el héroe Ulises en la goleta *La joven Iris*. El modo es más bajo, como corresponde a vidas más humildes, al ir y venir de la pobre gente, los más sin hogar, alguno sin memoria de la patria y sin nombre [p. 135].

Este texto, que va en cursiva, es explicativo. La cursiva establece un nuevo texto y una nueva voz, que generalmente remite a la voz del narrador de la novela, que había cedido su voz a las múltiples que se entrelazan en el diá-

logo de la obra. La cursiva viene entonces a alterar el ritmo narrativo, y a retrotraer el punto de vista hacia el narrador principal, el propio Cunqueiro, aquí cronista fantástico que se ha dejado llevar por la querencia hacia sus personajes, cediéndoles la voz narrativa.

En general, por tanto, la cursiva nos hace salir del aluvión de historias y nos hace volver a la voz narradora principal, así al final de la tercera parte (pp. 199-202).

Pero los textos en cursiva tienen también un valor más lírico y más alegórico a la vez. Son menos irónicos y poseen una mayor capacidad de sugerencia poética...

El tiempo acrónico

Prefiero llamarlo de esta manera, aun cuando pueda parecer que hay una contradicción *in terminis* en este apelativo.

Cunqueiro recrea el ambiente mítico a su manera. Laertes es para él un honrado carbonero, por ejemplo. Pero de repente introduce elementos sorpresivos en el tiempo mítico de la odisea de Ulises: «Cuando un avión vuela sobre nosotros...» (p. 67), e insiste luego: «Claro que Ítaca es pequeña vista desde un gran navío o desde un rápido avión...» (p. 68).

Es francamente curioso: Cunqueiro moderniza el mito para luego retrotraerlo de nuevo al pasado.

El tiempo de la novela de Cunqueiro es un tiempo arquetípico, que funde el tiempo mítico y el tiempo de la modernidad, sin verdaderamente modernizar de una manera sustancial el ámbito de la misma. No se trata —me explicaré— de que Ulises viva en el siglo XX: es que Ulises podría vivir en cualquier época, en cualquier siglo; navega en antigua goleta, pero los aviones pasan sobre su isla...

Por otra parte, en Cunqueiro el tiempo es un ámbito más bien espacial, diría, que alberga y aúna a personajes muy diversos procedentes de distintos mitos distantes entre sí por el tiempo. Los personajes de diversas leyendas confluyen en este ámbito acrónico haciendo caso omiso de la cronología. Es un tiempo-cavidad, un tiempo-hogar, casa madre que alberga crónicamente a estos personajes. No es un tiempo de sucesión lineal e histórica. De este modo, en el espacio narrativo cunqueiriano caben Ulises junto a

Ricardo Corazón de León, que pasa cruzado por Ítaca (p. 73), o Amadís de Gaula...

Detalles de acronía: Laertes tiene un primo segundo en Marsella, dedicado a negocios de tabaco (p. 74); Poliades le regala una libra de chocolate —«muy propio para paridas»— para Euriclea.

Espacio convergente donde se entremezclan diversos personajes: «El leal Amadís descubrió su soledad...» (p. 115), y luego: «[...] Pasaba nocturna la nave en que viajaba Amadís» (p. 120). Y más adelante Ulises cuenta la bella narración medieval, que introduce un nuevo color en la historia, de Amadís de Gaula (pp. 181-188).

La acción nula

En la narrativa de Cunqueiro tenemos la sensación de que apenas suceden cosas dentro del ámbito de la acción principal. No hay acción propiamente dicha, sino una sucesión de cuentos que relatan los personajes dentro del ámbito general que es la escena básica de la obra —en este caso el tema de Ulises y su odisea de la mocedad—. Tal vez esto es lo que llevó a algunos críticos a pensar que la narrativa de este autor no es novela, sino cuento.

Y, sin embargo, los personajes no hacen otra cosa que contar sucesos, hechos maravillosos hilados con libertad por la imaginación del protagonista en cuestión que se funde a la de Cunqueiro como narrador o voz en off.

En Cunqueiro no hay trama narrativa ni acción. La unidad de la novela viene dictada por el ambiente legendario base o cauce madre, diríamos —en este caso el tema de Ulises, que sirve de escenario o marco general—. Al hilo de este tema general surgen sobre el escenario sartas de historias, deliciosas mentiras que son relatadas por cada personaje a través del diálogo, fabulaciones ensoñadas poéticas e irónicas a la vez, llenas de ternura humana —lo que no deja de ser peculiar en una obra de carácter fantástico, que curiosamente posee una gran proximidad humana, pues trasluce un mundo galaico y próximo detrás de los mitos aludidos.

En efecto, la escasa acción de la novela quizá se reduce a una de sus partes menos afortunadas por menos origina-

les: la pelea de Ulises con los mendigos despechados (pp. 230-231).

Habría que analizar más detenidamente en otro lugar esta cualidad peculiar de la narrativa de Cunqueiro.

La persona narrativa

Aludiré brevemente a estos rasgos finales de la obra que analizamos, sin pasar a una consideración detenida que requeriría más amplio espacio, para no reiterar temas que se encuentran más ampliamente estudiados en mi libro.

Baste con decir que Cunqueiro juega con el cambio de tercera persona narrativa a primera, cuando en el diálogo el hablante se convierte en narrador que cuenta su historia, como en el caso de Jasón (cap. I, segunda parte, pp. 99-100). Son historias retrospectivas que tienen un cierto precedente en los relatos de Ulises en la *Odisea*. Juega también en este caso con la historia dentro de la historia (p. 101).

Este ludismo con la persona narrativa, que pasa a veces de tercera a primera —de quien relata todo en el diálogo— puede ilustrarse con el ejemplo de la página 129, al principio del capítulo VI de la segunda parte.

El absurdo encadenado

También este tema ha sido abordado más largamente con detenimiento en mi libro.

Me refiero con este epígrafe al momento de la narración de Cunqueiro en que parece que le acometiera un cierto delirio en el que el ritmo se hace descabellado y desquiciante. Tómese como ejemplo el capítulo V, tercera parte, páginas 172-173, donde se refiere Gallos a su tierra, Irlanda...

Otro ejemplo de delirio narrativo se encuentra en la breve enumeración entremezclada y caótica del final de la tercera parte:

> [...] ¡Poner curiosidad o miedo en la noche isleña! Eso, poner miedo. ¡Puertas atrancadas, soldados que corren, una muela que afila los cuchillos en un portal, ma-

dres que mojan la cabeza de sus hijos con saladas lágrimas, ricos que esconden tesoros, vírgenes aterradas, el guerrero fanfarrón enarenando los pies mientras blande la lanza! [...] [p. 199].

En este caso el delirio del absurdo encadenado viene justificado por el carácter caótico que quiere reflejar el autor, pero hay otras ocasiones en que la narración se le dispara y se suceden metáforas, imágenes que rozan lo grotesco, a una gran velocidad. Es el absurdo encadenado.

Algunos rasgos de estilo

El arte de Cunqueiro es *sintético,* lleno de alusiones breves. No se derrama, mide sus palabras, calibra los sonidos y los sentidos de las mismas: «[...] y los pastores intonsos golpeaban el suelo con la contera herrada de sus varas» (p. 90). Nótese al principio del capítulo V una espléndida descripción de tumulto en un solo párrafo.

Ejemplo de construcciones sintéticas y escuetas: «—Redondeando, te paso por cuarto bizantino» (p. 212). Frecuentes elipsis entonces: «en la que ya estaba el trigo [en] flor» (p. 212).

Otro ejemplo de elipsis: «Ulises, de regreso a su escaño amistó con la patética (*dama*)» (p. 221). Otro:

> —Y con la mañana y el sol, y el agua mansa, y las aves que cantan y mirarme *(hecho un)* mozo en la onda más quieta en una orilla, me entró el sabor de la vida, y la amarga raíz de la venganza la sentí debajo de la lengua [p. 223]

En ocasiones, la prosa de Cunqueiro se sobrecarga de epítetos, adopta un *tono barroco y retórico,* que quiere hacer más elevado el lenguaje que habla el protagonista. Así, por ejemplo, en el párrafo que Ulises habla dignificando el lenguaje:

> —Los que engendrados por reyes destronados, cabalgando los padres en la huida oscuras selvas invernales, nacen en un claro, en lecho de hojas secas, en un alto entre relinchos de los infatigables caballos de los obstinados persecutores, ¿pueden decir que tienen tal patria? Acaso no. Yo declaro mi nación de prontos francos, en

memoria de donde la paterna torre enseñaba geometría a cuatro colinas desiguales, pero las cuatro cereales en la cintura y con esbeltos alisos en la venteada corona. Silenciosa señora, me llamo Amadís. Si supiera que iba a serme concedida tan extraordinaria audiencia, hubiera pedido al mirlo en el bosque de tu país que anidase en la copa de mi montera esta mañana, para que cuando yo callase, porque quizá las lágrimas, fruto de mis desventuras, puedan ahogar mi voz, trinase él mejores esperanzas con la coloreada flauta que acostumbra en primavera su amarillo pico [...] [pp. 180-181].

Nótese el barroquismo recargado de las frases, la sintaxis sinuosa y enrevesada con oraciones intercaladas. Es lo que Cunqueiro llamaría estilo alto, acorde con el linaje del personaje que Ulises está representando.

En esta escena en que Ulises se hace pasar por Amadís y cuenta su historia a la paralítica Helena (pp. 180-188), comienza en tono muy retórico (p. 182). Pero luego, cuando el narrador ve llegar a las muchachas de puntillas, avisa:

Piensa, ante el nuevo auditorio, dejar el modo heroico y levantado que traía, y busca en la imaginación un contar humano, libre de los temas y los tropos de las escuelas [p. 182].

Cunqueiro cambia de estilo dentro del relato con cierta frecuencia. Aunque su estilo preferido nunca es el barroco, sino el que autodefine como «contar humano»; es entonces cuando la narración cobra el ritmo y estilo acostumbrado.

Como ejemplo de construcción barroca podríamos señalar también el texto que mencionaba antes: «—Y con la mañana y el sol [...]» (cfr. página anterior). Lo que el autor hubiera dicho en estilo llano sería simplemente: «...y me entró el sabor de la vida con la mañana y el sol...». Pero el retoricismo barroco concuerda con el tono elevado con que relata Ulises a la señora Alicia.

También cuando Ulises evoca el alto linaje de Dionís, el Bastardo de Albania —siempre países lejanos y legendarios— adopta este estilo barroco:

[...] Los que se habían puesto por mis súbditos, especialmente las damas y doncellas que cité, amables lavadoras de mis fatigados pies, dulces bordadoras de

pañuelos, para mis nocturnas, escondidas lágrimas, pedían muerte misericorde de mi mano [...] [p. 222].

Este retoricismo muestra un magistral uso de la aposición y del adjetivo, a veces con abundancia de epítetos.

Ejemplo de epítetos multiplicados, y también de aposición:

> La señora Alicia, secando y oyendo, ensoñando y despertando, ni se daba cuenta de que se le volcaban, inclinándose en la faena, los frescos, albos, redondos pechos fuera de los encajes, y casi rozaban en los pulgares abiertos y osados de don Dionís, el muy secreto, dolorido, fugitivo príncipe [225].

Nótese el estilo recargado de gerundios, que confiere lentitud a la escena, y retoricismo ya señalado.

Cuando se refiere a Ofelia hay un nuevo ejemplo de adjetivación lírica:

> La voz la tenía clara, brillante, abierta [p. 226].

Hay en esta escena una bella evocación del sátiro Bliofernes, que la dejó tuerta y enamorada, y guardándole ausencia (pp. 225-226).

Un último ejemplo de aposición, entre muchos: «Pasó mi madre la tarde con el corazón alerta, inquieto potro» (p. 217).

Cunqueiro tiene interés en resaltar las metáforas poéticas y los frecuentes adjetivos que usa, y así lo hace mediante la aposición, que confiere además a su texto un carácter sintético, apretado, rápido, poco dado al verbo. Pero cuando acumula en exceso estas aposiciones tenemos por el contrario una prosa recargada, retórica, acorde con el alto estilo del personaje.

La aposición tiene a veces intención de metáfora poética:

> [...] y metió los pies en el barreñón, dos corderos conducidos por las delicadas manos de la huéspeda [p. 224].

Otro rasgo del estilo de Cunqueiro, en algunas ocasiones, es el *arcaísmo* consciente y deliberado. Emplea a ve-

ces formas arcaicas hoy en desuso, para infundir un carácter más antiguo, según la categoría del personaje: «[...] Estaban sentados en la hierba *cabe* el carro de Poliades [...]» (p. 113).

Estas construcciones arcaicas confieren un efecto de lejanía mítica: («que») por («ya que»):

> Tenían al tirano en una jaula; estaba con la ropa de dormir, que lo prendieran en la cama [p. 121].

Otra expresión arcaica: «Desde la niebla matina...» (p. 127).

A veces llega a forzar el sentido gramatical, como en el empleo de «cuyo» por «el cual» en este párrafo —aunque es una ocasión excepcional:

> La madre le entregó al padre las sandalias nuevas, que todavía no conocían el inquieto pie del laértida, y el padre las ofreció al hijo, cuyo las colgó por los cordones del cinturón [p. 134].

Un último ejemplo de construcción arcaica: «Ya hacía dos lunas que se fueran a sus terrazas [...]» (por «que se han ido»).

Otro rasgo estilístico que se puede apuntar es el de pasajes con abundancia de oraciones con «y» («y... y... y»), coordinadas copulativas que confieren un tono arcaico, medievalizante (pp. 185-186) (cfr. también pp. 195-196). También la repetición del «que... que... que» encadenadas oraciones de relativo.

En todo caso debo advertir que estas páginas dedicadas al estilo de Cunqueiro en este epígrafe, en modo alguno quieren constituir un análisis pormenorizado y exhaustivo. El estilo de Cunqueiro está aún por estudiar. Yo aquí me he limitado, por razones de espacio, a apuntar algunas sugerencias al respecto, sin el menor carácter de sistema.

Vocabulario

Esto que acabo de indicar para el estilo es aplicable también al léxico cunqueiriano. Pienso que hace falta un estudio comparativo entre el texto gallego —ahora editado

en forma de obras completas por E. Galaxia— y su traducción al castellano, que es lo único que aquí manejo; a buen seguro que aportaría interesantes respuestas.

En todo caso no cabe ninguna duda de que Cunqueiro domina perfectamente la lengua castellana.

Indico, a manera de apunte, una serie de voces poco usuales que él emplea, y que sería preciso estudiar en otro sitio. Algunas de ellas constituyen nombres de especies botánicas, a las que él se confiesa tan aficionado. Pero otras son palabras casi perdidas en nuestro léxico castellano, que tienen verdadero interés. Ojalá los estudiosos de la literatura y eruditos avancen mucho más en este camino ahora iniciado de los estudios cunqueirianos.[8]

Entre estas palabras cabe citar: contera (90), leques (p. 104), veranía (p. 114), pina calle (p. 115), albítara (p. 121), belfos (p. 125), saín (p. 125), nasa (p. 126), abocar la cecina (p. 129), ginesta (p. 130), la herbicana del mullido (p. 130), trifolio pratense (p. 131), cañoto (p. 131), jaldas de paño de buro (p. 136), la calera del pozo (p. 136), bola en basto y malilla (p. 136), tajamar (p. 139), gonfaloniero (p. 149), madamás (p. 149), escupir caguñas (p. 153), anátida (p. 153), ojos murinos (p. 154), manos garrales (p. 155), farra (p. 158), meridiana visita de gaviotas (p. 161) —curioso adjetivo aquí—, vermiceaba la galleta podre (p. 163), pescar corvinas (p. 163), lebeche (p. 167), la espesura foleal (p. 175), bromos (p. 175), festucas (p. 175), gliceria (p. 176), senecio jacobea (p. 176), cirsio (p. 176), brétema (p. 176), buey mogón (p. 176), cordero recental (p. 177), pacer sama (p. 177), la valeriana (p. 178), campo de sínople (p. 181), lisos y milanos (p. 181), tadorna (p. 181), mendada capucha —por «remendada»— (p. 182), podrecer (p. 183), silfión (p. 189), rebanas (p. 190), patache (p. 191), viento lebeche (p. 193), mergo (p. 194), misar (p. 197), navegar a papahígos (p. 197), tafur (p. 198), gnomon (p. 198), higuera bréveda (p. 203), asafética (p. 203), tasajo (p. 204), pocas casas tejan (p. 204), citrón (p. 206), plombagina (p. 210), corniveleto (p. 210), bromos (p. 211), festuca (p. 211), potillas de la ginesta blanca (p. 211), cenceño (p. 211), liorta (p. 213), cañabeja (p. 214), lenguatear (p. 214), enebro (p. 218), beleño (p. 218), bagazo seco de uva (p. 218), capuz (p. 220), nidada bolsillera (p. 226), chapacuña (p. 226), zurita (p. 226), zurel (p. 227), digital (planta) (p. 234), agrillo (vino) (p. 243), gangar el búho (p. 244), aína (p. 245),

carba (p. 247), rodela (p. 249), estar contexte (p. 249), zumaya (ave) (p. 250), brincadoras nevatillas (p. 252), mijo (p. 260), chepa (p. 261), tormo musgoso (p. 265), malvis (p. 267).

En resumen y conclusión, Cunqueiro se nos presenta como un espíritu de fantasía prodigiosa, con un temperamento poético que se expresa con pudor y mesura.

La obra de Cunqueiro es un soberbio canto a la libertad infinita de la imaginación.

NOTAS

1. Me refiero a mi libro *La fantasía lúdica de A. Cunqueiro,* Ed. del Castro, La Coruña, 1980.

2. La mejor traducción en castellano de la *Odisea* quizá sea la de Luis Segalá y Estalella, Espasa-Calpe (Col. Austral, n.º 1.004), 13.ª ed., Madrid, 1980 (la 1.ª ed. es de 1951). Para deleitarse con el texto griego puede acudirse a la edición de Oxford.

3. «Cunqueiro defiende la realidad de lo soñado con el testimonio de la imaginación campesina», según José Luis Varela, *La palabra y la llama,* Prensa Española, Madrid, 1967, p. 197.

4. Cfr. Pilar Palomo, «Álvaro Cunqueiro, *Vida y fugas de Fanto Fantini*», en *El comentario de textos,* Castalia, Madrid, 1977, vol. 2, pp. 227-245.

5. En otra versión de la leyenda, Euriclea sería madre de Edipo... pero nunca de Ulises; en todo caso, su nodriza.

6. Para los aspectos clásicos de los mitos, cfr. Pierre Grimal, *Diccionario de la mitología griega y romana,* Ed. Labor, Barcelona, 1966.

7. Compárese este relato con el *Amadís* original, cfr. edición de E.B. Place, C.S.I.C., Madrid, vol. 1, reimpresión, 1971; 2, 1962; 3, 1965; y 4, 1969.

8. Para una bibliografía completa de Cunqueiro cfr. Antonio Odriozola, «Lembranza de A. Cunqueiro e unha bibliografía máis da sua obra», en *Grial,* n.º 72, abril, mayo, junio 1981, pp. 235-260.

MIGUEL DELIBES: LA SENCILLEZ DE UN MAESTRO *

Nada añade el último libro de Delibes a su temática peculiar, ni al mundo narrativo coherente y personal de su obra anterior. Pero creo constituye un brillante resumen, simplificado y depurado, de su concepción vital, contrastada ante los acontecimientos políticos recientes del país.

El disputado voto del señor Cayo es una breve novela que prolonga el tema de la naturaleza como solución a la búsqueda de sí mismo, y el ambiente rural de *El camino*. Con la simpatía por los personajes primitivos y elementales, encerrados en su pequeño mundo natural, y adaptados en pacífico sobrevivir. El *Diario de un cazador*, y el *Diario de un emigrante*. Recuerda al personaje de *Las ratas*, conocedor de los secretos del campo, y defensor de las condiciones miserables de existencia. La crítica de *La hoja roja* y la *Parábola de un náufrago*. Incluso la captación del habla trivial y coloquial de *Cinco horas con Mario* o el ritmo narrativo de *El príncipe destronado*.

Esta obra patentiza, además, una antigua tesis de Delibes, que Gonzalo Sobejano recogía en su excelente estudio:

«En lo que atañe a mi preferencia por las gentes primi-

* Publicado en *El País*, suplemento «Arte y Pensamiento», n.º 70, 11-2-1979.

tivas, por los seres elementales, no obedece a capricho. Para mí, la novela es el hombre, y el hombre, en sus reacciones espontáneas, sin mixtificar, no se da ya, a estas alturas de la civilización, sino en el pueblo. Lo que llamamos civilización recata no poco de hipocresía. [...]».

El disputado voto del señor Cayo se constituye en torno al enfrentamiento entre este mundo rural y primitivo en desaparición —canto elegíaco de última despedida— y la sociedad española de hoy. Enfrenta este mundo coherente, personal e insolidario que Delibes ha encontrado en su literatura y en su vida, con la trascendente situación histórica que hoy vive nuestro país —de la que aporta datos y referencias de nombres reales— quizás algo caricaturizada en el tema de la caza del voto.

La novela se inicia en plena agitación preelectoral, trastienda de un partido político —que es una alternativa progresista—. A la conquista del voto, recorren una provincia tres personajes: Víctor, el diputado, humano, sentimental, que acusa un cierto *gap* ante la gente joven, y que ante el señor Cayo —personaje al que realza con su contraste— saltará en crisis; Rafa, un chico extrovertido, alocado, divertido, que se expresa con todos los tópicos del vocabulario pasota, y Laly, la feminista seria y progre.

Desde un mundo sin relieve, la novela se va adentrando en el escenario magnífico de una naturaleza no idealizada, sino agreste y pobre, a la que el hombre actual es ya tan totalmente ajeno.

La aparición del señor Cayo, un solitario patriarca de la tierra, viejo sobreviviente de un mundo rural y cerrado, constituye el eje de este enfrentamiento entre dos civilizaciones, que llevará al diputado a plantearse la validez de unos principios por los que luchaba con fe total.

El señor Cayo les muestra la inteligencia del hombre con el medio, sin violentarlo, a la manera de un entendimiento antiguo. Y expresa sus puntos de vista en coloquios de una sencillez rotunda y natural, sobre una serie de temas que desarman teorías de redención y liberación social.

El señor Cayo habita un mundo autosuficiente y apartado de la ambición arribista del tinglado moderno, ajeno también a la intolerancia del fanatismo que pone una agria nota final a la narración. En este mundo, el hombre sabe valerse en la naturaleza, por sí mismo. Su libertad se basa

en no depender de nadie —¡algo tan impensable en nuestra sociedad!—.

La novela toda gira en torno a este dios antiguo, primitivo y venerable, sumo sacerdote de un mundo perdido, lleno de estoicismo, sencillez, socarrona ironía de cazurro y humanidad elemental.

Delibes hace un canto elegíaco que recuerda el viejo realismo de Pereda, pero despojado de su molesto moralismo y sustituido por una cierta invocación rousseauniana.

Pero a través de él también se evidencia que la vida política son sólo palabras. Que en el engranaje político la máquina devora al hombre —así, Víctor, que es diputado jefe, es un monigote al que meten y sacan del coche, como una pieza de exhibición, sujeto a una organización—. Que se desconoce la más valiosa fracción del pueblo: la más alejada de la civilización.

En definitiva, creo que se evidencia la falta de fe de Delibes en cualquier solución social para el hombre que proceda de la vida moderna. A esto me refería cuando empleaba el calificativo de «insolidario».

Pero también lo que se plantea en el fondo es la cuestión «qué es cultura». Este grave tema se plantea de manera sencilla, sin profundizaciones teóricas. La simple afirmación de Víctor da la respuesta: «La vida es la cultura». Ha entendido la cultura antigua, de los pueblos, ajena al hombre actual. Como si estuviéramos proporcionando una cultura sin vida, pura invasión de mensajes comunicativos, efímero intercambio de contenidos convencionales sin contenido humano, en ritmo forzado que impide al hombre un acuerdo con la tierra, con la arcilla de que procede.

Y Víctor añade: «No hay derecho a que hayamos dejado morir una cultura sin mover un solo dedo». (Llamada de atención del narrador.)

Es Víctor quien resalta y capta la importancia del señor Cayo: «Ese tío sabe darse de comer, es su amo, no hay dependencia, ¿comprendes?». Y el *leitmotiv* que repite con Rafa en la divertida escena de una lúcida borrachera: «Hemos ido a redimir al redentor...».

Pero aún se añade en frases sueltas: «Palabras, palabras y palabras... Es... es lo único que sabemos producir. (...) ¿Puedes decirme, Laly, por qué es más cultura nuestra cultura? [...] ¿Con qué derecho pretendemos arrancarle de su medio para meterlo en el engranaje?».

Es por ello que *El disputado voto del señor Cayo* lo que verdaderamente plantea con una sencillez diáfana y transparente es nada menos que la idea de progreso.

Sin embargo, la novela se estructura con una gran sencillez, pese al trasfondo que he señalado. La acción avanza con naturalidad, en ritmo ajustado que mantiene un tono amable y ameno que capta el interés de principio a fin.

Narración de un limpio clasicismo. El lenguaje sustenta la acción sin exhibicionismo. Frente a la narrativa moderna, acción y personajes prevalecen sobre la escritura.

El lenguaje cambia con habilidad imperceptible. De las descripciones iniciales de la oficina del partido, de un mundo trivial y vulgar —al que retorna también el lenguaje, al final—, pasa a vestirse de un castellano limpio, inusual, de sencilla y contenida grandeza, acorde con el paisaje.

En las páginas centrales hay, por tanto, un lenguaje castellano viejo que arropa a la figura de Cayo. La sobriedad escueta de un castellano rugoso nos muestra de a bulto la impresión compacta de un mundo. Lenguaje y realidad están en cada momento perfectamente acordes.

En los coloquios hay, además, un divertido contraste entre los modismos populares del señor Cayo —con entonación y frases llenas de gracia— y las impacientes exclamaciones de Rafa, que se expresa en lenguaje pasota y lleno de tacos.

Los personajes se expresan con libertad, destacando sus diferencias con soltura de gestos, sin que nada los coarte. Exponen su filosofía de la vida y tratan temas importantes con la sencilla superficialidad de lo vital, de lo cotidiano. Se hacen así entrañables y vívidos.

Poseen, además, el don de la oportunidad. Y se desenvuelven con el encanto de la sencillez cotidiana, en movimientos medidos y oportunos.

El disputado voto del señor Cayo parece escrita al dictado de la idea de Víctor: «El cine o la literatura que no exploran el corazón humano no me interesan. Las artes de laboratorio son pura evasión».

Habrá quizá quien piense que ideológicamente esta obra de Delibes es un escapismo a una ruralidad rousseauniana impracticable, para atacar posturas políticas progresivas que no entiende o no acepta. Y habrá quien piense que es

obra de un realismo simplón y provinciano, de un clasicismo sin relieve, incapaz de profundizar un tema.

Pero creo que estamos ante la obra de un gran maestro. Su valor reside en la forma magistral en que se desarrolla. Ejercicio de sencillez y naturalidad de un autor que domina perfectamente una técnica y un mundo propios. No predomina una inteligencia superclarividente, ni aporta novedad de ideas o gran profundidad en el tratamiento de los personajes. Pero sería incoherente exigir abstrusas disquisiciones culturales, cuando lo que se defiende es la sencillez de vida y de cultura.

Por ello usa un argumento elemental y un lenguaje escueto para un personaje grandioso y primitivo, que nos gana el corazón con la firmeza simple y humana de los seres entrañables. La sencillez transparente y cristalina que envuelve toda la narración es su gran mérito.

El legado de esta narración es el señor Cayo. En la evidencia física de este personaje de simbólica grandeza se resuelve ostensivamente la cuestión acerca de qué es cultura y qué es progreso.

Ideológicamente, no hay una postura reaccionaria, sino regresiva: en el sentido de «vuelta»; en el sentido naturalista de un pacífico rousseauniano.

Creo que *El disputado voto del señor Cayo* es, además, síntoma de un temperamento y de una actitud de escritor que, conforme avanzan los años, se recluye más y más en un mundo personal —real— que sólo respeta y admira lo humano. Y lo humano ya no se encuentra en la ciudad, sino en la naturaleza, en lo primitivo popular.

En definitiva: una novela sencilla, relatada con la facilidad y soltura de un gran maestro, que es, además, un completo insolidario de la vida moderna.

EL NATURISMO DE MIGUEL DELIBES *

En estas páginas quiero intentar demostrar cómo el interés de Miguel Delibes por la naturaleza constituye la parte nuclear de su concepción de la vida, que informa los diferentes aspectos de su narrativa.

En alguna ocasión el propio Delibes ha reconocido que él no es hombre de ideas.[1] Esto no significa nada peyorativo, sino simplemente que su fuerte no es la variedad y riqueza de ideas, ni el abrir nuevos caminos a la narrativa mediante la experimentación —pese a la *Parábola del náufrago*—. Su peculiaridad y mérito consiste en que, con una narrativa de factura clásica, es capaz de saber «contar bien» una historia, recreando un ambiente y diseñando unos personajes de característica humanidad. Así pues, esta es su ventaja y desventaja: su sencillez.[2]

Delibes repite siempre unas mismas ideas, elementales verdades que parece querer cincelar constantemente. Y el núcleo de esta ideología sólida y simple creo podría definirse por el naturismo, entendiendo por tal una concepción acerca de la naturaleza. A ella superpone su peculiar humanismo, y así naturaleza y hombre se presentan abra-

* Publicado en VV.AA., *Estudios sobre Delibes,* Madrid, Universidad Complutense, 1983.

zados, unidos en un mismo epígrafe relevante que asocia ecologismo y humanismo social.

Trataré en este trabajo tan sólo de ilustrar y ordenar algunas de sus ideas fundamentales respecto al tema. No intentaré descubrir nada nuevo, pues todo está dicho en sus últimos libros, donde resume sus concepciones acerca del hombre y la naturaleza.[3] Aquí sólo expondré cómo se desarrollan estas nociones en el decurso de su narrativa.

La cuestión y la crítica

La crítica ha destacado ya en algunas ocasiones este aspecto de la obra de Delibes, aunque en forma más tangencial, sin concederle la importancia nuclear que considero tiene.

Baste recordar algunas páginas del importante estudio de Gonzalo Sobejano:[4]

> [...] Diríase, pues, que a través de estos distintos caminos de sus criaturas, Miguel Delibes ha recorrido él mismo un camino único, con diferente meta (diferente solución) al final de cada una de las cuatro etapas. Y este camino del escritor, desde la insolidaridad a la solidaridad, significa una progresiva toma de conciencia de la responsabilidad humana, un proceso de acercamiento al humanismo social a partir de la angustia existencial.

Y más adelante:

> Pues la solución que Miguel Delibes parece proponer en *El camino* a la busca problemática de la autenticidad no es otra que la naturaleza. No sólo aquello que habitualmente así se llama (la materia creada, los elementos), sino también el natural de cada hombre, lo natural de su primaria relación, la naturalidad en el ser, hacer y vivir de las criaturas [...].

En su estudio acerca de Delibes, Edgar Pauk[5] ya señala la temprana aparición del tema de la naturaleza en *La sombra del ciprés* (p. 149),[6] donde se viola la naturaleza con la razón. En *El camino* se integraría personaje y naturaleza, pues naturaleza y niñez son el mismo tema aquí omnipresente (p. 151). En *Mi idolatrado hijo Sisí* la naturaleza opera un profundo cambio en el personaje (p. 153),

aparece la crítica del progreso y la tiranía de la razón (p. 154); religiosidad en la relación de Lorenzo con la naturaleza (p. 155); la caza como competición y deporte (p. 156), como esfuerzo moral que contrapone el hombre a la naturaleza; para el campesino la naturaleza es campo (p. 157), pero no naturaleza idílica sino con problemas.

Hubo en su día una interesante polémica derivada de estas ideas de Delibes que recogen el contraste entre la idea de naturaleza y la de progreso, en oposición.

García Viñó criticó a Delibes su actitud negativa ante el progreso, y lo llama pesimista y escéptico porque «tiene una visión de la naturaleza, no desde un punto de vista horaciano, sino desde una auténtica oposición al progreso».[7]

También Hickey considera que «en el vocabulario de Delibes las palabras "civilización" y "progreso" son palabras feas».[8]

Para Pauk, ambos críticos confunden lo que es «naturaleza» y lo que es «campo». La naturaleza sería algo complementario y no contrapuesto a la ciudad. Pero con el tiempo la civilización humana tiene escaso contacto con la naturaleza: «A medida que la civilización se hace más compleja, hay una relación siempre menor entre el "sentido común" y los instintos, por un lado, y las máquinas que son nuestros instrumentos, por otro» (p. 159).

Creo sin embargo que aquí la idea está insuficientemente expresada. Dicha así parece simplemente una reiteración de los conceptos existencialistas acerca de la técnica y el hombre, tan usuales desde los escritos de Karl Jaspers, por ejemplo. Pauk superficializa la cuestión, hablando después de que la técnica es un instrumento que domina cada vez más al amo (p. 161). La conclusión a que llega es la siguiente:

> Lo que sugiere Delibes para resolver el dilema es llevar los beneficios de la civilización y el progreso al campo y dejar que cada persona escoja lo que más le convenga [p. 165].

Lo que es una absoluta trivialización del tema. Y más adelante, refiriéndose a Leoncito de *La hoja roja*:

> En este personaje, en efecto, demuestra Delibes la deshumanización del hombre que niega sus raíces y ha

> perdido su alma pretendiendo ser lo que no es, y viviendo en un ambiente de seres que, como él, se han uniformado [p. 166].

Con ello se destaca cómo los personajes que han «progresado», como Leoncito y que se han separado de la raigambre del pueblo, son enteramente negativos en su obra. Y Pauk considera más adelante:

> La naturaleza es parte del hombre y no puede ser sofocada sin graves consecuencias del equilibrio interno del hombre y externo de su ambiente. La naturaleza para Delibes es una preocupación constante, porque es como la estrella polar del hombre, algo que enseña al hombre su ruta. Sentirse «natural» es ser parte de una síntesis orgánica entre emoción e intelecto, síntesis que constituye nuestra búsqueda vital [p. 167].

Sin embargo, en esta discusión acerca de la oposición naturaleza/progreso, ni García Viñó, ni Hickey, ni Pauk parecen destacar lo que en realidad se cuece en el dilema: se está cuestionando la noción misma de *progreso*. Como si Delibes se preguntara: ¿estáis seguros de que progresar es esto? Aquí es donde creo radica el *quid* de la cuestión. Y ello nos prueba la profundidad de la idea única que Delibes repite incansable en sus escritos. Idea simple y honda, a la vez. Delibes no se niega a la noción de *progreso*, sino que la pone en duda, levantando un interrogante que abisma cuando se intenta su respuesta.

El inicio de «El camino»

Veamos ahora cómo se desarrolla esta concepción de Delibes a través de su decurso narrativo.

Es en *El camino* (1950) donde se plantea de entrada la constante oposición entre ciudad/campo, a partir del contraste entre las aspiraciones del niño —unido al pueblo y la naturaleza— y las de su padre de enviarlo a la ciudad.[9]

El padre actúa con su mejor intención. Hombre sencillo, quesero de profesión, quiere para su hijo lo mejor, y lo mejor está allá, en una ciudad que no conoce. En definitiva, el padre cree en la noción de progreso como idea redentora del mundo humilde y pobre del pueblo, de la

vida simple y precaria que se lleva en la aldea. Su ideal es hacer del hijo lo que no pudo ser él: un hombre formado e instruido. Por el contrario, el ideal de Daniel el Mochuelo es otro: algo grande es ser herrero.

La naturaleza se presenta unida al pueblo. No es la naturaleza de los románticos o los panteístas. Es una naturaleza humanizada, que se presenta en descripciones breves, con la concisión lacónica del castellano. Así, en las descripciones del valle, aislado del mundo exterior:

> A veces, Daniel, el Mochuelo, pensaba que su padre y el cura, y el maestro, tenían razón, que su valle era como una gran olla independiente, absolutamente aislada del exterior. Y sin embargo no era así; el valle tenía su cordón umbilical, un doble cordón umbilical, mejor dicho, que le vitalizaba al mismo tiempo que le maleaba: la vía férrea y la carretera [...] [p. 26].

La descripción toma por motivo los acontecimientos cotidianos:

> [...] En ocasiones se divisaban dos y tres trenes simultáneamente, cada cual con su negro penacho de humo colgado de la atmósfera, quebrando la hiriente uniformidad vegetal de la pradera. ¡Era gozoso ver surgir las locomotoras de las bocas de los túneles! Surgían como grillos cuando el Moñigo o él orinaban, hasta anegarlas, en las huras del campo. Locomotora y grillo evidenciaban, al salir de sus agujeros, una misma expresión de jadeo, amedrentamiento y ahogo [p. 27].

La descripción del valle que continúa está caracterizada por el laconismo conciso del castellano viejo, lo que le confiere un lirismo concentrado. La descripción en Delibes nunca se extiende en largos párrafos, sino que es un mero apunte sintético, un trazo apenas que sirve para dibujar el escenario sobre el que se desenvuelven los personajes. Pero la fuerza de esta descripción breve y de este escenario es evidente porque hace sentir su peso a lo largo de toda la obra. Personajes y ambiente se encuentran aquí compenetrados, fundidos en uno solo. He aquí un ejemplo de un momento descriptivo:

> Le gustaba al Mochuelo sentir sobre sí la quietud serena y reposada del valle, contemplar el conglomerado

de prados, divididos en parcelas, y salpicados de caseríos dispersos. Y, de vez en cuando, las manchas oscuras y espesas de los bosques de castaños o la tonalidad clara y mate de las aglomeraciones de eucaliptos. A lo lejos, por todas partes, las montañas, que, según la estación y el clima, alteraban su contextura, pasando de una extraña ingravidez vegetal a una solidez densa, mineral y plomiza en los días oscuros [p. 27].

Y más adelante añade:

Muchas tardes, ante la inmovilidad y el silencio de la Naturaleza, perdían el sentido del tiempo y la noche se les echaba encima [p. 28].

Bastan estas breves líneas para expresar el arrobamiento que la naturaleza causa en estos dos muchachos. Naturaleza que influye en sus estados de ánimo: «Las ingentes montañas, con sus recias crestas recortadas sobre el horizonte, imbuían al Moñigo una irritante impresión de insignificancia» (p. 29). Tan sólo un breve apunte, y ya se ha situado el estado de ánimo del personaje en el trasfondo natural que le sirve de escenario.

Sin embargo, la naturaleza que presenta Delibes no es convencional, sino que huele a pueblo, a excremento de vaca y estiércol: naturaleza humanizada por el convivir de hombres y animales:

Al regresar, ya de noche, al pueblo, se hacía más notoria y perceptible la vibración vital del valle. Los trenes pitaban en las estaciones diseminadas y sus silbidos rasgaban la atmósfera como cuchilladas. La tierra exhalaba un agradable vaho a humedad y a excremento de vaca. También olía, con más o menos fuerza, la hierba según el estado del cielo o la frecuencia de las lluvias [p. 30].

En Delibes la naturaleza nunca se presenta sola, aislada. Sobre ella va dibujando todo un mundo popular, que se despliega —en *El camino*— a partir de la sencilla problemática que preocupa al niño. Todo un mundo de personajes populares desfila ante la lente del narrador. El pueblo y sus habitantes están profundamente unidos al sentimiento de la naturaleza (p. 33). No nos encontramos aquí con la naturaleza romántica, hipostasiada, simbolizada, ajena al hombre; no es la naturaleza como divinidad materialista,

como ente abstracto de un pensamiento panteísta. Es más bien una naturaleza cotidiana, entrañable —la hacen así los personajes— asociada a sentimientos humanos. Es una naturaleza profundamente humanizada por los sentimientos de los hombres que en ella se ponen de relieve. Naturaleza como escenario para el hombre, íntimamente unida a éste, pues ambos forman parte de lo mismo. No choca así la fluidez natural con que van surgiendo todos los personajes que constituyen este mundo popular.

La naturaleza se impone por sí misma:

> No era Daniel, el Mochuelo, quien llamaba a las cosas y al valle, sino las cosas y el valle quienes se imponían, envolviéndole en sus rumores vitales, en sus afanes ímprobos, en los nimios y múltiples detalles de cada día [p. 80].

Naturaleza no son solamente árboles y campos, sino también la vida de los hombres. Naturaleza es también el pueblo, la vida de sus habitantes.[10] Integrados en el paisaje y fluyendo con ternura, se presentan sucesivamente en la novela los diversos tipos humanos a partir de la excusa argumental que es la preocupación de Daniel antes de abandonar el pueblo y sus recuerdos —así se perfilan personajes como el herrero, el cura, el maestro, las solteras, el indiano rico, etc.—.

En este capítulo de la naturaleza ocupan un lugar importante las escenas de caza y pesca,[11] que Delibes considera artificios para unirse, aunque sólo sea unas horas, con la naturaleza. Así se describen las correrías de los muchachos, la caza de pájaros (pp. 60-61), la pesca de cangrejos (p. 62) y peces (p. 63), baños en el río, etc.

El amor de Daniel por la caza se manifiesta ya en su salida con el padre al alba (pp. 118-127), con peculiar estilo de descripciones breves, que reflejan la naturalidad y sencillez típicas de Delibes.

> Con el alba salieron. Los helechos, a los bordes del sendero, brillaban de rocío y en la punta de las hierbas se formaban gotitas microscópicas que parecían de mercurio [...] [p. 122].

El descubrimiento de la maternidad también podría asociarse a esta atención de Delibes por la naturaleza: «La

maternidad era más hermosa así; no se debía al azar, ni al capricho un poco absurdo de la cigüeña» (p. 68).

En todas estas escenas de la novela el valle está siempre presente. Se dice que el valle brilla para Daniel si está la Mica —la hija del indiano rico de la que se halla enamorado—. En el sentimiento puro de un niño, amor y naturaleza están unidos:

> Si la Mica se ausentaba del pueblo, el valle se ensombrecía a los ojos de Daniel, el Mochuelo, y parecía que el cielo y la tierra se tornasen yermos, amedrentadores y grises. Pero cuando ella regresaba, todo tomaba otro aspecto y otro color, se hacían más dulces y cadenciosos los mugidos de las vacas, más incitantes el verde de los prados y hasta el canto de los mirlos adquiría, entre los bardales, una sonoridad más matizada y cristalina. Acontecía, entonces, como un portentoso renacimiento del valle, una acentuación exhaustiva de sus posibilidades, aromas, tonalidades y rumores peculiares. En una palabra, como si para el valle no hubiera ya en el mundo otro sol que los ojos de la Mica y otra brisa que el viento de sus palabras [p. 129].

También en la breve descripción de la fiesta de la Virgen brilla el valle en todo su esplendor:

> Un polvillo dorado, de plenitud vegetal, envolvía el valle, sus dilatadas y vastas formas. Olía al frescor de los prados, aunque se adivinaba en el reposo absoluto del aire un día caluroso. Debajo de la ventana, en el manzano más próximo del huerto, un mirlo hacía gorgoritos y saltaba de rama en rama [...] [p. 179].

Se destaca también el individualismo de la gente del valle, que sólo se quiebra a la puesta del sol: los jóvenes al amor, los viejos en el beber (p. 164).

El mensaje de la obra parece contenido en las palabras del cura, casi al final de la novela: «[...] Todos tenemos un camino marcado en la vida. Debemos seguir siempre nuestro camino, sin renegar de él [...]» (p. 180).

Pero todo ello está aderezado con la naturalidad absoluta con la que sienten y viven los habitantes del valle, con la cual se van emparejando —destaca la escena de Daniel y Uca-uca (p. 195)—. Hasta la beata, la Guindilla mayor,

descubre, cuando se enamora, la belleza de la tierra (pp. 192-193).

Toda la novela tiene un tono de sencillez infantil, que se adapta al prisma del personaje que contempla la escena.

El lirismo de Delibes se patentiza en momentos como aquel en que Daniel deja un tordo junto al cadáver de su amigo aficionado a los pájaros (p. 206); o en el lenguaje de las campanas (p. 210).

Pero siempre la naturaleza, el valle, se presenta fundida al sentimiento del protagonista:

> [...] El valle despertaba al nuevo día con una fruición aromática y vegetal. Los olores se intensificaban, cobraban densidad y consistencia en la atmósfera circundante, reposada y queda [...]. [Daniel] lanzó su mirada a través de la ventana y la posó en la bravía y aguda cresta del Pico Pando. Sintió entonces que la vitalidad del valle le penetraba desordenada e íntegra y que le entregaba la suya al valle en un vehemente deseo de fusión, de compenetración íntima y total [p. 217].

En definitiva, es solamente el progreso lo que se opone a la permanencia de Delibes en el sitio querido. Pero a él no le importa el progreso —¿dónde está, en definitiva, el progreso?—. Se da cuenta de que está renegando de su propio camino, por la ambición bienintencionada de su padre. «Y lloró, al fin», al despedirse de Uca-uca y de todo el pequeño mundo que le había rodeado.

«La hoja roja»

Otra obra representativa de este mundo humano peculiar de Delibes es *La hoja roja* (1959), que trata del problema de la jubilación, unido al de una muchacha de servicio trasladada del campo a la ciudad.[12]

De nuevo es la idea de *progreso* lo que aquí se cuestiona, a través del problema de la tercera edad y de la relación amorosa de Desi con el Picaza —llena de candor naturalista—.

El trasfondo de todo este mundo de personajes —que parecen sacados de la vida cotidiana— está marcado por la idea de la muerte: el viejo Eloy, jubilado, que cuenta

los días de vida que le quedan, mientras desaparecen a su alrededor todos sus antiguos amigos.

Novela nostálgica de la juventud perdida, del declinar de la vida, teñida de tristeza profunda y de sentimiento de muerte, que parece venirse con la naturalidad misma con que se desarrollan todos los acontecimientos de la vida ordinaria.

La técnica narrativa de fundir lo pasado con lo presente nos da idea de la mentalidad del viejo, que funde sus recuerdos con la realidad cotidiana de cada día (pp. 44-45, por ejemplo). Técnica asimismo de reiteraciones, que indica fijaciones obsesivas, los recuerdos machacados con la insistencia de la vejez (ejemplos: p. 64, pp. 79-80), y que refleja las intermitencias del pasado y el presente.

Destaca en esta obra el arte de Delibes para el diálogo, y en la captación de detalles significativos de los personajes, que son entrañablemente humanos, fruto de una delicada observación de la vida ordinaria. Verosimilitud de esta novela que se desarrolla como la vida cotidiana lo hace. Personajes tremendamente enraizados en nuestro suelo español. Obra que es reflejo histórico y social de toda una época, a la manera que lo será también *Cinco horas con Mario* —aunque ésta, para mí, se trate de una obra fallida por carecer de ritmo narrativo—, o *El disputado voto del señor Cayo.*

Delibes penetra en esta obra en la ilusión de los personajes, así en el mundo de la fantasía de don Eloy y su afán por las fotografías —que nunca serán reveladas—. Con la inminencia de la muerte omnipresente a lo largo de la narración.

Son dos mundos los que se contrastan en esta novela: el de la persona próxima al final de su vida, y el de quien vive con sencillez una serie de afectos entrañables: don Eloy y la Desi. Personajes ambos incomunicados por la edad y las preocupaciones; cada uno habla de lo suyo, mostrando en el diálogo la incomunicación humana de dos edades distintas, en monólogos aislados —igualmente entre Leoncito y su padre—. Pero la conversación se entiende como un simple darse compañía, calor humano, más que ser depositaria de ideas en diálogo.

Tan sólo el final, truculento y tópico, del asesinato de Picaza en un rasgo de ira, estropea esta narración, uno de los mayores aciertos narrativos de Delibes.

Lo que interesa a nuestro objeto es señalar que *La hoja roja* manifiesta el trasplante de una persona de pueblo a la ciudad. La Desi que lleva —como los mejores personajes de Delibes— el pueblo escrito en la cara, es convertida en la ciudad en un ser despojado de independencia, en cuanto que tiene que servir a un señor. Tan sólo las relaciones humanas entre amo y criado confieren un carácter de compañía y afecto distinto al usual. Pero el hombre de pueblo trasplantado a la ciudad no encuentra fácilmente su propia identidad.

La naturaleza de «Las ratas»

Las ratas (1962) continúa en la línea de *El camino*. También aquí la naturaleza va unida a la vida del hombre y a lo popular. Lo que la distingue ahora es que los tonos se han hecho mucho más negros: se trata de una vida más miserable. El tremendismo parece haber influido en Delibes, como se manifiesta también en el desenlace trágico.[13]

Las descripciones, más breves y concisas si cabe, que antes, confieren un efecto de rotundidad y contundencia compacta, al situar la acción:

> Fuera era ya oscuro y una luna glauca y enfermiza asomó tras el Cerro Colorado y fue elevándose lánguidamente sobre un cielo alto, extrañamente mineralizado [p. 42].

Algo ha cambiado ahora dentro de Delibes, que nos presenta la misma naturaleza y ambiente que en *El camino* pero de un modo más duro, donde la vida es lucha por la existencia, por la supervivencia. Con un estilo mucho más depurado, el ámbito de la novela se nos describe así:

> [...] Tras la perra, bajo el teso, se abría el mundo; un mundo que la Columba, la mujer del Justito, juzgaba inhóspito tal vez porque lo ignoraba. Un mundo de surcos pardos, simétricos, alucinantes. Los surcos del otoño, desguarnecidos, formaban un mar de cieno tan sólo quebrado por la escueta línea del arroyo, del otro lado del cual se alzaba el pueblo. El pueblo era también pardo, como una excrecencia de la propia tierra, y de no

ser por los huecos de luz y las sombras que tendía el sol naciente, casi las únicas en la desolada perspectiva, hubiera pasado desapercibido [...] [p. 13].

Se trata de un mundo inhóspito, como se pone de manifiesto en estas descripciones:

> [...] Una cadena de tesos mondos como calaveras coronados por media docena de almendros raquíticos cerraba el horizonte por este lado. Bajo el sol, el yeso cristalizado de las laderas rebrillaba intermitentemente con unos guiños versicolores, como pretendiendo transmitir un mensaje indescifrable a los habitantes de los bajos.
> El otoño avanzado estrangulaba toda manifestación vegetal; apenas el prado y la junquera, junto al cauce, infundían al agónico panorama un rastro de vida. Una gama uniforme de suaves transiciones enlazaba los tonos grises, cárdenos y ocres. Únicamente encima de la cueva en el páramo, el monte encina del común prestaba un seguro refugio a los pájaros y alimañas [pp. 13-14].

La naturaleza es aquí inclemente. No se trata de un paisaje amable, como en *El camino,* sino de un medio contra el que hay que luchar para conseguir la supervivencia. Vida muy elemental en este submundo, que destaca por su extremada pobreza.

El naturismo se refleja también en la relación del hombre con los animales. Recuérdese que, en *El camino,* Germán el Tiñoso tenía afición a los pájaros (pp. 56-57) y el valor del animal en la vida del pueblo. También aquí, aunque de manera más expresionista, más dura y tremendista, se recalca la relación del hombre de pueblo con los animales: el Rabino, el Chico con las vacas, el Nini en su entrañable relación con la perra Fa y el zorrillo, los grajos, el gallo del Antoliano, la señora Clo y los pájaros, las ratas... En la vida rústica los animales gozan de un cierto protagonismo importante, y son expresión de la ternura humana de la gente humilde.

La caza es otro medio de relación con los animales, como la caza de la liebre por el abuelo Román (pp. 29-31): «La liebre, como las casas del pueblo, en prodigioso mimetismo, formaba un solo cuerpo con la tierra» (p. 31). Nótese la ira del Nini hacia el Furtivo, que caza en días prohibidos. La caza es limpia si da al animal oportunidad de

escapar, viene a decir Delibes —esta misma idea se encuentra en *La caza de la perdiz roja*, por ejemplo—:

> El Nini, el chiquillo, sabía ahora que el pueblo no era un desierto y que en cada obrada o sembrado de baldío alentaban un centenar de seres vivos. Le bastaba agacharse y observar para descubrirlos. Unas huellas, unos cortes, unos excrementos, una pluma en el suelo le sugerían, sin más, la presencia de los sisones, las comadrejas, el erizo o el alcaraván [p. 33].

Naturaleza aparentemente desierta e inhóspita, pero que acoge gran cantidad de seres vivos; manifiesta rasgos de vida a quien la sabe escrutar. Porque en el contacto con la naturaleza, el hombre debe siempre aprender; así de la mano del abuelo Román el Nini aprende a conocer las liebres (p. 32).

Hay en efecto una sabiduría de la naturaleza que el Nini aprende sobre todo del tío Rufo, el Centenario (p. 27). El Nini sabía lo que sabía por su espíritu observador (p. 26). Conocimiento natural del medio, que le convierte en un ser privilegiado y admirado de todos los habitantes del pueblo, como en la escena de la helada. Sabiduría aprendida de los viejos y heredada de generación en generación: arte inmemorial que se transmite. Así, cuando el Nini aprende sobre la poda, del abuelo Abundio (p. 28); o acude al tío Rufo, el Centenario. Hay aquí una exaltación de la «sabiduría de la vida», hecha de experiencia y de saber manejarse en la lucha cotidiana con la naturaleza (siembra, predecir el tiempo, clima, animales, caza, ...), que se expresa en aforismos, en proverbios contundentes.

La sabiduría del Nini no es la de la cultura —que quiere inculcarle doña Resu inútilmente— sino la de la vida práctica con la naturaleza (p. 89), precisamente aquella que no posee el hombre civilizado. El Nini está conforme como es, no quiere ser «un hombre de provecho», está feliz con su vida natural y primitiva. El Nini se diferencia de Daniel el Mochuelo en sus conocimientos, en su «saber de todo» lo que se refiere al campo; está más experimentado, debido a su lucha por la existencia. Por esta sabiduría que posee es considerado por el pueblo como una especie de profeta o vate (pp. 142-143).

Con esta novela Delibes nos enseña a amar la vida primitiva y tosca de los pueblos castellanos. Así, cuando des-

cribe la caza de la rata (p. 35), animal que el hombre civilizado desprecia y que sirve a los del pueblo como alimento. Hay en esta escena un extraordinario arte de descripción para plasmar el paisaje donde tiene lugar la caza:

> Desde San Zacarías el hombre y el niño bajaban al cauce cada mañana. Esto fue así desde que el Nini tuvo uso de razón. Había que aprovechar la otoñada y el invierno. En estas estaciones, el arroyo perdía la fronda y las mimbreras y las berreras, la menta y la corregüela formaban unos resecos despojos entre los cuales la perra rastreaba bien. Tan sólo los carrizos, con airosos plumeros, y las espadañas con sus prietas mazorcas fijaban en el río una muestra de permanencia y continuidad [p. 36].

En cierto modo el núcleo de la novela —a través del cual se van imbricando diversos motivos— lo ocupa la negativa del tío Ratero a cambiar su cueva por una casa. Representa así al hombre que en su lucha por la supervivencia se ha adaptado y compenetrado tanto a un ambiente, que se niega a abandonarlo. Una vez más en Delibes el tema de la negativa a abandonar un mundo inhóspito pero más humano que el que ofrece la civilización. De nuevo la negativa a la idea de progreso, que es un cuestionar esta idea como válida. El tío Ratero está contento con su cueva y con su medio de vida.

Hay también referencias a la diferencia de clase social. En *El camino* poseía un tono amable —el indiano y la Mica—, pero aquí hay un tono más agrio en esta diferencia, representada por don Antero el Poderoso, que es el cacique del lugar.

También hay referencias a otros temas sociales, como los emigrantes extremeños que el pueblo no asimila, mientras que Nini los considera buena gente y trabajadora (p. 85). En la época de la novela social, Delibes la hace a su manera, recreando un mundo que se pierde, con alusiones sociales.

Toda la narración nos da la impresión de un mundo pequeño, con sus costumbres salvajes, en estrecha relación con la naturaleza —que es el hombre—. Armonía del hombre con la naturaleza, de espaldas al progreso —¿dónde está verdaderamente el progreso?, parece preguntarse Delibes—. Nostalgia de este mundo que se va acabando y perdiendo.

En la compenetración del hombre con la naturaleza y los animales pueden destacarse escenas como la de la matanza, de sabor muy popular (pp. 49 ss.); el Nini imitando el chillido de las liebres (p. 54), la descripción del zorro (p. 55) y de los conejos a la luz de la luna (p. 56), el zorrito que el Nini domestica (pp. 57-58)... El niño en la soledad del campo, imitando el chillar de los animales, entendiéndose con ellos, es todo un símbolo de este mundo natural —que no es un naturalismo edénico artificial, sino primitivo y verdadero—.

La naturaleza es muchas veces —asociada al pueblo— el auténtico protagonista de la obra. Nótese por ejemplo la descripción de la cellisca:

> Por San Alberisco, antes de concluir enero, se desencadenó la cellisca. El Nini la vio venir de frente, entre los cerros Chato y Cantamañanas, avanzando sombría y solemne, desflecándose sobre las colinas. En pocas horas la nube entoldó la cuenca y la asaeteó con un punzante aguanieve. Los desnudos tesos, recortados sobre el cielo plomizo, semejaban dunas de azúcar, de una claridad deslumbrante [...] [p. 61].

O de la niebla:

> Por San Severo se fue la cellisca y bajaron las nieblas. De ordinario se trataba de una niebla inmóvil, pertinaz y pegajosa, que poblaba la cuenca de extrañas resonancias y que, en la alta noche, hacía especialmente opaco el torturado silencio de la paramera. Mas otras veces se la veía caminar sobre los tesos como un espectro, aligerándose y adensándose alternativamente, y en esos casos parecía hacerse visible la rotación de la Tierra. Bajo la niebla, las urracas y los cuervos encorpaban, se hacían más huecos y asequibles y se arrancaban con un graznido destemplado, mezcla de sorpresa e irritación. El pueblo, desde la cueva, componía una decoración huidiza, fantasmal que, en los crepúsculos, desaparecía eclipsada por la niebla [pp. 65-66].

Nótese cómo se asocian los acontecimientos climatológicos con las fechas del año, cuyo ciclo natural se sigue a través de la preocupación por la cosecha. Todos los del pueblo siguen juntos estos acontecimientos, y así cuando la escarcha se lleva la cosecha, todos se reúnen en la ta-

berna a esperar (p. 146). Sus vidas dependen de la tierra y el clima —el viento que evita la ruina de la cosecha— (p. 148), los campesinos pasan la vida mirando al cielo. Importancia de la lluvia, por ejemplo; asocia la religión a los ciclos de la naturaleza, cuando hacen rogativas en procesión para que llueva (p. 106).

La novela misma sigue el ciclo de la naturaleza, las costumbres agrícolas (siembras, etc.) y los problemas consiguientes (falta de agua, etc.). Sigue el calendario, marcado por fechas y fiestas, en cada una de las cuales debe darse un acontecimiento natural. Naturaleza acompasada al calendario humano, que es reflejo de los cambios de aquélla.

Personajes todos atados a la tierra («La tierra es como la mujer de uno», p. 145), en conformidad con su propio destino, que viene dictado por la naturaleza. Y ausencia de idea de clase social o de pobreza; ni Ratero, ni Daniel, ni Cayo creen que son pobres.

El último Delibes

Viejas historias de Castilla la Vieja (1969) vuelve al mundo de *El camino* o *Las ratas*.[14] Insiste en la idea de «ser de pueblo» —una expresión que repite mucho Delibes a propósito de sus personajes más queridos: «Llevas el pueblo escrito en la cara»—. Imita en esta obra la manera de contar típica de los hombres de pueblo, relatando la historia de un emigrante en imágenes sueltas de gran plasticidad.

Llega un momento en que el protagonista se da cuenta de que ser de pueblo era un don de Dios:

> Y empecé a darme cuenta, entonces, de que ser de pueblo era un don de Dios y que ser de ciudad era un poco como ser inclusero y que los tesos y el nido de la cigüeña y los chopos y el riachuelo y el soto eran siempre los mismos, mientras las pilas de ladrillo y los bloques de cemento y las montañas de piedra de la ciudad cambiaban cada día y con los años no restaba allí un solo testigo del nacimiento de uno, porque mientras el pueblo permanecía, la ciudad se desintegraba por aquello del progreso y las perspectivas de futuro [p. 14].

De nuevo una lanzada a la idea de progreso y futuro. Reitera aquí la figura del hombre de pueblo que desprecia la cultura urbana y gusta de la cultura naturista y agrícola (p. 31). Vuelve a recrear la multitud de personajes de pueblo, y el arte de la descripción breve y atinado manejo lacónico del castellano (pp. 41-42).

Lenguaje inusual, escueto y cuidado, de castellano viejo, y contagio de la humanidad de los personajes —el pueblo siempre propicio al milagro que luego es acontecimiento humano (pp. 54-55), los milagros humildes de la Sisinia (p. 59), la simplicidad con que establecen matrimonio (p. 73), la vocación insólita del cura tío Remigio (pp. 97-98)—. Todo Delibes es esto: la belleza del lenguaje castellano tradicional, denso y escueto; el arte de narrar historias a la manera popular de cuentos de viejo que mantienen el interés de principio a fin; y los personajes dotados de peculiar humanidad.

De nuevo aparece aquí la contraposición pueblo/ciudad, naturaleza/urbe, humanidad/progreso técnico. Y algún atisbo social, en la referencia a la emigración (p. 74).

Usa y yo (1966) viene a insistir en este aspecto mediante el análisis que hace de la sociedad mecanizada hacia la que todos caminamos, que es la americana.

También la *Parábola del náufrago* (1969) insiste en la opresión del hombre en la sociedad moderna, el efecto del miedo sobre la libertad humana —nuestro peor enemigo, se dice, es el miedo— y la pregunta como símbolo de rebeldía —influencia del existencialismo de Heidegger—. Esta obra creo que es otra novela fallida de Delibes en cuanto intenta el experimentalismo —los signos de puntuación indicados mediante palabras, sentido de escritura dictada, irrealidad que destaca el carácter de escritura del texto, y sentido mecánico del desarrollo de la novela y de la existencia del protagonista—. Fallida porque carece de ritmo narrativo y pierde la atención del lector —a la que cautiva en otras obras—.[15]

Otra obra suya, *La caza de la perdiz roja* (1963) —inicialmente editada en Barcelona, por Lumen, y también incluida después de la edición de *Viejas historias de Castilla la Vieja*—, insistirá sobre el tema cinegético, relatando la conversación de Juan Gualberto, el Barbas, con el autor. Las citas de Ortega sirven de contrapunto a la realidad de la caza. Caza como pasión, vuelta al primitivismo elemental.

No la caza a sangre fría, sino el desafío de la perdiz seguida a pie. El Barbas dice allí que las máquinas nos han acostumbrado a tener lo que queremos en el momento en que lo queremos, que el hombre ya no sabe aguardar y el ojeo sustituye a la búsqueda. El ideal cinegético es la caza en libertad. En definitiva, la misma nostalgia: el mundo de la naturaleza que se pierde, que se va.

Indirectamente el tema de la naturaleza aparece también en *El príncipe destronado* (1973),[16] si consideramos que el protagonista de la obra, un niño de tres años, es en sí mismo naturaleza en estado puro.

Se trata de un ejercicio de sencillez extrema del narrador, capaz de adaptarse al mundo de la infancia desde cuyo prisma es observada toda la realidad.

Recoge todo tipo de coloquialismo en el diálogo, lo que proporciona a la obra sensación de verismo, en los usos ordinarios del lenguaje. Destaca también el protagonismo de los objetos: de cocina —la olla, la aspiradora, etc.—, el transistor, el tubo dentífrico, etc.

Protagonista absoluto es la imaginación, patente en el modo con que el niño cuenta todo lo que ha visto en un día:

> [...] Quico le dijo:
> —Cris se ha hecho caca en las bragas.
> Papá fingió interesarse en el asunto:
> —Ah, sí, ¿eh?
> —Sí, y yo no me he hecho pis en la cama, ni me he repasado, y el Moro se ha muerto y está en la basura y los demonios le han llevado al infierno y tenía cuernos y [...]

La obra toda, con un argumento endeble, pero una eficacia narrativa perfecta, es un maravilloso viaje a la imaginación de un niño, a través de cuya lente es contemplado el mundo entorno. La infancia como naturaleza pura, como milagro en un ámbito caracterizado por su falta de humanidad creciente. La mentalidad maravillosa del niño es quizá lo que puede rescatarse de este mundo que nos rodea.

Refleja así el *collage* de conversaciones y ruidos. La imaginación del niño capaz de hacer de un tosco tubo dentífrico mil formas de su sueño: tanque, barco, cañón, pisto-

la, etc. El miedo del niño, las pesadillas nocturnas ahuyentadas por la presencia de la madre:

> —¿Qué quería el niño, señora?
> —Mi mano —dijo mamá.
> —¿Su mano?
> —Tenía miedo.
> —¡Ah!
> La Domi relajó su expresión y en sus ojos brilló una chispa de ternura:
> —A saber qué tendrá la mano de una madre [...] [pp. 166-167].

Ecología y humanismo

En términos teóricos Miguel Delibes ha expresado claramente su pensamiento con respecto a la naturaleza y el hombre en dos últimos libros: *Castilla, lo castellano y los castellanos*, y *Un mundo que agoniza*.[17]

En *Un mundo que agoniza* es donde Delibes expone su credo respecto a la oposición al moderno sentido del progreso (pp. 22-23) y a la necesidad de armonizar la naturaleza con la técnica (p. 24), lo que ya desde *El camino*, como hemos visto, quedaba plasmado en su obra narrativa.

Manifiesta aquí su desconfianza con respecto a la noción de progreso técnico, que va contra el hombre por lo que él llama efecto de culatazo (p. 32).

En este libro Delibes se nos aparece un tanto malthusiano y pesimista, exponiendo una serie de ideas no muy profundas pero tan elementales como fundamentales.

El encanto de su obra narrativa deriva precisamente de la actitud que define en estas páginas: sus personajes representan un mundo semiperdido, que desaparece al compás de la nueva civilización técnica contra la cual nadie ya levanta la voz. El progreso técnico nos parece hoy irreversible y el hombre se adapta a todo. A Delibes sólo le cabe la crítica nostálgica desde un mundo que se va.

Delibes define su humanismo ecologista en estas páginas en las que insiste en que el progreso comporta la minimización del hombre, como pieza insignificante de un mecanismo (p. 41). El dinero, símbolo de la civilización, se antepone al hombre (p. 43).

Delibes hace un análisis sencillo y claro del hombre mo-

derno, que viene a definir teóricamente lo que ya se encontraba en sus obras narrativas. Lo que existencialistas y surrealistas denunciaron hace ya tiempo es hoy una realidad que parece irreversible.

Se refiere así al anhelo de dominación del Estado, que favorece la inhibición del hombre, la autocracia (p. 57), la hegemonía por el terror (p. 58), el allanamiento de la intimidad. Alienación del hombre mediante el juguete televisivo (pp. 58-59), malintencionada aplicación de la técnica a la política y la sociología. Los ingenios nucleares (pp. 66-79), y la naturaleza como chivo expiatorio: uso y abuso de la naturaleza, el progreso como inmolación de la naturaleza a la tecnología (p. 80). Insiste en que toda idea de futuro basada en el crecimiento ilimitado conduce al desastre (p. 81). En la naturaleza apenas cabe progreso: conservar el medio es progresar, y alterarlo retroceder (p. 83). El hombre no debería dejar huella en la naturaleza, pero la desvalija y asola (pp. 86-87).

Se refiere al agotamiento de los recursos naturales (p. 94), el derroche de los países ricos (pp. 95-96), la mecanización automatizada que desquicia (p. 97), la rapacidad humana (p. 103), el envenenamiento del ambiente, los disparates ecológicos, el agotamiento de las especies de caza y pesca (p. 107), la destrucción de los bosques (p. 109): en definitiva, el despilfarro de los medios naturales.

Con respecto al sentido del *progreso* en su obra, destaca una serie de ideas fundamentales:

> A la vista de cuanto llevo expuesto, no necesito decir que el actual sentido del progreso no me va, esto es, me desazona tanto que el desarrollo técnico se persiga a costa del hombre como que se plantee la ecuación Técnica-Naturaleza en régimen de competencia [p. 147].

Y un poco más adelante abunda en esta idea:

> A mí entender, únicamente un hombre nuevo —humano, imaginativo, generoso— sobre un entramado social nuevo, sería capaz de afrontar, con alguna probabilidad de éxito, un programa restaurador y de encauzar los conocimientos actuales hacia la consecución de una sociedad estable [pp. 149-150].
>
> [...] Desde que tuve la mala ocurrencia de ponerme a escribir, me ha movido una obsesión antiprogreso, no

porque la máquina me parezca mala en sí, sino por el lugar en que la hemos colocado con respecto al hombre.

Por eso, mis palabras no son sino la coronación de un largo proceso que viene clamando contra la deshumanización progresiva de la Sociedad y la agresión a la Naturaleza, resultados, ambos, de una misma actitud: la entronización de las cosas. Pero el hombre, nos guste o no, tiene sus raíces en la Naturaleza y al desarraigarlo con el señuelo de la técnica, lo hemos despojado de su esencia [p. 150].

[...] En rigor, antes que menosprecio de corte y alabanza de aldea, en mis libros hay un rechazo de un progreso que envenena la corte a incita a abandonar la aldea. Desde mi atalaya castellana, o sea, desde mi personal experiencia, es esta problemática la que he intentado reflejar en mis libros. Hemos matado la cultura campesina pero no la hemos sustituido por nada, al menos, por nada noble.

Y la destrucción de la Naturaleza no es solamente física, sino una destrucción de su significado para el hombre, una verdadera amputación espiritual y vital de éste. Al hombre, *ciertamente, se le arrebata la pureza* del aire y del agua, pero también se le amputa el lenguaje, y el paisaje en el que transcurre su vida, lleno de referencias personales y de su comunidad, es convertido en un paisaje impersonalizado e insignificante [p. 151].

Aunque ello sea clamar en el desierto, qué duda cabe que esta visión desoladora y alarmista de Delibes tiene su buena carga de verdad.

También, cuando se refiere al lenguaje, nos habla de una pérdida de vocablos que él utiliza en sus novelas de ambiente rural (aricar, agostero, escardar, celemín, soldada, helada negra, alcor, ...), que intentan designar al paisaje, los animales y plantas por sus nombres auténticos (p. 154).

En esta tesitura, mis personajes se resisten, rechazan la masificación. Al presentárseles la dualidad Técnica-Naturaleza como dilema, optan resueltamente por ésta que es, quizá, la última oportunidad de optar por el humanismo. Se trata de seres primarios, elementales, pero que no abdican de su humanidad; se niegan a cortar sus raíces. A la sociedad gregaria que les incita, ellos oponen un terco individualismo [...] [p. 157].

Es quizá por ello que el señor Cayo, hombre enraizado en el pueblo, comprendemos ahora que tiene tan poco que

ver con «el pueblo» que los partidos de oposición propugnan. Es un personaje marginado y único, gran solitario, al pairo de toda manifestación política, único residuo de una raza de hombres que se pierde.

Delibes señala por ello la aldea como reducto de individualidad (Isidoro), la máquina como obstáculo entre el hombre y la naturaleza (el Nini), la exaltación de la naturaleza (el Barbas):

> [...] Una constante de mis personajes urbanos es el retorno al origen, a las raíces, particularmente en momentos de crisis: Pedro, protagonista de *La sombra del ciprés,* refugia en el mar su misoginia; Sebastián, de *Aún es de día,* escapa al campo para ordenar sus reflexiones; Sisi, el hijo de Cecilio Rubes, descubre en la naturaleza el sentido de la vida; a la Desi, la criada analfabeta de *La hoja roja,* la persigue su infancia rural como su propia sombra [...] [p. 161].

Sus personajes, como él los llama, son «solitarios a su pesar»:

> Mis personajes hablan poco, es cierto, son más contemplativos que locuaces, pero antes que como recurso para conservar su individualismo, como dice Buckley, es por escepticismo, porque han comprendido que a fuerza de degradar el lenguaje lo hemos inutilizado para entendernos. [...] Mis personajes no son, pues, asociales, insociables ni insolidarios, sino solitarios a su pesar. Ellos declinan un progreso mecanizado y frío, es cierto, pero, simultáneamente, este progreso los rechaza a ellos, porque un progreso competitivo, donde impera la ley del más fuerte, dejará ineludiblemente en la cuneta, a los viejos, los analfabetos, los tarados y los débiles [pp. 162-163].

Personajes marginados, humillados y ofendidos, «víctimas de un desarrollo tecnológico implacable» (p. 164).

Lo que Delibes propugna como solución a todo esto raya en la utopía más maravillosa:

> A mi juicio, el primer paso para cambiar la actual tendencia al desarrollo y, en consecuencia, preservar la integridad del Hombre y de la Naturaleza, radica en ensanchar la conciencia moral universal [p. 164].

En definitiva es este «sentido moral» el que Delibes quiere oponer frente al progreso cifrado en un aumento del nivel de vida. Su idea de progreso podría cifrarse en estas palabras de Ramón García Domínguez que introducen el libro:

> Todo cuanto signifique conservar el medio es progresar; todo lo que signifique alterarlo esencialmente, es retroceder [p. 12].

En definitiva, a lo largo de este trabajo se ha intentado, de una manera descriptiva, presentar cómo concibe Delibes la naturaleza y el papel del hombre en ella, a través de sus diversas narraciones. Creo ha quedado demostrado que el naturismo —por llamarlo así— es el núcleo fundamental de su pensamiento y de su narrativa. Por ello han sido también aludidas de paso sus cualidades como narrador, y queda apuntada su función en la literatura española contemporánea.

El colofón de las últimas páginas —sobre ecología y humanismo— ha venido a sellar todo cuanto antes se ha dicho. El propio autor, en lúcido autoanálisis, ha expuesto con claridad meridiana el sentido que posee su escritura, saliendo al paso de cualquier interpretación posible. Sus palabras y mis juicios —más modestos, evidentemente— coinciden. No se ha descubierto aquí nada nuevo, pero se ha insistido en la importancia de una idea fundamental, y se ha mostrado dónde reside la clave de su pensamiento y su narrativa —con la ayuda de los textos del propio autor—.

Delibes se manifiesta así como un gran solitario en nuestra narrativa contemporánea. Hombre de una sola idea, que reitera con insistencia desde diversos puntos de vista. Quizá porque estime que es sólo esta idea de la naturaleza y el hombre, lo que merece la pena legar a nuestra cultura.

NOTAS

1. «[...] Yo estoy lejos de ser un hombre de ideas; a mí lo que en realidad me divierte es escribir sobre hombres y cosas [...]» *En Castilla, lo castellano y los castellanos.* Col.

Espejo de España, n.º 53, Planeta, Barcelona, 1979 (la cita en p. 11).

2. En otra ocasión he tenido oportunidad de ocuparme de la obra de Delibes, comentando *El disputado voto del señor Cayo*, en un artículo que lleva por título «Miguel Delibes, la sencillez de un maestro», en «Suplemento de Arte y Pensamiento, *El País*, 70, 11 febrero 1979, incluido ahora en el presente volumen.

3. Cfr. *Un mundo que agoniza* y *Castilla, lo castellano y los castellanos*.

4. Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, 2.ª ed., Prensa Española, Madrid, 1975 (las citas en las pp. 165 y 173 respectivamente).

5. Edgar Pauk, *Miguel Delibes: Desarrollo de un escritor (1947-1974)*, Gredos, Madrid, 1975.

6. Sobre Miguel Delibes cfr. también: Ramona del Valle Spinka, *La conciencia social de Miguel Delibes*, Eliseo Torres and Sons, New York, 1975; Ana María Navales, *Cuatro novelistas españoles (D. Sueiro, Aldecoa, Umbral, Delibes)*, Fundamentos, Madrid, 1974; Esther Bartolomé Pons, *Miguel Delibes y su guerra constante*, Ámbito Literario, Barcelona, 1979.

7. García Viño, «Miguel Delibes: entre la primera y la segunda naturaleza», *Punta Europa*, IX, 3 (marzo 1964), pp. 26-41 (la cita en p. 33). (*Apud* Pauk, p. 158.)

8. Leo Hickey, *Cinco horas con Miguel Delibes, el hombre y el novelista*, Madrid, 1968, p. 210 (*apud* Pauk, p. 159).

9. Cito por la edición en colección Destino-libro, n.º 100, Destino, Barcelona, 1980.

10. Cfr., por ejemplo, cap. XVI, pp. 163-173, dedicado a la proyección de cine del cura.

11. Cfr. también *Diario de un cazador*, 1955 (Premio Nacional Literatura, 1955). Cito por la edición en colección Destino-libro, n.º 56, Destino, Barcelona, 1979; y *La caza de la perdiz roja*, Lumen, Barcelona, 1967.

12. Cito por edición de Argos Vergara, 2.ª, Madrid, 1979.

13. Cito por la edición en colección Destino-libro, n.º 8, 7.ª ed., Destino, Barcelona, 1979.

14. Cito por edición Alianza Editorial, 7.ª ed., Madrid, 1980.

15. Cito por edición en Áncora y Delfín, n.º 329, 4.ª Destino, Barcelona, 1978.

16. Cito por edición en Áncora y Delfín, n.º 436, 17.ª, Destino, Barcelona, 1980.

17. Cito respectivamente por las siguientes ediciones: colección Espejo de España, n.º 53, Planeta, Barcelona, 1979; y Plaza y Janés, Madrid, 1979.

JUAN BENET O LOS MÁRGENES DE LA SORPRESA *

EL DECURSO DE UNA NARRATIVA

Los relatos breves

Juan Benet nació en Madrid en 1927. Es ingeniero de Caminos y ejerce en esta ciudad.

Comenzó su carrera como escritor publicando *Max*, pieza de teatro que apareció en *Revista Española* en 1953. Esta revista, de escasa difusión, y de la que aparecieron sólo tres números, aglutinó un grupo de escritores hoy sobradamente conocidos: Aldecoa, Castillo Puche, Fernández Santos, Carmen Martín Gaite, Carlos Edmundo de Ory —creador del «Postismo»—, Sánchez Ferlosio, Alfonso Sastre, etc.[1]

Benet pertenecería a la llamada «Generación del medio siglo»: la de Ferlosio, Fernández Santos, Aldecoa, Medardo Fraile, Juan Goytisolo, Ana María Matute, Mario Lacruz, etc.[2]

* El presente trabajo, estudio preliminar a mi edición de *Un viaje de invierno* de Juan Benet (remito a su paginación), Madrid, Cátedra, 1980, se publica con autorización de la editorial Cátedra.

Benet podría ser incluido dentro de lo que Corrales Egea[3] calificó de «contraola antirrealista». En ella distingue José Ortega[4] dos promociones: la de los escritores de la llamada «Generación de 1950», que abandonaron el realismo crítico, y en la que se incluirían obras novísimas como *Reivindicación del conde don Julián* de Juan Goytisolo, *En el segundo hemisferio* y *Ocho sietes seis* de A. Ferres, *El gran momento de Mary Tribune* de García Hortelano, *Rey de Gatos* de Concha Alós, *Leitmotiv* de L. Leyva, *La saga/fuga de J.B.* de Torrente Ballester, etc.; y la nueva generación, que estaría compuesta por autores nacidos entre 1940 y 1950: Ana María Moix, Sánchez Espeso, Fernández de Castro, etc.

Ignacio Soldevila Durante[5] incluye a Benet en el epígrafe «La nueva coyuntura española al mediar el siglo», entre la «Búsqueda de nuevas fórmulas narrativas», destacando la lenta elaboración del mundo regionato, la diferencia de su obra respecto a la literatura social, con un cartesianismo que le lleva a un universal cuestionamiento donde toda realidad se desrealiza y todo fantasma se realiza, con un proceso de desrealización sistemática que lleva a la mitificación de la realidad, mitificación negativa de una decadencia.

Analizaremos brevemente el decurso de su narrativa para obtener una comprensión más amplia de su mundo literario que permita desentrañar, en cierto modo, *Un viaje de invierno*, que es la obra que fundamentalmente nos ocupa.

En 1961 publica Benet *Nunca llegarás a nada*,[6] escrita entre 1957 y 1958. Se trata de una obra un poco barojiana que refleja una cierta bohemia, narración en la que cabe todo y que deambula perezosa y sin norte relatando el misterioso viaje que emprenden unos amigos con un entrecruzamiento de planos narrativos —recurso refinadamente empleado de nuevo años más adelante—. Este relato inicia también el ensayo de una autobiografía ficticia, y la unión del plano de los sucesos pasados con los que van ocurriendo.

Del año 1958 es también *Baalbec, una mancha*,[7] obra que para Darío Villanueva[8] contiene el germen de toda su narrativa posterior —aunque considero esto un poco exagerado—. En efecto, aquí aparece ya Región, zona mítica y olvidada, incomunicada y perdida. La narración deam-

bula como símbolo de la ruina. Región es considerada como una Atlántida quimérica:

> Me había levantado por segunda vez, acercándome a la ventana: toda la llanura de Región aparecía bañada en una claridad plateada, fosforescente en el horizonte, en ese silencio y ese aroma —sin viento ni susurros nocturnos ni ruido de árboles— de las atlántidas sumergidas, última aureola de todas las llanuras quiméricas, donde un día existió y dejó de existir una civilización.[9]

Este relato contiene una primera evocación del mundo mítico de Región, y el narrador-protagonista intenta recomponer su propia imagen a través de los recuerdos. Hay también la aparición del tema de la muerte —frecuente ya en esta primera época— y las tumbas (*Cuentos completos*, I, p. 194). En todo caso constituye un relato de interés para el estudio de la obra benetiana.

En 1959 escribe *Después*. De nuevo aquí el tema de la muerte (*Cuentos completos*, II, p. 148), el gusto macabro por las fosas y las tumbas, tal vez el exponente más claro de la ruina humana, del fin inevitable: la destrucción del hombre. Ambiente sórdido de casas cerradas y vetustas que encierran el pasado, los recuerdos, la demolición. El tema de la muerte transparece nítido ya en el absurdo físico entre los dos hombres:

> [...] De otra forma jamás podrás vivir, jamás podrá tu persona vencer la clausura del tiempo, porque eso que tienen ahí delante —mezclado con perfumes de almohada y cabelleras sueltas— no es más que la encerrona que una muerte apercibida de tu próximo despertar te tiene preparada día tras día. Porque eso es la muerte: vivir ese instante dominado tan sólo por ese instante. Este es seguramente tu primer encuentro con ella, pero volverá más veces [...].[10]

Duelo es una magnífica narración escrita entre 1959 y 1960, y publicada en 1961, que retorna al ambiente de Región. Presenta ya los atisbos más firmes de lo que va a construir su peculiar estilo narrativo. Obra llena de gestos enigmáticos y palabras rituales «que se dicen todos los años».

El lector —sufrido lector de Benet— camina como a

tientas entre las sugerentes y misteriosas parrafadas hasta que —la atención fija— descubre lo que quería decirse y todo cobra sentido.

La narración comienza con una mención necrológica, al lado de la tumba de Rosa. Hay una misteriosa relación de dependencia del criado, Blanco, hacia don Lucas —dibujado con una enigmática apostura—.

El ambiente de una quinta residencial en las afueras del pueblo. El tema, la soledad de un hombre que ha perdido a su mujer y recuerda el pasado.

De nuevo la ruina de un pueblo, «entonces agonizante». De nuevo la explicación de la situación presente por *flashback* al pasado. La situación de la finca explicada a través de una compleja serie de anotaciones legales —otro tema frecuente en el ámbito regionato—.

Temas recurrentes, como la pelea entre don Lucas y el criado (*Cuentos completos*, I, pp. 61 ss.). Lucha absurda e implacable, física, que refleja tal vez la impotencia del hombre contra su propio destino, descargada sobre el débil:

> Un hombre, viciado por la lucha, que recurría a la lucha para borrar el sueño que años atrás guió y justificó toda una vida de lucha —noches de solitario horror y ladridos lejanos, y voces humanas, y cristales rotos, y precipitadas carreras espasmódicamente detenidas y abortadas puertas adentro con una sonrisa en suspenso, súbitamente desaparecida en la noche ardiente para volver a aflorar en Región, sobre un tapete de juego con cuatro naipes en las esquinas [...].[11]

Juego de planos narrativos. Retroceso al pasado, a la escena de amor entre Rosa y don Lucas. Indeterminación de los nombres: Blanco es el indiano (*Cuentos completos*, I, p. 71) y el señor Blanco es don Lucas, el indiano (p. 7).

La narración transcurre entre un carácter de mágico misterio que se va desvelando progresivamente conforme la memoria del narrador retrotrae al pasado, y rasgos de realismo descubren —en el pluriperspectivismo del paso de la perspectiva objetiva a la del protagonista— que Rosa es una beata vestida de negro, la mujer que el indiano ha idealizado.

En este relato hay ya rasgos característicos que se repetirán en el estilo de Benet: la mezcla de tiempo pa-

sado —recuerdos— y presente; cambio de punto de vista de personaje; técnica de descripción mediante detalles («En una encrucijada arrabalera —pisadas de caballos y ladridos lejanos, y gallos que cantaban por el estiércol—...», p. 56); uso de símbolos que encadenan las escenas —el pañuelo bordado de Rosa—; detalles irónicos que sorprenden esporádicamente al lector («Era capaz de despertar entre los nuevos nombres [...] Esa mezcla de compasiva curiosidad y reservada satisfacción que provoca un fakir en un escaparate para reclamo de unos almacenes», p. 56), a veces humor negro (rellenan el féretro con bolas de papel para que el muerto no baile, p. 59).

Se trata ya de un relato de gran calidad, con momentos fascinantes en la descripción, donde la escena parece detenerse, con el tiempo suspendido —por ejemplo, la escena de los dos hombres boxeando (pp. 63-64), afición ésta corriente en nuestra posguerra—. Pequeña obra de cierta complejidad incipiente, como demuestra la magistral forma de mezclar pasado/presente en el mismo texto (pp. 85-87).

El sentido de la obra sólo se entrega al final —como ocurrirá en *Volverás a Región*—. El narrador juega con el tiempo narrativo y la ocultación de datos que van dándose hacia el final. El lector se mueve en el texto de sorpresa en sorpresa, en una lectura que comienza ya a presentar cierta dificultad, y muestra un texto ambiguo y peculiar pero de fuerte personalidad. Y siempre la fascinación de un misterio mueve a avanzar en la lectura.

Hago aquí un paréntesis que cronológicamente deberían ocupar las novelas *Volverás a Región* (1967) y *Una meditación* (1970), en las que madura el estilo de Benet. A ellas dedicaré un espacio aparte, por la importancia que tienen respecto a *Un viaje de invierno*.

En el año 1970 escribe *Una tumba*, que se publica en 1971. Constituye una de las narraciones más interesantes de Benet, de indudable calidad. Reitera el tema de la muerte y la tumba, en tono más asequible a la lectura, aunque de compleja estructura sintáctica peculiar.

El niño que contempla la tumba, con un misterioso designio, y el guarda que trata de prohibírselo.[12] Es el ambiente inmediato de la guerra lo que hay detrás, con las incursiones del coronel Gamallo —el personaje creado en *Volverás a Región*—. Desde el prisma de la mirada

del niño, narrando en tercera persona, la visita de un hombre a la casa de sus familiares. La terrible escena del brigadier envenenado en el banquete. Y la visita del espíritu vengador a sus asesinos, y a su hijo. El ambiente mágico de las apariciones —una vez más—. Y la sepultura, abierta durante la guerra para tranquilizar a los culpables de aquella muerte, y que se cierra al finalizar la contienda. El niño aparece investido de esa mágica fuerza heredada.

Una tumba es un relato magnífico y denso, donde se respira un hálito magnético de misterio. Hay un mundo concreto pero rodeado de misterio —y de grandeza—, de gran proximidad al lector pese a estar narrado en tercera persona. Hay un aspecto de salvaje violencia que recorre el relato, y un carácter fantasmal y mítico del muerto y la tumba. Hay actos inesperados de las gentes que rodean al niño protagonista —centro imantado de todos los sucesos—, como signos extraños de oculto significado. Hay también una inusual sutileza en el manejo del lenguaje, que juega con términos abstractos y con insinuaciones reticentes hasta lograr un efecto de tensión e indeterminación, de expectativa y sorpresa, de soplo intangible en ese aire dramátio respirable en el texto.

En este mismo ambiente se encuentra *TLB,* escrita en 1971 y publicada un año más tarde. El estilo de Benet ya está forjado, y estas páginas nos ofrecen un relato denso y magnífico, en el tono de misterio que acostumbra. Frases como: «Porque la apuesta no era una venganza, sino, justamente, la incapacidad para llevarla a cabo» (*Cuentos completos,* I, p. 169) apuntan ya a un estilo afiladamente ingenioso, de sentencias que rozan con el absurdo.[13]

Reichenau, de las mismas fechas, comienza con una descripción, en un ambiente de concreción y detallismo. Brevísimo relato que hace una pirueta de bromas con la escritura y deja una sensación de misterio. La impresión final es una alucinante pesadilla.

De esta misma época es *Viator,* donde aparece el yo del narrador: «Reparad —repito— que yo sigo velando por vosotros...» (*Cuentos completos,* I, p. 178). La espera en una estación, el juego de naipes, misteriosas llamadas telefónicas que provocan accidentes. Como indica el narrador, en el teléfono, al no contemplar el rostro de los interlocutores, se pierden los límites de lo real (*Cuentos*

completos, I, p. 184), límites que disipa constantemente la narrativa benetiana.

De 1971 es *El demonio de la paridad*. De 1971-1972, *Últimas noches de un invierno húmedo*. Y, también de 1971-1972, *Obiter dictum*.

Escrito en 1972, y publicado un año más tarde, *Sub rosa* es otro relato importante.

En *La inspiración y el estilo*, cuya primera edición es de 1966, se recoge un texto interesante acerca de la leyenda del buque fantasma, y la influencia de Conrad en su narrativa (pp. 143-154, cito por la 2.ª edición):

> En esa estampa del buque fantasma yo veo la cristalización del deseo del escritor de liberarse de sus propias ataduras, la seducción por un tema que le devuelve al estado de no tener que dar cuentas a nadie.[14]

Sub rosa[15] está escrito bajo la seducción del tema del buque fantasma. El relato se va entregando conforme avanza la narración, bajo el signo de Conrad y creo que también de Baroja.

Se reitera el tema del indiano. Hay el mismo hálito de frialdad y distancia, patente en la escena de amor, distante, extraño. Hay la bien presentada inminencia de algo (*Cuentos completos*, II, pp. 34 ss.) que mantiene la tensión narrativa. La intromisión de poderes ocultos: todo es obra del Enemigo y del Otro (p. 36). Magníficas descripciones, como la del huracán (p. 37). Y los acostumbrados golpes de ironía: «[...] enviarle [...] al presidio por un plazo suficiente como para evangelizar a un canónigo» (p. 14).

También de 1972, publicadas en 1973: *Garet, Así era entonces* y *Por los suelos*.

De 1972-1973 es *De lejos*. Recuerda algo el tono de *Un viaje de invierno* en los soliloquios abstractos, y en los golpes de ingenio, en esa peculiar actitud ingeniosa y sentenciosa (*Cuentos completos*, I, pp. 145-146). Recoge aquí el tema del *gap* de generaciones y rompe una lanza en favor de la juventud, y una crítica a la educación (pp. 155-156). Frases oscuras acerca de la fe, rasgos de ingenio («No es tan sólo una cuestión de credulidad, porque lo más valioso del escepticismo es que se extienda a zonas más amplias e inexploradas que la amortizada fe de donde

salió», p. 158), o acerca del artista («La seguridad es más bien cosa de artistas: la seguridad y el desánimo, un lujo de quienes careciendo de muchas cosas presumen que sobran horas de vida», p. 160).

Reaparece el personaje del indiano, que hace riqueza en Indias (p. 151). Y hay destellos irónicos como cuando el narrador interrumpe repetidas veces el hilo de su relato para afirmar: «Sí, con un poco de hielo, por favor» (pp. 148, 155, 158, 161, 164).

Y al final, una sintomática fascinación por la vacuidad y la nada:

> Su rostro parecía desvanecido en la misma penumbra que había tratado de describir, con la misma supina y atónita fijación en el vacío, ocupado por un instante por la presencia de aquello otro que durante la noche le había pasado inadvertido.[16]

De 1973 es *Horas en apariencia vacías,* reencuentro con los personajes de Región, cuyo mundo se prolonga en estos breves relatos: el coronel Gamallo, Macerta, el doctor Sebastián, etc.

Hay el gusto por describir paisajes con nombres botánicos difíciles —usual en muchos cuentos y en sus grandes novelas— que dan un tono compacto a la descripción de la tierra. Hay el ingenio en las comparaciones y golpes de agudeza. Hay el gusto por el soliloquio de los personajes, en tono abstracto, la sutileza y precisión de pensamiento: «La pasividad —la más cómoda pero también la más inexcusable forma de enemistad, para el hombre situado en el poder— [...]» (p. 102).

Frases de complicación sintáctica acostumbrada, que dificultan la lectura y exigen concentración. Ahuyenta a los que buscan en la narración algo divertido, porque hasta su sentido del humor resulta de un ejercicio intelectual.

Finalmente, de 1973 son también los relatos breves: *Una línea incompleta, Catálisis* y *Syllabus.*

Nótese que entre las colecciones de relatos breves *5 narraciones y 2 fábulas,* y *Sub rosa,* Benet publica la novela *La otra casa de Mazón,* a la que me referiré brevemente más adelante.

«Volverás a Región»

Martínez Cachero [17] considera que el nombre de Benet no comienza a sonar hasta 1969, cuando reedita la colección de cuentos *Nunca llegarás a nada*, publicada inicialmente en 1961 —cuentos escritos entre 1957 y 1960—. En 1969 le es concedido el premio Biblioteca Breve por *Una meditación*.

No obstante, Tomás Yerro [18] señala acertadamente que *Nunca llegarás a nada*, que se alza contra el realismo social, pasa desapercibido para la crítica y que el éxito llegará con su primera novela, *Volverás a Región* (1967), entendida como una renovación de nuestra narrativa al declinar el realismo social,[19] que se adscribiría a las tendencias experimentales e innovadoras.

Este último aspecto ha despertado una cierta discusión crítica. Así, Salvador Clotas estima que Benet, más cerca de Proust que de Joyce, no es un innovador de vanguardia.[20] Compitello [21] rebate esta afirmación desde su punto de vista. También José Domingo [22] se refiere a la «inyección revulsiva» de su novela.

El estudio de José Ortega,[23] que desconoce el simbolismo mítico de *Un viaje de invierno*, es de gran interés, en cambio, en lo referente a *Volverás a Región* y *Una meditación*. Ortega recrea magníficamente los temas fundamentales de *Volverás a Región*, presentándolos en base al conflicto entre instinto y razón, y en busca de la consistencia temporal que puede proporcionar el presente, con una orientación final hacia la nada.

En su imprescindible estudio sobre la narrativa española contemporánea, Gonzalo Sobejano considera que nuestro autor da máximo impulso a lo que denomina «novela estructural», y se refiere a la transfiguración mítica de la realidad en esta novela.[24] El tema central sería la ruina del ser moral de la España de posguerra. Se desenvuelve en una región mítica como el condado de Yoknapatawpha de Faulkner, Macondo de García Márquez o Artéila y Hegroz de Ana María Matute.

Con respecto a la ambigüedad e indeterminación final de la novela y de toda la obra benetiana puede sernos ilustrativo destacar cómo Yerro no coincide con la interpretación argumental de Sobejano y cree que el disparo

del Numa da muerte a la hija de Gamallo.[25] José Ortega, por el contrario, interpreta correctamente este final:

> El lamento del perro y el ruido del disparo del Numa simbolizan vuelta al orden fatal del memorioso monte de Región que, impasible ante los actos humanos, guarda y preserva el pasado.[26]

En todo caso, todo ello nos indica que se trata de una obra abierta.

Yerro califica a ésta de «novela mítica», que descansa sobre un motivo mítico que es el viaje[27] —lo cual me parece discutible—. Se refiere al monólogo interior, al caos y soliloquio laberíntico bajo la acción deformadora de la memoria, a la incertidumbre climática, la ruptura del tiempo cronológico lineal, predominio del tiempo interior o psicológico, técnica de anticipación, desrealización por anulación del tiempo —subjetivo—, e interesante pluriperspectivismo sobre la guerra. Distingue la oscilación entre el soliloquio en primera persona y narrador en tercera —que oscila entre visión omnisciente y visión limitada—.

Darío Villanueva ha destacado[28] la disolución del *plot*, de la trama, en las novelas de Benet, subordinadas al estilo, y el tema central —coincidiendo con Sobejano— sería el de la ruina, añadiéndose otros subtemas: decadencia, fracaso, nostalgia del pasado, instinto, nihilismo, violencia, destino, muerte, irracionalismo, escepticismo, soledad, etc. Ha señalado asimismo rasgos estilísticos en Benet: anticipación de acontecimientos, ausencia de diálogos, párrafos densos y agobiantemente largos —que creo es a veces un defecto de estilo que dificulta la lectura de este autor—, frecuentes digresiones, numerosos paréntesis e incisos, incoherencia sintáctica y terminología científica.

Esta breve recensión que acabo de realizar nos ilustra acerca del estado de la cuestión para la crítica. Pasaré ahora a algunas anotaciones dispersas que destaquen rasgos relevantes de esta novela.

Lo primero que caracteriza la prosa de *Volverás a Región* es el misterio. Está impregnada de una fascinación inasible, como tantas obras de Benet, que confieren una

cierta tensión de lectura pese a la dificultad agobiante de algunas partes.

Parece regida esta obra por una extraña predeterminación, una ley de necesidad que, sin embargo, fuera dictada por el azar. Nunca hay explicación para los motivos que hacen deambular a los personajes como protagonistas de una tragedia griega, atentos a un destino superior cuya justificación es inalcanzable para la mente humana —ello es doblemente válido para *Un viaje de invierno*—.

La realidad que Benet refleja en sus novelas está encandilada por una luz especial. Escenario y descripción son realistas, pero la actuación y desenvolverse de los personajes es irreal, casi mágica. Semejan éstos figuras míticas, ídolos cuyo actuar es signo o símbolo sagrado bajo la luz de la indeterminación patente en sus nombres.[29]

Volverás a Región nos adentra en un mundo propio, personalísimo, mítico, que las sucesivas narraciones del autor irán poblando de personajes y acontecimientos en una sucesión continua —*Una meditación, Un viaje de invierno, La otra casa de Mazón, Del pozo y del Numa, Saúl ante Samuel, El aire de un crimen, Herrumbrosas lanzas...*—. Se trata de una geografía propia, con mapa privado y visos de verosimilitud.

La descripción es importante en esta obra, que ya desde sus primeras páginas nos hace traspasar una geografía hacia un mundo propio. Descripción objetiva e impersonal a veces, con imágenes duras de la tierra, nombres botánicos, enumeraciones geológicas, exactitud compacta de lenguaje.[30]

En palabras del autor esta es una obra épica, por lo que no es de extrañar la frecuencia de magníficas descripciones de la guerra, siempre en el trasfondo de la acción.[31]

En algunas ocasiones el nexo entre las ideas está constituido por la simple fluidez del curso del pensamiento en un aluvión de intuiciones, escrito de un tirón, de golpe, en borboteo imparable. El lector es sacudido de un lado a otro sin tiempo para las sorpresas sucesivas, por una sintaxis complicada de frase larga y continuos incisos que luego comentaré.

Destaca también la escasa acción de la novela, constituida muchas veces por pensamientos del personaje en cuestión. Pero tanto en la reflexión de los protagonistas como en la descripción, siempre predomina la distancia.

Benet nunca se entrega. El narrador mantiene una altivez fría, una actitud de arrogante distancia, que explica el análisis racional de los parajes en la descripción,[32] como el del interior de los personajes en una suerte de autorreflexión. Como el ojo impávido de una cámara que lo refleja todo, en un ambiente de suspensión temporal sobre el vacío, elaborando continuamente un original edificio de lenguaje que es soporte de toda la narración.

Poco a poco, a lo largo de la novela, la acción se va centrando en un personaje cuyo nombre no se menciona; luego se verá que se trata del doctor, carente de pasión, como apuntó José Ortega.[33] No se le describe ni se le nombra. El autor nos hace entrar en él intuitivamente, siguiendo sus gestos y movimientos y las historias que le rodean. Después aparece la pluriperspectiva, y el cambio de tercera a primera persona, cambia el punto de vista y la narración se adentra en las impresiones de un yo autoanalítico. La primera persona no confiere —nunca lo hay— un carácter intimista a la novela de Benet, sino un mayor análisis del entorno y de la propia realidad del personaje.[34]

El sujeto narrador cambia de la mujer al doctor (p. 180), y el cambio resulta a veces difícil de percibir, salvo por la índole de los relatos que se incluyen. El autor no avisa, no deja percibir esta mudanza, y ello constituye una sorpresa en la variación de perspectiva: de este modo se rompe la linealidad de la narración.

En muchas ocasiones la comprensión del texto ha de hacerse *a posteriori* (por ejemplo, p. 269, sobre el tema de la huérfana, después de una larga digresión acerca del padre). Esto ocurrirá en general con el argumento de la obra. Se acumulan una serie de sensaciones aisladas, sin aparente conexión lógica, que una vez reunidas nos dan un perfecto dibujo intuitivo por acumulación de la personalidad que se ha ido forjando en la chica. Y destaca siempre el tono racional, de disección y análisis —discurso analítico de la primera persona narrativa—.

Los personajes de Benet rehúyen siempre la solidaridad y se mantienen en una distante independencia, en equidistancia fría. No se encuentran en el diálogo. Se pierde la independencia en la confesión, que rompe la soledad —soledad que el autor quiere mantener a toda costa—. Entonces:

> [...] Ya está perdido; luego, con el pretexto del cariño, de la comprensión, de la compañía empieza a ser devorado por un cierto número de criaturas que lo consideran cosa propia. Ya no será nunca más un individuo, un hombre dueño de sus actos tanto como de un instante, un reducto de libertad. No sólo le exigirán la entrega total, la primacía de los deberes para con ellos, sino que considerarán ultrajante, vejatorio y punible aquel gesto —el más fútil e inocente— mediante el cual pretende reservarse un pedazo de su vida para sí mismo.[35]

Indirectamente este fragmento está relacionado también con la ausencia de afectos —en especial del sentimiento del amor— en la obra de Benet. En la relación con los demás, el hombre pierde su independencia, de aquí la necesidad de distancia.

Más adelante abunda en esta idea que parece deducirse de la obra entera de Benet:

> [...] Porque el hombre no es un monumento al amor sino al desprecio al otro, el que lo quiera olvidar se confunde.[36]

Finalmente, otro tema que también quiero destacar en esta novela es el del tiempo,[37] que gravita pesado, denso, lento, a lo largo de toda la narración. *Tempo* lento, lleno de inminencias y presagios, donde caben todos los acontecimientos anímicos.

Hay momentos en la novela en que se asocia el tiempo a los juegos de azar (p. 243). Y las reflexiones que hace el doctor, engastadas en el tema de la ruina de posguerra, que es la del hombre:

> El presente ya pasó y todo lo que nos queda es lo que un día no pasó; el pasado tampoco es lo que fue, sino lo que no fue; sólo el futuro, lo que nos queda, es lo que ya ha sido; en esa última cocina habitada por una heroína de anteayer —incluso las moscas la han abandonado— sólo las manecillas de un reloj barato se mueven para señalar una hora equivocada, no tanto para medir ese tiempo inmensurable y gratuito que el Jugador nos ha legado con su infinita largueza como para materializar con su interminable movimiento circular la naturaleza del vacío que nos envuelve, del silencio que sucede a un Pasado ultrasonoro cuyos ecos resuenen en el ámbito de la ruina [...].[38]

Más adelante el narrador insiste:

> Sí, no hay duda, es el Tiempo lo que todavía no hemos acertado a comprender; es en el tiempo donde no hemos aprendido a existir y es tras el tiempo —no después de la desesperación— cuando nos resistimos a aceptar la muerte.[39]

Pero el tiempo aboca a la pérdida de la esperanza:[40]

> [...] Y me pregunto cómo es posible que persistamos en mantener tal abuso: en habilitar al tiempo como depositario de nuestra esperanza cuando es él —y solamente él— quien se encarga de defraudarla.[41]

Otro texto fundamental, para terminar, a propósito del tiempo, se encuentra un poco más adelante, como colofón final de capítulo:

> «Le voy a decir en pocas palabras lo que yo creo que es el tiempo», dijo el doctor aquella misma noche: «es la dimensión en que la persona humana sólo puede ser desgraciada, no puede ser de otra manera. El tiempo sólo asoma en la desdicha y así la memoria sólo es el registro del dolor. Sólo sabe hablar del destino, no lo que el hombre ha de ser sino lo distinto de lo que pretende ser. Por eso no existe el futuro y de todo el presente sólo una parte infinitesimal no es pasado; es lo que no fue».[42] En realidad el presente es muy poca cosa: casi todo fue.[43]

En definitiva, el tiempo aboca hacia la decepción de la vida. El valor del pasado se asocia a la memoria, que vendría a ser un esfuerzo del ser humano por asir una consistencia que se le escapa hacia la destrucción.

Volverás a Región está poblada de pensamientos y especulaciones sentenciosas, que reflejan la postura del autor ante la vida —incardinada en sus personajes. Tienen especial interés las referencias al tema de la muerte (pp. 160-163; el simbolismo de la muerte en pp. 171-172; p. 222; p. 243; pp. 252-254; p. 260; p. 304; finalmente, el bello diálogo con la muerte en pp. 306-307).

En esta línea, *Volverás a Región* prepara el camino para *Un viaje de invierno*, donde todos estos procedimientos narrativos se intensifican especialmente.

«Una meditación»

Una meditación obtiene el premio Biblioteca Breve en 1969, y se edita un año más tarde.

José Ortega [44] ha estudiado con acierto su trama y motivos simbólicos, en los que no entraré.

Sobejano [45] indica que se trata de una novela sin argumento, reconstrucción de un mundo donde se sumerge la conciencia solitaria que intenta, a través del sueño, comprender el mundo desde sus raíces, en busca de la estructura profunda de la experiencia vivida. Reitera el tema de la descomposición. Búsqueda de la estructura de la conciencia personal a través del recuerdo, la sensación y la fantasía, y de la estructura del contexto social. Presta unidad a la obra el temple elegíaco: la desesperanza y la ruina. Destaca los cambios temporales hacia atrás y hacia delante, con la guerra civil —obsesión benetiana— como eje temporal.

Reaparece aquí por tanto el mundo de Región, con una vasta red de personajes y familias, relatado con una ironía llena de ingenio.

Escenas sueltas ensambladas en un río o cadena de historias, sin punto y aparte. Como es sabido el manuscrito de la obra se presentó en papel continuo, en un rollo que giraba dentro de una caja sobre dos ejes, obligando a una lectura ininterrumpida. La lectura de esta novela exige un esfuerzo continuo y la amenidad huye de sus páginas con frecuencia.

Desde las primeras páginas se retrata aquí un ambiente burgués, de clases acomodadas, y luego se recorren otros diversos estratos sociales indiscriminadamente en sucesivas «estampas».

Se caracteriza esta novela por la pluralidad de puntos de vista. El narrador se dispersa o disgrega en cada uno de los personajes, en el decurso continuo de la acción, en una impresión de *collage* continuo que une escenas sucesivas. Ha aumentado la complejidad, la riqueza del prisma que refracta las múltiples historias, con respecto a *Volverás a Región*. Semeja un film continuo de diversas películas ensambladas, encadenadas en una misma cinta.

Al inicio de la obra destacaría el contraste entre los familiares adultos y la visión mágica —llena de lirismo— que es la mirada de la infancia.

Hay sutiles análisis de estados de conciencia —por ejemplo el empresario enamorado y no correspondido (pp. 138 ss.)—, descripción de situaciones anímicas —el hombre autorrecluido (p. 107)—; y de caracteres, curiosas historias —la mujer que abandona a su compañero, p. 79-80)—, con un intenso lirismo a veces —personificación del reloj (p. 82)— o con un tono mágico —historia del pescador del río Torce (pp. 154-155)—. Variedad de registros y matices para una multiplicidad de acciones.

Un tono de descripción objetiva, con un narrador impersonal, distante y frío, confiere al lector un cierto sentimiento de desolación. El tema de la ruina es narrado como una exigencia del destino, como un hecho predeterminado que discurre inexorable, ajeno a los sentimientos humanos.

La obra está llena —siempre en Benet— de una serie de reflexiones, a veces tortuosas, por ejemplo respecto al tiempo vacío:

> [...] Pero desde el instante en que aparece la imagen de una futurición vacía se pierde una clase —quizá la más importante— de inocencia: al igual que el agua estancada se infecta y se pudre, ese tiempo vacío corrompe la existencia, descomponiéndola en desgracias; sólo un vivir que haga desvanecerse al tiempo merece ser llamado así y todo lo que determina un presente acrónico —pasado y porvenir— no es mucho más que una abstracción a la que la conciencia le ha extraído su dimensión temporal [...].[46]

Hay reflexiones acerca de la historia y de la sociedad (pp. 89 ss.), y acerca de la guerra y la influencia en el hombre (pp. 95 ss.). Hay reflexiones en torno a la sexualidad, breves (p. 105, pp. 135 ss., pp. 143 ss.), que no intentan una recreación mental en el lector, sino que aluden a un carácter más del comportamiento humano: Benet siempre ha rehuido caer en un sexualismo fácil, aunque esto también dote a su obra de una cierta frialdad por la falta de sentimientos amorosos.

Una vez más, también la fascinación constante hacia el tema de la muerte (por ejemplo, pp. 112 ss.).

Sin embargo, el tema fundamental es la memoria, de la que se realiza una exploración en profundidad —esto

es lo que define a *Una meditación*—. La memoria y el olvido:

> [...] Nunca he comprendido cómo la desaparición temporal del recuerdo se achaca al olvido, desmentido por tantos fenómenos, porque de la misma manera que la roca sedimentaria guarda en su seno todas las huellas de los seres que dejaron su impronta cuando tan sólo era un légamo blando e impresionable, así la memoria puede cobijar y atesorar todo lo que en su día tuvo la consistencia necesaria para dejar un rastro indeleble [...].[47]

De todos los sucesos acumulados en la memoria, los recuerdos de la infancia, el narrador extrae sus reflexiones, sus conclusiones, su «meditación»:

> [...] El día en que se produce esa inexplicable e involuntaria emisión del recuerdo, toda una zona de penumbra, que parecía olvidada y sobre la que el afán de conocer había perdido todo estímulo —tras una renuncia obligada por su incapacidad para superar la voluntad de ignorancia—, empieza a ser iluminada tibiamente; y tanto más se esclarecen las líneas de aquel instante preciso —en apariencia deformado pero en rigor conservado intacto por el mismo olvido que lo envolvió durante tanto tiempo— tanto más se cierran las tinieblas cronológicas que lo rodean, rompiendo esa pretendida continuidad de un pasado que no es un tiempo dimensional sino un conjunto infinito y limitado de quietos instantes de luz en un continuo oscuro e inmóvil. Para la memoria no hay continuidad en ningún momento: una banda de tiempo oculto es devorada por el cuerpo y convertida en una serie de fragmentos dispersos, por obra del espíritu [...].[48]

Esta cita —que pese a su longitud ha podado la extensión original— es grandemente ilustrativa, tanto de la concepción de Benet acerca de la memoria, como de la estructura narrativa de *Una meditación* —que se sustenta en esas ideas—.

Una meditación se presenta así como una serie de imágenes y especulaciones profundas —de originalidad en su pensamiento—. La reflexión se une a recuerdos y ejemplos de la experiencia propia —fingida o no— del narrador, que a veces hacen difícil la comprensión de ese pensamiento. Gira la reflexión en torno al carácter y perso-

nalidad humanos, es una inmersión a fondo en la conciencia y sus imágenes que va unido al lirismo de recuerdos en el almacén de la memoria. Constituye una meditación constante acerca del tiempo y del yo de la conciencia.

Finalmente, en esta frase a propósito de la memoria, puede residir la clave de lo que *Una meditación* pretende ser y alcanza:

> [...] Con paradójica e inusitada frecuencia se produce una interferencia que sin explicación aparente religa una palabra o una idea a un maremágnum de emociones y manchas borrosas, inclasificables e incodificables de igual manera que de un viejo campo de batalla el arado hace surgir de vez en cuando unas cuantas chapas de identificación mezcladas con montones de cenizas y huesos, unas bayonetas herrumbadas y unas botas destrozadas. Casi todo lo que ahora trato de traer a mis ojos tiene ese cariz, no como consecuencia de la ruina sino a causa de la memoria; debe ser la facultad de toda especie dolida, que necesita saber en parte lo que fue —o contar en sustitución del conocimiento de un paliativo engañoso— para vencer el dolor que le produce lo que es [...].[49]

Después de *Una meditación* se publica *Un viaje de invierno,* al que me referiré más adelante in extenso.

«En el estado»

Dedicaré sólo un breve espacio a esta narración, pues no la considero uno de los mayores aciertos de Benet.

Tal vez puede relacionarse con lo que indica en *La inspiración y el estilo*[50] acerca de la estética del descontento hacia el Estado, llena de sorna y escepticismo.

Se trata de una obra de descripciones concretas, en tono humorístico y desenfadado. La ironía informa toda la novela, y a veces el tiempo parece suspenderse en ellas, analizándose cada detalle en una descripción burlesca, como la escena de la dama en la escalera.[51]

También las alusiones sexuales están cargadas de mordacidad como las divertidas referencias al orgasmo (pp. 71 ss.), o a la pérdida de virginidad de la dama (pp. 76 ss.). Reaparecen ciertas obsesiones benetianas como la profanación de tumbas (p. 16), el viaje (p. 53), la invi-

tación (p. 54), las batallas (p. 197), el viaje en vehículo desvencijado, el amigo rico y casquivano (p. 31), etc.

Novela itinerante, sin plan constructivo, escrita como al albur de las ocurrencias, con algunas escenas aisladas de gran acierto irónico como la meada inicial del protagonista, la dama que se lanza a morder los tobillos de Ricardo (pp. 31 ss.) o se dedica a contar historias (pp. 37 ss.; pp. 74 ss.). En estas escenas se hace un lento análisis hasta agotar los recursos cómicos de cada episodio.

Toda la novela parece moverse en el vacío y el desamor, y en este sentido es aplicable a toda la obra benetiana una afirmación sobre la burla ostensible hacia los sentimientos.

> Tampoco está bien visto el entusiasmo, aunque sea por la idea, pues de tomarse con todas sus consecuencias podría llegar a vulnerar —si no a destruir— el delicado vacío que existe entre las personas. Dado que son tan escasas no tienen por qué amarse y de hecho nadie se ha amado en este lugar, que se recuerde [...].[52]

«Del pozo y del Numa»

Este libro vuelve a la línea del mejor Benet. Consta de un ensayo inicial, algo desigual —pasa de la grandeza a la broma[53] cuando parece haberse cansado de divinizar el tema, sobre *José y sus hermanos,* de T. Mann, y de una narración breve.

Del Numa gira en torno al místico personaje de *Volverás a Región,* el guarda del monte que tiene como sagrada misión su salvaguarda, como si de una mujer desprotegida se tratase. La narración termina cuando parece presagiarse la intromisión de alguien —enemigos, invasores, cazadores..., ¿quién?—. El guarda se queda (líneas finales del relato) «tan hipnotizado que ni siquiera se molestó en volver la cabeza ante el ruido de la hojarasca» (p. 168).

¿Protege el Numa a la naturaleza virgen, al mundo mítico y olvidado, a la propia intimidad a veces lacerada? En todo caso parece obedecer —una vez más, en Benet— a un destino ciego e inexplicable, con una gran dignidad y arrogancia: «Tampoco parecía tener edad tras haber alcanzado esa cerámica condición [...]».[54]

Hay un gran lirismo en la unión entre monte y guarda —que mantiene el orden de la naturaleza—:

> Así, mientras todo a su alrededor cambiaba tan sólo el monte y el guarda seguían siendo los mismos, cada día más unidos y tan compenetrados como para llegar a sentir la simbólica materialización de un espíritu que velaría por la seguridad recíproca, merced a esa inversión de papeles que toda protección provoca. El monte no quería saber nada de extraños: él era sin duda el depositario del odio, quien había decidido recluirse en un tenaz aislamiento, quien le advertía: ya vienen.[55]

La Naturaleza —el monte— es entendida aquí como un personaje vivo:[56] «El monte no quería hablar de ello y había borrado todas las cicatrices [...]».

En definitiva el tema es, de nuevo, el aislamiento, la soledad, la independencia mantenida ahora en el ámbito de un recinto sagrado, de una Naturaleza apenas hollada por el hombre, preservada de la ruina y la destrucción que introduce lo humano.

Obra profundamente lírica. Acorde con el carácter solitario del Numa se caracteriza por elucubraciones y pensamientos, vueltas y revueltas mentales del protagonista que no acierta —ni quiere— salir de sí mismo. El Numa se enfrenta, solo, con sus pensamientos y circunloquios que el narrador refleja. Todo el relato, por otra parte, está carente de acción, pues se basa en la progresiva profundización de esta relación simbiótica entre el guarda y el monte. Mentalismo absoluto, ejercicio intelectual cargado de simbolismo y pleno de sugerencias. Todo posee un carácter de irrealidad —la lucha misma (p. 133)—, de ensayo ficticio para demostrar la capacidad de protección del guarda. El guarda y sus adversarios que semejan un ejercicio mental para equilibristas, figuras de somero dibujo geométrico en una ficción irreal. En torno a estos puntos mínimos se establece un peculiar edificio de lenguaje, como una disertación abstracta y simbólica. Narración que no narra nada, sino que horada alrededor de unos puntos fijos que sirven de eje de rueda.

Con un cierto ambiente fantasmal semejante a *Un viaje de invierno* debe aludirse a *La otra casa de Mazón*, publicada en 1973. Véase lo que dice de ella Sobejano,[57] como novela en doble registro: narración de tragedias y diálo-

go en tono cómico-sarcástico. Véase también D.K. Herzberger y D. Villanueva.[58]

Apéndice: las últimas narraciones de Juan Benet

Por exigencias ineludibles de espacio debo referirme aquí, sólo muy brevemente, a las últimas obras de Benet, pese a su importancia e interés. No obstante, a excepción quizá de *Trece fábulas y media,* todas ellas profundizan en los mismos rasgos señalados en las novelas anteriores, y en el mundo de Región y sus personajes, con algunas características diferentes que señalaré sucintamente.

Saúl ante Samuel[59] es el colmo del barroquismo sesudo y reflexivo de nuestro autor. Obra tortuosa de difícil lectura, carente totalmente de amenidad, con una prosa de frases amazacotadas y complicadas.[60]

Entre otros temas trata la esterilidad inútil de nuestra guerra civil[61] —su última obsesión como escritor—: «Jamás un pueblo luchó tan en vano, jamás se embriagó otro de tal manera con un elixir tan engañoso [...]».

Vuelve a temas antiguos: la ruina, la vieja casa (p. 12), etc., entre reflexiones abstractas[62] y un empleo peculiar del monólogo interior (pp. 14-15). Tema del juego de naipes, que evoca el destino, la suerte del hombre que se juega en la abulia indolente de un mundo clausurado, cerrado en sí mismo; mundo de ruina y soledad donde no hay sitio para el amor, sino sólo para el olvido —mitigado por la evocación nostálgica del narrador—.

Este edificio de lenguaje se construye a partir de los entresijos mentales de este narrador, quien de forma gratuita y caprichosa describe los acontecimientos internos de los personajes, uniendo sin solución de continuidad pensamientos y hechos diversos, en largas frases llenas de incisos, sin puntos y aparte, que reflejan el flujo de la conciencia: ausencia de pausa.

A pesar de este aspecto desaliñado, el libro se mantiene por la fascinación enigmática de los personajes, grandiosos en su hermetismo, y de las escenas, estampas magnéticas arropadas en un lenguaje arrogante.

El aire de un crimen[63] es obra más asequible, escrita como para un premio que casi alcanzó. Hay en ella más

diálogos. Amplía el tema eterno de Región y mantiene la fascinación por los militares y las guerras.

El ambiente sigue siendo hermético y cautivador, en esa tierra del eterno olvido que es Región. Los sentimientos están enmascarados detrás de las argucias del lenguaje y el espectáculo vistoso de sus reflexiones, pero aquí con menos incisos, en una lectura más agradable y atenta.

Gana Benet cuando facilita el acceso a su obra y la hace más asequible: en sus *Cuentos, Volverás a Región, Del Numa, Trece fábulas y media.*

Lo lírico se da aquí por sobreentendido. Lírico es el fondo mismo de Región, y los personajes iluminados por una luz misteriosa, con sus reflexiones que siempre tienen un punto de agudeza.

Nada concluyente se enseña al lector. Su aportación es el dibujo, la estampa de un mundo enclaustrado, enigmático, que gira siempre en torno al vacío, con un trasfondo nihilista que se manifiesta en acciones humanas siempre estériles e inútiles. Precisamente este mundo de Región, a medio camino del olvido y la nostalgia, sirve de asidero al escritor frente a la amenaza circundante de la nada.

Trece fábulas y media[64] es una auténtica obra maestra, de lectura tensa, y un humor siempre original que da lugar a mútiples sugerencias. Relatos inverosímiles de los que no se desprende ninguna moraleja, ninguna conclusión. Escrita a la manera de cuentos teñidos de una reflexión intelectual y ambiente de misterio inconcreto e inasible.

Lástima que la crítica no haya reparado en esta obra con la suficiente atención, porque precisamente en el cuento evita Benet los posibles defectos de su narrativa, a veces laberíntica. Aquí hay un hilo argumental, tenue, breve, con el enigma gravitando encima.

Se repite el tema del destino (I, VII), como si el autor profesara un paganismo griego, con una fe en la predestinación y una concepción irónica de la fe católica (V, VI).

En las fábulas IX, XI y XII se toca el tema de la muerte. En esta última se trata de superar su impacto a través de la ironía.

Y en la X la obsesión por la guerra, con un doble final contradictorio que indica la predestinación del hombre hacia ella («No podía ser de otra manera»), y la inutilidad

en cualquier caso de la victoria o la derrota, que son dos caras de la misma moneda.

En definitiva, un libro agradable, ligero, pero intrigante, sugerente, y genial.

Herrumbrosas lanzas (Libros I-VI)[65] es, cuando escribimos estas líneas, la última novela de Benet, que continúa horadando en el mundo de Región.

Los índices que se incluyen al principio de cada capítulo facilitan seguir el hilo del mismo, que transcurre en un decurso itinerante e improvisado (por ejemplo, p. 38), con largos incisos, en la línea de flujo continuo de la anterior obra.

De nuevo resalta, con más fuerza aquí, el valor de algunos personajes enigmáticos —aludidos en otros textos anteriores— como el viejo Constantino (pp. 38-46), o Tertuliano (pp. 126-130). Estos protagonistas grandiosos e insolidarios confieren un gran valor a la novela.

Junto a ello el toque fantástico: el comandante Furtivo (pp. 77-81).

Estilo lleno de pensamientos y reflexiones abstractas (p. 53), con paréntesis dentro de paréntesis (p. 84) en una gran complicación a veces (p. 97) y frases largas (p. 121). Atrayente a pesar de todo. En todo caso a Benet hay que tomarlo como es. Y esta obra es menos ardua que *Saúl ante Samuel.*

Repite el tema de la irracionalidad de nuestra guerra civil (pp. 95-102), tanto del bando republicano —rapiña, incendios— como del nacional —fusilamientos gratuitos—.

Benet declara explícitamente, contra lo que parte de la crítica ha afirmado (pp. 139-140), que España no es igual a Región.

En definitiva se trata de una obra ambiciosa, de un texto mayor que profundiza en el inagotable mundo regionato, a través del eje de la guerra civil, y de la que hay que esperar sucesivos volúmenes para poder poseer una dimensión exacta de su aspiración e intenciones.

El estilo literario

La realidad es que Benet no ha definido claramente su narrativa en ninguno de sus escritos ensayísticos. En ellos pueden, sin embargo, recogerse algunas consideraciones de interés que inciden en su obra. Reuniendo anotaciones dispersas intentaré compendiar lo que podría considerarse su teoría literaria, para elucidar luego *Un viaje de invierno* y una comprensión de su obra en general.

La inspiración y el estilo se publica en 1966. Sus concepciones son por tanto válidas para la narrativa posterior.[66] Se insiste allí en que el estilo lo es todo: «El escritor alcanza en el estilo la libertad» (p. 42), y en la necesidad de un estilo original que sustente la narración. La inspiración sólo viene si hay estilo propio (p. 28).

Benet se refiere también a la confianza del escritor, y el instinto que hace al novel dirigirse a llenar un vacío cultural que existe antes de su obra (pp. 28-29). De aquí podríamos deducir el imperativo de novedad que parece exigir a toda narración.

«El estilo proporciona el estado de gracia» (p. 38), y una vía de conocimiento para responder a las preguntas clave del hombre (*ibídem*). La inspiración sólo puede surgir en el seno del estilo (p. 40), que es la modalidad de la libertad (p. 41). Y, taxativamente: «La cosa literaria sólo puede temer por el estilo, nunca por el asunto» (p. 135), «en literatura el tema en sí puede ser poca cosa en comparación con la importancia que cobra su tratamiento. Es el barro del alfarero» (p. 16).

De aquí se deduciría la importancia de la forma y la estructura de la narración por encima de su contenido y argumento.

Hace otras precisiones sobre el estilo:

> Se le ha asimilado siempre —en una u otra época— con la personalidad y sello propios, con aquellos atributos inalienables e intransferibles que el hombre atesora y desarrolla celosamente para diferenciarse de los demás. [...] Se puede imaginar que el estilo no es otra cosa que el resultado de unas condiciones sin par —personalidad, rasgos de carácter, sedimentos de la educa-

ción, sublimación de una vocación o de un quehacer— aplicadas al cumplimiento de una función.[67]

Por tanto, otro imperativo de la obra literaria parece ser la personalidad y singularidad.

El estilo es capaz de pasar a través del cedazo de las reglas (pp. 157-158), que no merman la personalidad.

«El estilo no es cosa racional» (p. 158). El lenguaje del poeta es esencialmente oscuro —aparece el irracionalismo (con matices) benetiano—:

> Que el estilo no es cosa racional se demuestra indirectamente por el hecho de que la razón no ha sido capaz, hasta el momento, de inventar el instrumento con que medirlo. El lenguaje del poeta es esencial y normalmente oscuro, dice Herbert Read (*The nature of literature*), pero esa oscuridad no es tanto una nota negativa del poeta sino del lector, quien, en su lenguaje, es claro y lógico a costa de ser inexacto y superficial. El hechizo que produce el poeta —el hombre que reclama todo del estilo y nada de la ciencia del significado— es emocional y —de una forma exagerada pero ejemplar— se acusa hondamente en esa suerte de vértigo que produce la lectura de la poesía escrita en un lenguaje que no se conoce cabalmente.[68]

En otro lugar, más adelante, insiste sobre el mismo tema (p. 162).

Benet se refiere también a la fascinación, hablando del carácter inexplicable, más allá de lo racional, del estilo literario —fascinación que es base de su narrativa—. El poeta libre no está sujeto a un canon de reglas, sino que fascina con la fascinación que él mismo ha sentido (p. 62); a veces el escritor es sólo escribano, agente intermedio del sentimiento que luego actúa sobre el lector (p. 86) —lo que viene a ser una nueva versión de la teoría romántica de la literatura—.

> Cuando el estilo del escritor alcanza ese complejo nivel la literatura que sale de su pluma está, bajo la máscara de la representación, ejerciendo sobre el lector una fascinación, una forma de encantamiento que —con la ayuda de conceptos, palabras, sonidos, reminiscencias— forma una unidad de orden superior a la mera representación escrita de un significado concreto a fin de intro-

ducirle en un reino prohibido a las luces del entendimiento.[69]

La última frase del libro resume su concepción del estilo, y la relación entre literatura y realidad:

> Yo creo que ante una situación así el hombre de letras no tiene otra salida que la creación de un estilo. Ninguna barrera puede prevalecer contra el estilo, siendo así que se trata del esfuerzo del escritor por romper un cerco mucho más estrecho, permanente y riguroso: aquel que le impone el dictado de la realidad. Es un esfuerzo inaudito porque la realidad que le rodea es infinita en extensión y profundidad. Esa realidad se presenta ante el escritor bajo un doble cariz: es acoso y es campo de acción. Mientras el escritor no cuenta con un instrumento para dominarla, se ve acosado por ella; pero un día su cerco es perforado y toda su inmensa y compacta hueste pasa a formar parte de las filas del artista y a engrosar sus efectivos, como ese dubitativo ejército de mercenarios dispuesto siempre a batallar por el mejor pagador. De forma que el enemigo —aquella realidad indefinible e infinita— se torna ahora su aliado. ¿Qué barreras pueden prevalecer contra un hombre que en lo sucesivo será capaz de inventar la realidad?[70]

Así han quedado perfiladas algunas nociones interesantes en torno a su estilo literario: la fascinación que se produce mediante la representación, es decir mediante la distancia (en p. 53 se refiere a la voluntad distante de la conciencia); la invención de la realidad por parte del lenguaje que crea su propio entorno.

Otro tema es el misterio —presente siempre en su narrativa—. Defiende la exaltación de lo vago (pp. 76-77) y el misterio (por ejemplo, la leyenda del buque fantasma, p. 143 —cfr. *Sub rosa, supra*—).

Literatura y sociedad

Benet ataca el costumbrismo y defiende lo extraordinario (p. 169). El estilo coincide con el esfuerzo del escritor por superar los hechos en sí: superar el interés histórico y «hacer interesantes lo banal, lo cotidiano y lo

antihistórico» (p. 168). El escritor debe buscar la «literatura-antes-que-otra-cosa» (p. 128).

Resultará ahora comprensible que Benet ataque a Galdós,[71] a quien considera —creo que injustamente— como «un escritor de segunda fila elevado al rango de patriarca de las letras».

Galdós escribe como Zola, al dictado de lo sociológico, sin libertad en el lenguaje artístico:

> Carecía de un lenguaje bello, su imaginación era litográfica y tan sólo se desvivió por poblar las estanterías de la burguesía con innumerable censo de personajes que algunos críticos —haciendo uso de un término que produce muchas sospechas— calificarán luego de «muy humanos».[72]

Benet —que defiende en cambio a Baroja— critica a Galdós porque carece de estética [73] y de un lenguaje bello e imaginación. Evidentemente, cuando habla así está ya lanzando dardos contra la literatura social —indica que el escritor más limitado es el que se subordina a una doctrina literaria—.

En la célebre mesa redonda de *Cuadernos para el Diálogo,* en 1970, Benet insistió en que lo que más importa de una obra literaria es la singularidad,[74] que la literatura no tiene por qué tener una función social (p. 84), y se manifestaba en contra del planteamiento sociológico (pp. 49-50) y en favor de un concepto puramente subjetivo de la literatura —que es arte marcado por lo concreto, hecha en cierto aislamiento (p. 50)— y la invención (pp. 51-52): «Lo que distingue al hombre de la Naturaleza es, en cierto modo, su capacidad de recrearla y su capacidad de inventar» (p. 52).

De aquí surgió la famosa polémica con Isaac Montero, que se sintió profundamente ofendido por una actuación que no entraba en sus esquemas —en una época intelectualmente combativa, marcada por la oposición al régimen político vigente—. La polémica cobró tonos de acritud y dureza. La respuesta de Benet a Montero, en el mismo número de la revista,[75] aludía maliciosamente a los recetarios del catecismo socialista, a su desconfianza de una literatura determinada ideológicamente, y a que la literatura tiene su *status* propio y su propia moral. Esta polémica intelectual tuvo cierta difusión. Eran, sin embargo,

otros tiempos, de influencia creciente de Lukács y de cierto prestigio aún de la novela social.

En un ensayo posterior, *En ciernes* (1976),[76] Benet insistirá en la necesidad de singularidad; la novela se opone por ello a la novelística, que promulga leyes y no acepta obras muy creativas (p. 80). Insiste en la individualidad de la obra de arte interesante (p. 86), en que sea singular y propia (p. 87). El crítico es aquel personaje que ha sido formado contra la originalidad (pp. 89-90). Benet tiene cierta desconfianza hacia la crítica y hacia el estamento universitario (cfr. por ejemplo sus declaraciones en la Mesa redonda de la Fundación Juan March),[77] lo que ha influido para una cierta valoración negativa de su obra en estos medios.

> [...] Pero es preciso recordar que un novelista, como cualquier otro tipo de artista, esencialmente lo que pretende hacer es una obra singular y propia, que se destaque de entre las obras de su género que aparecen habitualmente y que de algún modo introduzca una nueva dirección en el arte. [...] En cierto modo el mayor riesgo no es tanto alcanzar la originalidad —lo que supone la prueba de aptitud de uno mismo con sus propios cánones— como el ser comprendido y reconocido no tanto por el público lego cuanto por el experto literario.[78]

De aquí que, según Benet, sea estéril extraer de la novela una lección social (p. 82), pues su hallazgo no tiene repercusión social:

> El gran novelista, por lo general, no tiene otra opción que utilizar las circunstancias más comunes y personajes más arquetípicos para, de ellos, dar de vez en cuando un salto intuitivo en las tinieblas que rodean el conocimiento del hombre; el hallazgo, si es que se logra, se comunica de manera intransferible, de persona a persona, no tiene una repercusión social y, por su propia índole, rara vez se puede derivar de él un conocimiento de validez universal.[79]

En *Del pozo y del Numa* puede leerse también que la poesía es superior a la historia (p. 28), y que el poeta se encuentra siempre frente a la sociedad y sus armas son inofensivas pero incisivas (p. 17).

Irracionalismo y ambigüedad

La actitud irracionalista de Benet puede seguirse en sus diversos ensayos. *En ciernes* considera que la novela combina lo sólito y lo insólito (p. 81). La ambigüedad de la literatura permite la ocultación, es opuesta a la actitud del hombre de ciencia (p. 44 y 46), ya que la literatura no es inequívoca, veraz ni certera (p. 48).

Son importantes estas nociones de ambigüedad —que encajaría con las teorías de Eco:[80] *cuanto más ambiguo es* un personaje, más información proporciona— y de ocultación. Piensa Benet que el hombre de letras puede ocultarse tras el texto, desaparecer de escena para situar en ella sus doctrinas (p. 44).

Frente a la seguridad que busca la ciencia, la literatura está informada por el misterio: «Por eso digo que la literatura está en gran medida informada por la incertidumbre, la memoria, la fatalidad y el temor» (p. 61, véanse pp. 59-61).

También *La inspiración y el estilo* habla de la distancia entre literatura y ciencia.[81] Asimismo en *El ángel del Señor abandona a Tobías*[82] indica que el lenguaje es irreductible a la ciencia, y que el arte es heterogéneo con la verdad (p. 193).

Benet es irracionalista en el siguiente sentido:

> [...] Así el irracionalismo se ha constituido como un campo de concentración de todo aquel discurso que no conviene a las leyes de la razón dominante. Pero en la mayoría de los casos se ha olvidado, con frecuencia, que este discurso literario del que hablo no se propone una rebelión contra los principios dominantes de la razón cuanto la transposición del pensamiento a un terreno donde toda suerte de certeza es quimérica, cuestionable y estéril; donde no valen las acotaciones de racionalidad e irracionalidad y donde —gracias a la apertura que introducen la contradicción y el misterio— impera el espíritu de lucha de los contrarios. Es el imperio de oxymoron; sólo lo fugaz dura y permanece, todo lo verdadero muestra su falsedad, todo lo evidente encierra su misterio.[83]

Indica Benet que la ciencia sólo consigue acentuar el misterio, detrás del conocimiento (*ibídem*, p. 59). Que toda cultura parece reposar sobre el solio de racionalidad,[84]

pero que el campo de la irracionalidad es aquel que las convenciones todavía no han despejado. Lo racional es tomado frecuentemente por índice de salud intelectual, mientras que lo irracional es lo inconveniente, nocivo o enfermizo socialmente (p. 94). Pero, «en general, el individuo debe saber que lo racional le viene impuesto, le llega de fuera, sea de otros hombres, sea de la Naturaleza» (p. 95). Benet asocia, por tanto, razón y normativa homogeneizadora, aunque es curioso que la historia llame al fin irracionales a aquellos que tomaron hasta sus últimas consecuencias los métodos racionales (p. 96).

En *Del pozo y del Numa* afirma que cualquier ciencia es merecedora del desdén del artista. Y que el poeta es antimetafísico. Y afirma: «Sólo el delirio le podrá extraer del sombrío sopor de la razón» (pp. 15-16).

Así define a la obra literaria:

> La obra literaria no evoluciona, no es sustituida por otra, no dialoga, no encierra verdad alguna, no puede ser contradicha y al quedar inmersa en el medio anterior a la muerte donde sólo el error es soberano, preserva su ontogenética condición a resguardo de cualquier investigación. En la literatura, carente de evolución, no hay escuelas ni corrientes ni parentescos ni progreso. Solamente la ubicua y casi todopoderosa actitud del «saber» establece tales categorías para provecho exclusivo de ese saber. [...] En la obra literaria no hay historia, ni antigüedad ni modernidad, no hay decadencia ni progreso. [...] Toda obra de arte exige y supone un esfuerzo original y distinto del que exigió la anterior y absolutamente imprescindible para que sea diferenciada de sus precedentes.[85]

Hay también en *Del pozo* una nota a pie de página que, sin embargo, considero de importancia para entender esta original narrativa:

> Alguna vez esas voces que tanto suspiran por la revelación pública del escritor sobre los secretos de su arte y de su vida, comprenderán que obra y confesión son incompatibles, que una considerable fuerza de toda novela procede de la ocultación.[86]

Finalmente, considera también que si se deja lo intrascendente de lado se pierde el aderezo en la obra literaria

(p. 44), porque el rigor es engañoso. En una manifestación más de su irracionalismo peculiar afirma que

> el orden y el rigor conducen a la banalidad, cuando no a la superchería; que el gran campo de cultivo está en lo azaroso, en lo impensado, en lo sorprendente [...].[87]

La estampa

Una última distinción que quiero hacer, en base a los textos de Benet, es la que él establece entre «estampa» y «argumento» (cfr. *La inspiración y el estilo*, pp. 150 ss.). Creo que también puede tener un interés evidente al enfrentarnos con su narrativa, y en especial con *Un viaje de invierno.*

Señala cómo, del precedente de *El Quijote,*

> arranca toda una línea de la novela que, como diría un geólogo, se estructura en estampas, cifra todo el valor en la brillantez, fidelidad y gracia de la imagen y resume toda su función en el hallazgo de la palabra justa.[88]

En la estampa, la descripción se concluye en sí misma (p. 152), pero en el argumento el valor de esta descripción se suma a su religación al texto:

> [...] En el primer caso, en la literatura de estampa, el estilo se esfuerza en buscar una complacencia instantánea, indaga en la circunstancia para encontrar su expresión más acabada y sus palabras más justas y se dirige, primordialmente, a un apetito de degustación. En otras palabras, antes que nada lo que importa al escritor es la calidad de lo que el lector lee en cada momento. En el segundo caso, consecuencia de la religación a la fluencia total, el estilo pone el acento en la participación del párrafo dentro de la economía del conjunto y en el caso extremo, en la literatura que ahora se llama de «suspense» como si esa virtud fuera cosa nueva, el interés de la lectura se apoya acaso más en lo no leído que en lo leído.
>
> La diferencia de un estilo con vocación por la estampa y otro más bien atento al argumento, salta de forma tan palmaria a la vista porque en gran medida es estructural, casi cinemática. En el primero, compuesto de una

serie de imágenes cada una de las cuales goza de una cierta inmovilidad, se impone la decisiva y tónica influencia que el sujeto y sus complementos gozan en la oración. Se trata, exagerando las cosas, de una larga proyección de imágenes inmóviles, cada una de las cuales se centra sobre un sujeto cuya definición no importa reiterar en cada página porque, en cierto modo, cambia con cada circunstancia. En cambio casi toda la cohesión del segundo canon narrativo está dada por la propia evolución del sujeto que, definido de una vez para siempre, no hace sino estar presente en las circunstancias. [...] Cuando en una novela de corte argumental el escritor recala, de cuando en cuando, en la pintura de una estampa —con o sin influencia dentro del contexto— yo vengo a creer que cristaliza en ella un gesto, franco o disimulado, de rebeldía hacia unos imperativos abrumadores.[89]

Como se verá, *Un viaje de invierno* se estructura a partir de estampas sucesivas, especialmente en sus motivos recurrentes.

En ciernes vuelve sobre el tema, haciendo más conciliadora la distinción:

[...] Pueden calificarse como las bandas extremas del espectro de la dicción: la estampa y el argumento. Aun cuando tal distinción sólo tiene sentido para un texto de una cierta extensión, es menester no olvidar que no constituyen categorías puras y simples y por lo mismo que una estampa en una u otra medida no deja nunca de ser algo argumental, un argumento tiene siempre algo de la ilustración cerrada en sí misma y destacada del continuo del que intencionalmente forma parte. Obvio es decir que la estampa será siempre el señorío primordial del pintor, por lo mismo que el argumento constituye el patrimonio básico del narrador [...].[90]

Finalmente, la novela que propugnaría Benet, en *En ciernes*:

Esa novela suele tratar de lo nuevo, lo paradójico, lo misterioso, lo que no obedece a causas conocidas y determinables; lo azaroso, lo que no obra en poder del conocimiento común de la sociedad, lo que introduce esa cortadura en el campo de la razón, la costumbre y el rito; todo lo que, por eso mismo, la ciencia —sea la crítica, la antropología o la retórica— tratará a todo trance de

salvar para extender sus premisas al otro lado del abismo.[91]

Confío, en definitiva, en que la concepción literaria de Benet haya quedado aclarada en esta recopilación de textos ensamblados. Trataremos ahora de aplicar todas estas consideraciones previas a la obra que nos ocupa. *Un viaje de invierno.*

UN VIAJE DE INVIERNO: ESTRUCTURA Y SÍMBOLOS

La crítica

Un viaje de invierno es una primera culminación de la línea ascendente que sigue el decurso narrativo de Juan Benet, en esa especie de trilogía que constituye junto a *Volverás a Región* y *Una meditación. Un viaje de invierno* acentúa las características de estilo y estructura de las dos obras anteriores, lo que justifica el amplio estudio que les he dedicado páginas atrás. Benet sigue una línea ascendente y perfectamente coherente en su narrativa, poblando y llenando rincones del mundo mítico de Región. Lo que se intensifica en esta novela, como se verá, es la reflexión, el pensamiento —lo que le confiere un tono abstracto y difícil— y, sobre todo, la complejidad simbólica —asociada a la mitología clásica—.

La obra que aquí incluimos obtuvo el premio de la Nueva Crítica, en su primera convocatoria, en 1972, y en competencia con *La saga/fuga...* de Torrente.[92]

Características fijadas para este premio eran: «Los criterios de los componentes del jurado no serán nunca valorativos, sino señalizadores» (2.ª); «especial atención a obras de carácter *experimental...*» (6.ª); y rigurosa independencia (7.ª y última).[93]

El título de *Un viaje de invierno* deriva, al decir de Herzberger[94] de una colección de 24 canciones compuestas por Franz Schubert y el poeta Wilhelm Muller bajo el título «Die Winterreise» (1827, 1828). El carácter central de estas canciones es un joven, decepcionado del amor y desilusio-

nado de la vida, que mira sólo a la muerte como fin último de su viaje de invierno.

Título que vendría ya anunciado en *Una meditación* (pp. 320, 322, 327).[95] En *Volverás a Región* aparecen temas como el Viajero (p. 141), el viaje anual (p. 145), y los términos «viaje» e «invierno» (p. 259). Parece como si Benet fuera completando sistemáticamente el mundo místico de su narrativa, desarrollando ideas de los libros precedentes —así ocurre con *Del Numa*; también con *Saúl ante Samuel*, que aparecen mencionados en *Un viaje de invierno*—.

Sobejano ha visto así el argumento y significación de esta obra:

> [...] Es esta la menos narrativa de las novelas de Benet: consiste en la espera solitaria de una mujer, Demetria, que anualmente escribe cartas invitando a una fiesta en honor de su hija regresada, y en la aparición y final desaparición de un silencioso criado, Arturo. Tensiones de espera, insinuada atracción erótica, postración de la casa, omnipresente vacío: tales son algunos de los motivos de este poema acogido al lema «dia róon», a través de la corriente, a través del fluir del pensamiento. [...] En *Un viaje de invierno* el tema básico no parece ser sino la búsqueda de la propia verdad: en la espera inactiva, en el silencio, en el fracaso, y siempre a través del instinto, la heterogeneidad, como dice Ortega, y la nostalgia, y contra la razón, la norma y la costumbre. La memoración del tiempo ido y de las imágenes flotantes en el oleaje del tiempo se da en esta novela limpia de injerencias racionales: el autor saca a los márgenes de las páginas los corolarios de su acompañamiento especulativo [...].[96]

José Domingo ha señalado que esta obra es el máximo esfuerzo por eliminar la trama de la novela. También coincide en ello Herzberger,[97] para quien se trata de una vuelta a la narrativa más complicada, con una ambigua estructura temporal y creando ilusión de realidad; sin embargo, aunque no hay trama, la novela gira alrededor de la Fiesta.

Pero la interpretación crítica más adecuada a la obra vendría de la mano de Ricardo Gullón y, posteriormente, de Félix de Azúa —como allegado a Benet—.

Ricardo Gullón[98] fue el primero en indicar que esta obra trataba el mito griego de Deméter, cuya hija Coré, símbolo de la primavera y juventud, ha desaparecido lle-

vada al mundo de los muertos donde se transmuta en Perséfone. La protagonista se llama Demetria o Nemesia, y este segundo nombre alude a Némesis, la diosa de la venganza.

El sentido de la obra

Para entender correctamente *Un viaje de invierno* hay que empezar remontándose a los inicios narrativos de Juan Benet —lo que justifica el largo preámbulo (*supra*)—.

Como el propio autor ha señalado, *Volverás a Región* abre un período, o ciclo, que se cerraría con *Un viaje*. Este ciclo comienza por la épica —narración con palabras normales de hechos sobrenaturales— y vendría representada en *Volverás a Región*. En la épica el tema es extraordinario —indica Benet—[99] y la palabra normal, mientras que en la lírica el tema es ordinario y la palabra extraordinaria, llena de cultismos, gongorismos, mandarinismos. La lírica estaría representada por *Una meditación*. La pieza literaria se inscribe en el péndulo entre la épica pura y la lírica pura; el centro es la narrativa, que relata cosas extraordinarias y normales. *Un viaje de invierno* es la narrativa.

Un viaje está lleno de claves simbólicas, algunas de las cuales apuntaré más tarde. Se trata, en efecto, de una obra oscurantista. Pero el tema central, nuclear, que nos indica el sentido de la obra es la Fiesta.

La Fiesta es la fiesta de la Resurrección, fiestas de la cosecha, cuando rompe la primavera. Toda la novela gira alrededor del mito de la primavera, de la reiniciación.

Demetria busca a su hija Coré (cfr. nota 32 del texto), «Korai». Su hija es la cosecha, que desaparece todo el invierno en la morada del Hades y debe reaparecer en primavera. El bausán es símbolo de esta clandestinidad invernal.

Todo gira alrededor de la Fiesta, fiesta de marzo (p. 129), que tiene el carácter sagrado de un rito, y tiene aspecto de conjura (p. 223). La insistencia del narrador en torno a los preparativos indican un cierto carácter sagrado, de religiosidad profana (capítulos I y II). El narrador profundiza en estos pocos detalles insinuados dando

vueltas y más vueltas en su torno hasta que parece imposible extraer más meditaciones de estos pocos hechos.

El destino

La obra remite a un ámbito mítico, y por tanto ha de situar a los personajes y sus actos dentro de este ámbito donde el destino, la fatalidad, el estar regido por una ley inexorable y ajena es elemento fundamental en el mundo griego. Lo que creo caracteriza el tema del fatalismo en *Un viaje* es la abocación a la muerte.

Trataré de analizar cómo se presenta el tema del Destino en la obra.

Desde el principio el personaje Arturo Bremont —al que, raro, se nombra también con apellido— tiene una misteriosa misión que cumplir: remontar el curso del río hasta los lindes de Mantua y las tierra de los Amat.[100] Es el encargado de mantener el orden en la casa (p. 129). Remonta el cauce para dar un mentís a la causalidad (p. 144) —veremos más adelante el significado simbólico de los límites de Mantua—. En el capítulo II, al principio, parece haber una cierta predeterminación al referirse a la «secreta obediencia a la ley que le dictara remontar el curso del río» (p. 149). Por tanto, el destino de Arturo es caminar hacia los límites de Mantua, en direccción contraria al río. Dejo para más adelante la elucidación simbólica y sólo me centro ahora en el simple hecho de la obediencia a una ley del destino.

Son numerosos los textos que se refieren al destino. Por ejemplo: «Aquel punto donde estuvo a punto de desobedecer el mandato de un destino y la hipótesis primera de una condición, tergiversando su trayectoria» (p. 151, nótese la lejanía que introduce el demostrativo «aquel»).

El destino interviene también en la predeterminación de la fecha de la fiesta (p. 158). Y en la idea de orden que Demetria transmite a Arturo: «Desde su llegada le había dado a entender que existía un orden, que sin duda debía conducir a alguna parte, que le era permitido interrogarse acerca de él y que sólo por sus propios medios habría de averiguar las leyes» (p. 159). Texto que insiste en destino, fatalidad y ley de predeterminación, de forma clara.

Se refiere también a la adivinación como el mejor re-

curso (p. 160), y a la recurrencia cíclica de la armonía (p. 160).

A propósito de la llegada de Coré se habla del «calendario» —relacionado con la sucesión predeterminada de los días—. Se dice de Coré: «Nada que esté previamente establecido puede hacerla venir. [...] No es el calendario quien la trae [...]» (p. 174).

Se habla de «adivinación» y de «signos inequívocos» (p. 175). Y de «una fiesta anual que, si bien rompía la monotonía del retiro y el rigor de ley de la hacienda...» (p. 145). La fiesta rompe así con la ley de la sucesión que impone el tiempo: «No es el calendario quien la trae. [...] Por el contrario sí se puede decir —y el error es de poca monta— que con ella se inicia el calendario, aunque nunca deberás deducir que con ella termina» (pp. 174-175).

También se refiere a un secreto puesto al descubierto por el azar (p. 182). Azar, adivinación, secreto, misterio, ley, tiempo, ... destino: términos asociados.

En el capítulo III se indica que la finalidad domina todos y cada uno de sus actos (p. 186), y refiriéndose explícitamente al destino: «Hay que confiar más en el destino que en la condición» (pp. 185-186).

Como puede verse, la narración se mueve en el ámbito de lo sagrado, en torno a una fiesta que es un rito fuera del tiempo. En esta recreación del mito griego, el destino tiene el mismo papel fundamental que en la cosmovisión griega.

Característico del tratamiento mítico de la obra es la fusión de dos ámbitos: el mundo griego —las referencias nominales— y el mundo de Región. Benet ha traído la mitología clásica a su mito privado de Región, ha encajado el mito griego en el ámbito personal de un mundo propio creado por su narrativa precedente. Personajes y mitos tienen, por tanto, en esta obra una doble dimensión simbólica (por ejemplo, p. 223).

Este aspecto del mito confiere un ambiente sagrado a toda la narración. Así, cuando se habla del Monje —monte de Región— asociado a la devoción al dogma irrazonada, irreal, ilusoria y quimérica (p. 263).

Benet se aventura por otra parte en el campo del mito como si de un mismo terreno se tratara: un mismo territorio donde se dan cita el mito de Región, el mito griego y el mito hebreo o el de Uta.

En esta obra aparecen nombrados personajes que dan título a obras posteriores: así el Numa (p. 302) —de creación muy anterior—, y Saúl y Samuel (p. 295) —que preludian el título de otra novela—.

Los personajes

En esta obra los personajes parecen portavoces de una serie de pensamientos. Ejecutantes también de una serie de gestos que tienen la dimensión de signos sagrados —la muesca de Demetria, en el arco de la cocina, las uñas de Arturo clavadas en la madera, el chal de Demetria, etc.—, gestos misteriosos que semejan la realización de un rito (por ejemplo, p. 161). Todos sus actos tienen un sentido extraño y misterioso —que constituye el encanto de la novela—: Arturo aspirando a remontar el Torce —que pueden ser las aguas de la vida— en sentido inverso al tiempo, hacia el origen; Demetria enviando invitaciones; los viajes del músico en pos de algo inalcanzable, ..., etc. Signos todos de un evidente misterio que hacen de *Un viaje* una obra oscurantista pero riquísima en sugerencias. El lector obtiene un deleite cultural, espoleado a la reflexión personal; se le obliga a abandonarse al pulso peculiar de la narración y a comprenderla en sus modos propios; se le exige, una vez más, una lectura atenta y concentrada con cierta gratificación intelectual.

Los capítulos I y II están dedicados casi exclusivamente a Demetria y Arturo. El punto de vista del narrador cambia impercetiblemente de uno a otro. Este protagonismo será poco a poco reemplazado, hacia el final de la narración, por el enigmático profesor que viene a culminar el relato, cuando desaparecen todos los personajes y quedan reducidos al ámbito del presentimiento, de lo fantasmal y etéreo.

Entre los personajes destaca el carácter misterioso de Amat, «un hombre bastante rubio y espigado, muy silencioso y esquivo», de «fugitiva inconsistencia» que «surgió en el centro del salón en su calidad de inesperado, intermitente, andrógino y transitivo marido iluminado por el aura de aquella circunspacial, viciosa, sibilina, irónica y mestiza desconfianza» (p. 231).

Amat, cuya aparición en la fiesta se anticipa o se recrea

en esta irrealización del futuro posible. Amat el esperado. Magistralmente descrita la relación entre Amat y Demetria en el capítulo IV. Relación de independencia. La mujer sabe, al esposarle, que será abandonada. Pero Demetria nunca saldrá a buscar a Amat, pues sabe que no será capaz de retenerlo; sólo confía en que esté aquejado de un «deseo discontinuo», de un «mal nostálgico» (p. 236); pero Amat es libre de dejarla en cualquier momento (p. 238).[101]

La grandeza y arrogancia de la figura de Demetria derivan de esta actitud de soberanía sobre sí misma, que le confiere carácter de divinidad, deambulando por la casa nocturna y solitaria a la luz de un pabilo. De Demetria se dice con claridad que «toda su fortaleza residía una vez más en el imperativo del silencio» (p. 240). Y, sin embargo, Amat le advierte: «Sola, serás como si no fueras» (p. 248).

Otro personaje enigmático —¿hay alguno que no lo sea, en esta narración?— es el niño estudioso que contemplaba las espirales que su madre trazaba con la bayeta en el suelo; el niño iluminado por el instante mágico de los sonidos desacordes, de la mágica fuga de la música aquella tarde en el conservatorio. Es el profesor que recorre Europa Central, en un viaje acelerado y absurdo, y que regresa para amenizar los entreactos en un cine de barrio (p. 277), en Región, cuando no ha alcanzado lo que perseguía: los secretos de la música y de la vida (p. 335).

Las existencias de estos personajes no parecen tener ningún sentido. Se desenvuelven en el ámbito de un vacío aséptico, cuya fijación persigue el relato. Puede leerse una afirmación tan dura como ésta: «[...] Solamente gracias al disimulo [...] conseguirá dar sentido a una existencia que no lo tiene...» (p. 277): esta es la conclusión para unos personajes que se encuentran en una actitud continua de búsqueda —el viaje del profesor, el proyectado viaje de Arturo— o de espera —la fiesta, la llegada de Amat o Coré—, en una actitud siempre de interrogación ante preguntas fundamentales, interrogación al tiempo, que les vuelve la espalda (p. 277).

Hay también un factor importante que parece religar a todos los personajes. Me refiero a un carácter de común impersonalidad, de complicidad compartida. El yo es un impostor. La personalidad se difumina. Los caracteres se confunden. Es por ello la incertidumbre de la narración,

que cambia del punto de vista de uno a otro personaje con movilidad —me referiré en seguida a ello, en cuanto aspecto técnico—; es por ello que muchas veces no se sabe si está hablando uno u otro personaje: se habla de Amat y repentinamente, tras punto y aparte, se comienza a referir a alguien —más adelante se comprenderá que se trata del profesor— que ameniza el interludio entre películas (p. 262). Esta incertidumbre y encadenado de planos es más que una técnica narrativa. Está indicando que los personajes, los hechos, los pensamientos, son intercambiables: son piezas simbólicas de una representación, y lo importante es el continuo representado por el único propio texto —que tal vez simbolice el transcurrir de la vida: el «diá róon» con que se abre el relato—.

El tiempo

Volvemos al tema del tiempo en Benet. En esta obra constituye un aspecto interesante: tanto desde el punto de vista estilístico —el uso de los tiempos verbales— como de las reflexiones en torno al problema del tiempo.

La crítica ha insistido mucho en el carácter de «presente puro», de intemporalidad, que tiene *Un viaje*. Tanto D. Villanueva como T. Yerro —respecto a *Volverás a Región*—, F. de Azúa y R. Gullón. También Herzberger se refiere a este hipotético puro presente, visión temporal en que se funde pasado y presente; [102] el viaje anual tendría por objeto anular el tiempo, permanecer en un presente en que todo es pasado («En ese viaje anual, en la conmemoración de la vuelta de una muchacha que probablemente no vive y en la espera del castigo a un indisciplinado viajero que aún no se ha puesto en ruta, ¿no existe el deseo de anular en un día todo el tiempo transcurrido en el ámbito social de las costumbres...?») (p. 182).[103]

Las reflexiones en torno al tema del tiempo en esta obra de Benet son frecuentes, y no entraremos en ello para no alargar innecesariamente estas páginas.

En otro lugar he estudiado el tema del tiempo mítico arquetípico.[104] Baste recordar aquí cómo el tiempo arquetípico trasciende, según Octavio Paz,[105] la sucesión cronológica, es tiempo del instante sagrado, la revelación —la «fuga» musical, aquí, la clase de minuto y medio ante los

ojos del niño por el profesor del conservatorio—, tiempo más allá del tiempo.

Benet se refiere en esta obra a «la inmovilidad y estanqueidad de un tiempo acrónico» (p. 197), y a que «la memoria (no el olvido) trataría de disipar retrotrayéndose a una edad sin fechas» (pp. 221 ss.).

En nota marginal se destaca «El presente como punto de contacto entre la cosa y su imagen» (cap. IV, p. 232). «El tiempo tiene una dimensión hasta el presente y desde el presente ha de gozar de otra» (*ibídem*). Y: «toda dimensión del tiempo es devorada por el presente para ser transformada en una figura humana» (*ibídem*, pp. 232-233). En estas páginas, que invito a leer despacio al curioso lector, Benet especula acerca de la relación entre la memoria y el presente, de manera un tanto críptica pero siempre ingeniosa.

Por todo ello considero *Un viaje de invierno* una de las obras más profundas y acabadas del autor, y de una complejidad intelectual que no es fácilmente abarcable en estas breves páginas.

Benet insistirá en que «el presente es engañoso, la civilización una trampa» (p. 247), y en que la Fiesta se celebra «dentro de un tiempo no histórico, no traído por las fechas ni por la apática y administrativa sumisión del calendario» (p. 242).

En todo caso, su concepción acerca de la historia bien podría aplicarse a la historia como argumento, a la historia que narra en esta novela:

> Entonces es cuando mejor se percibe que la historia no se construye a sí misma ni se encamina a una meta, sino que se retuerce y rompe, descompuesta en mil fragmentos cada uno de los cuales trata de negar actualidad al otro para salir airoso de la prueba del tiempo. Y hasta asciende y llega a convertirse en deseo un apetito de discontinuidad, un principio de individuación que no acertará a compenetrarse con el disciplinado curso de una sociedad —son números y fachadas, más que personas y lugares— que apunta a su aniquilación.[106]

Técnica y estilo

Con respecto a estilo y técnica de *Un viaje*, hay que destacar en primer lugar la existencia de un doble texto: el

principal, y las anotaciones marginales que en forma de notas rompen la linealidad de la narración.

Notas marginales

Félix Azúa, en su estudio sobre «el texto invisible», ha señalado la lectura estereofónica de *Un viaje*, ya que ambos textos discurren con paralelismo evidente.

Azúa se refiere al enfrentamiento dramático entre ambos textos: de una parte el texto enigmático, el mito; de otra la «explicación racional y científica de esos mitos, expuesta en forma de pequeñas glosas».[107] Ambos textos no se interpenetrarían, sino que sirven de contrapunto (*ibídem*): «Siempre, y esto es lo importante, [la glosa] se contrapone *reflexivamente* a la narración principal, como respondiendo».[108]

No obstante las afirmaciones de Azúa son bastante discutibles. Por mi parte creo que la riqueza de las notas marginales es mayor aún, y no en el sentido señalado. Estoy de acuerdo en que sirven de contrapunto. Pero nótese que no se trata sólo de reflexiones. En todo caso éstas no tienen el pretendido carácter científico que se le atribuye. Baste con recordar lo que aquí se ha recogido acerca del irracionalismo benetiano para desmontar esta posibilidad. Desde luego en ningún caso poseen el carácter de sistema, que define a la ciencia. Se trata más bien de anotaciones caprichosas, que enriquecen el texto principal, bien sea incluyendo chistes o bromas —nada científicas— o encauzando la atención del lector.

En general puede afirmarse que las notas marginales presentan la siguiente variedad: notas completivas, notas irónicas, metalenguaje o reflexiones sobre el texto principal, sentencias apodícticas o abstractas, citas de textos, alusiones indicativas, o acentúan el carácter simbólico del texto al que acompañan.[109]

Las notas marginales poseen, por tanto, una mayor variedad de funciones de lo que hasta ahora ha señalado la crítica. Para mí la consecuencia más importante que de ellas se deriva es que contribuyen también —junto a otros recursos— a romper la linealidad narrativa —linealidad que el discurso intermitente del texto principal ya se encarga de quebrar a su gusto—, estableciendo una doble

perspectiva, o haciendo que el texto vuelva sobre sí mismo en una especie de autorreflexión —a veces irónica—.

Pensamiento y realidad

Ya se ha señalado la característica persistencia de estilo y temas de Benet a lo largo de su obra, que se intensifican en esta novela representativa. Persistencia de concepciones, lenguaje y estilo que indican un progresivo profundizamiento en cada relato.

Con respecto al estilo de *Un viaje*, lo más destacado es que supone una acusada intelectualización de la realidad. En la obra se pierde la realidad, de aquí esta sensación de incertidumbre, de indeterminación, que caracteriza al relato. Quedan sólo detalles aislados, discontinuos. Se establece una distancia entre el texto que se nos presenta y la realidad que transparece. Ello es evidente en: el carácter simbólico; el ingenio intelectual y distante que impide la compenetración del lector con lo narrado, las frecuentes reflexiones —que producen el mismo efecto—; las descripciones llenas de términos científicos y botánicos que crean una especie de tejido de lenguaje científico —a veces con curiosos efectos poéticos— sobre la realidad de lo narrado. Son todos procedimientos de distanciamiento.

En este reino de lo incierto, de lo ambiguo y misterioso, todo posee un tono abstracto, a lo que coadyuvan las frecuentes reflexiones y especulaciones. La misma relación entre los personajes tiene, por decirlo así, un carácter «mental»: nunca hay entre ellos encuentro en el diálogo; de hecho, el diálogo casi no existe, salvo en contadas excepciones y para sentar afirmaciones tajantes y especulativas; de aquí también la frecuencia del estilo indirecto.

La narración se centra en esta especie de mentalismo, de reflexiones. Así cuando Demetria, en soliloquios, indica que la soledad y la fantasmagoría definen los límites superiores del yo —que es lo que busca la obra—. Esta frase podría definir el estilo de la narración:

> Tal vez [...] lo mejor de la soledad es esa reelaboración de las palabras y los conceptos que al no ser nunca contestados conduce —porque toda soledad es en el fondo dual, requiere un diálogo y elabora esa fantasmal

compañía que define los límites superiores del yo— a su más precisa formulación.[110]

Colabora a este tono abstracto el carácter de impersonalidad que flota en toda la narración. La tercera persona del narrador es un escudo perfecto para establecer esta distancia sobre la que se asienta el relato. Ficción alejada del yo, nunca revela nada del autor: ocultación de sentimientos personales, lenguaje-máscara. Todo queda lejano, aislado en imágenes y pensamientos, distante. Todo posee un tono de irrealidad, de acusada ambigüedad abstracta —procedimiento benetiano que adquiere su mayor dimensión en esta obra—. Todo posee un tono de soliloquio, de fantasmagoría.

Prueba de este carácter abstracto o intangible son los escasos puntos concretos a que agarrarse. Salvo los nombres de los personajes —que en su mayoría poseen también el carácter simbólico—, raramente mentados, y salvo los nombres de zonas místicas de Región que esporádicamente salpican la obra, el lector encuentra pocos índices a los que asirse. Nótese que Benet trata de evitar los nombres, pasa páginas y páginas hablando de Demetria sin mencionarla apenas; cuando los nombres aparecen tienen toda su fuerza, y un tono mágico e invocatorio, por ejemplo las dinastías de familias de Región. Es solamente al final cuando los viajes del profesor indican un recorrido por ciudades reales. Se trata por tanto de un relato que nos eleva del mundo realista y compacto a una región ausente donde los pensamientos encarnan en personajes simbólicos e irreales: precisamente los pensamientos de estos personajes constituyen el cuerpo de la narración, la masa narrativa más tangible.

Carácter abstracto, etéreo, ambiguo, poco explícito. Ambiente de realidad suspendida en los márgenes de la mente, en los lindes fantasmales del espíritu. Realidad inasible que nos llega a través de un tamiz de impresiones, una amalgama de pensamientos y sensaciones y detalles simbólicos aislados.

Es por esto que *Viaje de invierno* parece perseguir la fijación del vacío.

Los vocablos más frecuentes son términos abstractos e intelectuales, vocablos reflexivos («reconciliación», «identificación», «credulidad», «determinación», etc.), acordes

con lo que parece una reflexión de la/el protagonista —móvil— relatada en la impersonalidad de una lejana tercera persona. Frente a *Volverás a Región*, que cambiaba de primera a tercera persona, ahora todo se relata en tercera persona pero que enfoca a diversos personajes sucesivamente (Demetria, Arturo, el profesor) en movilidad de punto de vista.

La reiteración

Se ha indicado que todo el relato gira alrededor de la Fiesta, de la repetición una y otra vez del motivo de su celebración. De aquí acaban resultando una serie de análisis en cortes temporales intermitentes. En cada corte o aparición de este símbolo central, hay una nueva representación o celebración imaginaria. La fiesta acaba siendo un acto geométrico, diseccionado en abstracto, analizado desde todas las perspectivas posibles (por ejemplo, p. 236).

Benet toma un tema y teje el capítulo a su alrededor —la huida de Amat, la aparición del intruso, etc.— en reiteraciones, profundizaciones, sutilizaciones sucesivas.

Esta técnica típica consiste en tomar un motivo simbólico (la aparición del caballo, la bufanda olvidada por el intruso, el apagón, etc.) y reiterarlo sucesivamente en recurrencias intermitentes que van ampliando su sentido. Los símbolos e imágenes de *Un viaje* aparecen y desaparecen en un juego de ocultaciones y apariciones que constituyen una pulsación intermitente característica.

Se trata de una técnica de anticipación —o recuerdo, según la dirección del tiempo narrativo— de motivos simbólicos que poco a poco van cobrando forma conforme transcurre el relato. Invasión de símbolos intermitentes que confieren una complejidad característica. Así, el caballo ya aparece en el capítulo primero (p. 151) y reaparece al final de la novela; también las espirales que traza la bayeta en el suelo aparecen en el capítulo II anticipadas (p. 177), y en página 167 se habla de una «velada en el conservatorio» presagiando la que tendrá lugar.

En este desorden caótico y consciente de alusiones —que acaba de fragmentar la linealidad del texto y la estructura narrativa habituales— cada símbolo se clarifica progresivamente. Precisamente las partes más clarificado-

ras del relato coinciden con los finales de capítulo, donde suelen situarse las conclusiones más rotundas.

El texto tiene la incoherencia de un pensamiento continuo, lleno de reflexiones y comparaciones, de ejemplos que muchas veces no aclaran el concepto al que van referidos, sino que introducen una nueva alusión. A veces se enlazan también, sin punto y aparte, dos temas distintos en un mismo párrafo, como por ejemplo la inscripción de Coré en el registro y el decurso del profesor, sin solución de continuidad.

Por lo tanto, el texto semeja un todo compacto, *in continuo*, sobre el que el tiempo, o los recuerdos, hubieran practicado cortes intercalados, recurrencias simbólicas, reiteraciones. El movimiento de estas recurrencias es doble: bien de anticipación del tema, o bien de recuerdo de un tema ya tratado.

A esta continuidad del texto colaboran la escasez de puntos y aparte y la casi ausencia de diálogos —suplidos por estilo indirecto—. El texto es sólo interrumpido por las intermitencias simbólicas —que van engarzadas a las reflexiones, encadenadas como si se trataran de la misma cosa— y por los puntos y aparte —cuya función se verá en seguida—.

En resumen, la estructura de la narración se basa en:

a) reflexiones;

b) recurrencia de símbolos —anticipación/retrotracción, que es el movimiento estructural interno—.

La consecuencia es doble:

a) desrealización temporal;

b) discontinuidad del texto. Ruptura de la linealidad narrativa.

La incertidumbre

Este encadenamiento de motivos y reflexiones confiere a veces un tono de incertidumbre, que a veces viene estilísticamente apoyada por el uso de determinadas partículas que indican lejanía: «*Aquel* que nunca será invitado» (p. 161); o indefinición universal: «*Todos saben...*» (p. 161).

Las imágenes enlazadas unas a otras, fundidas en el desarrollo de un mismo texto, pueden conducir a que no se

sepa de quién se está hablando a ciencia cierta: puede, por ejemplo, confundirse al profesor con Amat (p. 262).

La incertidumbre es sin embargo uno de los mayores aciertos de Benet, típicos de su obra, y perseguido conscientemente: el intruso puede ser el padre de Amat, o un hijo, o su gemelo, o una mujer disfrazada, o Demetria (p. 230). Y en la obra se lee: «Nada pondría por encima de su incertidumbre» (p. 236).

Esta incertidumbre narrativa concuerda con la sensación de inminencias y presentimientos (p. 231, por ejemplo), de misteriosa tensión de lo desconocido. Inminencia y tensión que mantienen toda la novela (cfr., por ejemplo, la llegada —siempre inminente— de Coré, p. 174).

Es destacable, por su pintura misteriosa, la escena en que Demetria recorre la casa alumbrándose con una lámpara de carburo (p. 96), y los recorridos nocturnos de Arturo alrededor de la casa. Pero este ambiente fantasmal alcanza su punto culminante hacia el final, momento magníficamente conseguido de la acción en que el profesor traspasa los umbrales de la casa y siente una presencia próxima ... gravita la acción del tiempo, la escena se hace densa en máxima tensión ... las puertas se abrieron sólo para él ... le esperaban (¿quién?) ... sabían que habían muerto ... (p. 368) y se oye el rumor de los invisibles asistentes.

Imágenes y estampas

Mencioné antes el término «estampa». Ya sabemos el sentido de este concepto. En efecto, muchas de las visiones que en la obra se entrelazan a reflexiones y pensamientos que poseen el carácter de «estampas» de imágenes —a veces de pesadillas—.

Como ejemplo puede citarse a Demetria echándose el chal sobre los hombros, o paseando por la casa a oscuras; o la imagen de la dama que abre la ventana y el viento le arrebata la peluca dejándose ver su calva y sus encías (p. 308); o la imagen de la fuga del piano, cuyas teclas se pulsan solas apenas el profesor abre la tapa...

En realidad la obra se articula y constituye en base a imágenes, visiones irreales, alucinaciones, o —en términos de Benet— «estampas». Son ellas las que prestan una cier-

ta calidez de proximidad al texto, antes de sumergirse de nuevo en soliloquios y reflexiones.

La estampa más característica es la del caballo, que es una pesadilla, y un cuadro a la que se confiere aquí carácter simbólico. Y siempre con el aspecto enigmático que poseen todos los elementos de la narración: «Parecía portador de un secreto que no le había sido comunicado, envuelto en un misterio celosamente guardado...» (p. 345).

Movilidad narrativa

Me referí antes a la variedad de tiempos verbales dentro de un mismo párrafo, que confiere al texto complejidad y movimiento.

Otro punto a destacar es la movilidad del punto de vista de la narración. El relato se centra tan pronto en Demetria como en Arturo, y el cambio es muchas veces imperceptible; viene indicado por el género gramatical del participio únicamente.

La movilidad narrativa no acaba aquí. En este texto continuo se enlazan imágenes, temas y reflexiones sucesivas —que requieren una ágil lectura—: se cambia, por ejemplo, de Arturo, a la llegada de Coré y la fiesta, a Demetria —apodada «oscura»— (p. 177).

Los cambios —a veces difíciles de percibir en ocasiones— sólo vienen señalados mediante el cambio de género (por ejemplo, pp. 251-252) o, más frecuentemente, mediante punto y aparte.

Puede dar la sensación a veces de que Benet no puntúa bien, pues une en punto y seguido párrafos enormes que requerirían una síncopa más pronunciada. Sin embargo, ello se debe también a un efecto consciente de su estilo peculiar: la narración se concibe como un todo continuo que encadena sucesos diversos en un mismo párrafo. Los puntos y aparte se reservan para introducir rupturas más grandes: pueden significar, muchas veces, el cambio de punto de vista del narrador —que es generalmente su función—.

Hay también otra forma de movilidad de la narración: en profundidad. La acción comienza describiendo los actos externos de Demetria, su manera de comportarse, sus gestos. Pero progresivamente se pasa al análisis de actos

internos, su problemática y pensamientos —en especial en el capítulo IV, central, que es importante—. Benet sigue esta técnica durante toda la narración: se adentra en lo interno conforme avanza la narración.

Por lo demás, respecto a velocidad narrativa, el relato se caracteriza por su estatismo. Sólo en un punto se agiliza extraordinariamente: cuando refleja el vertiginoso viaje del profesor, en rápidas enumeraciones (p. 324). Salvo esta escena, el relato transcurre con lentitud característica, apta para las reflexiones y soliloquios de los protagonistas —a veces de incoherencia aparente o real, contradictoria con su sentenciosidad—.

La sintaxis

Tal vez podría calificarse al estilo de Benet de «feísta» —si así entendiéramos que son, por ejemplo, los aguafuertes de Goya—. En efecto, en su estilo abundan los vocablos técnicos o científicos o filosóficos; las reflexiones; los párrafos larguísimos que unen a veces ideas muy distintas; es frecuente la sintaxis complicada.

Desde siempre todos los críticos de Benet han destacado la complicación sintáctica de su obra. Sobejano es quien más piadosa y comprensivamente se ha referido a ella justificándola por la aversión al estilo simple.

Esta complicación sintáctica lleva a veces a incluir paréntesis dentro de paréntesis (p. 220). Se trata en efecto de una obra llena de recovecos (cfr., por ejemplo, cap. III, p. 186). Benet aumenta la complejidad de sus oraciones completivas introduciendo paréntesis o guiones más complejos aún que la oración principal, cuyo verbo puede estar perdido en alguna línea insospechada. Se trata de un estilo casi virgiliano y que, desde luego, me recuerda a los clásicos latinos.[111]

Como ejemplo de su complejidad y de abuso del estilo indirecto, nótese que en el capítulo III desde la página 185 a la 190 todo son oraciones introducidas por «que», en inacabable enumeración que trata quizá de acabar con el resuello del lector.

El aspecto positivo de esta sintaxis peculiar, tan extraña en castellano, sólo puede encontrarse en el posible placer intelectual del buen lector de Benet, pues para leer su

obra —al igual que para resolver galimatías— hace falta una buena dosis de agilidad intelectual.

Otra consecuencia deriva de que esta complejidad sintáctica constituye un recurso más para evitar la linealidad sin ocultamientos de la prosa simple.

En definitiva, se trata de un estilo sin concesiones, pero que confiere al castellano una dignidad intelectual.

La descripción

Como último rasgo estilístico destacaría el uso peculiar de la descripción.

Nótese que los personajes principales de este relato son apenas descritos. Se alude simplemente a detalles simbólicos —el chal, la bufanda, la maleta y el reloj del profesor, el rollo de papeles, ...—. De los personajes sólo conocemos gestos y símbolos, y —naturalmente— pensamientos. En cambio, algunos personajes secundarios son descritos, cuando tienen un valor imagístico: así, se describen los trajes del caballero que espera al profesor, y el del cochero (p. 317).

Por lo tanto la descripción parece casi ausente de esta obra de Benet. Cuando aparece se trata de descripciones de detalle, aislados de su contexto. Por otra parte estos detalles no se presentan sólidamente configurados —como puede estarlo en la vida real el ámbito material que nos rodea—, sino que se configuran anímicamente, a retazos intuitivos que componen el diseño del cuadro. En consecuencia la carencia de fragmentos descriptivos y la manera de presentar los escasos que existen en *Un viaje* forma parte de los procedimientos de desrealización del autor, pues sin descripción resulta difícil asir la realidad a la que el texto parece estar refiriéndose.

Las descripciones benetianas son brevísimas, pero intensas:

> Le había guiñado el otoño, en su presencia, a la malévola oxidación del cielo, como una cuchara de plata con el centro del cuenco gastado por el uso.[112]

Son también recursos de extrañamiento, de distancia, la abundancia de terminología científica que hay en estos

breves interludios descriptivos, de cierta poesía, como este referido a los chopos:

> [...] El negro esqueleto de los chopos —desprovistos de toda carne en la radiografía hibernal— teñidos en la pudrición e instantáneamente detenidos en el momento de su desaparición; se diría que las sombras del mediodía se extendían por laderas y vaguadas septentrionales tan sólo para preservar la argentina reverberación de la escarcha, atrincherada en las cañadas, por lo mismo que la luz —poco antes de aquellas lluvias postreras— era reservada a las sernas negras y los pardos barbechos, a fin de mostrar en la alternancia de sus fúnebres manchas la tendencia de la topografía y la vegetación a simular con los ornamentos de la mudanza su apego a la inalterabilidad.[113]

Pero siempre se intenta lograr un ambiente de irrealidad o distancia, como esta breve descripción que quiere asemejarse a una estampa o lámina, y comienza así:

> Pues bien, cuando robando a la noche toda su profundidad aparece el papel de tornasol para reducir el ámbito del firmamento a una sencilla acuarela japonesa [...].[114]

Símbolos

Vayamos ahora con algunos motivos simbólicos de *Un viaje de invierno.*

La fiesta

Es el símbolo fundamental, al que ya me he referido, y alrededor del cual se construye la novela. Aunque ya he explicado su sentido general, veamos cómo aparece tratado en algunas referencias intermitentes del texto.

Desde el principio se asocia a la fiesta del grano (p. 228) y a la gavilla.

La preocupación de Demetria son las invitaciones, impresas, para la fiesta; ello trae el tema mítico de la Fiesta a un ámbito contemporáneo y al mundo consuetudinario de Región. También se indica que la fiesta puede tener por

finalidad el mostrarse a sí misma su soberanía (p. 121).

La fiesta aparece como un auténtico rito. Se habla de la repetición anual. Informa toda la obra de sacralidad (p. 151).

La fiesta como medicina anual contra la soledad (p. 216). Y se anticipa el final cuando se dice:

> No por eso la fiesta dejaba de celebrarse. Podían estar todos muertos, el acontecimiento no dependía ni tenía por qué depender de ello ni de cualquier otra contingencia, porque incluso más que una réplica a la historia constituía un desacato a la causalidad.[115]

Se indica que más que la fiesta importa el viaje (p. 102). Se alude también con ello al final; al profesor viajero que se presentará en el último capítulo —nueva anticipación—:

> Pensaba a veces que incluso más que la fiesta, era el viaje lo que más importaba. Un viaje todo él ocupado por la pregunta ¿para qué? ¿para qué hacerlo? de manera tan obsesionante que al término del mismo la inquietud del viajero se habría esfumado, en el momento de llamar a su puerta.[116]

Se refiere también a Coré y la «obligada permanencia invernal en casa de su padre» (p. 221), cuyo sentido ya se ha explicado.

Los que asisten a la fiesta deben borrar su nombre, educación y hábitos. Se trata de una velada clandestina (p. 104). Carácter secreto de la convocatoria. Algo prohibido.

El capítulo IV, central y nuclear en la obra, aclara mucho respecto al sentido de la fiesta.

Se adelanta también que:

> Tras el viaje toda la fiesta consistía en una ojeada al salón iluminado y desierto, saturado del polvillo dorado y vocinglero de generaciones anónimas extintas.[117]

En potencial, se anticipa lo que será la fiesta: «Todo quedaría en silencio...».

Más adelante se vuelve a insistir en las fiestas del grano. Y se habla de un transeúnte casual, nombrado vicario de la divinidad. Este transeúnte es el intruso, el invitado (¿el profesor?) (p. 227).

La fiesta, se dice en interrogante, «¿no sería convocada [...] para celebrar su última y posiblemente definitiva mudanza hacia el origen de las aguas del Torce?». También se pregunta en interrogante cargado de simbolismo: «¿Acaso, sin estar convocado a ella [...] un día se decidiera Amat a acudir a ella [...]?» (p. 287). Tanto Amat como el origen del Torce pueden vincularse al tema de la muerte. Estas preguntas son presagios, aunque con la incertidumbre que introduce el signo de interrogación.

Lo que caracteriza a la fiesta es la suspensión del destino, de la causalidad: «[...] suspendida ya toda certeza en la destinación y agotado el sentido de la causalidad [...]» (p. 288). La fiesta es la muerte.

También se alude a la fiesta como descanso para el fugitivo, que el niño olvide la tragedia de la que huye su padre (pp. 296-297).

La fiesta es asimismo espectáculo anual para «contemplar la violación del precepto» (p. 252).

En el capítulo VII se dice que los invitados desdeñan las invitaciones, que han decidido desentenderse de la fiesta. Incertidumbre: después de tanto ejercicio alrededor, se aventura que van a dejar sola a Demetria; incertidumbre del desenlace, al comenzar el capítulo VIII y último.

La bufanda

Se trata de otro símbolo al que se alude desde el principio.[118] Bufanda olvidada, sin poseedor (p. 125). Más adelante se refiere a «aquel que nunca será invitado» e intenta confundirla con una prenda olvidada —alusión al Intruso— (p. 161).

Una y otra vez aparece, en las primeras páginas, la bufanda o prenda olvidada (p. 176); el Intruso que ha olvidado una prenda de lana en un sillón (p. 226). Se habla de la vuelta del Intruso, y la prenda de lana como prueba de la presencia del único que no podía volver (p. 235); enseguida se refiere a un infructuoso viaje por Europa central: son alusiones anticipadas del personaje del profesor, que aún no ha aparecido, único personaje en escena al terminar la obra.

Por ello la bufanda es símbolo de la persencia —ausen-

te— del Intruso, recuerdo de una presencia pasada. Su presencia adelanta la del profesor —de hecho desaparece de escena, coincidiendo con la aparición del profesor—.

La bufanda es también símbolo de permanencia, de estabilidad ante el carácter fugitivo, fantasmal, de tantas idas y venidas mentales, de tantos pensamientos y recreaciones de la fiesta. Es detalle material de pervivencia cuando todos los mortales han desaparecido.

En todo caso la bufanda va asociada al intruso. Desde el capítulo V no vuelve a mencionarse, mientras que va cobrando forma el Intruso con ella relacionado. El Intruso como espectador (p. 267). El Intruso disfrazado de colegial que toma clases en el Conservatorio (p. 265). El Intruso sufre la misma fascinación por la muerte —quizá— que indica el título de Schubert, y que asocia a la música.

En la página 303 hay una referencia final. Se habla, entre paréntesis, de un Intruso:

> [...] Un personaje poco conveniente aprovecha la confusión y la distraída atención de los asistentes para introducirse furtivamente en la fiesta, no para disfrutar de ella, sino para dejar constancia de su paso.

La manera de dejar esta constancia es la prenda abandonada detrás de la butaca: la susodicha bufanda.

El papel vegetal transparente

Se habla de la entrega del papel vegetal transparente (p. 155) en el que hay escrita una sola palabra. A lo largo de la obra se reitera este símbolo. En la página 309 se entrega el papel con la palabra «AMAT» que está en él escrita, pero leída a la inversa: «TAMA».

«Tama» es una palabra que indica el culto a los muertos en el Japón (Mircea Eliade). Se trata por tanto de una alusión a la muerte.

El espíritu de porcelana

Es uno de los símbolos más oscuros de la obra.[119]

Ya en la página 180 se habla de él. El espíritu de porcelana está presente sin estar invitado: «[...] Aquel espí-

ritu de la porcelana que (presente sin estar invitado) convirtiera en pesadas y quebradizas todas las intenciones [...]» (p. 180).

En el capítulo siguiente (p. 208) Demetria dice taxativamente: «No, no quiero en mi casa porcelanas ni objetos de metal, nada que dure. Observa cómo aquí todo es inestable y putrescible, es como debe ser».

Por tanto, vendría a simbolizar lo permanente e inalterable. En el mundo fantasmal de sombras y pensamientos, de conjurados desaparecidos, de Demetria, no hay sitio para lo permanente. Se trata de otra forma de intrusión —más lacerante que la bufanda olvidada, puesto que es más impersonal y más estable—.

En el reino de lo efímero, en la vivienda de lo inestable y fugitivo, no hay lugar para lo imperecedero.

La metáfora queda aclarada más adelante: «[...] En el ánimo de todos estaba que durante la velada quedaría suspendido el espíritu de lo cotidiano (y relegado a la porcelana)» (p. 243).

En el capítulo VIII se habla de que el profesor irá a amenizar al espíritu de la porcelana con su arte (p. 357), que se da cita en esa casa una vez al año (p. 358).

Un poco más adelante se dice que si alguien no había sido invitado era el espíritu de la porcelana (p. 362). Y se asocia el instinto sexual como su opuesto (p. 363). Por lo tanto: la vida, la sexualidad, lo efímero, se oponen a la porcelana, que es lo estable e imperecedero. A la fiesta sólo concurre lo perecedero.

Su sentido queda más claro en las páginas finales:

> No se harían esperar los resultados: solamente la porcelana quedaría inmune, habiéndose su espíritu adueñado de la casa. [...] Una nueva añagaza: el saber que lleva a la destrucción se disfraza con la comunión del espíritu, la renuncia a todo lo caedizo; sólo el espíritu mata y sólo la carne —confundida con el mal— trata de sobrevivir. Solamente Amat había adivinado, la noche de la celebración de sus esponsales, la inversión prevista por la oposición de las palabras.[120]

Se trata, por tanto, de un símbolo más que indica la muerte, que tiene lugar en la misma noche de los esponsales de Amat —unión vida/muerte—.

Por oposición a este símbolo puede mencionarse el

«cristal» que indica la carne de Coré —la juventud, la primavera— transustanciada (p. 174).

El vals

Hace alusión a la música, el tema de la fascinación de la muerte del personaje de Schubert.

El vals es acompañamiento en las exequias del viajero al comienzo del capítulo III (p. 184), melodía sobre el pentagrama de los hilos del telégrafo. Facilita el trato con el «único agente de la inmortalidad».

La música aparece como una revelación cuando fuga el vals, la música caótica del profesor (p. 267) «no fue una lección —de menos de dos minutos— sino una revelación» (p. 268).

En esta bella escena, llena de misterio y simbolismo, se habla de un Pacto y del descubrimiento de la música (pp. 273-274). El Pacto «exigía su total dedicación a un único objetivo».

Más adelante reaparece el vals como revelación (p. 293).

En el capítulo final, cuando el piano toca un vals, se trata también de una metáfora de la muerte (p. 369).

La música alude al tema shubertiano. La referencia es clara cuando se habla de la atención del profesor hacia Arturo —que, recuérdese, pretende remontar las aguas del Torce hacia su origen, en los límites de Mantua—: «[...] Arturo [...] atormentado por una canción romántica que había escuchado en su niñez y que jamás podría reconstruir ni tararear [...]». La fascinación de la muerte.

El calendario

Indica simplemente la cronología, el tiempo histórico que la fiesta abolirá (pp. 174 y 184).

Los grajos

Pueden asociarse a la mántica y al destino. Aparecen repetidas veces desde la página 130. En la página 185 se lee: «Una suerte que tal vez la asamblea de grajos trataría

de determinar». Más adelante se reitera el tema, asociado a la adivinación (pp. 197 y 200).

La presencia de los grajos es sentida constantemente sobre la serna (p. 219). Se habla de grajos o papeles, heraldos de un cielo patrio (p. 254). Abren el capítulo IV con su presagio.

Por tanto, se relacionan con el destino del hombre, y con la ultimidad.

Se habla de la banda de grajos que vuelven al areópago a deliberar sobre el estado de las almas que tienen encomendadas (p. 279). Más adelante dicen: somos los inmortales, porque no dejamos cadáveres, los hombres al vernos volar nos confunden con los que pasaron anteriormente (p 314) (cfr. también, pp. 327 y 328).

Frío, invierno

Símbolos asociados a la muerte. Así el frío invernal está lleno de misterio —indica el Hades— (pp. 209-210). Va asociado al «miedo: insomne y sin sombras». Se habla de un «repentino frío». La nota marginal indica también su sentido que apunta —como casi todos los símbolos reseñados— hacia la muerte, el invierno.

Cortocircuito

La avería de la luz puede indicar el azar, y va unido también a los presentimientos de muerte (p. 172).

Cuando se produjo la avería del circuito se da por terminado un período de mal estado de la casa y se instaura la «búsqueda del orden» (p. 212). Se habla de «sucesos irreales» (p. 213) y se concluye: «Si no existe el caos, tampoco existe el orden».

El capítulo VI comienza refiriéndose al cortocircuito, producido por el azar (p. 281): «El azar quiso que unas pocas horas antes de su llegada se produjera un cortocircuito [...]».

El caballo

El caballo es una bella estampa, pesadilla o alucinación del autor.

Su aparición se produce pronto, en la página 372. El caballo apersogado con una maniota (p. 333), «el auriga de la razón», dice la nota marginal —reminiscencia platónica— (cfr. también p. 343).

También indica la muerte, al final (p. 372).

Los límites de Mantua

Mantua es una zona de Región, como indica la nota pertinente al texto. Pero los límites de Mantua expresan el confín último y misterioso. Benet une el mito de Hades con el de Región, y señala así cómo los funcionarios de Hacienda (!) o inspectores de policía (!) que van a hacer una investigación en torno a los límites de Mantua, desaparecen sin dejar rastro (p. 337).

Mantua es una alusión a la muerte: «Le enseñó en la ignorancia el único camino que había de seguir para buscar su destino en las tierras de Mantua» (p. 369).

El bausán

Es símbolo de la clandestinidad invernal o la hija perdida, ida al mundo de los infiernos.

El bausán es un muñeco hecho con la última gavilla de la cosecha. Idolillo de gavilla que busca la preservación de la cosecha y se quema al año siguiente. Se hace en muchos lugares de Grecia y Marruecos.

El bausán tiene también un sentido sexual. La forma fusiforme, que lo asemeja al pene, asociada a la desaparición del marido (Amat) que es el muerto.

Es también un consolador, provocador de la menstruación y del nuevo apetito de generación que tendrá. Así, se presenta asociado a la «aberrante falacia del misterio sexual y a la leyenda del amor maternal» (p. 340), y sirve a Demetria para hacerle soportable el camino hacia la destrucción (la muerte, *ibídem*).

Hay dos metáforas complementarias en el libro. Se alu-

de a las hojas del roble de color sangre seca menstruada («la sangre menstruada y seca de los robles», p. 170). Nótese que el roble tiene una de las hojas más tenaces, y que permanece vestido con hoja muerta todo el invierno. Varias páginas más adelante, se habla del bausán, forma fusiforme, color de hojas secas del roble.

Gestos

Entre los gestos enigmáticos destacaré sólo dos:

«La muesca de Demetria en el arco de la cocina», que se reitera (p. 200, por ejemplo). Puede simbolizar el deseo de permanencia, de dejar constancia de un existir.

«Las uñas clavadas en el tablero.» Otro extraño gesto común a Demetria y Arturo, de pasar la uña por la grieta del tablero (p. 340, por ejemplo). Más adelante (p. 309) es un símbolo que nos hace volver a la imagen de Arturo arreglando la avería de la luz.

El capítulo final sirve de aglutinador de todos los símbolos que se congregan en un mismo significado último al que servían de presagio (dientes, bufanda, vals, Amat, espíritu de la porcelana, etc.). Todos están indicando la muerte, presagiada por los grajos y por el apagón nocturno.

En la noche de la tercera semana de marzo, fecha de la esperada fiesta, el profesor —de vuelta de su infructuoso viaje— se acerca a la casa de Demetria, sin que nadie pueda indicar los motivos que le mueven a encaminarse allí. Al entrar en la desvencijada —ruinosa, benetiana— mansión cae al suelo el rollo de papel que llevaba siempre consigo —¿simboliza la novela misma, que cae al final?—. Aparece una mariposa fusiforme, el viento, el caballo atado por la maniota: símbolos todos de la muerte.

La efigie de la muerte transparece en el último párrafo, en forma de cabeza del caballo:

> [...] No volvió la vista atrás para reparar en la presencia del caballo —sus manos sujetas por la maniota pisaron con un solo golpe (que clausuró todo rumor) el suelo del parqué— cuya cabeza entre los visillos blancos introdujo en la casa la negra efigie de la fúnebre, estupefacta y adornada calvicie.

En el final —literal y figurado: del texto y de la vida— todo coincide. Todo aboca hacia la muerte, a la que ya aludía desde el principio el título del libro.

Una cuestión cabe, sin embargo, plantearse. Si el tema de la obra gira en torno a la Fiesta de la recolección, que es exaltación de la vida, de la primavera, ¿por qué la Fiesta resulta ser la congregación final de la ausencia, de la muerte, celebración última, rito definitivo?

Se espera a Coré y se presenta Amat —presagiado por el papel Amat/Tama—. ¿Por qué?

Recuérdese que en páginas anteriores nos referíamos a un texto en el que se indica que Amat o Coré, «ambos eran personificaciones de un deseo extinguido en la memoria, complementarios uno de otro en cuanto a su transposición al terreno de los hechos recordados y registrados».

Quizá porque los opuestos se identifican, los contrarios se atraen y funden en el momento oportuno, en el instante definitivo de la revelación.

Amat y Coré, muerte y vida, se complementan. La Fiesta de la vida y la resurrección resulta ser también Fiesta de la muerte y del vacío.

NOTAS

1. José María Martínez Cachero, *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*, Madrid, Castalia, 1979, p. 161.

2. Andrés Amorós (ed.), *Novela española actual*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1977, p. 133. Incluye, Darío Villanueva, «Las narraciones de Juan Benet», pp. 131-178; «Coloquio: J.M.ª Martínez Cachero, Darío Villanueva, Juan Benet», pp. 179-188.

3. José Corrales Egea, *La novela española actual*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971, p. 191.

4. José Ortega, «Estudios sobre la obra de Juan Benet», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1974, febrero, n.º 284, pp. 229-258. Véase especialmente p. 230.

5. Soldevila Durante, Ignacio, *La novela española desde 1936*, Historia de la literatura española actual, 2, Madrid, Alhambra, 1980, pp, 327-333.

6. Señalo las fechas en que fueron escritos los relatos breves, según me indica el autor. No resumo las tramas debido a la escasa atención que Benet presta al argumento; me limitaré a algunas anotaciones indicativas.

7. Cito todos los relatos breves por la recopilación posterior de Alianza Editorial, *Cuentos Completos*. Esta edición agrupa los relatos en dos volúmenes: el primero recoge todos los ubicados en Región —lo que indica la temprana entidad que este espacio mítico tiene en la obra de Benet—, pp. 187-225.

8. Darío Villanueva, *op. cit.* en nota 2, p. 142.

9. *Cuentos completos,* I, p. 209.

10. *Cuentos completos,* II, p. 159.

11. *Cuentos completos,* I, p. 73.

12. Darío Villanueva, *op. cit.,* p. 164, señala que «Una tumba nos remite desde su mismo título a la que sirvió de precario descanso a un fabuloso personaje, el maligno y demoníaco brigadier liberal asesinado por los lugareños regionatos en 1814, y fue profanada durante la guerra civil...».

13. *5 narraciones y 2 fábulas,* 1972, incluía las narraciones: «TLB», «Reichenau», «Syllabus», «Catalisis» y «Viator»; y las fábulas «Primera» y «Segunda».

Sub rosa, 1973, incluía: I) «Garet», «Por los suelos», «Así era entonces»; II) «Horas en apariencia vacías», «De lejos», «Una línea incompleta»; III) «Últimas noches de un invierno húmedo», «Obiter dictum», «El demonio de la paridad»; IV) «Sub rosa».

14. Juan Benet, *La inspiración y el estilo,* Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 148.

15. Indica Villanueva: «Cuando los templarios trataban de asuntos importantes, al finalizar su reuniones el más joven de ellos dejaba una rosa sobre la mesa alrededor de la cual habían estado, para significar que sus deliberaciones y conclusiones eran secretas, quedaban *sub rosa*». *Op. cit.,* p. 170.

16. *Cuentos completos,* I, p. 166.

17. *Op. cit.,* p. 227.

18. Tomás Yerro Villanueva, *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual,* Pamplona, Universidad de Navarra, 1977, p. 48.

19. Nótese que *Volverás a Región* aparece en 1967, y que *San Camilo 1936,* de Cela, y *Parábola de un náufrago,* de Delibes, aparecen en 1969, cuando la narrativa española parece derivar hacia un cierto experimentalismo.

20. Salvador Clotas, *30 años de literatura en España,* Barcelona, Kairós, 1971, pp. 9-86.

21. Malcolm Alan Compitello, «Bibliography. Juan Benet and His Critics», en *Anales de la novela de posguerra,* vol. 3 (1978), Nebraska University, 1978, pp. 123-141.

22. José Domingo, *Ínsula,* n.° 305, IV-1972 (*apud* Martínez Cachero, *op. cit.,* p. 313, n.° 92).

23. José Ortega, *op. cit.,* pp. 232-240.

24. Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*

(en busca del pueblo perdido), 2.ª ed., Prensa Española, Madrid, 1975, p. 558.

25. Tomás Yerro Villanueva, *op. cit.*, p. 155.

26. José Ortega, *op. cit.*, p. 338.

27. Tomás Yerro Villanueva, *op. cit.*, pp. 78 y 79-80; también p. 115, p. 175 y pp. 148-149.

28. *Op. cit.*, pp. 148-149; también pp. 152-153 y pp. 160-162.

29. Yerro destaca (*op. cit.*, p. 156) cómo aparecen personajes de los que apenas sabemos nada: Eugenio Mazón —protagonista luego de *La otra casa de Mazón*—, el viejo Constantino, Asián, Julián Fernández, etc. Más consistencia tiene el intelectual Aurelio Rumbal, pero ni siquiera el nombre se sabe con certeza (cito por 1.ª ed.): Rumbal (p. 29), Rombal (p. 29), Rembal (p. 30), Rubal (p. 32 y p. 61), Rumbas (p. 33), Robal (pp. 161 y 274).

30. Salvo cuando indique lo contrario cito por la 2.ª edición de *Volverás a Región*, Barcelona, Destino, 1974. Aquí, p. 211.

31. Como, por ejemplo, *ibídem*, p. 293.

32. *Ibídem*, pp. 36 ss.

33. El protagonista —uno de ellos, pero quizás el central— se nos muestra aislado en Región para resistir el cerco de la sociedad y de las mujeres» (p. 129), «aquel juego de deberes y derechos». Su distancia respecto a todo coincide con la que crea la narración.

34. José Ortega y Tomás Yerro interpretan este hecho aludiendo simplemente al carácter deformador de la memoria. En todo caso el resultado es, creo, el mismo: un fascinante cuadro abstracto en cada escena, abstracción que se intensifica —como veremos— en *Un viaje de invierno*.

35. *Ibídem*, pp. 138-139.

36. *Ibídem*, p. 139.

37. Benet ha estado siempre preocupado por este tema. Baste recordar un ingenioso ensayo acerca del tiempo, recogido al final de su libro *En ciernes*, y que lleva por título «Clepsidra» (pp. 103-117). También sobre el tiempo unido al verbo gramatical, en *El ángel del Señor abandona a Tobías*, pp. 131-165.

38. *Ibídem*, pp. 245-246.

39. *Ibídem*, p. 252.

40. Pocas líneas más adelante se establece la teoría de las tres edades del hombre: la edad del impulso, la de la madurez y la de la enajenación (p. 254). Constituye un exponente del tono reflexivo y sentencioso de la obra, pero el resultado es el pesimismo, la inevitable decadencia.

41. *Volverás a Región*, p. 252.

42. *Ibídem*, pp. 257-258.

43. *Ibídem*, p. 260.

44. José Ortega, *op. cit.*, pp. 41-49.
45. *Ibídem*, pp. 564 y 570.
46. Juan Benet, *Una meditación*, Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 71.
47. *Ibídem*, p. 29.
48. *Ibídem*, p. 31.
49. *Ibídem*, p. 32.
50. Juan Benet, *La inspiración y el estilo, op. cit.*, pp. 102-103.
51. Juan Benet, *En el estado*, Madrid, Alfaguara, 1977, p. 28.
52. *Ibídem*, p. 210.
53. Juan Benet, *Del pozo y del Numa (un ensayo y una leyenda)*, Barcelona, La Gaya Ciencia, p. 66 por ejemplo.
54. *Ibídem*, p. 102.
55. *Ibídem*, p. 112.
56. *Ibídem*, pp. 116-117
57. Gonzalo Sobejano, *op. cit.*, pp. 581-582.
58. David K. Herzberger, «The Novelistic World of Juan Benet», *The American Hispanist*, Indiana, 1976. Darío Villanueva ha señalado la semejanza de la estructura de esta narración y *Requiem for a Nun* de Faulkner, y reminiscencias de *As Y Lay Dying; op. cit.*, pp. 167-168.
59. Barcelona, La Gaya Ciencia, 1980.
60. Por ejemplo, pp. 12-13, 15, 81, 99, 117, 156-157, 212, 242-243, 272, 273 y 329.
61. Pp. 329-330.
62. Por ejemplo pp. 10-11.
63. Colección Autores Españoles e Hispanoamericanos, Barcelona, Planeta, 1980. Finalista del Premio Planeta, 1980.
64. Madrid Alfaguara, 1981.
65. Madrid Alfaguara, 1983.
66. Cito por 2.ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 42.
67. *Ibídem*, p. 155.
68. *Ibídem*, p. 158.
69. *Ibídem*, p. 163.
70. *Ibídem*, pp. 179-180.
71. *Cuadernos para el Diálogo*, diciembre 1970, n.° XXIII (extraordinario dedicado a *Literatura española, a 30 años del siglo XXI*). Incluye: Juan Benet, «Reflexiones sobre Galdós», pp. 45-53; Isaac Montero, «Acotación a una mesa redonda (respuestas a Juan Benet y defensa apresurada del realismo)», pp. 65-75; Juan Benet, «Respuesta al señor Montero», pp. 75-77.
72. *Ibídem*, p. 14.
73. *Ibídem*, p. 13.
74. *Ibídem*, p. 46.
75. *Ibídem*, p. 75.
76. Juan Benet, *En ciernes*, Madrid, Taurus, 1976.
77. *Novela española actual*, p. 181.

78. Juan Benet, *En ciernes*, pp. 86-87.
79. *Ibídem*, p. 83.
80. Umberto Eco, *Obra abierta*, Seix Barral, 1965 (ed. original Milán, 1962), y *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1972.
81. *Op. cit.*, p. 150.
82. Juan Benet, *El ángel del Señor abandona a Tobías*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1976, pp. 148-149.
83. Juan Benet, *En ciernes*, pp. 52-53.
84. Juan Benet, *El ángel del Señor abandona a Tobías*, p. 93.
85. Juan Benet, *Del pozo y del Numa*, pp. 25-26 y 27. Benet vuelve a su tema predilecto, la diferencia entre ciencia y literatura, en la página 30. El tema estaba en boga, véase, por ejemplo, Galvano della Volpe, *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
86. *Ibídem*, p. 54, nota.
87. *Ibídem*, p. 52.
88. Juan Benet, *La inspiración y el estilo*, p. 151.
89. *Ibídem*, pp. 152-153.
90. Juan Benet, *En ciernes*, p. 17.
91. *Ibídem*, pp. 77-78.
92. José María Martínez Cachero, *op. cit.*, p. 357.
93. *Ibídem*, p. 357, nota 202.
94. David K. Herzberger, *op. cit.*, p. 116, nota 2.
95. Darío Villanueva, *op. cit.*, p. 166.
96. Gonzalo Sobejano, *op. cit.*, pp. 580 y 581.
97. Herzberger, *op. cit.*, p. 115.
98. Ricardo Gullón, «Esperando a Coré», *Revista de Occidente*, 49, n.º 145 (abril 1975), pp. 16-36.
99. Estas indicaciones acerca del sentido general de la obra corresponden a una conversación memorable mantenida con el autor el 26 de junio de 1980.
100. Citamos por la edición de *Un viaje de invierno*, de 1980, Madrid, Cátedra.
101. Amat y Coré se describen como complementarios, y ello aportará una explicación simbólica al desenlace del relato: «Amat o Coré, ambos eran personificaciones de un deseo extinguido en la memoria, complementarios uno de otro en cuanto a su transposición al terreno de los hechos recordados y registrados», p. 315.
102. *Op. cit.*, p. 120.
103. *Ibídem*.
104. Véanse mis libros: *Variables poéticas de Octavio Paz*, Madrid, Hiperión, 1979, pp. 24 ss. sobre el tiempo mítico; y *La fantasía lúdica de Alvaro Cunqueiro*, La Coruña, Ed. del Castro, 1980, pp. 70 ss., sobre el mito en la narrativa española contemporánea.

105. *El arco y la lira*, México, F.C.E., 2.ª ed., pp. 135 ss.
106. *Ibídem*, cap. VI, pp. 306-307.
107. Véase Félix de Azúa, «El texto invisible», *Cuadernos de la Gaya Ciencia* (mayo 1975), Barcelona, pp. 7-23 (sobre *Un viaje de invierno*). La cita en p. 14.
108. *Ibídem*, p. 12.
109. En la edición de *Un viaje de invierno* de Cátedra, Madrid, 1980, las notas a pie de página preservan la ambigüedad y polivalencia del texto. No explican por ejemplo las reflexiones de las notas marginales, que se dejan al albur del lector.
110. Véase cap. IV, p. 215.
111. En *Novela española actual*, ed. cit., p. 183, Benet reconoce la influencia de Tácito, Amiano Marcelino y Franzés sobre su concepción de la ruina. En varias ocasiones se ha referido a su lectura de autores latinos.
112. *Ibídem*, cap. II, p. 160.
113. *Ibídem*, cap. II, p. 170.
114. *Ibídem*, cap. VIII, pp. 352-353.
115. *Un viaje de invierno*, cap. IV, p. 219.
116. *Ibídem*, p. 221.
117. *Ibídem*, p. 223.
118. Aunque no coincido con él, para Herzberger (*op. cit.*, p. 134) simboliza el deseo nostálgico de reclamar el pasado.
119. Para Herzberger (*op. cit.*, p. 134) significa la falta de algo permanente. Sin embargo, creo que indica exactamente lo contrario.
120. P. 242.

LARVA: LA ESCRITURA CRÍTICA *

«Deslenguado, sin lengua,
sólo palabras.»

(J. Ríos, *Larva*)

«Coming, far! End here.
Us then. Finn, again! Take.
Bussaftlhee. Lps. The keys
to. Given! A way lone a
last a loved a long the.»

(J. Joyce,
Finnegans Wake)

Quizá *Larva*[1] debiera comenzar detrás de esta última frase del *Finnegans Wake*.

Octavio Paz, en una entrevista que se recogía en *Convergencias y divergencias*, señaló acertadamente que nadie se ha atrevido a hacer una labor de autorreflexión crítica sobre el lenguaje español, al modo por ejemplo que lo hiciera Joyce sobre el inglés. Pues bien, si nadie hasta ahora realizó esta maniobra de desmantelamiento y vivisección, *Larva* puede ser saludada como una prolongación, sobre el castellano del intento de Joyce.

Entonces, Babel se levanta, con premeditación irónica y consciente, sobre el campo de base del idioma castellano, que asienta esta operación crítica que el lenguaje hace sobre el lenguaje mismo. Es el umbral de entrada de nuestra —retardada— literatura, en la modernidad.

Pero *Larva* debe también interpretarse como una escritura de indudable personalidad propia, que lleva hasta sus últimas consecuencias la estética de Octavio Paz: acerca de la poesía crítica, la combinatoria de planos, el azar mallarmeano y el método de transposición, juego con la palabra, etc.[2]

* Publicado en VV.AA., *Palabras para «Larva»*, Barcelona, Edicions del Mall, 1985.

Por otra parte, juegos con el lenguaje aparecen actualmente en la narrativa de Cabrera Infante, en *Compact* de Maurice Roche, o, más recientemente, en *Ralentir: mots valises* de Alain Pinkielkraut.[3] Pero, efectivamente, esto sólo muestra una preocupación similar en algunos autores primeros del momento. El intento de Julián Ríos posee una peculiaridad propia indiscutible.

Para Julián Ríos, *Larva* es una «novela de aventuras» —ya desde aquí la ironía de los equívocos—, que se desarrolla en Londres. La protagonizan Babelle y Milalias, dos personajes marginales en busca de una «edentidad» o paraíso perdido. Obsesionados por tomarse como personajes de una novela, llegan a ser incapaces de distinguir la realidad de lo imaginario: «Shitón! Ya no distingo lo que escribo de lo que vivo. M'alarmé de veras al verme aprosado en ese doble juego insensato» (*Avances*, 192).

Entre ambos, digamos, protagonistas, se encuentra el Narrador-escoliasta, que reescribe montando materiales, y actúa como médium para ordenar y transformar las relaciones y escritos de sus dos compañeros de texto. Es el narrador, doble de Milalias, quien dirige este Juego de espejos, en la laberíntica racionalidad del lenguaje, que es *Larva*.

Pero esto ya nos está hablando de una labor de montaje. El propio autor relata el procedimiento de construcción racional del texto.[4] Por tanto, el trabajo de lectura —sobre el que centraré mi atención— requerirá remontar el decurso de esta elaboración del autor, en cierto modo, reescribir el texto al revés, a través de la comprensión racional de los calembures y juegos asociativos que se le presenta.

En *Larva*, la escritura es el verdadero personaje. Las voces diversas que asaltan intermitentemente el texto con la referencia reiterada de un alias, indican una situación vital, a través del nombre propio, sobre el que se han operado una serie de mutaciones sucesivas. Hay una pulsión vital detrás del texto, el recuerdo incluso, la configuración de una serie de lugares. Pero la topología de Londres, y los caracteres vitales de los personajes, quedan relegados a un segundo plano en relación a la exhibición que el texto hace de sí mismo.

En este sentido, los personajes tienden a la impersonalidad propia de un juego abstracto de la razón, y tratan de

descongelar las palabras con la risa fría que derraman sobre el lenguaje.

En el fugaz asidero de los nombres, los personajes poseen la misma máscara vacía que los cuencos de las palabras, repletos de múltiples alusiones: «Babelle, Milalias y Herr Narrator: tres personas distintas y un solo Bululú verdadero!» (*Avances,* 195).

El argumento de *Larva* participa así de una suerte de liberación racional del lenguaje. No en vano Julián Ríos se autocalifica de «Bakunninlingüista» (*Liberaciones,* 133). De aquí el texto plural, el juego de semánticas mixturas, el movimiento constante de conceptos, que alteran sustancialmente las normas usuales —aún al filo de los 80— de desarrollo lineal, que parece seguir nuestra narrativa.

La unidad del Lenguaje se concibe por encima de la multiplicidad idiomática. En la musicalidad orquestal de discordancias polifónicas el lenguaje se babeliza, los idiomas se hermanan, se asaltan, se potencian en disposiciones ingeniosas. La lengua suelta de los idiomas trastabillea una muchedumbre de sentidos entreverados, sorpresivas imbricaciones, risas y sonrisas de palabras sobre los cuerpos de palabras.

Larva, además del sentido, es también un puro juego —intencionado— con la sensualidad auditiva, con los sonidos de cada idioma. El erotismo vivaz del italiano, la procacidad inglesa, la burla aristocrática y ampulosa del alemán, la elegancia del francés, la música triste y melancólica del portugués y brasileiro. Y el hindú, el calé, los golpes, bang!, estampidos sonoros sobre la página. Sonidos que la mente puede resistirse a pronunciar, onomatopeyas imposibles (*Liberaciones,* 119).

Pero siempre, detrás de la aparente confusión babélica, una norma racional da coherencia unitaria al múltiple despliegue de la semántica liberada del texto.

Lectura sobre el vacío

Para analizar el nuevo mensaje que aporta la obra de Julián Ríos, es preciso retrotraerse inicialmente al nivel de lectura, sobre el que centraré mi atención aquí; sobre el punto de recepción de este contenido en apariencia enmarañado y lúdico.

En este punto primero el lector se encuentra cercado por la sorpresa. ¿En qué basarse para afirmar que *Larva* es una novela —lo que usualmente se designa como tal—? Pero aún más, ¿en qué se sustenta su consistencia?

Lo cierto es que el lector, en un primer estadio de comprensión, se encuentra incómodo, sin posible asiento. Se contempla a sí mismo asomado a un texto ante el cual está absolutamente desprotegido, desasistido.

El lector de *Larva* es un hombre desvalido ante la Escritura. Rodeado de miríadas de palabras, el lenguaje que recibe se le escapa, las ideas le deslumbran con su juego, y se evaden: «El misterio de su voz. Y de sus ojos. Adolescentelleantes!» (*Avances*, 185).

Fluencia del lenguaje. No existe asidero, ni fijaciones. El lenguaje fluye destruyendo y evitando cualquier posibilidad de *arrêt*, detente-fijación, significado extático.

Larva nos sitúa ante hileras de palabras, ante una disposición tipográfica que el lector está a punto de recorrer mecánicamente, haciendo uso de la costumbre de la lectura. Pero, de repente, se encuentra ante la imposibilidad de una lectura progresiva, coordinada. Incapaz de penetrar el texto, la lectura usual rebota, traída y llevada en el vaivén incesante de movimientos semánticos, alusiones, cambios de idioma, onomatopeyas, equívocos, calembures.

Es entonces cuando se puede sospechar que el (escondido) autor está minando y deshaciendo una de nuestras peores costumbres, uno de nuestros hábitos necrofílicos, nuestro vicio cultural más grave: la lectura adormilada, mecánica, desatenta.

Es por ello que la lectura, asolada y desoladora, se hace un ejercicio difícil. Avanza trabajosa y deleitosa, a tropezones. Cada término es una sorpresa, cada salto de la vista a una nueva grafía viene acompañado por un nuevo golpe de significados. Las palabras se densifican, cortan: «Ella decía ah sí que las palabras españolas a veces cortan como navajas» (*Avances*, 183).

Larva requiere una peculiar actitud de lectura. Inusual. Que capacite al lector para contener el texto que le viene encima, la invasión provocativa de signos en agresión simultánea.

Al menos, *Finnegans Wake* proporcionaba de vez en cuando un cierto consuelo de alivio al lector, dirigiéndole palabras de fingida preocupación y halago:

> I want you, witness of this epic struggle, as yours so mine, to reconstruct for us, as briefly as you can, inexactly the same as mind's eye view, how these funeral games, wich have been poring over us through homer's kerryer pidgeons, massacreedoed as the holiname rally round took place. [...] [5]

Pero *Larva* no concede tregua en el combate a los hábitos usuales del lenguaje por medio de una prosa afiladamente ingeniosa: «apalabra una palabra, sácale punta hasta dar en el punto! Todo cabe en una palabra» (*Liberaciones*, 138).

La lectura requerida sitúa a la mente perceptiva del lector en un punto extremo, *close to the edge*, justo al borde fin del abismo, en la mostración burlesca de posibles mutaciones y sentidos del lenguaje, empleados para nada:

> leer!, guiños y sonrisas maliciosas, seguía el escarabajeo bolero con sus cantos gregorianos en pleno samsara. Buscando su órbita, mi calavera? Idas y venidas para nada.

Así, el lector tiene que avanzar con trabajo «"decodefecando" este texto enmerdée» (*Liberaciones*, 118). La labor de lectura es una reconstrucción a la inversa de la elaboración y montaje que el autor ha ido plasmando sobre el texto. Vuelta atrás, rehacer el camino. Descubrir los puntos de intersección que subyacen a las asociaciones, que potencian las alusiones. Puzzle que se juega en varios sentidos y direcciones.

En esta lectura participativa, que hace del lector un cómplice, se vence la primera impresión de confusa avalancha de estímulos múltiples. También la sensación inicial ante un laberinto de espejos es de reflejos, deslumbre, despiste, visiones irracionales, carcajadas ciegas. Pero una segunda lectura muestra lo contrario. Hay unas reglas exactas en el laberinto, una matemática de cristal rige los pasillos del texto. Siguiendo el hilo de Ariadna la escritura va ofreciendo la sucesiva satisfacción racional de una respuesta en serie. La primera incertidumbre, se torna claridad y comprensión totalizadora en el goce sensual de la coherencia del pensamiento.

Cuando se toma el hilo es imposible soltarlo hasta el final. Esclavo ya del texto —en el que participa— el lector

está sutilmente encadenado por una precisa e intencionada disposición del lenguaje, absorto en sus piruetas y malabares.

Los tropiezos de la palabra

Larva se enfrenta al lenguaje como un trasto inútil, la chatarra desvencijada de un viejo automóvil quemado. Sobre sus restos en dispersión, un oculto *bricolecteur* ha recogido despojos, y ha montado en rompecabezas un ensamblaje que rompe la sintaxis a fuerza de jugar con ella.

Juego de sociedad con el lenguaje. Juego que —paradójicamente— es absolutamente asocial.

La baraja de los idiomas se mueve con la densa rapidez de la sorpresa, mostrando figuras dispersas, dislocadas por la mano impersonal de un matemático azar anónimo.

Juego filológico-bromista («filolofálico») con las raíces verbales, con las semejanzas sonoras, con las asociaciones significativas. Juego con las mutaciones de la palabra, que conducen a un transformismo de significados.

Distorsión también de las referencias culturales: «Peredas Lost! sinsabores de la tierruca...» (*Liberaciones*, 117), con el poliglotismo idiomático que remite a un lenguaje universal y único, pero calcinado. Cosmopolitismo racional, crucigramático, *clochard* insaciable que provoca el equívoco y la alteración: la claridad, después de la confusión.

Pero no debe olvidarse que el lenguaje de *Larva* está medido y supermedido. No hay palabras —ni signos— inútiles y, al mismo tiempo, todas lo son. Texto condensado y condenado.

Quizás el significado de este juego apunta allá lejos, como decía F. Wake: «[...] the meaning of every word of a phrase desciphered out of it however unfettered [...]» (p. 117). Lenguaje fríamente descongelado: «[...] a word of warning about the tenderloined passion hinted at» (p. 115). De los valores de la cultura sólo resta su lenguaje. Jugar con la palabra es remover los cimientos, o indagar en la ceniza.

Pero este juego es una vibración discontinua.

Pantagruélica indigestión de las palabras, el sentido estalla en una refracción de múltiples discontinuidades. *Lar-*

va impide siempre al pensamiento que avance en línea recta ni una sola línea. Racionadamente dislocado. El juego consiste en poner barreras, obstáculos de calculada densidad y acierto: entorpecer constantemente, impedir se tomen posiciones de seguridad, que se tome asiento en un discurso lineal encadenado a la costumbre. De esta forma, en el goce sensual de los signos henchidos del lenguaje, el desarrollo de los planos de la geometría abstracta configuran esta narración original.

Es por esto que se nos ofrece una prosa que colea en intermitencias, en burlas preciosas y precisas con los idiomas del lenguaje.

Y la escritura avanza a tropezones, sin posible identificación del lector con un sentimiento, con una línea argumental, con un personaje. La distancia establecida por la matemática multiplicación de los signos por los signos.

Se avanza tropezando de palabra en palabra. Esquivando el juego.

Lluvia densa, las palabras gotean una a una en carnaval feria de significados. Y componen un texto pletórico, que hace reventar el lenguaje.

El resultado de esta tropelía consciente y calculada, es un texto indigestado de sentidos múltiples. Y gravemente afónico.

Un edificio del lenguaje

Larva establece al lenguaje como una constelación autónoma sobre la piel de toro del propio texto. Nada ni nadie parece capaz de dominarlo, sino un azar impersonal cuya presencia se adivina en el trasfondo. Sólo al fin se esclarece este destino prefijado.

La Escritura parece hablar por sí sola. Julián Ríos es sólo un nombre en la portada, un Narrador hábil («Arciprestedigitador») que desaparece detrás de cortinajes espesos de seria broma; nihilista de la palabra, filólogo obsesivo cosmopolita.

La obra tiene preponderancia sobre el autor y sobre los personajes. Sus voces son sólo un texto derramado. El dios es la Escritura, agente demiúrgico capaz de crearse y anularse a sí mismo en el continuo de sucesivas combinaciones.

Por ello, la obra se constituye como un edificio del lenguaje, sustentado sobre los cimientos despojos de lenguajes, y absolutamente desvinculado de todo elemento real —salvo puntos de referencias topológicas—. Sólo lo palabra. Soledad de castillos de naipes, levantados y caídos en movimientos de flujo y reflujo marino.

Más allá del lenguaje, las referencias son los personajes, con nombre de alias, y que a veces suplantan funciones. Las referencias externas de datos culturales, son excusa para los juegos alusivos. Los lugares de Londres que se citan, semejan fijaciones ambulantes que pasan fugazmente por la ventanilla de un mágico autobús rojo, *sight seeing*, viaje *tour* para turistas *underground* bajo las capas y ramificaciones lógicas del lenguaje.

Así, los acontecimientos vividos han desaparecido bajo una doble manipulación lingüística. Primero, en la confusión de límites entre lenguaje de ficción/hechos vividos. Después, en un segundo tamiz, cuando el Narrador-escoliasta ha multiplicado los planos alusivos, rehaciendo el posible itinerario vital.

El desarrollo de la narración deriva por tanto, regido por el matemático juego de la combinatoria de planos.

En *Larva*, el Lenguaje lo es todo.

Narciso amándose en el agua, el Lenguaje ya no tiene otro referente más allá de sí mismo. Solitario, ha creado un Universo absolutamente desvinculado de la realidad. No genera ficción, no genera consistencia. Tan sólo entrelazar de signos que se persiguen hacia la resolución final.

Toda posible pista de realidad ha quedado borrada en este mecánico rapto de la mente. Desaparecido. *Lost*.

El sacrificio de las palabras

Como dijo Bataille: «La poesía es un sacrificio cuyas víctimas son las palabras».[6]

Caprichosa fascinación de una imagen: el edificio, la Ciudad del Lenguaje, se desmorona conforme se va edificando.

Universo aislado que juega a destruirse a sí mismo, en base a unas reglas. *Larva* construyó un edificio de lenguaje, autónomo, para —en un segundo paso— destruirlo.

El texto que *Larva* nos muestra existe únicamente gra-

cias a una paradoja. Es una escritura que se ofrece como víctima, presencia que es ausencia, mostración del vacío.

El cuerpo tipográfico de la Escritura, revela su propia imposibilidad. Los signos son destruidos, apenas se contemplan. Duran lo que tarda la vista en saltar a la palabra inmediata. Cada término es destruido o descalabrado por el compañero.

Para acabar con la sintaxis, el instrumento es la sintaxis. Para saltar más allá de la lógica, y multiplicar sus posibilidades, nada mejor que la propia lógica.

Las reglas del juego deshacen el propio juego, como Penélope sin esperanza. En un *backgammon* infinitamente circular, juego de la oca de recurrencias, la experiencia podría repetirse indefinidamente.

Juego del lenguaje revelándose y rebelándose, utilizando sus propios medios de conexión lógica, logomaquia de la palabra consigo misma, para obtener la desconexión total: el cortocircuito revelador.

Es así como *Larva* rompe con la idea de libro, desarticula la idea de Literatura, con exquisita precisión, en cada una de sus mecánicas articulaciones desarticuladoras. Y el texto progresa indefinidamente hacia una autodestrucción perfectamente medida, científicamente calculada.

La máquina sobrecargada del lenguaje establece cortocircuitos, lanza chisporroteantes destellos entrecortados —discontinuos— en su intento de extraer hipersentidos, fuera de gobierno. Intento de extraer su máxima expresión posible de nada, de la Nada... puesto que no hay objeto, ni sentido, ni dirección, ni nada... salvo signos mutuamente destruyéndose.

Por esto era que el lenguaje de *Larva* no trata de aprehender un objeto: él mismo es su propio objeto. Objeto de su propia destrucción, intento de disolución del sentido ahogado en todos los sentidos posibles.

Es por ello que el lenguaje no toca ninguna realidad. Sólo enredarse consigo mismo, en la propia satisfacción placentera de un juego de significados que remiten unos a otros.

El texto es entonces un escorpión mordiéndose a sí mismo.

Apenas es posible la palabra. Cualquier expresión, cualquier signo que aparezca en el texto, puede ser empleado en su contra (advertencia). El más mínimo gesto, la letra

más insignificante, un ápice. Lenguaje detenido: alguien toma declaración en las comisarías del idioma. Alguien le saca punta. Desencadena la autoanulación de la escritura.

Algo parece insinuar: sólo el azar, con matemática precisión, mueve el lenguaje.

Ima Cavea

Larva. El texto es una mente. Distante, ajeno, nos magnetiza, nos fascina. Hipnótico: «Mirando ensimismadamada» (*Avances*, 83).

Enredados en las palabras, nos sumimos en una cavidad mental habitada por ecos del lenguaje. *Clochards* deambulantes perdidos entre líneas abstractas, entre difuminados símbolos solos, signos rotos sobre el espejo roto del lenguaje. Concavidades.

Entramos en el edificio matemático, en la oficina gigantesca del cerebro. *Larva.* Por sus orificios deambulan términos, ideas que se enlazan y desenlazan. Puertas abren, cierran. Consumirse de los signos.

Broma profunda. Interrogantes colgados sobre la página.

Histriones. Evidencias de las palabras monedas de cambio goteando tintineantes, cayendo en lluvia de signos de interrogación sobre la página de las sorpresas.

Allí sólo existe el Juego. Ruleta de los significados, regida por precisas reglas.

Sólo el Juego. El sentido está disuelto. Sólo artificio, sin contenido. El lenguaje es una máscara. Máscara sagrada, de manejo usual. Careta del vacío.

Lenguaje sin salida.

Habitamos un laberinto de vidrio, trenzamos un jeroglífico de sonrisas donde las palabras duermen un sueño profundo, rozándose cuerpo con cuerpo, desnudas.

La multiplicidad de voces dibujan un trazado perfecto. Percusión exacta de sonidos. Dispersión semántica. Fractura de alusiones en añicos.

Detrás, apuntando sombra, el Caos *préalable.*

En el Carnaval, la feria del lenguaje, encontramos el Silencio, la Suspensión.

El Interior es el Vacío.

Pero salir del laberinto de cristal, es una sonrisa opaca de la Palabra ciega.

NOTAS

1. Cito por los textos publicados en Espiral/Revista, 1, *Liberaciones,* Fundamentos, Madrid, 1976, pp. 110-153, y en Espiral/Revista, 4, *Avances,* Fundamentos, Madrid, 1978, pp. 176-197. Posteriormente reeditó *Larva I. Babel de una noche de San Juan,* Barcelona, del Mall, 1983. Cfr. también fotocopia del manuscrito original en *Consenso,* nov. 1977, vol. 1. n.º 2, pp. 3-19. Véanse posteriormente los dos primeros volúmenes de *Larva:* I. *Babel de una noche de San Juan;* II. *Pandemonium,* Barcelona, Ed. del Mall, 1983 y 1986, respectivamente.
2. Me veo obligado a remitir al lector, para un amplio desarrollo de estos aspectos, a mi libro *Variables poéticas de O. Paz,* Hiperión, Peralta, Madrid, 1979.
3. Gallimard, París, 1979.
4. Cfr. entrevista con Arturo Carrera para la *Opinión Cultural,* de Buenos Aires.
5. Cito por ed. de Faber and Faber, aquí p. 515.
6. Cfr. *L'experience intérieure.* Trad. esp., Taurus, Madrid, 1975.

LA POESÍA DE PERE GIMFERRER (1963-1982) *

Si repasamos las principales aportaciones de la crítica sobre la obra de Gimferrer, nos encontramos en seguida con la sorpresa de una radical insuficiencia, que contrasta con el objetivo valor de su poesía.[1]

Analizaremos la obra poética de Gimferrer, desde 1963 hasta 1982, a través de una descripción fenomenológica de sus temas; *tema* en el sentido que fijó Pedro Salinas en *La poesía de Rubén Darío*, que supera el tratamiento de la crítica temática francesa.

«Arde el mar» (1966)

Utilizaremos las versiones castellanas de su poesía en todo este trabajo. La versión de *Arde el mar* a que nos referiremos se encuentra en *Poemas 1963-1969*,[2] y que recoge, además del citado libro, *La muerte en Beverly Hills* (1967) y *De «Extraña fruta» y otros poemas* (1968-1969).

El propio Gimferrer, en sus observaciones preliminares, de 1969, indica que *Arde el mar* no es un libro unitario, sino escrito de modo poco deliberado y *nonchalant*, desinteresado de los modos de poesía que circulaban en la España

* Trabajo en prensa.

de entonces. Libro casi de escritura automática, por lo que en el siguiente libro, *La muerte en Beverly Hills*, intentó una poesía más controlada y reflexiva (p. 13).

El primer poema del libro, «Mazurca en este día», es muy decorativo, y juega con el tiempo, yendo desde el pasado histórico al presente del claustro de la universidad.

«Oda a Venecia ante el mar de los teatros» inicia un tema que reiterará con gran frecuencia: la imagen del tiempo pasado, que nos remite a la infancia o a la adolescencia, la primera como objeto de ternura y la segunda de esteticismo: «Aquel año de mi adolescencia perdida [...] Qué pureza un desnudo o adolescente muerto / en las inmensas salas del recuerdo en penumbra» (p. 19).

Hay una clara influencia modernista y simbolista, tanto en los símbolos —estatuas, etc.— como en los recursos —plasticidad, sinestesia, goce sensorial, cosmopolitismo, etc.—. Pero al final de este poema ya aparece un detalle de modernidad en el que también abundará más tarde: la autorreflexividad del texto, el poema como objeto del poema: «En ronda de jinetes que disuelve un espejo / negando, con su doble, la realidad de este poema» (p. 20).

El mismo modernismo decorativo («senos de alabastro», «espejos nacarados») y cosmopolita (Montreux, Venecia), adobado con elementos culturalistas (Hoyos y Vinent, Nietzsche, ...) aparece en «Cascabeles» (p. 21), unido a la técnica de escritura automática. Múltiple evocación por enumeración de sugerencias poéticas discontinuas, evocación del «antiguo gran mundo», esteticismo decadente y aristocrático. El tiempo como un gran carnaval girando «en la nupcial farándula del sueño» (p. 23). Su poesía me parece aquí una fiesta de colores que enmascara la realidad del tiempo y de la muerte.

El tema del fuego, que también será frecuente a partir de ahora, ya en «Sombras en el Vittoriale» (p. 24). Hace arder el poema. Fuego como instante de suprema belleza. El fuego se cargará más adelante de otras ricas connotaciones a que nos referiremos.

En «Invocación en Ginebra» (p. 26), el poeta se autodefine como «transeúnte del olvido». Poesía de un extremo subjetivismo, donde aparece un yo de impresiones recortadas referidas a un entorno brillante, exótico, de prestigio cultural antiguo. Estas sensaciones subjetivas tienen una movilidad temporal, discurriendo del presente del poema

al pasado histórico, para volver a un pasado más evocador y afectivo que es el de la infancia: «Tened piedad de mí, mi colegio, mis versos / hoy en Ginebra, vivo, todo pasó, escuchadme / [...]» (p. 28). La subjetividad ensoñada del poeta se encuentra aquí con las imágenes del pasado que le llevan a afrontar el vacío del tiempo.

Gimferrer es ya un maestro de la imagen: «El cielo estaba afónico como un búho de níquel» (p. 30). «Y el mar hecho ceniza / fingió en mis ojos su estremecimiento» (p. 31).

Su poesía tiene una evidente relación con el sueño, intermitente, discontinuo: «Visión, sueño yo mismo» (p. 32). Son jirones de su vida, de su biografía, que se enmascaran en un lenguaje de prestigio onírico: «Mi historia / se relata en su pálido lenguaje» (p. 32). El poeta nos cuenta sus emociones, con el disfraz de una brillante imaginería y culturalismo, fuegos de artificio que quieren despistar al lector de los auténticos motivos que le llevaron al azar de la escritura.

Temas modernistas como el jardín (p. 33), jardín como balneario (p. 34), con visillos (p. 35). Pero aunque haya un fundamento modernista en su estética, las imágenes son originales, nuevas, personales: «Con un susurro de algas al oído», «Bajo el viento de marzo la plaza en trance vibra / como un tambor de piedra» (p. 34).

Su poesía tiene un claro sesgo de modernidad en la mencionada preocupación autorreflexiva. El poema es una serie de datos dispersos en un libro de horas: «Mar o libro de horas, / se trata de ordenar estos datos dispersos» (p. 35). «Ordenar estos datos es tal vez poesía». La palabra es una atmósfera indecisa: «Aproximarme apenas / a la verdad inaprensible, como / buscando el equilibrio, de una nota indecisa / que aún no es y ya pasó, qué pura. / Violines o atmósferas» (p. 35). Poema y fuego: «Crepitando en la cumbre del poema» (p. 47).

Mar ardiendo, el tema que da título al libro, aparece en «Julio de 1965» (p. 36). Frente a lo que opina Castellet en su espléndido estudio, no creo que haya que hablar de barroquismo en Gimferrer para explicar la tensión de opuestos. Este aspecto se encuentra claramente expuesto en la poesía de Octavio Paz, a quien nuestro poeta admiraba ya por aquellas fechas. La fusión de opuestos es tema

fundamental de Paz, que era muy leído por los jóvenes poetas de aquella época.[3] Instante ígneo.

Pero además este poema nos enseña un sentimiento herido: «Llevad mi amor herido...», que le lleva a Gimferrer a escribir un texto fragmentado, donde el alma oculta su dolor íntimo en la dispersión discontinua de bellas imágenes a veces crípticas, a veces estremecedoras.

Gimferrer nos cuenta de su intimidad, en efecto, entre imágenes de prestigio innovador. Su adoración por Hölderlin (p. 42). La exaltación de la juventud (p. 39) —tema que le acerca a Darío, pero en el que hay una evidente proyección personal—. «Cuchillos en abril» (p. 43) se inicia con un sorprendente «odio a los adolescentes», pero parece que les odia porque son felices: «Valía la pena ser feliz» (p. 43). Este aspecto de la infancia y adolescencia dolorosa parte de una biografía traumática —ignoro si auténtica o si ficción literaria— y estará continuamente presente en su poesía hasta una etapa más madura. La infancia que no tuvo: «Y el dolor de la infancia que no tuve» (p. 45). No es un surrealismo frío y repintado; hay en él un sentimiento personal que le presta encanto, aun con la distancia efectiva de la belleza de la imagen.

Arde el mar es en conjunto un libro de una gran pureza y, al mismo tiempo, texto que refleja una gran potencia creadora. Los datos culturales que en él podemos rastrear no son tanto un artificio de erudición como una agenda de amores literarios. Ya me he referido a la influencia de Paz, que será constante —hasta *Apariciones*, en que Gimferrer se despega de toda referencia—. Está también la ya aludida pasión por Darío: de este modo en «Band of Angels» (p. 44), repite «Mía, mía» del mismo modo que el poeta nicaragüense, aspecto que ya estudió bellamente Salinas[4] (p. 56).

Todo el libro se mueve en un trasfondo de esteticismo: «Ven hasta mí, belleza silenciosa, / [...] / ven hasta mí y tus labios y tus ojos / y tus manos me salven de morir» (p. 47). Pero, insisto, hay jirones de alma personal e íntima detrás del brillante artificio del poeta. Al terminar el libro, algo sabemos o intuimos de su autor. Su pulso late detrás del verso.

Arde el mar: la razón del título se nos entrega en el último poema. Ios contrarios, agua/fuego, se unen. Predomina lo ígneo, todo arde, todo es combustible como un ins-

tante mágico —el instante de la revelación suprema en la fusión de opuestos, que tanto reiteró Paz, como vimos en otra parte—. Ese instante místico desciende en Gimferrer a un paisaje colorista, a un escenario decorado que toma como base una estética modernista unida a la escritura automática del surrealismo. Estas son las fuentes. Más allá de ellas está el sentimiento único y original del autor, y un tejido peculiar de lenguaje en múltiples imágenes simultáneas que sorprendió al mundo literario y conmovió los cimientos poéticos de la época, saciada quizá de confesionalismo social y prosaísmo.

«La muerte en Beverly Hills» (1967)

Es un gran poema que se articula en diversos apartados. En el epígrafe I, de nuevo el yo confesional estético: «Yo, fundé todos mis deseos / bajo especies de eternidad» (p. 53).

La misma belleza metafórica: «Los barcos zarpan húmedos al alba / aún bajo el estaño de la noche encendida» (p. 57). Reiteración del fuego, y el arder. Ambiente mágico, de tiempo suspendido y misterio acentuado por la asociación libre de metáforas surrealistas, aunque de modo más controlado y contenido que en su libro anterior.

De nuevo, también, el tema de la infancia: «Mi alma es un muchacho que no se cansa de mirar los muelles» (p. 56). Asociada a los recuerdos del cine, Jean Harlow (p. 55), de una manera muy original en que más tarde incidirá ampliamente. La infancia es ahora evocada de un modo más sereno: «Las horas perdidas de nuestra infancia, cuando desde la galería veíamos volar los vencejos en la tarde» (p. 57). El veraneo a los quince años (p. 58); los *teen-agers* besándose bajo el agua (*ibídem*); infancia siempre (cfr. epígrafe V, p. 60) y el mundo del cine de la época, Ava Gardner; niños y adolescentes (p. 62); la juventud (p. 64), exaltándola: «¡Oh música, oh juventud, oh bullicioso champán!». Gimferrer está obsesivamente imantado por el tema.

Con todo, hay preguntas inquietantes en este poemario, que no es simplemente un repaso nostálgico al pasado. Cuestiones de fondo que despiertan heridas dolorosas en su interior: «¿De qué le sirve a un hombre el amor?», «¿De dónde viene a un hombre el amor?» (p. 57). Y la muerte:

La noche tiene cálidas avenidas azules.
Sombras abrazan sombras en piscinas y bares.
En el oscuro cielo combatían los astros
cuando murió de amor,
y era como si oliera muy despacio un perfume

(p. 61).

La muerte ahoga el amor:

Qué piel tan delicada rasgarás con tus dientes. Muerte, qué labios, qué respiración, qué pecho dulce y mórbido ahogas

(p. 54).

Esta relación entre amor y muerte, con el trasfondo evocador del cine americano («como una antigua película de amor y espionaje», p. 54) introduce elementos nuevos en su poesía. Pero en líneas generales seguimos en la misma etapa anterior.

De «extraña fruta» y otros poemas (1968-1969)

Es un libro más flojo, con ciertas metáforas aisladas de interés. El tejido metafórico se reitera y abarroca, saturado de sí mismo. El fuego, la llama, el arder, la noche, el cine antiguo americano, la infancia... Los mismos símbolos, con intermitentes alusiones al tema del amor —que no aparecía en *Arde el mar*—.

Evoca los mitos culturales de los *mass-media* de la época. Nueva York, Central Park, el Oeste americano... (por ejemplo, ya antes, en VIII, pp. 64-65 y ahora en p. 83). Las tierras de América del Norte, o de México (pp. 88-89): «La sensación de estar en una ciudad extranjera» (p. 89). No es sólo cosmopolitismo modernista, sino deseo de evasión imaginativa, y una actitud casi romántica: deseo del poeta de sentirse extranjero. Todo ello entre alusiones a Paul Anka, Billie Holiday, Nat King Kole, el bolero..., la música y el cine de la infancia. La infancia omnipresente, de nuevo (p. 89, cfr. ejemplos en pp. 72, 76, 82).

La infancia escolar en «Shadows» (p. 78). Recuerdos del jardín modernista. En «Dido y Eneas» (p. 95) («una noche, a los dieciséis años...»), la adolescencia obsesiva en la me-

moria. ¿Qué sentido tiene este tema reiterado en Gimferrer? Tal vez habría que acudir, y es muy pronto aún, a los datos biográficos. Quizás una asignatura pendiente en un decurso afectivo. En todo caso, también, una evocación estética:

y era joven como el agua y como ella reflejaba la luna
cambiante y amarilla de abril,
y era joven como el amor y sus mariposas encendidas,
y era joven como la tristeza [...]

(p. 83).

La juventud unida a la imposibilidad del amor. O al bello recuerdo efímero en la mente («By love possessed», p. 80):

Me dio un beso y era suave como la bruma
dulce como una descarga eléctrica
como un beso en los ojos cerrados
como los veleros al atardecer [...]

(p. 80).

El amor es aquí un roce, en otras partes un deseo ajeno. En «Canción para Billie Holiday» (p. 76), el amor es una libélula. Inconstante, fugitivo, coloreado, extraño —podríamos interpretar— como una libélula. No compara el amor a una mariposa, como hizo Rubén, sino a ese extraño pequeño monstruo surrealista de extraña coloración que es la libélula.

Insisto, no obstante, en la confesión personal de sentimientos que se filtra a través de las imágenes, como en «Recuento» (p. 85): «Vivo de imágenes son mi propia sangre / la sangre es mi idioma ciego en la luz del planeta [...] Cuánto quise decir que mis versos no dicen / cuánto mis versos dicen que yo no sabría decir».

Y también metapoesía, el poema objeto del poema, como el mismo Paz señaló rasgo de la modernidad: «(en este tiempo estamos obligados a escribir sólo esbozos de poemas)», nos dice Gimferrer entre paréntesis (p. 94).

«Los espejos» (1970)

Está incluido junto a *Hora oscurecida* (1971), *Fuego ciego* (1972-1973), *Tres poemas* (1974 y *El espacio desierto* (1976) en el volumen *Poesía 1970-1977*,[5] que introduce Castellet con un acertado estudio preliminar.

Ya el primer poema del libro, «Celadas» (p. 39), cita una frase de Wallace Stevens: «Poetry is the subject of the poem». Todo el libro está centrado en la metapoesía que ya antes le ocupaba más sucintamente. Se caracteriza esta obra por un deliberado prosaísmo y por la autorreflexividad poética: «Este poema es / una sucesión de celadas: para el / lector y para el / corrector de pruebas / y para / el editor de poesía» (p. 41).

Define Gimferrer la poesía en «Sistemas»: «La poesía es / un sistema de espejos / giratorios, que se deslizan con armonía [...] este o aquel reflejo es el poema, / o es uno de sus aspectos» (p. 43). Y más adelante: «Así el poema a un tiempo sufre la imperiosa necesidad de designar lo real / y no lo puede designar: le son precisas las paráfrasis / [...] / lo que hace y deshace el poema, la pérdida de contacto con la conciencia / [...] / Así, pues, la palabra se convertirá en celada tan sólo en la medida en que lo queramos: ceniza o música, / es tal vez un esfuerzo de lucidez, y la simultaneidad de planos / corresponde en ella a la complejidad de la experiencia [...]» (p. 47).

Como si estuviera escribiendo un ensayo: «Nunca he vivido la distancia entre lo que queremos decir y lo que decimos realmente, / la imposibilidad de captar la tensión del lenguaje, de establecer un sistema de actos y palabras, / un cuerpo de relaciones entre el poema escrito y su lectura. / Quizás un discurso eliotiano en ocasiones, pienso / que este poema pone realmente en peligro / uno de los niveles de mi poesía: es decir, que el discurso / muestra aquí a un tiempo las dos caras del espejo» (p. 49).

Eliot es aquí el modelo, como antes Rubén Darío, Octavio Paz y la escritura automática.

No obstante, las obsesiones poéticas siguen siendo las mismas. La infancia reaparece (p. 49). «La toma del Palacio de Invierno» (p. 51), evoca lo lejano en el tiempo con un aire aristocrático y modernista. Serie de imágenes en el recuerdo (p. 53), pero con una técnica menos dislocada, en un verso más extenso y menos irracional. Pretende trans-

mitir un mensaje racional, y elude la asociación libre de imágenes en general.

Intenta el poeta recuperar el pasado, reintegrarlo en su presente a través de imágenes: «Todo tiene un pasado, pero le es ajeno» (p. 57). Flashes discontinuos reaparecen en relación a la infancia, cuando el poeta trata de reconstruir su pasado roto: «Tengo mi pasado en las manos como un cesto de moras / y no sé qué pensar de él» (p. 61). Antes añoraba la estética imagen de ese pasado, a veces doloroso y ahora le sume en la perplejidad —luego, en su obra siguiente, en la agresividad destructiva, como veremos—. El esteticismo va desapareciendo ahora, tan sólo un leve recuerdo a Wilde (p. 63).

«Trópico de Cáncer» y «Trópico de Capricornio» recrean la infancia. En este último poema no es, sin embargo, la suya, sino de alguien que vivió la guerra, personaje imaginario que habla en primera persona «para otorgar alguna cohesión a mis sueños» (p. 71). Al final se explica todo: «Nos ha tocado vivir unos años inexistentes [...] / nunca la vida fue tan irreal, / todo parece ocurrir en el pasado y es tan lejano como él, / el esfuerzo de conseguir un sentido de la vida ¿es tal vez la / función primordial del arte? —son versos de hace años— y: ¿es la obra poética / una interpretación que proponemos de los hechos? Quiero / decir: ¿es un esfuerzo de coherencia?» (p. 71). El poema es una pregunta abierta, suspendida en el aire. Nos toca responder. El poeta sólo nos manifiesta su inquietud, el enigma.

Aún el tema del fuego (p. 77) y el jardín, y el cosmopolitismo modernista en la lejanía del idioma francés (p. 77). La transición de una etapa poética a otra se ha hecho dulcemente, aún hay vestigios de la anterior.

No obstante su poesía se ha tornado ahora más impersonal: «La poesía es ahora impersonal. / Así, la gama fría de los azules, los espacios vacíos, / aquellas perspectivas que se pierden de vista, / la frialdad en el enunciado. Las palabras no son: designan. / Ningún poder traumatúrgico. / Al muchacho de antes ¿quién lo recuerda? [...] Cuando el arte / no invoca los sentimientos ni las potencias lógicas / ni el fuego irracional: designa un hecho directo» (p. 85). Gimferrer está autodefiniendo su poesía en esta nueva etapa. Quiere olvidarse del muchacho, de la infancia, de los sentimientos que le duelen en el recuerdo. Y busca

una poesía impersonal, a medio camino de la lógica y de lo irracional. Una poesía que designe un hecho directo.

«Hora oscurecida» (1971)

Frente al libro anterior tan prosaísta, aquí hay un mayor intento de belleza. Se quiere recobrar el poder de la imagen, a veces con la persistencia de los mismos temas: fuego/agua (p. 97), luz/tinieblas (p. 101), etc.

Todo el libro parece construido a partir de la tensión de contraste entre opuestos. Como ya he señalado, Castellet lo asocia al barroquismo. Para nosotros la fuente ideológica es Paz, una fuente más moderna, ya que Gimferrer elude siempre el clasicismo.

Hay toda una constelación de signos poéticos que no tienen quizá más sentido que el de su propia belleza. Signos herméticos, ensimismados, enclaustrados en sí mismos. El agua y el cuerpo (p. 101), asociación que también está en Paz. Las tinieblas, un símbolo nuevo. Los espejos, que ahora aparecen más claramente.

En «Madrigal» (p. 107) se alude a la muerte («en la oscura bodega»), tal vez vinculada a las mencionadas tinieblas. La noche y el vacío: «Noches / inmensas, con la música audible / del cielo vacío de banderas, la morada / de la vacía y desierta majestad [...] / Y tiembla / como unos ojos negros, vacío, temeroso refugio [...]» (p. 109). Insiste: «Y es la claridad la muerte. La noche: un cuerpo» (p. 109). Se acentúa el vacío que devora al cuerpo, como ocurría en Darío, según vio Salinas en su estudio ya citado. Si en Darío era el tiempo el destructor de lo sensual, aquí es el vacío. Este sentimiento del vacío se acentuará en la crisis destructiva de un momento posterior.

No obstante, quizá lo más característico de este libro es la aparición del elemento erótico, la fuerza del deseo. El fuego se asocia ahora a la pasión («fuego pálido / sobre los cuerpos», referido claramente a «mi deseo», p. 107). El fuego es fuerza erótica, pero también «fuego eterno» que nadie sabe a dónde va. Y: «El día: un fuego en cenizas». El opuesto al fuego es el agua/mujer: «Un cuerpo de mujer, unos ojos de mujer, en el agua». Los opuestos fuego/agua se antropomorfizan: deseo erótico/cuerpo de la mujer.

Ya hemos aludido a la relación noche/cuerpo. La noche como espacio del deseo. Conciencia sin embargo de los límites de este deseo, que es un deseo carnal, material, no espiritualizado: «¿De dónde, de dónde viene la música / última del deseo?» (p. 111). Preguntas en el aire, respuestas imposibles. El deseo nos salva de la muerte. Pero la muerte también es claridad, la noche es un cuerpo. Opone la luz de la muerte a la nocturnidad del deseo. Pero, como en Darío, la muerte acaba venciendo siempre.

La felicidad erótica es tal vez el único cielo, en *Hora oscurecida*. «Las aguas ideales», anhelo sensual. La espera en los cuerpos («Así esperan los cuerpos», p. 113). Pero Gimferrer es también sabedor del «Oficio inútil de la carne» (p. 115). Sabe que el mundo del deseo está amenazado por la nada, por el vacío. Visión occidental del vacío —no oriental, como quería Castellet; no hay aquí *sunyata* mitificado—. El vacío destruye nuestra ilusión erótica, único sostén que cimentaba la vida.

«Fuego ciego» (1972-1973)

Toda esta temática que opone dialécticamente amor-deseo/vacío-muerte, fundamenta este libro siguiente, que prolonga el anterior.

La cita inicial de Ausias March («de aquel ciego fuego en el que se inflaman los amadores») parece un verso de Gimferrer. Centra el objetivo de la obra.

El vacío —ojos muertos, ojos vacíos—. Su vida siente la mordedura del vacío: «Guiarán el corcel manos de hielo» (p. 123).

La dialéctica de Darío amor/vacío, en «Combate de amor» (p. 125). Habla del amor, y exclama: «Temo la muerte que mi paso detiene».

Todo el libro sobre este tema. El fuego se relaciona con el amor y la pasión carnal: «¡Más fuego en el pecho [...]!» (p. 129). La noche también es emblema del amor. Pero el amor está bordeado por el vacío: «Concupiscentes, / los ojos podrán / conocer el vacío» (p. 129). Y en «Elegía» (p. 133): «La pasión que me mantenía, / el estandarte rojo de la locura, / la tibieza de un cuerpo de luz: / todo son despojos aniquilados». Más adelante se refiere al crepúsculo (¿crepúsculo de lo carnal?) (p. 135), y pregunta: «Ahora,

deseo, ¿por qué te afanas?». Y en «Agosto» (p. 137), el «derrumbamiento del hombre», el «fuego venusiano» que labra la noche mientras el sol desfallece. El deseo del hombre es la nada: «Sí, mucho necesita el hombre / para abarcar la extensión de su deseo, y su / deseo es la nada». Es decir, no sólo el vacío amenaza al amor, es que el deseo mismo es la nada, son la misma cosa.

Preguntas inquietantes al final del poema: «[...] ¿Quién dice el nombre? ¿Qué labios —¿son mortales?— dicen la noche? [...]».

Si el fuego es pasión de eternidad («allá en la eternidad, fuego suspendido en una prisión / calcinada...», p. 145), en «Solsticio» (p. 157) hay también —recién conocido— una decadencia del deseo: «Reino del silencio, robles, / otoño del ser». Aunque el fuego siga siendo —inevitablemente— pasión de eternidad: «Escrito con fuego / y escrito con luz» (p. 157).

«Tres poemas» (1974)

Este libro parece un homenaje a la figura de Octavio Paz, a quien dedica algún poema. La forma poética es original y propia de Gimferrer, pero la temática nos remite al autor mexicano. Así el carácter cósmico del cuerpo, el acto amoroso como metáfora de la unión cósmica de opuestos... Referencias a «el instante detenido», «la apariencia es el instante», los instantes religiosos vividos de manera religiosa —como en el Tantra—... (cfr. mi libro citado *supra*).

Paz había publicado ya *Ladera Este* y *Blanco*, aunque en un lenguaje estilizado, próximo al *hai-ku* en ocasiones, distinto del abarrocamiento derramado de este libro de Gimferrer. En traducción francesa apareció *Le singe grammarien*, París, Albert Skira Ed., 1972, y luego en español *El mono gramático*, editado por Seix Barral —editorial muy vinculada a Gimferrer—; en este libro de Paz el poeta recorre las ruinas de un viejo templo hindú, donde se borran a un tiempo la escritura y el cuerpo de la mujer en instante erótico. Y si leemos «Visión» (p. 161): «Si tu desnudo / arde aún en mis ojos cerrados [...]», fuego = amor. Cuerpo formándose y desvaneciéndose. «Unidad»

está dedicado a Paz. «Noche de abril» remite a esta misma temática.

«El espacio desierto» (1976)

Este libro tal vez podría intensificar el sentido de crisis, ahora como destrucción, de la segunda época.

Vuelve a las metáforas inconexas, consecuencia aquí del vacío antes presentido. Destrucción. Polvo símbolo: «Ojos de polvo, facciones de polvo» (p. 185). Latas, botellas vacías, preservativos marchitos (p. 205). Crítica tanto de la religión como del nazismo (p. 203): «El olor de amoníaco de la sangre menstrual de las iglesias», «el garabato de la esvástica, / hermana de las ratas y los torturadores». Templo derruido, fachadas borradas, quirófanos, despachos, fuselajes, documentos grasientos, un hombre amarillento —Don Nadie— (p. 207). La escritura automática se torna agresiva, más allá del esteticismo inicial: «Viviendo en el tiempo de la no-identidad» (p. 209). Todo está descolorido: «Y había un latido de algas en la luz de pecera del crepúsculo» (p. 209). Decadencia crepuscular del entorno. Decadencia crítica, no estética como antes. Derribar un tabique a golpes de pico, cascotes, escombros, butacas carcomidas... La destrucción —¿el hombre perdido en la civilización que se desmorona?— como *leitmotiv* (p. 213): «Aquel hombre sabía su destino: la estancia / de escombros, la desnudez de blancuras de un espejo» (p. 217).

Destrucción también de la brillante imaginería anterior. El contraste del pavo real (p. 225), pero son resplandores que se borran.

El tema de la infancia ya no remite a una añoranza, sino que se ejercita como purificación de la memoria antes ensoñada, es también elemento de destrucción. Tremenda pintura corrosiva del círculo familiar (p. 187). El hombre del saco, el ahorcado, etc., más adelante (p. 219), «y la casa es la casa nocturna del temor» (p. 221). Miedos infantiles en la noche. La infancia no es una evocación estética como antes, sino un tiempo hosco, agresivo, inquietante. El hombre del saco vive entre ahorcados (p. 223). Angustia también del presente desde el que proyecta el recuerdo: «Vivo en aquella noche» (p. 223).

Cuerpo-horno/fuego, asociados aún. Pero es un sol noc-

turno: «De las dos columnas de tu cuerpo, horno de un sol nocturno de / pétalos negros» (p. 189). En IV (p. 191), el amor es el lugar del excremento —cfr. también «Nota inicial», pp. 174-175, sobre la frase de Yeats, y Juan Ramón—. Sentido negativo del horno del sexo. Soledad: «Y en un grito dice el grito de saberse enteramente solo» (p. 191). Temática de la otredad —posiblemente derivada de Paz, quien, por cierto, atraviesa también una época agresiva, aunque anterior a la serenidad hinduista a que nos referíamos antes; Gimferrer parece invertir los términos, su decurso es diferente—. Otredad: «Somos el envés, somos aquel que nos verá / desde el otro lado del espejo donde vemos / los gestos del amor [...]» (p. 191).

El silencio y la nada: «Más allá del silencio existe aún un silencio / y una nada debemos buscar más allá de la nada» (p. 193). El vacío que nos ve. En Paz no existe este nihilismo desgarrado ni siquiera en su etapa de crisis agresiva: «El vacío / que no vemos, el vacío que nos ve. Sentirnos / vistos por el vacío y a la vez en el interior del vacío, / evanescente, de ningún color, sordomudo, / la plenitud del vacío que hiende el ser [...] / de saber [...] que, como un cristal, somos y no somos la claridad» (p. 193).

Su poesía se torna más y más abstracta y especulativa. Esfuerzo de la mente por reflexionar acerca del destino del hombre y su sentido, sin caer en las trampas obsesivas del existencialismo manido. Se limita a reflejar la destrucción en torno, el vacío de donde surgirá, en otra etapa, purificado.

Los temas de la época anterior aparecen aquí mutilados, rotos, en un gesto de interrogación que nos habla de dolor y caducidad (p. 197). El epígrafe V (p. 195) asocia la lluvia a los muertos, aunque evoca, en contraste, la risa de muchachas en mediodía de agosto. El pasado frente al presente. Nueva visión de la dialéctica entre cuerpo/tiempo: «¿No sentís que el instante es vuestro tiempo?» (p. 199). Poesía que tiende a la profundidad de mensaje, tanteando aún a ciegas entre símbolos antiguos que se han tornado negativas. Nuestros sueños están lejos, «como los relámpagos en una noche de estío» (p. 199).

El epígrafe VI nos habla del espacio de la muerte (p. 201). Los símbolos han perdido carácter decorativo y son más conceptuales. Realismo en las imágenes del sexo

(p. 203): «El triángulo velloso de la mujer», «el sexo de madera tierna»...

Sobre todo, el tema del vacío, el tiempo del ámbito sin ser: «Los contrarios y la negación, / la insegura grieta de la nada, / los actos que podrían abolir nuestros actos, el tiempo / sin duración, el ámbito sin ser» (p. 205).

El «hoyo del ser»:

> Nos encontramos en el fondo del hoyo del ser,
> el fundamento del mundo material,
> un espacio absoluto, la profundidad
> de la tiniebla, cuando el nervio óptico
> no conoce un silencio, azul de vibraciones.
> La noche centelleante nos abrasa los ojos.
> Con las pavesas caen las imágenes del tiempo.
> [...]
> El espacio sorbe al espacio y lo hace estallar:
> el hoyo del ser se abre al vaciamiento.
> El soplo total, el vacío que sopla
> y limpia los sentidos, la cavidad desnuda,
> la profundidad de la exhalación.
> Decimos el hoyo, decimos el lugar vacante del ser
> (p. 227).

El vacío le purifica de su anterior etapa, limpia los sentidos. Se disuelve la memoria: «Es una estampa de litografía / en un papel que se hace trizas» (p. 229). Vacío, hoyo del ser:

> Escuchando la nada, respirando una ausencia
> de aire en una campana neumática, en un cero
> barométrico, el vacío glacial
> en un no-tiempo y en un no-espacio, el vacío
> que me rompe los pulmones cuando lo respiro,
> hasta que yo me siento respirado por el vacío,
> el no-espacio que me respira, los pulmones
> poderosos, y soy la respiración,
> soy el hálito del no-espacio, cuando inhala
> y exhala [...]
> para que veamos el espacio en el que no hay espacio
> para que veamos el espacio que es todo espacio
> (p. 229).

En estos versos finales del libro, la destrucción lleva al poeta a la identificación total con el vacío, a la asimilación a la nada. De su crisis existencial de angustia y desesperan-

za surge sin embargo, como atisbo premonitorio, el descubrimiento de un espacio donde no hay espacio, la respiración infinita del vacío. *Apariciones* en germen, como luz en blanco sobre una mente desolada.

«Apariciones»

La última época que hasta el momento podemos distinguir en Gimferrer viene señalada por su reciente y magnífico libro *Apariciones y otros poemas*, en edición bilingüe de 1982.[6]

«Apariciones», que encabeza el libro, es quizá lo más profundo y bello que ha escrito hasta ahora este joven poeta catalán.

En el epígrafe I ya encontramos una serenidad que contrasta con la angustia anterior, y tiene un reflejo en la claridad nítida y perfecta del lenguaje, hermético en su diafanidad —paradoja de una forma sencilla con un fondo conceptual arduo y difícil—. El poeta tiene algo que decir. Ha encontrado una salida.

Son versos mentalistas, de tono abstracto. Manifiestan una mística de índole materialista peculiar, que nada tiene que ver siquiera con el panteísmo oriental. Quizá la sombra de Rilke,[7] tamizada por la imaginería original de Gimferrer —más cauta y recatada aquí— nos viene a la memoria. Quizá pervive en parte la referencia al Octavio Paz de *Blanco* y *Ladera Este* también, aunque despojado de orientalismo:

> Pero un cielo mental, como cuando unos ojos
> ven con la visión de ojos adentro:
> no la vista sensible, ni el recuerdo
> de la vista sensible; no el color
> trémulo de una nube al desangrarse,
> sino lo que, rojizo, como un eco de luz,
> respira aún cuando el poniente calla.
> [...]
> Nada podría aún arrebatarme
> porque yo no era aún un ser: era tan sólo
> un estado, una espera
>
> (p. 11).

El poeta nos relata un descubrimiento espiritual, en un ámbito de contacto tanto de la materia del mundo entorno —sensible y conceptualizado a un tiempo— como del espacio interior. Subjetivismo, paisaje mental, intimismo abstracto. Pensamiento reflexivo que indaga en el interior del yo con la ayuda de un cierto colorismo de símbolos selectos. Gimferrer ha cambiado.

El poeta está aún en espera de su identidad. La mejor etapa de Gimferrer, estoy seguro, es la que aquí comienza, y la que vendrá después. Ha pasado una dolorosa maduración, purificación de los sentidos. Ha abandonado el colorismo modernista que era un callejón sin salida donde aún se encuentran enredados tantos de sus coetáneos:

> [...] Yo era
> lo que aún no podría decir que tiene nombre.
> Al acecho, en espera de alguna identidad:
> como el agua que fluye, como agua detenida,
> idéntica al metal que ha de tañerla.
> Luz de agua confundida con luces de metal:
> para mis ojos, doble metal, metal de agua,
> el metal de la mente y los sentidos,
> una luz desprendida de ser luz,
> una idea de luz. Porque el tema del sueño
> es la idea del yo. Sentí, confusamente,
> que en aquel resplandor inmóvil y verdoso
> proyectaba unos actos, la sombra del que soy
> (p. 13).

Trata de contarnos, de modo intimista, una aparición, un resplandor inefable que hay que describir dando rodeos y paráfrasis. No es propiamente una visión mística, sino un sueño. Indagación en la propia conciencia, en la dimensión recóndita del hombre.

En el epígrafe II se siente llamado por el abismo del cielo —¿como Rilke por los ángeles en el mágico tajo de Ronda?—. Llamado por sí mismo al centro de sí mismo, desde dentro de sí (p. 15). Apariciones en su sueño de anoche: «Porque el tema de las apariciones / es el tema del yo [...]» (p. 15). Lo que vio fue el vacío, de nuevo:

> [...] Era
> el negativo de la vida, estado nulo,
> el silencio del río despoblado de agua,
> la claridad de un cielo que desviste su azul

y es cielo aún: fulgores invisibles,
que sienten en un vacío de visibilidad

(p. 17).

No hay orientalismo —frente a lo que opina Castellet para la época anterior—. La filosofía *zen* abole el yo en el flujo del pasar. Gimferrer, por el contrario, se refiere constantemente a la propia subjetividad, realiza una indagación del yo en la conciencia personal de su ser como hombre. No hay aniquilación del yo.

Metáforas herméticas: «Agua liberada de ser agua, pesando en el lecho del río [...]» (p. 17).

El epígrafe III remite a un cierto misticismo, al menos a una consideración metafísica del mundo —abrazada a la apariencia sensorial, de aquí su originalidad—. La base de la expresión es la paradoja oracular, y la sugerencia en la negación —imposibilidad de una expresión afirmativa que defina lo inefable—:

¿Sentir cómo respira el mundo? Sí, alguna vez,
en un cerro, la idea de un dominio, quizá
la de una paz que conciliase el mundo
con su apariencia. Desde dentro a fuera,
un camino que une y separa: los términos
de lo que es y lo que vemos
[...]
No engullido: a distancia, suspendido, sin centro,
saltar fuera del centro, ver respirar el mundo

(pp. 19-21).

El poeta distingue lo esencial de las apariencias, pero trata de conciliarlas. Y quiere unirse a la respiración del mundo.

La lucha del poeta con el lenguaje que plasma su visión es una gigantomaquia de efectos abstractos. La negación le ayuda a acercarse a un concepto positivo inefable: «No el vacío de un tiempo, vacante en otro espacio, / ni una sombra de espacio y sus imágenes. / El espacio exterior no tiene centro» (p. 23).

Reaparece el esfuerzo por definir el vacío. No un vacío mental (p. 23), ni el vacío del cielo, sino «El sentido del espacio exterior / del todo fuera del espacio en que movemos / nuestro cuerpo, y también fuera del otro espacio / que nos cierra y nos rodea [...]» (p. 23).

El poeta busca su centro como hombre (pp. 25-27). El

silencio es un escuchar. Calla el yo engreído. La palabra es ahora existir tan sólo. Alguien o algo en nosotros conoce ese centro (p. 27): «El sueño es hallar centro en este mundo / desde la oscuridad del exterior». Desprendimiento, libres del sentido, fuera del mundo, en ausencia de compulsión, como cuando al cerrar los ojos se esfuman las formas visibles: «El centro no conoce compulsiones: / es una llamarada ante los ojos, / espacio tenso y blanco: no deslumbra / [...] / Todo se vuelve luz [...]» (p. 31).

Gimferrer ha espiritualizado sus símbolos. El fuego es ahora igual a luz (p. 31). Ha conferido una nueva dimensión de profundidad a este símbolo tan querido. También la alusión a los muertos (p. 33). El fuego se asocia también al vacío: «Arde en la blancura vacía como el mundo» (p. 37). El vacío ya no es una amenaza, sino una plenitud blanca. El blanco y el amor:

> Sin compulsiones ni clamor, sin luz
> ni color, sin claridad ni oscuridad: un blanco
> neutro y puro, bebida de dioses y de muertos.
> Este blanco que comen los amantes: dulzura
> de la sombra asomándonos a absoluto invisible,
> pero visible al alma [...]
>
> (p. 37).

El poeta ha recuperado el amor, ha vuelto a la morada de Venus. El amor «sabe a granada / y a melocotón tierno, sabe a sombra / que proyecta vida» (p. 37). Es un amor transfigurado, no la angustiosa compulsión (mía, mía) hacia el cuerpo de la mujer (agua), hacia el objeto del deseo que conducía a una vacuidad asfixiante y amenazadora que atenazaba. El amor tiene ahora relación con un pasado profundo: «Lo que fuimos / y rueda aún al fondo: nuestro centro, / un cielo solitario y luminoso» (p. 37).

El epígrafe VI retorna al fuego que hace arder el cuerpo. Sensualismo que pervive en el poeta. Belleza de imágenes: «Los muslos blancos como el sauce de la noche / y lo dulce de un vientre hecho espuma» (p. 41).

Recuerdo benéfico del pasado adolescente que antes le destruía: «La juventud con vestido de algas / y de la rosa negra del tiempo adolescente?» (p. 43). Explicita el sentido de su drama respecto a este tema antes obsesivo: «El nombre del que un día / quisimos ser, cosa rasgada y muerta, / sin valor, y que duele todavía?» (p. 43). Aún due-

le en su recuerdo aquel ideal roto, aquel proyecto truncado.

El epígrafe VII (pp. 45 ss.) se adentra más aún en el conceptualismo místico. Abolición del dentro y el fuera (p. 47). Aún subsiste el pánico. Y la pregunta «¿Depredaré el jardín?» (p. 47); será el poeta capaz de pervivir en la felicidad de este jardín místico, que no es el jardín modernista de belleza sensual anterior. Todavía la inquietud, la pregunta dolorosa, la duda («Reflejos te devoran», p. 49).

El poeta es consciente de la fragilidad de este momento de serenidad, que desea perdure. Incluso el amor es quebradizo. El destino, incierto:[8]

> el rumor de esta vida que así tiembla
> la llama oscura que nos llena el pecho,
> único don que da esta vida: es pálido
> y es quebradizo, pero le llamamos amor
> (p. 57).

Breve conclusión: etapas en la poesía de Gimferrer

En el decurso de la obra de Pere Gimferrer, que hemos seguido aquí, describiendo sus temas y símbolos, y señalando las características de cada libro, se pone de manifiesto una variedad de estilos. La clasificación que aquí apunto ahora no puede ser obviamente definitiva. En todo caso, a riesgo de aventurarme excesivamente, podrían distinguirse tres hitos en su poesía —el segundo con dos variantes—:

1.ª etapa. La compondrían *Arde el mar* (1963-1965), *La muerte en Beverly Hills* (1967) y *De «Extraña fruta» y otros poemas* (1968-1969). Características: colores, brillante imaginería, fijación de símbolos clave, decorativismo, cosmopolitismo, autorreflexividad metapoética —apuntada—, subjetivismo afectivo enmascarado por las imágenes, discontinuidad, modernismo, surrealismo —escritura automática—, cine americano antiguo, infancia memorada.

2.ª etapa. Se compondría por una parte de: *Los espejos* (1970), *Hora oscurecida* (1971), *Tres poemas* (1974). Características: inicio de una crisis —hora oscurecida—, prosaísmo, acentuación de la metapoesía, opuestos luz/sombra, deseo/muerte, amor/vacío, el amor destruido por el vacío amenazante.

Esta crisis se acentuaría en un libro de destrucción suprema: *El espacio desierto* (1976), de título significativo. Destrucción. Vacío. Crisis interior absoluta. Cuerpo y deseo corroídos por el tiempo. Mensaje más profundo. Símbolos no decorativos sino humanos. Conceptualismo. Realismo en el sexo y en el tema —ahora negativo— de la infancia. Muerte, polvo, ... La nada, el hoyo del ser, la pregunta inquietante sin respuesta.

3.ª etapa. La mejor, sin duda. Madurez del poeta. Por el momento se compone de *Apariciones y otros poemas* (1982). Salida de la angustia. Misticismo enamorado de la materia, serenidad, abstracción, lucha conceptual con lo inefable. Vacío no amenazante sino símbolo del espacio interior del hombre. Indagación en la identidad humana. Luz, blanco. Amor, frágil y quebradizo, pero positivo y salvador.

Quiero hacer hincapié, para terminar, en una serie de aspectos.

En primer lugar este es un estudio provisional. En él he tratado de recoger los jalones más importantes de la evolución poética de Pere Gimferrer, nuestro mejor poeta joven. Tal vez podrían haberse sacado conclusiones más amplias, liberadas de la descripción fenomenológica que ha ordenado sus versos aquí recogidos. Las dejo para otro momento. Tal vez dentro de diez, quince años, cuando hayamos sido capaces de asimilar racionalmente la figura de este gran poeta con una mayor perspectiva en la distancia, pueda volver a escribir sobre él. Ahora Gimferrer está en plena madurez creadora.

He señalado aquí una serie de influencias. Hablo de Paz, de Darío, de Rilke... para tratar de apresar lo inapresable, para tratar de sistematizar un caudal tan puro y tan irracional, tan sumamente original y propio, como es la fuerza poética que se vierte a través de las imágenes de este poeta. Cuando fijo el parangón de una semejanza no resto nunca —sería inútil— personalidad a la obra de Gimferrer. Trato de asimilarla a lo que ya hay, para en seguida mostrar la luz propia que él posee.

He hablado por ello de modernismo. Pero el modernismo de Gimferrer es más profundo, menos decorativo, menos delicuescente, nada cursi pese a su colorismo esteticista. Habría que cotejar más ampliamente la relación de Darío y Gimferrer, no obstante, para indicar la evolución

que nuestro poeta infiere a los rasgos del modernismo finisecular y decadentista.

He hablado también de surrealismo. Habría que indagar en los modos de escritura, la asociación irracional pero con una intencionalidad —libre de la escritura automática tan gratuita y tan superficial de la brillante poesía francesa—. Discontinuidad, dispersión, fragmentarismo, autoconfesión entrecortada detrás de las imágenes —un latido humano detrás de la belleza, tema muy importante—.

Me he referido abusivamente a la relación con Octavio Paz, quien atraviesa una etapa agresiva y crítica, otra hinduista, con temas como la otredad, el blanco, el vacío, la iluminación, el jardín, la fusión de opuestos. Pero Gimferrer va más allá de Paz: en él no hay reflejo de culturas primitivas mexicanas o hinduistas. Gimferrer es un hombre de visión moderna, pertenece a otra generación que no conoce los traumas existenciales de la posguerra mundial, ni los modos de escape de la angustia consiguiente.

El último Gimferrer —que abre un nuevo camino: ahí está su destino— es de una gran profundidad, de una gran originalidad también, mucho mayor aún que su anterior poesía.

Al referirme a este último período abstracto forzosamente me vino a la mente la imagen delicada de Rilke. Pero también aquí Gimferrer escapa a cualquier comparación —que sólo puede ser meramente indicativa, una vez más—. Escribo en 1985, y hasta hoy me parece que Gimferrer ha dado lo mejor de sí mismo en *Apariciones*: perfección y belleza unidas, en una pulsión muy personal.

Es un período de serenidad sin mácula —alguna duda subsiste, tenuemente—. Visión materialista e inefable. «El mejor símbolo de la eternidad es el "presente" del niño», dejó escrito Juan Ramón. Aquí hay el candoroso instante de una contemplación enamorada del mundo, que pugna por asir lo más etéreo, lo más sutil, enlazándose al mismo tiempo a la materia. Poesía que remite, de rechazo, a la dimensión interior del hombre, pozo sin fondo que aboca a la eternidad —pero, ¿qué eternidad?: es la pregunta sin respuesta que Gimferrer deja en el aire—.

He hablado de 'misticismo' en esta etapa final, pero el término es puramente indicativo, también. Más exactamente habría que decir: visión armónica, contemplación serena. El escape orientalista y el decorativista como for-

mas de rechazo de la realidad prosaica, han sido igualmente superados por el poeta. Quizá nos hacían caer en un mundo falso, nada coherente con la actitud que plantea el hombre moderno ante la realidad y ante la vida.

En esta última etapa Gimferrer sustituye el vacío angustioso, por el *espacio* abierto —mágica resonancia de este nombre ambiguo—. El espacio es ámbito inasible, sutil y sublime, con que el mundo nos abraza y nos acompaña de un modo invisible. El mundo —materia visible e invisible— nos infunde serenidad y paz en ese abrazo de armonía que es la conciencia plena del hombre interior.

De este modo, Gimferrer positiva ahora todos los elementos anteriores de su obra: el vacío deviene espacio; la mirada del niño no encierra en sus recuerdos el rencor de una vida truncada; el fuego se hace espíritu, enlazado a la materia; el amor existe a través del cuerpo de la mujer amada, y nos toca más allá de ella con destellos abiertos a lo ilimitado.

Antes el amor estaba unido al vacío, y en el fuego se reflejaba como insatisfacción erótica. El fuego se refería a los opuestos, la paradoja, la síntesis reveladora. Y en el fuego ardía también el ansia de eternidad como oquedad espiritual de una visión materialista.

Ahora la estética no es un arma arrojadiza contra el ruido sordo de la rutina y la realidad. La estética se abre al espacio, no es amarga, respira con el amor, nos sacia con una visión enamorada de la materia que no olvida, allá en el fondo, el rango supremo de lo infinito.

NOTAS

1. Véase J.C. Mainer, recensión de *Arde el mar* en *Insula*, año XXI, n.º 233, abril 1966, p. 9 (interesante); Joaquín Marco, «Poesía es imagen o la poética de Pere Gimferrer», en *Ejercicios literarios*, Barcelona, Táber, 1969, pp. 427-432; J. Rodríguez Padrón, «Dos libros de Pere Gimferrer», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 247, julio 1970, pp. 262 ss.; J. Olivio Jiménez, *Diez años de poesía española, 1960-1970*, Madrid, Insula, 1972 —contiene «Una poética según Pere Gimferrer: sobre *Arde el mar*», pp. 363-374, con anotaciones de interés—; J. González Muela, «Pere Gimferrer: *Arde el mar*» en *La nueva poesía española*, Madrid, Alcalá, 1973, pp. 119-127; J.M.ª Castellet,

«La poesía de Pere Gimferrer» en Pere Gimferrer, *Poesía 1970-1977* luego cit., pp. 9-28, soberbio estudio, del que difiero levemente en algún punto que he señalado aquí; A. Terry, prólogo, pp. 7-92, a Pere Gimferrer, *Mirall, Espai, Aparicions*, Cara i creu, n.º 28, Barcelona, Edicions 62, 1981.

2. Pere Gimferrer, *Poemas, 1963-1969*, Madrid, Visor, 1979.

3. Diego Martínez Torrón, *Variables poéticas de Octavio Paz*, Madrid, Hiperión, 1979.

4. Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, en *Ensayos completos*, vol. 2, Madrid, Taurus, 1981.

5. Pere Gimferrer, *Poesía, 1970-1977*, ed. bilingüe, traducción del autor, Madrid, Visor, 1978.

6. Pere Gimferrer, *Apariciones y otros temas*, ed. bilingüe, traducción del autor, Madrid, Visor, 1982.

7. Diego Martínez Torrón, «Rainer Maria Rilke», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 319, enero 1977, pp. 5-37.

8. Contiene también *Dos homenajes* a Aleixandre y Tapies, y *Como un epílogo*, poemas breves, sintéticos y apretados. Gimferrer ha aprendido el silencio. Aceptación de su ser y sentido («Tiempo», p. 71). «Arte poética» (p. 75): «Algo más que el don de síntesis: / ver en la luz el tránsito de la luz». Fuego, símbolo polivalente que ahora remite a espíritu (p. 77). La memoria (p. 81). La soledad (p. 83). Visión serena de la muerte (p. 87), y la pregunta: «¿En el presente hay un mañana?» (p. 91). Cierto sensualismo que recuerda la temática anterior del deseo, pero estilizado, purificado (p. 97). «Signo», hermético, misterioso, sugerente (p. 99). La poesía como palimpsesto. Hay «otro» texto detrás del texto que leemos. La otredad. Celaje de la escritura, tan clara y tan oscura a la vez, en esta bella etapa del poeta.

ÍNDICE

Presentación 7

Erotismos en *La lozana andaluza* 9
Acerca de una fuente de *El Brasil restituido* de Lope de Vega 54
El mito de Circe y *Los encantos de la culpa* . . . 77
El naturalismo de *La Regenta* 91
El viejo y roto violín de León Felipe 144
Pedro Salinas y la crítica temática 157
Estructuras/símbolos/temas en *Diálogos del conocimiento* 178
Jorge Guillén, *El argumento de la obra* 200
La poesía de Carlos Edmundo de Ory 251
La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro 263
Las mocedades de Ulises, de Álvaro Cunqueiro . . 303
Miguel Delibes: la sencillez de un maestro . . . 346
El naturismo de Miguel Delibes 351
Juan Benet o los márgenes de la sorpresa . . . 375
Larva: la escritura crítica 440
La poesía de Pere Gimferrer (1963-1982) 451

El presente libro contiene una selección de los mejores trabajos de investigación realizados por Diego Martínez Torrón.
Se recogen una serie de estudios sobre el Siglo de Oro, con el descubrimiento de la fuente de *El Brasil restituido* de Lope de Vega; una recreación literaria del ambiente de *La lozana andaluza* con una interpretación de su sentido; asimismo, acerca del teatro de Calderón, etc. En cuanto a los trabajos sobre literatura española contemporánea, destacan: un novedoso enfoque del naturalismo de *La Regenta*; estudios sobre narrativa actual —Álvaro Cunqueiro, Juan Benet, Miguel Delibes; trabajos pioneros en este campo—, y sobre poesía actual —Juan Ramón Jiménez, León Felipe, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, etc.—.
Estudios de literatura española se caracteriza por la independencia de criterio y novedad de enfoque, analizando aspectos capitales de nuestra literatura con rigor y amenidad. Obra repleta de intuiciones críticas de gran provecho para sucesivas investigaciones.

Diego Martínez Torrón (Córdoba, 1950) es profesor titular de Literatura Española en la Facultad de Ciencias de la Información de Madrid, y autor de numerosos libros de ensayo y de ediciones críticas sobre temas literarios.