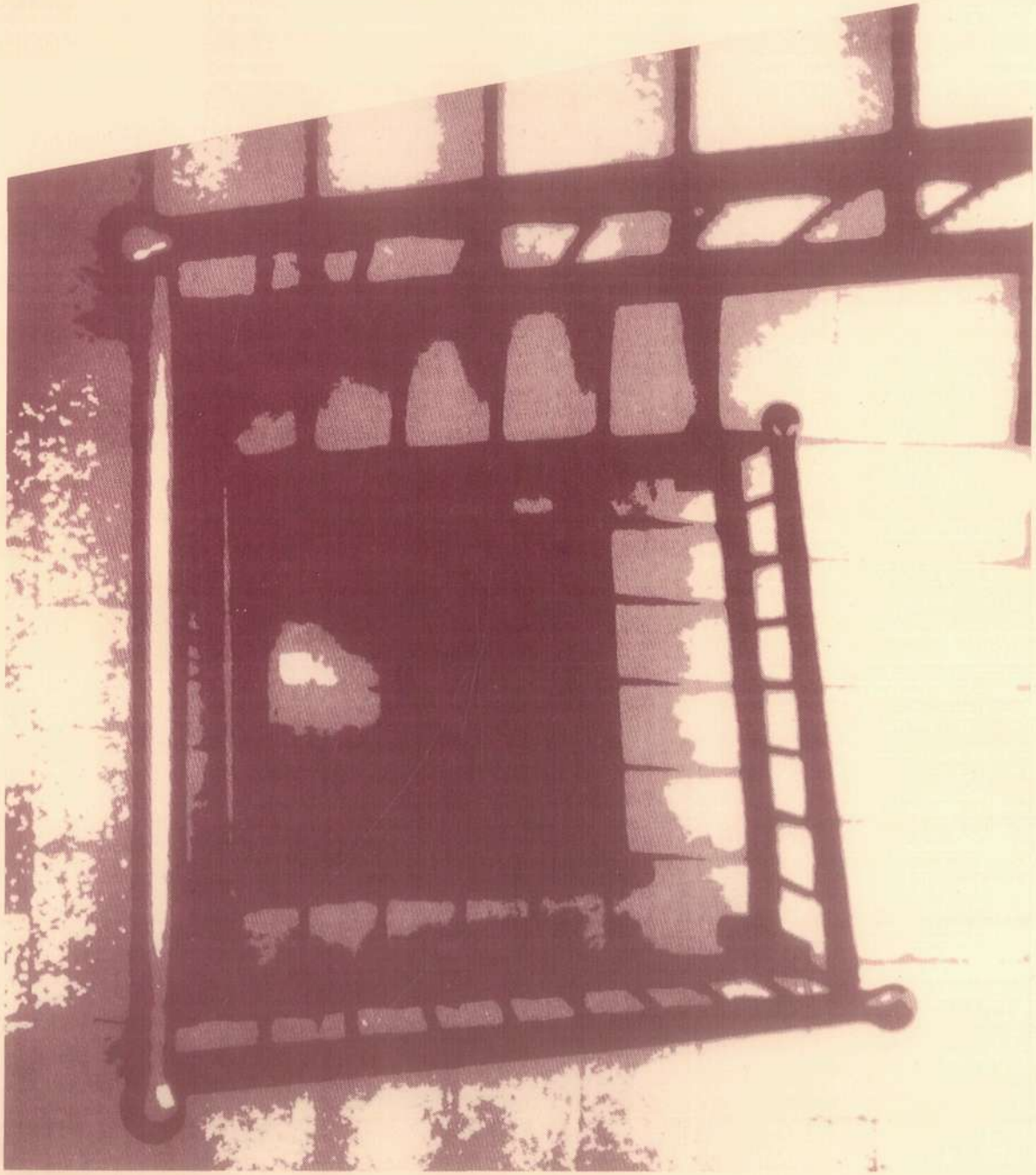
# Salina

REVISTA DE LLETRES

N.úm 7 - DESEMBRE 1993



N. Almena / M. Ariza / C.A. Ayuso / O. Barrero / K. Benson / M.T. Bertelloni / E. Brogniet
D. Coste / J.M. Fernández / E. Forgas / M. Fuentes / E. González Mas / A. Greggio-B. Cinti
S. López Poza / M. Mantero / E.C. Molina / R. Navas Ruiz / R. Oteo / H.E. Pedemonte / B. Periñán
C. de la Rica / M. Riutort / L. Schiavo / J. Vellón / M. Viadel / O. Xirinacs.

*«El camino hacia arriba*
*y el camino hacia abajo*
*es Uno y el mismo.»*

*(Heráclito)*

## ÍNDEX

NO HI HA UNIVERSOS MÉS FELIÇOS. Olga Xirinacs ..... 3
OTRA VEZ EN NUEVA YORK. - NASTAGGIO DEGLI ONESTI MENOS CRUEL, QUIZÁS. Leda Schiavo ..... 4
VARIACIONES PARA UN ADIÓS. Ricardo Navas Ruiz ..... 6
QUINCE POEMAS PARA VENECIA. Antonio Greggio. Traducido por Bruna Cinti ..... 8
LETTRE DE VALENCE / CARTA DE VALENCIA. Didier Coste ..... 12
PARAULES. Esther Forgas ..... 13
TRÍPTICO DE LA LLAVE. Ramón Oteo ..... 14
«ET NOTRE RÊVE...». Eric Brogniet ..... 16
SÍSAMO ENTRE VÍAS. Narcís Almena ..... 18
«PARECE SER QUE NACEN MUERTOS». Mario Viadel Mestre ..... 19
JUGUEN TRÈBOLS: AMBIENT GÒTIC. Emili Carles Molina ..... 21
POESÍA PRECOLOMBINA DE INCAS Y AZTECAS. Hugo Emilio Pedemonte ..... 23
LA *CANÇÓ DE HILTIBRANT*. Macià Riutort ..... 29
LAS IDEAS LINGÜÍSTICAS DEL PRECEPTISTA JUAN DE GUZMÁN. Blanca Periñán ..... 33
EL SILENCIO Y LA PALABRA EN EL PERSONAJE TRÁGICO CALDERONIANO: EL RITUAL DEL CONOCIMIENTO. Javier Vellón Lahoz ..... 44
*LAS TRECIENTAS DE LUYS HURTADO*, MANUSCRITO DE LA BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE SANTIAGO. Sagrario López Poza ..... 49
EN TORNO A *LA MUJER ALTA*, DE ALARCÓN. Ezequiel González Mas ..... 56
CENTENARIO DE LA PUBLICACIÓN DE *DULCE Y SABROSA*, DE JACINTO OCTAVIO PICÓN: ¿NOVELA ANTINATURALISTA? Óscar Barrero Pérez ..... 59

TRANSMIGRACIÓN Y SUEÑOS EN LA POESÍA DE JULIA UCEDA. Manuel Mantero ..... 63
PRESENCIA DE DÍEZ-CANEDO EN *LA PLUMA*
DE AZAÑA. José María Fernández Gutiérrez ..... 67
*OCUPACIÓN DEL FUEGO*, DE ÁNGEL CRESPO. María Teresa Bertelloni ..... 71
RAFAEL ALFARO EN SUS EXPOSICIONES. Carlos de la Rica ..... 74
UN POEMA EN PROSA: *LA TRAVESÍA*, DE JORGE URRUTIA. Manuel Ariza ..... 75
LA POÉTICA DE JUAN BENET Y SUS IMPLICACIONES PRAGMÁTICAS. Ken Benson .... 79
SOBRE LA *PARODIA* EN *TRILCE* (NOTAS EXTEMPORÁNEAS). Manuel Fuentes ..... 89
ANTECEDENTES POSTISTAS EN *MARINERO EN TIERRA*
DE RAFAEL ALBERTI. César Augusto Ayuso ..... 91
AUTORS ..... 96

**ÍNDEX D'IL.LUSTRACIONS**

Antonio Escot. Portada
Francesca Cristina. Aiguafort ..... 22
Rosa Aymamí. Calcografia ..... 99

---

**Direcció i coordinació:** Sara Pujol.

**Redacció:** Narcís Almena, Joel Fernández, Olivier Giménez, José Antonio Moreno, María Luisa Mulet, Sara Paco, Meritxell Renard.

Edita: Col.lectiu *Salina* Facultat de Lletres. Universitat Rovira i Virgili.
Pl. Imperial Tarraco. (Aptat. de Correus, 970. Tarragona.)

Amb el suport de: Facultat de Lletres. Universitat Rovira i Virgili.
Diputació de Tarragona.

Fotocomposició i impresió: Gràfiques Moncunill-S.L. - Valls
Dipòsit Legal: T - 651-86

# NO HI HA UNIVERSOS MÉS FELIÇOS

*Olga Xirinacs*

*Sóc al mig del camí, vint-i-sis de setembre a mitja tarda.*
*He pres el meu cafè i, com deia un bon poeta castellà.*
*tanco la porta, deixo la meva casa en la quietud*
*i surto a la ventura dels amors feliços.*

*Grogueja l'àlber i a les branques altes*
*veig els poemes de les tardes velles encara no enyorades,*
*totes com ara, amb el mateix color*
*de falgueres que moren, i el rovell de les vinyes*
*que encara fruiten, oblidades al llindar del bosc.*

*He escrit més ràpid que el mestral que passa,*
*tants poemes com fulles veig a l'àlber,*
*sempre la meva casa assossegada i jo marxant*
*per camins amb desigs que em portarien lluny,*
*núvols enllà d'històries inventades.*

*He crescut entre música i llibres, no hi ha universos més feliços.*
*Els amors m'hi esperaven, per això he fet la ruta entre la seda*
*de les pàgines vives. Ja és hora de seguir, el camí s'allunya,*
*a banda i banda els brucs floreixen una tendra rosada*
*i a ponent tot desig s'acumula en un incendi breu.*
*Deixo els poemes com les fulles d'un arbre que em fa adéu.*

*Setembre 93*

# OTRA VEZ NUEVA YORK

*Leda Schiavo*

*Después de la ceremonia del té*
*bajamos otra vez al subte en la 116.*
*Me dijiste otra vez que Nueva York es la selva*
*que sólo pensar en irse ayuda a soportarla*
*que la suciedad y la desorganización*
*de esta gente es inaguantable.*
*Pero a mí me gustaban los graffitti:*
*me parecen una puerta de acceso a otro mundo al corazón secreto de un lugar*
*donde tal vez no importen la suciedad y el olor ácido.*
*Volviste a decirme caminando por Times Square*
*que esta civilización se derrumba y que es mejor que todo se acabe*
*ahora los haitianos han invadido las aceras desplegando mercaderías*
*collares baratos, bufandas que parecen elegantes.*
*Y volví a apoyarme en tu brazo*
*para apaciguar como antes tu desamparada soledad*
*tu tristeza de intelectual desconcertado por esas horas*
*vespertinas de un domingo en que Aristóteles*
*y San Agustín tuvieron que quedarse en casa*
*mientras nosotros caminábamos*
*y no te dije que la ciudad salvaje*
*la ciudad que ruge, la ciudad exasperada*
*cuando el domingo está a punto de doblarse me da una tristeza dulce*
*tan triste y tan dulce como esa mano que se apoya en mi cintura para cruzar la calle.*

*En el bar de enfrente*
*entre Salustio y el timbre de las cuatro*
*yo quisiera tenerte junto a mi taza de café caliente*
*y el ruido de cosas sin importancia.*

*Que estuvieras aquí*
*dando sentido a ciento veinte minutos*
*de charla distendida y aburrimiento lento:*
*mi dosis por hoy de literatura.*

À la fin je suis làs de ce monde ancien...

*Oh, sí.*
*Yo también estoy cansada*
*de este mundo antiguo*
*faro, oh mi obelisco, hoy me guiñas*
*tu ventanita de sátiro*
*mientras tus intelectuales se sueñan*
*la vida que dejan pasar.*

*Oh, sí, yo quisiera gritarles su estupidez*
*salir de mi estupor*
*de mi cierto ángulo crítico*
*desde el que me paro a contemplar.*

*Es la poesía del intelectual*
*no asombrarse, no agitarse*
*la mente lista para lo inasible*
*y los sábados, el amor.*

## NASTAGGIO DEGLI ONESTI
## MENOS CRUEL, QUIZÁS

*Sólo entonces*
*vendrás*
*entera y mía*
*con los cabellos rotos por tanta ansiedad y tanto miedo.*
*Desde la noche, igual que el reclinado octubre*
*vendrás entre las yerbas*
*con la piel trajinada de otras pieles*
*y tus ojos cansados volverán a florecer*
*libres del animal inmemorial que nos acosa*
*puntual y no cíclico el encuentro definitivo.*

# VARIACIONES PARA UN ADIÓS

*Ricardo Navas Ruiz*

*I*

*Porque todo es memoria,*
*porque el recuerdo cubre nuestras vidas*
*como el polvo la piedra,*
*tu presencia se yergue en la palabra.*

*II*

*Lloré por ti*
*el día que te fuiste*
*las necesarias lágrimas.*
*Fingí después la vida como siempre:*
*el trabajo,*
*la tele,*
*los amigos.*
*La vida fue silencio.*
*Sólo tu ausencia resonaba en ella.*

*III*

*No sufrí cuando herí.*
*Sufrí*
*qué largamente*
*el día que me heriste.*
*Entiendo que te vayas*
*alegre, indiferente.*
*Entenderás también*
*cuando otro te abandone.*

*IV*

*El día que te fuiste*
*dejé las cosas como las tenías:*
*tus cuadernos,*
*tu ropa,*
*esa manera tuya*
*de extender las toallas.*
*Pensé tal vez si vuelve*
*querrá encontrarlo todo como estaba.*
*Y como no volvías,*
*di tu ropa,*
*olvidé en un armario las toallas.*
*Hace ya tanto tiempo y todavía*
*hay un perfume tuyo*
*en cada rinconcito de la casa.*

*V*

*Las suertes no mentían, sin embargo.*
*El jazmín todavía*
*alargaba su sombra en nuestras manos.*

*Pero el amor, tu amor, ya estaba muerto*
*y el recuerdo empezaba su trabajo*
*de dorar de nostalgias los crepúsculos.*
*Tus besos insinuaban los adioses*
*apasionadamente*
*en el humo dormido de la tarde.*

*VI*

*Viniste desde el frío.*
*Traías en las manos*
*decadencias de antiguas catedrales*
*y ciudades remotas.*
*Traías en los ojos*
*densas nieblas*
*de canales sin mar.*
*No fue el amor contigo*
*pan y casa*
*sino seguir el viento por las calles*
*y besarnos*
*en el azar incierto*
*de insomnes madrugadas.*
*Pero llenaste todo*
*con tus gestos de maga*
*que inventaba los días con su risa.*

*VII*

*Y ahora te recuerdo.*
*Te recuerda la casa que dejaste.*
*Tu larga cabellera con olor a manzanas.*
*O ese tenue sabor de tus labios a fresa.*
*Tu presencia tranquila. Tu sonrisa.*
*Te has ido y aún parece*
*que estás en cada cosa.*
*Pero ya no veremos*
*las uvas que maduran en otoño*
*ni las nieves primeras en los montes.*
*Te has ido para siempre.*
*La luz, el mar, mi corazón te añoran.*

*VIII*

*Sobre las ruinas de la tarde el verso*
*remplaza tu presencia por imágenes*
*en un largo silencio de memorias.*
*Un perfume fugaz,*
*una mirada,*
*un caminar de nube vacilante,*
*los pinos solitarios*
*y la lluvia,*
*el oro, los corales.*
*Mientras se multiplican las metáforas,*
*añoro*
*tu vuelo transparente de gaviota,*
*la huella de tus pies sobre la arena.*

# QUINCE POEMAS PARA VENECIA

*Antonio Greggio*

*Traducción de Bruna Cinti*

*1*

*El árbol de agua que te invade toda*
*los lomos de piedra donde pesa el aire*
*el vuelo que no sabe dónde ir a posarse...*

*2*

*Lo que siento no sé decirte. Sé*
*que no hay piedra que esté allí por azar.*
*Que el ciego manoseo del agua*
*–conocido toque de campana inglesa–*
*es un alfabeto que a sí mismo se cuenta*
*la misma historia para no olvidarla.*
*Pero ¿cuál? Vuelve a subir por los puentes*
*el cansancio de alcanzar algo y en las riberas*
*sin barandillas se instalan incertidumbre y miedos.*

*Te repito frases sin sentido*
*y tú sin hablar*
*me dices que comprendes*
*y me consuelas*
*de un dolor que no sé nombrar.*

*3*

*Tú. Siempre tú*
*con tus signos imprevisibles:*
*el laurel descuella como en ningún otro lugar*
*las abejas buscan en la sombra como*
*en ningún otro lugar. Se encenderá el farol*
*de galera sobre la cancela cuando*
*esta noche entre en mi sueño*
*tu jardín.*

*4*

*Tu gris*
*esfumado. Quilla de atún*
*brinco de delfín.*

*Lo blanco.*
*Hielo nevado. Cándido*
*basilisco de iris azul*
*entumecido en supremo desprendimiento.*

*Lo rosa*
*que derriba vagos presagios*
*y con acordes inaudibles*
*vuelve luctuosa la laguna.*

5

*Esta parte de ti –amparo de cipreses*
*y olivos– hoy blanquea en rara compostura.*
*Cenobio hundido entre sonidos recíprocos. Azotes*
*de agua traen voces olvidadas*
*desde las bocas del Adriático. Algunas ramas ondean*
*en saludos cargados de lejanía. En la dársena*
*se ancla el deseo.*

*Quedarse aquí , donde cada piedra vive*
*toda la vida su pasado. Ignorar*
*la estación que el viento madura*
*golpeando en los cristales de las celdas.*

6

*Un tenso lebeche*
*alborota en línea recta la laguna.*

*Si fuese siempre así. Un fingimiento de alegría*
*una sonrisa ausente. Tú estás despoblada incluso*
*de fantasmas, aunque un gentío innumerable*
*desfile ante ti para admirarte*
*en un instante que nada revela.*

*Habrá que silenciar*
*lo que somos el uno para el otro.*
*Será un secreto.*

7

*Postigos cerrados. El pozo tapado.*
*Un pichón mide los espacios de la placita.*
*Y este chasquido templado,*
*ritmo de las palmadas de agua sobre los botes*
*golpes contra los palos, que se frotan*
*con el temor al despegue.*

*Te satisfaces con vacío y soledad.*

8

*Chapotea en el canal un ala de Ángel.*
*Sombra que empuja una sombra.*

9

*Mañana. Un sueño con los ojos abiertos*
*entorpece hojas de rocío*
*aplaca las corrientes en los bajíos.*

*Hoy no te busco a ti*
*aunque en el horizonte te divise*
*hundida hasta las rodillas*
*criatura olvidada de ti misma*
*espejo del sol de septiembre.*

*El cuadrante solar no proyecta sombra.*
*En el embarcadero*
*la gaviota parada a contraviento*
*recuerda el vuelo*
*sobre claustros desiertos*
*y jardines abandonados.*
*Otra realidad no conoce. Y, sin embargo,*
*otra cosa intuye que la desconcierta.*

*10*

*Isla.*
*Agria tu vestidura de agua.*
*Su aspereza no refleja*
*las roídas cortinas. Rojas tierras*
*detienen la mañana entre rendijas*
*y quiebras. La garita tapada siente*
*un silencio de gaviotas posarse*
*sobre los tejados. Siempre está igual*
*a través de los años el jardín recoleto*
*y las hojas crecen puntuales*
*y se mecen para oídos inexistentes.*

*11*

*La gente vivía aquí. Mejillas de madera*
*melladas por las cadenas. Palos mochos*
*en el anclaje. Desierto un verde*
*y gris olvido.*
*Substituidos por lo que fue nuestro*
*sin ecos ni huellas*
*procuramos resistir.*
*Y larga es la tentativa*
*vencida por murmullos de las frondas*
*y lluvias impasibles.*

*12*

*Blanco respiro de sombras granulosas*
*en grupos cerrados. Hojas Ángeles*
*Grifos. Nada de nuestros azares*
*os interesa. Basta para distraeros*
*la seña que desde las aguas aceitosas*
*os envían las serpentinas de luz.*

*Aquel de entre vosotros que ceda en el intento*
*por cansancio o renuncia, luego resbala*
*en viaje secular hacia la tierra*
*confundiéndose con plumas extraviadas*
*y demás cosas vivientes*
*pero se extenúa tanto*
*que de él no queda ni el nombre.*

*13*

*No me canso de mirarte. Ni tú*
*de ser mirada. Nuestras cifras*
*enlazadas en un antiguo muro tuyo*
*harán preguntarse a los vientos.*

*En el punto exacto donde el pensamiento*
*se hace astillas de cuarzo*
*uniendo la melancolía a la memoria*
*seguiré mirándote.*

*14*

*La mañana se arrima*
*a esta fuente tuya*
*coronada de alas sedientas*
*donde batallas mínimas*
*van gastándose*
*en un arrullo ronco.*

*En la copa de bronce hace guiños un dios irónico*
*a quien no le gustan*
*los mitos de malabaristas.*

*Mas para ellos abres*
*todo tu cielo.*

*15*

*Ausente toda agitada huella.*
*Tuya la ola. Tuyo el viento. Este quedarse*
*en vilo entre existir y parecer*
*te da la estabilidad y aleja*
*el deseo de desaparecer que te acecha.*

*La fiebre que nos une se confunde*
*con otras voces. Muy distinta*
*aunque forma parte de ellas.*

*También de noche la canción. Oscuridad*
*que se espesa en formas sin peso*
*y sin embargo henchidas. Centelleo*
*terrible que a veces hace temblar.*
*Una espera que se entrega y se ofrece*
*aunque mira a otro lugar.*
*Tu última noche. Tu canción.*

# *LETTRE DE VALENCE* / CARTA DE VALENCIA

*Didier Coste*

*Ici l'on parle d'un vieux fleuve, car on passe sur rien que le temps de passer et de passer encore de la vieille ville naissant de ses ruines à la nouvelle ruinant ses constructions. Il y a la boucle immobile du vieux fleuve qui pourrait être bouclée, car l'idée d'un pur écoulement n'a pas de pente et que son sens est celui des aiguilles d'une montre. Alors ce sont les ponts en dos d'âne et en arc (sans flèche et peut-être sans autre victime que le chasseur secret), ce sont les ponts qui coulent entre leurs bords et ramassent leur poids de pierre par la lumière annulé, bandent leur faiblesse passagère de chaque instant pour se rejoindre appuyés sur le commencement et la fin du détour (par en-dessous, parabolique).*

*Ici, comme tu ne peux manquer de le voir sans y être; ici comme en quelques autres lieux d'un événement sans nom et dans ses deux sens croisé, nous sommes sans avoir besoin d'y être, car la scène et nous, par un long usage enjambant le vieux fleuve (et le vers en prose) rendons notre présence plus nécessaire, ensemble, que sa réalité observable.*

*20. 7. 91*

Aquí se habla del río antiguo, pues pasamos encima de nada más que el tiempo de pasar y pasar otra vez de la ciudad antigua que nace de sus ruinas a la nueva que arruina sus edificios. Hay la curva inmóvil del río antiguo que ya se podría cerrar, pues la idea del puro correr no tiene pendiente y su sentido es el de las manecillas del reloj. Entonces son los puentes de lomo animal o de arco (sin flecha y quizás sin más víctima que el cazador invisible), son los puentes los que corren entre sus orillas y acumulan su peso de piedra por la luz aniquilado, y erigen su transitoria debilidad de cada instante para juntarse adosados al principio y al final del desvío (parabólico por debajo).

Aquí, como tú no puedes dejar de verlo aunque no estés; aquí como en algunos otros lugares de un acontecimiento sin nombre y entre sus dos sentidos cruzado, somos sin tener necesidad de estar, pues la escena y nosotros, por larga costumbre encabalgando el río antiguo (y el verso en prosa) hacemos nuestra presencia más necesaria, juntos, que su realidad observable.

*20. 7. 91*

# PARAULES

*Esther Forgas*

*L'altre dia, amor, parlaves de la feina.*
*Deies coses que mai no comprendré,*
*com ara «opció de venda» o «hipoteca»,*
*mentre jo, fingint-me interessada*
*mirava tan sols la teva boca*
*desitjant juntar els nostres alès.*

*Però avui, amor, has dit «la meva dona»,*
*i jo t'he escoltat serena, com si res.*
*No sé si mai no t'havia sentit dir-ho,*
*o potser si feia ja molt temps,*
*perquè ha estat seca i dura la ferida*
*i he desitjat, amb gest imaginari,*
*tancar els teus llavis amb un bes.*

*Demà, potser, diràs «a casa meva».*
*Mentre t'escolti, pensaré*
*que parles d'un lloc que no és el nostre,*
*un lloc que mai no coneixeré,*
*on no passejarà mai la meva ombra*
*i on els llençols de mi no en saben res.*

*Gener 88*

# TRÍPTICO DE LA LLAVE

*Ramón Oteo*

*I*

*Si cualquiera supiera en las frágiles horas*
*donde queda la llave y la flor del espino.*
*Si cualquiera supiera encontrar el camino*
*que conduce a la fuente de las ninfas canoras.*

*Sobre el muro caído de las cosas que añoras*
*se levanta la niebla que te oculta el destino.*
*Eres ya solamente el fugaz peregrino*
*andariego de tumbas, fatigado de horas.*

*Para ti no serán el palacio y la llave.*
*Caen copos de sombra por las grises veredas*
*y retumban tus pasos en el silencio grave.*

*Si algún día verdean las secas alamedas*
*y rompe en su garganta el canto de algún ave,*
*ya serán tus sentidos yermo mar de roquedas.*

*II*

*Has perdido la llave de las blancas pagodas,*
*de las villas orladas de fragante verdura,*
*y en los hondos aljibes de la gran angostura*
*se pudrieron las frutas que trajiste de Rodas.*

*Ya no hay himeneos que acompañen las bodas*
*de las tibias muchachas de atrevida ternura*
*y los valles no cantan la bendita aventura*
*de la flauta y su silbo, del poema y sus codas.*

*Tú navegas penumbras, ríos hondos de lodo,*
*y una zarza que arde no detiene tus pasos.*
*Tú transportas asombros ya cansados de todo.*

*Por el norte olvidado de los grises ocasos*
*hay un fiel centinela ordenando a su modo*
*el desfile perenne de los grandes fracasos.*

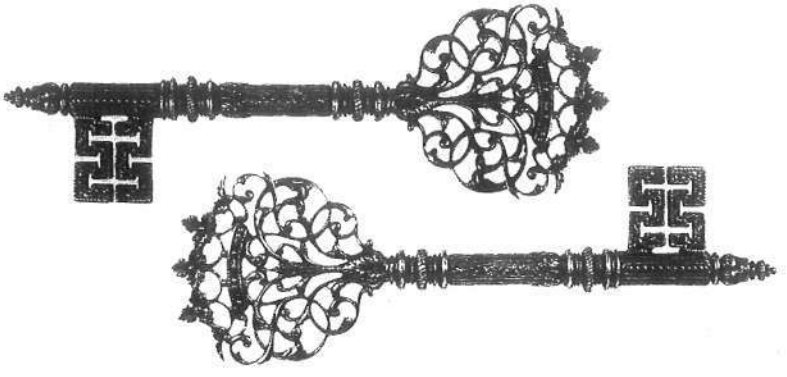
*III*

*Mirarás la crueldad con los ojos abiertos,*
*la insania de los hombres gimiendo en tu cintura,*
*y dejarás perdida tu sombra y tu estatura*
*por el paisaje herido que pasean los muertos.*

*Habrá espejos unánimes y música y conciertos*
*y un día y otro día verán tu singladura,*
*pero azules cuchillos de fría nervadura*
*acecharán helados tus caminos inciertos.*

*No buscarás apenas la orilla de los lagos*
*donde el agua remansa su honda mansedumbre.*
*No hará falta siquiera evitar los halagos*

*del amor y la vida, del calor de la lumbre.*
*Todo tiene su hora, su confín y sus pagos.*
*Toda llave perdida se corrompe de herrumbre.*



*Eric Brogniet*

*(...)*

*Et notre rêve, qui de toujours précède*
*Sans que nous sachions ce qui devant nous*
*Balbutie, vient avec ce basculement*
*Cet effondrement du bleu derrière la cour*
*Et le jardin. Il surgit dans la verdeur du jour*
*Imposant son évidence d'image* faite
*Dans la cassure ensemencée, on fouille*
*Dans le sillon à même le ciel*
*Pour le père, la cendre du soleil calciné*

*

*La fatigue est notre lot*
*La vie dure oeuvrant, ouvrant*
*À la contraction des muscles*
Tout *parle d'un feu pulvérisé*
*D'une roue stellaire*
*Enfouie*
*D'un rayonnement moléculaire*
*Où l'éclair qui procède*
*Par foudre défie*
*L'immensité close du monde*

*

Peu de choses *suffisent à nourrir*
*Le bleu brasier croulant contre le ciel*
*Les arbres adossés nous disent que*
*Le brouillard va monter*
*Que les phénomènes atmosphériques*
*Suivent leur cours*

*La mémoire est comblée*
*L'oeil du jour*
*Cille au fond du puits*

*

*Explorant la matière multiple*
le diamant du rêve taillé à la mesure de l'outil
*Chaque vertige engendré par le manque du rêveur*
*Tourne la tête du côté de l'abrupt:*
l'obscur illumine en pleine face

*

Le grand nocturne *nous dit qu'une lumière, le soir*
*Vacille en la chambre. Persévère où le soleil s'absorbe*
*La campagne bruit des herbes foulées. Les terres*
*germent et lèvent sans discontinuer*
*Quel lieu ne recèle l'échancrure d'une avalanche*
*D'un puits creusé*
Vers le haut?

*

*Il n'est pas de vibration plus* visitée
*Mais sitôt perçue, l'harmonie bascule*
*Vers le haut du ciel où l'oeil éveillé*
*Distrait par la course des astres*
*Flèches immobiles, roues gazeuses*
*Mesurant la distance et le temps*
*Gouverne le ventre*
*Où l'élémentaire a force de loi*

*

*Dans la soudure du jour à la nuit*
*Tout nous parle de ce balancier mobile*
*Comme l'éclair.* Le nom abolit le Nom
*Est un axiome dépassé, chaque langue*
*générant sa propre réalité, sa couleur*
*Transitoire et parfaite*
*Sa mesure d'édification et d'effondrement*
Dans le même temps, *le feu tonnant*
*Tourne dans l'axe du ciel où l'orage*
*Qui éveille masque aussitôt*

*

*L'inouï tonne ici ses météores*
*Sa levée de gerbes en plein midi*
*Ce qui hante creuse ici*
*L'azur transfiguré*

*

*On progresse ainsi vers l'intelligible*
*Et l'intelligible progresse par audition*
*Dans le temps dissocié*
*Avec les armes de l'oeil*
*On capture l'onde sonore ou lumineuse*
*Nous aménageons un néant*
*Qui se structure*
*Et nous augmente*
*Selon nos propres mesures*

*

*Une hémorragie chante*
*La lueur irradie de haut en bas*
*Une bouche profère*
*Un murmure rayonne dans une nuit*
*Forée*
*La mort est oeuvre de fragmentation*
*Patiemment faite de reprises*
*D'ajouts, de fractures*
*De lente approche*
*Des connaissances fondamentales*

# SÍSAMO ENTRE VÍAS

*Narcís Almena*

*Alejadas de la tarde, entre la piedra*
*joven, las vías se extienden cansadas;*
*y en el ardor de la calina*
*señera de finales de estío,*

*a lo lejos, las farolas*
*lucen fuentes de inexplicable miedo,*
*de indestructible pesar tras el camino,*
*isla de sinuoso olor, y de retiros.*

*Bardas y puentes impiden respirar*
*al hombre que ha perdido ayeres*
*en vueltas y sonrisas*
*faltas de sentido;*

*calla en la oquedad de la palabra,*
*y camina...*

*Pozo y retama, agua y fuego,*
*y carne en racimos.*

*Mario Viadel Mestre*

*Josefina Manresa, esposa del poeta Miguel Hernández, siente el frío en el día de la muerte.*

*Parece ser que nacen muertos*
*esta noche, Miguel.*
*Parece ser que la tierra solloza esta noche*
*alargando un brazo de guillotina*
*y dejándolo caer sobre la carne blanda,*
*olvidando las lágrimas.*

*Crece una noche de frío*
*y tú no has vuelto para cenar,*
*cena de cebolla blanca,*
*blanca como el hueso, Miguel,*
*sombra de cebolla sangrienta.*

*Son guijarros de pan lo que cena el niño,*
*hueso de cebolla a medio abrir cena el niño,*
*desnudez de piel, sentimiento lento*
*que ni el llanto estremece*
*cena nuestro niño, Miguel.*

*Podría en esta noche, Miguel,*
*lapidar los párpados y apretar intestinos*
*hasta que reventaran e inundaran*
*los campos de forzados golpes verdes,*
*hasta que el atardecer moribundo de los montes*
*volviera a lamentar*
*la libertad que sólo existe en los trazos.*

*Podría amar, si me dejaran.*

*Pero parece ser, Miguel, que las viejas lloran*
*perdidos ojos azules, lloran hojas de muerte lenta, cruel*
*y llora el niño trozos de cebolla,*
*trozos de hambre.*
*Llora, Miguel, llora.*

*Y yo no podré tenerte cerca esta noche*
*de luz rota, de amorosa luz de tierra,*
*porque ahora sé que sobre las cabezas abiertas*
*te rompieron sin permiso,*
*sin el consentimiento de los que abrazaste,*
*sin la justicia honda de la carne,*
*sin el grito de beso que yo reclamo.*

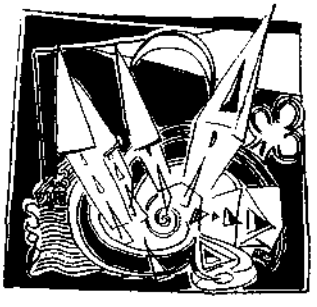
*Por eso yo,*
*en esta noche de línea perdida,*
*con tu sangre derramada*
*sobre las piedras,*
*querría poder acercarte*
*hasta mi aliento,*
*querría poder acercarte.*

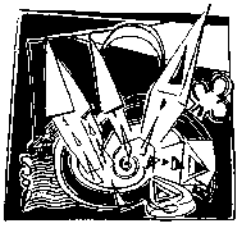
*Por eso yo,*
*sabiendo que no habrá cera por ti,*
*lloro y golpeo y abrazo y oscurezco*
*hablándote.*

# JUGUEN TRÈBOLS: AMBIENT GÒTIC

*E. C. Molina*

*La casa del gran temor*
*casa solitària.*
*Els seus cabirons caiguts*
*formen creus devotes.*
*Destríssims dits de marfil*
*sobre morat feltre.*
*Per comptes de pianola,*
*veus de trons i pluja*
*amenitzen les jugades*
*amb fogueres blanques.*
*Un estol de negres trèbols*
*el teulat travessa*
*des dels maons calcinats*
*de la llar cendrosa.*
*És l'escala de color*
*la mà que tanca.*





*Francesca Cristina*
*Aiguafort*

# POESÍA PRECOLOMBINA DE INCAS Y AZTECAS

*Hugo Emilio Pedemonte*

La poesía del Incario ha confundido a algunos historiadores y antólogos literarios que citan siempre una literatura: la quechua, como si se tratara de una misma con la aymara; pero la literatura quechua es posterior a la aymara, y el aymara y el quechua no son, exactamente, un mismo idioma.

En apariencia, ni aymaras ni quechuas tuvieron lenguaje escrito. Sin embargo, con esto se plantea el misterioso problema de los *quipus* o *quipos*. Estos estaban formados por cordeles de diferentes colores y colgaban de una cuerda o vara transversal; los cordeles tenían un largo variable y estaban anudados a diferentes alturas. Los «escribas» de quipos se llamaban *quilcamayos*. Había «quiputecas». El jesuita Blas Valera, uno de los primeros mestizos que nacieron en Perú, y Antonio Herrera consideran que los quipos son la representación de un lenguaje escrito. Garcilaso el Inca creía que no era una verdadera escritura sino un sistema mnemotécnico. Cristóbal de Molina dice de ellos que «tenían tanta cuenta en los meses, años y luna, de tal suerte que no habían de errar luna, año ni mes». Para Cieza de León son un sistema de contabilidad. Por su parte, la tradición indígena, a la que parece darle razón el mercedario Martín de Morúa en su libro *Historia de los Incas*, sostiene que en los quipos se encierra una verdadera escritura. Nadie ha descifrado este código de los quipos, entre otras cosas, porque la mayoría de ellos fueron destruidos y no existe hoy memoria ideográfica ni pictográfica ni jeroglífica inca que pueda llamarse escritura; pero resulta imposible concebir, contra lo que algunos piensan, que la cultura de un imperio tan importante como el del Incario fuese textualmente analfabeta. Los quipos primitivos fueron, efectivamente, una especie de ábaco; pero ya en la época del inca Yupanqui los quipos, ordenados por objetos, por ejemplo, el maíz, al que se le designaba el color rojo en el ábaco del cordel cifrado por los nudos, pasaron a representar funciones. La lectura de los quipos era más táctil que visual, de allí que su estructura y su clave para interpretarlo como lenguaje se encuentre en una correlación de signos (nudos) de lectura no vertical, como los primitivos, sino horizontal y semejante al alfabeto Braille para ciegos.

El alfabeto escrito fue obra de los misioneros españoles, que trataron de imitar lo más exactamente posible la fonética aymara y quechua. Los misioneros, al pasar gráficamente esa fonética, usaron algunas letras no habituales en castellano, para remarcar con ellas los diferentes sonidos; de ahí la *k* y la *w* y la combinación de consonantes, más los diez sonidos, cortos y largos, de las cinco vocales, como en el aymara. Esos idiomas eran -son todavía, pues los hablan hoy decenas de miles de indígenas- graves o llanos; en general, el acento cae en la penúltima sílaba.

Tanto la poesía aymara cuanto la quechua han estado siempre vinculadas a la música y a la danza; a instrumentos nativos de escala pentatónica y coreografías populares; poesías breves entonadas a la manera de las pastorales gallegas, comúnmente por *awatiris* = pastores del *Kollasuyu* o país Kolla.

Algunas de esas poesías son jocosas o fabulosas y están dedicadas a los animales salvajes que rondan por los apriscos donde los pastores pasan cuidando sus ganados.

Uno de los animales que más preocupa a los pastores del Altiplano, por su astucia, paciencia y constancia en perseguir a las majadas, es el zorro; por eso es quien figura más a menudo en las pastorales del awatirí. He aquí uno:

ZORRO (TIO)

¿Qué cosa eres zorro?
Que llevas las orejas tiesas:
Tanto escuchar la vicuña.

¿Qué cosa eres zorro?
Que tienes los ojos turbios:
Tanto mirar la vicuña.

¿Qué cosa eres zorro?
Con la nariz resfriada:
Tanto olfatear la vicuña.

¿Qué cosa eres zorro?
Que llevas las patas rajadas:
Tanto correr la vicuña.

¿Qué cosa eres zorro?
Que tienes la cola harapienta:
Arrastrándola tras la vicuña.

¿Qué cosa eres zorro?
Con la lengua anhelante...
¡Inútil! A la vicuña
Jamás podrás cogerla.

*TIULA*

*Kunatasa tiula? / Hinchumasa khechiki / Wari willk'istshuakawi / Kunatasa tiula? / Nairamasa khoiruki / Wari willkar'untchukawi / Kunatasa tiula? / Nasamasa tchuñuki / Wari willkar'mukjawi. / Kunatasa tiula? / Kayumasa kkakkalli / Wari willk'arknakhkawi / Kunatasa tiula? / Witchinkasa thanthalli / Wari willk'arknakhkawi / tiula? / Lahramasa lakjhkhe / Inakiwa wariroh' / Haniu kathapkasmati.*

La *kjhachua* es la poesía de la canción alegre y coloquial; lírica cultivada entre los aymaras desde las más remotas épocas; tiene música propia, que también sirve a la danza [1]. A causa de la gran variedad de temas, y por la improvisación que la caracteriza, la kjhachua destaca las dotes naturales del aymara para la poesía, particularidad que, en la lengua nativa, se designa con el nombre de *irapayasiña*, palabra que refiere una especie de contrapunto. En esta modalidad intervienen dos grupos de jóvenes, hombres y mujeres.

El tema más consecuente de las kjhachua versa sobre los amoríos de las parejas, y en él campea el ingenio galante y, a veces, atrevido del *wayna* = mozo y la decorosa defensa de la *tawakho* = moza.

Una de las kjhachuas que ha conservado una larga tradición es la *Pilpint'uywa* = Tierna mariposa, que forma el primer verso y su repetición, y que comienzan a cantarla las muchachas. Ese comienzo = *khalta* dice así:

| | |
|---|---|
| *Ay warawarani* | Oh, plena noche de estrellas |
| *Pilpint'uywa!* | ¡Tierna mariposa! |
| *Warawarani* | De estrellas doradas |
| *Pilpint'uywa!* | ¡Tierna mariposa! |

El final = *Tukuya*, que también cantan las muchachas, se vincula a la imagen que inicia la kjhachua:

Ah, mariposa celeste
Plena de estrellas de oro
De oro colmada
Vuele a la frente del Lago.

*Iya laram'pi'pintua / Wara war'piokhawa, / Khori piokhach'ukjaha / Khota kjkat'ha'hatpan!*

Con esta última estrofa, que han repetido también los jóvenes, acaba la canción. Otra de las kjhachuas, se vincula a los cantores que se alejan, siempre danzando, hacia otros poblados, y que se conoce con el nombre de *pawilu* = canción de marcha.

El *Wayñu* era, y sigue siendo, la poesía lírica que expresa las emociones de la vida «romántica» de los aymaras; es también una poesía erótica y la más danzada en cualquier época del año; va acompañada de una música jocunda; los intérpretes aparecen disfrazados y en un constante movimiento rítmico creciente que manifiesta un sentimiento de alegría.

Aun considerando que la sola letra del wayñu no da una idea completa de esta canción, podrá advertirse la natural delicadeza de la que seguidamente traduzco [2]:

¿Cómo pudiera hacer
Para peinar con peine de oro
Tu negra y encantada cabellera
Y ver cómo ondula alrededor de tu cuello?

¿Cómo pudiera hacer
Para que los luceros de tus ojos
Rompiendo el caos de mi ceguera
Sólo brillaran en mi corazón?

¿Cómo pudiera hacer
Para libar tu aliento y conseguir
Que la *mulla* que está floreciendo en tus labios
Se cubriera de flores aún más rojas?

¿Cómo pudiera hacer
Para que la pureza de tu mano
Avergonzando a la azucena
Reverberara todavía más?

¿Cómo pudiera hacer
Para que el ritmo de tu andar
En cada paso fuera derramando
Más flores que las que hoy derrama?

Y si me fuera dado hacer todo esto
Ya podría plantar tu corazón
Dentro del mío, para verlo
Eternamente reverdecer.

*¿Imaynallatan atiyman / Yana chhillu chujchaykita / Qori ñajcchawan ñajcchaspa / Kunkaykipi pujllachiyta? / ¿Imaynallatan atiyman / Cchaska qoyllur ñawiykita / Ñausa kayniyta kichaspa / Sunqollaypi kkanchachiyta? ¿Imaynallatan atiyman / Puka mulla simiykita / Samayniykita umispa / Astawanraj phanchachiyta? / ¿Imaynallatan atiyman / Ritti sanjaj makiykita / laminqayta ppenqachispa / Astawanray sansachiyta? / ¿Imaynallatan atiyman / Chay sumaj puriyniykita / Sapa thaskiypi ttikata / Astawanraj muttuchiyta? / Kay tukuyta atispañari / Atiymantaj sunqoiykita / Sunqoy chaupipi mallkispa / Wiñaypaj phallallachiyta.*

El *Hailli* podría definirse como la poesía épica de los aymaras [3]; era el canto de guerra y victoria y rememoraba también los fastos de la vida de los *malkus* = reyes, y de los *irpas* = generales, en sus exequias y asimismo recordaba las epopeyas en la gran celebración necrológica anual o *amtaña*, que se celebraba en *lakapa* o mes de noviembre. Cuando el hailli era sólo un canto de duelo, entonces tomaba el nombre de *llaki-aru* = palabra de dolor; pero, como en esas ocasiones, el aymara alababa y exaltaba a sus muertos, recordando su valor moral y su temple ante la difícil lucha por la vida, el llaki-aru solía convertirse en una especie de treno exclusivamente familiar.

En quechua se encuentran, más o menos, las mismas formas poéticas que en las de sus maestros aymaras; podría decirse que la influencia es tan acusada como la de la poesía griega sobre la romana. El hailli se llama en quechua *jailli*; la huajcha, *qhashwa*, con pronunciación bastante similares. Sin embargo, los temas son distintos, especialmente los relativos al sentido imperialista del quechua. La aymara es -diría con una palabra de hoy- una poesía «progresista» frente a la quechua, y más esencialmente democrática y popular, pues resulta obvio que en la quechua se presienten individualidades y motivaciones que atañen incluso a las máximas autoridades del Imperio Incaico. Tal sucede, por ejemplo, con la elegia *Apu Inka Atawllpaman*, de la que ofrezco una traducción en prosa [4]:

AL GRAN INCA ATAHUALPA
(Versión libre)

¿Qué sombrío iris en un nefando cielo se levanta? Terrible flecha el enemigo blande y sobre el Cuzco cae como lluvia siniestra.

(A veces, mi corazón, entre la vigilia y el sueño, entreveíala como el dardo de un abejorro maldito).

El sol declina y, misteriosamente, se oscurece amortajando con su divinidad a Atahualpa: Llorando está su muerte.

Ya insanos enemigos arrojaron su cabeza, y un río de sangre inunda la hondonada; sus dientes ya han mordido un yermo de tristeza y azogue son los soles de sus ojos.

La tierra misma se envuelve en densa niebla; la luna, como angustiada madre, muestra su palidez. A dolor se reducen los seres y las cosas. La tierra niega a su señor amparo, no lo guarda con ella, siente pudor ante su fin: Duro es llevar a un héroe, amante y muerto, en sus entrañas.

Y, por su señor, hasta las piedras se estremecen y ruedan a un río de dolor.

(Lloremos recogidos y unidos. ¿O no habrá hombre capaz de no llorar a aquél que le quería? ¿Hijo capaz de no ser fiel a quien le dio la vida? Oh corazón infausto y lastimado, ¿qué paloma no busca a su casal, qué pájaro extraviado no hace nido en su pecho? Lágrimas salidas de su ausencia, retratad en vuestro espejo su yacente figura, mojad tiernamente el regazo del que tanto donaba con el poder de sus manos y como un árbol de amor nos daba abrigo. Oíd los desolados lamentos, el enlutado corro de sus hijas).

El Sacerdote ya viste su sagrado manto; ya desfilan los deudos ante el túmulo. La coya se extravía bajo el peso mortal de la tristeza.

Como sobre una inmóvil rama, la lluvia de las lágrimas se posa. Está yerto su rostro, y yerta está su boca.

(¿A dónde te alejas hasta que mis ojos te pierdan, dejando al incario sumido en este duelo, apartado para siempre de mí?)

No obstante, repleto del oro, el airado enemigo, soberbio de su propia codicia, cambiaba la fortuna por tu muerte. Colmaste su deliquio pero acabó tu vida en Cajamarca.

Ya cuajada está en las venas tu sangre y, bajo los párpados, tus mustios ojos ocultarán la mirada en el brillo de un astro secreto.

Extraviada de pena, solloza y vaga la paloma que sólo anidó en tu corazón.

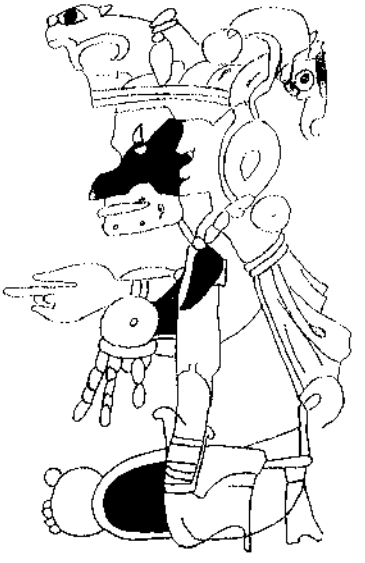
Te han robado las áuricas andas y los tesoros de lo que fue tu hogar. Condenados y vencidos, nuestro pensamiento es el único fugitivo; lejos de nuestro mundo, sin refugio ni auxilio, lloramos y, sin saber a quién volvernos, nos hallamos perdidos.

¿Permitirás, gran Inca, que vivamos dispersos y errantes, sometidos y humillados a un poder extranjero?

Descúbrenos tus ojos, que tu visión como flecha nos hiera, dadnos hoy una muerte magnánima. Extiéndenos tu mano que concede más de lo que pedimos y, confortados con esa ventura, di que la hora de partir ha llegado.

Poesía quechua: Fue anteriormente traducida por J.M.B. Farfán (peruano), Jesús Lara (boliviano) y José María Arguedas (peruano).

*¿Ima kuychin kay yana kuychi / Sayarimun? / Quósqoj auqánpag millay wacchi / Illarimun, / Túky imapi arjra chijchi / Takajamun! / Watupakurqan sunqollaymi / Sapakutin; / Musqoynipipas cchejmi cchejmi / Uti utim / Chieinka qhenchatarajmi, / Aqoy phuti. / Inti tatuyan qelluyaspan / Uj wataypi; / Atawallpa ayachaspa /Chay sutimpi / Wañuynillanta chikachaspa / Uj cchillmiypi. / Umallantas wittunkuña / Millay auqa; / Yáwar mayus purisqnña / Palpa palpa. / Qejmaj kirus yarphachakunña / Llakiy salqa. / Titiyanñas Inti ñawillan / Apu Inkaj. / Chiriyanñas jatun sungollan / Ataállpaj. / Tawantinsuyus waqallasqan / Jukkispáraj. / Pacha phuyus tiyaykamuña / Tutayaspa. / Mama killas qanparmananña / Wawayaspa; / Tukuy imapas pakakunña / Llakiluspa. / Wiqekuna kuska tanta / Micchukuspa. / ¿Pi runan mana waqanmanchu / Muunajnínpaj? / ¿Ima churin mana kammanchu / Yayallánpaj? / ¡Anchhij, phútij sungo kirilla / Mana tajilla; / ¿Ima urpín mana kanmanchu / Yananmanta? / ¿Musphaykáchaj tilla luychu / Sunqonmanta? / Yáwar wige qhechu qhechu / Kusinmanta, / Lirpuy phapcha wiqellanwan / Ayallanta. / Armaykuspa wawa sunqonwan / Mejillayllanta; / Chunka makiy kamarinninwan / Lulusqanta, / Sunqollanpa rijrallanwan / Pintiykuspa, / Qhasqillanpa llikallanwan / Qhaparispa, / Paallukunan mumuykunña / Yanakama. / Willaj Umu yagollakunña / Arphankama; / Llapa runan wachrikunña / Puytun kama. / Wanuy pitin, llaki musphan / Mama qhoya; / ¡Mayo mayo wiqen phawan / Qellu aya! / Tikay tikay ayallanpas, / Simillanpas. / ¿Maytan rinki chinkarispayki / Ñawiwmanta, / Kay suyuta saqetispayki / Llakiymanta, / Wiñayllápag taqakuspayki / Sunqoymanta? / Wasi junta qori qolqewan / Yúraj auqa, / Atiy millpuy millay sunqowan / Tanqa tanqa; / ¡Túkuy imata qoshajiyki / Sipisunki! / Thukuruyanñan sirkaykipi / Yawarniski; / Ancha qóyllur llijlliynillanpi / Qhawayniyki. / Anchhin, phutin, purim phawan / Urpillayki. / Muuspha muspha llakin, waqan / Sunqollayki, / Aqoyraki áakkiywan / Sunqo paki. / Chulmi chulmi qori wantu / Khirauniyki, / Tukuy ima qori puytu / Rakki rakki, / Uj makipi ñakkay qotu / Tipi tipi, / Tunki tunki yuyay manaspa / Sapallayki, / Nana llanthóyoj rikukuspa / Waqasqayku, / Nana pi mayman kutirispa / Waqasqayku, / Nana pi mayman kutirispa / Musphasqayky. / ¿Atinqachu sunqoollayki, / Apu Inka, / Kanaykuta chikay chaki / Nana kuska, / Chiqe chiqe ujpa makinpi / Suruchasqa? / Ñujñu wc´chij ñawillaykita / Kicharímuy, / Ancha qókuj makillaykita / Mastrímuy, / Chay samiwan kallpanchsqata / Ripuy núway.*



Los instrumentos que acompañan a la poesía quechua son los mismos que los de la aymara: el *pinkillo* y la *quena* (flautas), la *antara* (zampoña), el *tinya* o *kánkar* (atambor), etc.

Se ha atribuido a los quechuas el poema dramático *Ollántay*. Diez de Medina dice que «tema y protagonista son netamente kollas» (es decir, aymaras, y estoy de acuerdo con él, al menos en lo referente a la leyenda). Hay muchas dudas sobre la autenticidad indígena de este poema. Algunos cronistas niegan que perteneciera a la época precolombina. No obstante, la leyenda de Ollántay, y no sus dramatizaciones quechuas, tiene un origen remoto y no parecen desechables los juicios respecto a su autenticidad prehispánica, de investigadores tan serios como Rivero, Tschudi, Barranca, Zegarra y Markham. Ollántay tiene algunos fragmentos líricos, especie de cantos corales, entre los que destacan tres, compuestos como arawis. El tercero de estos arawis dice así:

En un paraje desierto perdí de pronto
a la paloma que críe.
Búscala siempre por estos valles,
quizá puedas encontrarla.

Es una cumbre de seducciones su bello rostro;
se llama Estrella.
Ninguna hay como ella pues son sus ojos
fuentes de luz.

Luna y sol juntos en lo más noble
de su esplendor,
rivalizan sobre su frente y es infinita
su alegría.

Con profundos celos el día teje su manto
de dos colores:
negro de sus cabellos, blanco de sus orejas
que resplandecen prístinos.

En su adorable rostro son sus cejas un arco iris
doblado sobre el amanecer.
En sus pupilas viven dos soles de oro
que son los que verdaderamente iluminan.

Son sus pestañas como saetas
que matan al que las mira.
Un amor florecido de luz vive en ellas
y fácilmente al corazón arranca.

En sus mejillas se abre la gracia de la *achancara*
como la nieve en la montaña:
en la pureza de su blancura surge de pronto
tierna escarlata.

Y de su boca sin par asoman
límpidas joyas
mientras su aliento dulce perfuma
todo el espacio.

Su esbelto cuello tiene la tersura
del cuarzo más profundo.
Parecen flores de algodón recién abiertas
sus tiernos pechos.

Sus suaves manos de maíz blanco
siempre acarician;
aunque sus dedos al deslizarse
vuélvanse nieve.

*Urpi wywayta chinkachikuni / Uj cchinlleyllapi / Pajta rikúwaj tapukuypni / Kay kkitillapi. / Millay funaymi sumaj wyanpi / Qúyllur sutinmi / Pajta pantawaj uipa qayllanpi, / Tíkuy suttinmi. / Inti killawan khuska mattinpi / Nánaj kajcheypi, / Khuskan illanku ujpa sñuttinpi, / Ancha kusipi. / Llamppu ppunchauri chhilla kayninpi / Misata awan, / Yana yurajwan llúmppaj rinrinpi / Nanajtan rauran. / Qhesijrankuna múnay wyanpi / Kkuychin pagarin, / Iskaymi inti kikin ñawinpi, / Chaymi sayarin, / Qhesijrallanri ñakayqa wacchin / Tuky sipijmi. / Chaypin munaypas llipípaj kajchin / Sunqo sikkijmi. / Achankaraypas sisan wyanpi / Rittiwan kuska / Mittun yuraipi sani utkapi / Jinanríkusqa. / Súmaj siminpi qarajmi paskan / Ritti piñita. / Asispan qontun miskki samasqan / Tukuy kkitita / Llamppu kunkanri qhespi wayusqa / Paraqay ririn / Utku munaymi qhasqonwan kuska / Wartan puririn. / Qqeqe majinri llullu kayñinpi / Kullarinpunin, / Rukanankuna phaskakuyninpi / Chhuhllunkuy kutin.*

Durante la época Colonial apareció en Bolivia uno de los pocos poetas quechuas cuyo nombre se ha conservado. Se llamaba Juan Walparrimachi Maita y se supone que nació (dato no confirmado) en 1793, hijo de español e india. Su obra es una de las más interesantes de la literatura indígena boliviana, porque incluso supera la de muchos poetas que han escrito en aquel país en castellano.

Se conservan solamente doce poemas de Walparrimachi y su obra resultó tan breve como su vida, pues murió a los veintiún años.

Walparrimachi es un poeta lírico, delicadamente romántico en el tema amoroso, y signado por el *aqoyraki* = infortunio; permanece fiel a la tradición formal y genérica de la poesía quechua; pero aportando a ésta nueva belleza de imágenes y sentimientos, como en este *taki* o canción:

Hermosa flor eres tú,
punzante espina soy yo;
tú eres ventura hecha vida,
pesar que cunde soy yo.

Tú eres cándida paloma,
odiosa mosca soy yo;
luna de nieve eres tú,
noche de pena soy yo.

Tú eres árbol frutecido,
carcomido tronco yo;
tú eres mi sol, mi sol eres,
sombra de angustia soy yo.

Tú eres vida de mi vida,
eres amor de mi amor,
alfombra a tus pies tendida
seré eternamente yo.

Blanco helecho que despliega
su traje de verde nuevo,
vestida de blanco eres
de mi mañana lucero.

Blanca nube, la más leve,
clara fuente de agua pura,
tú serás mi dulce engaño,
yo seré tu sombra oscura.

*Qanmi kanki súmaj ttika, / Ñuqatajmi tturpu khisjka; / Qanmi kanki kusi káusay, / Ñuqatajmi llaki miray. / Qanmi kanki llúmppaj urpi / Ñuqatajmi qqelli cchuspi; / Qanmi kanki ritt killa, / Ñuqatajmi tuta llákiy. / Qanmi kanki rúruj malki / Ñuqatajmi mullpha kkaspi; / Qanmi kanki ñúqaj ínty, / Ñuqatajmi tuta llákij. / Kausayniypa kausayninmi, / Qan munasqay kapuwanki; / Qanpin chusi sarunayki / Chakiykipi ullpuykuni. / Raki raki masttarisqa, / Qqomirmanta unkullisqa, / Yúrajmanta ppachallisqa / Kapuwanki súmaj vvhasca. / Llika llika yúraj phuyu, / Miskki uno cchuya pujyu, / Kapuwanki llamppu llulmi / Ñuqatajmi yana llanthu.*

En la literatura azteca, *cuicatl* es el vocablo nahuatl que designa lo que nosotros entendemos por poema; pero, literalmente no tiene el significado de poema sino de música con palabras, lo cual señala la íntima alianza entre poesía y música y poeta y canto, de donde los nombres de *quicapicqui o quicatlazqui* = el que canta o el que hace y produce el canto.

Los cantores poetas e incluso músicos aztecas ocupaban, por sus creaciones, un lugar de privilegio en la sociedad del Estado, y eran distinguidos por éste.

La mayor parte de los textos literarios aztecas corresponden a la poesía que siempre va unida a la música con la que conforma los *Cantares* que aparecen en los manuscritos y códices del México indígena.

Los que han estudiado a fondo la literatura azteca desde Durán a Sahagún hasta Precott, Brinton, Garibay y León-Portilla, etc., coinciden en señalar como géneros el lírico, el épico y el dramático aunque, vistos textualmente, es bastante dudosa esa definición genérica más propia de la literatura griega que de la azteca.

Como modelo de poemas podemos hallar el *Xochicuicatl* = Canto de las flores, *Icnocuicatl* = Canto de tristeza, y breves poesías que recuerdan por su síntesis y su forma los *tankas* y *hai-kais* japoneses.

El *Xochicuicatl* es un poema ambivalente, que tanto es expresión de alegría (la dicha, la vida gozosa) cuanto de meditación existencial, sobre todo de la fugacidad de la vida, del ser efímero que se le relaciona metafóricamente a las flores y a una extensa serie de imágenes que relacionan pájaros, piedras preciosas, mitos y acepciones emblemáticas cuyo significado mágicorreligioso no es fácil de comprender, y menos de traducir:

LAS FLORES Y LOS CANTOS

De la célica luz
las flores y los cantos
nacen como el deseo de los hombres
y con nosotros se marchitan.
Pero no así las flores y los cantos
de Tecayehuatzin.
¡Gozad con ellos!

Con la amistad -ramo de lluvia-
y con las blancas plumas de la garza
enlazadas entre los rojos pétalos
del ramaje
donde a su sombra perfumada
pasean y beben los poetas,
y eleva el dorado canto
el campanero pájaro,
y vuela airosamente sobre un lar de
corolas,
o gorjea cercado de jardines.
¿Y acaso es don de un dios?
¿Y para hablarle a un dios
se hizo su canto
al comenzar la aurora?

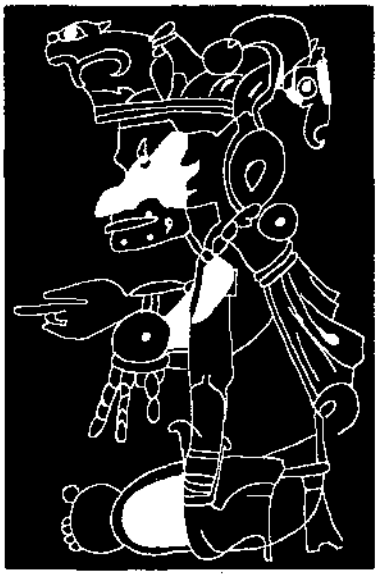
Quiera mi corazón ser como el suyo,
alegre entre las flores
y flor él mismo y dios.
Mas, sólo es corazón
y vano, de brotar en la Tierra...
¿Y yo tendré que irme
sin más, como se van las flores
sin nombre y sin memoria?

AYOCUAN CUETZPALTZIN

IN XOCHITL, IN CUICATL

*Ayn ilhuícac itic ompa ye ya huitz / in yectli yan xochitl, yectli yan cuicatl. / Conpoloan tellel, / conpoloan totlayocol, / i tlacahzo yehuatl in chichimecatl teuctli in Tecayehuatzin. / ¡ica xonahuiacan! / Moquetzalizqui-xochintzetzeloa in icniuhyotl. / Aztacaxtlatlapantica, / ye on malinticac in quetzalxiloxochitl: / ymapan on nehnemi, /conchihchichintinemih / in teteuctin, in tepilhuan. / Zan teocuitlacoyoltototl: / o huel yectlin amocuic, / huel yectlin in anquehua. / Anquin ye oncan xochitl yirahualiuhcan. / Y xochitl ymapan amoncate, in amontlahtlahtoa. / ¿O ach anca tiquechol, in Ipalnemoa? / ¿O ach anca titlatocauh yehuan teolt? / Achtotiamehuan anquitztoque tlahuizcalli, / amoncuicatinemi. / Maciuhtia o in quinequi noyollo / zan chimalli xochitl, / in ixochiuh Ipalnemoani. / ¿Quen conchiuaz noyollo yehua? / Onen tacico, / tonquizaco in tlaticpac. / ¿Zan ca iuhquin onyaz / ¿An tle notleyo yez in quenmanian? / in o ompopoliuhxochitla?*

El *Icnocuicatl* lo podemos considerar como una elegía; pero no tanto como un canto fúnebre sino existencialmente angustioso o patético, cuyo tema más asiduo es la brevedad de la vida, tal como aparece en los poemas de Tochihuitzin



y Coyolchuihqui, que fueron modelos de otros poetas cuyos textos pueden leerse en los folios del *Manuscrito de Cantares Mexicanos*:

CANTO DE CACAMATZIN

La bruma envuelve los bordes del escudo,
y una lluvia de dardos
apaga el esplendor de los jardines
mientras retumba el cielo.
(Con radelas de oro
los belígeros danzan.)

¡Yo pido el turno ahora,
y yo, Cacamatzin
recuerdo solo
a Nezahualpilli, el príncipe!
¿Acaso allá se vea también,
entre guerreros, con Nezahualcoyotl
y, entre atabales, suene
la voz de los poetas?
Bien los recuerdo.

Ellos murieron ya, ¿quién que no tendrá que
irse, sea de oro o de jade?
¿Qué no destruye el tiempo?
¿Seré después escudo engastado entre
piedra, mosaico de turquesas?
¿Retornaré a la Tierra?
¿Me volveré mortaja
tejida por la hierba?
(Mas, todavía en el mundo,
sonoro de atabales,
recuerdo a los que fueron.)

*Cuicachimal ayahui, / tlacoch quiyahui tlalticpac, / in nepapan xochitli on yohuala ica, / ya tetecuica in ilhuicatl. / Teociutla chimaltica / ye on netotilo. / Zan niquitohua, / zan ni Cacamatzin, / zan niquilnamiqui / in tlatohuani Nezahualpilla. / ¿Cuix on motta, / Cuix om monotza / in Nezahualcoyotl / huehuetitlan? / Ni quim ilnamiqui. / ¿Ac nel ah yaz? / ¿In chalchihuitl, teocuitlatl, / mach ah can on yaz? / ¿Cuix nixiuhchimalli, / oc ceppa nozaloloz? / ¿In niquizaz? / ¿In ayatica niquimilolo? / Tlalticpac, huehuetitlan, / ¡niquim ilnamiqui!*

Los poemas breves, en realidad, resulta en cinco o seis versos, una sola metáfora que concentra un estado de ánimo emotivo, apoyado expresivamente por la delicadeza y sugestión de las imágenes.

Existe otro grupo de poesías cuya creación se atribuye a la *Hermandad de los Caballeros Águila* o *Caballeros de la Orden del Sol: el Cuauhcuicatl*, Canto de las Águilas, el *Teuccuicatl* = Canto de los Príncipes y el *Yaocuicatl* = Cantos de Guerra.

La técnica de la poesía azteca conoce variados recursos estilísticos y su métrica observa sílabas tanto acentuadas como átonas correlativamente en orden de cada dos o tres acentos, y en una serie de seis sílabas con dos acentos y otras regulares combinaciones prosódicas, a la que no falta en algunos casos el hemistiquio.

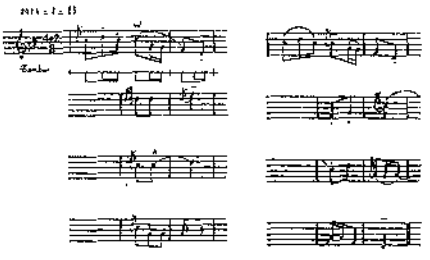
Las imágenes, se vinculan siempre a la naturaleza: la sangre es el «agua florida»; los guerreros, las «flores que danzan»; el corazón del poeta «brota como las flores en mitad de la noche»; la guacamaya «vuela dichosa sobre la espuma de las aguas en flor»; el quetzal canta «desbordando su corazón bajo la divinidad de la lluvia».

Como podemos observar, las flores siempre están presentes; incluso con la lluvia o el sol fecundadores de la vitalidad y, como dice Maisonblanche, «la flor se presenta como la figura arquetípica (...) donde se fusionan las energías», y el símbolo de la belleza, del esplendor y, a la vez, de la fugacidad de la existencia.

Los poetas aztecas tenían conciencia de su misión estética y sobre ésta crearon también sus preceptos; pues no faltó el *toltecatl*=maestro, de la teoría poética, ni los certámenes y congresos de poetas como el que tuvo lugar en 1490, en el palacio del rey de Guexotcinco, Teyayeyahuatzin, a la que asistieron entre otros, los más celebrados como Ayocuan, Aquiauhtzin, Cuautentostle, Yacamach, Monetehuatzin y Tlapaltecutzin. Sus ponencias, rimadas, se conservan en los manuscritos de los *Cantares Mexicanos* y en los *Romances de los Señores de la Nueva España*.

**NOTAS**

1. Una idea aproximada de la música jovial de los incas, es la que transcribo para interpretar con *quena* y *caja*, adaptada a la anotación moderna.



2. Este wayñu está escrito en quechua y ha sido atribuido a Walparrímachi.
3. En realidad, también podemos considerar a los jaillis como himnos, por lo general, religiosos, como el dedicado al ser supremo *Viracocha* o al *Rumakámaj* = estado o ánima del hombre, escrito en versos pentasílabos, que se canta al dios invisible de los Incas en un amanecer.
4. *Cf.* Hugo Emilio Pedemonte: *Amoxcalli*, Ed. del Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1988, pp. 40-50.

# LA *CANÇÓ DE HILTIBRANT*

*Macià Riutort*

*1. Personatges*

La *Cançó de Hiltibrant*, un cant del qual només ens n'ha arribat un fragment de seixanta-vuit versos, descriu la lluita entre Hiltibrant i el seu fill Hadubrant. Tot i que no en tenim el final, se suposa que el pare mata el fill. A part dels dos protagonistes i del pare de Hiltibrant, Heribrant, s'hi parla de Teodoric el Gran i d'Odoacre, així com d'Àtila, el cabdill dels huns.

*2. Manuscrit*

És estotjat a la Murhardsche Bibliothek und Gesamthochschulbibliothek de la ciutat de Kassel. La *Cançó de Hiltibrant* es troba escrita a dos fulls de pergamí que serviren de guarda al *Codex theologicus 2º 54*: els ff. 1r i 76v.

Els fragments arribats fins a nosaltres foren copiats segons opinió de Bernhard Bischoff devers l'any 840 [1] per dos escribes, i com ja hem dit, a les guardes d'un manuscrit originari del monestir de Fulda que avui es troba a Kassel i que conté diverses obres de teologia. Els copistes es van rellevar en el treball:

El primer va escriure tot el primer full fins al vers 30 (*irmingot quad*), l'altre fins al vers 41 (*man*), vers en què el primer va reprendre la seva feina.

La còpia és defectuosa i conté errors palesos de lliçó, entre d'altres, la confusió del caràcter <ƿ> per [w] amb <p>. Així, escriuen *herpas* per *herpas*.

El tipus de lletra és minúscula carolingia amb traços procedents de l'escriptura insular anglo-saxona.

*3. Edicions*

Força nombroses. La que presentem ací és la de la professora Lühr 1982, pp. 2, 799-800.

Al nostre país, la *Cançó de Hiltibrant* ha estat editada en versió bilingüe alt-alemany-antic /castellà per Luis Lerate, a la seva traducció del *Beowulf*.

A Alemanya, la *Cançó de Hiltibrant* també ha estat editada en castellà. Es tracta d'una traducció a cura de Miguel Presa Pereira i Manfred Raupach apareguda a l'edició de la *Cançó* feta per Franz Neumann el 1985 en segona edició, llibre en què també hi surt una traducció al francès.

En italià, només coneixem la traducció d'Aristide Baragiola del 1882.

*4. Llengua*

La *Cançó de Hiltibrant* està escrita en una singular barreja de bavarès, fràncic i baix-alemany. Es tendeix a pensar que la cançó fou escrita originàriament en un dialecte pertanyent a l'alemany superior i que la forma en què la cançó ens és pervinguda, es deu a un copista que la va voler «traduir» al baix-alemany.

*5. Bibliografia*


BARAGIOLA, Aristide: *Das Hildebrandslied - L'Inno d'Ildebrando*. Versione con introduzione ed appendice di A.B., Strasburgo, Carlo J. Trübner (Dall'Antico Tedesco), 1882. Inclou una traducció italiana, a les pàgines 7-16.

*Beowulf y otros poemas épicos antiguo germánicos (s. VII-VIII)*. Texto original y traducción, prólogo y notas de Luis Lerate, Barcelona, Seix Barral (Biblioteca Breve de Bolsillo, Serie Mayor, núm. 23), 1974.

BOOR, Helmut de: «Die nordische und die deutsche Hildebrandssage», *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 49, 1923, pp. 149-181 (=das fär. Snjólvskvæði) und 50, 1926, pp. 175-210.

HALVORSEN, Eyvind Fjeld, «On the sources of the Ásmundarsaga kappabana», dins Reidar Th. Christiansen, Nils Lid i Knut Liestøl (Curadors): *Studia Norvegica ethnologica et folkloristica*. Vol. II (5-7), pp. 1-57. Oslo, H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), 1951 [l'estudi de Halvorsen és el núm. 5 dels *Studia Norvegica*].

HEUSLER, Andreas, i Wilhelm RANISCH: *Eddica minora - Dichtungen eddischer Art aus den Fornaldarsögur und anderen Prosawerken*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Unv. reprogr. Nachdruck der Auflage Dortmund 1903), 1974, pp. XLII-XLIV i 53-54.

[Hildebrandlied], Der Präsident der Gesamthochschule Kassel (Hg.) [=Franz Neumann], *Hiltibraht - Das Hildebrandlied*. Faksimile der Kasseler Handschrift mit einer Einführung von Hartmut Broszinski, Kassel, Johannes Stauda Verlag Kassel (Pretiosa Cassellana - Kasseler Semesterbücher), 1985².

LÜHR, Rosemarie, *Studien zur Sprache des Hildebrandliedes*. Teil 1: Herkunft und Sprache. Teil 2: Kommentar. Frankfurt am Main / Bern, Verlag Peter Lang (Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft. Band Nr. 22), 1982.

MANCANELLA, Gemma, «Il canto di Ildebrando» a Sergio Lupi: *Dizionario critico della letteradura tedesca*, Torino, Unione tipografico-editrice Torinense, vol. 1 (A-L) [1976], pp. 143-148.

[Saxo Grammaticus]. *The History of the Danes*. Volume 1: English Text. Translated by Peter Fisher. Edited by Hilda Ellis Davidson, Cambridge (England), D.S. Brewer, 1979; (alhora: Totowa (New Jersey, U.S.A.), Rowman and Littlefield), pp. 220-233.

[Saxo Grammaticus]. *The History of the Danes.* Volume 2: Commentary. By Peter Fisher and by Hilda Ellis Davidson, Cambridge (England), D.S. Brewer, 1980; (ensems: Totowa (New Jersey, U.S.A.), Rowman and Littlefield), pp. 116-125.

*Snjólvs Kvæði.* A: *Føroya Kvæði - Corpus Carminum Færoensium, a Svend Grundtvig et Jørgen Bloch comparatum,* herausgegeben von N. Djurhuus und Chr. Matras für Universitets-Jubilæets Danske Samfund. Band. IV, Kopenhagen, Akademisk Forlag (= Publikation Nr. 347 u. 420 del Universitetsjubilæets danske Samfund; vol. IV, pp. 1-117), 1967.

*Þiðreks Saga af Bern.* Guðni Jónsson bjó til prentunar, Reykjavík, Íslendingasagnaútgáfan, 1954, 2 volums, pp. 549-553 (la numeració dels volums és contínua).

*Die Geschichte Thidreks von Bern,* Uebertragen von Fine Erichsen, Jena, Eugen Diederichs (Thule-Altnordische Dichtung und Prosa. Zweite Reihe. Band Nr. 22), 1924.

TRAUPEL, Wilhelm, Landeshauptmann in Hessen (curador): *Das Hildebrandslied,* Kassel, Druck von Edmund Pillardy, 1937.

*6. Text*

1 Ik gihorta ðat seggen,
ðat sih urhettun ænon muotin,
hiltibraht enti haðubrant, untar heriun tuem
sunufatarungo. iro saro rihtun,
5 garutun se iro guðhamun, gurtun sih iro suert ana,
helidos, ubar [h]ringa. do sie to dero hiltiu ritun.
hiltibraht gimahalta, heribrantes sunu -her uuas heroro man,
ferahes frotoro-; her fragen gistuont
fohem uuortum, [h]wer sin fater wari
10 fireo in folche, «eddo [h]welihhes cnuosles du sis.
ibu du mi enan [2] sages, ik mi de odre uuet,
chind, in chunincriche: chud ist mi<r> al irmindeot.»
hadubraht gimahalta, hiltibrantes sunu:
«dat sagetun mi usere liuti,
15 alte anti frote, dea erhina warun,
dat hiltibrant hætti min fater: ih heittu hadubrant.
forn her ostar gi{h}<w>eit -floh her otachres nid-
hina miti theotrihhe enti sinero degano filu.
her furlaet in lante luttila sitten
20 prut<i> in bure, barn unwahsan,
arbeo laosa. he raet ostar hina.
de<s> sid detrihhe darba gistuontu<n>,
fater{er}es mines: dat uuas so friuntlaos man.
her was otachre ummett<i> irri,
25 degano dechisto, unti deotrichhe darba gistontun.
her was eo folches at ente; imo <w>as eo feh<t>a ti leop:
chud was her chonnem mannum. ni, waniu ih, iu lib habbe.»
«wettu irmingot», quad hiltibraht, «obana ab heuane,
dat du neo dana halt mit sus sippan man dinc ni gileitos.»
30 want her do ar arme wuntane bouga,
cheisuringu gitan, so imo se der chuning gap,
huneo truhtin: «dat ih dir it nu bi huldi gibu.»
hadubraht gimalta, hiltibrantes sunu:
«mit geru scal man geba infahan, ort widar orte.
35 du bist dir, alter hun, ummet spaher,
spenis mih mit dinem <w>ortun, wili mih dinu speru werpan.
pist also gialtet man, so du ewin inwit fortos.
dat sagetun mi seolidante [3]
westar ubar wentilseo [4], dat <in>an wic furnam:
40 tot ist hiltibrant, heribrantes suno.»
hiltibraht gimahalta, heri<brant>es suno:
«wela gisihu ih in dinem hrustim,
dat du habes heme herron goten,
dat du noh bi desemo riche reccheo ni wurti.»
45 «welaga nu, waltant, got», quad hiltibrant, «wewurt skihit.
ih wallota sumaro enti wintro sehstic ur lante,
dar man mih eo scerita in folc sceotantero,
so man mir at burc enigeru [5] banun ni gifasta.
nu scal mih suasat chind suertu hauwan,
50 breton mit sinu billiu, eddo ih imo ti banin werdan.
doh maht du nu aodlihho, ibu dir din ellen taoc,

in sus heremo man hrusti giwinnan,
rauba bi{h}rahanen, ibu du dar enic reht habes.
der si doh nu argosto», quad hiltibrant, «ostarliuto,
55 der dir nu wiges warne, nu dih es so wel lustit,
gudea gimeinun: niuse, de motti,
[h]werdar sih hiutu dero hregilo hrumen muotti
erdo desero brunnono bedero uualtan.»
do lettun [6] se ærist asckim scritan,
60 scarpen scur<un>, dat in dem sciltim stont.
do stoptun to samane, staimbort chlu<b>un,
heuwun harmlicco huitte [7] scilti,
unti im iro lintun luttilo wurtun,
giwigan miti wabnum...

Final: 1. El pare occeix son fill, segons la *Hildibrands Ævikvida* inclosa a la *Ásmundar saga kappabana* (capítol vuitè). És la versió en la qual personalment hi creiem més.

2. Ebbinghaus 1987, p. 676 proposa una altra solució: Hadubrant venç Hiltibrant, ja sia matant-lo directament o bé infligint-li primer una ferida mortal. Un cop succeït això, Hadubrant reconeix finalment que l'oponent és son pare, versemblantment gràcies a un senyal («*token*») en el seu cos. El poema acabaria llavors amb el plany del fill lamentant-se d'haver mort el progenitor. Cal tenir present que Hiltibrant, de totes maneres, era un vell d'una edat compresa entre els 55 i 65 anys que s'enfrontava amb un jove de trenta-cinc anys.

3. Pare i fill es reconcilien (*Jüngeres Hildebrandlied*).

*7. Traducció*

He sentit contar que dos homes, Hiltibrant i Hadubrant, es reptaren i s'enfrontaren sols, enmig de les seves dues hosts, la del pare i la del fill. Aparellaren llurs arnesos, es posaren [8] llurs asberes [9], s'acordaren llurs espases, els homes [10], damunt les malles. Llavors es dirigiren a cavall al combat. Hiltibrant va parlar, el fill de Heribrant –era el més vell, el de més edat–; va començar a demanar amb breus paraules, qui del poble havia estat son pare, «o de quina nissaga ets [11]. Si me'n dius un, home [12], conec els altres en aquest reialme: conec tot el poble sencer». Hadubrant va parlar, el fill de Hiltibrant: «La meva gent em digué, els vells i els carregats de saviesa, que ja han deixat de viure, que mon pare es va dir Hiltibrant: jo em dic Hadubrant. Un dia va partir amb Teodoric i molts dels seus seguidors cap a llevant fugint de l'odi d'Odoacre. Enrere va deixar el petit, a les cambres maternes, el fill no crescut, el mancat d'heretats. Se'n va anar a cavall cap a llevant. De llavors ençà, Teodoric –un home sense germans de jurament [13]– tingué fretura de mon pare: Tot el temps que Teodoric el va necessitar, ell, el més car del seu seguici, portà una ira destemprada contra Odoacre. Sempre anava al capdavant de la host, sempre li venia de bon grat el combat: els ardits sabien prou bé qui era ell. Segons crec, ja no viu». «Pos a Déu [14]», va dir Hiltibrant, «a dalt del cel per testimoni que mai no hauràs lluitat amb un home que sigui parent teu de tan a prop». Es va desenrevoltillar del braç una bracerola [15] feta en diverses voltes d'un medalló imperial, que el rei li havia donat, el senyor dels Huns: «Jur que te'l dono amb bona intenció [16]». Hadubrant va parlar, el fill de Hiltibrant: «Amb la llança cal rebre el present, la punta contra la punta [17]. La teva astúcia és enorme, vell hun, em temptes amb els teus mots, i [en realitat], no vols sinó acorar-me la teva llança. Des que vas néixer fins ara, sempre has teixit arteries. Els nauxers que vingueren a ponent després de navegar per la Mar dels Vàndals, em digueren que el combat se l'havia emportat: Mort és Hiltibrant, el fill de Heribrant!». Hiltibrant va parlar, el fill de Heribrant: «Reconec amb claredat per la teva armadura [18] que tens un bon senyor al teu terrer, i que <encara> no n'has patit bandejament. Ailàs, déu senyor del cel i la terra», va dir Hiltibrant, «s'acompleix un destí ben malastruc! [19] Durant seixanta estius i hiverns he errat fora del meu terrer, marxant <sempre> en el lloc de la host on em destinaven, sense que a cap ciutat no em nafressin de mort. I ara el meu propi fill m'ha d'esterrar amb l'espasa, matar amb la seva atxa [20], o jo cal que em faci el seu assassí. Bé ara podràs atènyer fàcilment, si te'n basta la força, l'armadura [21] d'un home força vell [22], robar-li'n les despulles [23], si el dret està de ta part: hauria d'ésser el més covard,» va dir Hilti-brant, «de la gent de llevant, el qui et negués ara la lluita, ja que tant deleges el combat comú: doncs vinga, intentem saber a qui ha estat concedit poder vanar-se avui d'aquests guarniments o posseir aquestes dues llorigues!». Llavors, de primer s'embestiren amb les llances [24], un ruixat esmolat que pararen els escuts. Després avançaren l'un cap a l'altre, fengueren els escuts ornats amb dibuixos [25], copejaren acarnissadament els escuts lluents, fins que aquella fusta de tell se'ls féu petita, esbocinada per llurs armes...

[Fragment de la *Ásmundar Saga Kappabana* i de la *Hildibrands Ævikviða*. En aquesta obra norrena de la literatura norrena la càrrega tràgica es multiplica perquè no només Hildibrandr mata el seu fill, sinó perquè immediatament després Ásmundr mata Hildibrandr, sense saber que aquest és germanastre seu.]

2. I quan Hildibrandr va saber que els seus homes havien estat vençuts, el va agafar una furor de *berserkr*, i arrancant a córrer deia, «No s'ha de dir que vaig arriscar els meus homes sense que jo gosés

arriscar-me en la lluita!». I en aquell arravatament que el rapia –corria fora d'esma–, va afinar el seu fill i el va matar allà mateix on el va trobar. Després, remuntà el Rin per trobar-se amb Ásmundr. Portava l'escut en què hi havia dibuixats els homes que havia atuït.

I quan Ásmundr ho va saber, es va preparar per l'encontre. I quan es varen encontrar, es varen colpir, i la major part dels cops eren forts ferm. I després d'haver lluitat durant molt de temps plens d'ira...

[...]

3. El meu escut jeu esbocinat arran del meu cap,
mostra pintats [26] aquells vuit vegades deu homes,
a qui jo em vaig convertir en la mort.

4. Arran del meu cap jeu el meu fill estimat,
l'hereu [27], que jo vaig engendrar i tenir,
i a qui, contra el meu voler, li vaig negar la vellesa.
[...]

Després, Hildibrandr, el guerrer hun, va morir i Ásmundr...

---

**NOTES**

1. Sense que faltin altres opinions al respecte. Així Georg Baesecke va fixar a començaments de segle la data de còpia en els anys 810 i 817, opinió que és acceptada per molts de germanistes.
2. enan] *amb* e *caudada.*
3. seo-] *amb* e *caudada.*
4. seo] *amb* e *caudada.*
5. eni-] *amb* e *caudada.*
6. lettun] *amb* e *caudada.*
7. huitte] *amb* e *caudada.*
8. *lit.* arrearen, prepararen.
9. perpunts.
10. *helidos* a l'original (baix-alemany antic *helíð*) és un mot emparentat amb el grec *kalós* «bonic». Originàriament som davant un substantiu amb el significat de «home bonic, esforçat». Hem traduït aquest substantiu per «home» encara que usualment se'l sol traduir per «heroi» o «guerrer». Una altra traducció possible hauria estat «barons».
11. O: puguis ésser.
12. Ms. *chind*, això és, jove. Segons nosaltres, *heiti* per *home*, imposat per necessitats al·literatives. Una altra solució fóra que amb *chind* no s'adrecés pas al seu fill, sinó als membres del seu seguici o de la seva tropa. Recordem ací que no és rar a l'època de dir «pare» al senyor, com ho demostra un apel·latiu del tipus Àttila, això és, «mon-paret», i que, per a l'època, Hiltibrant devia tenir una edat que el feia força respectable. També fóra possible que amb *chind*, l'autor del poema simplement anticipés el coneixement que el seu interlocutor és també el seu fill. El vers tretzè de la *Cançó* ha estat (i continua essent-ho) molt controvers. Una altra traducció possible fóra: «...conec els altres *kind*. En aquest regne hi conec tothom». *kind* seria llavors un plural d'un mot potser desfigurat pel copista en ésser un arcaisme en la seva època (*'kindin*?) al qual jo gosaria donar el significat de «cabdill, príncep». *Cf.* el mot gòtic *kindins*.
13. *friuntlaos* a l'original pot entendre's tant com «sense amics» com «sense parents».
14. o: «els déus de dalt del cel saben», amb la qual cosa el poema readquireix paganisme. A més a més, cal dir que De Vries ARG 2,16 pensa que aquest *irmingot* podria referir-se al déu Zîu.
15. anell en espiral, semblant per la forma a una molla.
16. Si el *bî huldî* de Hiltibrant s'ha d'entendre «en senyal d'amistat» quan ho diu ell, hem de pensar que a les orelles d'en Hadubrant rep un altre sentit: «en senyal d'homenatge cap a mi (Hiltibrant)», ja que *huldî* és la paraula que designa la relació de fidelitat del membre del seguici cap al senyor del seguici.
17. La rèplica verbal de Hadubrant al regal de son pare s'ha de llegir amb ironia. Literalment fa referència al fet que el regal del senyor cap al vassall era rebut per aquest de la punta d'una llança (o d'una espasa) sostenida pel senyor.
18. cuirassa, lloriga.
19. «Wêlâga nu, wêwurt, skihit», si la frase és treta de la llengua dels jugadors de daus, com s'ha proposat novellament, seria de difícil traducció al català: faria referència a una cara «dolenta» per al jugador en què queda el dau que ha llançat: Mala cara ha caigut, dolenta tirada.
20. o potser «glavi»?
21. guarniments.
22. Si Hadubrant fa trenta anys que no ha vist el pare i quan aquest se'n va anar, ell era un nen, i si pensem que ell és fill legítim (*brûti in bûre*) i que els matrimonis entre els pobles germànics se celebraven tard (cf. Krüger 1988 1,532), podem suposar que Hiltibrant devia tenir devers 55-60 anys pel cap baix, una edat força respectable per aquella època.
23. la desferra.
24. ascones.
25. (*ací*, potser:) entallats; segons una altra interpretació, més moderna, *steimbort* fóra un *kenning* de l'alt-alemany antic: «les posts de la batussa», és a dir, els «escuts de combat».
26. o «dibuixats». *taldîr* a l'original, part. de *telja*, lit. «contar, narrar», i que nosaltres interpretem com a «mostrar, pintar»: hi estan pintats, representats per mitjà d'un dibuix.
27. L'original norrè parla de *eptirerfingi* que es podria esmenar en *einn erfingi* «únic hereu».

# LAS IDEAS LINGÜÍSTICAS DEL PRECEPTISTA JUAN DE GUZMÁN

*Blanca Periñán*

Más conocido por su traducción en verso suelto de las *Geórgicas* que por su tratado de *Retórica*, fue Juan de Guzmán docente del ateneo alcalaíno tras haberlo sido en la Facultad de Teología de Pontevedra, probablemente a partir de 1586, cuando dejaba en manos de un amigo su magisterio en tierras gallegas, según su propia declaración del Prólogo a la traducción virgiliana citada [1]. Que Guzmán sentía una profunda vocación pedagógica lo reflejan las dos obras suyas conocidas, pensadas ambas como subsidio didáctico, aunque en distinto sentido: la primera, impresa en Salamanca [2], va dirigida a la juventud en general y propone, a través de la traducción de un clásico entre los más estudiados a nivel universitario, un ejemplo de escritura poética como modelo culto, útil tanto por su contenido, positivo a la sociedad en general, como por la forma en que se exponen magistralmente los argumentos; la segunda, publicada tres años después en Alcalá [3], fue pensada como un manual sumamente personal, redactado en forma de diálogo, en el que a las nociones teóricas sobre el arte de bien hablar y componer añade una parte práctica, concebida expresamente para los estudiantes de quienes afirma que:

> ...si tengo de confessar verdad, no sólo me río de los que pretenden entender esta arte sin maestros, aprovechándose de las artes que comúnmente andan, mas aun también tengo lástima de entrar trezientos o quatrocientos estudiantes tras de un cathedrático de una Universidad, los quales leen un año y dos Rhetórica y siempre dan tras la materia *de inventione*, y no procuran hazer algún exercicio particular con el tal maestro. Y ser esto digno de compassión vese claramente, porque si le preguntan a uno (y sea qualquiera de aquellos estudiantes) al cabo de tanto tiempo qué artificio terná una oración demostrativa y que la ponga luego, es cierto no sabrá [4] (*Rhet.*, ff. 3v-4).

Por encima de un estéril academicismo, Guzmán se preocupaba por ofrecer un modelo de ejercicio práctico con el que el alumno autodidacta pudiera verificar por sí solo su aprendizaje hasta obtener buenos resultados; más que al discípulo universitario, siempre tuvo presente como destinatario ideal de sus obras al predicador, es decir a la persona que obligatoriamente había de exponer en público constantemente un pensamiento ordenado para conseguir adhesión por parte de un auditorio; por eso no desdeña la enseñanza que un poema como las *Geórgicas* puede suponer para quien necesite aprender a razonar y expresar ordenadamente una idea: es lo que dice en el segundo prólogo de su traducción virgiliana:

> ...luego se me offreció que esta obra era muy digna de los predicadores que no acertaron en su niñez a estudiar Rhetórica, para que, considerando el artificio que en cada una destas *Geórgicas* usa el poeta, puedan, si pusieren una poca de atención, guardar el mesmo modo en sus sermones, y assí llevar más concierto de aquel que tenían si acaso no estavan bien en el modo de proceder. Porque qualquiera de estas *Geórgicas* es breve y pueden de aquí industriarse en lo que no estudiaron, y cómo devan començar, mediar y fenecer [...] (*Geórg.*, f. 5).

Convencido de tal utilidad, muy criticada por cierto por estudiosos modernos [5], encuentra ocasión para exponer de manera atípica respecto a los prólogos en boga, lo que llama «flósculos de Rhetórica», que son definiciones sucintas al máximo sobre los puntos centrales del arte de bien componer, en sus tres partes de *inventio*, *dispositio* y *elocutio* [6].

En ninguna de las dos obras se propuso el autor tratar específicamente o de manera programática cuestiones de normativa para el uso de la lengua, y sin embargo son tantos los momentos en los que se detiene en ofrecer indicaciones de interés a propósito de usos lingüísticos que merece la pena entresacarlos para poner en evidencia las opiniones de un preceptista sobre puntos debatidos en su época; sin la coherencia ni compacidad de una teoría de pensamiento lingüístico, las ideas de Guzmán se perfilan concretas y claras, y hasta se pueden considerar emblemáticas de un tipo de conciencia lingüística propio del último decenio del siglo, en la bisagra hacia las aberturas barrocas de la centuria siguiente, sin perder el sentido clasicista de equilibrio en el cuidado hacia la ilustración de la propia lengua vulgar.

Por supuesto en el tratado retórico el autor se pronuncia fundamentalmente a propósito de cuestiones de lengua poética en sentido amplio, es decir de una expresión cuidada, pensada con intención, si no artística, por lo menos culta y ordenada, como debía ser la expresión del hombre de letras; en su traducción no se detiene demasiado en el problema central de la fidelidad en el paso de una lengua a otra sino que, en las

ricas *Notaciones* con que acompaña su versión virgiliana, afronta gran cantidad de cuestiones lingüísticas de interés. En lugar de describir las opiniones de Guzmán siguiendo ordenadamente su aparición en cada una de las dos obras, me parece más productivo agruparlas señalando dónde aparecen; con ello se revelará automáticamente el mayor o menor espacio concedido a los distintos puntos y el peso específico que debieron tener en la conciencia lingüística del preceptista.

1. Una apología del castellano. En uno de los dos prólogos [7] con que abre las *Geórgicas*, justifica su propio trabajo declarándose partidario de la necesidad de traducir obras importantes con las que enriquecer el gusto de los espíritus modernos; al lamentar la poca dedicación de los hispanos a esta actividad, celebra la grandeza del castellano en un elogio en el que quedan cosidos varios de los puntos centrales en la conciencia lingüística de la época; transcribo el segmento por entero:

> no era justo dexassen de estar [las Geórgicas] en nuestra lengua, pues por el orbe tanto floresce que alcança a hablarse allá en los antípodas, como son los de Chile; y no solo por nuestra nación sino por las estrangeras, como son Indios orientales y occidentales, Etíopes de la Aphrica, y Egypcios, pues que en el Cayro hay Iudíos desterrados desde el tiempo del Rey don Fernando que la hablan por quanto eran naturales de España; háblanla Moros y Turcos, y todas las naciones de nuestra Europa ya la tienen por particular estudio, porque el Parisiense no se precia ya tanto de sus diphtongos Gállicos, ni el Toscano de las fenestreuolas policias del Bembo como del elegante estilo Hispano, siendo dellos aprendido con diligencia y curiosidad, procurando poner en esto más solicitud y cuydado que en la lengua Latina o Griega. Y assí son más preciados los eloquentes autores nuestros entre ellos de lo que acá imaginar podemos los que no lo hemos visto, de suerte que son tan afficionados a nuestro idioma y dialecto, que se les puede dicir ya a Griegos y Latinos *Cedite Romani Scriptoires, cedite Graij.* Y no solamente por la potencia del invicto Philippo viene a hazerse España monarchía sino también por nuestra lengua, que es de tanta estima que ella mesma fuerça a los estrangeros que la aprendan y resciban y se subjeten a trabajar en ella, como quando en el tiempo de Romanos todos quantos en el orbe avía se subjetavan a aprender el Romano lenguaje. Y assí yo, viendo que el que pudiesse acudir con alguna offrenda, por pequeña que fuesse, al genio de nuestra nación no era bien que [no] lo hiziesse, por tanto, dispuesto con entrañas tan pías como las de la vejezuela que offrecía el cornado para que fuesse echado en el Gazophilacio, del mesmo modo entre tan ricos presentes como varones sapientíssimos y de grande eloquencia en nuestra lengua han offrecido, unos con obras de su propio Marte compuestas, otros con traduciones elegantes y dignas de gran veneración, quise yo, experimentando a ratos mi ingenio, tener atrevimiento de sacar a luz y offrecer en nuestro Castellano estilo aquello que estava callado hasta agora; no tanto por llevarlo en verso que huviesse con la rithma de dar gusto, pues no quise ponerme en esso por mis occupaciones, quanto por entender que representava en mi traducción lo que Virgilio quiso dezir (*Geórg.*, Pról., 8v-9v).

La idea de «la lengua compañera del imperio», común a tantos alegatos paralelos de la época [8], presenta en este paso de Guzmán la invariante de considerar íntimamente vinculada la grandeza de la lengua al poder político imperante, y como éste y con éste llegada al culmen de su expansión universal; una variable personal del preceptista es sin embargo la modalidad en que se refiere a la extensión geográfica del dominio del castellano: si por una parte la hiperboliza refiriéndose a una dimensión planetaria que cubre los antípodas, y a las dos Indias, oriental y occidental, presenta por otra la curiosa indicación del español hablado en Egipto; probablemente se refiere a la diáspora de los judeoespañoles y a las comunidades sefarditas desperdigadas por el norte de África («desterrados desde el tiempo del rey don Fernando, que la hablan por quanto eran naturales de España»). Si gran importancia tiene la extensión geográfica, mayor aún la tiene en la concepción de Guzmán la difusión del castellano por la Europa culta; sus palabras evocan la idea de moda cultural que tenía el castellano en las cortes y ambientes que contaban, idea de moda expresada por Guzmán de manera curiosa al afirmar que ya han dejado de primar tanto los refinamientos fonéticos del francés («el Parisiense no se cuyda ya tanto de sus diphtongos Gállicos») como las frases elegantes propuestas como modelo por humanistas italianos famosos («Le finestrevolas policias del Bembo»); la gradación hiperbólica de las cualidades de la lengua de España culmina con el máximo elogio que se podía hacer de una lengua vulgar: afirmar que no sólo compite sino que se la prefiere a las lenguas clásicas («siendo dellos [Parisienses y Toscanos] aprendido [el español] con diligencia y curiosidad, procurando poner en esto más solicitud y cuydado que en la lengua Latina o Griega»).

La razón de la amplitud del castellano es, pues, el poder político personificado en el monarca reinante, pero la «monarchía» de la lengua, en el sentido de dominio extraterritorial, se impone en razón de su valor intrínseco («Y no solamente por la potencia del invicto Philippo viene a hazerse España monarchía, sino también por nuestra lengua, que es de tanta estima que ella mesma fuerça a los extrangeros que la

aprendan y reciban y se subjeten a trabajar en ella»). Esta misma afirmación aparece más articulada en otro lugar de la obra, fuera de la apología citada, cuando al opinar Guzmán sobre la necesidad de enriquecerse una lengua adoptando términos propios de regiones caídas por razones políticas bajo su dominio, recuerda que con el pasar del tiempo esos términos precisamente serán documento histórico y testimonio de aquella dominación: lo dice en la *Notación* 28 de la Primera *Geórgica*, sirviéndose de otro paralelismo con las lenguas clásicas, tópico también en la ilustración del vulgar:

> Y cierto que es bien [adoptar los términos], que quando el nombre es sonante, y usado de los nuestros en algunas partes, que todos nos aprovechamos dél, siquiera porque nuestra lengua se enriquezca de estos vocablos peregrinos, que será señal, si en otro tiempo nuestro Señor determinasse hacer otra cosa, que Monarchía estuvo en España, y que tuvo Señorío en aquellas gentes, de quien tomó aquellos tales vocablos; porque la lengua Latina no hallo yo que fuesse otra la causa de que assí fuesse aumentada y enriquecida sino por aver tenido la Monarchía; lo qual parece aver dado a entender Polibio al principio de su *Historia*, donde dice que los libros que avía escritos de las cosas de los Romanos apenas se podían entender en su tiempo, porque de quinientos años a quella parte el estilo avía mudado en gran manera, y el modo de hablar ; y assí yo entiendo que mientras la Monarchía fue entre los Romanos, y que los Emperadores estuvieron en Roma, que la gente Latina, lo que hasta aquellos tiempos admitió, que todo fue bueno, principalmente lo que usavan varones sabios.

2. Purismo con apertura hacia un enriquecimiento innovador. Guzmán, buen profesor de elocuencia, reconoce como las dos virtudes más necesarias en la expresión cuidada las requeridas desde la antigüedad: la *puritas*, equivalente a la corrección respecto al código gramatical propio de cada lengua, y la *claritas* o necesidad de comprensión fácil, a las que se oponen los vicios contrarios de barbarismo y obscuridad. En su formulación son las cualidades que ha de poseer la cláusula, junto con las de brevedad y probabilidad (*Rhet.*, 2, ff. 36v-38). Pero la lengua, dentro de un respeto escrupuloso del código y aun manteniendo las virtudes necesarias, debe enriquecerse y acoger en su seno vocablos nuevos, ya sea provenientes de lenguas áulicas e ilustres como de lenguas modernas, se podrán aceptar tanto regionalismos como extranjerismos, con una condición indispensable: que sean bien sonantes. Así lo dice en el Prólogo a las *Geórgicas* donde afirma:

> Y considerando que la lengua Latina, fuera de los vocablos Griegos de que consta que es gran suma, admitió otros de otras muchas lenguas según saben los eruditos, con tal exemplo y parescer de doctos tuve yo atrevimiento a poner algunos, aunque pocos, no usados por España en general sino en algunas partes. Mas son de tal suerte sonantes, que los que saben juzgar ser más dignos de que se reciban que no de que sean desterrados (ff. 9v-10);

por eso no duda en usar en la traducción un galleguismo como *rodo*, explicando que «es vocablo de Galizia, y es bueno para significar lo que *Cylindrus* en Griego o Latín» (*Geórg.*, I, Not. 31).

Para tener entrada en la lengua, podrá ser su carta de crédito, además de la eufonía, la transparencia de su significado, es decir la presencia de un significante que contribuya por medio de su etimología a dar a entender su sentido:

> por esto solo ternia yo por vocablo Latino bueno a *carnis privium*, por las Carnestolendas, y a *estapeda* por el estrivo, y a *Bombarda* por la Lombarda, por ser ficticio, y a *Sclopettum*, por ser del mesmo modo, por la Escopeta, por razeon que para significar aquellas mesmas cosas no tenemos otros, y fue menester regularmente y fundándose en alguna razón formar aquel tal vocablo; de modo que los vocablos nuevos y modos de hablar galanos en nuestra lengua, si fueren curiosos, vernemos a hazer que se reciban de todos y que nuestra lengua esté entre las que tienen opinión de las vulgares por muy aventajada (*Geórg.*, I, Not. 28).

Y es que prácticamente Guzmán, como era normal en su momento, sigue apegado a la idea de la no arbitrariedad del signo lingüístico: a través de forzadas etimologías se intenta ofrecer siempre un sentido lógico determinante del significado. Guzmán está firmemente convencido de que «las palabras no sean otra cosa sino un signo puesto para que signifique aquello, fundándose en alguna razón» (*ibidem*), afirmación en la que «signo» equivale a «grafema»; el mismo principio aparece repetido en varias ocasiones y de distintas maneras: por ejemplo, a propósito del nombre griego de las estrellas Hyadas y Pleyadas, explica su sentido aludiendo al significado griego de tiempo favorable o negativo para la navegación: «y assí el poner nombre a las cosas, o es por alguna similitud o por algún sucesso» (*Geórg.*, I, Not. 29). Igual o mayor peso etimológico tienen los topónimos: he aquí cómo lo explicita con el caso de Venezuela:

> de modo que por propiedad, o por suceso se pone el nombre, o por similitud, como es la governación de Venezuela en las Indias, llamada assí por la similitud que tiene la habitación de los Indios de la Laguna

> Maracaibo, que cae hacia las espaldas del río de la Hacha, con la ciudad de Venecia, los quales Indios moran dentro dell agua (*Geórg.*, I, Not. 28).

Si en algunos casos va acertado en la registración de las etimologías, en otros se deja llevar por las leyendas corrientes, como en el nombre de la tierra del Perú:

> Cuéntase que quando se conquistó la Tierra Firme de Indias, Nombre de Dios y Panamá, preguntavan nuestros Españoles a los Indios por el oro donde lo avía, y como no sabían la lengua de los Indios, señalávanselo, y luego alzavan el dedo que dónde avía de aquello: los indios de aquella tierra llamavan al oro en su lengua *biru*, y como vían que les preguntavan por el oro, a quien ellos llamavan *biru*, alzavan la mano señalando hacia adonde agora llamamos Pirú, y dezian *biru, biru* como quien dice oro, oro, acullá ay mucho; y desto vinieron los Españoles a pensar que la tierra se llamava de suyo Pirú donde avía aquel metal (*Geórg.*, I, Not. 64).

En otros propone su propia versión personal, como en éste del nombre Alemania:

> Este nombre Alemania lo interpretan en su lengua los de aquella tierra, y dicen querer decir este nombre Alemannus tanto como *Protinus vir*, varón de todo punto, por razón que es gente sobervia y arrogante en el principio de la batalla, y después muy cobarde, y para poco en comparación de los Españoles; yo siempre sospeché que Alemania tomó la denominación del lago Lemano, aunque es verdad que este lago cae en la tierra de los Saboyanos según lo de Lucano, lib. 2 [...] que antiguamente y como Virgilio lo nombra, no es sino Germania, tierra fértil, de este verbo *germino*, que quiere decir producir y criar, según que es vista esta tierra no sólo criar y producir las mieses mas también los hombres grandes y poderosos (*Geórg.*, I, Not. 64).

Es muy probable que contribuyera a reforzar esta concepción medieval un aspecto no marginal de la *imitatio*, la postura mental que inducía a adaptar cuanto se advertía en los modelos de escoliastas y glosadores antiguos; con la misma actitud que aquéllos se pone, pues, Guzmán ante un término difícil o necesitado de comentario.

3. Posibilidad de un castellano-latín. El reconocimiento del grado máximo de ilustración de la lengua vulgar tiene su culminación en la afirmación de una posible escritura cuidada que sea tanto castellana como latina, que se acerque tanto al modelo latino que cumpla con sus leyes gramaticales sin violar las de la lengua hija: como es bien sabido, era una moda cuatrocentista que pervivió en academias de los siglos siguientes, y gran cantidad de escritores probaron a expresarse en aquel experimento; Guzmán nos lo confirma, consignando un texto suyo propio [9]:

> Pues ay muchos varones doctos que hacen i han hecho muchas cosas en prosa y verso, que es todo Latín i Romance; de lo qual una vez yo quise hazer experiencia de mi ingenio siendo Maestro de Lesmes de Haro, Canónigo de Palencia, que estava recogido en la Abadía de San Pelayo de Cívico; i pidiéndome que hiziesse alguna cosa de estas para enseñar al Provincial de aquella Orden, que es de San Norberto, por otro nombre los de Premostense, yo compuse aquella tarde como pude este Soneto Latín y Romance:
>
> Representas, Cupido, tus favores
> solicitando ánimas gloriosas;
> administras de industria fructuosas
> passiones, fraudes tristes, et dolores.
> O dulcíssima Virgo, contra errores
> ármame, separando tan viciosas
> falsas operaciones, tan odiosas,
> mitigando tam perversos furores.
> Tú me illustras, o Virgo, et clarificas
> tristes tribulaciones applacando,
> et Tú me amas contino, et glorificas
> contra errores pérfidos me armando;
> Tú me conservas, Tú me glorificas
> viciosas ambiciones dessolando.
> (*Geórg.*, I, Not. 28).

No tarda en reconocer y denunciar a renglón seguido los límites de artificiosidad de tales operaciones:

> A esto dirán luego algunos que es cosa de poco momento, lo qual yo se lo confessaré por cierto, i también de inmenso trabajo, primero que uno se facilite; y creo que deve ser qual aquel egercicio de Domiciano que solia tener a solas, que primero que en él se facilitasse le devió de costar pesadumbre (*ibidem*).

Implícitamente Guzmán se coloca en la vertiente de quienes consideraban segura la derivación del castellano del modelo latino, y por lo tanto entre los no partidarios de la teoría del castellano primitivo.

4. Propiedad en el uso del lenguaje. Riqueza, innovación, ilustración no deben ir reñidos sin embargo con lo que ha de ser un conocimiento correcto de los lenguajes sectoriales, de las distintas esferas que requieren terminología específica y que han de ser conocidas con seguridad por la persona culta; es cuanto deja entender Guzmán con insistencia en varias ocasiones, a propósito, por ejemplo, de la terminología militar; en la Notación 9 de la IV *Geórg.*, al hablar de la República de las Abejas, se detiene en especificar, por paralelismo, los

distintos cargos de la república en pequeño que es el Palacio; he aquí sus palabras (señalo en nota las coincidencias y / o divergencias con las acepciones registradas en el *Diccionario de Autoridades*):

> ...y reparte los officios como también lo están repartidos en las Casas de los Reyes, como son unos llamados los de la Cámara, a todos los demás llaman *Somillers*, o *Gefes* [10], como *Sumiller de la Cava* [11], el que es official mayor, que tiene cuenta con el aposento donde está el vino; y assí quando al que es Ayuda le piden algo, si no tiene las llaves por averlas llevado el Official Mayor, responde: «llevó las llaves mi Gefe, o el Sumiller». Demás desto es llamado *Guardamanjel* [12] el que tiene cuenta con la carne i pescado y grossura. El que trae las yervas para las ollas es dicho *Potagier* [13]. El que tiene cuenta de la plata *Salsier* [14]. El que con la fruta, *Frutier* [15]. El Sacerdote que va diciendo las oraciones junto con el Rey cuando dicen Missa, es llamado *Sumiller de la Cortina* [16], y si acierta a aver obispos las dicen junto con el Rey. El Veedor de la casa Real es llamado *Contralor* [17], si el Contralor no está delante no se puede hacer pagar a nadie. El Escrivano de las cosas que se asientan en casa llámase *Grafier* [18]. Quise poner estos officios que se usan en la Casa de España el día de hoy por los curiosos, aunque son tantos los que usan que avían menester un libro particular, que al fin es República de por sí la casa de qualquier rei, y espántome que aya tan pocos entre tantos curiosos que se les dé casi nada por saber estas cosas.

Esta abundancia de detalles es algo que tiene todos los visos de ser un interés personal del autor por el argumento. En efecto, continúa en la misma nota:

> Yo a lo menos bien me huelgo de las saber y entender los estilos que tienen los Estados, y saber que si hablare en cosas de guerra que tengo de decir: «Allí viene una *Compañía*» y no una *Capitanía*, y «Pedro se metió bajo una *bandera*» y no en una *Capitanía*, y «Ya hazen *esquadrón*» [19] y no *Alarde*, y «al conde de Alcaudete le *degollaron* doce mil hombres» y no le mataron; y «el Rey mandó traer las *moniciones*» y no el bizcocho, vino, carne y armas, porque aquel vocablo moniciones lo comprende todo (*ibidem*).

La misma preocupación por el léxico específico militar la vemos reiterada en términos casi idénticos en la *Retórica* [20]; sobre el argumento concluye de la siguiente manera:

> El Estado, pues, Militar avía menester particular libro, y sólo toqué esto no porque se concluya y acabe aquí sino por dar avido a los que quieren ser curiosos y no se fíen en que hablan con congruidad, aunque sea en nuestra lengua, si tratan en otro Estado; y que pregunten a los que saben e inquieran las cosas particulares, que harta vergüenza es que procuremos entender lo que ay en la lengua Latina a cerca de las Antigüedades y cosas que ya no se usan y que ignoremos en nuestra lengua que mamamos nuestras mesmas cosas; y aun hemos de advertir una cosa notable: que del modo que nosotros erramos en nuestra lengua materna, de esse mesmo modo erravan los Romanos en la suya también, según parece en los libros *De Oratore*, donde reprehende Cicerón a un Romano que ignorava qué era lo que quería dezir *aliquum excidere causa*, que es «por perder el pleyto alguno» (*Geórg.*, IV, Not. 9).

Sanas afirmaciones las de Guzmán, razonables, muy propias del buen pedagogo que fue; e imperecederas. Llevado por esta categórica intención de comunicar en sus destinatarios el deseo de máxima corrección en el uso de la propia lengua, llega incluso a criticar de manera bastante violenta tratados específicos, sobre la base de su conocimiento lingüístico que él siente absolutamente seguro en algunos sectores. Macroscópico es el ataque frontal lanzado contra Bartolomé de Barrientos a propósito de los nombres de las perlas; a pesar de ser una digresión muy amplia, como el mismo autor reconoce, vale la pena transcribirla por entero para gustar, junto con el contenido lingüístico que vamos comentando, la curiosidad de los usos de la época en el comercio de aquel material precioso; creo que no tiene desperdicio, incluso para ese lector lejano que somos nosotros:

> Y llama Virgilio *ostrífero* a este estrecho por razón de las ostias que en él nacen, las quales son aquellas que comúnmente se toman en todos los puertos de mar, de adonde se sacan las perlas; de las quales es bien que aquí tratemos para los que quisieren ser curiosos, para que entiendan el modo como deben de hablar quando se offreciere plática de estas tales perlas. No quisiera, pues, que varones de authoridad huvieran escrito de las perlas tan a ciegas; mas pues han andado por sola noticia, y escriviendo de solo oídas, no es mucho que ayan errado tratando de cosa tan remota de su provincia, como era Plinio estando en su Italia tratar de lo que avía en la India. Mas dejando todo esto, vengamos a lo que en nuestras Indias passa; porque aunque el maestro Barrientos escrivió desto recogiendo de muchos autores, en todo lo más anduvo a ciegas. Dijo pues assí de las ostias, las quales crían en sí estas perlas, que el maestro Barrientos hace primero unas diferencias de nombres impropiamente, y no conforme a como los dan los que este negocio con curiosidad tratan. Dice desta manera: que si fueren grandes y redondas y blancas se llaman en nuestra lengua *perlas*, y si fueren assí grandes y no redondas ni

compassadas se llaman *barruecos*; y si fueren pequeñas y no redondas se llaman *aljófar*. Toda esta plática es de bárbaros y de los que este negocio no le tratan con curiosidad. Y diréte la plática que los nuestros tienen en las pesquerías del Cabo de la Vela y de la Margarita, y cómo los mercaderes las nombran en Cartaghena de tierra firme y en todas las partes donde ay trato destas perlas; para que quando huvieres de hablar de las perlas sepas tratar con curiosidad. Primeramente este vocablo *Perlas* pertenece a toda suerte de perlas o aljófar, de modo que quando se dice «Vamos a la pesquería de las perlas» ya se entiende que es adonde se pescan aquellas ostras; mas quando dicen «¿Qué es lo que vendéis, perlas o aljófar» entonces se entiende que, si dice *perlas*, es por todo lo que no es redondo; y si dice *aljófar*, que lo que vende es redondo; y assí todo esto es contrario a lo que dice Barrientos. Y aunque pueden decirme que la una es plática de España y la otra de Indias, digo que los que entienden el trato destas perlas las differencian, assí en España como en Indias, deste modo; sino que, como Barrientos estava metido mucho la tierra adentro acá en España, no sabía el trato de los puertos de mar, y por essa razón habló conforme a como él se pudo informar. Mas yo, como me hallé más cerca que él, hablaré de differente modo, y assí se podrá decir por mí: *Plurus est oculatus unus testis quam auriti decem*. Vengamos ahora a las diferencias de lo que no es redondo. En estas tales perlas ay muchas especies; la primera es *común*, y esto es como mostaza, que se suele vender la onza a dos pesos, que son veinte reales; luego viene el *medio rostrillo*, un poquito menor que granos de culantro seco; luego el *rostrillo*; luego *más que rostrillo*; después *media cadenilla* y *otra media cadenilla*, de modo que ay tres o quatro especies de *media cadenilla*, comenzando la primera a ser del grossor de granos de pimienta negra, y luego más gruessa que ésta, y otras más; y como va cerciendo en cuerpo, entran menos en onza de aquellos granos. Luego viene *cadenilla entera*, que ya ésta tiene más precio por ser más gruessa; desta ay otras dos o tres especies, cada vez más fina mientras menos granos entran en la onza; luego viene la *pedrería*, la qual la constituyen desta manera: que aya de tener quarenta granos en onza, aunque en esto ay incertidumbre, porque unos ponen que tenga la onza más y otros menos; mas en efecto, esto es lo que comúnmente se usa, y mientras menos piedras destas entran en una onza, tanto más rica es la *pedrería*, y de más valor; y en todas estas diferencias se contiene todo lo que no es redondo. Ay otro modo de lo que no es redondo, lo qual es *limado*, porque son barruecos que nacen pegados a las ostras, y estos valen poco; suelen sacar de los pegadizos una suerte que llaman *fantasías*, por ser de la hechura de un conejito, o de una flor, o de algún otro animalejo; y assí, a aquello que lo pueden assimilar, de aquel modo usan dél engastonándolo y poniéndolo en alguna joya. También ay entre las perlas aquellos que llaman *pinjantes*, que son largos como granos de trigo, y ayuntándoles otro redondo, hacen una calabacita, uniéndolos a entrambos con engaste de oro, de los quales forman zarzillos; ay otros que llaman *engastes* o *assientos*, porque son propios para poner en anillos de oro; y en esta differencia se concluye todo lo que no es redondo, aunque también se podría contar con esto lo que es llamado *Ave Marías*, que son unos granos gruessos, dellos redondos y dellos casi redondos, de color dorado; los de esta tal forma ponen en rosarios, y los tales son tenidos en mucha estima donde quiera. Después desto entra lo redondo, a lo qual le ponen su nombre conforme al grossor que tiene, porque uno es llamado *gruesso*, como culantro seco; y si es más, mas que culantro seco, y si es menos, menos; y en esto, por ser de más estima, ay más cuenta en el valor, porque cuentan más los granos de este tal aljófar. Yo vi onzas de perlas redondas que las apreciavan en quinientos ducados. (*Geórg.*, I).

En la no simple cuestión terminológica sobre el precioso producto marino, Guzmán con este pasaje nos documenta un uso en parte coincidente con el sentido genérico arcaico de perla, y una documentación más completa y detallada que otras de la época, como por ejemplo el capítulo específico sobre la perla del padre José de Acosta, o el testimonio del mismo Covarrubias; ambos además tardíos respecto de nuestro autor [21]; de los demás términos, quizá *pedrería* refiera una acepción interesante, no recogida en los repertorios lexicográficos [22].

No sólo en esta ocasión deja constancia Guzmán de sus diversas estancias en América [23], sino que gusta de comentar usos y costumbres populares de las que fue testigo ocular por aquellas tierras, y lo hace en múltiples ocasiones a lo largo de sus glosas; por eso no desperdicia la ocasión en que ofrecer una positiva evaluación de los americanismos de uso ya extendido en el momento en que escribía: *cf.* lo que dice al traducir el pasaje virgiliano en donde aparece el sintagma «olmos cóncavos»,

> Esto de los olmos cóncavos se puede entender en una de dos maneras: o componiendo las naos de muchos árboles desbastados, o lo que yo más creo, que el Virgilio quiso aquí entender fue las *canoas*, que es a lo que los griegos llaman *monocalon*, o *monolignum*, vocablos muy usados de Luciano en los libros *De veris narrationibus*. Este vocablo *canoa* es propio de la Isla de Santo Domingo, una de las mejores que la mar ciñe, por su fertilidad; desta mesma isla salieron otros muchos vocablos que están repartidos por todas las Indias, los quales, aunque son usados de nuestros Españoles, no saben los mesmos nuestros que allá están de dónde fueron esos vocablos, si no son algunos curiosos;

porque *canoa* por el barco de un palo; *zavana* por la campaña rasa; *bejuco* que sirve allá de atar qualquiera cosa, y es hierba que nace en el monte y se estiende, como la zarza, salvo que no tiene espinas; *vaquiano* que quiere decir cosa antigua; *axi* que es el pimiento; *yuca*, raíz como batata; *cazavi* que son las tortas que hazen desta yuca; *guayavas* que es fruta como manzanas, y tiran al sabor de membrillos, aunque algunas huelen a chinches; *arcabuco* que es el monte, y *cocos* que es otra suerte de frutilla; *anones* que es otra fruta natural y propia de aquella tierra, y otros innumerables, son de aquella tal Isla; y ya este nombre de *canoa* se usa en muchas partes de España por razón de que los que de allá vienen lo han acostumbrado a usar y van unos aprendiendo de otros [24]. (*Geórg.*, I, Not. 28).

Precisamente hablando de estos términos se pronuncia Guzmán sobre la aclimatación o legitimación de extranjerismo en base a la eufonía, según queda dicho más arriba en el párrafo 2.

5. Ideas sobre el lenguaje poético. En la Notación 26 de la I *Geórg.* afirma Guzmán: «...Y assi para entender lugares y passos de Autores y dar verdadero sentido a las cosas has de dividir la gramática en Natural y Artificial; la Natural quando hablas llanamente y sin figuras ni tropos, sólo guardando la concordancia natural, *ut Petrus diligit virtutes. Tu intentus es pecuniis*. Mas quando usas de Gramática Artificial, *ubi sermo est figuratus*, hablarás de essotra manera, y assi entonces vernás a entender qué Gramática sea aquella que Virgilio usó en el IV de las Geórgicas quando dijo: «*Trunca pedem primo. Mox est stridentia pennis...*»». Es, pues, la Gramática artificial el instrumento con que aprender el arte de la escritura, es decir, en una palabra la Retórica o método regulado por una codificación que ha de enseñar tanto el orden expositivo de los argumentos o ideas, cuanto el cuidado en la elección de los términos con que expresarlos y la combinación armoniosa de los mismos en la cadena del discurso; a lo largo de la Retórica Guzmán pone más realce que nada en inculcar el aprendizaje de la *dispositio* de los argumentos, donde encuentra los mayores fallos en la predicación usual de la época [25]; mucho le preocupa también el análisis de las figuras productoras de pathos, las que más mueven al auditorio [26]; pero igualmente ofrece una de las páginas más interesantes de la época sobre la eufonía en la *compositio*, en un paso que, aunque señalado por la crítica [27], me parece importante dejarlo aquí registrado en el conjunto de sus ideas lingüísticas; lo consigna en la Retórica, al definir el nivel «sublime» de la escritura, equiparado con la escritura cuidada en general:

Del modo que son los estilos en tres maneras: sublime, mediocre, infimo, assi también dividimos las palabras en sublimes, medianas y menores. Palabras sublimes me son a mí aquellas que en su significación demuestran cosa grande como «Dios», «Angel», «Sol», «Luna», «Mundo» o que son compuestas de syllabas hinchadas, como «trompa», «campo», «ronco». Es digno *también de notar pertenecer al estilo sublime* las palabras sublimes y graves, las quales differen entre sí largo trecho, y no son como pensó uno llamando graves a las palabras sublimes y amplas, mas antes son en esta forma las que diximos primero, que son significadoras de cosa grande o están compuestas de sy[39v]llabas hinchadas; y las palabras graves serán unas que, puestas en la oración, traen consigo cierta vehemencia.

DON LUYS Dadme ya algunos exemplos.

LIC. BOAN «Lodo» ni es palabra sublime ni ampla; «amassar» también es palabra vil, mas de tal suerte podrían ponerse en la oración que aunque no fuessen sublimes ni amplas tuviessen el grado de palabras graves, que es lo mesmo que vehementes, del modo que según sabemos y Suetonio nos refiere de Tyberio, Theodoro Gadareo llamava a este Emperador quando era mochacho «lodo amassado con sangre». También es modo grave dezir «arránquele la deuda» por «cobrar», «metí la ciudad a *fuego y sangre*» por «*arruynarla*», y assi es más «arrebatado» que «ligero», y «religioso» que «observante», y más será «carnicero» que «cruel». La lengua Latina toma este vocablo «grave» en muchas significaciones: «máchina grave» es la que mucho pesa, «hombre grave» es atentado y reposado [40] en lo que dize y haze, «grave enojo» será grande, y assi se aplicará a muchas cosas. Su contrario es «leve», de suerte que quando está puesto en su propia significación significa «cosa que pesa mucho». Unos consideran las palabras conforme a la cosa que significan, como quando dezíamos «Dios», «Angel», etc.; otros según el valor de sus letras, como «trompa», «resonando», «franco»; los que siguen la primera opinión siguen el espíritu y contemplación de las cosas; los que apruevan el sonido tienen sólo cuenta con el oydo, por lo qual ohí reprehender este vocablo «lindo» a un hombre de no poca authoridad por estar puesto en una plática grave pareciénmdole ser affeminado, y creo tuvo razón. Por quitarme de opiniones yo *diría agora que entrambas maneras de* vocablos era sublimes según ya dixe atrás, y llamaría palabras mediocres a las que en su significación guardan cierta mediocridad, porque de la manera que [40v] las palabras compuestas de A.O. y que admiten P.M.R.S.B. y letras consonantes dobladas son sublimes, assi las que se compusieren de E. serán mediocres, como «desseo», «pelo», «feo»; a las quales se ayuntarán las que en su significación significan mediocridad, como «huerta», «casa»,

«sayo»; y las mínimas serán las que en su composición tuvieren U. I., letras débiles en su pronunciación y de poco aliento, según se vee en estas palabras: «spíritu», «lindo», «vicio», «tío» y en otras. También son palabras ínfimas las significadoras de cosas pequeñas, mas a éstas acresciéntaseles la dignidad si las ponemos en sentencias o comparaciones, según lo de Horacio: *«Parturiunt montes nascetur ridiculus mus»* (*Rhet.*, 2, ff. 39-40v).

En otros consejos sobre la escritura cuidada señala la anteposición del adjetivo como privativo del estilo poético, diferente respecto del propio de la predicación:

Y assí vemos que en el verso suena bien «la clara fuente», «la serena noche», lo qual es al revés en la prosa, donde los peitetos no se deben poner si no es por razón de differenciar, como «san francisco de Asseis», «san Francisco de Padua», o de ilustrar, como «el divino Thomas, luz de la escholastica Theulugía», «el divino Augustino, padre de los Doctores», o por vituperar, como «el traydor de Iudas» (*Rhet.*, 3, f. 71).

6. Ideas sobre la traducción. Guzmán no se detiene en dar detalles sobre su propia técnica en particular ni sobre la esencia del fenómeno lingüístico que es el paso de un mensaje artístico de un idioma a otro; su intención es la de afirmar la necesidad de traducir de las distintas lenguas con objeto de enriquecer la propia y hacer de ella un vehículo de cultura; no deja de vituperar la poca atención prestada por los intelectuales hispanos a tal problema, coincidiendo su opinión con los datos reales objetivos sobre la escasez de traducciones en España, comparativamente respecto a otros países [28].

Defiende la fidelidad de su traducción afirmando que fueron su blanco y meta el sentido y la consonancia con lo que quiso significar el poeta (*Geórg.*, Pról., ff. 9v-10) y no la literalidad; sobre la imposibilidad de mantener epítetos y atributivos en la lengua en que se traduce se pronuncia y justifica con inteligencia afirmando que no todos los del latín subsisten en las lenguas vulgares:

mas al tal Zoylo [a quien critique la no exactitud en la traducción] los doctos le responderán que no, ni todas las vezes los epítetos suenan en nuestro romance, y que no siempre quando la cosa es conocida son de substancia de la sentencia, según que largamente se vee en qualquiera traducción, y más en la *Eneyda* que tan aprobada y rescebida fue de todos (*Geórg.*, Pról., f. 11).

Un par de opiniones cabe resaltar a propósito de un análisis contrastivo entre latín y castellano: respecto del verso heroico registra la oscilación en la medida latina y la rigidez del cómputo silábico en castellano:

el Verso Heroico nuestro ha de tener en el Romance no más de 11 sílabas, fuera de las que comen las sinalefas; y en Latín puede tener un heroico diez y siete sílabas, sin que se coma alguna, y quando menos ha de tener 13 (*Geórg.*, I, Not. 49);

se debe en buena parte a la exigencia de la categoría gramatical nueva que es el artículo el distinto comportamiento de la frase vulgar respecto del cómputo métrico:

Y la otra differencia es que nuestra lengua, no todas las veces suena sin artículo, y assí lo que el Latín suele pronunciar con dos sílabas, se suele decir en Romance con quatro, como *Viri*, Los varones (*ibidem*).

De la versión frayluisiana del poema virgiliano, que muy probablemente Guzmán pudo conocer por su innegable estancia en Salamanca [29], no aparece mención ni rastro, antes bien se vanagloria de ser él el primero que emprende un trabajo de tanta embergadura, y se muestra tan orgulloso de su obra, como celoso de posibles robos de su propiedad intelectual:

Por lo qual en esto cesso con una cosa: que yo a lo menos me llevo la gloria; y si otro quiere hazer otra traducción, sea, aunque sea a su pesar, teniéndome a mí por maestro para encaminarse en aquello que hasta agora no entendió el misero [...] También ay algunos que no tuvieron atrevimiento para meterse en semejante obra, porque quiçá su entendimiento nunca llegó a la entender; y visto agora abierto el camino, querrán, usando de sinónimos y poniendo una palabra atrás y otra adelante, tornar a hazer otra traducción por ser ya cosa usada... (*Geórg.*, Pról., 10v-11).

Más que la operación de traducir en sí le interesó a Guzmán redactar un comentario filológico-erudito, que llamó *Notaciones*, del que se sentía más orgulloso aún:

Y porque de suyo la obra es pequeña y a cosa de tanta veneración parescía se le hazía agravio en cortarle tan corto vestido que no le tuviesse siquiera un tanto mayor que una vejezuela pobre de Celestina, quise de industria poner ciertas anotaciones assí para que cobrasse gravedad cresciendo de talle como para que los estudiantes que no tienen mucho caudal tuviessen aquí varias cosas recogidas de differentes autores [...] y las notaciones que en la obra pongo de necessidad han de confessar que trabajé y no me dormí en este negocio (*Geórg.*, Pról., ff. 10 y 10v).

Siempre con la mirada en los estudiantes, aclara su postura global confesando, al tratar con abundancia de detalles de la pesca de las perlas:

> porque más me muevo por tratar cosas peregrinas que porque aya necessidad de comento para los que medianamente son versados en Autores, y porque aquí se tenga una Silva de varia leccion (*Geórg.*, Not. 29);

por eso a veces se cura en sano ante lo que entendía ser excesivamente largo, o tangencial y criticable («aunque parezca ser parécbasis fuera de propósito», *ibidem*); y bien se lo han criticado los eruditos modernos [30]. Pero es que Guzmán perseguía con coherencia su visión de un público poco culto al que distraer, no se dirigía a los entendidos y duchos en autoridades clásicas; por eso aconseja a quienes saben demasiado «que el sabio que se contentare con leer la dubda como se pone en el Virgilio, passará de largo y dexará lo demás para el que no supiere tanto» (*ibidem*, Pról., f. 10).

Sus apuntes sobre la traducción en la Retórica son de otro tenor; allí trata de problemas de fondo, fundamentalmente el de la necesidad de apurar los sentidos de las lenguas antiguas para poder traducirlas con exactitud y corrección; por ejemplo, de los sentidos escondidos de la lengua bíblica trata en el cap. 5, fol. 105, aclarando con el siguiente comentario un pasaje del Libro de Job:

> *Si osculatus sum manum meam ore meo*; en lo qual no quiere dezir «si yo besé mi mano con mi boca», sino «si yo idolatré». El qual sentido solamente pende del rito y costumbre de la Gentilidad, que acostumbrava, en levantándose por la mañana, mirar hacia oriente y estendiendo la mano hacia el sol tornar a besarla; luego Iob quiere dezir «yo no idolatré ni adoré a otro que a Dios».

Alerta el preceptista sobre cuestiones sutiles, como las anfibologías de tan delicadas partículas en las lenguas clásicas como el *ut* latino, ejemplificando con la aclaración de un paso de Apuleyo (*ibidem*); preocupaciones de filólogo serio, empeñado en entender profundamente los textos antes de proponer sentidos superficiales, la mayoría de las veces equivocados por falta de conocimiento histórico-cultural. Postura ésta entre filología y hermenéutica que repite en el capítulo 9, ff. 188v y ss. a propósito de los cuatro sentidos de las Escrituras.

7. Si se considera su propia prosa como piedra de toque de sus afirmaciones en cuestiones de estilo, habrá que decir en conclusión que Guzmán pone realmente en práctica cuanto aconseja en el hermoso diálogo que es su tratado; el resultado es una forma personal en la que, dentro de un periodo ciceroniano torneado con arquitecturas preferentemente binarias, ofrece una fuerte densidad en cultismos latinizantes, tanto léxicos (ubérrimo, invenir, voluptad, supervacáneo, tirón, salutífero...) como sintácticos, con especial valoración de construcciones de infinitivo a la latina («diziendo Cicerón exercitarse a ratos con Roscio...», «lo qual ser assí lo entendió admirablemente Suetonio...»); y todo decorado con un uso continuo de perífrasis alusivas, de construcciones comparativas de tipo hiperbólico en las que los distintos miembros van embutidos de imágenes clásicas («estoy con más pena que Achiles pudo tener quando vio a su amigo Patroclo muerto. De lo qual podréis colegir serme a mi este exercicio de tanto gusto como lo pudo ser a Demósthenes...»; «tan difficultosa como a Hércules todos sus trabajos...», «no menos ternía delante de su vista sus dichos... que lo estuvo Marte quando a él y a Venus Vulcano cogió con su red...»).

Si con una cifra final hubiéramos de definir la escritura de Guzmán, diría que es indudablemente una de las más «cultas» del decenio, en el sentido pleno que tuviera el adjetivo antes de que las polémicas gongorinas posteriores al 1613 impusieran el valor restringido al término.

Universidad de Pisa (Italia)

---

NOTAS

1. «Después, comunicando con el Licenciado Fernando de Boan (en quien dexo la Facultad de Artes y Theologia que professa)...», fol. 11v del Prólogo de la ed. que se cita por extenso en la nota siguiente. La falta absoluta de noticias biográficas sobre el autor invita a efectuar una revisión documentaria en los archivos de las Universidades de Salamanca y Alcalá; en la primera estudió con Sánchez de las Brozas, a quien ensalza repetidamente; elogia Guzmán la belleza de la ciudad y aporta detalles sobre sus estructuras universitarias (*cf.* Not. 4 de la II Geórgica). Es tarea que he empezado a realizar, aunque sin resultados concretos por el momento.

2. *Geórgicas de Virgilio*, príncipe de los poetas Latinos nueuamente traduzidas en nuestra lengua Castellana en verso suelto, iuntamente con la decima Egloga, con muchas notaciones que siruen en lugar de comento por iuan de Guzman Cathedratico de la Villa de Ponte-vedra, en el reyno de Galizia. / / Dedicadas al muy illustre Señor Don Phelippe de Montenegro, y sotomayor, Señor de la Casa de Trabanca, y tierra de Samartiño. Con Privilegio. En Salamanca. En casa

de Iuan Fernandez MDLXXXVI. Se conocen dos eds. del siglo XVIII, una de ellas al cuidado de G. Mayans y Siscar, en Valencia, 1778, incluye como Introducción una «Vida de P. Virgilio Marón» en donde hace una historia de las traducciones virgilianas. La edición de Madrid, 1768, lleva añadidas las poesías del mismo autor sacadas de su *Retórica*.

3. *Primera parte de la Rhetorica* de Iuan de Guzman publico professor desta facultad, diuidida en catore combites declaradores. Donde se trata del modo que se deue guardar en saber seguir un concepto por sus partes en qualquier platica, razonamiento o sermon en el genero deliberativo. De todo lo qual se pone la theorica y la practica. Impresso en Alcala de Henares, en casa de Ioan Yñiguez de Lequerica. Año MDLXXXIX. He preparado la edición moderna, con introducción y notas, actualmente en prensa.

4. En las citas de las eds. príncipes que manejo transcribo modificando exclusivamente la distinción u vocálica / v consonántica; modernizo la puntuación y acentuación para facilitar la lectura. Cito abreviadamente por *Geórg.* la trad. virgiliana y por *Rhet.* la obra preceptiva.

5. Censuran la pretensión de Guzmán tanto Mayans en la *Vida de Virgilio* cit. de su edición valenciana, p. 95, como M. Menéndez Pelayo en *Bibliografía Hispano-latina clásica*, Santander, 1953, vol. IX, pp. 68 y 198-200; pero A. Blecua opina que se equivocaba don Marcelino al considerar extraña la ocurrencia de que el poema fuera útil a los predicadores, puesto que todas las obras de Virgilio se usaron en la predicación, sobre todo por parte de los agustinos, *cf.* «Virgilio en España en los siglos XVI y XVII» en *Studia Virgiliana. Actes del VI Simposi d'Estudis Clàssics*, Barcelona, 1986, pp. 61-77.

6. Son tres breves páginas en las que enseña lo que es el thema y las divisiones de que ha de constar toda oración, y sobre todo ejemplifica sobre algunas figuras retóricas, entre las que valora en especial modo antítesis, repeticiones e hipotiposis.

7. Llama al primero «Prólogo del autor a los lectores» (ff. 7-12), y el otro «Prólogo a qué suerte de personas convenga esta obra» (segundo cuadernillo, ff. 4-7v).

8. Remito sólo al estudio de L. Terracini: *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento* (con una fmagía cervantina), Torino, Stampatori, 1979, que recoge toda la literatura crítica precedente sobre el argumento.

9. *Cf.* E. Buceta: «La tendencia a identificar el español con el latín. Un episodio cuatrocentista» en *HMP*, I, 1926, pp. 85-108; *id.*: «De algunas composiciones hispano-latinas en el siglo XVII», *RFE*, XIX, 1932, pp. 388-414; J.F. Pastor: *Las apologías de la lengua castellana en el Siglo de Oro*, Madrid, 1929; M. Romera Navarro: «La defensa de la lengua española en el siglo XVI», *BHi*, 31, 1929, pp. 204-255; G. Bleiberg: *Antología de elogios de la lengua española*, Madrid, 1951.

10. *Aut. Xefe.* «Oficio honorífico en Palacio, el qual es Xefe o superior en varias Oficinas y Ministerios del».

11. *Aut. Sumiller de la cava.* «Oficio de boca en Palacio a cuyo cargo está toda la plata perteneciente al oficio. Lleva la cuenta con los Proveedores del uno, cuida del agua i de las fuentes, de adonde se trahe, sube las garrafas y la copa, la que recibe de mano del Gentilhombre de Cámara fuera de la puerta».

12. *Aut. Guardamanjel.* «Guardamangier: la oficina donde se reciben todas las viandas y provisiones que trahe el comprador para el servicio de Palacio. Se llama tambien el Xefe desta oficina, que cuida de recibir y distribuir las viandas».

13. *Aut. Potagier.* «El Xefe de la Potageria de las Casas Reales» [Potagería: «Se llama también la oficina en que se guardan y distribuyen las semillas o potages»].

14. No recogido en *Aut.*

15. *Aut.* «El Xefe de la frutería de las Casas Reales».

16. *Aut. Sumiller de la Cortina.* «Empleo honorífico en Palacio, particularmente en la Capilla, en los Oficios Divinos a los que deve asistir en pie cerca del Camon, quando entran o salen los Reyes, o se hace alguna ceremonia; y de los mismo sirve quando los Reyes van a alguna Iglesia ...».

17. *Aut. Contralor.* «Oficio honorífico en la Casa del Rey, introducido por la de Borgoña; el qual corresponde a lo que en Castilla llaman Veedor».

18. No recogido en *Aut.*

19. No recogido por *Aut.* en la acepción de «alarde».

20. *Cf.* en *Rhet.* 4, ff. 89v-90: «Digo, pues, esto por no hallar a vezes la propiedad y pureza que requiere. De lo qual quiero dar un exemplo porque no parezca que hablo por sola arrogancia. Dize un autor nuestro en su historia: «Acudieron en pocos días a Grenoble passadas de treynta mil bestias de carga con vituallas, artillería y moniciones», y no pude tener la risa quando ley este modo de hablar, aviendo de dezir «acudieron con moniciones», porque debaxo deste vocablo lo entiende todo el estilo militar; y aun el mesmo llama un poco más abaxo a los cabos de esquadra «caporales», como volo uno sea de tierra y lo otro de galera; después dize: «mandó hazer alarde» aviendo de dezir «mandó hazer esquadrón», y otras cien mil impropiedades. Y aun en otro autor leemos a cada passo mil grosserías, porque no se passa plana donde no se puedan reprehender mil modos de hablar; dize de una parte: «después del finamiento deste Rey», el qual fue por cierto bien desgraciado en no acudirle a la memoria ser modo más cándido y puro dezir «después de la muerte deste Rey», o «este Rey ya muerto», o «aviendo passado desta vida»». Y una vez más en el cap. 9, 176-177: «porque si las palabras son unos instrumentos proprios para manifestar los conceptos y éstos los prevertimos, succedernos hía de la manera que al que uviesse de ensillar un cavallo si le pusiesse la silla lo detrás adelante; y assi en la virtud es una cosa dezir «Pedro está reformado», y otra en el estylo militar. Por dárseles a algunas

personas poco por esto, me acuerdo oy dezir a un predicador: «en el capítulo cinco», lo qual aunque no es grave pecado no dexa de offender el oydo. El segundo precepto sea no usemos de vocablos estrangeros sin saber su significación, pues podríamos fácilmente tropeçar y se reyrían de nosotros los que nos oyessen y entendiessen que errávamos. Estos son como «tahelí», «adalid», y en la casa real «sumiller», «contralor», etc».

21. J. Acosta: *Historia Natural y Moral de las Indias*, libro IV, cap. XV «De las perlas»; recoge solamente la variedad de Ave María, llamadas así «por ser como cuentas pequeñas de rosario; otras Paternostres por ser gruessas». En el *DCELH* se señala, s.v. perla, que su primera documentación la da A Pal. con el sentido, no de perla menuda e irregular sino el sentido genérico de «perla cualquiera» y en particular la perfecta y de gran tamaño; del aljófar se dice que era originariamente un colectivo indicando conjunto de perlas especialmente pequeñas; ya Nebrija señala para este término el valor de «perla grande»; Palet sin embargo registra «perla pequeña» mientras que Oudin registra tanto pequeñas como grandes. Transcribo el pasaje completo de Covarrubias, que permite la comparación con las noticias de nuestro autor: «Es la perla menudica que se halla dentro de las conchas que la crían, y se llama madre de perlas [...] Y las perlas toman el nombre según el grandor suyo y la forma, porque a estas chiquitas llaman aljófar, y horadadas se sirven dellas para bordar y recamar vestidos, colgaduras y otras cosas. Las que no son redondas sino por una parte llanas y por otra redondas, llaman assientos, y éstas suelen servir engastándolas en pieças de oro y plata, encubriendo la parte llana que por aver estado assentadas en la concha, y assentarse también en guarnición, se llamaron assientos. Otras ay desproporcionadas, que no se acomodan a la forma redonda, y a estas llamaron barruecos, quasi berruecos porque tienen forma de verrugas. Las gruessas redondas, lisas y de color claro llamaron comunmente uniones, quod nulli duo reperiantur indiscreti, y della haze Plinio un cap. bien notable, 35 del lib. IX; y entre otras cosas parece encarecer su valor...».

22. Esquematizando, la terminología propuesta por Guzmán es la siguiente: Perla: genérico de todas, y en oposición a aljófar en cuanto al sema «no redondez». Variedades no redondas: común, rostrillo, cadenilla, pedrería, limado, fantasía, pinjantes, assientos, Avemarías. Aljófar: redondo. Variedades: según el grosor. Las acepciones registradas por *Aut.* son en parte diferentes: *cadenilla* no aparece; más genéricos son *phantasías*: «Se llaman los granos de perlas que están pegados unos con otros con algún género de división por medio [...] Las phantasias sirven comunmente para gargantillas de mugeres, y quizá por esto le viene mejor el nombre», y lo mismo *pinjantes*: «La joya o pieza de oro, plata u otra materia que se trahe colgando para adorno». Para *rostrillo* sin embargo el diccionario ofrece más detalles: «Se llama también una especie de aljófar no mui mentido, del qual entran quinientos granos en onza, i este se llama rostrillo gruesso; i si entran seiscientos, Rostrillo cabal; el de setecientos, Rostrillo menudo. Entrando ochocientos y cinquenta granos en onza se llama medio Rostrillo gruesso. El de mil granos medio Rostrillo mayor; y si llegan a entrar mil y docientos granos, se llama medio Rostrillo».

23. Del carmen latino que Luís Tribaldos de Toledo hace al autor, incluido en la Dedicatoria de la princeps de la Retórica salen las noticias sobre los reiterados viajes de Guzmán al Nuevo Mundo; allí parece que enseñó español a los indígenas; la noticia fue recogida por Nicolás Antonio y desde entonces repetida por los pocos estudiosos que han dedicado alguna atención a Guzmán, pero sin aportar datos documentales fehacientes.

24. Reúno aquí las acepciones dadas a los términos en el *Diccionario de Americanismos* de M. Morínigo, de las que se deduce alguna que otra diferencia respecto al sentido dado por Guzmán; *zavana*: sabana. Del taíno zabana «prado», «vega». Planicie llana extensa cubierta de vegetación graminácea, a veces con árboles aislados [...] Esta voz es de las que más tempranamente se aclimataron en el español [...] *Bejuco*: Planta trepadora con ramas fuertes y muy largas, a manera de sogas o correas redondas que se enroscan y cuelgan de los grandes árboles. Los indios las usaban trenzadas para puentes por su resistencia y extensión [...]. *Baquiano*: Derivado de vaquía «conocimiento práctico del terreno de una país»; «conocedor de un terreno y de sus caminos, práctico de la navegación por los ríos». *Ají*: «Planta herbácea de la familia de las solanáceas que alcanza hasta medio metro de altura [...] Nombre del pimiento de Indios, guindilla o chile, fruto del ají. *Yuca*: «Nombre alterno de la mandioca euforbiácea cuya raiz del mesmo nombre constituye un importante alimento popular de los habitantes de América tropical. *Cazavi*: Torta o bizcocho de almidón de mandioca. Los españoles lo conocieron en Santo Domingo y lo llevaron el nombre por toda América bajo la forma de pan cazabeo o cazabí. El pan era y es conocido en casi todas las tierras donde se comía y se come la yuca o mandioca aunque con nombres diferentes. *Guayavas*: El guayabo y su fruto. *Arcabuco*: Bosque espeso en la montaña o en el llano. Lugar fragos de espeso bosque y maleza enmarañada. *Anón*: Árbol indígena de toda la América tropical, de unos cuatro metros de altura y frutio perfumado comestible.

25. Aunque es idea que repite a lo largo de todo el tratado, con mayor ahínco insiste en los caps. 1 y 6.

26. Cap. 8, ff. 160 y ss. y cap. 9, sin que falten otras múltiples indicaciones, aunque menos compactas, a lo largo de los otros diálogos.

27. *Cf.* A. Martí: *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972, pp.210-219 [213-214]; I. Turrez: «Aproximación lingüístico-retórica a textos del Siglo de Oro» en *Investigaciones semióticas III. Retórica y lenguajes. Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Madrid, UNED, 1990, pp. 437-445 [442]; B. Periñán: «Sobre el sonido en poesía», *Studi Ispanici*, 1987-1988, pp. 329-351.

28. Th. S. Beardsley: *Hispano classical translations printed between 1482 and 1699*, Pittsburg, Pennsylvania, D.U.P., 1970 y «La traduction des auteurs classiques en Espagne de 1488 à 1586 dans le domain des Belles Lettres» en *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*. Études réunis et presentées par A.Redondo, Paris, 1979, pp. 51-64; P. Russel: *Traducciones y traductores en la península ibérica. (1400-1550)*, Barcelona, PU Autónoma, 1985. Sobre Virgilio, *cf.* M. Morreale: «Virgilio en España» en *Enciclopedia Virgiliana*, Roma, 1984.

29. *Cf.* lo dicho en la nota 1.

30. Sobre todo Menéndez Pelayo, pero también Mayans, en los *loc. cit.* en la nota 5.

# EL SILENCIO Y LA PALABRA EN EL PERSONAJE TRÁGICO CALDERONIANO: EL RITUAL DEL CONOCIMIENTO

*Javier Vellón Lahoz*

«Voz tiene en el silencio el sentimiento»
F. de Quevedo

«El silencio es a veces
el más parlero lenguaje»
Calderón, *La niña de Gómez Arias*

El profesor Jenaro Talens, en su estudio sobre la obra de Samuel Beckett [1], sintetizaba la genealogía de la tragedia como una reflexión sobre la virtualidad evocadora de la palabra cuya culminación histórica, en el drama de nuestro siglo, es la conciencia del nihilismo y su representación, el silencio.

La capacidad intelectiva del lenguaje, su adecuación como instrumento de la razón, el interés por verificar la realidad interior del ser, lo convierten en el referente emotivo primordial del laberinto conceptual en el que se ve inmerso el héroe trágico. La tragedia plantea una situación peculiar de comunicación mediante la cual el personaje se interroga y comprueba, como factor epistemológico, los límites del lenguaje humano en su vertiente social y moral: entendimiento y lenguaje, el signo como actualización de una conciencia, lo irreversible de la palabra en el tránsito del inconsciente, son constantes del pensamiento ontológico del que la tragedia no es más que una de sus derivaciones (la manifestación de *lo trágico* como categoría genérica).

El soliloquio es, sin duda, el espacio en el que se incluye la metodología cognoscitiva del personaje, tanto en su construcción gramatical como en la estructuración de un sentido con sus posteriores consecuencias dramáticas. Valbuena Prat subrayó las particularidades de dicho recurso en Calderón: «Como derivación del razonamiento escolástico, cada soliloquio es una especie de asociación de premisas que llevan a una consecuencia inexcusable» [2]. Junto a este modo de articular formalmente las proposiciones del entendimiento, la intensidad semántica de la conceptualización es referida por Emilio Orozco en los siguientes términos: «cuanto más profunda sea la interiorización psicológica del personaje y más recóndito su sentir, tanto mayor será la fuerza y mucho más abultados los medios expresivos con que se exteriorice» [3].

El monólogo constituye, pues, la situación dramática privilegiada desde un punto de vista funcional, pero también como espacio parentético de un estado emocional límite en el cual, el protagonista se enfrenta a la verdad desnuda con el único recurso del lenguaje, como exponente de un universo sacudido por la turbación.

La primera dificultad asumida por el personaje es la imposibilidad de armonizar pensamiento y palabra, en un proceso onomasiológico perturbardo por la contingencia pasional. De esta manera se expresa D. Álvaro en *El pintor de su deshonra* [4]:

*...¿Quién*
*creerá que cuando más busca*
*ocasión de hablar la voz*
*es cuando queda más muda?*

Más explícita es Julia, en *La devoción de la cruz*, al relatar su estado frenético:

*No sé, no sé cómo pueda*
*hablar; porque a un tiempo vienen*
*envueltas iras piadosas*
*entre piedades crueles* (J. I, p. 399)

El procedimiento deductivo de la escolástica, al que se refería V. Prat, la finalidad del cual es reducir los conocimientos a una serie de formulaciones cuya veracidad pudiera ser demostrada a partir de los primeros principios establecidos, topa con un escollo en la experiencia vívida de la figura trágica: la verificación subjetiva de la inadecuación entre el plano de la conducta psicológica y el de la materialidad lingüística. Alonso Pinciano ya advertía sobre tal cuestión: «¿La palabra no se forma primero en el entendimiento del inventor? Sí ¿Y después la lengua le da una voz, imagen y semejança de lo que el entendimiento concibe de la cosa?... Ay más variedad en los entendimientos humanos que en los gestos, vozes y letras» [5]. D. Gutierre, en *El médico de su honra*, no sabe cómo responder a los requerimientos del Rey:

*que... no sé cómo lo diga;*
*que no hay voz que signifique*
*una cosa que no sea*
*un átomo indivisible* (J. III, p. 340)

La primera mención al silencio es, pues, resultado de la incapacidad para mantener el isomorfismo entre el lenguaje *in posse* e *in esse*. Su consecuencia inmediata se traslada a la constante mención retórica del gesto (en esta línea, Aurora Egido [6] ha realizado un esclarecedor estudio sobre el silencio de la dama como síntoma de una imposición social); en la tragedia, el sufrimiento desbordado sacude las instancias racionales del individuo, y emerge, valiéndose de la apariencia física, como sustituto de la palabra. Asistimos al debate agónico del personaje que percibe el arrebato de un conflicto pugnando por surgir a la luz de la conciencia a través de cualquier opción ofrecida por la condición humana del protagonista.

La imposibilidad de utilizar los mecanismos lingüísticos -como exponente de un condicionamiento metafísico en la consideración del personaje-, redunda, inevitablemente, en la tensión física que, no por tópica en el vocabulario del teatro barroco, debe obviarse en su transcendencia actoral. El temor a que el desasosiego espiritual se materialice más allá de la voluntad ilocutiva del sujeto se manifiesta en las palabras de Amón, en *Los cabellos de Absalón*:

*Es tal, que aun de mi silencio*
*vivo tal vez temeroso*
*porque me han dicho que saben*
*con silencio hablar los ojos* (J. I, p. 832)

Más explícitas son las quejas de Curcio en *La devoción de la cruz*:

*Rigores que el alma siente*
*son Octavio; y mis enojos,*
*para publicar mi mengua,*
*como los niego a la lengua,*
*me van saliendo a los ojos* (J. II, p. 404)

La figura del gracioso apunta un dato más a la hora de delinear las posibilidades expresivas del lenguaje. El loco, a diferencia del personaje trágico, se caracteriza por la diafanidad de un discurso que no logra su plena recepción en la confusión que rodea al resto del protagonistas; sólo él consigue articular la amplitud significativa del lenguaje, pues, como dice Pasquín en *La cisma de Inglaterra*:

*Si no digo lo que quiero,*
*¿de qué me sirve ser loco?* (J. I, p. 149)

Fruto de la constatación de soledad, ante la irreductibilidad del pensamiento conflictivo a esquemas lingüísticos, surge el extrañamiento del discurso cuyo resultado es la no identificación entre la palabra actualizada y el reducto de conciencia. Su propia experiencia ejemplifica la bipolaridad del lenguaje, cercenada su función comunicativa, y reducido a lo que Piaget denominaba el *lenguaje egocéntrico* [7]. En su etapa de formación el hombre no utiliza el lenguaje como fuente de conocimiento sino como autoafirmación, por lo que, concluye Benjamin, «el lenguaje es precursor, incluso maestro del pensamiento».

Se trata, por tanto, de la percepción sorpresiva, por parte del carácter trágico, de que la actuación lingüística no se corresponde con la identidad psicológica; la forma del mensaje se torna un elemento que el sujeto siente ajeno a su propia voluntad vital. De ahí se sucede, por una parte, la constatación efectiva de tal disociación, como muestra en sus lamentaciones Enrique VIII en *La cisma de Inglaterra*:

*Confieso que estoy loco y estoy ciego,*
*pues la verdad que adoro es la que niego.*
.....
*Pero aunque lo confieso,*
*faltó en mí la razón, pues faltó el seso* (J. II, pp. 159-160)

o las de Amón en *Los cabellos de Absalón*:

*Mas, ay, que en vano me opongo*
*de mi estrella a los influjos,*
*pues cuando digo animoso*
*que no he de salir a verla*
*es cuando a verla me pongo.*
*¿Qué es esto cielos? ¿Yo mismo*
*el daño no reconozco?* (J. I, p. 832)

En otras situaciones, la palabra pronunciada adquiere una dimensión enajenante de la conciencia, convirtiéndose en un *malin gènie* que modela el intelecto y dirige la actividad atemorizada del individuo. Calderón, además, consigue que su criatura asista a la perturbación emotiva de su comportamiento como víctima de energías dominantes que obran a su antojo en el ámbito de la razón. La fórmula, basada en la dialéctica entre el libre albedrío y el *fatum*, se expresa como la inoperancia de discernir la verdad a través de los atributos propios del ser humano. Cipriano, en *El mágico prodigioso*, es testigo horrorizado de la firma, con sangre, del documento por el que sella su pacto con el diablo:

*(¡Qué hielo! ¡Qué horror! ¡Qué asombro!)*
*Digo yo, el gran Cipriano,*
*que daré el alma inmortal*
*(¡qué frenesí!, ¡qué letargo!)*
*a quien me enseñare magias*
*(¡qué confusiones!, ¡qué espantos!)*
*con que pueda atraer a mí*
*a Justina, dueño ingrato«* (J. II, p. 629)

Un resultado palpable de la vivencia del lenguaje como entidad sospechosa es su retoricismo laberíntico. Dado que «las confusiones con que lucho / nunca permiten que se piense mucho» [8], el personaje se contempla sometido a un vertiginoso ritmo marcado por la ejecución lingüística en el que no puede clarificar el contenido moral de sus deseos. La palabra, con el aditamento de su componente persuasivo, urde una *tejné* que subyuga el errado devenir del alma trágica. Los protagonistas se sirven de ella según se acomode a sus intenciones dramáticas: unos se comprometen con la formalización del mensaje para ejercer su poder sobre la víctima; ésta, pese a la intuición de la maniobra lingüística, no logra evadirse del señuelo que se le ofrece. El Cardenal Volseo, en *La Cisma de Inglaterra*, alude a los criterios de su ambición:

*pues pienso hacer de modo*
*que, él, que engañado y ciego queda,*
*cuando se quiera arrepentir, no pueda* (J. II, p. 159)

El convencimiento del monarca se logra en dos momentos culminantes de la acción: la conversación con el Cardenal y su monólogo posterior, paradigma del desdoblamiento traumático sufrido por la figura trágica calderoniana. Los sofismas del discurso resultan sugerentes para una conciencia sacudida por los embates del pecado; los deseos del Cardenal se vertebran a través de los recursos del lenguaje; la torturada mente de Enrique VIII percibe un auxilio en el razonamiento: el dominio de la violencia -verdadero foco de la acción trágica-, completa su constitución por medio de la potencialidad dramática de la palabra. La conclusión no puede ser más emblemática:

*y he quedado*
*de su falso argumento satisfecho* (J. II, p. 160)

El dinamismo de la acción es resultado, así, de la materialización de una idea en la que se aglutina la intensidad climática del protagonista. El vocablo transciende su contingencia fónica recobrando la gravedad conceptual que la alienta, y revierte en el desenlace de la trama dramática. Su presencia abarca un amplio dominio de interacciones significativas que, partiendo de la concreción unipersonal, se prolonga hasta las entrañas del conflicto trágico. La mención de los celos en el conocido monólogo de D. Gutierre, en *El médico de su honra*, testifica la virtualidad evocativa del signo en el entramado de la acción:

*... ¿Celos dije?*
*¡Qué mal hice! Vuelva, vuelva*
*al pecho la voz. Mas no,*
*que si es ponzoña que engendra*
*mi pecho, si no me dio*
*la muerte (¡ay de mí!) al verterla,*
*al volverla a mí podrá* (J. II, p. 335)

En términos semejantes se manifiesta D. Lope en *A secreto agravio, secreta venganza*:

*¿Osará decir la lengua*
*qué tengo? Lengua, detente,*
*no pronuncies, no articules*
*mi afrenta;* .....
.....
*No digas que tengo celos ...*
*Ya lo dije, ya no puede*
*volverse al pecho la voz* (J. II, p. 436)

Como anticipé, el lenguaje es sentido como un fenómeno que condiciona el comportamiento y revela el antagonismo trágico; se genera no como un proceso psicolingüístico sino como forma desatada que condiciona el albedrío del sujeto y su grado de raciocinio. Se evidencia así la articulación del *fatum*, que permanecía *in absentia* (el silencio), modificando la estructura de la acción y conduciéndola a su desenlace.

Volseo, una de las figuras calderonianas que exhibe un mejor conocimiento de los entresijos lingüísticos, pronuncia una palabra que estimula la previsible respuesta en la codicia de Ana Bolena: el efecto, como más tarde sucederá con el monarca, es el apetecido por el intrigante cortesano:

*Vol.* *Vuestra Majestad, señora...*
*¿Qué es esto? Como dejé*
*aquí a la Reina, llegué*
*tan inadvertido ahora,*
*que hablé ciego. Perdonad.*
*Ana.* *¿Qué perdone*
*queréis una Magestad*
*cuando en discursos tan claros*
*los oidos lisonjeros*
*tienen más que agradeceros?*

El parlamento de Volseo plantea, implícitamente, el tema de la voluntariedad, una de las cuestiones más debatidas en las preceptivas teatrales del Siglo de Oro. En los ejemplos propuestos el ser interpreta su conducta lingüística (D. Gutierre: «¿Pero cómo hablo yo desta manera?»), como una especulación no atribuible a su sustancia psicológica; la *ceguera viciosa* no le permite vislumbrar su propio enigma actualizado por la palabra y, de ahí se desprende la sorpresa con la que evalúa la interrupción de su ciclo vital. El ensimismamiento -como opción de la voluntad-, la reflexión casuística sobre el estado de turbación, se resuelve en una fórmula lingüística como solución del aturdimiento interior. La pregunta sobre el control del subconsciente se inserta en la premisa fijada por Alonso Pinciano, «las passiones son unas disposiciones que perturban al hombre... son naturales y involuntarias» [9], y analizada por Cascales en su recensión de la teoría aristotélica que le lleva a insistir en que los hechos voluntarios «no pertenecen a la Tragedia» [10].

La investigación, llegados a este punto, nos permite afrontar un vasto dominio en lo que afecta a la consideración dramática del personaje. La personalidad escindida, la observación de una realidad percibida objetivamente como ajena en la univocidad del ser, nos conduce al desdoblamiento, al que me referiré a continuación, como la manifestación corpórea de una existencia contemplada con la lucidez de la lejanía y, simultáneamente, la propia constatación del sujeto, tal como muestran los lamentos de D. Lope en *A secreto agravio...*:

*¿Quién hiciera de sí otra*
*mitad, con quien él pudiese*
*descansar? Pero mal digo*
*que hiciera cuerdamente*
*de sí misma otra mitad,*
*porque en partes diferentes*
*¿pudiera la voz quejarse*
*sin que el pecho lo supiese?* (J. II, p. 436)

La interiorización de la tensión dramática se erige como línea paralela a la evolución externa de las acciones, hasta tal punto que, entre las situaciones climáticas de la tragedia calderoniana, habría que incidir en aquéllas en las que las figuras desbordan el mero monólogo para asistir a la presencia de un *alter ego* exponente de una vivencia desavenida. El parámetro adecuado para evaluar la existencia de dos personalidades sentidas como hostiles proviene, una vez más, del desarrollo autónomo de la palabra -no sujeta a los imperativos de la razón-, pues, como señala André Helbo: «Desde el mismo instante -*a fortiori*-

en el que la palabra se sitúa en el simulacro, se encuentra designada, alienada, objetivizada por el diálogo y condenada a hacer que se alteren continuamente la instancia del yo / tú y la del él» [11]. La superposición de las instancias del discurso se alternan dinámicamente en la percepción alucinada del protagonista: el receptor se convierte en prolongación de la obsesión del emisor, y éste vislumbra en el mundo exterior la proyección de sus recelos íntimos. Asimismo, los objetos adquieren una connotación anímica al ser dotados de una calificación trágica por la mente angustiada del sujeto. Nino, en la primera parte de *La hija del aire*, observa a Semíramis con una daga con la que, afirma ésta, sabrá defender su honor con el suicidio; ante esta decidida resolución de la dama exclama:

*Prodigiosa mujer, tente;*
*que ya, en mi sangre bañado*
*te estoy viendo, osada y fuerte,*
*esgrimir contra mi vida*
*iras y rayos crueles.*
*¡Mi mismo cadáver, cielos,*
*miro en el aire aparente!*
*Pálido horror, ¿qué me sigues?*
*Sombra infausta, ¿qué me quieres?*
*¡No me mates, no me mates!* (J. III, p. 748)

Escena similar es la acaecida en *El médico de su honra* entre D. Enrique y el Rey (J. III, p. 341). En esta línea, existen otras variantes en la traducción escénica de lo que Lida de Malkiel denomina «oposición de compuestos en la unidad» [12]; los dos polos de la conflagración trágica, el individual y el genérico, se suceden, en estrecho paralelismo, entre los difusos lindes de la claridad perceptiva y la oscuridad del sueño: la pesadilla de Enrique VIII que da inicio a la obra y la presencia efectiva de Ana Bolena, objeto de dicha alucinación; el delirio de grandeza de Aureliano en *La gran Cenobia* plasmado escénicamente con la aparición de la corona y el cetro, etc.

Las nombradas constantes de la tragedia ejemplifican la tendencia calderoniana a involucrar, a través del gesto teatral, la esfera de la latencia -el silencio agónico-, en la contingencia de la acción. El dilema del personaje permanece oculto hasta que la palabra -o la imagen referencial, como se ha visto-, genera una nueva configuración que somete al individuo a la confrontación de la conciencia con la realidad. Las tres dimensiones del signo alcanzan su plena integración en la inmediatez de la existencia trágica: el ritual del enigma es truncado por la palabra y la imagen.

---

**NOTAS**

1. «El silencio como representación», introducción a *Pavesas*, Barcelona, Tusquets, 1987, pp. 9-17.

2. *Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*, Barcelona, Juventud, 1941, p. 94.

3. «El desbordamiento del espacio escénico: el soliloquio y el aparte» en E. Orozco: *Introducción al Barroco*, Granada, Ediciones de la Universidad de Granada, 1988, 2 vols., II, pp. 232-252 [245]

4. Todas las citas de los dramas calderonianos pertenecen a la edición de las obras completas del autor por parte de Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987, II, J. II, p. 878.

5. *Philosophia antigua poética*, ed. de Alfredo Carballo, Madrid, CSIC, 1973, 3 vols., Epístola Sexta, vol. II, pp. 120-121.

6. «La poética del silencio en el Siglo de Oro: su pervivencia», *Bulletin Hispanique*, LXXXVIII, núms. 1-2, 1986, pp. 93-120.

7. *La langage et la pensée chez l'enfant. Le jugement et le raisonament chez l'enfant.* Una magnífica recensión de dicha obra, aportando consideraciones sobre la problemática razón / lenguaje, se encuentra en la obra de Walter Benjamin: *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, pp.187 y ss.

8. Palabras del Rey en *La cisma de Inglaterra*, J. II, p. 160.

9. *Op. cit.*, Epístola octava, vol. II, pp. 311-312.

10. García Berrio, A.: *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las Tablas poéticas de Cascales*, Madrid, Taurus, 1988, p. 340.

11. «El personaje corneliano: el cuerpo, la voz, el gesto» en VV.AA.: *El personaje dramático. Ponencias y debates de las VII jornadas de teatro clásico español (Almagro 1983)*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 135-148 [143]

12. *Introducción al teatro de Sófocles*, Barcelona, Paidós, 1983, pp. 153 y ss.

# *LAS TRECIENTAS DE LUYS HURTADO*, MANUSCRITO DE LA BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE SANTIAGO

*Sagrario López Poza*

La Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela conserva un manuscrito del siglo XVI de Luis Hurtado de Toledo, con signatura M-107, compuesto de seis obras (poéticas a excepción de una, en que predomina la prosa) de este escritor renacentista toledano [1].

Las obras que aparecen en este códice son de carácter alegórico en su mayoría y están todas fechadas en 1582. Es muy posible que se trate de una copia apógrafa; tiene algunas correcciones de mano del autor. Tal vez estuviera destinada -a juzgar por el escudo que aparece en la portada- a ser un obsequio a la familia Vargas-Manrique, a cuyos miembros van dedicadas las obras. El estado de conservación del manuscrito es bueno.

*Descripción externa* [2]

Tiene la particularidad de que la portada y el fol. 10 v. son impresos. Transcribimos la portada:

LAS I TRECIENTAS DE I Luys Hurtado Poeta Castellano, I en defensa de Illustres mugeres, llamadas Triumpho de vir- I tudes. Dirigidas ala muy Illustreseñora Doña Anna I Manrique, Señora de las villas de la I Torre, y el Prado. I

LAS
TRECIENTAS DE
Luys Hurtado Poëta Castellano,
en defensa de Illustres mugeres, llamadas Triumpho de virtudes. Dirigidas ala muy Illustre señora Doña Anna Manrique, Señora de las villas de la Torre, y el Prado.

CONFIDIT IN EA

CORDIS VIRI SUI. Sap. 31.

DONDE SE DAN POR EXEMplo algunas Illustres mugeres que ha auido notables, en cada virtud.

(Escudo de armas con la leyenda: «CONFIDIT IN EA I COR VIRI SUI. Sap. 31.» Curiosamente, la localización que se da es errónea, pues la sentencia es de *Prov.* 31, 11 y no de *Sapientia*, que sólo tiene 19 capítulos] DONDE SE DAN POR EXEM- I plo algunas Illustres mugeres que ha aui- I do notables, en cada I virtud.

Pegada tras la portada, hay una nota en una octavilla, escrita en tinta negra, con letra aparentemente del siglo XIX y que podría ser autógrafa de Don Jacobo de Parga y Puga [3], que dice:

> No se tiene noticia de que hubiese sido impresa esta obra de Luis Hurtado, y aunque podia hacerlo creer el escudo la portada y las tres primeras octavas, no es prueba suficiente de que hubiese tenido igualmente toda ella; pues segun dice Sedano en el tomo 4 de su Parnaso Español, al hablar del ejemplar poetico, o arte poetica de Juan de la Cueva que publico por primera vez de un codice en 4° escrito todo y firmado por el mismo autor, que tenia tambien la portada impresa, era esta costumbre que se halla algunas veces usada en los manuscritos de algunos celebres escritores antiguos. [4]

El fol. 10 r., en blanco, con el número de foliación a mano; el verso o vuelta, impreso, sin numerar, pero con reclamo manuscrito, dice:

*Invocación*

*A La Inmaculata, que es Eua segunda*
*madre del Rey dela tierra y cielo,*
*a aquella señora dondese funda*
*virtud, y limpieza,con virgineo velo,*
*A la que de humanos es dulce consuelo,*
*por quien se mostro Iesus humanado,*
*a quien esse mismo libro de peccado*
*dando le origen de muy linpio pelo*

*Y ala muy illustre segunda Diana*
*de los Manrriques notable Matrona*
*que en sciencia y beldad le dieron corona*
*aunque en soledad muy casta y temprana,*
*Ala que en gouierno se ve mas que humana,*
*criando tres plantas ansi deleytosas,*
*que por sus virtudes son tan olorosas,*
*que es la discreta y sabia ortelana.*

*A estas presento mis metros Hispanos*
*compuestos en loa de Illustres mugeres,*
*que son varoniles en sus pareceres,*
*no vsando de arreos en vicios profanos,*
*y si se admiraren algunos humanos*
*tomar tal empresa,sin auer tenido*
*noticia de hembra,ni siendo marido,*
*los libros,y el mundo,auisan los canos.*

INVOCACION.

A La inmaculata,que es Eua ſegunda
madre del Rey dela tierra y cielo,
a aquella Señora donde ſe funda
virtud, y limpieza,con virgineo velo;
A la que de humanos es dulce conſuelo;
por quien ſe moſtro Ieſus humanado,
a quien eſſe miſmo libro de peccado
dando le origen de muy limpio pelo

Y ala muy illuſtre ſegunda Diana
de los Mantriques notable Matrona
que en ſciencia y beldad le dieron corona
aunque en ſoledad muy caſta y temprana;
A la que en gouierno ſe ve mas que humana,
criando tres plantas anſi deleytoſas,
que por ſus virtudes ſon tan oloroſas,
qual es la diſcreta y ſabia ortelana.

A eſtas preſento mis metros Hiſpanos
compueſtos en loa de illuſtres mugeres;
que ſon varoniles en ſus pareceres,
no vſando de arreos en vicios profanos;
Y ſi ſe admiraren algunos humanos
tomar tal empreſa,ſin auer tenido
noticia de hembra,ni ſiendo marido;
los libros,y el mundo,auiſan los canos.

Siel

Puede observarse, tanto en la portada como en esta hoja, que quien la ha compuesto es poco experto como cajista, pues no deja espacios obligados tras coma o palabra. Pudo bien haberlo hecho un aprendiz (a quienes se encomendaba con frecuencia la confección de pliegos sueltos) o el mismo autor, si es que es cierto, como algunos críticos dicen [5], que trabajó como corrector para el impresor toledano Fernando de Santa Catalina. Su familiaridad con el mundo de la imprenta pudo inducirle a preparar por sí mismo un pliego impreso. Es claro que un experto tipógrafo no habría ahorrado el esfuerzo de estampar dos veces, para evitar que quedara en blanco el fol. 10 r. El aficionado lo estampó en la misma cara del pliego, que al doblarse, hizo que la «invocación» quedara en el verso del folio 10. Como puede verse, la portada carece de pie de imprenta, lo que confirma que no estaba destinada a un libro que fuera a publicarse impreso.

El soporte sobre el que está escrito es papel flexible y de cuerpo normal, el color es algo amarillento, pero sin signos de gran oxidación; presenta unas manchas de humedad en la parte superior de la hojas (en algunas llega a la mitad), pero no parece muy afectado por la acción de microorganismos. Los motivos de la filigrana, que siempre cae en el margen interno o lomo, varían (círculo en que aparece una cruz griega, o un rombo, o una especie de guerrero con los pies separados. Al pie del círculo se identifican dos letras mayúsculas unidas: A y Q). El plegado es en 4.° Las dimensiones de las hojas, 205 x 145 mm. La caja de escritura suele ser de 190 x 115 mm. (cuando el texto es en prosa) y esta anchura oscila, naturalmente, dependiendo del número de sílabas, cuando es en verso. Suelen caber 24-25 líneas tendidas o versos. La separación de los puntizones es de 1 mm. y la de los corondeles oscila entre 22-35 mm.

El volumen está compuesto por una hoja de guarda inicial más 200 hojas foliadas en números romanos de la época, colocados en la parte superior derecha del recto de las hojas. Faltan los folios 142 y 143; al parecer han sido arrancados antes de ser encuadernado el códice, pues se advierte que, para impedir el desprendimiento de las hojas colaterales, han usado pegamento y reforzado el cosido.

Respecto a la composición estructural del manuscrito, los cuadernillos son quaterniones en su mayoría, aunque se advierte que, coincidiendo siempre con el final de cada obra, aparecen variaciones (terniones o biniones y un quinternión). Indicamos con cifras arábigas el número de cuadernillos, seguido de números romanos que indican la forma del cuaderno (II = binión; III = ternión; IV = quaternión; V = quinternión); consignamos entre paréntesis el número del folio al que se llega en un grupo de cuadernillos y señalamos con el signo | el lugar donde termina una obra:
1 V + 6 IV + 1 III (64) | 2 IV + 1 V (90) | 2 IV + 1 III (112) | 5 IV + 1 II (156) | + 3 IV + 1 II (184) | 2 IV (200)

No existen signaturas indicadoras del orden de los fascículos. Hay reclamos al final de cada cuadernillo hasta el fol. 113, a partir del cual aparecen en cada verso de folio. En el fol. 10 v., que es impreso, como se ha dicho arriba, el reclamo está manuscrito. Este cuadernillo es de 10 hojas por habérsele añadido la portada y este folio 10. No hay colofón.

La tinta, negra, parece de buena calidad, a juzgar por la poca oxidación que ha sufrido y que le permite mantener un color pardo intenso. Parece algo más espesa en las tres primeras obras. Hasta el fol. 38, las iniciales y algunos epígrafes van en tinta roja.

El tipo de escritura es, siguiendo la denominación de la época, *cancilleresca llana o bastarda llana*, que, como bien explica el calígrafo Francisco Lucas, son la misma letra [6] (amplitud de trazos, escasa elevación de astiles, redondeamiento de rasgos), propia de un manuscrito literario. Se observa un ligero polimorfismo en la letra, aunque la técnica caligráfica parece idéntica. Tal vez se deba a la intervención de dos copistas, pues, aunque leves, hay diferencias de trazo a partir de la cuarta obra, *Hospital de necios...*, (fol. 113 en adelante). La presión parece menor o menos espesa la tinta. Estos datos no parecen suficientes como para pensar en dos copistas (podría deberse a la misma persona habiendo transcurrido un tiempo entre las dos copias), pero a ello se le añade que, a partir de aquí, se incluyen reclamos en

cada verso de folio, cuando antes se habían consignado sólo al fin de cada cuadernillo. Si fuera la misma persona, no se explica ese cambio de costumbre. A ello hay que añadir que, también a partir del fol. 113, se observa una distinta manera de presentación de las portadas de las obras, con un adorno semejante en todas ellas colocado al final del título y año. Ese adorno no aparecía en las obras precedentes. La presencia de estos nuevos hábitos, pueden inducir a pensar en dos copistas.

La encuadernación es en pergamino, cubiertas flexibles, con cierres de tirilla de cuero, en buen estado de conservación. En el lomo, en letra gótica y tinta negra, pone: «Las 300 de Luis hurtado»; sobre la cubierta delantera, a lápiz, la signatura: M-107.

El esmero con que parece haber sido elaborada la copia delata la intención de confeccionar un ejemplar de autor. Tal vez, descartada la posibilidad de imprimir estas obras poéticas, como tan frecuente era en el siglo XVI y aun mucho después, su autor quiso conservarlas en un manuscrito con apariencia de libro impreso, para lo qual le añadió la portada descrita, bien para él o para regalarlo a las personas a quienes fueron dedicadas las obras, de la familia de don Diego de Vargas, secretario supremo del Emperador Carlos V. Las obras se dedican a su viuda, Doña Ana Manrique, o a la hija de ésta, Isabel, que aparece en varias de las composiciones bajo el nombre de Pastora Ismenia y que podría ser monja en Toledo, por lo que se desprende de la lectura de las obras, especialmente en el *Templo de Amor*. También dedica una obra (*Sponsalia de Amor y Sabiduría...*) al hijo de doña Ana, don Luis de Vargas Manrique, joven poeta del que se conservan varias composiciones [7].

Poca información hallamos en el manuscrito que nos ayude a saber algo de su historia. Sólo tiene la marca de ex libris de la propia biblioteca compostelana, sin otros indicios de procedencia ni de poseedores anteriores. En el verso de la hoja de guarda, sin embargo, además de la actual signatura (escrita a lápiz) aparece en tinta negra: 101-5.ª, lo que parece una signatura topográfica anterior, de la que no han podido darme aclaración en la Biblioteca. Antonio Neira de Mosquera [8], al hablar del manuscrito lo sitúa en la «Bibliot. de la Univ. de Santiago. Parte Orient., Est. 101, Tabla V», lo que parece aclarar la anotación aludida. Asimismo da noticia de que el manuscrito fue donado a esta biblioteca por D. Jacobo de Parga y Puga [9]. De cómo llegó a este bibliófilo no tenemos noticia.

*Descripción interna*

El manuscrito lo componen las siguientes obras de Luis Hurtado de Toledo:

Fol. 2-63 r.: *Las trecientas del Triunpho de Virtudes en defensa de Ilustres mugeres.* Año 1582.

Fol. 65 v.-90 v.: *El Theatro Pastoril a la pastora Ismenia dedicado.* Año 1582.

Fol. 91 r.-111 v.: *El Templo de Amor a la misma señora.* Año 1582.

Fol. 113-153 v.: *El hospital de necios hecho por uno dellos que sano por milagro.* Año 1582.

Fol. 157-182: *La escuela de avisados a la clara sophia.* Año 1582.

Fol. 185-200: *La sponsalia de Amor y Sabiduría.* Año 1582.

Se distribuye el contenido de la siguiente forma:

Fol. 2 r.: «A la muy ill[ust]re señora doña Ana Manrique muger del Muy Ill[ust]re Señor Don Diego de Vargas Secretario Supremo del Inuictissimo Cesar y monarca de las dos Españas Carlo Quinto. Luis Hurtado de Toledo. Salud.» Sigue una explicación de la causa que le ha impulsado a escribir la obra: el presenciar la declamación del primogénito de doña Ana Manrique, don Luis de Vargas, de una oración en defensa de las ilustres mujeres y el ánimo de defenderlas contra un «blasphemo varon» que contra ellas escribió trescientas coplas.

Fol. 3 v.: «Argumento desta obra».

Fol. 7 r.: Tras finalizar el argumento, «Soneto del muy illus[tr]e señor [hasta aquí con tinta roja] don Luis de Vargas Manrique en loor de las trezientas del triumpho de virtudes que en defensa de las Illustres mugeres escriuio Luis Hurtado de Toledo.

Si Apelex el pintor que por famoso
en todo el orbe en tanto era tenido»...

En tinta roja las letras iniciales de los dos cuartetos.

Fol. 8 r.: En tinta roja las iniciales de estrofa y la palabra *soneto* «Soneto [de Luis Hurtado, respondiendo]

Apelex el pintor tanto famoso
que en prophecia vuestro ingenio vido»...

Fol. 8 v.: «Petrus Pantinus Belgam [poema en latín] In faeminei sexus laudem a Doctissimo Poeta Ludouico Hurtado compositum versus elegiaci... [ocupa este fol., el 9 r. y el comienzo del 9 v.]

Las obras que se contienen en este tratado [se da el título de las seis obras] y termina con cuatro versos:

Porque mi sentido cuadre
con la fe y toda razón
escribo con corrección
de la Iglesia nuestra madre».

Fol. 10: El recto en blanco, con foliación manuscrita; el verso, impreso con la «Invocación» transcrita arriba y reclamo manuscrito.

Fol. 11-62 r.: Las coplas de arte mayor, formadas por ocho versos que presentan algunas irregularidades métricas (10, 11 y 12 sílabas) y que riman en consonante: ABBAACCA. Acaba el folio con la «Pregunta de un caballero al autor» y la «Respuesta de Luis Hurtado».

Fol. 62 v.-63 r.: «El autor al lector. Recomendación [cuatro coplas de arte mayor en versos acrósticos: ESTA OBRA - TROBO LUY - S HURTADO - EN TOLEDO]:

Este triunpho discreto lector
si bien examinas su oculto sentido [...]
in saecula seculorum Amen».

Fol. 63 v. y todo el 64, en blanco.

Fol. 65 r.: «El Teatro Pastoril de la I Ribera de Tajo edificado I por Lusardo anciano pastor I con el soberano templo de la I Pastora Ysmenia dedicado I a la misma señora Año I de 1582.

Fol. 65 v.: «Bajando el anciano pastor Lusardo del Soberano monte Tolemino»... [Declaración del argumento de la obra, que es en prosa, (una especie de novela pastoril, con veladas alusiones autobiográficas) hasta el fol. 81 v., en que hay un soneto y luego, octavas de endecasílabos hasta el fol. 90 v., en que liga el texto con la obra siguiente] «Y usando Lusardo de la comission del casto amor y del exercicio de sieruo llamo a las potencias de su entendimiento por oficiales y a los sentidos del alma por obreros y con los materiales que habian conseruado. La Thesorera memoria comienço a fabricar el templo de la hermosíssima Pastora Ysmenia en la manera que se sigue.

Qual Petrarca este Pastor
Por Laura y el mesmo dia
fue salteado de amor
con tan casta fantasia
qual de Ysmenia es el valor.

Fol. 91 r.: «Templo de Amor a la I soberana Pastora Ys I menia dedicado por I su sieruo el pastor I Lusardo sacerdo I te de este tem I plo. Año I de MDLXXXII.

Fol. 91 v.- 111 v.: Soneto de Juan de Vega a Luis Hurtado autor de esta obra, al que sigue una «exortación». En fol. 92 v. la obra, en décimas (versos octosílabos que riman según el esquema: ababaccddc): «Comiença

Despues que amor reformo
las cortes tan importantes...

Finaliza con un «soneto de un cauallero al Autor sobre el sacerdocio deste templo» y la «Respuesta de Luis Hurtado de Toledo al dicho cauallero».

Fol. 112, en blanco.

Fol. 113 r.: «Hospital de necios. Hecho I por uno de ellos que sano por mira- I glo, Dirigido a la hermosa pastora I Ysmenia o clara Sophia deste hospital I enemiga. Año de 1582. I Ansimesmo la escuela de avisados I dedicada a la misma se[ñ]». Sigue la obra, en décimas (octosílabos que riman conforme al esquema: abbabccddc). Ocupa hasta el fol. 141 r. En el verso del folio, soneto acróstico (ALVI - SHVR - TAD - ODE - TOLEDO): «La clara Sophia al autor aceptando esta obra» y «Epistola del sabio y facundo Francisco de Torres meritissimo poeta del senado Toledano a Luis Hurtado de Toledo sobre este hospital de necios. y la Respuesta que a ella le dio el dicho Luys Hurtado.» Sólo está este epígrafe que lo anuncia, porque faltan los fol. 142 y 143, arrancados. El fol. 144 contiene ya una de las décimas de la composición: «Otro denecio veran I que presume de auisado I de discreto y de galán I porque Adiana y Boscan I quatro vezes apasado»... Ocupan hasta el fol. 153 r.

Fol. 153 v.: «Difinicion de necedad. Soneto.

La necedad no es sola la ignorancia
Pues mucho es lo que ignora el mas
[sabido»

Siguen una serie de preguntas y respuestas en verso, al estilo de enigmas, dispuestas en dos columnas y sigue un «Soneto entre amor y locura» y otro «Entre el melindre y la verguença», un diálogo y soneto «Entre la verdad y la ypochresia» (fol. 155 r.).

Fol. 155 v. y 156, en blanco.

Fol. 157 r.: «Escuela de avisados I sacada en proverbios morales en I verso castellano de la clara I Sophia para exemplo de I virtud y correccion de vicios I ala misma señora Ysme- I nia dedicada. Año. I de 1582.» Sigue la composición en coplas castellanas (estrofa de ocho versos octosílabos con el esquema: abbacddc). Acaban en el fol. 181 v. En el 182, un «Soneto a la sabia y hermosa Ysmenia» y «Soneto del Autor a la misma señora».

Fol. 83 y 184, en blanco.

Fol. 185 r.: «Sponsalia de Amor I y sabiduria: de quien na- I cieron agradecimiento I y Nobleza. dirigido I al muy Illustre I señor I don Luys de Vargas Manrrique I señor de las Villas de Torre y el I Prado, compuesto en Octaua Rima por Luys Hurtado de I Toledo. I Año de 1582.» Ocupa hasta el fol. 200, en que termina con «Laus deo semp. & ubiq. gloria». La obra está, como se anuncia, compuesta en octavas reales u ociava rima, (ocho versos endecasílabos que riman conforme al esquema habitual: ABABABCC).

*Bibliografía relativa al códice*

No son muchos los bibliógrafos o críticos que se han ocupado de Luis Hurtado de Toledo, y cuando lo han hecho, casi siempre ha sido de forma marginal al tratar de alguna obra cuya autoría era dudosa y en la que Hurtado estaba implicado de algún modo. De él se ha divulgado una imagen más que de creador, de poeta que se entretenía en modificar, continuar y arreglar obras ajenas. Por aparecer su nombre como autor, a veces en versos acrósticos en los preliminares, se le han atribuido muchas obras en que, como después se ha podido demostrar, no intervino más que como editor, co-autor, o corrector (*Palmerín de Inglaterra* y la *Comedia*

*Policiana* se afirma hoy que no fueron obras suyas y la *Comedia Tibalda* la terminó a causa de la muerte de Perálvarez de Ayllón; igualmente terminó las *Cortes de la muerte*, comenzada por Micael de Carvajal). Tal vez esto sea la causa del escepticismo con que suele atenderse a las obras de este autor, que forman una lista respetable aun después de eliminar las no genuinas.

El manuscrito que nos ocupa ha sido citado por algún bibliógrafo como impreso, a causa de la portada de imprenta con que fue adornado. Si seguimos el hilo de los que se han fijado en estas obras, veremos que pocos lo hicieron y, de ellos, muchos menos consultaron directamente el códice.

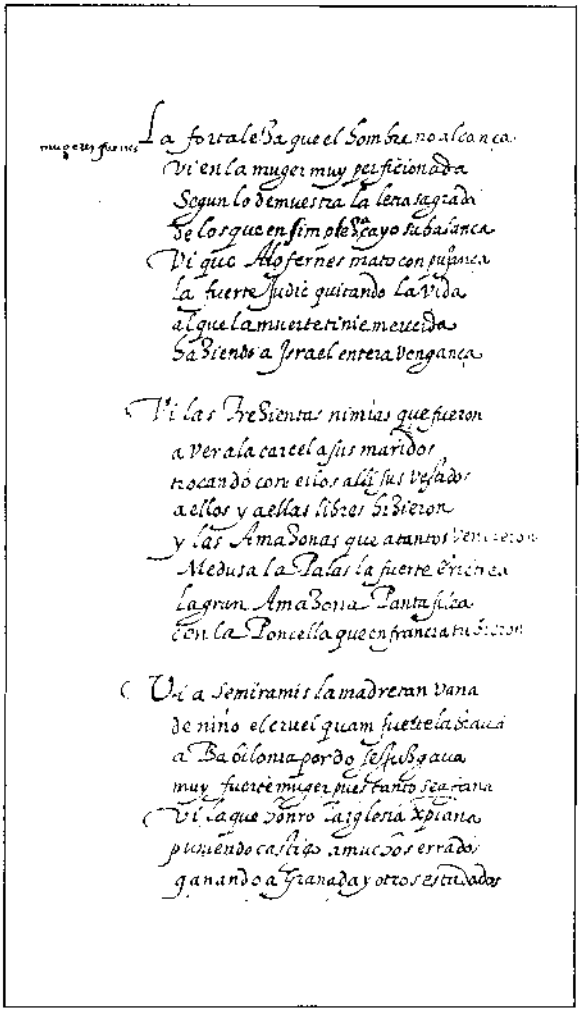
No parece haberse ocupado nadie de Luis Hurtado de Toledo hasta 1853, en que Antonio Neira de Mosquera publicó dos artículos en el *Semanario Pintoresco Español*: uno relacionado con la donación de libros de Don Jerónimo de Parga y Puga a la Biblioteca Universitaria de Santiago [10], y otro dedicado a este manuscrito, que estaba entre esas obras donadas [11]. En este último artículo se centra en una de las «invenciones poéticas» del manuscrito, a la que califica de *sátira filosófica*: el *Hospital de necios*, que transcribe parcialmente por considerarla la composición más escogida del volumen por su «donaire y originalidad, a pesar de resentirse de la hinchazón gongórica y del rebuscamiento amanerado de que usaban los escritores españoles a mediados del siglo XVI». Se para a considerar los indicios respecto a la edad y la condición de sacerdote del poeta que se desprenden de las obras del manuscrito. Para confirmarlo copia unos fragmentos del fol. 11 de *Las Trecientas* donde, según notas al margen, se dice la edad del mundo, la del autor y el estado de éste.

Estos breves artículos de Neira de Mosquera han servido a la mayoría de los posteriores historiadores o críticos de la Literatura que han aludido a Hurtado de Toledo o a esta obra manuscrita, y asumen la conclusión a que llega Neira sobre la edad que tiene Hurtado al componer la obra (cincuenta años) por lo que deducen la de su nacimiento en torno a 1532. Así, Cayetano Alberto de la Barrera [12] y Marcelino Menéndez y Pelayo [13].

Bartolomé José Gallardo y Blanco [14] describe la obra de forma más rigurosa que Neira (reflejando con barras la división de líneas en la portada), aunque no indica, dentro de los párrafos copiados, el cambio de página. Demuestra, sin embargo, haber consultado también directamente el manuscrito, y que no se ha inspirado, como otros, en los artículos de Neira de Mosquera. Indica que tiene «portada impresa, y el resto del libro manuscrito coetáneo: todo menos el fol. 10, que tiene la cara en blanco é impreso el verso ó vuelta». La descripción que sigue se ajusta por completo a este ejemplar conservado en la Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela.

Otra estudiosa que se ocupa de Hurtado, del que aporta datos de investigación biográfica, fue Carolina Michaëlis de Vasconcellos [15], en 1883, al indagar sobre la autoría del *Palmerín de Inglaterra*. Considera que una de las razones por las que no pudo ser Hurtado el autor es por la edad, pues ella cree que nació entre 1527 y 1532 y sería demasiado joven para una obra de esa envergadura. Esas disquisiciones en torno a la fecha de nacimiento de Hurtado es lo que lleva a algunos críticos, como Adolfo Bonilla y Sanmartín [16] a considerar la posibilidad de dos autores homónimos distintos. Él no cree que quien termina la *Comedia Tibalda*, sea el mismo Luis Hurtado al que se le atribuyó el *Palmerín de Inglaterra* y la *Tragedia Policiana*, y alude a un Luis Hurtado de Madrid que aparece como autor de una tercia rima al final de los *Morales de Plutarco, traducidos de lengua Griega en Castellana* por el Secretario Diego Gracián (Alcalá, Iuan de Brocar, 1548).

Ni el bibliógrafo Nicolás Antonio [17], ni Cristóbal Pérez Pastor [18] incluyen estas obras de Hurtado, como es natural, entre las obras impresas que describen, pero Palau y Dulcet [19]



Fol. XXI r.

induce a creer que hubo una edición impresa y que el manuscrito habría conservado la portada de esa edición. Se basa en Gallardo, aunque nada de ello se desprende de la descripción de éste y, como queda dicho arriba, la portada no parece haber sido compuesta para una edición impresa, pues carece de pie de imprenta y se advierten deficiencias propias de aprendiz o persona poco ducha en la composición tipográfica.

Frente a todas las investigaciones sobre Hurtado o estas obra suyas manuscritas, destaca la de Antonio Rodríguez-Moñino [20], quien, además de recopilar toda la bibliografía conocida de Hurtado, pretende aclarar aspectos biográficos importantes de este poeta. Consultó el manuscrito que nos ocupa, según dice (aunque, sorprendentemente, no cita la octavilla manuscrita pegada en la vuelta de la portada, y tuvo que verla de haber tenido el manuscrito en la mano, puesto que, si Neira la cita y aún permanece hoy en su sitio, no podía faltar en 1959). Hace una descripción del manuscrito centrada, sobre todo en el contenido. De su trabajo, es de destacar la nueva interpretación que da al fragmento del que Neira deducía la edad del poeta. El texto en cuestión es el siguiente:

Febo en la Virgen tenie su morada
sus rayos mas vivos al genero humano
hauiendo cercado al siglo mundano
despues de la culpa de Adan remedrada
hedad del mundo — mily quinientas sucuenta notada
y dos con ochenta bueltas iguales
y en cada una mostraua señales
con doze carreras de ser acabada.

Al tiempo que cuento el orbe en que vivo
hedad del autor — me hauie trabajado diez lustros de años
despues de apartado de muchos rebaños
de aquellas en cuya defensa os escriuo
despues de dexado el yugo captiuo
que tomar pudiera sibien no mirara
despues que ya ungido a Dios presentara
estado del autor — mi vida y estado con alma y motivo.

Despues de seguro de no me offrecer
en yugo a muger pues libre me veo
despues de cubrir mi cuerpo de arreo
según que san Pedro le quiso escoger
despues que esperiencia me hizo saber
en parte el valor de las criaturas
halleme de noche dormido y a escuras
en una montaña de rustico ser
. . . .

Mientras Neira, y con él todos los que leyeron los versos que seleccionó de estas coplas, deducían que el poeta tenía en 1582 cincuenta años, Rodríguez-Moñino opina que debe entenderse que en esa fecha lleva trabajando cincuenta años como sacerdote. Aporta otros datos para corroborar su aserto. En el soneto que puso en los preliminares de la *Historia de San Vicente*, impresa en 1585, Hurtado afirma que llevaba ya treinta y cinco años de «pastor del rebaño vicentino y que era anciano», para confirmar lo cual transcribe lo siguiente:

Señor Luys de la Cruz del santo espero
Que por la suya os ha de alcançar gloria
Pues cantays su triumpho verdadero
y yo su ganadero
El galardon le pido
De siete lustros con que le he servido.

Rodríguez-Moñino deduce que, si en 1585 llevaba treinta y cinco años de Párroco de San Vicente de Toledo, debió de alcanzar el cargo en 1550. Si hubiera nacido en 1532, como se decía, resulta que habría sido párroco a los dieciocho, cosa harto extraña. Analiza, además, con detalle, la descripción que hace de sí Hurtado, oculto tras la personalidad del pastor Lusardo, en el *Teatro Pastoril*. La prosopografía corresponde, a su juicio, a la de un anciano caduco y decrépito, no de cincuenta años. Todo ello le lleva a situar la fecha de nacimiento del escritor toledano hacia 1510, y su muerte hacia 1598. Aunque hoy parece suficientemente probado que Hurtado no fue el autor de *Palmerín de Inglaterra*, Rodríguez-Moñino apunta a que esta nueva interpretación deja abiertas otras posibilidades en torno a la cuestión, pues Hurtado tendría, cuando se editó la famosa obra, treinta y siete años, y no entre quince y dieciocho, como habían pretendido otros, argumento de peso objetado para no considerarle autor. También permite esta deducción a Rodríguez-Moñino atribuir al poeta cuatro pliegos sueltos impresos, sin fecha, pero que se cree que son anteriores a 1539 y hasta 1547. De haber nacido en 1532, el «Hurtado» que aparece como autor no podría ser éste que nos interesa.

Desde este prólogo de Rodríguez-Moñino no sabemos de nadie que se haya interesado directamente por Luis Hurtado de Toledo. Como puede deducirse de lo dicho, queda bastante trabajo por hacer para arrojar más luz sobre la personalidad de este escritor del siglo XVI, su biografía y su bibliografía (sobre todo en torno al grado de intervención en obras en que su nombre aparece sin que se pueda determinar si es el autor). El estudio y edición de estas obras manuscritas, sobre las que no existe duda de su atribución, será un primer paso importante en este sentido. Aunque Luis Hurtado de Toledo no es un escritor de primera fila, su obra parece muy representativa de los gustos literarios de la época en torno a los temas, formas de abordarlos, persistencia de metros castellanos frente a los italianos y larga convivencia de ambos, el gusto extremado por el procedimiento alegórico, etc. Por ello, nos proponemos llevar a cabo esa tarea de estudio y edición de las obras que contiene este manuscrito de Luis Hurtado de Toledo.

Universidad de La Coruña

**NOTAS**

1. Como aclaramos más adelante, no parece que la crítica se haya puesto de acuerdo aún sobre las fechas de nacimiento y muerte de este escritor (mientras que para unos nació en 1510, otros opinan que fue en 1523 y hay quienes retrasan su nacimiento a 1532; algo parecido ocurre con su muerte, que unos sitúan en 1579 -lo cual queda descartado del todo con este códice- y otros en 1598). Sean las que fueren, sabemos que vivió durante los reinados de Carlos I y Felipe II.
2. Transcribiremos fielmente la ortografía del códice, e incluso las aparentes incongruencias, como que el nombre de Luis aparece con I latina e Y griega, a veces a pocas líneas de distancia, o, al reproducir lo impreso en la portada y el folio 10 v. las palabras aglutinadas por errores del inexperto cajista, que no dejó los espacios adecuadamente.
3. Antonio Neira de Mosquera, en su artículo «Poesías inéditas de Luis Hurtado. *El hospital de necios, hecho por uno dellos que sanó por milagro*» (Semanario Pintoresco Español, Madrid, 1853, pp. 221-222, 230-231, 235-236, y 247-248) dice que la nota es «manuscrita del Excmo. Sr. Parga y Puga» (p. 221).
4. Se refiere a Juan José López de Sedano, antólogo y crítico, que fue bibliotecario de la Biblioteca Nacional y que publicó los nueve volúmenes de su *Parnaso español. Coleccion de Poesías escogidas de los más celebres poetas castellanos* en Madrid, entre 1768 y 1778, en las prensas de Ibarra. No es, sin embargo, en el tomo IV en donde aparece la referencia a portadas impresas; en él aparecen una Égloga y una Canción de Juan de la Cueva, pero no el «Egemplar poetico, o arte poetica española, compuesta por Juan de la Cueba. Inedita» que forma parte del tomo VIII. Al final de volumen, (pp. I-II) dice respecto a la obra: «Es un codice en 4. excelentemente conservado que comprehende 50. paginas, escrito todo y firmado por NUESTRO AUTOR año de 1605. aunque la portada está impresa en Sevilla año de 1606. costumbre que se halla algunas veces usada en los Manuscritos de algunos célebres Escritores antiguos.»
5. *Vid.* Carolina Michaëlis de Vasconcellos: *Versuch über den Ritterroman Palmerín de Inglaterra*. Sonderabdruck der Zeitschrift für romanische Philologie, VI. Halle Druck von E. Karras, 1883. (Véase, en especial, p. 49 y ss. para el tema que nos ocupa).
6. Juan de Iciar, en su *Arte subtilissima, por la qual se enseña a escreuir perfectamente... Çaragoça, Steuan de Najara, Impresso a costas de Miguel de Çapila*, 1553, denomina a este tipo de letra «Cancellaresca llana» a la que considera la más digna de ser imitada. Por su parte, otro calígrafo eminente, Francisco Lucas, en su *Arte de escrevir. Diuidida en quatro partes...* En Madrid, en casa de Francisco Sánchez, año 1580 califica esta letra de «Bastarda llana». En la parte I, cap. 2.º, (fol. 3) tras haber detallado en el cap. anterior los distintos tipos de letras que existen, explica que la letra *bastarda* «esta bien a todo genero de gente illustre, Eclesiastica y seglar y a todos los que exercitan letras y pluma, excepto a Escriuanos, y algunos mercaderes, con otros particulares que gustan mas de la letra derecha que es la Redondilla, y aun destos ay ya muchos que usan la letra Bastarda [...] para la gente principal es la mejor, y para la comun también. Por ser la letra mas puesta en orden quantas [sic] se usan, [...dice que es letra de gentil invención y la que «agora mas se usa»] Algunos ay que le dan dos nombres a esta letra, que siendo llana la llaman Cancelleresca, y siendo de priessa Bastarda, pero no ay que tratar desto que es disparate, porque una letra no muda forma por ser escrita de espacio, o de priessa.»
7. Nacido hacia 1560 y muerto ahogado en el mar Tirreno, a juzgar por lo que Lope de Vega dice en *El laurel de Apolo* (1630), en la silva IV: «Y aunque tanto dolor me está excusando, I ¿Qué laurel no le deben I Las musas castellanas, I Que con letras humanas I Rayos divinos beben, I A aquel mancebo illustre y desdichado, I Don Luis de Vargas, que las ondas fieras I Del mar Tirreno tienen sepultado? I Llorad, ninfas, llorad en sus riberas,» I... continúa dedicándole diez versos más y le compara con el desdichado Leandro. Si, como algunas enciclopedias dicen, hubiera muerto en 1630, tendría setenta años, y Lope no aludiría a él como a un «mancebo» ni le aplicaría el deíctico «aquél», que indica que la muerte sucedió hace ya bastante tiempo (tal vez poco después de 1590). Lope lo menciona también en *La Arcadia* y en *La Dorotea*. Fue muy celebrado por Cervantes en el *Canto de Calíope*, sexto libro de *La Galatea*, en la cual aparece un soneto de Luis de Vargas. Escribió romances y comedias y llegó a publicar *Christiados o libre de los hechos de Christo* (Madrid, 1590); hay un soneto suyo en el *Cancionero* de López Maldonado (1586) y diversos poemas en los preliminares de varias obras, entre otras, en *La Austriada*, de Juan Rufo.
8. Art. cit., p. 221.
9. Antonio Neira de Mosquera: «Donativo del Excmo. Sr. Parga y Puga a la Biblioteca de la Universidad de Santiago», *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, 1853, pp. 145-150 (en p. 148 se cita este manuscrito).
10. Art. cit.: «Donativo...»
11. Art. cit.: «Poesías inéditas...»
12. *Catálogo bibliográfico y biográfico del antiguo teatro español, desde sus orígenes a mediados del siglo XVI...*, Madrid, 1860, pp. 188-194.
13. *Orígenes de la novela*, Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo dirigida por Miguel Artigas, Santander, CSIC, 1943, p. 423.
14. *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, M. Rivadeneyra-Manuel Tello, 1863-1889, (4 vols.), en el vol. III, col. 249-252.
15. En el opúsculo citado.
16. Prólogo a su edición de la *Comedia Tibalda*, de Perálvarez de Ayllón y Luis Hurtado de Toledo, Madrid, Biblioteca Hispánica, 1903, p. VIII, n. 2.
17. *Bibliotheca Hispana Nova,...* Madrid, 1788, 2 vols. (vol. II, p. 35).
18. *La imprenta en Toledo. Descripción bibliográfica de las obras impresas en la imperial ciudad desde 1483 hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1887 y *Bibliografía madrileña ó descripción de las obras impresas en Madrid*, Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1907.
19. *Manual del Librero hispanoamericano...*, Barcelona, Librería Anticuaria de A. Palau, 1948-1977, 2.ª ed. Dice respecto a la obra: «Las trescientas... en defensa de Ilustres mujeres, llamado Triumpho de Virtudes (Sin lugar, ni año) 4º, 200 h. La única noticia que tenemos de este libro la hemos hallado en Gallardo quien examinó un ejemplar manuscrito coetáneo del impreso conservando la portada y el verso del fol. 10 impresos. Gallardo copia algunos fragmentos, pero siguiendo su mala costumbre, no dice en dónde vió el ejemplar.»
20. *Relieves de erudición (del Amadís a Goya). Estudios literarios y bibliográficos*, Valencia, Castalia, 1959, pp. 143-203.

# EN TORNO A *LA MUJER ALTA*, DE ALARCÓN

*Ezequiel González Mas*

Con rara unanimidad, estudiosos y críticos han señalado los superiores méritos del relato breve dentro de la variopinta obra de Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891), personalidad que aún «nos huye, se nos escapa», como observa acertadamente Ángel Lacalle. *El sombrero de tres picos* (1874) y las dos series de novelitas intituladas *Cuentos amatorios* (1881) e *Historietas nacionales* (1881) han merecido siempre el favor de los espíritus selectos y el aplauso de las almas ingenuas.

Excepcionalmente, no ocurre esto con el tomo de *Narraciones inverosímiles* (1882), obra que desde un principio suscitó la indiferencia o el rechazo de nuestras cabezas pensantes, incluida la muy ortodoxa del P. Blanco García, quien, tras entonar el loor de las *Historietas nacionales*, sentencia: «De estos encantadores bocetos, en que tal vez palpita el hálito de la epopeya, a las fantasmagorías de las *Narraciones inverosímiles*, hay un abismo de distancia» [1]. Faltábale al buen agustino el respaldo de una tradición fantástica, apenas perceptible en algún cuento de don Juan Manuel o en ciertos dramas del teatro barroco. Sólo un contemporáneo de Alarcón, Gustavo Adolfo Bécquer, abordó dignamente ese género en tal o cual leyenda, pues la *Galería fúnebre* (1831) de Agustín Pérez Zaragoza, epígono de la señora Radcliffe, se ubica ya en los suburbios literarios.

*La mujer alta*, narración inverosímil si las hay, figura en estrechas antologías de prosa terrorífica y ha cosechado encomios de Rafael Llopis -«quizá el mejor y más genuino cuento de miedo que se ha escrito en castellano»- y de José Luis Guarner -«constituye un pequeño clásico del cuento de miedo español»-. Compartimos estas opiniones y trataremos de justificarlas en los párrafos que siguen.

El asunto se inicia «en la cumbre del Guadarrama, a legua y media de El Escorial, en el límite divisorio de las provincias de Madrid y Segovia» [2]. Varios amigos están allí reunidos, dispuestos a reponer fuerzas luego de una excursión campestre; el más mozo tomará la palabra con ánimo de entretener (o de aleccionar) al auditorio. Pedro Antonio sitúa la acción en el estío de 1875, probablemente el día 25 de agosto, festividad de San Luis.

Consideramos un acierto esta obertura a *plein air*, vibrante de luz y recorrida por un fresco sutil. Los excursionistas, dedicados hasta ese momento a la herborización y a la captura de mariposas y coleópteros, empiezan a masticar con intrepidez sus víveres fiambres. Son seis en total, cuatro de ellos ingenieros de montes, es decir, hombres del siglo, racionalistas y positivistas [3]. Ni el escenario ni los personajes se prestan a ejercicios de imaginación.

(Todo esto parece extraído de una realidad concreta y vivida. Alarcón pasó aquel verano de 1875 en El Escorial, donde vivió la muerte

de un hijo y donde escribió su discutida novela *El escándalo*, según apunta en los *Viajes por España*: «*1875*. Cien días en *El Escorial* con una ascensión a las cumbres del *Guadarrama* a herborizar y a cazar mariposas de primer orden. Del hijo que enterré y del libro que escribí durante mi estancia en El Escorial» [4]. Esa ascensión a los picos guadarrameños es, sin duda, la que ilustra el arranque de nuestro relato).

Después de extenderse en consideraciones sobre la incredulidad dominante, Gabriel -ingeniero forestal- cuenta el extraordinario suceso de su amigo Telesforo -ingeniero de caminos-, cuya vida resulta trastornada por la aparición de una mujer de edad, tan alta como grotesca, surgida de las sombras en la madrileña calle de Jardines.

> Lo primero que me chocó en aquella que denominaré *mujer* -dice a poco de ocurrido el lance- fue su elevadísima talla y la anchura de sus descarnados hombros; luego la redondez y fijeza de sus marchitos ojos de búho, la enormidad de su saliente nariz y la gran mella central de su dentadura, que convertía su boca en una especie de oscuro agujero y, por último, su traje de mozuela del Avapiés, el pañolito nuevo de algodón que llevaba a la cabeza, atado debajo de la barba, y un diminuto abanico abierto que tenía en la mano y con el cual se cubría, afectando pudor, el centro del talle.

La estantigua, que lo persigue momentáneamente, se esfuma sin dejar rastro. Y al entrar en casa, aturdido, el joven conoce la muerte de su padre.

El encuentro con la horrible vieja se repite a los tres años, de madrugada, ahora en la calle del Lobo. Ciego de furor, Telesforo se abalanza sobre ella, «echándole una mano a la garganta» y palpando con la otra aquel bulto fatídico «hasta que me convencí juntamente de que era criatura humana y mujer». Pero las explicaciones del vejestorio aumentan todavía más lo misterioso del caso:

> - ¡Usted me conocía! ¿Desde cuándo?
>
> - Desde antes que nacieras. Y cuando te vi pasar junto a mí hace tres años, me dije a mí misma: «¡Este es!».
>
> - Pero, ¿quién soy yo para usted? ¿Quién es usted para mí?
>
> - ¡El demonio! -respondió la vieja escupiéndome en mitad de la cara, librándose de mis manos y echando a correr velocísimamente con las faldas levantadas hasta más arriba de las rodillas y sin que sus pies moviesen ruido alguno al tocar la tierra...

Como la otra vez, recibe acto seguido una fatal noticia: Joaquinita Moreda, novia suya, había expirado horas antes en los baños de Santa Águeda [5].

Destinado a Albacete, el narrador pierde de vista a su amigo. Cuando regresa a la villa y corte -«el mismo día que llegó el parte telegráfico de la batalla de Tetuán»- sabe la muerte de Telesforo, atacado de ictericia. Asiste, como era de rigor, al entierro de éste en el cementerio de San Luis, y allí tiene ocasión de contemplar a *la mujer alta*, «que se reía impíamente al ver bajar el féretro». La pavura se apodera entonces de su alma:

> Instantáneamente reparó en que yo la miraba, y fijó en mí la vista de un modo particular como reconociéndome, como dándose cuenta de que yo la reconocía, como enterada de que el difunto me había contado las escenas de la calle de Jardines y de la del Lobo, como desafiándome, como declarándome heredero del odio que había profesado a mi infortunado amigo...

Por fortuna, tras hacer un ambiguo ademán,

> giró sobre los talones y penetró en el camposanto, con la cabeza vuelta hacia mí, abanicándose y saludándome a un propio tiempo, y contoneándose entre los muertos con no sé qué infernal coquetería, hasta que, por último, desapareció para siempre en aquel laberinto de patios y columnatas llenos de tumbas...

La historia toca a su fin. Y el orador concluye pidiendo a los asistentes que expongan sus opiniones con relación al suceso, opiniones que Pedro Antonio rehúsa perpetuar en letras de imprenta.

El asunto fluye vivaz y armoniosamente, a cargo de diversas voces narrativas: la de Gabriel, la de Telesforo -transmitida por aquél-, la del propio Alarcón. El único personaje que asume entero relieve es la mujerona transeúnte, identificada según vimos con el demonio, aunque esa identificación no convence a su víctima: «¿Es Satanás? ¿Es la muerte? ¿Es la vida? ¿Es el Anticristo? ¿Quién es? ¿Quién es?». Tales interrogaciones quedan sin respuesta. La descripción de *la mujer alta* posee un verismo estremecedor, una energía de trazo que nos conduce a Solana. El estilo -«deliciosamente pasado de moda» a juicio de Guarner- es otra virtud sensible, pues al componer su obrita, en 1881, Alarcón estaba emancipado ha tiempo de la *manera Karr*.

Añadiremos finalmente que, junto al tácito mensaje espiritualista del cuento, hay un claro propósito de convertir en real lo fabulado:

> Desde la primera letra del relato -declara el granadino- hasta el final del segundo encuentro de Telesforo con la horrible vieja, no se refiere ni un solo pormenor que no sea la propia realidad. ¡Lo atestiguo con todo el pavor que puede sentir el alma humana! [6].

Verdadera o fingida, esta tenebrosa narración alarconiana ha quitado el sueño a muchos lectores.

---

NOTAS

1. F. Blanco García: *La literatura española en el siglo XIX*, t. II, Madrid, Sáenz de Jubera, 1903², pp. 459-460.

2. Citamos por la edición de J.L. Guarner: *Antología de la literatura fantástica española*, Barcelona, Bruguera, 1969.

3. La Escuela Especial de Ingenieros de Montes, instalada originariamente en el palacio-castillo de Villaviciosa de Odón, fue trasladada a San Lorenzo de El Escorial en 1870; allí permaneció hasta 1914. Alarcón nombra a los profesores Miguel Bosch, Máximo Laguna y Agustín Pascual, quienes frecuentaron aquel idílico paraje. Completan el sexteto un pintor no identificado y un literato (Pedro Antonio, naturalmente).

4. *Obras completas*, Madrid, Fax, 1968², p. 1197 a.

5. Nuestro autor confunde un poco las fechas. El primer encuentro acaeció en la noche del 15 al 16 de noviembre de 1857; el segundo, «tres años después», avanzado 1860. Pero al referir este segundo encuentro nos dicen que la muerte de Joaquinita ocurrió «al fin del verano de 1859». Más precisa es la alusión a la batalla de Tetuán (4 y 5 de febrero de 1860).

6. Reproduce estas asombrosas líneas José Luis Guarner, *op. cit.*, p. 270.

# CENTENARIO DE LA PUBLICACIÓN DE *DULCE Y SABROSA*, DE JACINTO OCTAVIO PICÓN: ¿NOVELA ANTINATURALISTA?

*Óscar Barrero Pérez*

Si la propia confesión de un escritor se admite como indicio de una actitud hacia el hecho estético, no cabe duda de que Jacinto Octavio Picón se preocupó de dejar clara la forma en que su novela *Dulce y sabrosa* (1891) debía ser asumida. Su defensa de lo natural sobre lo imaginado («Advertencia» incluida en la edición de 1909) no logra compensar su adscripción al bloque de los practicantes del *arte por el arte* [1] ni, menos aún, su expreso deseo de entretener (*cf.* la página «A quien leyere», redactada para la primera edición del libro). ¿De qué manera conjugar tal carencia de propósito adoctrinador con la supuesta militancia en el movimiento naturalista?

Discutir la existencia de un naturalismo español excedería los límites reservados a la anotación sobre una novela escrita por un autor para algunos afecto a dicha tendencia [2]. Es obligado coincidir con Gonzalo Sobejano en que si algunos detalles naturalistas son detectables en *Dulce y sabrosa*, se trata de rasgos aislados. Picón escribe esta novela para entretener y divertir, probablemente en compensación a otras suyas de carácter más ideológico e incluso próximas a la narrativa de tesis. En *Dulce y sabrosa*, sin embargo, no tienen entrada las ideas de filiación naturalista, independientemente del hecho de que a veces determinadas actitudes del autor se pongan de manifiesto. No parece casual la inversión de términos a que Picón sometió la pareja realidad / ficción: la realidad, escribe Picón, es una gran novela (p. 186) [3].

*Primum delectare, deinde docere*

> No busques en mis cuentos y novelas lección ni enseñanza: quédese el adoctrinar para el docto, como el moralizar para el virtuoso: sólo tienes que agradecerme el empeño que puse en divertir y acortar tus horas de aburrimiento y tristeza.

Estas palabras de la «Advertencia» resumen de manera transparente una práctica enfocada no al estudio científico de una realidad (ejercicio eminentemente naturalista), sino a la creación libre, en el doble sentido de abierta a la imaginación y cerrada al dogmatismo ideológico.

No hay en *Dulce y sabrosa* datos que certifiquen una conclusión ni siquiera vagamente próxima al experimentalismo científico o antropológico. Las leyes que rigen el desarrollo de la obra (una de las mejores novelas de nuestro siglo XIX, dicho sea de paso [4]) son las comunes a todo producto literario, sin apreciable interferencia de añadidos externos: el texto de Picón es, ante todo, una obra que encuentra su justificación en sí misma.

Cuando el escritor pulcro que Picón es siente la necesidad de precisar la composición de la multiforme realidad de los personajes de *Dulce y sabrosa*, nunca se detiene en aspectos que podría repudiar una sensibilidad educada en el buen gusto (o, si se prefiere, en el tradicional gusto burgués). El detallismo de sus acotaciones lo acredita como un autor minucioso, distante, sin embargo, de la objetividad descriptiva propia del naturalismo teórico: las pinturas literarias de Picón son miniaturas confeccionadas con el primor del estilista, no brochazos impresionistas (o expresionistas) a la manera del naturalismo ortodoxo.

La fidelidad lingüística de Picón a los modelos reales de sus personajes no es tampoco un elemento afín al naturalismo, sino un inteligente apunte costumbrista. Cuando el autor hace

escribir a las coristas Cristeta y Mariquilla con las faltas de ortografía esperables de su condición social, o cuando introduce vulgarismos en el habla de personajes procedentes del mismo ámbito, como Inés o el dependiente del estanco, no hace otra cosa sino acatar la regla del *decorum*, obrando del mismo modo cuando rechaza los excesos de inverosimilitud en las efusiones verbales propias del lenguaje amoroso en la literatura.

Tales alardes de detallismo no remiten a una hipotética cientificidad del método literario, como no conducen a ella, en fin, las referencias históricas que adornan el relato, y que no deben considerarse sino meros encuadramientos cronológicos que a veces justifican actitudes de los personajes.

Pero el aspecto más interesante entre los que orientan este proceso de novela no naturalista (y hasta podría decirse que antinaturalista, a la luz del desenlace) es la interferencia del creador en su propio relato. Nada más alejado de la impersonal objetividad a que aspiraba el naturalismo (y que ni siquiera el propio Zola pudo respetar en su integridad) que *Dulce y sabrosa*. En un determinado momento, «En obsequio del lector, el autor prescinde de describir la llegada de la aurora» (p. 131), o lo invita a escribir todo lo que aquel omite durante uno de los encuentros mantenidos por Cristeta y su amante, don Juan de Todellas (p. 178). ¿Y qué decir de este divertido guiño de autor a lector, que viene a convertirse, dentro del texto, en máxima expresión del rechazo de la impersonalidad?:

> Ponte, lector, en situación análoga; haz memoria de si siendo colegial te enamoraste de una primita o de una amiga de tu hermana; recuerda luego si pasados los años de la juventud, y ya hecho hombre, tornaste a pisar los lugares donde, al conocerla, sentiste o creiste sentir amor; deja que en tu alma, tal vez vieja y gastada, reverdezca aquella primavera de tu mocedad; adórnala de reminiscencias dulcísimas, y entonces, ¡sólo entonces!, comprenderás cómo la fantasía de don Quintín se deleitó en recordar la que a él se le antojaba pasión avasalladora (p. 149).

Si se recuerda, por otra parte, que la expresión naturalista se proponía trazar un retrato no seleccionado de la realidad, la divergencia de Picón con respecto a aquella parece aún más nítida. El autor de *Dulce y sabrosa* sí selecciona la realidad, la criba en el cedazo del refinamiento, depura las adherencias extrañas a su concepción esteticista de la novela y, finalmente, la ofrece al lector.

Si el predominio de las fuerzas instintivas sobre las racionales ha de tomarse como signo de un cierto enfoque naturalista, *Dulce y sabrosa* vuelve a dar pruebas de su independencia con respecto a ese esquema preconcebido. Aunque la presencia del factor erótico en la obra sea continuada, nunca acosa al lector (lo que sí sucede en las novelas españolas más próximas al naturalismo puro: las de Eduardo López Bago, por ejemplo). El de Picón es un erotismo tamizado por el decoro y la sensibilidad. La contención descriptiva acerca las páginas de *Dulce y sabrosa* mucho más a la novela galante que al naturalismo.

Picón describe la desnudez de Cristeta y Carola, refiere con detalle las virtudes amatorias de las mujeres que han pasado por los brazos de don Juan o hace desfilar poco recatadas féminas por el cerebro de este [5]. Pero en el momento culminante opera un mecanismo elusivo que obliga al lector a suplir con su imaginación lo que no le es explícitamente descrito (así, la intimidad de don Quintín y Carolina, p. 153). El acto amoroso puede ser sugerido, pero no descrito (y ello no únicamente por la existencia de la censura; esta no bastó para reprimir los excesos de López Bago, por ejemplo); el amor es sentimiento, no instinto, y proceso tan cerebral como emocional...

El punto en que con más rotundidad Picón se aparta en esta obra de los planteamientos del naturalismo es aquel que hace referencia a los postulados deterministas. Y es que nada más antideterminista cabe concebir que la solución dada al conflicto amoroso desarrollado en *Dulce y sabrosa*: la corista de baja extracción consigue su objetivo de ser amada por un caballero, sin que por parte de este medien objeciones de carácter social (hasta el punto de proponer a Cristeta un matrimonio que ella se permite el lujo de rechazar). La hija de una encajera y de un oficinista de escaso sueldo termina ascendiendo, por la vía del compromiso amoroso, a un estrato social muy superior. Parece de todo punto obvio el incumplimiento de las leyes deterministas del naturalismo programático, leyes que condicionaban al individuo social y psicológicamente.

Cuando el novelista indica, al referirse al lenguaje de Cristeta, la imposibilidad de su ortodoxia, «porque no es dado usar términos elegantes y frases primorosas a la que nace pobre, crece en una trastienda y entra en la vida social por el proscenio de un teatrucho» (p. 143), no hace otra cosa que avanzar el antideterminismo que facilitará a la postre el hecho de que un personaje de tales características alcance una posición social suficientemente cómoda. Casi podría decirse que, en su fase final, *Dulce y sabrosa* pasa de ser una novela no naturalista a convertirse en un texto antinaturalista. ¿Por qué?

*¿Hacia una nueva concepción de la novela?*

No era esperable, en el autor de novelas como *Lázaro* (1882), *La hijastra del amor* (1884), *Juan Vulgar* (1885), *La honrada* (1890) y, sobre todo, *El enemigo* (1887), una obra tan distanciada de la tesis como *Dulce y sabrosa,* que revela una concepción de la literatura bien distinta de la que había animado los libros anteriores, muy próximos casi todos ellos a la novela de tesis.

En efecto, el anticlericalismo de las primeras novelas se resuelve en *Dulce y sabrosa* en forma de ironía distanciada; el instinto libidinoso dominante en ellas se convierte en el libro aquí analizado en amor sincero; lo que de folletinesco había en esa producción inicial se torna en burlona crítica de la falsa literatura y en apología de la veracidad; el radical enfrentamiento de clases sociales se diluye en *Dulce y sabrosa* hasta el punto de favorecer un matrimonio evidentemente desigual; la mujer seducida es reemplazada por el modelo inverso (es Cristeta quien seduce a don Juan). En fin, el estilo más bien directo y poco elaborado de las novelas anteriores deja paso al refinamiento formal y el estilismo léxico de *Dulce y sabrosa.*

Se mantienen en esta elementos a los que nunca renunció Picón: la crítica de la que él juzgaba hipócrita moral colectiva; el prototipo de mujer sensible y siempre superior al hombre, independientemente de su origen social [6]; el erotismo de las descripciones. Pero las diferencias constatables entre las cinco primeras novelas y *Dulce y sabrosa* parecen lo suficientemente importantes como para merecer un análisis más profundo, que aquí apenas puede esbozarse.

El naturalismo español (admitamos la simplificación que supone concederle carta de naturaleza) experimentó un desarrollo tan breve que sus inicios y sus últimas manifestaciones quedan distanciados en muy pocos años. No hubo, en sentido estricto, una evolución, sino un fogonazo deslumbrante que cegó a escritores de segunda fila, pero no a los más ilustres representantes de la narrativa española de la Restauración (Galdós, Pardo Bazán, Clarín, Palacio Valdés, por no citar a Juan Valera). Se discutía sobre naturalismo cuando Picón escribe sus primeras novelas, pero ya Pardo Bazán hablaba en 1891 (el año en que se publica *Dulce y sabrosa*) de decadencia de la corriente y de sustitución por otra, el espiritualismo irradiado por la narrativa rusa. Habían pasado muy pocos años entre una y otra situación, pero ese era ya un gran espacio de tiempo en la historia de la novela española del XIX.

A la desaparición como tal corriente de un naturalismo que se esforzaba por mezclar la literatura y las ideas respondió Picón con una novela que abogaba de manera explícita en defensa del *arte por el arte.* Y tras esa brillante réplica (que algo parece tener de autorréplica, dadas las características ideológicas de su producción anterior), Picón guardó silencio, por lo que a la novela se refiere, nada menos que hasta 1910, año de publicación de *Juanita Tenorio.* El largo proceso de redacción del libro (se fecha entre 1900 y 1910) y el hecho de que no supere en ningún punto los logros alcanzados por su anterior novela, hacen pensar en un cierto cansancio de Picón, que probablemente pensaba que ya lo había dicho todo, y que si tomaba la pluma de nuevo era más obedeciendo a un cierto propósito de resistir sin abdicar que a un inexistente deseo de abrir caminos nuevos [7]. De hecho, *Juanita Tenorio* reitera, sin muchas variaciones, el mundo de sus primeras obras, como lo reitera la que sería última de sus novelas, *Sacramento* (1914), quizá la que en orden de méritos debiera situarse tras *Dulce y sabrosa.*

Con esas dos narraciones epilogales Picón volvía al universo creativo que le resultaba más familiar: el de sus mujeres nobles y generosas, sus hombres insensibles y egoístas, sus matrimonios equívocados y sus sociedades hipócritas. Era ese, a fin de cuentas, el universo que necesitaba para transmitir sus mensajes próximos a la tesis. Pero en el medio del camino, el esteta refinado y burgués que siempre fue Picón [8] se permitió el desahogo de escribir una de las mejores novelas de nuestro realismo del XIX.

¿Purgaba con ella (hay que suponer que con gusto) su dedicación preferente a la novela ideológica? ¿O habría que pensar que Picón consideró que las lecciones (y en *Dulce y sabrosa* las hay, aunque disimuladas por la buena literatura) se digieren mejor si son endulzadas con historias divertidas? ¿O en 1891 ya era consciente Picón de que su novela *social*, de tesis ideológica, no tenía sitio en el panorama literario español, y de ahí el grito de libertad que viene a ser *Dulce y sabrosa*? Siguiendo esa línea interpretativa: ¿quizá Picón intentaba abrir camino a un nuevo tipo de narración, tan distanciado de la ideología como cercano a la novela de principios del siglo XX? Si es así, ¿por qué volvió sobre sus primeros pasos casi veinte años después, precisamente cuando ese camino ya estaba libre de trabas? Plantearse tales preguntas quizá ayude a situar a este ya no tan olvidado novelista en las coordenadas de la crisis de fin de siglo.

**NOTAS**

1. Agustín G. de Amezúa definió a Picón como escritor «para quien la Estética se cifra en la fórmula del *arte por el arte*» (J.O. Picón: «Apuntes biográficos de don Jacinto Octavio Picón» en *Vida y obras de Don Diego Velázquez*, Madrid, [1925], p. XXXIV).

2. Walter T. Pattison recoge su nombre en la nómina de «autores naturalistas menores» (*El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*, Madrid, Gredos, 1965). Valera había precisado que Picón «propende a ser *realista*, ya que no naturalista» (Discurso en el acto de recepción de J.O. Picón en la Real Academia Española en VV.AA.: *Discursos leídos en las recepciones públicas de la Real Academia Española (serie segunda)* [Madrid, 1948, t. V, p. 166]).

3. Todas las citas de la novela remiten a la edición de Gonzalo Sobejano (Madrid, Cátedra, 1982[2]), primer intento (1976) de recuperación del nombre de Picón y su bibliografía. En los años setenta se sumó a la tarea Nelly Clemessy con dos artículos sobre algunas de las obras de Picón (1977 y 1979, ambos citados en la monografía de Noël M. Valis *The Novels of Jacinto Octavio Picón* [Lewisburg, Bucknell University Press, 1986]); la ordenación de la bibliografía de y sobre el autor la llevó a cabo en 1980 la propia Valis y la han completado ella misma («Adiciones a una bibliografía de y sobre Jacinto Octavio Picón», *Revista de Literatura*, núm. 93, en.-jun. 1985, pp. 165-171) y Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo («Para la bibliografía de Jacinto Octavio Picón» en VV.AA.: *Homenaje a Luis Morales Oliver*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 151-157). Gutiérrez Díaz-Bernardo es también autor del artículo «Jacinto Octavio Picón en la crítica coetánea. Aproximación a un narrador olvidado» (*Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 19, 1982, pp. 253-268). Es en este último decenio, pues, en el que se enmarca la resurrección del escritor madrileño ante la crítica.

4. «Una obra maestra, una de las más bellas novelas que nos ha dejado el siglo XIX», escribió de ella Andrés González Blanco («Un novelista de la generación gloriosa. Jacinto Octavio Picón», *Nuestro Tiempo*, núm. 300, dic. 1923, p. 258). Y ello pese a que el mismo crítico había denunciado «el estilo desaliñado y ramplón, o mejor dicho, la falta de estilo» de nuestro novelista (*Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días*, Madrid, 1909, pp. 697-698).

5. El desnudo en el arte fue el tema escogido por Picón para su discurso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

6. H. Peseux-Richard ha llegado a escribir que «*Dulce y sabrosa* c'est la glorification de la femme» («Un romancier espagnol. Jacinto Octavio Picón», *Revue Hispanique*, núm. 30, 1914, p. 561). Para Enrique Díez-Canedo, «el atractivo que tuvo para Picón el alma de la mujer de su tiempo en ninguno [de los novelistas de la época], ni aun los menores, se encuentra» («Jacinto Octavio Picón» en *Conversaciones literarias. Segunda serie: 1920-1924*, México, 1964, p. 221).

7. Hazel Gold considera, no sin fundamento, que «la desaparición de Picón de la escena literaria se debe por lo menos en parte a [su] apego a la retórica liberal de primera fase ascendente, poco adecuada al momento histórico actual, 1885-1900», motivo por el que «su obra se petrifica y pronto queda oscurecida por las nuevas corrientes del siglo veinte» («"Ni soltera, ni viuda, ni casada": negación y exclusión en las novelas femeninas de Jacinto Octavio Picón», *Ideologies and Literature*, núm. 17, sept.-oct. 1983, p. 66). Su explicación no se contradice, creo, con la mía.

8. Rubén Darío definió a Picón como un «*gentleman* cuya corrección se viste de amabilidad» («Jacinto Octavio Picón» en *Cabezas* [*Obras completas*, t. XXII, s.f., p. 87]). Picón era para el recuerdo de Juan Gualberto López Valdemoro «aquel hombre tan estético, tan culto, tan bien educado y tan condescendiente en general» («De mis memorias. Jacinto Octavio Picón y Bouchet», *Boletín de la Real Academia Española*, núm. 20, abr. 1933, p. 246).

# TRANSMIGRACIÓN Y SUEÑOS EN LA POESÍA DE JULIA UCEDA

*Manuel Mantero*

En nuestro ambiente literario surge de pronto ese libro que hay que señalar con piedra blanca, blanquísima, porque está predestinado a «quedar» más allá de las contingencias de la época, y ahora me refiero a la antología que de Julia Uceda ha realizado el profesor Francisco Javier Peñas-Bermejo, titulada *Poesía* (Ferrol, Esquio, 1991), con un extenso estudio introductorio donde analiza el mundo poético de la autora con penetración y rigor poco comunes. Lo amoroso, la preocupación social y la huella existencial le sirven al profesor Peñas-Bermejo para un análisis diacrónico que da por resultado su afirmación final: «La simbiosis entre lo cotidiano, lo existencial y lo onírico, convierten a Julia Uceda en una de las voces más genuinas y personales del panorama poético español de todo el siglo XX» (p. 71).

El texto que sigue pertenece a un largo trabajo que acabo de escribir sobre Julia Uceda (*El ser como desconocimiento*) y que formará parte de un volumen sobre los poetas de los años 50 / 60. Valga mi texto como homenaje a la poeta y como celebración de la salida de la citada antología.

La existencia de los seres humanos, distanciados de lo natural, camina por su orbe automático dispuesto y vigilado por los Grandes Ídolos. Julia Uceda se rebela, y hace algo más:

*Aunque estoy de rodillas ante los Grandes Ídolos*
*y digo «Amén» a todas sus palabras*
*con la boca de hiel, tratando*
*de resistir los golpes*
*de la sabia experiencia,*
*puedo alargar la mano hacia una rosa.*

(*Esperanza*, del libro *Sin mucha esperanza*,
Madrid, Ágora, 1966, p. 44)

Destaquemos el último verso, «puedo alargar la mano hacia una rosa». Puede tocar, comprobar una rosa, su fresca maravilla. En bastantes poemas de Julia Uceda figuran las rosas, pero recordaré especialmente uno, *Tiempo para ahuyentar la muerte*, porque en él se expresa sin ninguna veladura una idea repetida en su obra, la de la transmigración. Versos tan claros, que no necesitan comentario:

*Ved esta rosa. Fue*
*criatura de Dios, centro del mundo.*
*Hoy yace, en el viento del Sur,*
*sin memoria de entonces.*
*No sé si fue mujer o niño...*

.....

*Ved esta rosa*
*sobre el viento del Sur.*
*Tal vez son unos labios*
*que sin rumor os hablan*
*de aquello que esperáis.*
*Tal vez son unos ojos*
*que olvidaron la sombra*
*o unas manos que inútilmente tratan*
*de romper sus paredes.*

La rosa se convertirá en otras rosas, y

*de alguna de ellas*
*surgirá nuestra frente para unirse*
*a unos cabellos que en el aire vienen,*
*a una mirada que de un pez se aparta,*
*a una mejilla que del limo surge,*
*a un hombro que despuebla los naranjos.*

(*Extraña juventud*, Madrid, Adonais, 1962, pp. 49 y 50)

El tema de la transmigración está ya en los poemas iniciales. En *Las hachas*, de *Mariposa en cenizas* (Alcaraván, Arcos, 1959) la transmigración se expresa desde una perspectiva de futuro: «Yo te amaré también -en árbol o en pájaro- / cuando mi pie descanse en otras islas / -en las islas en que el agua es una eternidad / sin muertos». (Incidentalmente diré que a las sucesivas caídas en el tiempo Julia Uceda las llama «islas»).

Del libro *Campanas en Sansueña* (Madrid, Dulcinea, 1977), que abunda en el tema, destacaré en primer lugar el poema *Eso*. ¿Qué es *eso*? Es algo que han echado del mar y *eso* flota, trepa, respira, casi sonríe, se vuelve color en el color de la amapola. «Todo lo que eso vive -escribe Julia Uceda- ha sido ya vivido, hace edades». Conocer *eso* sería conocer la ley que rige los ciclos transmigratorios, los retornos milenarios.

En otro poema, el titulado *Miro el árbol dormido...*, se lanza la gran interrogación:

*Alma mía:*
*¿dónde te fuiste?*
*¿Dónde te fuiste, agua, fuego, tierra,*
*qué montañas*
*has escalado y cómo*
*estás de nuevo entre los hombres*
*purificado el rostro del ayer?*

(*Campanas en Sansueña*, p. 45)

Esas raíces, o «dioses inmortales» como llama Empédocles al agua, el fuego, la tierra y el aire, fueron durante siglos y siglos recibiendo a su alma. En la enumeración del texto de Julia Uceda falta el aire, que ella citará especialmente pocos versos después. Le dice a su alma: «¿Cómo encontrarte, imagen / y salvarte, semilla / de los aires ardientes?».
Pero de los aires ardientes y la mariposa quemada no hablaré aún, ahora sólo toca señalar que bajo el mundo del Odio -usando la terminología de Empédocles-, el elemento *aire* simboliza el alma de la poeta en la etapa actual, y quizá final, del multiforme viaje por la naturaleza.

Los sueños le sirven a Julia Uceda para intentar una posible reconstrucción de fragmentos de su pasado de transmigraciones y como emblema de su presente busca de identidad. En la noche y en el sueño la libertad se desata de los límites del día. Julia Uceda se refugiará en los sueños y sus símbolos para escapar de la estropeada realidad del ser humano, de su existencia artificial, de su caricatura de hombre-masa. Se refugiará en el *misterio*; hasta Freud, tan poco dado a la carencia de explicaciones, cree que los sueños son ante todo un misterio.

Y los sueños son algo más que un escenario de absorbente decoración sexual como Freud pensaba, aunque quizá sorprenda, de todos modos, que en la poesía de Julia Uceda no haya explícitas referencias sexuales. ¿Y por qué tenía que haberlas? No voy a entrar en ringleros de estadísticas, sólo decir que lo sexual forma una mínima parte del contenido de los sueños. Calvin S. Hall y Fred Snyder han probado en sus obras el escasísimo repertorio sexual de los

sueños, donde la copulación, por ejemplo, oscila entre un uno y un tres por ciento de todos los sueños examinados. Freud interpreta sexualmente los símbolos. Los poemas de Julia Uceda describen sueños de escaleras, puertas, paisajes abiertos, y para Freud, las tres cosas simbolizan respectivamente el coito, las nalgas y los genitales de la madre. ¿Cómo iba Freud a responder a las intuiciones de Julia Uceda? Con Jung es distinto. Al frente del libro *Campanas en Sansueña* figuran estas palabras de Jung, a modo de un minimanifiesto: «Una vez que se ha hecho todo lo que se pudo hacer, queda todavía lo que se podría hacer si uno tuviera conocimiento de ello». Siempre, el ansia de saber, siempre la posibilidad. Jung corrobora mucho mejor que Freud las tensiones interiores de Julia Uceda, quien, como Jung, avanza por la noche del hombre sin atribuir al sexo el monopolio del espíritu.

Refiriéndose a sus sueños, Julia Uceda ha dicho que son verdaderos, no inventados, y que con ellos, los entienda o no, pretende esclarecer el plano consciente de la realidad. No suprimen los sueños lo cotidiano sino que ordenan la realidad y su *caos* (*Poesía*, pp. 62-63). Contemplada desde el territorio forzoso de los Grandes Ídolos, la realidad resulta caótica, pero en sus sueños la poeta se ajusta a su contorno psíquico y puede coincidir con su libertad. Tiene razón Julia Uceda, sus poemas son sueños y esa es la diferencia con la poesía alucinatoria de José Hierro, cuyo parentesco han indicado algunos críticos. Sin embargo, Hierro crea sus alucinaciones desde un suceso o experiencia que ignora el lector pero no el poeta (se encontrará un análisis en mi libro *Poetas españoles de posguerra*) y Julia Uceda *no sabe* el porqué del sueño. Llama ella a sus sueños *lucinaciones*, puesto que -dice- «aclaran la parte consciente de lo cotidiano -del presente-». Desconfío de la palabra *lucinación*, y no porque sea un neologismo. La palabra, desde luego, tiene que ver con la luz, no es como *alucinación*, ya que *alucinatio* no alude a la luz, aunque sí pudiera al sueño. El problema es más fonético que semántico, *lucinación* me hace pensar de inmediato en Juno Lucina o Diana Lucina, en la protectora de los partos, Nuestra Señora de los Buenos Partos... Diferencia importante, además, es que Hierro lamenta constantemente la ausencia de acción y energía en nuestro vivir actual, sus alucinaciones son retazos de un gran esfuerzo o nostalgia de esfuerzo, y en el caso de Julia Uceda la acción no importa. Usando la expresión de Empédocles, filósofo de la predilección de Julia Uceda, creo que para esta, la vida supone «un paseo por fuera» de la Unidad y en Hierro la vida no sería paseo sino embriagante carrera.

En los sueños se manifiestan símbolos y más símbolos, que hay que interpretar. Antes comenté el poema *Eso*, donde el mar simboliza el origen. Es el mar un importante símbolo del inconsciente colectivo y es rebelión y libertad. El mar, el agua. Quisiera yo decir unas palabras sobre algo que me parece digno de mencionar en la vida de Julia Uceda. Los tiempos ya pasaron cuando la crítica desechaba los datos biográficos, de los datos biográficos debemos servirnos si conviene para el entendimiento del texto, como hemos de servirnos de otros tipos de contextualidad: lo simbólico, lo psicológico, lo social, lo mítico, lo metafísico, lo científico, etc. Una de mis preocupaciones esenciales ha sido llamar la atención sobre la *especularidad* del texto literario: en este se refleja la información del alrededor como en un lago se reflejan las nubes, las aves, las montañas, el sol, las estrellas. De *specio* (mirar) proceden *speculum* (espejo) y *speculator* (explorador, espía, investigador). Los críticos han de ser especuladores, acechadores que tengan muy en cuenta los reflejos contextuales en el texto / espejo. Por desgracia, ni los textos ni los contextos merecen hoy mucha atención de nuestra anémica crítica literaria; en el caso de los contextos, no van más allá de un anacrónico positivismo. ¿Cómo se podrían entender -volviendo a la incidencia biográfica- los *Cantos* de Ezra Pound sin la historia personal del poeta?

Digo todo esto porque Julia Uceda ha nacido en una ciudad, Sevilla, con río, el Guadalquivir, y *siempre* ha vivido en lugares «con agua»: Cádiz, Huelva, Míchigan, Irlanda, Galicia. No es ninguna casualidad. El agua es espejo, el agua atrae, provoca la busca e identificación de uno mismo. Rica, también, el agua en símbolos de génesis, purificación, muerte y resurrección. El poema *Último día*, de *Mariposa en cenizas*, se abre con un deseo de renovación: «Y por el mar corrí pidiendo: ¡Vida!». Al mar se vuelve siempre, como se afirma en el poema *Eterno oleaje*, de *Sin mucha esperanza*, tras la decepción del regreso a tierra. Anula el mar espacio y tiempo, lo unifica todo en eterno instante, el del propio nacimiento (*Profundo mar azul*, de *Campanas en Sansueña*). Desde la noche que es el mar, la infancia torna, el pasado entero se desenvuelve (*Tregua*, de *Viejas voces secretas de la noche*, Ferrol, Esquío 1981). También la niebla, ese mar colgante, penetra con su calidad de mágica, confusa e indecisa, el paisaje de muchos poemas

de Julia Uceda. Paisaje fantástico, como el de Irlanda o Galicia, el de los celtas, el de Rosalía de Castro...

Veamos otros símbolos. Árboles y plantas son símbolos familiares en esta poesía. El árbol simboliza la psique para Julia Uceda, como existencia doble, con una sola raíz y dos troncos: «A un árbol doble llamo soy», así comienza el libro *Viejas voces secretas de la noche.* Una de las ramas pertenece a la noche, al sueño; la otra al día, a la conciencia. Y hay un mar en el poema (la vida, la muerte) y cuatro puentes hay, símbolos de los cuatro elementos por los que viaja y retorna el alma: «le llamamos muerte a los regresos». La clave o secreto del tronco nocturno ¿lo sabrá alguna vez Julia Uceda? Pregunta ella: «Viejas voces ¿lo dirán en mi oído?». No lo sabrá, las viejas voces secretas de la noche son eso, secretas, porque esta poesía (y quien la escribe) se pierde y se salva siempre en el desconocimiento.

Una planta repetidamente citada es el mirto, y no ha de extrañarnos, como consagrado que estaba en Grecia a las diosas del mar y como símbolo de purificación y de inmortalidad. Con él, la poeta honra a sus antepasados, a sus «sombras ancestrales».

Símbolo frecuente es la piedra, muy sugestivo. Destacaré el poema *Busco señales en la piedra...*, del libro inédito *Del camino de humo*, que puede leerse en *Poesía*, la antología publicada por el profesor Peñas-Bermejo. Julia Uceda está moviendo ahí zonas de su inconsciente casi indecibles, a donde el ser humano baja pocas veces. Escribe Julia Uceda:

*Busco señales en la piedra*
*que ordena sombra y luz, cuadra*
*el círculo y lo sostiene*
*sobre el yacente corazón y, alta abuela del mundo,*
*almohadilla relatos en su agostada piel.*

.....

*Busco*
*lo que quiere ser dicho de nuevo y espera, y*
*debe ser resucitado.*

.....

*Manos*
*que se tienden, bocas*
*sin voz...*

(*Poesía*, pp. 218-219)

Esta piedra desea expresarse, en ella reposan (¿reposan?) animales, mundos, pasado con futuro, manos y boca que suplican salir de la dura jaula. Inevitable aquí el recuerdo de los *Vers Dorés* de Nerval: «Comme un oeil naissant couvert par ses paupières, / un pur esprit s'accroit sous l'écorce des pierres». Son las piedras antiguos símbolos de totalidad, reunidora de los opuestos, como Jung ha destacado: hombre-mujer, caliente-frío, luz-oscuridad, norte-sur, seco-húmedo, consciente-inconsciente. En Irlanda, «patria» de Julia Uceda durante algún tiempo, se cuentan curiosas leyendas de piedras que hablan. Efectivamente, como se dice en los versos citados de Julia Uceda, la piedra «ordena sombra y luz», equilibra, une los opuestos, «cuadra el círculo», referencia a la piedra filosofal, el *lapis* integrador de cuadrado y círculo. La cuadratura del círculo: el cuadrado, suma de los elementos agua, tierra, fuego y aire, representativos de lo inconsciente, y el círculo superador en la lucidez. La piedra forma un mandala, como la rosa, y todo mandala resuelve la *quadratura circuli.* Por otra parte, el *aurum* es una variedad del agua (lo dice Platón en el *Timeo*), y el *aqua mercurialis* del *lapis* de los alquimistas es el *aurum* espiritual. Bien lo afirma Julia Uceda, la piedra «ordena sombra y luz». Unidad de la psique.

La contrariedad aparece en otros versos de *Del camino de humo*, título por sí mismo unificador de contrarios, lo consciente de todo camino y la imprecisión del humo que simboliza lo inconsciente: «Se calla el silencio. No se acerca nada / y todo está cerca y todo no está». Extraordinarios, paradójicos versos. Pero el lenguaje paradójico lo han usado muchos místicos. El título de esos versos que he citado es *Poemas de la mano izquierda*, y no debe extrañar, ya que la mano izquierda es la derecha en el espejo, y además lo izquierdo simboliza desde siempre lo inconsciente. La reintegración, la conversión de opuestos en la unidad lleva al tema de Dios, o mejor del ser que llaman Dios.

# PRESENCIA DE DÍEZ-CANEDO EN *LA PLUMA* DE AZAÑA

*José María Fernández Gutiérrez*

*La Pluma* es un caso aparte. Fue creada por Azaña desinteresadamente y lejos de las intrigas de la política. Es la revista del ciudadano Manuel Azaña y no la del Presidente de la República que, como tal, participaba en los «tejemanejes» políticos, entre ellos, los de la prensa.

Gonzalo Redondo en *Las empresas políticas de Ortega y Gasset* habla extensamente de la formación de la prensa azañista y relata cómo, tras un proceso laborioso de tensiones, de contactos y de especulaciones más o menos sutiles logra Azaña hacerse -con la colaboración bastante directa de Martín Luis Guzmán, y de los catalanes Miquel y J. Carner-, con el control ideológico de *El Sol, La Voz* y *Luz* que se convierten así, según argumenta G. Redondo, en la prensa azañista.

Todo esto significa que don Manuel Azaña tuvo una prensa al servicio de unos ideales políticos, los suyos, los republicanos, y otra prensa para sus expansiones más íntimas, más independientes, es decir, las ligadas específicamente al mundo literario, a la Cultura con letra mayúscula. Esta última está representada por *La Pluma*, revista que nació en junio de 1920 y murió otro junio de 1923.

Que *La Pluma* es hija de lo más dilecto de Azaña lo demuestra otro detalle, que no por nimio, es menos significativo: la administración de la revista estaba en el propio domicilio de Manuel Azaña, calle Hermosilla, n.º 24 de Madrid. *La Pluma* era de la familia.

Además, en sus páginas se repetían nombres de algún modo ligados a Azaña. (Sin ánimo de ser exhaustivos, ni en los nombres, ni en las colaboraciones, citamos algunos más señeros):

Ramón Gómez de la Serna, núms. 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36 y 37.
Ramón María del Valle-Inclán: 3, 4, 5, 11, 12, 13, 14, 15, 19, 26, 27, 28, 29, 30 y 31.
Cipriano Rivas Cherif: 2, 3, 6, 7, 9, 18, 25, 27, 28, 30, 31, 32, 36 y 37.
Mario Puccini: 5, 8, 10, 12, 14, 15, 16, 19, 21, 22 y 36.
Adolfo Salazar: 1, 3, 5, 6, 7, 9, 11, 12 y 13.
Jorge Guillén: 3, 5, 15, 24, 30, 32, 34 y 36.
Ricardo Baroja: 25, 26, 29, 32, 33, 34 y 35.
Ramón Pérez de Ayala: 2, 19, 20, 21, 23 y 32.
Enrique Díez-Canedo: 1, 10, 31 y 32.
Miguel de Unamuno: 3, 8, 9 y 10.
Antonio Espina: 4, 5, 9 y 13.
Francisco A. de Icaza: 4, 19 y 21.
José Moreno Villa: 7, 10 y 11.
Luis G. Bilbao: 7, 10 y 12.
Pedro de Répide: 12, 14 y 16.
Juan José Domenchina: 12, 16 y 21.
Juan Ramón Jiménez: 5, 7 y 11.

Entre las otras personas que colaboraron menos asiduamente podríamos citar a Pedro Salinas, Alfonso Reyes, L. Araquistáin, A. Machado, Francis Jammes, Rubén Darío, Antonio Pérez, E. Gómez Baquero, R. María Tenreiro, Manuel Bueno, «Corpus Barga», Salvador de Madariaga, Gerardo Diego, Luis Fernández Ardavín y F. García Lorca.

Como se advierte, recogió en sus páginas firmas de autores señeros de tres generaciones literarias: 98, 14 y 27; otras de escritores menos conocidos y algunas de pensadores e intelectuales aficionados a la Literatura. Todo un mundo representativo de las letras del momento en el que estaba por derecho propio y de amistad Enrique Díez-Canedo.

Juan Marichal en el «Prólogo» a las *Obras Completas* de Manuel Azaña intuye la

importancia de Canedo en *La Pluma*, y entre los seis nombres que cita como representativos de la labor en la revista aparece el de Díez-Canedo. Dice Marichal: «era visiblemente una publicación de autores jóvenes o noveles, pero de muy larga vocación artística (Alfonso Reyes, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Adolfo Salazar, J. Moreno Villa, E. Díez-Canedo)». De hecho Marichal se queda corto al valorar la presencia de Canedo en *La Pluma* porque Rivas Cherif en *Retratos de un desconocido. Vida de Manuel Azaña* (México, Oasis, 1961) dice algo que, a pesar de lo extenso de la cita, transcribimos por su interés:

> Acabamos fundando una revista literaria mensual (*La Pluma*). La cosa fue que faltos de capital inicial necesario para pagar la colaboración que nos prometíamos, la obtuvimos graciosamente de los altos nombres de Valle-Inclán, Unamuno, Juan Ramón Jiménez, amén de quienes como Enrique Díez-Canedo y nuestro amigo mexicano Alfonso Reyes, avecindado por aquellos años en Madrid, y los más jóvenes en trance de consagración, considerábamos en cierto modo copartícipes en nuestro intento, y, quisimos sin ánimo peyorativo, por señalar el matiz que podía diferenciar *La Pluma* de cualquier otra similar, en vez de publicar en un principio, como es uso, la lista de colaboradores y redactores apuntar, en breve nota cómica al pie del primer número, a quienes dábamos por cierto que no colaborarían en nuestra revista, adelantándonos esta vez al desdén que notoriamente les merecíamos.
>
> Contaban entre ellos y muy principalmente Pío Baroja, Ortega y Gasset y Eugenio d'Ors. Los tratábamos, eso sí, con un «Don» muy circunspecto y sin más comentarios los mezclábamos con otras personas importantes, pero de diferente condición literaria. Por ejemplo, doña Emilia Pardo Bazán. A los tan inocentemente aludidos les picó aquella burleta, y menos la eximia condesa -que ni se enteraría de nuestra salida al reducido mundo de los aficionados a la pura literatura-, los demás no supieron disimular, ni nos perdonaron nunca, a mi colega (Azaña) sobre todo, el poco respeto que nuestro desenfado mostraba.

La nota en cuestión apareció en la última página del número 1 de *La Pluma*, en un epígrafe titulado «Palinodia» y decía textualmente:

> Esta Revista NO CUENTA CON LA COLABORACIÓN de D. Mariano de Cávia, D. Jacinto Benavente, D. Pío Baroja, D. José Ortega y Gasset, D. Ricardo León, D. Julio Camba, D. Eugenio d'Ors, D. José Martínez Ruiz (Azorín), la condesa de Pardo Bazán, ni, probablemente, con la de D. Gregorio Martínez Sierra.
>
> Imponiéndonos cuantiosos sacrificios, hemos adquirido la seguridad de que no colaborará en *LA PLUMA*
>
> DON JULIO SENADOR GÓMEZ.

Es decir, que ya en 1920 don Enrique no duda en alinearse claramente del lado de Azaña, incluso a costa de suscitar, indirectamente, ciertas reticencias hacia él por parte de personas de reconocida valía y solvencia, como es el caso de Ortega y Gasset.

Azaña y Díez-Canedo ya habían recorrido una larga trayectoria ideológica juntos, más comprometida y más claramente política la de Azaña y menos partidista y más liberal la de Díez-Canedo; pero ambos se habían sumado a actos públicos de alguna resonancia y de notable simbolismo como su integración en la *Liga de educación política española* (1913) o la participación de Díez-Canedo y la adhesión de M. Azaña en el banquete-homenaje que se celebró el cinco de julio de 1919 en el hotel Ritz de Madrid en homenaje a Luis de Zulueta, Fernando de los Ríos y Gabriel Alomar por haber conseguido recientemente actas de diputados por Madrid. Muy simbólico.

Si don Enrique participa en realizaciones culturales como *La Pluma*, es decir, es fiel a la amistad, Azaña corresponde, incluso, con creces. El 14 de febrero de 1932 dice en sus *Memorias políticas y de guerra* que ha estado de charla amigable con Díez-Canedo, el 7 de marzo se repite la situación, el 14 de octubre de 1937 vuelve a charlar con Canedo de mil cosas ajenas a la política porque lo necesita ya que la situación es complicada. Y mientras tanto, Azaña ha honrado a Díez-Canedo con cargos diplomáticos en el extranjero. Todo ello significa que había una compenetración y que Azaña cita a Canedo siempre con cariño que, por supuesto, es correspondido ya que don Enrique publica en *El Sol* un artículo en el que pone «por las nubes» *La Corona* de Azaña, según admite el propio Azaña en las *Memorias políticas y de guerra*. La compenetración llega a ser tal que Azaña dice en una ocasión:

> de los embajadores políticos que yo nombré, sólo uno, al cesar en su cargo, ha venido a Valencia a saludar al Presidente de la República y a ponerse a las órdenes del gobierno: Díez-Canedo. Los demás, se quedaron en Francia. En un año, no han tenido tres días ni trescientas pesetas para cruzar la frontera y venir a verme.

No seguimos por aquí ya que nos parece que queda claro que la común empresa de *La Pluma* tiene, por tanto, mucho de amistad.

A pesar de que el número de colaboraciones de Canedo, como escritor, no es excesivamente grande, tienen un interés evidente. En el número 1 escribió tres poemas: *Merendero, Bronca* y *Miedo* e hizo la reseña de una *Vida de Lope de Vega*. En el número 10 los *Haikais de las cuatro estaciones*; en el 31 un artículo titulado «Tomás Morales» y en el 32 otro, «Valle Inclán, lírico».

Nos da la impresión que de las reseñas de libros y revistas que aparecen sin firma hay

alguna que encaja perfectamente entre las preferencias y el estilo de Díez- Canedo. Y finalmente, en el número 20 aparece una reseña de sus *Conversaciones Literarias* (1915-1920).

Los poemas del número 1, que transcribimos a continuación, son una buena muestra de un tipo de poesía que estaba de moda por aquellos años y en la que se mezclaban ecos modernistas con tonos más sobrios y humanos.

*MERENDERO*

*Quietud, pereza, sol; la vida*
*se paró de repente.*
*Las voces, como de otro mundo;*
*irreal, pasa un tren por el puente.*

*Un organillo, y otro, y otro,*
*mezclan su alegría extraurbana.*
*Pobres porfiados, no cejan*
*en su petición chabacana.*
*Uno y una al fin se deciden*
*como de limosna, sin gana.*

*Y otros después: a todos los mece*
*la musiquilla embaidora.*
*Con el ritmo de las parejas*
*da vueltas, sin huir, la hora.*
*Allá lejos, en el horizonte,*
*blanca y azul, la Sierra se evapora.*

*BRONCA*

*Espesas, como el vino tinto,*
*como los naipes resobados,*
*como el puñetazo en la mesa,*
*resonaron las palabrotas.*
*Y tembló el mechero de gas,*
*y en los frascos medio vacíos*
*del anaquel, y en el cinc sucio*
*del mostrador, y hasta en el negro*
*cajón lleno de calderilla,*
*se contestaron sordamente*
*el soez insulto y el golpe.*
*Pero todo los repelía.*
*Saltó la puerta, se hizo añicos*
*un vidrio, se lanzó a la calle*
*todo el grupo forcejeando.*
*Voces, blasfemias, y, prudente,*
*la curiosidad en la acera:*
*trasnochadores, prostitutas.*
*Unos arrastran al más dócil.*
*Al otro, despeinado, terco,*
*un borracho, con voz pastosa,*
*le dice frases que no escucha.*
*Vuelven los dos a la taberna.*
*La calle, otra vez solitaria.*
*Silencio... Luego, dando tumbos,*
*pasa un simón desvencijado.*

*MIEDO*

*Arrabal de la canalla.*
*Mis pasos; no hay otro ruido.*
*Un farol junto a una valla*
*trémulo, solo, perdido.*
*Corta el silencio la tralla*
*de un pavoroso silbido...*
*Me detengo, estremecido...*
*La noche, siniestra, calla.*

Los tres poemas tienen de particular que eran inéditos hasta el momento de su aparición en *La Pluma* y pensamos que su autor los estimaba porque cuando publicó en 1924 una selección de sus poemas anteriores con el título de *Algunos versos* los incluyó en la misma. El último, *Miedo*, mereció los honores de ser musicado por Pittaluga y publicado -aunque con el error del pie- como homenaje a su autor en los números 1 y 2 de *Litoral* de Méjico en 1944. (Se adjunta al final de este estudio).

Respecto a la reseña de la *Vida de Lope de Vega* que aparece en el primer número remito al lector a una explicación que esbozó el autor de estas líneas en *Nuevo Alor*, núm. 1, Badajoz, 1983. Lo dicho allí sobre otra reseña aparecida en *El Sol* es aplicable a la que nos ocupa ahora. Así no somos reiterativos.

Los *Haikais de las cuatro estaciones* del núm. 10 son, a la vez, un homenaje a su amigo Adolfo Salazar y una muestra de la maestría de Canedo en esta modalidad poética a la que Canedo va a dedicar alguna atención como crítico, ya que con motivo de la publicación de *Nuevas Canciones* de Antonio Machado Díez-Canedo escribe en *El Sol* el 20 de junio de 1924 un artículo titulado «Antonio Machado, poeta japonés», en el que intenta demostrar que Machado se inspira técnica y formalmente en los haikais orientales.

He aquí los cuatro Haikais:

*HAIKAIS DE LAS CUATRO ESTACIONES*

A Adolfo Salazar

*I*

*En la capilla de la noche*
*velos de nieve*
*¡Primera comunión del invierno!*

*II*

*Hoy le ponen a los aleros*
*las golondrinas*
*sombreros de paja.*
(Un haikai de entretiempo.)
*Todavía... Pero no;*
*mira el campo, las nubes, tu alma:*
*¡ya!... Pero no: todavía...*

*III*

*La tierra llega hasta el mar*
*y llega el mar hasta el cielo*
*y el cielo llega hasta Dios.*

*IV*

*Al escaparate todas*
*las riquezas del año:*
*Liquidación por derribo.*

Por lo que se refiere al artículo del número 31 titulado «Tomás Morales» no quiero dejar de decir que me llenó de gozo el comprobar que ha sido un descubrimiento para el que suscribe, ya que hasta este momento sólo conocía de Canedo

sobre Morales un artículo publicado inicialmente en *España* y recogido en *Estudios de poesía española contemporánea* y otros dos más breves recogidos en la segunda serie de *Conversaciones literarias* y que habían aparecido originariamente con los títulos de «La muerte de los poetas» y «Voces de Atlántida» en *Índice* en 1921 y *La Nación* el 27 de enero de 1924.

Parece, además, que Sebastián de la Nuez Caballero, autor de un documentado libro, el más completo que conozco sobre el poeta canario, tampoco tenía noticias sobre este artículo de *La Pluma*, o por lo menos no las transmite a los lectores con claridad.

Del artículo de Canedo sobre Morales no nos resistimos a entresacar un párrafo porque nos parece una lúcida explicación de qué era la poesía del poeta canario. Dice así:

> Los poetas de aquellos días eran subjetivos, exquisitos; su música tenía suaves arpegios de clavicordio, tenues lamentos de violín, cuando no pastorales cadencias de oboe o de flauta; de vez en cuando, las largas trompetas sonoras de la marcha triunfal dejaban oír sus acentos metálicos, haciendo más vivo el contraste. Se iban elaborando los nuevos temas poéticos. Iba surgiendo de la poesía moza una visión de España que no era ya la orgullosa y fastuosa de antaño, sino otra España más recogida y austera, que alcanzaba la suma expresión en las sobrias tonalidades de la meseta castellana.
>
> A esta poesía, Tomás Morales fue el primero en hablarle del mar. Trajo a la poesía la palabra que Juan Maragall iba pidiendo a los pueblos del contorno como alivio para la desolación de las llanuras anchas, lejanas de los mares.

Finalizamos con el titulado «Valle-Inclán, lírico» aparecido en el número 32.

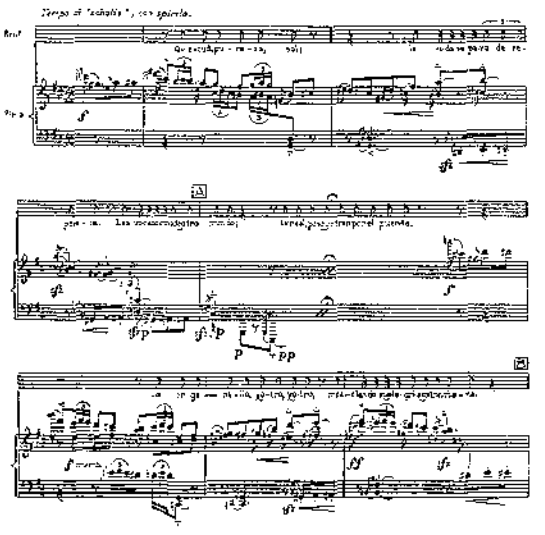
Díez-Canedo escribió sobre Valle otros dos artículos de los que tenemos noticia, uno titulado «La pipa de Kif» apareció en *El Sol* el 11 de noviembre de 1919 y el otro en *La Nación* el 8 de febrero de 1929 con el título de «Una novela de Valle-Inclán».

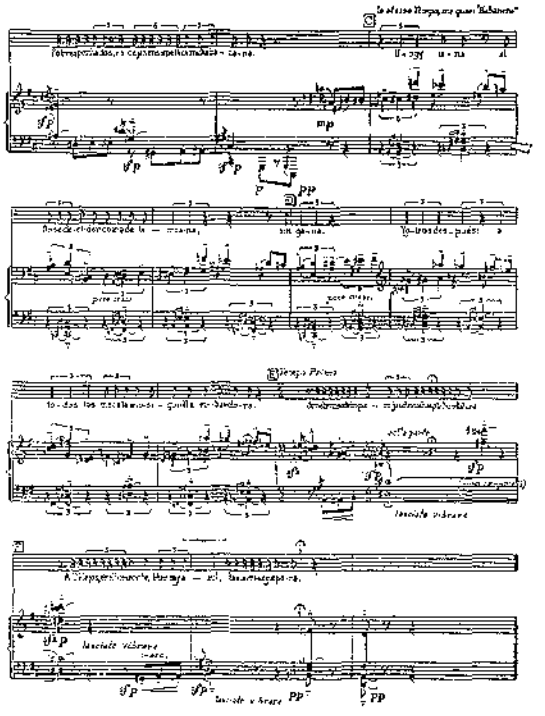
No queremos ponderar el artículo que nos ocupa para que lo haga el lector interesado por estas cuestiones y que acuda a leerlo en *La Pluma*, puesto que a nosotros nos es imposible ofrecerlo, dadas las limitaciones de este estudio, pero sí queremos disipar algunas dudas acudiendo a la autoridad ajena y, en este sentido recordamos unas palabras de Manuel Azaña que aparecen en *Diarios íntimos y cuadernillos de apuntes* en las que el 2 de junio de 1927 refiriéndose a un artículo de Canedo decía: «Artículo de Díez-Canedo en *El Sol*, que me satisface plenamente. Valle comenta: "Ahora ya saben lo que tienen que decir"».

De entre los elogios más grandes que conozco que se hayan hecho a un crítico éste está entre los primeros y mejores.

## *HOMENAJE A DIEZ-CANEDO**

por *Gustavo Pittaluga*





*Nueva York, julio, 1944.*

* Música para acompañar la recitación de su poema *Merendero*, perteneciente a la colección *Algunos versos*, 1924.

# *OCUPACIÓN DEL FUEGO*, DE ÁNGEL CRESPO

*María Teresa Bertelloni*

«Le caché fascine»
*L'Oeil Vivant.* J. Starobinski

Todo nuevo poemario funda y abre un horizonte de posibilidades poéticas, horizonte que ha perdido su carácter fenomenológicamente definido de límite para transformarse en un espacio abierto que van dibujando el alcance de cada voz lírica, su unicidad y su capacidad de sugerencia y de revelación de ese núcleo duro y hostil del ser que se niega porque dándose se anularía.

Por ello toda colección de poemas es un «evento inaugural», como afirma Heidegger, entendiendo con esta expresión un evento que se abre a la presencia del ser, se inscribe en su horizonte y va ensanchándolo según penetra en las capas de la realidad, según descubre las «sendas perdidas» que no llevan a ninguna parte porque son ellas mismas el lugar y el tiempo de la iluminación, el momento-lugar que revela al poeta vidente el sentido de su quehacer.

Con este nuevo libro Ángel Crespo reconfirma un discurso poético de carácter esotérico, firmemente enraizado en una vivencia poética y existencial al mismo tiempo; discurso claramente aparecido ya en *Donde no corre el aire* (1981) y *El aire es de los dioses* (1982).

Bien es cierto que todo poeta es un visionario, pero no todos lo son en la misma medida. Ángel Crespo se ha instalado en la visión y desde ese espacio privilegiado, espacio de ensoñación, como lo llamaría Bachelard, dirige su lengua poética y su camino lírico hacia el lector, abriéndole senderos en la imaginación con el señuelo de los mitos, que mitos no son ya sino la realidad «otra» que se alumbra y se vislumbra a la luz de los ojos del búho de Minerva.

Ya al comienzo de su andar poético Crespo se había visto y sentido tentado por la diosa blanca, único tema, según Graves, de la auténtica poesía, que señala esa realidad otra como único camino; camino que es también llegada, principio y fin, anverso y reverso del preguntar y de la búsqueda del hombre. Baste recordar el poema *Nieve* o los poemas en prosa *Pan danza en la Parguera* y *Los invisibles* (*En medio del camino*, 1971). Ahora, en *Ocupación del fuego*, aparece como tema único eso que P. Colombi ha llamado en su breve y lúcido estudio sobre la poesía de Crespo (revista *Anthropos*, núm. 97) «experiencia de la unidad».

Es la unidad primigenia que precede la fragmentación espacial y temporal que pretendemos únicamente sugerir puesto que nuestro discurso la degrada y la desvirtúa al usar el adjetivo «primigenia» y el verbo «precede», elementos por otra parte imprescindibles para la expresión lógica pero del todo inadecuados para lo que es en sí mismo, para lo irreductible, al que puede accederse sólo por la vía de la vivencia, de la experiencia interior única e intransferible. La poesía es pues, como dice Crespo, «nuestra imagen de los dioses y nuestra imagen suya».

El fuego ha sido y es uno de los símbolos más recurrentes y sobrecargado de significado no sólo en las creencias religiosas sino también en la literatura e incluso en el pensamiento de Heráclito. En este último la polivalencia del símbolo y la ambigüedad consiguiente han desvelado a los pensadores afanados en el intento de descifrar su significado oculto. Mas si nosotros leemos el fragmento 30 (Diels-Kranz y Walzer) «Este cosmos, uno mismo para todos los seres, no lo hizo ninguno de los dioses ni de los hombres, sino que siempre ha sido, es y será fuego eternamente viviente, que se enciende según

medidas y se apaga según medidas» -a la luz del poema que da comienzo a *Ocupación del fuego*, todas esas discusiones resultarán fútiles para la conciencia poética. Y la llamo conciencia poética para contraponerla a la conciencia trágica. En efecto, mientras para esta última las únicas respuestas esperadas son las absolutas, las que el dios escondido -*le dieu caché* de Goldmann-, sordo y mudo, jamás contesta, para la conciencia poética las respuestas ya están presentes en las preguntas, puesto que la palabra poética es la imagen visual y sonora de lo escondido. Así el fuego es la puerta de entrada al centro de la belleza y del ser. Dice el poeta:

*Sólo el fuego desvela la belleza*
*secreta de las cosas,*
*les desnuda el espíritu.*

y más adelante:

*Todo, al arder, se iguala,*
*todo es uno*
*-exaltado existir-*
*así dure un instante.*

Pero el fuego es también el ardor que consume al poeta que vaga por el bosque de la lengua, peligroso laberinto en el que él se juega la vida. Entre todos los poemas del libro, concebido sin duda como unidad, hay uno que es necesario leer por entero porque es una especie de manifiesto del fuego; su título es *Metamorfosis*:

*Intactos, profanados,*
*en lo que nos transmute el fuego,*
*sus lenguas,*
*sus insidias,*
*su nunca excesiva pasión,*
su luminosidad clara y oscura.

*Podrá convertirnos en olas*
*verdes, en greda opaca,*
*en plumas con y sin sus pájaros,*
*en campanas de hielo,*
*en una obcecada presencia*
*que reduzca el tamaño del viento,*
*en fugaces diamantes,*
*en un hierro que cede,*
*en una inscripción en el agua,*
*en oro, en cristal, en papel.*

*A otros en fuego.*

Es un largo discurso poético que logra el milagro de transformar lo descriptivo en puro lirismo que crea un espacio mágico, fuera del tiempo, donde se espeja la creación eterna, creación que se crea a sí misma.

Las claves del misterio sólo pueden ser dadas -paradoja sublime- por la palabra del poeta iniciado, habitante de un mundo negado a los demás mortales pero oscuramente presentido por todos los hombres,

*-en el que todo ardor*
*y todo hielo, separados*
*entre espejo y hoguera,*
*ofrecen -si asimilarlos*
*temor no impide- un reino.*

dice Crespo en el largo poema *El espejo y la hoguera*, título que presenta dos de sus claves predilectas: el espejo y el fuego. Son claves porque son inseparables de la visión esotérica; el primero porque señala la ilusoriedad del mundo cotidiano, simple éidolon neoplatónico que sin embargo nos dirige hacia una realidad oculta por el hecho de ser reflejo, imagen, copia tal vez, y de apuntar por ello a otra cosa. El segundo porque nos habla de purificación, de iniciación, de ciclos vitales necesarios, indispensables para llegar a la visión última, a la unión del yo y lo Otro;

*A ejemplo de color y aroma quema*
*-flor contra flor- y así se sutiliza*
*hasta que, ausente el hombre que antes era,*
*arde en el nuevo: llama contra llama.*

dice el poeta.

Estas claves-símbolo no son las únicas recurrentes en la obra poética de Ángel Crespo. Hay otras: trigo, pluma, pájaro, aire, agua, viento, retama. Antes fueron retamas de Castilla, como las que rodean como llamas El Escorial haciendo más precisa y a la vez más misteriosa su verticalidad, siempre escamoteada por su poderosa mole cuyas raíces abona la tierra de la que parece haber salido sin esfuerzo. Hoy, en *Retamas en flor*, se parecen más a la *ginestra* leopardiana, humilde y solitaria flor que incendia con su color las desiertas faldas del volcán como señal de esperanza del más trágico de los poetas italianos. Son, en efecto, flores de luz, símbolo de la nostalgia metafísica que sólo siente el hombre que vive la existencia como exilio; y por ello afirma el poeta:

.....

*O son como la música*
*de un aire que en otro aire se sostiene,*
*como lo recordado en la nostalgia*
*de lo que aún no ha sido.*

Y el trigo, cuyo valor antiguo para el hombre ya había sido tema tratado en *En medio del camino* (1971), ahora, en *Bajo un sol negro*, se une al fuego para reforzar la intuición todavía confusa -impresión esta producida por el uso reiterado en dos versos sucesivos del adverbio «oscuramente»- de otro plano de la realidad o, como ya la hemos llamado, de una realidad otra, en la que las palabras son intercambiables y así pierden su valor de signo para adquirir el de las cosas que nombran. Dice Crespo:

.....
*De la harina hecha pan de estos trigales*
*¿qué sabor declarar? -Sólo diré*
*que el fuego que la dora*
*oscuramente en las espigas arde*
*y al otro sol anuncia oscuramente.*

El pájaro -alondra reiterada (*vid. Claro-Oscuro* o *El ave en su aire*)- es también uno y todo en *Noticia de la alondra*:

*De llama era la alondra...*
.....
.....
*quemaba luz naciente,*
*con su aleteo haciéndose a sí misma.*

Fuego que consume y se consume para vivir, como afirma en un poema de gran penetración metafísica titulado *La llama una* y cuya última estrofa nos hace rememorar a los presocráticos:

*Incendio que se consume*
*a sí mismo lentamente*
*-a pesar de la veloz*
*belleza que hace a la hoguera*
*inventarle alma a su cuerpo-*
*mientras la Llama Una sigue*
*de sí misma espejo oscuro,*
*oscilando para hacer*
*a lo consumido eterno.*

Son palabras de iniciado -y el poeta usa el grafema intencional para dirigir nuestra mirada hacia el centro- que ha superado por el *iter* poético el mundo de la necesidad y vive en la libertad absoluta del Todo. Sigue diciendo el poeta en *Los ojos que se niegan*:

*Sólo hay un centro. Y está*
*en todas partes y en ninguna se halla*
*pues de la claridad y oscuridad*
*nadie fija los límites,*
*y tan sólo los ojos que se niegan*
*los distinguen enfrente del espejo.*

Así la manifestación de lo sagrado es pura teofanía astral, como en *Teofanía*, en la que el poeta participa, negándose a lo sensible para abrirse a lo intangible:

*habitante de un astro*
*que te ilumina ahora*
*con la profundidad de su tiniebla.*

No es necesario forzar la interpretación para afirmar que el discurso poético de Ángel Crespo ha sido y sigue siendo, desde *Una lengua emerge* (1950), una especie de viaje iniciático que a través de «las diminutas almas de la hierba» del poema *Nieve* ya citado, ha ido penetrando en los pliegues ocultos de la realidad, más allá de la apariencia fenoménica, sin temor, hacia el encuentro de lo presentido. Esa ha sido su vocación poética y su admirable frecuentación de Dante y de Pessoa no ha hecho más que reforzarla. A lo largo del viaje la lengua ha ido adquiriendo profundidad y altura lírica, sin rupturas pero sin desmayo. El estilema interrogativo, tan frecuentes en las producciones primeras, ha dejado el paso a la afirmación segura. Se ha intensificado, con gran efecto dramático, el uso de sustantivos y adjetivos de significación lógica opuesta, en aparente -sólo aparente- contradicción, como la claridad de lo oscuro. El efecto final es el de una atmósfera mágica en la que el poemario encuentra, al crearlo, su espacio sagrado donde habita la palabra que no debe ser dicha y el fuego es su metáfora:

*... -el fuego*
*que arde oculto en el agua y se alimenta*
*de su fecundidad: el que arde ahora*
*-frío, devorador- en las palabras*
*que no saben nombrarlo.*

La reiteración de las claves-símbolo logra que los poemas se fundan unos en otros como una espiral que se enrosque en círculo sobre sí misma, poética metáfora de otra metáfora -la rueda de la existencia o del nietzscheano eterno retorno- título precisamente del poema que concluye el presente trabajo poético y que confirma en Ángel Crespo al poeta vidente que ha asumido su arriesgado destino en la plenitud de su palabra:

*Y querré, igual que ahora, recordar*
*con qué pluma, con qué mano*
*y en qué ocasión, oh fuego,*
*te evoqué en las cenizas*
*con que, otra vez, pretenderás burlarme.*

Universidad de Puerto Rico-Mayagüez
16 de febrero de 1991

# RAFAEL ALFARO EN SUS EXPOSICIONES

*Carlos de la Rica*

«Criatura divina, yo daría
por tenerte en mis manos todo el vuelo
de las aves que cantan en mi cielo...»
R.A.

*Poemas para una exposición* [1] es, ante todo, el gozo de una lectura: imagen y verso perfectamente ensamblados por el hilo de la sensibilidad, en la perfecta seguridad de la arquitectura estrófica. Rafael Alfaro, poeta importante con una larga saga de libros y poemarios a cuestas, ha escrito un libro acabado, mimosamente entregado, siguiendo los derroteros inefables de las nebulosas del mensaje cierto de eso que es y sabe a auténtica poesía.

Tres son los apartados del libro: «Evocaciones», «retratos», «figuraciones y paisajes». Diríamos que se trata de las tres salas de la anunciada exposición titular. Y ciertamente que el color, la línea y el dibujo se aúnan en el itinerario ambiental; pero hay, como en otros libros del poeta, una música de fondo. Y este es el secreto angular, visual y fundamental en la poesía de Rafael Alfaro. Él sigue muy de cerca el evanescente clima de éxtasis de las cosas que ha protagonizado la otra poesía luisiana. En esta línea, la transfiguración del objeto te trasporta al roce del gozo del idioma, asume el aviso de la presencia, se filtra a través de la sonora percepción verbal, cocina los condimentos y ofrece el plato con el manjar que -aquí- es mirada y recreación en el lenguaje.

No hay en esta poesía violencia alguna, trastocación o derrumbamiento. Serenidad, diríamos, flor temblorosa, captación en la simple evocación de los homenajes. El poeta sabe *colocar* el cuadro, te hace penetrar en el lienzo y te deja ahí protagonista del espectáculo. No se conforma con el apunte; también la mancha del color es invitación al diálogo logrado entre poeta y personaje. Acá no se niega nada, es afirmación en la definición; en término, encuentro y hallazgo. Pero con ese lenguaje preciso y, a la vez, inefable con el que logra clima, atmósfera y los aires.

Cualquier página del libro, abierta al azar, te depara la sorpresa. La calidad de esta poesía es cierta, nada engañosa, pigmenta el sentido y le abre la puerta. Es huella vivida, don y regalo. «Magritte pinta el mar» y queda la incertidumbre, los adentros de un laberinto conduciéndote al misterio de las soledades. Pues el poeta vuelve a descubrir el cuadro, a dejar constancia de una Noche oscura que el pintor Torner colorea; contemplación, acercamiento a un Cristo velazqueño, al entorno de una mesa iluminada por las peras vivas, esquemáticas, de Cézanne.

En los «retratos» (precedidos de una confesión de impotencia para el pincel o lapicero) todo cobra viento de manos y la belleza araña el logro; acá están las amistades, los conocimientos, las amorosas definiciones, la escucha a la palabra y el gesto del conferenciante. Las dedicatorias son clave en la interpretación del quien es quien, sabemos qué o a quién retrata. Hay un mecanismo mental de un enamorado de la pintura cuyo material -digo- es la música: entonces todo queda asumido en el hecho del retrato. Sucede otra contemplación en el tercero de los capítulos: acá el poeta se coloca al lado, acompaña al personaje andando por los tejados, resucitando a la santa Catalina, apuntándose al entorno de los olmos de la plaza de Alarcón, recibiendo la exaltación del cicerone que muestra su ciudad.

Pero nada mejor que dejar al poeta con su lector. Porque, como dije al comienzo, el libro lo es para el gozo silencioso en esta contemplación, en esta exposición de música y color, del lenguaje que trasforma y vive porque es creación.

---

**NOTAS**

1. Rafael Alfaro: *Poemas para una exposición*, Madrid, Torre Manrique Publicaciones, S.A., 1990. (Premio Tilfos de Poesía).

# UN POEMA EN PROSA: *LA TRAVESÍA*, DE JORGE URRUTIA

*Manuel Ariza*

Jorge Urrutia es compañero mío de curso y de Universidad, Jorge Urrutia es amigo muy querido, Jorge es también poeta al que leo con placer y admiración. Vayan estas páginas como testimonio de cariño al hombre y a la obra.

Voy a analizar un fragmento o capítulo del libro *La travesía* (Madrid, Hiperión, 1987)

XII

la quisieras igual en el recuerdo a como es en plenitud más suya, la quisieras igual y así, en la alfombra, te esfuerzas por llevar hasta el papel su aliento, estas palabras reflejan su caminar tan breve y la dulzura firme de su voz, pero el poema es a ella igual y desigual a un tiempo, no es posible engañarte creyendo que la tienes contigo, que no es ella y tampoco es siquiera su imagen simplemente, un recorte de luz y de ambición, una certeza de que es la incerteza lo que secunda el ánimo, una esperanza, un bienhallar lo que tan sólo es marca de presencia, y por lo tanto ausencia, y buscas debajo de tu cuerpo, en el reborde de tus dedos largos, entre el mentón que acarició y el pecho, sólo hay recuerdos de una forma, perfumes de aquel viento que rozara tu piel, indicios de un pasado, quisieras convertirlos en signo de un seguro venir, una esperanza, más aún, una figura deseas moldear con ellos, una Lisbella al fin que cuestionar pudiera la actitud de esta tarde, que anulara el poema, que éste no fuera por no tener sentido, mas el poema se escribe irremisiblemente porque no puede hacerse el amor de otra forma, porque no hay otra forma que le quite el sentido, y la encuentras así porque no la encontraste en tu búsqueda lenta por los más escondidos rincones de tu cuarto, por los más escondidos secretos de tu cuerpo.

*Comentario*

Seguramente lo primero que llamará la atención del lector es que «hay una errata» al comienzo, pues la primera palabra está en minúscula. Podría ser, pero no es el caso. El autor ha empezado el capítulo -todos comienzan así- empleando conscientemente la minúscula. Esta «falta de ortografía» es, claro, de significación evidente: si la mayúscula sirve, entre otras cosas, para comenzar una frase después de una pausa profunda (el punto), o al inicio absoluto de un decir, el autor nos quiere indicar que el texto es la continuación sin rupturas del anterior, pese a la separación tipográfica de las páginas y la enumeración capitular. Se trata, por lo tanto, de fragmentos que conforman un todo unitario, sin solución de continuidad; los hitos que suponen cada fragmento no son más que engarces del collar de la historia.

Esto no quiere decir que no se puedan aislar los diferentes fragmentos -valga la evidencia-; sino sólo que el análisis último debe ser reinterpretado en el texto completo.

El segundo aspecto más evidente, más mediato en la lectura, es que el llamado «sujeto lírico» se dirige a una segunda persona. ¿Quién es ese tú al que se refiere el «yo poético»? Porque es claro que el tema es una mujer, y, el subtema el poema mismo. Efectivamente, la palabra *poema* aparece ya en la línea 5, y se repite en las líneas 17 y 18.

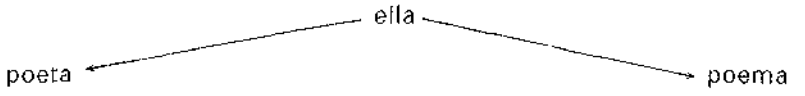
Si hiciéramos lo que aconsejan los teóricos del comentario de textos literarios, es decir: exponer en breves líneas el contenido del fragmento -¿qué dice o quiere decir el autor?- resultaría evidente que, como veremos, el autor se dirige a sí mismo; es, pues, una reflexión en voz alta. Hay una neutralización de la primera y la segunda persona del discurso. Esto es una figura retórica conocida que puede emplearse con variados fines, pero que, en el fondo, no significa más que el desdoblamiento del autor con su conciencia, que una proyección anímica de uno mismo; y cuando esto sucede es porque la realidad y el deseo -o la nostalgia- se entrecruzan, porque el creador siente la necesidad de conformar una ausencia en su otro yo, que es el poema. Como se dice en las líneas 18-20: «el poema se escribe irremisiblemente porque no puede hacerse el amor de otra forma».

El mismo Jorge Urrutia escribe que

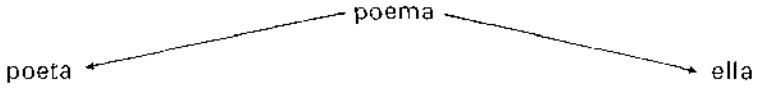
> El novelista que protagoniza la novela sufre la dificultad de admitir la diferencia entre una realidad vivida, que fue utilizada para el argumento de la obra, y una realidad escrita. Lo escrito ya no concuerda con la verdad. Y sin embargo es verdad. Es otra verdad. La verdad de la propia novela. Esta verdad literaria ya ha adquirido independencia plena respecto a la verdad vivida que la originó, le guste o no al novelista. La corrección, la adecuación, es imposible.
>
> ¿Dónde reside la verdad? ¿En la vida o en la novela? No pueden oponerse. La verdad reside en las dos o, en último término, tal vez en ninguna de las dos: ni en la vida ni en la novela.

No es el caso discutir sobre la realidad de la escritura, sino sobre lo que ella refleja. Y los elementos estructurales existentes en nuestro texto, imbricados -que se dice ahora- son: el poeta, la mujer-historia y el poema (por ahora el escrito).

De los tres, el eje -como suele suceder- es la mujer. Para poner un esquema




o, si se prefiere,




En este triángulo hay una relación parecida a la que Saussure estableció para el signo lingüístico: significante, significado y referente / realidad. El significante, la segunda articulación, es el poema, el significado es la mujer-historia, el referente el poeta.

Pero estamos anticipando las conclusiones, lo que va contra el método.

Dícese que el núcleo oracional es el verbo, porque es la base del contar, el que marca la acción; empecemos pues por el análisis verbal. Principalmente hay dos usos verbales: el formal del imperfecto de subjuntivo -*quisieras*- y el presente. Nuestro texto comienza por la forma en -*ra*, forma que se repetirá en las líneas 1, 2, 13, 14, 17 y 18. Pero no son iguales todos los valores. En tres ocasiones -1, 2 y 14-, precisamente aquellas en las que el lexema es el verbo *querer*, el valor de la forma en -*ra* es desiderativo, prueba de ello es que podemos sustituirlo por el llamado condicional *querrías*; junto a ellos la casi totalidad de las demás formas verbales está en presente.

Puesto que este polivalente verbo *querer* se repite se puede intentar ver si es que nuestro texto presenta dos fragmentos introducidos precisamente por las desiderativas. Después de los dos *quisieras* (1 y 2) aparece -como decíamos- el presente: «te esfuerzas», «reflejan», y, a continuación, una adversativa «pero el poema» (5). Lo mismo podemos observar a partir de la línea 14: «quisieras -deseas- mas el poema». Pero hay más: en la línea 10 la conjunción *y* introduce al verbo *buscar*, en la 20 a *encontrar*; el paralelismo es innegable. Si esto es así podríamos desarrollarlo en el siguiente esquema:

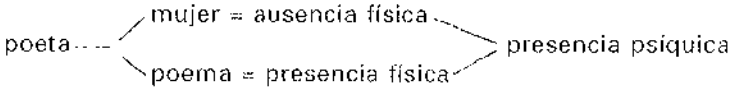
| | |
|---|---|
| quisieras | quisieras |
| a ella en el recuerdo | convertirlos en signo |
| | |
| te esfuerzas | deseas |
| por llevar | moldear |
| al papel su aliento | una figura |
| ( .....) | ( .....) |
| pero el poema | mas el poema |
| es a ella igual y desigual | se escribe irremisiblemente |
| | |
| no es posible engañarte | porque no puede hacerse (...) |
| creyendo que (...) | porque no hay (...) |
| | |
| y buscas | y la encuentras |
| (.....) | |
| sólo hay recuerdos | porque no la encontraste |
| (.....) | en tu búsqueda lenta |
| indicios de un pasado | por los más escondidos rincones |
| | por los más escondidos secretos |

Parece que el paralelismo, a veces antitético, es claro. Con ello creemos que es evidente una voluntad

estructural por parte del autor. No absolutamente simétrica puesto que la «primera parte» es más larga, está más desarrollada.

Si repasamos el breve esquema anterior, comprobaremos lo que decíamos líneas arriba sobre los tres elementos clave del texto: el poeta, el poema y la mujer. Ésta se encarna en el poema, el poeta necesita el poema ante la ausencia de la mujer, el poema es la plasmación «irremisible» de la presencia / ausencia amorosa. Los tres son solidarios e inseparables. De nuevo hemos de insistir en la importancia de las últimas líneas: «la encuentras así (=escribiendo) porque no la encontraste en tu búsqueda lenta por los más escondidos rincones de tu cuarto, por los más escondidos secretos de tu cuerpo».

El encuentro entre el poeta y la mujer se reduce al encuentro del poeta con la palabra, con lo que el trío de actantes se reduce a dos al ser el poema el remedo de la mujer:




Es hecho que se explicita en las líneas 2-4: «Te esfuerzas por llevar hasta el papel su aliento, estas palabras reflejan su caminar».

No deja de ser curioso que los elementos recordados de la amada sean el aliento, el caminar y la voz (3-4), sustantivos concretos pero intangibles, como lo es ella. Estos elementos se sublimarán, se harán abstractos cuando el poeta reconozca que «no es posible engañarte creyendo que la tienes contigo» (5-6). Ya no es su «imagen» (7), sino «un recorte de luz y de ambición, una certeza de que es la incerteza lo que secunda el ánimo, una esperanza, un bien hallar lo que tan sólo es marca de presencia, y por lo tanto ausencia» (7-10).

El «engaño» se plasma por medio de expresiones antitéticas: certeza-incerteza, presencia-ausencia. Este recurso, no por acaso típico de la mística, se acentúa por el empleo de los indeterminados evocadores: «un recorte», «un bien hallar».

Sé que quedan algunos interrogantes por contestar, como, por ejemplo, por qué habla de «luz y de ambición». La respuesta nos llevaría muy lejos, rebasa el comentario de este fragmento, puesto que -como dijimos al principio- nuestro texto no es más que una parte del todo historiado que es el libro. Pese a ello, no sería difícil glosar ambos términos.

Frente a lo que acabamos de ver, cuando el poeta, a continuación, se refiere a sí mismo, utiliza términos concretos: «buscas debajo de tu cuerpo, en el reborde de tus dedos largos, entre el mentón que acarició y el pecho» (10-12) y, más adelante, «tu piel» (14).

Después de esa búsqueda física -en donde hay una mención a ella y conjuntamente al pasado evocado: «que acarició»-, el poeta sólo encuentra «recuerdos de una forma, perfumes de aquel viento (...), indicios de un pasado» (12-14). De nuevo vuelven las palabras abstractas, esta vez con insistencia en el ayer que llega, evocado -invocado quizá-, al presente.

Por ello el poema continúa con una proyección desiderativa hacia el presente-futuro: «Quisieras convertirlos en signo de un seguro venir, una esperanza, más aún, una figura desear moldear con ellos, una Lisbella al fin que...» (14-16).

De lo abstracto a la máxima concreción del nombre propio, que curiosamente tiene la irrealidad de ser un nombre literario: es el de la protagonista de *La bella malmaridada* de Lope. El porqué de esta elección habría que preguntárselo al escritor, aunque podamos entrever alguna explicación basándonos en la significación del nombre, en el título de la obra y en el argumento de la misma.

Finalmente se vuelve a lo concreto cuando el poeta se refiere de nuevo a sí: «rincones de tu cuarto (...), secretos de tu cuerpo».

Si los sustantivos señalan claramente lo sustantivo del poema (valga el juego de palabras), los adjetivos lo delimitan y notan, le confieren a veces una subjetividad extrema. No abundan en nuestro texto, lo que ya es significativo de que el poeta no quiere detenerse en matizaciones que difuminen el recuerdo o el deseo. Los dos primeros adjetivos se refieren a la mujer: «su caminar tan breve», «dulzura firme de su voz» (4). El primero puede tener una doble significación; el segundo es claro exponente de lo que decíamos: la calificación de la voz se obtiene por medio de un sustantivo: «dulzura», que, a su vez, es mitigada, matizada, por el adjetivo «firme». Del poeta sólo se nos dice que tiene «dedos largos» -el único adjetivo descriptivo-. Los otros cuatro restantes -«un seguro venir» (15), «búsqueda lenta» (22), «escondidos rincones» (22) y «escondidos secretos» (23)- no merecen mayor comentario. Sí es de notar que los tres últimos se acumulan en las tres líneas finales; la lentitud que resalta el adjetivo está expresada también en la estructura repetitiva de las dos últimas frases y en la acumulación de adjetivos.

Si -como decíamos al principio- estamos ante un texto muy elaborado, muy estructurado, es evidente que el estilo, que los recursos retóricos, que el lenguaje, en suma, también debe haber sido cuidado al máximo. Y efectivamente así es hasta en los pequeños detalles. Fijémonos, por ejemplo, en que la forma del imperfecto de subjuntivo es siempre -RA: Quisieras (1, 2 y 14), rozara (12), pudiera (17), anulara (17), fuera (18).

Ya hablamos del valor desiderativo, de «condicional», de «quisieras»; el «rozara» está empleado con

su valor etimológico de pluscuamperfecto de indicativo: «Sólo hay (...) perfumes de aquel viento que rozara tu piel».

Los otros tres tienen su valor de imperfecto de subjuntivo, pero aún así, la elección de la forma en -ra, en vez de la de en -se, indica un indudable deseo de elevación lingüística.

Retóricas son también las reiteraciones, los paralelismos constantes -estructurales y fraseológicos-, las anteposiciones casi hiperbáticas: «una figura quisieras moldear» (15-16), «que cuestionar pudiera», etc. (16-17).

Decíamos al inicio de nuestro comentario que el texto era un poema en prosa. Si se nos permite, podemos ver cómo tiene un ritmo muy definido, de sílabas impares. Lo podríamos desarrollar de la siguiente manera:

| | |
|---|---|
| la quisieras igual en el recuerdo | 11 |
| a como es en plenitud más suya, | 11 |
| la quisieras igual y así, en la alfombra, | 11 |
| te esfuerzas por llevar hasta el papel su aliento, | 14 |
| estas palabras | 5 |
| reflejan | 3 |
| su caminar tan breve | 7 |
| y la dulzura firme de su voz, | 11 |
| pero el poema | 5 |
| es a ella igual y desigual a un tiempo, | 11 |
| no es posible engañarte | 7 |
| creyendo | 3 |
| que la tienes contigo, | 7 |
| que no es ella y tampoco | 7 |
| es siquiera su imagen simplemente, | 11 |
| un recorte de luz y de ambición, | 11 |
| una certeza | 5 |
| de que es la incerteza lo que secunda el ánimo, | 14 |
| una esperanza, | 5 |
| un bien hallar | 5 |
| lo que tan sólo es marca de presencia, | 11 |
| y por lo tanto ausencia, | 7 |
| y buscas | 3 |
| debajo de tu cuerpo, | 7 |
| en el reborde de tus dedos largos, | 11 |
| entre el mentón que acarició y el pecho, | 11 |
| sólo hay recuerdos de una forma, | 9 |
| perfumes de aquel viento que rozara tu piel, | 14 |
| indicios de un pasado, | 7 |
| quisieras | 3 |
| convertirlos en signo de un seguro venir, | 14 |
| una esperanza, | 5 |
| más aún, | 3 |
| una figura | 5 |
| deseas moldear con ellos, | 9 |
| una Lisbella al fin | 7 |
| que cuestionar pudiera la actitud de esta tarde, | 14 |
| que anulara el poema, | 7 |
| que éste no fuera | 5 |
| por no tener sentido, | 7 |
| mas el poema se escribe irremisiblemente | 14 |
| porque no puede hacerse el amor de otra forma, | 14 |
| porque no hay otra forma que le quite el sentido, | 14 |
| y la encuentras así | 7 |
| porque no la encontraste en tu búsqueda lenta | 14 |
| por los más escondidos rincones de tu cuarto, | 14 |
| por los más escondidos secretos de tu cuerpo. | 14 |

# LA POÉTICA DE JUAN BENET Y SUS IMPLICACIONES PRAGMÁTICAS

*Ken Benson*

## *1. Introducción*

Juan Benet es hoy un autor completamente consagrado; es más, en ciertos círculos académicos y críticos puede calificársele de mitificado en vida. Su influencia sobre la joven narrativa española y su acogida en la crítica académica lo sitúan en una cumbre incuestionable. Un ejemplo de este fenómeno puede encontrarse en un número reciente de *El Urogallo* [1], dedicado al autor. No obstante, esta postura crítica tiene consecuencias que juzgo muy negativas, ya que la rica y compleja obra benetiana deja de ser analizada y estudiada para ser meramente elogiada.

Por otro lado me consta que Benet no es un autor muy leído y que sus detractores permanecen con frecuencia en silencio, en muchas ocasiones por tedio y aburrimiento, considerando que el esfuerzo requerido no se compensa con una satisfacción o con una aportación intelectual suficientemente elevada. Entre los detractores puede mencionarse a Gil Casado, quien en su admirable estudio sobre *La novela deshumanizada española (1958-88)*, califica al tipo de novelas que inicia Benet como «las más abstrusas, artificiales y amaneradas» de las que somete a análisis en la mencionada monografía [2].

Una de las características que salta a la vista al tomar cualquier novela de Benet es la interrelación continua entre pasajes ensayísticos y pasajes narrativos. Para Gil Casado las digresiones ensayísticas no son más que una «forma de discontinuidad, pues interrumpen el fluir de la acción» [3]. Pienso que esta postura de Gil Casado es sintomática de un tipo de lector, el que se fundamenta en los principios de la novela realista, el cual supedita toda reflexión intrínseca a la novela (el «rollo») a los acontecimientos relatados (la «acción»). Esta postura receptiva tiene consecuencias negativas en la comunicación entre el autor y el lector, puesto que se fundamenta en códigos distintos: el de la novela realista, por un lado, y el de la novela posmoderna, por otro. Por ello considero que todo lector que no preste la debida atención a las reflexiones incluidas en los textos narrativos no podrá asimilar el texto en su conjunto; esto es consecuencia de que los pasajes ensayísticos constituyen claves para comprender la ideología que subyace en el texto: la visión del mundo y de la vida que se plantea, la escala de valores, las convicciones y actitudes sobre las que se sustenta el discurso.

En los textos literarios la ideología está íntimamente ligada a la poética autorial, entendiendo por poética el ideal literario del autor. De ahí la gran importancia que tienen las reflexiones insertas en las narraciones, puesto que constituyen signos que remiten a la poética autorial, esto es, al código o sistema de reglas, valores, convicciones, etc., del discurso.

Teniendo esto en cuenta, los pasajes elucubrativos de las novelas de Benet no tienen sólo el sentido de una pausa narrativa (en el sentido narratológico [4] al que se refiere Gil Casado), en cuanto que producen un efecto de lentitud en la lectura del texto, sino que constituyen además claves para la descodificación del mismo. Antes de adentrarnos en estas claves, vamos, no obstante, a clarificar algunos aspectos pertinentes para este artículo sobre el segundo aspecto al que se alude en el título, la pragmática del texto literario, esto es, un enfoque centrado en los aspectos comunicativos del mismo.

Ya Wellek y Warren comentaban en su monumental *Teoría literaria* que el texto literario requiere de la lectura para su existencia [5]. Esta evidencia ha traído consigo unas consecuencias en las teorías literarias actuales que en muchas ocasiones considero extremadas. Me refiero a las posturas relativistas del significado del texto literario que sostienen diversas escuelas pragmáticas, desde el Barthes postestructuralista hasta las corrientes de la estética de la recepción, en las que la responsabilidad de la creación del significado del texto recae únicamente sobre el receptor. Estas posturas extremas conducen a la permisividad de conductas receptoras relativistas que se refieren más al código del lector que al del autor; esto es, para estas tendencias el significado del texto se rehace libremente en cada lectura.

No obstante estas actitudes extremistas, el hecho de que todo texto literario es un acto de comunicación me parece una premisa fundamental para todo análisis, si bien este acto ha de entenderse como un fenómeno dinámico donde las reglas del juego las establece el autor (conformando el código del discurso en cuestión), y en el que el lector coopera activamente con los signos textuales, de acuerdo con el código establecido en el texto en cuestión.

En este contexto conviene resaltar dos conceptos, los de autor y lector implícitos. Estas entidades existen en el propio texto y se encuentran en contraposición a los conceptos del autor real (estudiado por los biógrafos) y del lector real (estudiado por la estética de la recepción); el autor implícito es una entidad abstracta que permanece oculta tras la superficie textual, cumpliendo la función de organizar y codificar el discurso; el lector implícito es igualmente abstracto y está ausente de la superficie textual, teniendo por función percibir y descodificar el texto. Ambas entidades son fundamentales para abarcar el nivel pragmático del texto literario.

Si ahora volvemos sobre el autor que nos ocupa, tendremos que responder a la cuestión de cuál es el código benetiano. Seguidamente se apuntarán algunas de las características principales del mismo según se deduce tanto de los pasajes reflexivos de las novelas como de los ensayos del autor [6], para pasar después a tratar las implicaciones que conllevan estos principios para la descodificación del discurso narrativo atendiendo a este código autorial.

## *2. Ideología y poética*

En el discurso ideológico benetiano puede observarse una serie de elementos que se encuentran repetidamente contrapuestos. Seguidamente señalaremos unos pocos para después, a la luz de estos principios ideológicos, ver la repercusión que tienen para entender e interpretar este discurso.

Una de las parejas de conceptos opuestos fundamentales está constituida por el *orden* frente al *caos*. El orden se concibe en este discurso como un concepto antinatural, ya que la naturaleza (en el sentido del estado natural de las cosas) no puede someterse al orden, sino que constituye una esencia cambiadiza, móvil y volátil. La figura que mejor ilustra la concepción de la naturaleza en este discurso es el caleidoscopio, en permanente mutación pero al mismo tiempo en continuo equilibrio de formas.

En la *poética benetiana* existe una correspondencia entre el concepto de orden y el movimiento literario del *realismo* y del costumbrismo. Para Benet estos movimientos no respetan el estado natural de las cosas, sino que las somete a un orden ajeno a su esencia, simplifica las cosas con el fin de poder llegar a explicarlas. La esencia del ser es, en cambio, fundamentalmente misteriosa para este autor, y el realismo se concibe como un movimiento incapaz de penetrar en las profundidades misteriosas del ser, limitándose a narrar los acontecimientos externos, las reacciones humanas (no su sensibilidad interior) en un entorno social. Si el realismo tiene por objetivo explicar la realidad circundante, la concepción benetiana niega esta posibilidad, ya que la realidad humana es concebida como imposible de ser sometida a explicación, pudiendo sólo ser percibida, vivida o experimentada de una forma emocional, mientras que la explicación implica una re-creación racional que se refiere más a los mecanismos de la razón que a la propia realidad aludida.

En las novelas realistas se preconiza la *acción*, como consecuencia de que se pretende descubrir el entramado de las relaciones sociales y con ello llegar a una explicación del mundo. En la poética benetiana no se pretende, en cambio, des-cubrir la realidad, sino que el acercamiento que se hace a ella es dejándola en su natural estado cubierto, respetando su misterio intrínseco. Frente a la acción del movimiento realista se propugna así la *reflexión* y la *contemplación* como métodos más eficaces para acercarse a la realidad profunda del ser.

Consecuencia de ello es la distinción benetiana entre dos cánones literarios fundamentales, que denomina la *estampa* y el *argumento*, respectivamente. La estampa «resume toda su función en el hallazgo de la palabra justa» [7], «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 fundamentalmente a un apetito de degustación» [8], mientras que el argumento es un canon narrativo que se sustenta en la acción, en los hechos narrados, en «el suspense» [9]. Puede apreciarse sin dificultad que el canon narrativo del argumento corresponde al realismo, mientras que la estampa corresponde a la poética autorial, en la cual la palabra tiene prioridad sobre el acontecimiento y el placer degustado en una expresión sutil adquiere mayor importancia que el desenlace, entendido como la comprensión (tras una

serie de acciones causales) de la trama expuesta en el relato. De esta forma, si en la novela realista todo acaba explicándose, resulta coherente que en la narrativa benetiana todo permanezca entre brumas. Frente al afán de *claridad* del realismo, la poética benetiana afana reflejar la *oscuridad* propia de la realidad humana.

De ello se deriva que frente a una concepción *mimética* de la literatura, en la que ésta imita los fenómenos externos observables en la sociedad, la poética benetiana propone una visión *metafórica* de la realidad humana, que aluda no a lo fortuito, externo y visible mediante la mirada, sino a la inextricable condición humana.

Teniendo esto en cuenta, resulta coherente que en este universo la *sociedad* y la *cultura* se consideren elementos exangües que tienden a sistematizar lo que el *individuo* en su intimidad ha experimentado. De esta forma, frente a la emoción creadora del *artista* inspirado, la sociedad «ordena» este «caos creativo» para insertarlo en un sistema (la cultura).

La condición humana a la que se alude en el discurso es concebida como trágica y estática, ya que ni cambia con el tiempo ni puede ser transformada. Lo único que le queda al hombre es aceptar su condición y recrearse en su capacidad emotiva de percibir el mundo. La lucidez necesaria para llegar a esta experiencia vital sólo se puede alcanzar en la soledad del acto creativo de la escritura o de la composición artística. Cabe añadir también en la soledad del acto de re-creación del texto, en la lectura.

Para ello se requiere, no obstante, que el lector acepte insumisamente los presupuestos del texto que hemos esbozado. La característica fundamental del discurso benetiano es que se sitúa en esa zona fronteriza de confrontación entre la percepción racional y la no racional. Este discurso se centra primordialmente en la deconstrucción de los mecanismos de la razón y de los mecanismos del realismo.

Vamos seguidamente a adentrarnos en la primera novela del autor (*Volverás a Región*, publicada en 1967) y mostrar cómo los elementos tradicionales de la novela clásica (personajes, acontecimientos, tiempo y espacio) son deconstruidos en este texto. Comenzaremos, sin embargo, por mostrar cómo esta narración está antecedida por una sutil alusión al modo de descodificación que el texto requiere del lector.

Pasaremos después a analizar sucintamente la última novela que por el momento ha publicado el autor (*En la penumbra*, 1989), para observar cómo estas premisas siguen vigentes en la poética autorial y en su realización narrativa. En definitiva, constituyen variantes de un tema común: la concepción benetiana de la condición humana.

## *3. La deconstrucción del realismo: Volverás a Región*

### 3.1. El lector

Ya desde la primera página de esta novela se encontrará el lector con una apelación a su propia situación receptiva, mediante la siguiente alusión a un viajero [10]:

> Un momento u otro conocerá el desaliento al sentir que cada paso hacia adelante no hace sino alejarlo un poco más de aquellas desconocidas montañas. Y un día tendrá que abandonar el propósito y demorar aquella remota decisión de escalar su cima más alta, ese pico calizo con forma de mascarilla que conserva imperturbable su leyenda romántica y su penacho de ventisca. O bien -tranquilo, sin desesperación, invadido de una suerte de indiferencia que no deja lugar a los reproches- dejará transcurrir su último atardecer, tumbado en la arena de cara al crepúsculo, contemplando cómo en el cielo desnudo, esos hermosos, extraños y negros pájaros que han de acabar con él evolucionan en altos círculos (p. 7) [11]

El pasaje se refiere a un viajero que se lanza a la aventura por unos pasajes desconocidos. Este viajero no cumple ninguna función en la trama narrativa ya que nunca conformará ninguna escena con los restantes personajes de la novela, permaneciendo al margen de la historia narrada. Entendemos que su significado es metafórico aludiendo al lector, mientras que la aventura remite a la lectura; veamos seguidamente cómo esta interpretación se corresponde con lo que se ha dicho arriba sobre la poética del autor.

En la cita se mencionan dos posibles posturas ante la aventura (lectura). La primera de ellas es la del lector realista que busca en el entramado narrativo las pistas que le permitan una interpretación del mundo narrado de acuerdo con los cánones realistas. La novela, según este canon, constituye un modo de profundizar en nuestra realidad (social) para extraer conocimientos y experiencias del mundo que nos rodea.

Este lector se sentirá desalentado cuando perciba la contradicción de que según avanza en la lectura del libro, menos entenderá, quedando cada vez más alejado de des-cubrir el enigma que se oculta tras las «desconocidas montañas». Este lector acabará por abandonar la lectura, («un día tendrá que abandonar el propósito») puesto que no le aportará nada.

La segunda postura es radicalmente distinta. Si la primera lleva al fracaso y al sufrimiento, la segunda conlleva placer: es la postura del lector que deja de lado los condicionamientos del realismo y no pretende des-cubrir lo oculto, sino profundizar en el carácter enigmático de la naturaleza sin intentar llevar a cabo

una interpretación coherente y lógica del mundo percibido. Este lector es sensible al poder evocador de las palabras y se deja llevar por la poética implícita, por el poder metafórico del texto literario que alude a una concepción enigmática de la condición humana. Consiguientemente se dejará llevar («dejará transcurrir») por los vericuetos del texto sin «reprocharle» su falta de verosimilitud, de acción, de causalidad, etc., como haría un lector que descodifique el texto según los principios de la novela realista.

La novela se abre, pues, con esta pequeña clave en la que se advierte al receptor de lo que se avecina y se distingue entre dos posturas receptivas, por un lado la mimética (que hace una lectura lineal del viajero y no le encontrará ninguna función en la trama), y por otro la metafórica (que percibe el carácter alusivo de esta referencia y la interpreta como una señal del modo de descodificación adecuado). Resulta pertinente insistir en que de estas dos posturas sólo una es admitida como válida, ya que la otra «tendrá que abandonar su propósito». Veamos seguidamente cómo esta dualidad se mantiene asimismo en los restantes componentes narrativos que a continuación se someterán a análisis.

### 3.2. El espacio

En la novela realista el espacio cumple la función de informar sobre características de las personas que lo habitan (su clase social, sus gustos, sus costumbres, etc.). En *Volverás a Región* hay una sumaria descripción de la casa en la que tiene lugar gran parte de la (no-)acción del relato: la casa del Dr. Sebastián, lugar donde se enuncian los soliloquios del doctor y de Marré (pp. 91-310). Este breve pasaje (pp. 94-95) no aporta ninguna información importante sobre el personaje que lo habita, la «casa vieja y destartalada» (p. 94) del doctor cumple tan sólo la función de crear el ambiente desolador y ruinoso característico del espacio benetiano.

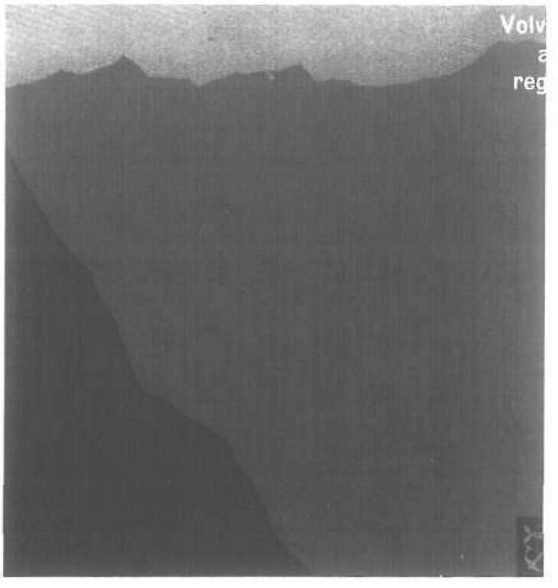
El espacio del hogar, con sus asociaciones de familia y vida burguesa, carece por completo de importancia en este relato en que repetidamente se atacan las costumbres burguesas (motivo y fundamento de las novelas realistas). En contraposición a este recinto creado por el hombre surge el espacio natural como elemento pleno de significados en este universo.

Si entendemos al viajero como metáfora del lector, el espacio natural en que se emplaza a este viajero-lector corresponderá consiguientemente con un espacio igualmente metafórico, referente al espacio mental del hombre, el cosmos de la percepción humana, según las premisas que el autor implícito señala. Si se admite esta lectura metafórica hay que preguntarse por la función que cumplen las referencias a un espacio concreto y real de la geografía española en el que se inserta el universo regionato: «ese maremágnum tectónico de las montañas cantábricas, leonesas, zamoranas, *regionatas* y portuguesas» (p. 39).

Aquí caben dos lecturas, o bien se entiende que Región es un espacio ficticio pero equivalente (mimético, realista) a las regiones reales mencionadas, o bien la inserción de la ficción en la realidad cobra tal potencia que arrastra consigo el significado de las referencias geográficas concretas.

Existen, ciertamente, indicios que parecen posibilitar la primera postura, como por ejemplo la aseveración de que «la guerra civil en la comarca de Región [...] es un paradigma a escala menor [...] de los sucesos peninsulares» (p. 75). De hecho, la todavía no culminada serie de novelas *Herrumbrosas lanzas* (1983, 1985 y 1987) constituye una realización de semejante proyecto, donde la guerra en Región alude al conflicto bélico español.

No obstante, hay más signos que conducen al lector a una descodificación del texto como ficcionalización de la substancia narrativa real que como imagen mimética de la geografía e historia española actual. Uno de estos signos es la humanización del entorno natural: «La sierra de Región se presenta como un *testigo enigmático*, poco conocido e inquietante, de tanto desorden y tanto paroxismo» (p. 39).



La naturaleza no sólo se humaniza sino que llega a elevarse por encima de lo humano, mitificándose: «No eran shrapnels sino disparos de perforación [...] que rebosaban mansamente en la *terca e inamovible topografía demasiado dormida para despertar* por tan superficial barahúnda» (p. 291): la naturaleza permanece «inamovible» ante el acoso bélico del hombre; tenemos, pues, una referencia a la dualidad entre contemplación (elemento natural) y acción (elemento humano), donde la primera permanece inalterable ante la que, desde la perspectiva cósmica tomada, se presenta como absurda lucha del hombre.

Esta mitificación del entorno espacial regionato será motivo recurrente en el discurso narrativo y

adquirirá su representación más lograda en la densa novela *Saúl ante Samuel* (1980); tanto allí como en *Volverás...* la naturaleza mitificada remite alegóricamente a la capacidad humana de percibir la realidad de una forma emotiva y no racional.

Esta correspondencia se establece en el texto por las remisiones al interior del hombre que pueden encontrarse en las elucubraciones que llevan a cabo las diversas voces narrativas, las cuales versan sobre la dualidad interior de la condición humana, «donde la razón y la pasión luchan hasta la muerte su combate final» (p. 147).

De esta forma, el hombre se concibe en este discurso como destinado a esta ambigua situación de lucha; de ello se desprende el significado que adquiere la guerra civil, mitificado como signo de la condición dual humana. Al mismo tiempo, la consecuencia de esta dualidad es la frustración del ser humano, ya que por un lado puede llegar a percibir la paz en la contemplación, en el fluir sensible de las sensaciones emotivas, pero por otro lado el hombre tiende siempre a racionalizar sus percepciones... aunque ello no le lleve a una mayor comprensión de su existencia. El hombre se encuentra en esta trágica situación irreversible: está condicionado a ella.

El discurso benetiano se mantiene continuamente en esta zona intermedia entre racionalidad y emotividad, ambigüedad que constituye un rasgo esencial en la escritura benetiana. En efecto, puede afirmarse que todo es ambiguo en este discurso, incluso a nivel frástico. Si tomamos, a modo de ejemplo, la frase del doctor Sebastián «lo único que cuenta es esta paz», ésta puede remitir indistintamente a la paz interior de la percepción emocional, como (de una forma sumamente irónica) a la paz (falsa y quebradiza) del momento histórico del relato, la posguerra española. Pero con esta observación nos adentramos ya en un nuevo componente del relato: el tiempo.

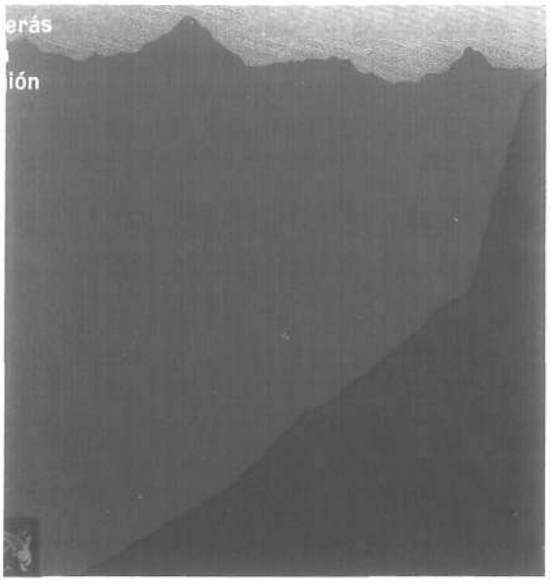
### 3.3. El tiempo

Al igual que el espacio en que tiene lugar la fábula remite a un lugar concreto de la geografía española, el tiempo de la acción narrada se refiere a un momento histórico concreto: la guerra civil y la posguerra española.

Las voces narrativas homodiegéticas (de los personajes participantes en la fábula, el Dr. Sebastián y Marré) enuncian su discurso desde la posguerra y rememoran su pasado personal, mientras que el narrador heterodiegético (que no participa de la acción) narra acontecimientos bélicos y anecdóticos, los cuales giran alrededor del conflicto bélico y las vicisitudes fuera del frente militar del teniente, después capitán y finalmente coronel Gamallo.

El tiempo fabulado abarca, por tanto, unos cincuenta años de la historia de España del presente siglo. No obstante, el lector no percibe cambios en el desarrollo de la acción y consecuentemente el tiempo narrado se percibe como estático. Una vez más nos encontramos, pues, con la dualidad que otorga ambigüedad al discurso benetiano: por un lado el paso del tiempo se percibe por los datos textuales (fechas, acontecimientos que han tenido que suceder en determinado orden, etc.) y, por otro lado, la presentación de los mismos remite a una concepción estática del tiempo humano.

Este efecto se obtiene sobre todo por el carácter fragmentario (la narración está repleta de elipsis) y circular (como consecuencia de los múltiples analepsis y prolepsis del relato que dificulta o imposibilita percibir la linealidad de la acción) de este discurso narrativo.




Tanto en lo que se refiere a los acontecimientos de la guerra como a las rememoraciones que hacen los personajes de su pasado, el fragmentarismo y la circularidad de su presentación imposibilitan entrever la causalidad que pudiera relacionar los diversos segmentos narrados.

A esto hay que añadir los largos pasajes que constituyen pausas narrativas, en las que el tiempo de la fábula permanece inalterable y sólo se mueve (y muy lentamente) el tiempo del discurso. Son los pasajes elucubrativos y reflexivos del texto.

La tradicional división del tiempo en pasado, presente y futuro es sustituida por un presente continuo; así, a la guerra civil del 36 se la relaciona con conflictos bélicos hispánicos anteriores, como en el pasaje donde los derrotados soldados republicanos huyen a las montañas y conforman «un nuevo regimiento espectral que ha venido a unirse a los fieros voluntarios *carlistas*» (p. 89). En el presente continuo de la voz narrativa, el trasfondo violento de la historia de España constituye una unidad indivisible, permanente e inalterable.

3.4. El argumento

Un tercer elemento fundamental en la novela realista es el argumento, sobre el cual se estructura la narración. En el relato que nos ocupa, el argumento se diluye entre la descripción topográfica de la mítica región y las reflexiones discursivas de las voces narrativas.

No obstante, el lector puede percibir la existencia de un asunto o serie de asuntos, (los combates y preparativos de la guerra civil, el trasfondo de los personajes principales -Marré y el doctor Sebastián- la soledad del ahijado de este último, las partidas de naipes que lleva a cabo Gamallo, etc.). Lo que se deconstruye es precisamente la linealidad y los principios de causa-efecto propios del realismo. El lector no podrá dilucidar cuál es la hilación de los distintos fragmentos narrados y la ruptura de la linealidad no tiene por objetivo que el lector llegue a percibirla al final del relato. Llegado el final, el efecto que prevalece en la mente del lector es el caos sobre el orden; en el discurso benetiano el final de la narración no conduce a la solución de un conflicto, sino a la profundización en la duda que constituye el enigma de la existencia humana.

Teniendo en cuenta estos principios, los fragmentos argumentales existentes quedan supeditados a las enigmáticas reflexiones (en el plano discursivo), pero también a un acontecimiento inexplicable de forma racional, el propio desenlace de la novela: «Hasta que, con las luces del día, entre los ladridos de un perro solitario, el eco de un disparo lejano vino a *restablecer el silencio habitual del lugar*» (p. 315). Este disparo con que culmina el relato está matizado por el sustantivo «eco» y el adjetivo «lejano», vocablos que remiten en esta poética a lo indirecto, sutil, ambiguo y evocador.

El lector implícito percibirá así cómo la lectura no ha sido más que un paréntesis de palabras, las cuales aparentemente remiten a un espacio geográfico (la región astur-leonesa), a un tiempo (la guerra civil y la posguerra española), a un tema (la ruina de esta posguerra) y a unos personajes-actores que llevan a cabo la acción narrativa (Marré, el Dr. Sebastián y su ahijado, Mazón, Gamallo, etc., etc.) que aparentemente permite una lectura mimética-realista del relato. Sin embargo, bajo esta apariencia se remite a un plano metafórico sobre la imposibilidad de transmitir los mecanismos más profundos del ser mediante la palabra, por lo que el relato adquiere su coherencia mediante la remisión final al silencio.

Una de las más frecuentes críticas que se han hecho al quehacer literario de Benet son las continuas digresiones sobre múltiples temas cuya interrelación queda generalmente sin dilucidar. Pienso que éstas constituyen un signo más que remite a la ideología subyacente: la impotencia de la razón humana de aclarar y explicar las vibraciones más íntimas del ser. La remisión final al silencio corrobora esta experiencia y da sentido a las múltiples digresiones inconexas del discurso.

Frente a la imposibilidad de explicar surge la posibilidad de evocar; en este sentido adquieren significado las múltiples elipsis del relato: en vez de narrar las causas de la desazón (por ejemplo las razones que llevaron a la madre del ahijado del doctor Sebastián a abandonar a su hijo) o el efecto de este hecho (las consecuencias psíquicas en el niño), se insiste en el *estado*, en la sensación de impotencia y de angustia del niño. Esto es, no se apela a la capacidad racional del receptor (no se explican las causas y los efectos de un acontecimiento), sino que se apela a la capacidad emotiva del lector (que reconoce la impotencia y la angustia como sensaciones atemporales del hombre).

En la novela realista las acciones que tienen lugar en la fábula constituyen el pilar estructural sobre el cual se fundamenta la interpretación del texto. Un medio de deconstrucción de la novela realista es así crear la apariencia de una serie de acciones conexas y de situaciones clave para después dejar estas acciones sin desenlace. Un acontecimiento que aparentemente es crucial en esta novela es la llegada de Marré a la casa del doctor Sebastián. Para éste la llegada de aquélla significa nada menos que el signo de su muerte anunciada previamente (pp. 126 y ss.). Este acontecimiento, sin embargo, no tendrá mayores consecuencias para el desarrollo de la fábula, puesto que la muerte de un personaje sin vida (como es el caso del Dr. Sebastián) no conlleva ningún dramatismo al relato. El motivo de la predestinación es además reforzado por las rememoraciones de este personaje sobre el destino de la muerte de su padre, anunciada por la rueda del telégrafo; sin embargo, el motivo no constituirá más que un signo de la futilidad del hombre y de su supersticiosa fe en un destino. En este discurso el destino no es sino una variante del desenlace (la solución a una situación enigmática), solución que se concibe como un falaz recurso de la razón, frente al enigma inexpugnable que constituye la vida humana. De esta forma, la anécdota constituye una falsa pista para la interpretación de la obra.

El fragmentarismo de la historia relatada crea el efecto de un puzzle cuyas piezas ha de unir el lector para obtener un sentido al final de la lectura de la obra. Así, el lector con memoria podrá relacionar distintos fragmentos muy distanciados entre sí. A modo de ejemplo puede mencionarse la referencia en la página 66 a la hija del coronel Gamallo, «detenida en Región como rehén» que es corroborado en las páginas 267 y siguientes, donde se narra cómo es recluida Marré por parte de los republicanos para forzar ciertas concesiones de su padre, militar nacionalista.

No obstante, este lector atento, que reconstruye con estos datos tan distantes la trama de la novela, no recibe ninguna satisfacción al final del relato; al contrario, sentirá (al igual que el viajero aludido al principio de la novela) el desaliento de no lograr hilvanar los datos argumentales dados en el texto para lograr un significado coherente de los mismos en el conjunto de la obra.

La deconstrucción del asunto como elemento crucial que otorga un significado a la obra (canon narrativo del argumento) se sustituye por el canon valorado en el cosmos benetiano (la estampa). En ella los diversos datos (contradictorios, ambiguos o coherentes) van conformando un cosmos literario que se graba en la mente del lector, pero que éste no ha de pretender organizar de forma racional, puesto que le llevará al fracaso. En cambio, podrá degustar el caos de las acciones narradas como signo de la imposibilidad racional de reflejar el mundo, y en su memoria quedará reflejada la emoción de la desolación del niño abandonado, de la soledad del hombre, de la ruina material y espiritual de la España de posguerra: elementos todos ellos de la condición nefasta del hombre que nada puede hacer para mejorar su situación en el mundo, quedándole sólo la posibilidad de profundizar en su capacidad de percepción emotiva y percibir la riqueza de las sensaciones anímicas e irracionales.

Coherente con esta postura es el hecho de que no se «tome partido» en el texto a favor de ninguno de los dos bandos contendientes en la guerra civil. Las maniobras militares de ambos bandos son narradas de forma objetiva, y la guerra constituye en este contexto un signo más de nuestra ínfima condición humana, que pretende mediante la lucha de contrarios llegar a una síntesis o desenlace. El único desenlace posible en el mundo benetiano, como ya vimos arriba, es el silencio del cosmos frente al discurso del hombre.

### 3.5 *Los personajes*

Quizá sea la deconstrucción del personaje tradicional la más evidente en *Volverás...* Las voces que se oyen en el discurso son las del Dr. Sebastián y de Marré, junto con la de un narrador heterodiegético. Estas tres voces se entremezclan y no hay rasgos distintivos (lingüísticos, ideológicos, perspectivistas) que distingan unas de otras. Es más, el narrador omnisciente señala el carácter de incertidumbre sobre lo enunciado con frases del tipo «podía haber replicado ella» (p. 259) que se repiten con frecuencia en el texto.

El efecto que ello tiene es la despersonalización y la desindividualización del personaje. Sus discursos se funden con la del narrador, lo cual se refuerza en ocasiones por la ambigüedad de la conjugación del verbo español, en la que coinciden las formas de 1.ª y 3.ª persona del singular («había dicho», «decía», etc.).

Si el nombre en la novela tradicional suele constituir una señal para interpretar al personaje, en Benet la nominación tiende asimismo a confundir al lector. Así en *Volverás...* tenemos que existen dos Adelas que no pueden responder al mismo personaje; por un lado, está la «vieja Adela» (pp. 15 y ss.) que se queda con el niño tras la marcha de la madre y, por otro, una «camarada Adela» (pp. 274 y ss.) que se encarga de custodiar a Marré cuando ésta es raptada. Existen asimismo tres Marías (Gubernäel, Timoner -la madre del ahijado del Dr. Sebastián- y Gamallo -también llamada Marré-). El ironizado personaje intelectual es denominado «Rumbal o Rombal o algo así» (p. 29), «Rombal o Rembal» (p. 30), «Rembal» (p. 32), «Rubal» (p. 32), «Robal» (pp. 33, 274), «Rumbás» (p. 33), «¿Robal? ¿Rubal?» (p. 161).

Por otro lado, se menciona repetidamente a personajes que carecerán de función en esta novela, si bien algunos de ellos reaparecerán en otras, como Eugenio Mazón (protagonista de *La otra casa de Mazón*), Enrique Ruán y Cayetano Corral (personajes principales de *Una meditación*).

Estos elementos tienden a confundir al lector que no puede asociar la entidad del personaje con la de una persona real. Si atendemos a una descripción del personaje de la novela clásica que hace Asís Garrote, se observará la falta total y absoluta de estas características en el autor que nos ocupa:

> Los personajes son seres imaginarios que pueblan el mundo de la novela. Razonan y actúan con gestos y acciones de quienes habitan el mundo cotidiano.
>
> Las figuras o personajes se presentan al lector existiendo en un medio físico determinado y en algunos casos condicionados por su mundo; el personaje suele ser dueño de un cierto carácter, de un rostro que lo refleja y de un pasado que lo modela; carácter y ambiente suelen determinar la orientación de sus actos, es decir, la reacción del personaje de una determinada manera frente a un acontecimiento dado. [12]

Los personajes benetianos no imitan gestos ni acciones del mundo cotidiano, la relación con su medio físico es confusa. Carecen de un carácter individualizado y de rostro (en ocasiones incluso de nombre), su pasado es fragmentario y elíptico. Están completamente pasivizados y cuando se narra alguna acción (como por ejemplo las maniobras militares y las anécdotas de la vida de Gamallo) no constituyen la plasmación de una reacción individualizada ante un acontecimiento.

En suma, todos los elementos que se espera de un personaje clásico son eliminados. Estos personajes siquiera pueden considerarse como elementos de un sistema actancial (puesto que no protagonizan ninguna acción, la fábula no tiene una coherencia que permita ver un sistema actancial coherente).

Puede argumentarse que las dos voces narrativas tienen, en ocasiones, mayor consistencia, ya que en sus introspectivas alocuciones informan sobre su trasfondo. Sin embargo, estos analepsis sobre el trasfondo de los personajes se abstraen y despersonalizan, pasándose de un acontecimiento particular a una idea general. Veamos un ejemplo en la siguiente enunciación de Marré:

> Dos o tres años antes había abandonado el internado de las Damas Negras y ese plazo es más que suficiente para comprender que todo lo que nos habían enseñado a respetar, eludir o temer era cosa exclusivamente nuestra. *Porque la joven que al abandonar el colegio religioso tiene que enfrentarse con un mundo ante el que la educación se ha quedado corta rara vez, si no es para incorporarse al orden burgués por la vía del matrimonio, puede conformarse con los valores recibidos* (pp. 260-261)

Se pasa en este fragmento de un analepsis que parece ofrecer mayor consistencia al personaje (en la medida de que aparenta narrar un hecho de primordial importancia en su pasado que lleve al lector a entender la situación actual del personaje), a una reflexión abstracta sobre los convencionalismos de la educación religiosa y burguesa, y sobre la imposibilidad de que esta educación satisfaga las necesidades más recónditas del espíritu humano.

Consecuentemente, el personaje deja de aludir a un ente real de carne y hueso que vive en un momento histórico determinado con un carácter psicológico definido, para pasar a ser un elemento más cuya función es mostrar la visión del mundo que subyace en el discurso.

Otro tanto puede decirse de los «diálogos» (más bien soliloquios) entre el doctor Sebastián y Marré. Estos extensos circunloquios que se convierten en monólogos se enmarcan en el esquema realista del encuentro de dos personas que dialogan, para seguidamente deconstruir este esquema comunicativo: si en la novela realista el idioma es personal e individualizado, imitando las jergas y los sociolectos que se utilizan en la sociedad, aquí tenemos un idioma culto, literal, que no ofrece al lector ninguna señal sobre el carácter de quien lo enuncia.

En segundo lugar, si en la novela realista el diálogo se utiliza para confrontar opiniones e ideas individuales para caracterizar y diferenciar a los personajes, aquí nos encontramos que tanto el registro lingüístico como la substancia del contenido de los enunciados formulados por los personajes se confunden con los del narrador heterodiegético.

En tercer lugar, el diálogo de la novela realista sirve para sacar a relucir en la superficie textual argumentos, ideas, acontecimientos pertinentes para el desarrollo de la trama, y para centrar la importancia en el acto comunicativo que implica el diálogo; en Benet nos encontramos con que ni lo expresado a través de los personajes permite al lector una percepción más clara y profunda de la situación de los mismos, ni constituye el diálogo un modo de comunicación eficaz; al contrario, los soliloquios muestran la incapacidad del hombre de transmitir sus intimidades más fundamentales y, consiguientemente, reflejan la imposibilidad de la comunicación humana.

Esta convicción lleva a situaciones extremas que reflejan el absurdo de la condición humana en su vano intento de mantener, mediante la comunicación verbal, un contacto con el interlocutor:

> «¿Un poco más?», interrumpió el doctor, en voz alta
> «No, no, por favor.»
> «Es una bebida muy limpia; le ha de sentar bien»
> «No, muchas gracias. Más tarde»
> «Quién sabe, las horas pasan en seguida.»
> «¿El tiempo?»
> «Entonces no hay duda: es el temor»
> «Mi padre solía decir: "¿el tiempo? ¿dónde está eso? Querrá decir la lluvia"»
> «¿Su padre?», preguntó el doctor.
> «Jamás supo nada de mí. No se preocupó demasiado de mi persona (...)» (p. 153)

Estos diálogos absurdos permiten dar el salto de temas convencionales (los comentarios sobre el licor) a temas trascendentales (el tiempo), pero lo anecdótico y las asociaciones con el padre, llevan el discurso por otros derroteros.

El zigzagueo entre diversos motivos de distintos niveles (trascendentales, convencionales, cotidianos, personales) que conforman este diálogo, y la imposibilidad de encontrar un sentido a los mismos, remite a la imposibilidad de encontrarle un sentido a nuestra existencia, al mismo tiempo que muestra la trágica situación del hombre por su imposibilidad de comunicación y por su absurda condición.

El diálogo absurdo será el recurso principal de novelas posteriores como puede apreciarse en *La otra casa de Mazón* (1972) y *En el estado* (1977). En la última novela del autor hasta la fecha, *En la penumbra* (1989), se retoma este recurso, si bien con una distancia irónica mucho más palpable, donde se evidencia el juego que el autor implícito lleva a cabo con el receptor del texto. Veamos sucintamente cómo tiene lugar este juego irónico en esta reciente aportación del autor.

### 4. *La concepción lúdica de la literatura:* En la penumbra

Este relato se estructura en dos bloques narrativos. El primero constituido por la espera de dos personajes (tía y sobrina) por dos hombres que, a la postre, resultarán ser el mismo, si bien cumpliendo funciones distintas para ambos personajes: un mensajero para la tía y un pretendiente para la sobrina. Estas secuencias ocupan aproximadamente la mitad del relato (7 capítulos de 16) y acontecen en una tarde

de octubre («llevo esperándote *toda la tarde*») [13]. Este bloque narrativo se caracteriza además por la falta de acción y se centra en el monólogo reflexivo de la tía, entrecortado humorísticamente en ocasiones por la sobrina. La falta de acción y el breve plazo de tiempo (una tarde) producen de esta forma un efecto de pausa temporal.

El otro bloque narrativo, en cambio, guarda una causalidad entre los distintos capítulos, y está dispuesto de una forma prácticamente lineal [14], de mayo a octubre de un año indeterminado, mes en el que se encuentran los dos núcleos narrativos, en el capítulo final del relato.

Esta estructuración del relato en dos bloques, donde el primero sigue unas pautas atemporales, y el segundo parece conducir a una cierta causalidad y llevar al lector a la comprensión de las razones por las que se encuentran esperando la tía y la sobrina, permite a su vez dos posturas descodificadoras opuestas. La primera, llevada a cabo por el lector «ingenuo» (el cual, en la poética benetiana, coincide con el que sigue las premisas de la novela realista), se centra en descodificar el discurso siguiendo las huellas dejadas en la fábula, atendiendo primordialmente a la causalidad e interrelaciones de las acciones.

La segunda, ejecutada por el lector implícito, se centra, en cambio, en los signos alusivos del discurso que se encuentran explicitados en las reflexiones discursivas que se entrecruzan con los acontecimientos narrados. Estas reflexiones aluden (al igual que en *Volverás...*) a la imposibilidad de una comunicación de las intimidades últimas del ser a través de la palabra y, en consecuencia, a una valoración del silencio y del secreto como modos de comunicación más sutiles. La comunicación verbal es, en este discurso, siempre limitada, porque nunca puede llegar a expresarse «un íntimo e incomunicable residuo de plenitud, reacio a ser transmitido por la palabra e inasequible al estudio» (p. 76). El lector avezado identificará estas reflexiones como coincidentes con las autoriales, y les dará un valor primordial en su interpretación del texto, mientras que el lector ingenuo permanecerá pendiente del desarrollo de los acontecimientos de la trama.

Sin embargo, este lector quedará frustrado al final del relato puesto que las pistas dejadas a lo largo de la narración no resultarán en un desenlace aclarativo que permita de una forma definitiva explicar la interrelación entre los dos núcleos narrativos, ya que el mensajero huirá de la casa y el mensaje que de él se esperaba queda sin enunciar. De esta forma, el desenlace resulta enigmático.

El significado del texto no se desprende, pues, de los acontecimientos de la fábula, sino de los signos alusivos dispuestos en el discurso reflexivo que remiten a la poética autorial. De esta forma, se establece una comunicación basada en las sutiles sugerencias y no en lo explicitado. El lector implícito descodificará el texto basándose en las estructuras ideológicas del texto y entenderá las estructuras narrativas como juego contrapuntístico respecto a aquéllas.

Los acontecimientos narrados no adquieren su significado en el texto por lo enunciado, sino por el tono irónico y risueño que caracteriza a la enunciación de los mismos. Así, el humor que subyace a las escenas de enredo enunciadas por el personaje Abdón (ver por ejemplo las páginas 120 y 159), al igual que en los conflictos generacionales que se desprenden de las discusiones entre tía y sobrina, así como la delirante versión de las relaciones comerciales sobre las que se sustenta la sociedad (ver pp. 79-90), constituyen, junto con los enunciados ideológicos, signos de la existencia de una voz autorial que, oculta tras las voces del narrador y de los personajes, muestra una irónica visión del mundo, donde el absurdo exterioriza el legado último sobre una concepción enigmática de la existencia humana.

El lector implícito apreciará esta concepción por la organización global del discurso que lleva a cabo la silenciosa, irónica y risueña voz autorial, nunca audible pero no por ello menos perceptible.

## 5. *Conclusiones*

*Volverás a Región* constituye un hito de la posmodernidad en cuanto que plasma la relatividad absoluta de los valores clásicos. Frente a la lógica de la filosofía positivista, en el discurso narrativo benetiano que se abre con esta novela, se subraya la relatividad de la verdad:

> presenciamos [le dice Marré al Dr. Sebastián] la misma circunstancia desde dos puntos de vista algo diferentes; pero yo estoy segura que mi miedo no es sino un envoltorio donde se guarda una convicción mientras que ese del que usted me habla no es más que el último estado antes de la desesperación. *O viceversa.* (p. 264)

En la reflexión del personaje se hace una sutil distinción entre el estado anímico de los dos personajes-voces del relato, para seguidamente relativizar esta percepción. Esta aparente contradicción no tiene, sin embargo, el efecto de la desvalorización de todos los enunciados ideológicos de la narración, sino que subraya la ambigüedad del mundo anímico y la incapacidad de la palabra de reflejar esta complejidad sin caer en el simplismo racional.

De esta forma, si deconstruir una tradición significa necesariamente ser inmanente a sus estructuras (siguen existiendo los pilares de la narración realista: un espacio con referencialidad a un lugar concreto de la geografía española, un tiempo que hace referencia a una época histórica, unos personajes que pueblan ese cosmos espacio-temporal y que son sujetos de los argumentos narrados), el uso que se hace

de estos elementos en el discurso benetiano no tiene por función la construcción de un mundo que permita al lector asociarlo con el externo-histórico sobre el que versa la trama. En cambio, la escritura benetiana, al deconstruir los mecanismos propios de la novela realista, plasma la imposibilidad de ordenar el caótico mundo mediante la escritura.

La paradoja de la escritura benetiana se encuentra, sin embargo, en la imposibilidad manifiesta en este discurso de transmitir la verdad del ser a través de la palabra, puesto que la palabra se concibe como una construcción racional.

Para el lector posmoderno de finales del segundo milenio de nuestra historia, la arbitrariedad y la no fiabilidad del principio racional constituye ya una tautología que no es sometida a cuestionamiento. Como señala Gonzalo Navajas, «en el momento postmoderno la razón ha sufrido ya una descalificación suficiente. *El texto puede dar por supuestas las insuficiencias de la razón y no precisa concentrarse directamente en el análisis crítico de ella.* Puede optar más libremente por definir y desarrollar las cualidades inherentes a la imaginación» [15].

En efecto, en la sensibilidad posmoderna la imaginación no ocupa sólo un lugar en la conciencia humana como un elemento opuesto a la razón, sino como una capacidad humana superior que no falsea la realidad tal y como lo hace la razón.

En este sentido el discurso benetiano resulta frustrante para el lector posmoderno: tras una ardua deconstrucción de los valores tradicionales (fruto de la fe en la razón), no resta sino el silencio (*Volverás...*) o la ironía (*En la penumbra*). En este sentido, el lector posmoderno no coincide con el lector implícito que postula el propio texto, sino que constituye un lector que echará en falta la reconstrucción de un mundo nuevo sobre las cenizas del derruido mundo clásico.

Universidad de Estocolmo (Suecia)

**NOTAS**

1. *El Urogallo*, núm. 35, marzo de 1989.

2. P. Gil Casado: *La novela deshumanizada española (1958-88)*, Anthropos, 1989, p. 153.

3. *Ib.*, p. 163.

4. Remito al respecto a los trabajos teóricos de Genette: *Figures III*, Paris, Seuil, 1972; Bal: *Teoría de la Narrativa*, Madrid, Cátedra, 1985 y Rimmon-Kenan: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London, New York, Methuen. Para una aplicación detallada de los conceptos narratológicos en la obra de Benet remito al capítulo 2, «Estructuras temporales» de mi estudio *Razón y Espíritu. (Análisis de la dualidad subyacente en el discurso narrativo de Juan Benet)*, Stockholms Universitet, Akademitryck, 1989.

5. *Vid.* R. Wellek y A. Warren: «El modo de ser de la obra de arte literaria» (cap. XII) en *Teoría literaria*, Gredos.

6. Estos ensayos son: *La inspiración y el estilo*, Madrid, Revista de Occidente, 1965; *Puerta de tierra*, Barcelona, Seix Barral, 1970; *En ciernes*, Madrid, Taurus, 1976; *El ángel del Señor abandona a Tobías*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1976; «Un ensayo» en *Del pozo y del Numa*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1978 y *La moviola de Eurípides*, Madrid, Taurus, 1981. Para un estudio detallado sobre la interrelación de los pasajes reflexivos de las novelas de Benet con estos ensayos remito a mi trabajo citado *Razón y espíritu*.

7. Benet: *La inspiración y el estilo*, Madrid, Revista de Occidente, 1967, p. 151.

8. *Ib.*, p. 152.

9. *Ib.*

10. Esta relación fue observada asimismo por L.F. Costa en su artículo «El lector-viajero en *Volverás a Región*», *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, IV, 1979, pp. 9-19.

11. Cito por la primera edición de *Volverás a Región*, Destino, diciembre, 1967. Todas las cursivas son mías.

12. María Dolores de Asís Garrote: *Formas de comunicación en la narrativa*, Madrid, Fundamentos, 1988, p. 26.

13. *En la penumbra*, Madrid, Alfaguara, 1989. Cito en adelante por esta edición entre paréntesis directamente en el texto. Todas las cursivas de las citas son mías.

14. La única anacronía está constituida por el capítulo 5, el cual lleva la rúbrica «mayo», teniendo una relación proléptica con los capítulos 2 y 3, que acontecen en el mes de julio.

15. G. Navajas: *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987, p. 18. Mi cursiva.

# SOBRE LA *PARODIA* EN *TRILCE* (NOTAS EXTEMPORÁNEAS)

*Manuel Fuentes*

Jorge Luis Borges acusó a Leopoldo Lugones de intentar escribir utilizando todas las palabras del Diccionario; Julio Calillet-Bois lo llamó -con refinada ironía- el poeta del diccionario. (Recuérdense aquellas maravillosas rimas boj / reloj, entre otras). Al paso de la intuición del escritor argentino, habría dos tipos de poetas: aquéllos que utilizan y explotan las posibilidades del diccionario y aquéllos que crean uno particular y privado. Corpus Barga afirmó que el trabajo literario de César Vallejo consistió en hacer un diccionario, un diccionario hermético, y, naturalmente, reducido. (¿Pertenecerían Góngora, Darío y Lugones al primer tipo de poetas?; ¿Vallejo y Quevedo, al segundo?).

La polémica es antigua y quizás estéril: la lengua es insuficiente para expresar la realidad; ya sea porque *es* la realidad, en cuyo caso estableceríase una tautología; ya sea porque aquélla se *superpone* a ésta, en cuyo caso sería un metalenguaje que no la expresaría jamás. De una u otra forma la lengua, para determinados poetas, es insuficiente. Y de esta insuficiencia hoy, demasiados escritores han hecho bandería estética y aburrida. Si no se tiene suficiente con la lengua poseída, cállese.

*Trilce* [1] ha sido considerada una de las obras capitales -en 1922- de la *vanguardia*: texto que destruye el lenguaje para, en palabras de Carlos Fuentes, aplicadas a la novela de Juan Goytisolo: «destruir un lenguaje viejo, crear uno nuevo y hacer de la novela -en este caso del poema- el vehículo de esa operación». No obstante, el término *destrucción* es insuficiente y valdría más al hablar de *Trilce* utilizar el término paradójico y ya famoso en funesta, pero inevitable traducción castellana: *desconstrucción*.

*Trilce* está compuesto por un corpus de 77 poemas numerados en romanos; los forenses han clasificado esos textos en inteligibles e ininteligibles como si la frontera de la comprensión del poema estuviera en su mayor o menor posibilidad de reducción lógica. Frente a una interpretación repetida «ad nauseam» por una crítica deudora del biografismo que analiza el hermetismo y la fragmentación lingüística de *Trilce* como consecuencia de la biografía aciaga del poeta, -esto es, la incomunicación que preside la obra sería el resultado de su experiencia carcelaria: experiencia, cierto, que lo marcó el resto de su vida y cuyo recuerdo lo persiguió hasta París. No niego, pues, que las cuatro paredes de la cárcel en el poema XVIII puedan transformarse simbólicamente en los cuatro magistrados que persiguen al hombre en el poema XXIII- presento como hipótesis y como tal estoy inmediatamente dispuesto a desestimarla, que el elemento organizador del libro no es tanto el dolor, la soledad, el recuerdo de la familia, el amor; sino la parodia: Hay otro *Trilce*, paródico y cínico, festivo y cruel que ha pasado desapercibido.

Un aspecto que llama la atención en el sistema del texto es la inclusión del número como entidad diferenciada. Algunos han creído ver en ello resonancias herméticas y pitagóricas. Dice Vallejo (X): «...Como siempre asoma el guarismo / bajo la línea de todo avatar». Es decir, el número rige el avatar de la palabra y dicho de otra forma, al incluir el número en el poema, Vallejo opone el número-orden a la palabra-caos, pero aun así el número es insuficiente para organizar armónicamente el poema. Parodia, pues, doble: parodia por un lado de cierto modernismo pitagórico que buscaba en el número la ley, la áurea ley que rigera y cifrara el poema pautado y musical -desde Verlaine a Julio Herrera y Reissig- y parodia del metalenguaje científico que algunas vanguardias ya habían puesto de moda. Parodia del modernismo y de su lenguaje anquilótico, pero parodia también de una vanguardia onanista y huera.

El sistema lingüístico de *Trilce* opera en todos los vientos: expansión de la norma, transgresión de la misma, creación de neologismos, jitanjáforas, alteración en el sangrado de los versos, inclusión del vocabulario científico, discordancias temporales y sintácticas de todo orden, arcaísmos, americanismos, onomatopeyas, construcciones palindrómicas, alteración espacial del texto, incorporación -sin mediación- de frases hechas, solecismos, vulgarismos, manipulación de las grafías, a qué seguir. En resumidas cuentas, lo que se ha denominado *desjerarquización* o *contaminación* del lenguaje. No obstante, el proceso de *desconstrucción* anterior se organiza en torno a la parodia. Véase algún ejemplo: Una posibilidad de expansión de la norma es construir por analogía con *cojear* el infinitivo *manquear*, éste reconocido en el *DRAE* es, precisamente quevediano: mostrar la manquedad a alguien. La parodia no está en la utilización del vocablo, sino en su significado unidireccionalmente dirigido. Leemos (XXXVI):

«¿Por ahí estás, Venus de Milo? / Tú manqueas apenas pululando / entrañada en los brazos plenarios / de la existencia, / que todaviiza perenne imperfección». Creador de nuevas connotaciones para palabras gastadas: «Dejadme doler» dice en *Poemas Humanos* y no, como anota Corpus Barga, «dejadme padecer o sufrir». Cobra ahora el vocablo un nuevo sentido, pero el antecedente se encuentra ya en *Trilce*. El poema XXIII, dedicado a su madre, se inicia con aquellos famosos versos que ponen en tensión manifiesta el vocablo culto y el popular: «Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos / pura yema infantil innumerable, madre». La aristocrática magdalena francesa o el castizo melindro mironiano conviértense aquí en proletario bizcocho. Una madre que sólo amasa pan los días laborables y bizcochos los dominicales: una madre que ya se confunde con la harina misma. Dice Vallejo: «...Hoy que hasta / tus puros huesos estarán harina / que no habrá en qué amasar...». Y sí, el polvo enamorado de Propercio, Borges, Quevedo es harina bajo la tierra, harina que ya nunca será amasada; dice entonces: «Tal la tierra oirá en tu *silenciar*». No silencio -como el morir manriqueño no es la muerte- y cierra la elegía con la imprevista voz de la infancia: «¿di, mamá?».

Neologismos cuyo significado desconocemos, que pertenecen al diccionario secreto del poeta, porque las palabras no refieren a su significado, sino a su silencio. Escribe el peruano (V) «Y crome y no se ha visto. / Y no glise en el gran colapso». Vallejo inicia con la elaboración de un diccionario hermético una nueva manera de aproximarse a la experiencia y este huir del significado recto y oblicuo de la palabra dará como resultado el silencio. Véase el Canto VI de *Altazor* de Vicente Huidobro -páginas llenas de gritos y jitanjáforas inexplicables, porque el grito es el silencio de la palabra-. Y recuérdese que este camino fue explorado también por Cortázar en la legendaria *Rayuela*, en aquel capítulo que empezaba «Se sentían balparamar perlinos y márulos...».

Parodia es llamar a una pareja de enamorados «grupo dicotiledón» (V) o bien «grupo bicardiaco», o «un par de pericardios». La gastada metonimia «corazón» trueca ahora por «pericardio» y Vallejo es capaz de eliminar todo el código lingüístico-retórico amoroso de la convencional tradición literaria desde Leonor de Aquitania hasta hoy. Escribe Vallejo (XIII): «Simplificado el corazón, pienso en tu sexo». El corazón como metonimia del poeta y el poeta como metonimia del lenguaje; esto es, simplificado, eliminado el lenguaje pienso en tu sexo. Huye Vallejo de la retórica amorosa, del lenguaje que impone restricciones morales, y viaja a la búsqueda de un lenguaje edénico y primero (XIII): «Oh Conciencia, / pienso, sí, en el bruto libre / que goza donde quiere, donde puede». Y la pareja será una pareja de «carnívoros en celo», de claras resonancias hernandianas. La hipérbole numérica de gastada ascendencia romántica queda igualmente parodiada. Así en (XXXIII) afirma: «Si lloviera esta noche, retiraríame / de aquí a mil años...». Pero parece excesivo mil años y Vallejo rectifica: «...mejor a cien no más». A veces «quedar» con una mujer es tarea imposible, parodia la situación el poeta y escribe (XIX): «Cómo quedamos de tan quedarnos». Al igual que Quevedo, no revitalizador sino transformador de mitos, Vallejo recrea el gastado oxímoron de ascendencia petrarquista (XIX): «Mas si he de sufrir de mito a mito, / y a hablarme llegas masticando hielo, / mastiquemos brasas...».

No cambiará la escritura posterior de Vallejo, la parodia se atenuará, pero seguirá existiendo. Desaparecerá lo superfluo, -la alharaca vanguardista- permanecerá el creador de palabras ya no tanto existenciales, sino esenciales. Escribirá en *Trilce* (XII): «Chasquido de moscón que muere / a mitad de su vuelo y cae a tierra. / ¿Qué dice ahora Newton?». La construcción -«chasquido de moscón»- cercana a las hipóstasis quevedianas une en el mismo momento la vida y la muerte; años después en *Poemas Humanos* afirmará: «Un cojo pasa dando el brazo a un niño / ¿voy después a leer a André Breton?». Y se iniciará el compromiso con la lengua que hablan todos los hombres: la marginación, la injusticia, la enfermedad, la soledad, el amor y la muerte.

**NOTAS**

1. Cito los textos de *Trilce* por la edición de Laia3 *(Obras Completas)*, 1, 1976 y 1979[2].

# ANTECEDENTES POSTISTAS EN *MARINERO EN TIERRA* DE RAFAEL ALBERTI

*César Augusto Ayuso*

En el Segundo Manifiesto del Postismo se dice que este movimiento «nace de una necesidad, tiene su razón de ser y presenta patentes precedentes históricos». No es algo creado por los tres firmantes, componentes del grupo -Chicharro hijo, Silvano Sernesi y Carlos Edmundo de Ory-, no es invención suya, sino más bien es un descubrimiento que ellos hacen tras observar atentamente determinadas formas literarias y artísticas de su tiempo, herencia de «ismos» anteriores [1].

Eduardo Chicharro, el auténtico fundador e inspirador del Postismo, remarcará en distintas ocasiones que éste ha existido siempre, que él sólo ha sido un descubridor [2]. Además de proclamar sus débitos al surrealismo, principalmente, al futurismo y al cubismo, cuando se refiere a la tradición hispana más inmediata dirá «que en poesía pisamos directamente sobre las pálidas cenizas de Lorca y Alberti, pero sin hollarlas y sin empolvarnos» [3]. Volverá en otras ocasiones a referirse a estos autores, criticando sus intentos innovadores, especialmente rechazando «la gitanería de salón de Lorca» y afirmando que Alberti, «aunque más personal, no ha podido evitar el contagio, y su rebeldía le ha llevado todo lo más a cubrirse con un barniz de falso Surrealismo» [4]. Refiriéndose al gaditano, en otra ocasión, dirá de él: «Alberti, a pesar de ser el gran innovador dentro de España, el más osado y el más rico en imaginación, queda uncido al carro de la vulgaridad de elementos ideológicos manejados...» [5]. Por lo tanto, observamos de todas estas referencias que, aun criticando las derivaciones surrealistas de este poeta, y también sus incursiones popularistas, reconoce en él ciertos valores, calificándole, a pesar de sus reservas, como el creador más valioso y cercano al Postismo, entre los poetas españoles últimos.

Tras una lectura detenida de *Marinero en tierra*, el primer libro de Rafael Alberti, y la obra de Chicharro y de sus discípulos, no es difícil observar ciertos elementos, tanto formales como temáticos, que pueden muy bien ponerse en relación y ser sometidos a cotejo. Algunos serán muy puntuales y otros de carácter más general, pero ello podría probar que, si bien Chicharro desaprobaba panorámicamente la obra poética de Alberti, también es cierto que reconocía en él algunos valores. De estos pudo tomar algo para su obra, o, simplemente, si de algún modo algo le reconoció, es porque coincidía con algunos de sus principios poéticos.

Bastaría coger las conclusiones del concienzudo trabajo de José Luis Tejada sobre la primera etapa de la poesía del gaditano, la que incluye los tres primeros libros inscritos en la corriente que se ha dado en llamar «neopopularista», para ver que, en gran parte y en lo principal, concuerdan las características poéticas del primer Alberti con los presupuestos

teóricos suscritos por Chicharro en los manifiestos postistas y en otros escritos en los que continuó su concepción del fenómeno poético [6]. Refleja bien cómo esta poesía albertiana participa tanto del vanguardismo como de la tradición, en cuanto bebe indistintamente en los «ismos» contemporáneos y en la tradición hispana de los cancioneros medievales y de los siglos de oro, así como de los poetas cultistas de estos siglos. No en vano, un crítico como Rafael de Cózar, que ha estudiado bien la historia y evolución de las vanguardias a través del tiempo, hablando del Postismo afirmará que, aun cumpliendo éste los requisitos de cualquier ismo, «es a la vez síntesis original de una tradición que tiene entre sus fuentes más destacadas al Siglo de Oro español» [7]. Lo que corrobora otro crítico, Andreu Van Hooft, cuando apunta que uno de los ejes sobre los que gira el lenguaje poético de Chicharro no es otro que «la recuperación de los esquemas expresivos del barroco literario», siendo el segundo «la revisión y reformulación de los principios estéticos de las vanguardias europeas, con especial relieve el Surrealismo» [8].

Hay en *Marinero en tierra* dos sonetos paisajísticos que son una mera descripción objetivada de dos cuadros campestres, uno vespertino -*Alba de noche oscura*- y otro matutino -*Santoral agreste*-. En ambos el yo lírico está ausente, son objetivaciones. Interesa más el segundo de ellos, *Santoral agreste*, porque en él aparecen personajes celestiales de un modo gratuito, como si de una escena cotidiana se tratase, pero que debido al protagonismo de tan especiales personajes, la escena se torna en representación mágica, en un doble proceso de transcendentalización del cuadro rural y desmitificación del aura sobrehumana, suprahistórica de los supuestos seres divinos:

*¿Quién rompió las doradas vidrieras*
*del crepúsculo? ¡Oh cielo descubierto,*
*de montes, mares, vientos, parameras*
*y un santoral de par en par abierto!*

*Tres arcángeles van por las praderas*
*con la Virgen marina al blanco puerto*
*del pescado; ayunando entre las fieras,*
*se disecan los Padres del desierto.*

*El santo labrador* peina la tierra;
*Santa Cecilia pulsa los pinares,*
*y el perro de San Roque, por el río,*

*corre tras la paloma de la sierra,*
*para glorificarla en los altares,*
*bajo la luz de este soneto mío.* [9]

Introduce aquí Alberti, no sólo elementos mágicos, sino también una dosis de humor y ternura, de divertimiento, notas todas tan caras al Postismo [10].

Si la presencia del mar en los sonetos de E. Chicharro es perentoria en muchos de ellos, no lo es menos el tema bucólico, como muy bien apuntó ya Ángel Crespo en el primer estudio serio que sobre su poesía se ha realizado [11]. Aunque en este primer libro del gaditano apenas sea una sombra dentro del omnipresente panorama marino -fondo que está igualmente en este soneto, lo que le diferenciará de otros poemas postistas que no hacen referencia al mar-, en el madrileño el tema bucólico es casi una constante de su poesía. Un aura mágica, con más velada presencia divina, en este caso de Cristo, aparece en el soneto XXIX:

*Va el paso el buey posando por la loma,*
*sus ojos blandos de animal moviendo,*
*del carro que él arrastra reverendo,*
*en la paciencia pía y la que asoma*

*mansedumbre del can que le acompaña*
*y hasta del hombre que le va siguiendo,*
*macizo el ojo, firme en el tremendo*
*ir de los tres al bor'de la legaña.*

*Albor de la legaña santa y pía,*
*clavada en el sudor la lejanía.*
*La letanía canta. El santo Cristo*

*reluce entre los aires con mil alas.*
*Gime el polvo y el mosto, por lo visto,*
*fermenta en el lagar. Vuelan escalas.*

*Por los aires, en fin, vuelan escalas.* [12]

Mejor que en este soneto, con las debidas licencias de cualquier tipo que Chicharro se suele tomar, se aprecian el humor, más hermético que en Alberti, y el misterio en el poema que titula *Elementos fantasmagóricos del paisaje*:

*Mira el buey redondo y alto*
*lo más romo de la encina*
*y el labriego sentencioso*
*corta el pan con sus dos manos.*

*Cosas vagan necesario*
*vive el astro en la campiña*
*sobre el suelo y el escombro*
*y el tritón invertebrado.*

*En el aire está exhalando*
*muerta serpiente de espina*
*aire muerto. Rinde el lobo*
*doble culto al fiel rebaño.*

*Ve el pastor quieto a su lado*
*un gran ángel de rodillas,*
*con el brazo forma un codo*
al enseñarle los prados.

*Pisa el buey con su pie plano*
*la seriedad de ceniza*
*del ángel, mientras el lobo*
*se ha convertido en milano.* [13]

Posterior a los dos poemas de Chicharro es *La Virgen del Aprisco* de Carlos Edmundo de Ory [14]. El labrador y los bueyes son seres compartidos con éste, mientras que el personaje celeste que transita por el espacio humano va a ser la Virgen al atardecer, como en Alberti:

*La lana de la luna la cieluna*
*el humo que en la loma se amotina,*
*el traje del paisaje hecho de alguna*
*materia enmarañada mortecina*
*último atisbo de su sombra hombruna*

*Grito despavorido del arado*
*los bueyes vesperales van huyendo*
*y el labriego feroz los persiguiendo*
*arando dando sin saber quién siendo*
*los bueyes va guiando sosegado*

*Baja la Virgen por el dulce Aprisco*
*trae una cesta llena de bellota*
*La lumbre enciende con amor y cisco*
*y el humo por el aire quieto flota*

El proceso encumbrador o mejorador de lo real que Tejada aprecia como una nota distintiva de la poesía de Alberti, con todas las consecuencias estilísticas que lleva consigo, se da igualmente en el mundo poético postista [15]. Chicharro y Ory escribieron:

> Trocad la metáfora en figura de plástica, a golpe de contraposiciones y exaltaciones, a golpe de fusta y de hierro candente, y volver o hallar en lo puro de la Naturaleza, y en lo hegemónico y subjetivo, arbitrario, dúctil, fluorescente, milagrero, espectral, conditorio, rutilante, monstruoso, desusado, insurrecto, movedizo, y, por fin, mayúsculo, del Lenguaje la inspiración [16].

Los postistas consagran y propalan la autonomía y realeza del Lenguaje como fuente primordial de creación y de gozo. Proclaman el poder absoluto de la imaginación y de la fantasía, que han de beber indefectiblemente en el lenguaje, tomar de él la materia prima para la inventiva más libre y delirante. De este modo, en el mundo de las palabras no hay fronteras y cualquiera de ellas encierra en sí valor poético sabiéndola usar oportunamente. Como se lee en el Primer Manifiesto:

> el vocablo resulta ser fuerza motora y no tiene únicamente el valor que nos indica en su frialdad el diccionario y la Gramática, sino aquel que le confiere la situación en la cláusula, por no hablar de aquel otro que nos brinda la palabra con sus raíces ocultas y su poder ascensional [17].

Siendo el Postismo la «locura inventada», el vuelo libre de la imaginación, adquiere una poderosa presencia como elemento creativo y generador, conductor, el ritmo,

> que uno de los ejercicios puros en poesía es el metro, con su hermana la rima, pudiendo surgir de su más severa y atinada disciplina (se pone en movimiento todo el mecanismo subconsciente) una fecunda fuente de poesía [18].

La musicalidad, la armonía auditiva, la «euritmía» pasan a primer plano [19].

También en Alberti advierte J.L. Tejada esto cuando afirma que, por encima de cualquier otro rasgo estilístico, hay en *Marinero en tierra* una permanente «actitud creativa» que integra y potencia cualquiera de los otros rasgos. Hay en él, dice, un temperamento eminentemente sensorial del que se vale a la hora de escribir, conjugando sonido, colores, formas y demás elementos plásticos, como muy bien correspondía a quien primero cultivó la pintura, condición esta de pintor compartida igualmente por E. Chicharro [20].

Esta capacidad para recrearse en la eufonía como valor dinamizador del poema, quizás en ningún otro poema se aprecie como en los dos sonetos que van a continuación de los dos paisajísticos anteriormente aludidos. *Rosa-fría, patinadora de la luna* y *Malva-luna-de-yelo* comparten en común la prevalencia de los valores eufónicos y plásticos sobre cualquier otro, incluido el tema o anécdota, que apenas existe independientemente, ya que parecen haberse originado en puras formas, como un alarde imaginativo más allá de la realidad concreta, que se abastece sobradamente del prodigio recreador del lenguaje mismo.

Los títulos surgen de una técnica de «recreación o composición onomástica» [21], que Chicharro tomará prestada también para uno de sus sonetos, el XI:

*Ay madre, ay consabido acento,*
*yo, por llegar un día al elemento*
*dejé la casa y sosegada vida;*

*dejé la casa, la loma, la candente*
*lama de espejo de la Mira-a-Oriente*
*y hasta el Aprisco de la dolorida.* [22]

En ellos se recrea Alberti en la aliteración y en la paronomasia, con algún juego de ecos y demás ensayos eufónicos que con tanto ahínco habrían de cultivar los postistas. Aunque hay una magia imaginativa gongorina, el poder de sugerencia de los sonidos contribuye decisivamente -esa presencia continua de las líquidas- a la invención de un mundo de ensoñación, alejado de la vida real.

No es, pues, casual que sean algunos sonetos de Alberti los que inviten a pensar en posibles concomitancias con el mundo creativo de los postistas, sabida la importancia que concedía Chicharro a esta forma poética. De sus posibilidades euritmicas, como «precioso cofrecillo», aunque nada contenga, cabía esperarlo todo [23].

La creación lírica postista conlleva esencialmente la diversión, la gratuidad de la inventiva, el delirio de la imaginación, un estado jovial que quiere ser expansivo. Como se expone en el Segundo Manifiesto: «Queremos llevar el gusto, el arte y la belleza a todo. Inundaremos a las gentes de amabilidad, alegría y hermosura» [24]. Para Solita Salinas de Marichal *Marinero en tierra*

«es uno de los libros de poesía más alegres de la literatura española, si no el más alegre», aun cuando diga su propio autor en su libro de memorias que vertió en él la «creciente melancolía de muchacho de mar anclado en la tierra». La nostalgia desemboca en alegría [25]. Con ello tenemos un elemento más de acercamiento entre ambos universos líricos.

Aunque el postismo mantuvo su presencia apenas unos años, su influencia no habría de pasar en vano, pues discípulos postistas -o postistas de segunda hora como también se les ha denominado- durante los años cincuenta cultivaron con ciertas peculiaridades las enseñanzas del maestro Chicharro. En las revistas *El pájaro de paja* y *Deucalión* dejaron su impronta Gabino-Alejandro Carriedo y Ángel Crespo, que junto con el poeta canario, recientemente desaparecido, Félix Casanova de Ayala, conformaron este Segundo Postismo. Rasgos ya vistos, compartidos por R. Alberti, Chicharro y Ory, pasaron a estos autores.

Lo que se denominó «Realismo mágico», a propósito de la poesía de A. Crespo en libros como *Una lengua emerge* (1950) y *Quedan señales* (1952), tiene su origen en las concepciones chicharrianas de vuelo libre de la imaginación. También este autor manchego cultiva alguna vez la estampa de santoral. Comienza así su poema *San Isidro Labrador:*

*San Isidro Labrador*
*que limpias los palomares,*
*te detienes en las urbes*
*para cepillar tus mulas*
*y acompañas a los santos*
*cuando van a coger trigo.*
*Yo, sentado sobre el cuero*
*que lo fuera de una cabra,*
*te imagino en las encinas*
*escribiéndoles bellotas*
*y tocando con las manos*
*las pechugas de las aves.*
*¡Ave, ave, Labrador!* [26]

Félix Casanova de Ayala recuerda, especialmente, los sonetos paisajísticos de Alberti en los suyos de *El paisaje contiguo* (1952). Riqueza verbal, colorido, imaginación expresiva, brillantez formal pueden observarse en títulos como *La casa del herrero, Virgen del mar* y otros que reiteran el tema marino [27].

Con respecto a Gabino-Alejandro Carriedo puede apuntarse, aunque sea tangencialmente, que el tratamiento que hace el poeta del Puerto de Santa María de los animales -ingenua y humorada visión de la cigüeña y la tortuga- en su primer libro, tiene ciertos flecos comunes en algunos poemas del libro *Los animales vivos* (1966) del palentino, los cuales, escritos y adelantados en las revistas de los cincuenta, no dejan lugar a dudas sobre su filiación postista.

Visto de este modo, *Marinero en tierra* añade un aliciente más en su lectura, pues a su importancia por el original replanteamiento que hizo de la poesía hispana en los años veinte, conjugando tradición y vanguardia, hay que añadir la supuesta simiente que, un movimiento tan original y polémico como el Postismo fue, sembraría en la posguerra.

**NOTAS**

1. Citaremos según lo recoge Jaume Pont en su obra *El Postismo*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987, p. 264.

2. *Ib.*, pp. 127, 275 y ss.

3. Primer Manifiesto, firmado sólo por Chicharro. *Ib.*, p. 249.

4. Tercer Manifiesto, firmado sólo por Chicharro. *Ib.*, p. 284.

5. En «Posología y uso», escrito del propio Chicharro que reproduce la revista *Trece de nieve*, núm. 2, Madrid, invierno 1971-1972, p. 48. Este número le está íntegramente dedicado.

En los apuntes que sobre su misma vida recoge como «Autobiografía» la edición que realiza Gonzalo Armero: *Música Celestial y otros poemas. Eduardo Chicharro*, Madrid, Seminarios y ediciones, s.a., 1974, en p. 335 leemos, cuando el autor habla de su actividad en el año 1942: «Por esa época trabé en Madrid amistad con Alberti», lo que nos llena de perplejidad, sabida la condición de éste de exiliado en América en esas fechas, ya que abandonó España el 6 de marzo de 1939 y no volvería hasta después de la muerte del General Franco, treinta y tantos años después. O se refiere simplemente a entrar en contacto con su poesía, o equivoca la ciudad, suponiendo que el encuentro se efectuase.

6. José Luis Tejada: *Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, Gredos, 1977.

7. «El Postismo en el contexto de la vanguardia», p. 14 del monográfico «El Postismo, I» que la revista *Ínsula* dedica al movimiento en las páginas centrales «El estado de la cuestión», núm. 511, junio 1989.

8. «Eduardo Chicharro: historia de un inconformista», en el monográfico «El Postismo, II», *Ínsula*, núm. 512, julio 1989, p. 15. Coordinó el doble monográfico Jaume Pont.

9. Ed. de Robert Marrast en Madrid, Castalia, 1972, p. 86.

10. Puede verse el comentario que dedica a este soneto J.L. Tejada, *op. cit.*, pp. 229 y ss.

11. «La poesía de Eduardo Chicharro», *Poesía, invención y metafísica*, Madrid, Universidad de Puerto Rico en Mayagüez, 1970, pp. 72 y ss.

12. *Música celestial...*, ed. de Gonzalo Armero, *op. cit.*, p. 61.

13. *Ib.*, p. 226. Este poema está fechado en 1944 y el soneto anterior a finales de 1946.

14. En *Metanoia*, ed. de Rafael de Cózar, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 132-133. Se fecha, sin certeza, en 1947. Por primera vez se publicó en la revista mallorquina *Dabo*, núm. 1, 1951.

15. *Op. cit.*, pp. 419 y ss.

16. J. Pont, *op. cit.*, p. 474. Se titula el trabajo «El ciempiés de la poesía (Bucólico anatomaquia. Bosquejo de un boscaje)».

17. Primer Manifiesto. *Ib.*, p. 251.

J.L. Tejada indica que Alberti rescató en su primer libro un léxico prosaico, técnico, nada habitual en la lírica de su tiempo. *Op. cit.*, p. 420.

18. J. Pont, *op. cit.*, p. 251.

19. En el Tercer Manifiesto se explaya sobre este concepto de «euritmia», que dice ser paradigma del Postismo. *Ib.*, pp. 282 y ss.

20. *Op. cit.*, pp. 423 y ss. y p. 627. Concha Zardoya: «La técnica metafórica albertiana» en *Poesía española del 98 y del 27*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 294-336, abunda igualmente en esto.

Coinciden igualmente Alberti y Chicharro en la pasión por la literatura rusa. Puede verse, respectivamente, *La arboleda perdida. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 161 y *Música celestial...*, *op. cit.*, pp. 28 y 333.

21. J.L. Tejada, *op. cit.*, pp. 233 y ss.

22. *Música celestial...*, p. 43.

23. *Id.*, p. 333. Hay que tener en cuenta que Alberti revaloriza esta forma frente a la ruptura ultraísta de toda forma clásica, mientras que los postistas la comparten con otros contemporáneos suyos, los garcilasistas por ejemplo, aunque con un sentido bien distinto.

24. Segundo Manifiesto. J. Pont, *op. cit.*, p. 269.

25. *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Gredos, 1975, p. 13.

26. Lo publicó por vez primera en la Carta cuarta de *El pájaro de paja*, correspondiente a junio de 1951 y lo recogió en el libro *La cesta y el río*, Madrid, Col. Lazarillo, 1957.

27. Con esta obra inauguró la colección de libros «El pájaro de paja». Hoy puede leerse en su *Poesía*, Madrid, Biblioteca Básica Canaria, núm. 36, 1988, pp. 25 y ss.

# AUTORS

NARCÍS ALMENA. Nace en Peñalsordo (Badajoz) en 1967. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona. Ha publicado diversos trabajos de creación y pertenece al equipo de redacción de *Salina* desde 1989.

MANUEL ARIZA. Catedrático de Historia de la Lengua Española en la Universidad de Sevilla. Ha impartido enseñanza en las Universidades de Pisa, Complutense de Madrid, Málaga y Extremadura. Secretario de la Asociación de Historia de la Lengua Española. Tiene publicados 7 libros y 82 artículos. Trabaja preferentemente: fonética histórica, onomástica y lengua literaria.

ROSA AYMAMÍ. Neix a Reus el 1963. Llicenciada en Belles Arts per la Universitat de Barcelona. Actualment és professora de Dibuix en centres d'ensenyament secundari. Entre les seves exposicions individuals destaquem *Austra* i una altra a l'Antic Ajuntament de Tarragona. Col.lectivament ha participat en diverses exposicions internacionals de gravats, Miniprint. Ha exposat amb el grup *Stampa*, a la Galeria For de Barcelona i a l'Art Style Gallery.

CÉSAR AUGUSTO AYUSO. Nace en Reinoso de Cerrato (Palencia). Profesor de Literatura y Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Oviedo con una tesis sobre *La poesía de Gabino-Alejandro Carriedo*. Ha publicado diversos trabajos de investigación literaria sobre Unamuno, César M. Arconada, Ángel Crespo, Juan Carlos Onetti, Augusto Roa Bastos, etc. Colaborador habitual del suplemento «Artes y Letras» de *El Norte de Castilla* de Valladolid.

ÓSCAR BARRERO PÉREZ. Profesor de Literatura en la Universidad Autónoma de Madrid y miembro del Seminario de Lexicografía de la Real Academia Española. Es autor de los libros *La novela existencial española de posguerra* (1987) y *El cuento español, 1940-1980* (1989), y de artículos y reseñas sobre prensa de la Ilustración y novela española y extranjera de los siglos XVI al XX.

KEN BENSON. Catedrático de Filología Hispánica en la Universidad de Gotemburgo (Suecia). Presentó su tesis doctoral sobre Juan Benet en la Universidad de Estocolmo en 1989, y ha llevado a cabo un proyecto de investigación sobre la narrativa española actual dirigido por Carmen Bobes Naves (Universidad de Oviedo). En diversos trabajos ha aplicado teorías pragmáticas a la narrativa española contemporánea («Los espacios vacíos y el lector modelo. Reflexiones sobre la cooperación del lector en la narrativa española de posguerra», «La ironía en la narrativa española actual») y ha estudiado la narrativa española bajo el contexto cultural de la posmodernidad («El posmodernismo y la narrativa española actual», «Reflexiones sobre la narrativa española actual bajo el marco de la posmodernidad»).

MARÍA TERESA BERTELLONI. Nace en Pietrasanta (Italia) en 1936. Licenciada en Jurisprudencia y Filosofía por la *Universitá degli Studi* de Pisa en la que se doctoró. Fue profesora de Lengua y Literatura italianas en la UASD de Santo Domingo y encargada de los asuntos culturales de la Embajada de Italia en la República Dominicana. Desde hace veinte años es catedrática de Filosofía y Literatura comparada en la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez. Es miembro del consejo consultivo de la revista *Folia Humanistica* de Barcelona y del Consejo directivo de la Sociedad Internacional para la Fenomenología y la Literatura. Ha dedicado parte de su trabajo crítico al estudio de la poesía de Ángel Crespo del que es fruto su libro *El mundo poético de Ángel Crespo*. Ha publicado numerosos artículos sobre los poetas herméticos italianos, el teatro clásico griego y francés. Sus últimos trabajos comparatistas se centran en la obra en prosa de Pirandello y Unamuno.

ERIC BROGNIET. Nace en Ciney (Bélgica) en 1956. Documentalista. Ha trabajado como catalogador en la Inspección de Bibliotecas Públicas de la Ville de Liège (1981). Ha dirigido, de 1981 a 1988, el Centro de Documentación Administrativa y Jurídica en Namur, y desde 1988 colabora en la *Maison de la Poésie* de Namur. Dirige la revista *Sources* y la colección *Poésie des Régions d'Europe*. Creador y organizador del primer Coloquio Interdisciplinar Europoésie 90. Miembro de la *Association Internationale des Critiques Littéraires*. Ha publicado numerosos estudios y ensayos en revistas belgas y extranjeras. Obra poética: *Femme obscure* (1982), *Terres signalées* (Premio Hubert Krains 1983, Premio Robert Goffin 1984), *Le feu gouverne* (Premio Max-Pol Fouchet 1986), *Usage du rêve* (Premio Pierre Basuyau 1987, Premio Malpertuis 1990), *Les jardins de Monet* (1989), *Asturies couleur du temps* (1989). En colaboración con André Miguel, ha publicado *Cryptographie solitaire des astres* (1990).

DIDIER COSTE. Nace en Francia en 1946. Doctor en Literatura Francesa, Española y Comparada, respectivamente por las Universidades de Sydney (Australia), Provence y Lille. Profesor Titular de Literatura Comparada en la Universidad de Pau. Fue profesor invitado de muchas universidades norteamericanas, así como de las de Tarragona (1979) y Valencia (1987). Presidente de la Fundación Noesis. Novelista, poeta, crítico y traductor. Sus dos últimos libros de poesía publicados son: *Vita Australis* (1981) y *XII Élégies* (1991, con una versión española por Ángel Crespo). Las últimas traducciones: Ángel Crespo, Feliu Formosa, Jenaro Talens. La última obra teórica: *Narrative as Communication* (1989). Libros de próxima publicación: *L'Ombre floue du sublime (poésie 1980-87)*, *Hier est déjà bien commencé (poème)*; en preparación: *Life in Sydney* (novela en francés y en inglés); *Le Devenir de l'absence* (teoría del discurso lírico); y una antología de la poesía europea de las Luces.

FRANCESCA CRISTINA. Neix a Roda de Ter l'any 1962. Llicenciada en Belles Arts per la Universitat de Barcelona en l'especialitat d'Escultura. Ha realitzat exposicions col.lectives des del 1981 a Roda de Ter, Barcelona, Sitges, Centelles, Móra d'Ebre i Cambrils; així com individuals a Vic, Cambrils, Salou, Roda de Ter i Riudoms. El 1985 i el 1988 va ser seleccionada pel jurat de la Sala Parés de Barcelona en el XXVIIIè i XXXè Premi Extraordinari a la Pintura Jove.

ANTONIO ESCOT. Nace en Gran Canaria en 1968. Estudiante de Bellas Artes y diseñador gráfico. Ha ganado diversos premios en el campo publicitario y en diferentes exposiciones. Actualmente reside en Madrid.

JOSÉ MARÍA FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ. Nace en León en 1942. Licenciado en Filología Románica por la Universidad de Oviedo en 1969 y doctorado en la misma en 1977, con una tesis sobre Enrique Díez-Canedo. Es autor de más de una docena de libros, entre los que destacan: *Enrique Díez-Canedo: su tiempo y su obra, Cinco ensayos sobre Santa Teresa de Jesús* (Premio Nacional de Ensayo de la Dirección General del Libro y de la Cinematografía) y *La Novela Corta galante. Felipe Trigo.* Actualmente es Profesor Titular de Literatura Española de Universidad, pero en su trayectoria anterior se incluye la de maestro, cuya huella se advierte en varios libros para niños: *León Felipe y los niños* y otros; y Catedrático de bachillerato de donde deriva su libro *Los Seminarios didácticos en BUP. Pautas para programar.*

ESTHER FORGAS. Neix a Barcelona el 1948. Catedràtica de Filologia Hispànica a la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona. Els seus interessos professionals se centren en la recerca etnolingüística, la pragmàtica i la lexicografia. En l'àmbit de la creació ha fet alguna petita incursió en la narrativa curta: *Primer Premi Mercè Rodoreda de contes* (1987).

MANUEL FUENTES. Profesor de Literatura Española del I.B. Martí i Franquès y profesor asociado de Literatura Española de la URV. Ha publicado y tiene en prensa: «De viejas historias, inciertos mitos y antiguas leyendas», con el colectivo Etcétera; «Defensa de la palabra» en *Homenaje a Joaquín Díaz*; «*El espejo de obsidiana*: En torno a dos colaboraciones de Azorín en la revista *Escorial*»; «Notas a un texto de *Poeta en Nueva York*» y «Manierismo y Barroco en dos sonetos de la inmediata posguerra» (en preparación). Ultima su tesis doctoral sobre la poesía de posguerra.

EZEQUIEL GONZÁLEZ MAS. Nace en Madrid en 1919. Doctor en Filosofía y Letras, ocupó durante más de treinta años la Cátedra de Literatura Española en las Universidades de Guayaquil (Ecuador) y Puerto Rico. En 1984 fue designado profesor *emeritus* de esta última. Actualmente es asesor cultural de todas las instituciones hispanas de Guayaquil, incluido el *Casal Català*. Ha publicado cinco libros de poesía, tres tomos de ensayos y tres volúmenes de una extensa *Historia de la Literatura Española* (1968-1989), que constará de cinco. Algunos títulos: *Sonetos al Greco y a Van Gogh* (1947), *Oratorio marino* (1955), *El* Quijote, *invitación a la locura* (1960) y *El retrato literario y otros motivos* (1973).

ANTONIO GREGGIO. Poeta italiano recientemente desaparecido (septiembre de 1992), veneciano de nacimiento y romano de adopción. Muy interesado por la arqueología, sus primeros libros -*Poesia e arqueologia* (1985) y *Presenze archeologiche* (1985)- abundan en motivos arqueológicos. Colaborador habitual de *La Nuova Tribuna Letteraria*. Obtuvo los premios «Regioni d'Italia» y «Europa Sud». Del año 1989 son sus dos libros *Un giorno altrore* y *L'albero d'acqua*, del que se publican aquí los poemas traducidos por Bruna Cinti, profesora de la Universidad de Venecia.

SAGRARIO LÓPEZ POZA. Profesora Titular de Literatura Española de la Universidad de La Coruña. Sus campos de investigación son Quevedo, la erudición en el Siglo de Oro, Emblemática, Relaciones, Bibliografía. Algunas de sus publicaciones son: *Francisco de Quevedo y la Literatura Patrística* (1992), «Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica» (1990), «*Las bodas de Peleo y Tetis* (Relación de mojiganga callejera de 1672). Estudio y edición» (1991), «Circunstancias y contexto de la *Retórica Eclasiástica* y la *Silva de lugares comunes* de Fray Luis de Granada» (1992), «La *Tabla de Cebes* y los *Sueños* de Quevedo» (en prensa) y «Los emblemas y jeroglíficos médicos de Louis de Caseneuve» (en prensa). Dirige el proyecto de investigación *La Literatura Emblemática Hispánica: precedentes, apogeo e influjo.*

MANUEL MANTERO. Nace en Sevilla en 1930. Su tesis doctoral fue sobre el pensamiento filosófico del poeta Giacomo Leopardi. Profesor en las Universidades de Sevilla y Madrid. Desde 1969, en *Western Michigan University*, como *Full Professor*. Desde 1973, en la Universidad de Georgia, en la que tiene una Cátedra especial de *Research Professor* de Literatura Española. Premio Nacional de Literatura, Premio Fastenrath de la Real Academia Española de la Lengua, Consultante del Comité Nobel de la Academia Sueca para el Premio Nobel de Literatura, entre otros. Es miembro de diversas instituciones españolas y americanas. Colaborador en diversos diarios y revistas. Conferenciante en Europa y América. Su poesía ha sido extensamente estudiada por la crítica, recogida en numerosas antologías y traducida a varios idiomas. Entre sus obras poéticas cabe destacar: *Misa solemne* (1966), *Poesía 1958-1971. Poesía completa* (1972), *Memorias de Deucalión* (1982); sus dos novelas: *Estiércol de León* (1980) y *Antes muerto que mudado* (1990); y sus estudios: *Poesía española contemporánea. Estudio y antología* (1966), *Los derechos del hombre en la poesía hispánica contemporánea* (1973) y *Poetas españoles de posguerra* (1986).

E.C. MOLINA. Llicenciat en Filologia Catalana. Professor de llengua catalana en centres d'ensenyament secundari. Forma part del grup literari tarragoní L'Espiadimonis amb el qual treballa a nivell de creació i investigació. Ha publicat poemes en diverses revistes literàries i ha col.laborat en els llibres poètics col.lectius *Tramada* i *Versifonies*.

RICARDO NAVAS RUIZ. Catedrático de Español en la Universidad de Massachusetts-Boston. Ha enseñado en las Universidades de Salamanca, São Paulo, Ginebra, California-Davis y Northwestern. Sus obras más destacadas son: *Ser y estar, El romanticismo español* e *Historia y antología de la Literatura hispánica* (en colaboración con el profesor Stimson). Como poeta ha publicado: *Oscura región* (1980) y *La noche iluminada* (1984).

RAMÓN OTEO SANS. Catedrático de Lengua y Literatura Españolas de Bachillerato y profesor de la Facultat de Lletres de Tarragona. Ha publicado trabajos de investigación -«Del amor humano al amor divino en la lírica del siglo XVI», «La trayectoria vital del pícaro», «La institución del valimiento a través de Quevedo y Saavedra Fajardo», «La primera edición de *La Regenta*. Una muestra bibliográfica del esteticismo catalán», «El Madrid de Julio Antonio: sus relaciones literarias», «Sobre algunos elementos folklóricos de la fábula en Camilo José Cela»-, es coautor de estudios de didáctica -*Seminarios didácticos en bachillerato. Pautas para programar*, La Celestina *(estudio interdisciplinar)*-, y ha colaborado en diversos periódicos y revistas con artículos y poemas.

BLANCA PERIÑÁN. Licenciada en Filología Románica por la Universidad de Granada. Catedrática de Literatura Española en la Universidad de Pisa. Ha publicado diversas obras y artículos, entre ellos: *Poeta ludens: disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII. Estudio y textos* (1979), «Sobre el sonido en poesía» (1987-88), «*Sermón de Amores* nueuamente compuesto por el Menor Aunes. A los galanes y damas de la corte» (1989) , «Un "Italiano Moderno" (y en el fondo Góngora)» (1990), etc. Se ha encargado de la edición del libro homenaje *Symbolae Pisanae: Studi in onore di Guido Mancini* I (1989).

HUGO EMILIO PEDEMONTE. Nace en Montevideo (Uruguay). Profesor por la Escuela de Profesores del Instituto de Estudios Superiores y Licenciado en Filosofía y Letras. Ha cultivado casi todos los géneros literarios, el periodismo y la traducción de autores de diversas lenguas. Y ha obtenido más de treinta premios literarios nacionales e internacionales: Medalla de oro de la Sociedad Bolivariana de Venezuela y de la Casa del Poeta Hispanoamericana, y Laurel de Plata de la Academia Italiana de Letras. Parte de su obra poética y narrativa ha sido traducida al griego, inglés, italiano, francés y ruso. Fue director de revistas y suplementos de cultura americanos, asesor editorial, corresponsal y colaborador literario de publicaciones uruguayas, argentinas, brasileñas, venezolanas, francesas, estadounidenses, etc. Sus libros han sido publicados en Montevideo, Buenos Aires, Caracas, Milán y diversos lugares de España. La crítica ha destacado de su obra poética el *Libro de elegías* (1981), *Memoria de la ausencia* (1984), *Los días y las sombras* (1987) y *Amoxcalli* (1988), todos ellos primer premio en diferentes concursos; su relato *El aprendiz de hombre* (1959), premiado por el Ayuntamiento de Montevideo y traducido al ruso; y su ensayo *Introducción al arte de la poesía* (1967), entre otros. Actualmente reside en Sevilla.

CARLOS DE LA RICA. Nace en Pravia (Asturias), aunque vive desde su niñez en Cuenca. Comienza su vida literaria en la segunda mitad de los años 50, embarcándose en la aventura de la vanguardia poética con el grupo de la revista *El pájaro de paja*, continuadora del postismo y antecesora de *Poesía de España*, donde el *realismo mágico* tiene su máximo exponente. Fundador de revistas (*Gárgola*, en Cuenca; *Haliterses*, en Barcelona). También funda y dirige colecciones poéticas con Ángel Crespo, Federico Muelas y Gabino Alejandro Carriedo. En la actualidad dirige la editora de poesía El toro de barro, donde lleva publicados unos 150 volúmenes. Prosista y ensayista. Orador y conferenciante. Autor teatral. Pintor. Humanista. Autor de numerosos volúmenes entre los que destacan: *Edipo el rey, Poemas junto a un pueblo, La razón de Antígona, Poemas de amar y pasar*, y un largo etcétera.

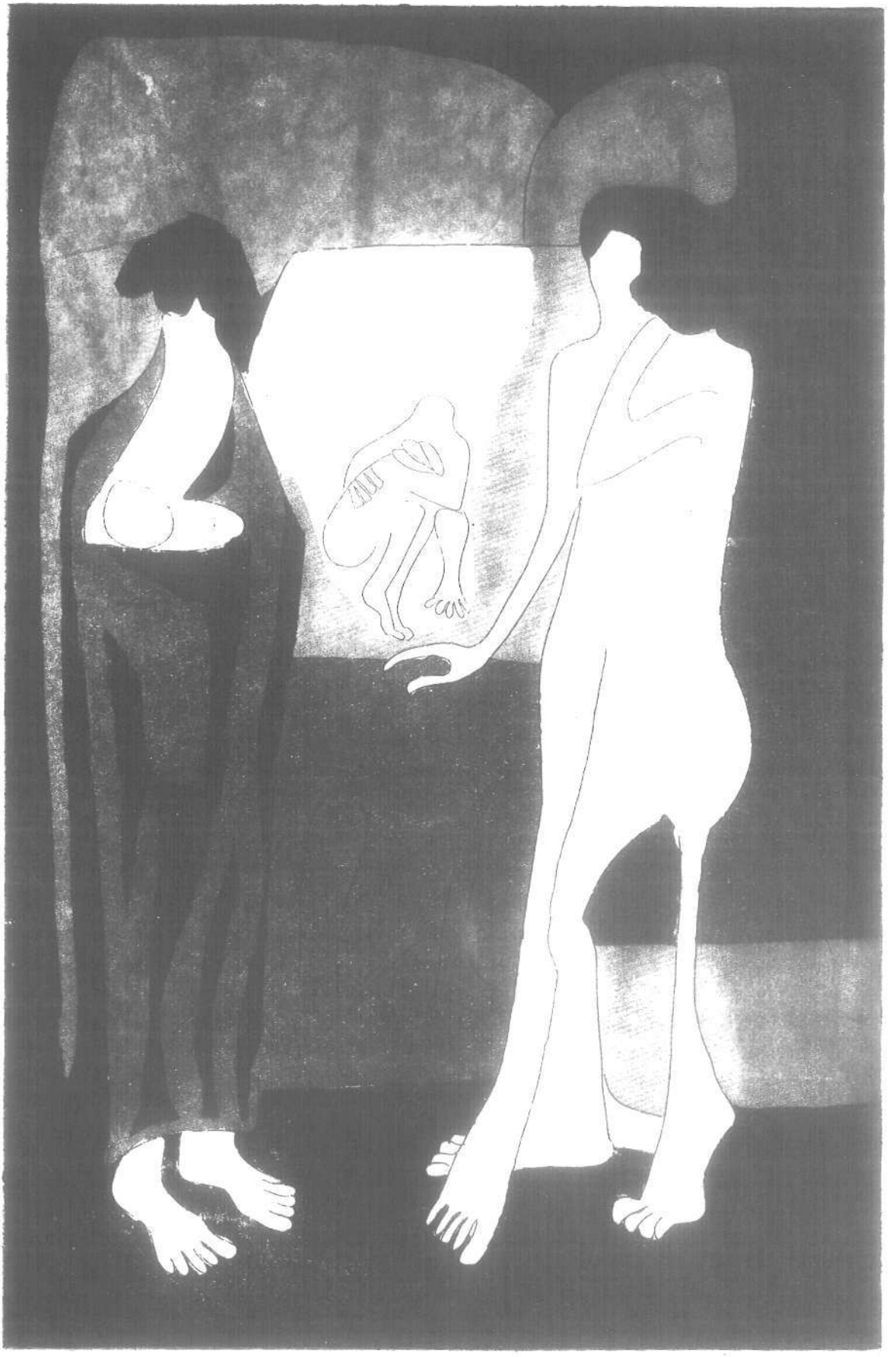
MACIÀ RIUTORT. Neix a Petra, Mallorca, l'any 1959. Des de 1984 fa classes a la Facultat de Lletres de Tarragona, on hi ensenya *Història de la Llengua Alemanya*. Les seves especialitats acadèmiques són la història de les llengües alt i baix-alemanya i la dialectologia baix-alemanya. Actualment prepara l'edició crítica de la traducció al baix-alemany mitjà de la *Llegenda Aurea* de Jaume de Voràgine.

LEDA SCHIAVO. Nace en Buenos Aires. Profesora de Literatura Española e Hispanoamericana en la Universidad de Illinois (Chicago). Últimamente ha publicado, entre otras obras, *Historia y novela en Valle-Inclán. Para leer El Ruedo Ibérico* (1984[2]) y las ediciones: *Sonata de Otoño. Memorias del Marqués de Bradomín. Sonata de Invierno* (1990), *La Marquesa Rosalinda* (1992).

JAVIER VELLÓN LAHOZ. Licenciado en Filología Hispánica. Su tesis doctoral trata sobre las refundiciones del teatro barroco en el siglo XVIII. Ha publicado diversos trabajos: «Teoría y práctica de la comedia barroca. Apuntes de una disonancia» (1988), «Manuel Vidal Salvador: el intelectual valenciano y la Corte de Carlos II» (1990), «Manuel Vidal: un modelo de cultura centrípeta» (1990), «La gestualidad en la tragedia calderoniana» (1990), «La *Dama duende* de J.J. Fernández Guerra: la refundición como práctica ideológica» y la edición crítica de la comedia de Manuel Vidal *La Colonia de Diana*.

MARIO VIADEL MESTRE. Nace en Valencia en 1967. Estudiante de Filología Hispánica. Es miembro fundador del grupo cultural Albor. Ha publicado en diferentes revistas. Es conductor de un programa de radio sobre literatura.

OLGA XIRINACS. Viu i treballa a Tarragona, on va néixer. Obra poètica: *Botons de tiges grises* (1977), *Clau de blau* (1978), *Llençol de noces* (1979), *Preparo el te sota palmeres roges* (1980), *Marina* (Premi de la Crítica 1987), *Llavis que dansen* (Premi Carles Riba 1987), *La pluja sobre els palaus* (1990), *La Muralla* (1993). Obres en prosa: *Música de cambra* (1982), *Interior amb difunts* (Premi Josep Pla 1992), *Al meu cap una llosa* (Premi Sant Jordi 1984, Premi de la Crítica 1986), *La mostela africana i altres contes* (1986), *Zona marítima* (Premi Ramon Llull 1986), *Mar de fons* (1988), *Relats de morts i altres matèries* (1988), *Tempesta d'hivern* (1990), *Enterraments lleugers* (1991), *Josep Sala o l'equilibri dels déus* (1993), *Cerimònia privada* (1993).



*Rosa Aymamí*
*Calcografia*

Índex del número anterior (núm. 6)

PUNT DE FUGA. Olga Xirinacs 3
ENTRE ELS OCRES ROSATS (Miquel Àngel). Joan Colomines 4
UN POETA XINÈS REMERCIA ELS SEUS DEIXEBLES. Joan Perucho 5
A TRAVÉS DEL ESPEJO. Javier Lentini 6
(ISLA DE) MARSALA. - LA PIRÁMIDE. Carlos de la Rica 7
SUERTE DE VARAS. Rafael Inglada 8
CARTA DE NOVIEMBRE. Ramón Oteo 9
PRIMERA NOTICIA (A MODO DE POÉTICA). Juan Carlos Elijas 10
«DEIXEU QUE APRENGUI EL MEU SILENCI.». Rosa Miró 11
«CUANDO ALGÚN ATARDECER RECUERDAS». Mario Viadel Mestre 12
SENZILLESA ENTRE ELS ARBRES, / SENZILLESA ENTRE ELS LLAVIS. Narcís Almena 13
POEMAS. Mª Jesús Villuendas 14
ALL'S FAIR or A Lament for Chivalry. P. Louise Johnson 15
LA PALABRA CLAVE. Françoise Gonzàlez-Rousseaux. Traducido por Olivier Giménez 16
CARTA QUE NO SE ECHA AL CORREO Y POSDATA QUE SÍ SE ECHA. Amador Palacios 18
ENTREVISTA DE *Salina* CON ANTONIO COLINAS 19
en busca del olvido perdido. e.m. de melo e castro. Traducido por Ana Rodríguez 25
L'AFOGAMENT DEL MÓN. Macià Riutort 29
INTRODUCCIÓN A UNA LECTURA RETÓRICA DE CERVANTES:
*EL QUIJOTE* A LA LUZ DE HERMÓGENES (II). Luisa López Grigera 34
SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: BARROCO DE INDIAS,
FEMINISMO Y LENGUAJE TRANSGRESOR. Georgina Sabat-Rivers 41
LARRA, POETA ÁULICO, Y LAS FIESTAS LIBERALES. Leonardo Romero Tobar 47
AMBIVALENCIA EN LA POESÍA BÉLICA DE STEPHEN CRANE. Fernanda Rodríguez 51
AUGUSTO FERRÁN, UN POETA OLVIDADO. Mª Rosa Álvarez Sellers 55
MALLARMÉ SEGÚN PILAR GÓMEZ BEDATE. Manuel Mantero 59
RAMIRO PINILLA, UN NOVELISTA AL MARGEN. Roberto Pérez 63
POETA EN AMMÁN. José María Balcells 65
NOTAS SOBRE EL RECUERDO Y LA MEMORIA EN
*LAS ISLAS INVITADAS* DE MANUEL ALTOLAGUIRRE. Esther Ortas Durand 68
LUIS PIMENTEL, SILENCIOSO Y SECRETO. Claudio Rodríguez Fer 73
CUENTOS DE AUTOR. Antonio Piedra 74
AUTORS 76

# Salina

llibreria Adsera

Rambla Nova, 94 bis / Tel. 235815
Tarragona

fincas bahia mar

ADMINISTRACION DE FINCAS - ALQUILERES TEMPORADA Y TODO EL AÑO
COMUNIDADES DE PROPIETARIOS - APARTAMENTOS, CHALETS, PISOS, LOCALES

JOSÉ Mª BARCELÓ CEDÓ
SARA CORNADO CASTRO
Administrador de Fincas

Av. Juan XXIII. Edif. Manacor
Apdo Correos 294 · (977) 36 15 44
Fax. 36 31 46
43850 CAMBRILS BAHIA (TARRAGONA-ESPAÑA)

audio mecsan

CENTRO DE ENSEÑANZA AUDIOVISUAL
mecanografía
taquigrafía
informática

CURSOS DE INFORMÁTICA
METODOLOGÍA ÚNICA
• CLASES DIARIAS DE 1 HORA DE DURACIÓN
• LOS CURSOS EMPIEZAN TODOS LOS DÍAS
• GRUPOS REDUCIDOS (ORDENADOR POR ALUMNO)

Padre Palau, 6, 4º — Teléfono 22 79 07
43001 TARRAGONA

COPISTERIA ARIES

PRECIO ESPECIAL
PARA ESTUDIANTES

*Trabajos Imprenta - Encuadernación*
*Plastificación*
*Pasamos textos con ordenador*
*Fotocopias*
- Ampliaciones
- Reducciones

Estanislao Figueras, 62
Telf. 227811 » 43002 TARRAGONA

**Música y buen ambiente**

Aquel, aquella
que presente
este anuncio
en **el buga**
recibirá
copa gratis

**Galcerán Marquet, 2 CAMBRILS**

**CENTRO CULTURAL DE ARAGÓN**

"CASA DE ARAGÓN"

Avda. Rovira i Virgili, 15
43002 TARRAGONA

Te esperamos

CAFETERIA - PIZZERIA
HORNO A LEÑA

**Classico Duomo**

Creus, n.º 1 - Tel. 361276
43850 CAMBRILS

**RESTAURANT**
**CREPERIA**
**el**
**CUP**

Especialitat en
Creps' elaborats
i Raclettes per encàrrec

Passatge Sant Pere, 3 - Tel. 36 04 17 CAMBRILS PORT

pizzeria DAVIDE

**Especialitats Italianes**
**Pasta fresca**
**Carns**
**Postres casolans**

Rambla Jaume I, 53 - Tel. 36 49 57 43850 CAMBRILS (Tarragona)

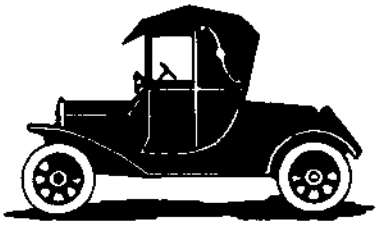
ENQUADERNACIONS ARTESANES

Avda. Catalunya, 30
TARRAGONA

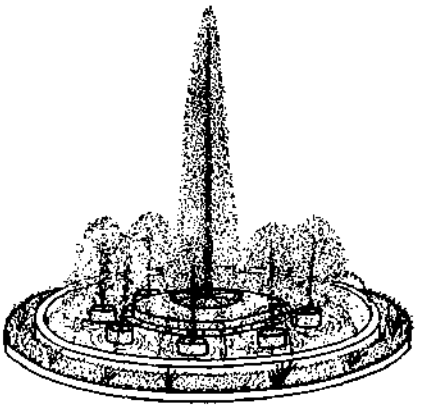
Tel. part. 22 39 36

- FASCICLES
- REVISTES
- TESIS
- TREBALLS PER A ESTUDIANTS (Urgents)
- ENQUADERNACIONS EN PELL I PERGAMÍ
- RESTAURACIÓ DE LLIBRES ANTICS
- LLISTATS D'ORDINADORS

# AHORA REGALAMOS
# $ DINERO $
# 9000 ptas.
# AUTO-ESCUELA FILLÓ



C/. Girona, 11
Tel. 23 64 01
TARRAGONA



PASTISSERIA

# LA FONT

Plaça de la Constitució, 4
Tel. 36 51 02 43850 CAMBRILS

# LLORENS

**llibres i regals**

Sant Sebastià, 12 - Tel. 893 81 73

Vilanova i la Geltrú

*Restaurant Miquel*

***Servei a la carta***

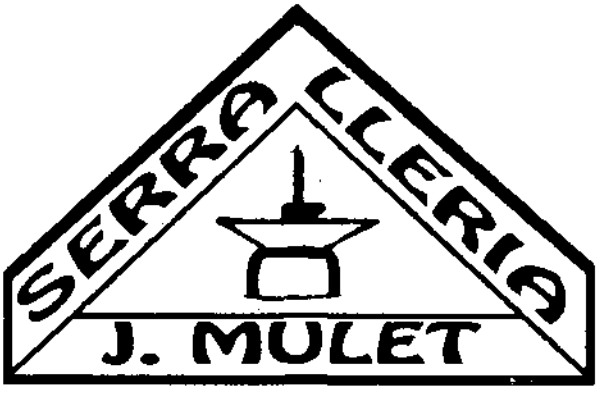
***i menú mariner (2.500)***

Avgda. Diputació, 3
Tels.: 36 11 34 - 36 13 60

43850 CAMBRILS
(Tarragona)

**CAFETERÍA-BAR**

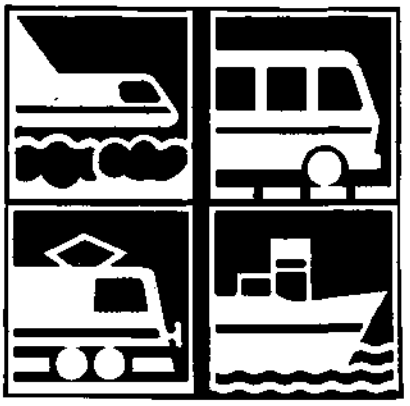
Av. Estanislao Figueras, 47-bis
43002 - TARRAGONA




Forja
artesanal

Camí de Reus, 5
Tel. 36 16 56

43850 CAMBRILS



VIAJES PRAT S.A.

Agència de Viatges G.A.T. - GC 162

Barques, 5
Tels. (977) 36 03 29 - 36 03 32
Fax (977) 36 06 01
43850 **CAMBRILS** (Tarragona) Espanya

LLIBRERIA DE LA RAMBLA

Rambla Nova, 99 - Telèfon 238320 - **TARRAGONA**

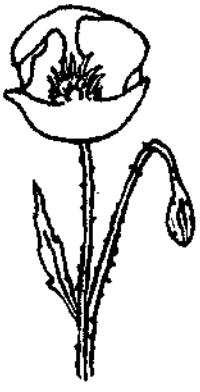
R E C A S E N S

AGENTS DE LA PROPIETAT IMMOBILIÀRIA

F I N Q U E S

Sant Pere, 6
Tel. (977) 36 02 85 - Fax 79 34 13

43850 CAMBRILS



Rosella

*Prêt à porter per a senyora*
*Totes les mides*

Rbla. Jaume I, 28 (Port) - Tel. 36 27 52

**43850 CAMBRILS**

# VECCHIA

PERFUMERIA

C/. Bailén, 141 - Tel. (93) 458 79 69 BARCELONA

BOCADI

TARRAGONA

PRESENTA ESTE BONO
Y BOCADI PONE
LA BEBIDA

C/. Estanislao Figueras, 45 - TARRAGONA

BONOBOCADI DEL ESTUDIANTE
(VALE 10 REFRESCOS)

- BOCADI ☐ - BOCADI ☐
- BOCADI ☐ - BOCADI ☐
- BOCADI ☐ - BOCADI ☐
- BOCADI ☐ - BOCADI ☐
- BOCADI ☐ - BOCADI ☐

AL COMERTE DOS "BOCADI"
UN REFRESCO GRATIS

XERES S/A

DISTRIBUÏDORA DIDÀCTICA

LLIBRES: PRE-ESCOLAR - E.G.B.
F.P. - B.U.P. - LLIBRES TÈCNICS
MATERIAL OFICINA

Po. Industrial Francolí
Parcela 15, Naus Centrals, n.º 2
Telèfon 54 08 63

Sevilla, 20, baixos
Telèfon 21 69 68
43001 TARRAGONA

# Salina