# SIMBOLOS Y MITOS

MANUEL ALVAR

BIBLIOTECA
DE FILOLOGIA HISPANICA

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

*Cubierta:*

Fragmento de la Minotauromaquia de Picasso.

*Diseño:*
JUAN PALUD

# SÍMBOLOS Y MITOS

BIBLIOTECA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA : 1

Colección dirigida por

MANUEL ALVAR

MANUEL ALVAR

# SÍMBOLOS Y MITOS

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO DE FILOLOGÍA
MADRID, 1990

© C. S. I. C.
© Manuel Alvar
ISBN: 84-00-07021-6
Depósito Legal: M. 1488-1990
Impreso en España. *Printed in Spain*
EBCOMP, S.A., Bergantín, 1 - 28042 MADRID

## PALABRAS PREVIAS

El lector espera la justificación del autor, y no seré yo quien falte a la costumbre. Me presento ante tí, a quien ya llamo amigo, para explicar el por qué de estas páginas. Las razones no son originales: el cariño que sentimos ante los hijos perdidos por el mundo y la gratitud hacia quien nos ayuda a recogerlos. Todo lo demás sobra. Pero se me preguntará por qué *símbolos* y por qué *mitos*, y acaso ahí la explicación —que quiero muy breve— me obligará a escribir algunas líneas.

Toda palabra es un símbolo: representa realidades, pero no es la realidad. Digo *caballo* y asociamos la palabra al concepto que tenemos del animal. Llegar a decir *caballo* exige un conocimiento que no es el del naturalista, ni siquiera el del hombre normal: el niño imitará su relincho, o el ladrido, o el canto, antes de que pueda nombrar *caballo, perro, gallo.* Si el grito de los animales es el símbolo tras el que se esconde la realidad, también lo es el enunciado que habitualmente hacemos. Adán en el Paraíso nombraba cosas que estaban ante sus ojos; hoy hablamos y tenemos un velo interpuesto entre la realidad y nuestra mente: es la lengua. Ferdinand de Saussure hablaba de la palabra como símbolo porque representa algo, aunque sea arbitraria con respecto al mundo significado. El símbolo será más perceptible si la palabra está enriquecida con las cargas emocionales que pone el desvío poético. De ello se habla largamente en las páginas que siguen, pero ahora me basta con decirlo, pues la obra literaria es un símbolo de la realidad a la que hay que entender en cada una de sus posibilidades. La palabra nos hace ser, con lo que cada criatura resulta que es el logos encarnado, símbolo al que hay que descubrir su sentido. Cuando hablamos de lenguaje literario las cosas resultan claras: el creador huye de la lengua funcional y se oculta tras las apariencias superficiales. Cuando leemos, tratamos de quitar todas esas apariencias para quedarnos con lo que fue antes de que los símbolos disfrazaran la realidad.

Por eso, la crítica literaria ha de ser lingüística, pues las palabras celan o hacen patente, y lo que buscamos es la verdad de la obra de arte, el étimo espiritual como alguna vez se leerá en las páginas que siguen, no las pocas palabras verdaderas que a ninguno nos suenan extrañas. Trato de entender unos textos a través de las palabras que los encubren, pero trato de entender cuáles son esas palabras para que el texto no sea la expresión de unas cuantas trivialidades. En la literatura, la palabra es el fin que buscamos como expresión artística, pero es también el medio para adentrarnos en ella. Al menos eso es lo que intento en mis tareas. O, si se prefiere aforísticamente, todo en el mundo es símbolo.

Entonces la palabra es el medio para que podamos expresar el espíritu de los hombres, todo aquello que está más allá de la naturaleza humana; sentimos los mensajes y los queremos justificar, pero los mensajes nos son ajenos y los interpretamos con nuestros medios; alejamos la realidad inalcanzable o humanizamos lo que nos resulta sobrenatural. Nacen esas historias sin tiempo a las que buscamos ahincadamente sentido y las convertimos en creencia, metamorfosis que también se cumple con la palabra y que la palabra le transfiere el espíritu que lo hace ser. Si el mito nos condiciona, es porque nos identificamos con él o porque se nos adentra configurando nuestra visión de las cosas. O con otras palabras, en el mito hay una lógica que trata de entender el mundo extra-natural con los medios de que disponemos. Se dirá primitivismo, pero tanto valdría decir anticipación: en el mito se ha configurado una historia paradigmática o conforma una realidad que podrá ser.

En las páginas que siguen ha tratado de aplicar principios generales a realidades precisas. Nos quedamos con las palabras celadoras de un tiempo sin historia. Acaso esto sea todo. Son cosas harto sabidas que justifican un título. Después, lo importante es acertar en el trabajo: las palabras quedan y las historias han de ser narradas. Se hermanan los principios y el investigador debe entender esas criaturas que tiene bajo su mirada, aunque las criaturas pertenezcan a días en los que el tiempo sólo conocía la forma del presente.

La Goleta, noviembre de 1989

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


1. *Unamuno en sí mismo* vio la luz en *El comentario de textos.* Editorial Castalia. Madrid, 1973, págs. 240-270.
2. *Símbolo y mito en la oda «Salamanca»* se publicó en los «Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno», XXIII, 1973, págs. 49-70.
3. *Antonio Machado entre la poética y la poesía* es el prólogo a mi edición de *Los Complementarios.* Ediciones Cátedra. Madrid, 1980.
4. *El discurso académico de Antonio Machado* fue el trabajo que expuse en el homenaje que la Real Academia Española rindió al poeta. En junio de 1989, en una solemne sesión, el poeta José García Nieto leyó el texto redactado por Machado y yo, en nombre de la Corporación, respondí al discurso inédito.
5. *Antonio Machado y la lírica de tipo tradicional* se incluyó en el volumen, organizado por M. Alvar, *Homenaje a Machado* (1975). Diputación Provincial de Málaga, 1980, págs. 149-170. Posteriormente, Francisco López lo incorporó a la colección de estudios *En torno a Antonio Machado.* Ediciones Júcar, Madrid 1989, págs. 13-36.
6. *¿Todo será leyenda?* es el prólogo de la *Serie castellana,* antología que, de su propia obra, hizo Jorge Guillén. Ediciones *Caballo Griego para la Poesía.* Colección Pentesilea, 1. Madrid, 1978.
7. *Ariadna en Naxos* procede de «Ínsula» (1983), números 435, 436, donde se publicó abreviadamente. El texto total, en los «Estudios en honor de Ricardo Gullón». Society Spanish and Spanish-American Studies, 1985, págs. 73-78.
8. *Pervigilium Veneris* está en el «Boletín de la Real Academia Española», LXIV, 1984, págs. 59-69.
9. *Los cuatro elementos en la poesía de García Lorca* proceden de los «Cuadernos Hispanoamericanos» (1976), núms. 433-436, págs. 69-88.
10. *Herencia e intuiciones en la teoría de Dámaso Alonso* se publicó como cuadernillo exento (y título ligeramente distinto) por la Universidad de Salamanca, 1977.
11. *La «noche oscura» de Dámaso Alonso* se editó en los «Cuadernos Hispanoamericanos» (1973), núms. 280-282, págs. 1-24.

12. *Símbolos y mitos en «Ciudad del Paraíso»,* tras algún anticipo muy abreviado, se incluyó en las publicaciones del Instituto Español de Roma, 1975. En 1977, José Luis Cano recogió el ensayo en el volumen que la colección «El escritor y la crítica» dedicó al poeta (Editorial Taurus. Madrid). La Excma. Diputación Provincial de Málaga hizo una «edición artística», con la colaboración de doce pintores, que ofreció a Vicente Aleixandre (1980). La misma institución reeditó el trabajo en una preciosa edición (1987).
13. *Forma y sentido de «La almadraba», de Luis Rosales,* está inédito.
14. *Luis Rosales o la palabra veraz* figuró en los «Cuadernos Hispanoamericanos», núm. 399, págs. 101-109.
15. *Tras los símbolos y los mitos en unos poemas de Carmen Conde* sirvieron de prólogo al libro *Cráter.* Edit. Biblioteca Nueva. Madrid, 1985.
16. *Presencia del mito. «La tejedora de sueños»,* se publicó abreviado en *El teatro y su crítica* (1973). Málaga, 1975, y en la versión que ahora ofrezco en el «Bulletin Hispanique», LXXVIII, 1976, págs. 34-73.
17. *El «Pervigilium Veneris», traducido por don Juan Valera* figura en los *Estudios en honor de Rodolfo Oroz.* «Anales de la Universidad de Chile», quinta serie, núm. 5, 1984, págs. 71-77.
18. *Sobre el texto de «Viviana y Merlín», de Benjamín Jarnés,* fue mi comunicación al congreso que, en recuerdo del novelista, se hizo en Zaragoza (Institución Fernando el Católico, 1988). La *Actas* aún no se han publicado. (Diciembre de 1989).

# ÍNDICE


Página

PALABRAS PREVIAS ..... VII

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS ..... IX

UNAMUNO EN SÍ MISMO *(Para después de mi muerte)* ..... 1

I ..... 3
II ..... 5
III ..... 8
IV ..... 10
V ..... 13
VI ..... 15
VII ..... 17
VIII ..... 18
IX ..... 20
X ..... 23
XI ..... 26

SÍMBOLO Y MITO EN LA ODA *SALAMANCA* ..... 29

I ..... 31
II ..... 32
III ..... 36

Página

IV ..... 38
V ..... 40
VI ..... 43
VII ..... 45
VIII ..... 47

ANTONIO MACHADO ENTRE LA POÉTICA Y LA POESÍA ..... 55

Preliminar ..... 57
En torno al signo poético ..... 58
El valor de la palabra ..... 59
Signos lingüísticos y signos poéticos ..... 61
La palabra poética ..... 62
La poesía como selección ..... 67
La metáfora ..... 69
La poesía como desvío ..... 76
Aliteración y rima ..... 79
Teoría y práctica ..... 83
A manera de conclusión ..... 90

EL DISCURSO ACADÉMICO DE ANTONIO MACHADO ..... 95

Las deudas con Lipps ..... 97
Ideas sobre la poesía ..... 100
Una vez más sobre el tiempo: Proust, Joyce ..... 105
Sobre la palabra espontánea ..... 111
La crítica literaria ..... 114
Antonio Machado con nosotros ..... 116

ANTONIO MACHADO Y LA LÍRICA DE TIPO TRADICIONAL ..... 117

Poesía y folclor ..... 119
Las «Canciones del alto Duero» ..... 120
La vuelta a lo popular ..... 122
Machado, Cejador y otras cosas ..... 124
De 1916 a 1922 ..... 127
Juan del Encina ..... 128
Lope de Vega ..... 128
Gil Vicente ..... 130
Otros textos literarios ..... 130
Gonzalo Correas ..... 131
Los musicólogos ..... 132

Página

Resultados y un cierto orden ..... 133

¿TODO SERÁ LEYENDA? (Sobre la *Serie Castellana* de Jorge Guillén) ..... 139

I ..... 141
II ..... 143
III ..... 148
IV ..... 151
V ..... 152

ARIADNA EN NAXOS ..... 155

I ..... 157
II ..... 159
III ..... 163
IV ..... 165
V ..... 169
VI ..... 170
VII ..... 171

PERVIGILIUM VENERIS ..... 173

LOS CUATRO ELEMENTOS EN LA OBRA DE GARCÍA LORCA ..... 185

Introducción ..... 187
El fuego ..... 190
La tierra ..... 195
El agua ..... 200
El aire ..... 204
Final ..... 209

HERENCIA E INTUICIONES EN LA TEORÍA DE DÁMASO ALONSO 215

Introducción ..... 217
Valor de la afectividad ..... 218
Apartamiento de Saussure ..... 221
Teoría y realización ..... 222
Unidad de la lengua ..... 224
¿Qué es el lenguaje poético? ..... 225
Presencia de Amado Alonso ..... 228
Frente a Bally ..... 229

Página

De nuevo Amado Alonso ..... 233
Individualidad en el uso ..... 236
Enriquecimiento doctrinal a modo de conclusión ..... 238

LA *NOCHE OSCURA* DE DÁMASO ALONSO ..... 243

Evocación ..... 245
En torno al estilo ..... 246
Connotación negativa ..... 247
*Noche,* palabra testimonio ..... 249
*Noche* y sus connotaciones ..... 253
Teoría de significantes ..... 257
Teoría de significaciones ..... 258
Los otros libros del poeta ..... 261
Fray Luis de León y San Juan de la Cruz en la convergencia de un estilo ..... 262
Signo lingüístico y signo poético ..... 268

SÍMBOLOS Y MITOS EN *CIUDAD DEL PARAÍSO* ..... 271

I ..... 273
II ..... 276
III ..... 281
IV ..... 285
V ..... 288
VI ..... 292
VII ..... 295

FORMA Y SENTIDO DE *LA ALMADRABA,* DE LUIS ROSALES ..... 297

Sobre el valor de una *Y* ..... 299
Cambio en la poesía española ..... 301
La silva y el verso complejo ..... 305
Peculiaridades en la sufijación ..... 307
La palabra social y la palabra íntima ..... 310
Sobre palabras-clave ..... 313
Uniones insólitas ..... 318
Definiciones en poesía ..... 323
Contenido y final ..... 327

LUIS ROSALES O LA PALABRA VERAZ ..... 333

Página

TRAS LOS SÍMBOLOS Y LOS MITOS EN UNOS POEMAS DE CARMEN CONDE ..... 345

1 ..... 347
2 ..... 348
3 ..... 350
4 ..... 354
5 ..... 355
6 ..... 358
7 ..... 361
8 ..... 362

PRESENCIA DEL MITO: *LA TEJEDORA DE SUEÑOS* ..... 367

I ..... 369
II ..... 371
III ..... 375
IV ..... 377
V ..... 379
VI ..... 382
VII ..... 387
VIII ..... 396
IX ..... 398

APÉNDICE ..... 405

EL *PERVIGILIUM VENERIS,* traducido por don Juan Valera ..... 407

Brevísima introducción ..... 407
Valoración de la paráfrasis ..... 407
Abreviatio ..... 408
Amplificatio ..... 410
Otros recursos ..... 412
Final ..... 412

SOBRE EL TEXTO DE *VIVIANA Y MERLÍN* ..... 415

# UNAMUNO EN SÍ MISMO

*(Para después de mi muerte)*

# I

Las *Poesías* que Unamuno publica en 1907 sólo cobran su cabal sentido ahora, cuando el *Diario íntimo* les da una clara significación. Tras cada uno de esos poemas palpitaba un alma angustiada; lo sabíamos. Pero la hebra que enhila esos textos son las páginas tan tardíamente halladas. En ellas la vinculación de cada motivo con el espíritu de su creador. O la consecuencia de haber sufrido la crisis de 1897. Porque al leer los textos poéticos sabemos que existe una determinada experiencia en la cual han nacido, pero el *Diario* nos va dando la forma singular de cada una de esas experiencias: en función de qué brotan, su vinculación a un todo, la aceptación o rechazo de aquella aventura vital que ahora conocemos en su más profunda existencia.

Y he aquí que si cualquier poema significa una búsqueda en la sombra para —desde ella— alumbrar a la luz, estos versos de Unamuno no daban su luz real, sino la que acertábamos a proyectar con nuestros tanteos. El comentario del escoliasta no era otra cosa que la rebusca dentro de cada poema de la atormentada personalidad de su creador. Éramos nosotros quienes con los medios de la crítica pretendíamos señalar los hitos de un drama y, gracias al testimonio de la obra, intuir el desarrollo de toda la peripecia espiritual. Pero he aquí que Unamuno nos descubre esos fondos oscuros que pretendíamos conocer; los encontramos —recatados durante muchísimos años— como una luz que va a aflorar, derramando haces luminosos sobre la superficie, no remejiendo sombras o turbando la claridad de las aguas. Resulta, entonces, que el lenguaje hermético del poeta era una especie de *trovar clus* en el interior del poema, no en la diafanidad de la palabra. Porque incluso la palabra más trivial es, en poesía, una carga significativa que transciende de su propia contingencia, saeta lanzada que penetra —atravesándolos— los valores de un vocabulario o el sentido superficial de las apariencias.

En unos versos emocionantes, Unamuno ha intuido una experiencia que sentía remota: cuando yo sea viejo [1]. Se trata de un «mensaje» a los jóvenes del futuro. Pero cualquier mensaje está codificado y quien lo recibe debe saber resolver los valores que en cada signo se entrañan. Unamuno posee un código actual, que el propio tiempo acabará arrebatándole: entonces, los herederos de su espíritu sabrán de los viejos poemas más que su propio autor

> Pero entonces pondré, de esto no dudo,
> más esforzado ahinco
> en quedarme con ellos, y su llave
> para uso reservármela exclusivo.
> Y acaso pensaré —¡todo es posible!—
> en publicar un libro
> en que punto por punto se os declare
> cual es su verdadero contenido [2].

El libro existía. Y en él estaban explicadas las angustias —todas— que a los poemas se iban vertiendo. No es la única vez que don Miguel trata de ocultar lo que él sabe. Y lo sabe en función de su propia tragedia espiritual: cuando escribe a Delmira Agustini le dice «No sé, pero en alguna parte he expuesto el sueño de que en la otra vida vida vivamos al revés». Y la idea estaba entrañada en sus más hondos pesares: en *La elegía eterna* (1900), en su correspondencia con Jiménez Iludáin, en *Amor y Pedagogía* (1902), en las *Poesías* (1907), pero todo —todo— procedía de unas páginas del *Diario íntimo* [3]. También ahora la clave para entender los versos, el libro que acaso viera la luz en la senectud del poeta, existía y Unamuno lo tenía entre sus dedos. Al conocerlo, podemos comprender mejor sus cantos; no sólo porque poseemos los cuadernitos que él no publicó como confesiones en voz alta, sino porque —además— sabemos el desarrollo de aquella singular aventura y la suerte de toda una obra gigantesca. La intuición se había cumplido como una profecía sin ambigüedades: claridad desde las páginas ocultas para comprender la peripecia espiritual del maestro. Más allá del signo, cobraban nuevo sentido todos aquellos indicios que

---

[1] *Poesías,* págs. 14-17 (citaré siempre por la primera edición). García Blanco en su exhaustivo *Don Miguel de Unamuno y sus poesías* (Salamanca, 1954) no dedicó ningún comentario al poema, que —sin embargo— fue muy gustado por E. W. Olmsted y traducido al francés por Mathilde Pomès, 1938.

[2] *Poesías,* pág. 14.

[3] Cfr. *Amado Teótimo,* apud *Estudios y ensayos de literatura contemporánea.* Madrid, 1971, págs. 194-195.

conocíamos en la sobrehaz de la creación, pero quedaba recóndito el valor último de lo que intentábamos buscar. Ahora no, como diría Spitzer, tenemos ya «el étimon espiritual de la obra».

## II

La primera parte de *Poesías* son unos cuantos textos de carácter teórico: afectan a lo que Unamuno entendía por técnica, es decir, retórica y a lo que veía como proyección de su personalidad, es decir, estilo. Quiero fijarme en estas páginas en uno de ellos, *Para después de mi muerte,* porque encuentro en él la problemática de la expresión y la intención profética del poema. Fusión singularísima de los medios más externos y de la estructura más duradera del mensaje.

En esa dualidad extrañamente fundida vamos a encontrar el mayor problema de la vida del hombre Unamuno: el desarrollo de la conciencia a través de la angustia de creer. De cuál sea la solución que se logre, tal será el desarrollo de otros temas incardinados en él: la fugacidad del tiempo, la continuidad personal en el más allá. La fe en Dios, la esperanza en la salvación. Ésto es: la justificación de vivir y la racionalización de la muerte. Para la consecución de estos logros, el poeta debe adecuar su experiencia con la comunicación de esa experiencia; no olvidemos que la literatura existe no porque haya determinadas formas de vida, sino porque se cuentan de manera singular y no mostrenca. El artista no suele ser el hombre más vital, sino el que comunica —singularmente— las experiencias personales o ajenas. Al enfrentarnos con la dualidad *Diario íntimo* ~ *Poesías* tenemos dos tipos de expresión de una sola experiencia o, si se quiere, un significado profundo se nos manifiesta con dualidad de significantes [4]. Porque una cosa es la experiencia inmediata *(Diario)* y otra la transmisión —hacia fuera— de esa experiencia *(Poesías);* resulta entonces que los poemas tienen una objetividad mayor que las anotaciones cotidianas, porque tratan de transcender lo puramente íntimo hacia una comunicación mucho más amplia. Por más que la poesía lírica no sea otra cosa que elocución expresiva, cuya comunicación no se puede poner en el mismo nivel que la que necesitan la novela o el drama [5], no es menos cierto que en el momento mismo en que el poema se lee a los demás o se

[4] Mi afirmación se limita —como es lógico— a los casos de correspondencia entre ambas obras.

[5] Cfr. Pierre Guiraud, *Les fonctions secondaires du langage,* apud *Le Langage,* dir. A. Martinet. París, 1968, pág. 466.

imprime necesita una selección de elementos comunicables (hacia los demás y no hacia el propio autor) que modifica en mucho su propia condición. Tenía razón Paul Valéry al escribir que «le créateur de l'oeuvre n'est pas la vie de l'auteur mais l'esprit de l'auteur» [6]. Y ahora nos encontramos con la vida, el *Diario,* que Unamuno guardó recatadamente, y el espíritu trascendido de acuerdo con una manera de manifestarse. Pero en ese momento en que se manifiesta el espíritu del autor, la vida se convierte —por medio del poema— en literatura. Se hace necesario resolver el hecho de validez general (la crisis de la fe) en una expresión personal (la transmisión de ese mensaje), o dicho de otro modo; de un nivel profundo, en el que las diferencias individuales se diluyen en la propia esencia del problema, emanan los signos de la comunicación, que —necesariamente— han de ser lingüísticos. Surgen, pues, dos mundos enfrentados para que la poesía pueda realizarse: si nos atenemos al contenido, el poema quedaría reducido a narrar lo que en prosa podríamos resumir en ésto:

> El autor ha sufrido una crisis espiritual que ha proyectado en unos poemas. Los cantos vivirán más que el hombre que los ha escrito, sin que puedan darle algo de la vida que él les confirió. Pero los versos morirán también, como morirá todo, sin que dure ni siquiera la esperanza de la inmortalidad.

Esto son unos cuantos renglones. Unamuno pudo escribir algo semejante, pero no lo ha hecho. Lo que nos ha contado es su propia experiencia, pero dándole una determinada forma de las muchas que hubiera podido escoger. De todos aquellos medios con que contaba para transcenderse ha elegido uno, el lenguaje poético, y, dentro de éste, otro más limitado: la silva de versos penta, hepta y endecasílabos sin rima. Pero, en definitiva, la experiencia humana —hecho inmanente—, a través de la palabra se ha convertido en criatura de arte —hecho transcendente—, criatura de arte que se logra no por el empleo de cualquier colección de palabras, sino de aquellas en que el objeto literario se muestra como tal —el poema— y eligiéndolas libremente. Entonces resulta que la transmisión del mensaje se ha hecho, así y como la poseemos, gracias al uso individualizado de unos significantes; el poeta, al elegir ese complejo tejido de elementos formales, se nos ha manifestado. Con lo que viene a resultar que los dos planos

[6] Apud Guiraud, art. cit., pág. 441.

—el interno y el superficial— son necesariamente concordes: si no hubiera una estructura de significados, no podría manifestarse la de los significantes; el significante tiene su forma actual porque el poeta —en su libertad— ha elegido tales medios para poder comunicar su propia experiencia. La vida —crisis religiosa— es ajena a la voluntad del hombre, incapaz de formarla o de conformarla; el estilo —manifestación literaria de la crisis— viene a dar al poeta una libertad de la que carece como hombre. Las líneas a que he reducido el texto que comentamos no son del agónico Miguel de Unamuno; lo que le pertenece inalienablemente es la selección de los medios con que llega hasta nosotros: de los recursos colectivos, el escritor ha escogido los que juzgó pertinentes que son —ellos solos— instrumento para el conocimiento. Desde el momento en que se retiran unos recursos de todos los demás existentes, se unen ontológicamente significante y significado, pero no en un vacío casual, sino con un contenido que explícitamente viene dado por el poeta. Al escribir los versos que comentamos —o al escribir cualesquiera otros— la palabra gastada recobra su capacidad expresiva: lo que eran bienes de propios (unas palabras para narrar objetivamente un hecho de conciencia) se han convertido en realizaciones singularísimas. Y de nuevo la antinomia de cualquier creación: surge el poema, porque el hombre con capacidad desconfía de los signos cotidianos, y tiene que dotarlos de un contenido inédito para que expresen su propio estado de conciencia, individual e irrepetible. Esta colisión entre la desconfianza inicial y la fe en los recursos de que va a usar es lo que hace saltar la chispa de la creación, esto es, el estilo personal [7]. Gracias a la palabra, la comunicación existe, pero, gracias al poeta, la palabra cobra sus contenidos inequívocos: proceso reversible en el que el hombre se libera de su angustia merced a la lengua que le permite trasvasarse, pero —a su vez— el creador libra a la palabra de sus contenidos mostrencos para devolverle su valor más puramente expresivo. En unas líneas del *Diario íntimo* (págs. 264-265), Unamuno dejó escrito:

> Parece imposible que escriba yo estas cosas y que luego me rebele contra ellas.
>
> ¿No soy acaso sincero al escribirlas? O ¿no lo soy al revolverme contra ellas? O ¿es que hay en mí dos yos y uno traza estas líneas y otro las desaprueba como delirios? ¿Es la lucha de que hablaba

[7] Cfr. Leo Spitzer, *Notas sintáctico-estilísticas a propósito del español «que»* («Nueva Revista de Filología Hispánica», IV, 1942, págs. 253-254).

San Pablo y que la hacía prorrumpir en aquel ¡miserable hombre de mi!? [8]. O ¿es que Dios mueve mi mano y esto que escribo no lo escribo yo sino un Espíritu que en mí mora? [9]

Cuando redacta el poema no piensa en que haya dualidad de *yos*. Los recursos le han obligado a una selección expresiva, suya inalienable, y con ella se identifica el sentido íntimo de lo que se quiere transmitir. Gracias al estilo, el poeta dice aquello que quiere de sí mismo, no está enajenado para trazar unos renglones que no sabe si, ni siquiera, son suyos.

## III

El poeta vacila ante aquello que quiere transmitir: por eso insistirá en unas pocas ideas iniciales que son, en definitiva, las que van a motivar el nacimiento de todos esos versos. Como una obsesión, el alma sacudida por el vendaval:

Vientos abismales,
tormentas de lo eterno han sacudido
de mi alma el poso,
y su haz se enturbió con la tristeza
del sedimento.
Turbias van mis ideas,
mi conciencia enlojada,
empañado el cristal en que desfilan
de la vida las formas,
y todo triste
porque esas heces lo entristecen todo.

El *Diario íntimo* es un índice de lecturas. Pero ninguna de ellas tan desazonante como *Das geistliche Leben* de Enrique Suso Denifle [10]. En

---

[8] En la edición que manejo hay muchos desajustes en la transcripción. Algunos muy graves y que denotan ignorancia de lo que se está copiando: desde errores al reproducir citas en otras lenguas hasta embutir mal las apostillas, con lo que los textos quedan desvirtuados.

[9] Sobre estas cuestiones —reelaboradas en las *Andanzas y visiones españolas,* en el *Prólogo* a la edición de 1928 de la *Vida de don Quijote y Sancho*—, vid. los *Estudios y ensayos,* ya citados, pág. 14.

[10] Unamuno suele citar Denifle o *Das geist. Leben* y en la edición que manejo, *Leben* se imprime como nombre de autor. Se trata de una obra importante del dominico austriaco —profesor de teología, archivero en el Vaticano— cuyo título completo es *Das geistliche Leben, eine Blumenlese aus den deutschen Mystikern des XIVten. Jahrhunderts* (1890).

los escritores del siglo XIV ha encontrado pensamientos que traduce y copia: «Cambia íntimamente y no seas eruptivo ni en palabras, ni en el cambio», «Vive como si no hubiese en la tierra otra criatura más que tú, y cuida de que el hombre exterior conforme con el interior» [11]; teniéndolas en cuenta escribe:

> Ahora se me muestra mi labor de gran parte de estos doce años como una busca de Dios, a quien había perdido. Me llamaba desde mi interior (pág. 345).

La idea augustiniana del hombre interior ha prendido en Unamuno. Allí, en el trasfondo de nuestra alma individual, es donde lo encontraremos, no fuera de nosotros. El Dios escondido en el templo del hombre ha removido el alma de don Miguel, pero, al acabar ese penoso desasosiego de doce años, no hay coherencia con la recomendación de los textos de Denifle: *vientos abismales, tormentas de lo eterno* es lo que Unamuno ha recogido de la presencia de Dios [12]. Su alma ha perdido la paz, y el léxico se va ordenando en unos esquemas muy precisos para trasceder a estados de ánimo lo que —desde fuera— es un problema de significados: *poso, sedimento, haces* no son sino significantes para designar a un sólo significado 'fe acallada'; *enturbió, enlojada* [13], *empañada* representan, únicamente, la 'agonía durante la crisis'; *ideas, conciencia, cristal en que desfilan las formas de la vida* [14] son atributos con los que el alma se manifiesta.

Dios *(vientos, tormentas)* desde dentro del alma, pero ajeno a ella, ha removido la fe acallada *(poso, sedimento, heces)* que ha producido la angustia *(turbias, enlojadas, empañado)* de los atributos del alma misma *(ideas, conciencia, formas de vida).* Como no ha habido «conformidad» entre la llamada interior y el comportamiento del hombre lejos

---

[11] *Diario,* págs. 337 y 342.

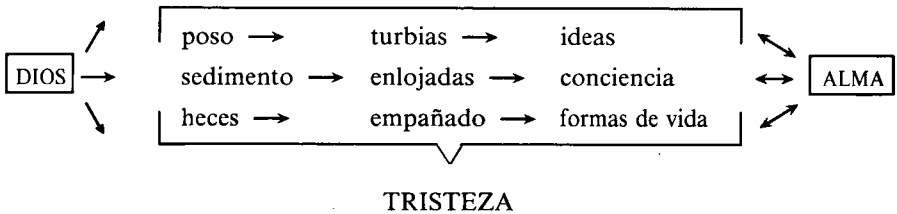
[12] En este mismo libro, un largo poema —*Por dentro*— nos da el testimonio inequívoco de cuanto vengo diciendo:

> Dios surge y sopla!
> Y es su soplo dolor, dolor intenso
> que a las almas azota,
> y las almas buscando algún alivio
> se revuelven ansiosas
> y hacen el mundo
> que así resulta ser del dolor obra.
>
> (*Poesías,* pág. 158).

[13] En las notas que hay al final de *Poesías* (pág. 353) se nos dice que *enlojada* «equivale a 'turbia' tratándose del agua».

[14] Versos después, la 'vida' quedará sorprendida en un endecasílabo: *no puedo ya al espejo contemplarme.*

de alcanzar la gracia, se ha caído en la *tristeza,* «porque esas heces lo entristecen todo». La fe que pierde su serenidad espiritual ya no es fe, sino duda, desasosiego, problemática insoluble con la lógica del raciocinio. Si nos atuviéramos a un esquema, toda esta reiteración de motivos, en la que el número tres establece una repetición muy consciente de significantes, de encadenamientos ligados a ellos de atribuciones, podríamos establecerlo de este modo:




Todo ha convergido en esa clave, *tristeza,* que cierra la dovela del pórtico. Todo lo que después podemos leer no es sino el resultado de esa *tristeza* que aúna en un haz bien fajado las repeticiones —en tres columnas, en tres planos— que Unamuno había proyectado. La reiteración de motivos paralelos era como una tracería de motivos obsesionantes que —luego— se recogen en un vértice singular. Las palabras que el poeta ha utilizado no han hecho otra cosa que codificar un mensaje; el *Diario* nos resuelve la cifra para que entendamos —más allá de cualquier apariencia— el sentido de *viento, poso, ideas,* como significantes de haces triples y, al resolvernos la aporía, nos da el sentido de lo que en el plano de las ideas es una filosofía; en el de la vida, la experiencia de haber existido [15].

## IV

Tras la introducción, Unamuno se enfrenta con su futuro lector. Si nos atuviéramos al texto —no al «étimon del texto» el poema podría

[15] Anticipemos un texto de *El sentimiento trágico de la vida,* que nos ahorra —ahora— mayores comentos y, luego, la explicación del desarrollo que en Unamuno cobran tan dramáticos planteamientos:

> Cuando las dudas nos invaden y nublan la fe en la inmortalidad del alma, cobra brío y doloroso empuje el ansia de perpetuar el nombre y la fama, de alcanzar una sombra de inmortalidad siquiera. Y de aquí esa tremenda lucha por singularizarse, por sobrevivir de algún modo en la memoria de los otros y los venideros, esa lucha mil veces más terrible que la lucha por la vida, y que da tono, color y carácter a esta nuestra sociedad, en la que la fe medieval en el alma inmortal se desvanece. Cada cual quiere afirmarse, siquiera en apariencia (O. C., XVI, págs. 179-180).

comenzar con *Oye tú que lees esto.* En nada quedaría limitada su comprensión, pero la intencionalidad de los signos quedaría afectada. No se trata de una señal bidimensional, sino de un complejo que tiene —además— intencionalidad más allá de cualquier interpretación directa [16]. Empezado el poema en ese verso poseeríamos el eterno lamento del hombre, más fugaz que sus propias obras. Pero lo que confiere un dramático acento a este trivial pensamiento es que, habiendo sentido la presencia de Dios, sin embargo, el alma ha quedado triste. De esa experiencia individual, el poeta quiere hacernos partícipes para que seamos eco de su propia incertidumbre: incapaz de decisión (negar a Dios o someterse a su voluntad), nos convierte en compañeros de su angustia. Y, para ello, nos emplea como tornavoz. Ni siquiera nos concede libertad para pensar, sino que nos exige repetir sus palabras, ser eco de su propia conducta: *oye y medita.* Voz de Unamuno para que nosotros la escuchemos, meditación de la tristeza que —desde los primeros versos— nos viene transmitiendo:

Oye tú que lees esto
después de estar yo en tierra.
Cuando yo que lo he escrito
no puedo ya al espejo contemplarme;
oye y medita!

La invocación no es un exhorto para el futuro lector. Veremos cómo se trata de una meditación íntima en alta voz. Versos después —olvidado el receptor del mensaje— el poema recobra el único sentido que le es dable desde la introducción: la angustia de Unamuno por sentirse hombre perecedero [17]. Esta tirada de versos *(Oye tú que lees esto — sin que las oiga yo que soy su fuente)* es ajena al poema como tal; cumple —sin embargo— una misión clave como enlace con el quehacer literario de don Miguel: he hablado no hace mucho de cómo Unamuno tomaba a los demás como pretexto para meditar en soliloquio [18]: proceso juglaresco de elaboración poética. Ahora igual: los futuros lectores no le somos otra cosa que motivo para un diálogo en el que sólo él participa, en el que desdobla su personalidad en dos seres antagónicos, pero puramente retóricos, pues se trata únicamente de la dualidad dramatizada del propio escritor. Ese hipotético coloquio

[16] Cfr. Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayos de límite y métodos estilísticos.* Madrid, 1950, págs. 23-24 y siguientes.

[17] El hilo se reanuda a partir de *Oh, mis obras, mis obras.*

[18] *Amado Teótimo,* ya citado, pág. 197.

que don Miguel finge, no era otra cosa que el pretexto para meterse en una proyección ambivalente de sí mismo: el Unamuno que se creía y el que quería —o creía— que los demás creyeran. Por eso el diálogo nada tiene de alternativo; como había escrito en el *Diario íntimo,* sus versos no eran sino la proyección de una experiencia harto sabida:

> Muchas veces he observado ese triste carácter de todas las conversaciones mundanas; el de que sean más que diálogos, monólogos entreverados. Los que conversan permanecen extraños entre sí, siguiendo cada cual su línea de pensamiento (pág. 56).

O con referencia, íntima, que me evita volver sobre un texto ejemplar [19]:

> He sido muy hablador porque necesitaba hablar mi pensamiento y la palabra material me lo excitaba. Pensaba en voz alta. Haciendo esfuerzos por transmitir a otros mis ideas, me las formulaba y descubría a mí mismo y las desarrollaba. De aquí resultaba mi impertinencia de llevar siempre la palabra, de interrumpir y no soportar interrupciones, de querer dar el tema de conversación y hacer de ésta monólogo (págs. 354-355) [20].

El proceso de creación poética por la repetición de palabras y conceptos se hace palpable en la inserción de un heptasílabo innecesario funcionalmente *(Medita: es decir, sueña),* pero que actúa como la cauda juglaresca del último verso que he copiado *(oye y medita!),* y que volvería a resonar en el *Romancero del destierro:*

> Se oye uno en Dios, se vive,
> se va muriendo en Él cada momento;
> la muerte se recibe
> como la vida
> y se sueña acostado en el cimiento,
> y de la muerte así el alma se olvida... [21].

---

[19] Vid. el de Teótimo en la pág. 196.

[20] Años después, en el *Prólogo* a la edición española de *La agonía del Cristianismo* (O.C., XVI, pág. 456) escribiría algo que viene desde estos días de la crisis:

> El que dialoga, el que conversa consigo mismo o repartiéndose en dos, o en tres o en más, o en todo un pueblo, no monologa, y hasta cuando parecen dialogar como los catecismos por preguntas y respuestas. Pero los escépticos, los agónicos, los polémicos, no monologamos. Llevo muy en lo dentro de mis entrañas espirituales la agonía, la lucha, la lucha religiosa, la lucha civil, para poder vivir de los monólogos. Job fue un hombre de contradicciones, y lo fue Pascal y creo serlo yo.

Vid., también, el capítulo IX de su obra *Del sentimiento trágico* (O.C., XVI, págs. 313-341.

[21] El léxico coincide: *oye, sueña.* Apud O.C., XIV, pág. 617. Cfr. *El Cristo de Velázquez,* ib., XIII, págs. 716-717.

## V

Dentro de este desdoblamiento agónico en que Unamuno se manifiesta pone en boca de los futuros lectores toda la teoría de su propia existencia, pero, desde un conjunto de enunciados reales *mazorca de ideas, sentimientos, emociones, sensaciones, deseos, repugnancias,* etc., llega a esta *sombra de vida,* que es —ya— una existencia problemática. Por eso el planteamiento de la identidad personal en los pronombres («*él,* que se dijo *yo*») supone el riesgo de perder la propia esencia en favor de la vida de los demás. Se plantea aquí no sólo el problema del más allá, sino el de la efusión de nuestro ser en las obras que podamos crear y, desde éstas, la confusión con los otros hombres. Para Unamuno, la vida es una pura anécdota a la que tratamos de superar con nuestro quehacer inmortalizador; sentirse *él,* en bocas que debieran decir *yo,* es como encontrarse enajenado, perdida la personalidad que ha hecho que cada uno sea igual a sí mismo [22]. Es el grito que le llevaría a la explosión de su *yo* en la *Vida de don Quijote y Sancho:* «No hay otro *yo* en el mundo ¡Cada cual de nosotros es absoluto. Si hay un Dios que ha hecho y conserva el mundo, lo ha hecho y lo conserva para mí! No hay otro yo!» [23]. Por eso, Joaquín Modrego podrá decir

> No comprendo que nadie se disponga a dar la vida por poder ser otro, ni siquiera comprendo que nadie quiera ser otro. Ser otro es dejar de ser uno, de serse el que se es [24].

Pero el ser humano es contingente: *Si j'étais vous* es un retornar al punto de partida, en la novela de Julien Greene o en el cuentecillo popular. Todo el problema está en identificarse consigo mismo para cumplir con el destino de la propia personalidad; de otro modo, no cabría sino la identificación con Dios, único ser absoluto:

> Tú eres el que eres,
> si yo te conociera
> dejaría de ser quien soy ahora,
> y en ti me fundiría

---

[22] Julián Marías, *Unamuno.* Madrid, 1943, págs. 62-63.

[23] Parte II, capítulo LXIX (O.C., IV, pág. 358). En el *Diario íntimo:* «Yo soy yo y no otro, es decir, yo soy» (pág. 390).

[24] *Abel Sánchez,* O.C., II, pág. 1.090. Vid., también, *Del sentimiento trágico,* O.C., XVI, págs. 135-136.

siendo Dios como tú, Verdad suprema.
(*Poesías,* pág. 114).

Al identificarse con Dios, el hombre pierde su personalidad hipostáticamente unida a la del Creador («El conocerse a sí mismo en el Señor es el principio de la salud», *Diario,* pág. 24), según consta en algún texto dolorido:

> Otras veces me ocurre la satánica idea de que por este camino voy a acabar por desear perderme en Dios, aniquilarme con aniquilamiento panteístico, y que el Señor me lleva a ello (*Diario,* pág. 200).

Pero superada la crisis, sólo queda un poso de inseguridad y de incertidumbre. La misma pregunta de Pilato «¿Qué es la Verdad? [25], en el intelectualismo de Rafael: «Por fin ya sé quién soy... no lo sabía... / ¿Lo sé? ¿Quién sabe en este mundo triste?» [26]. A lo largo de tanto testimonio disperso, la zozobra última al comprobar el falaz planteamiento de los hechos que en el *Diario íntimo* se motivaba.

> Me he pasado los días en juzgar a los demás y en acusar de fatuidad a casi todo el mundo. Yo era el centro del universo, y es claro, de aquí ese terror a la muerte. Llegué a persuadirme de que muerto yo se acababa el mundo (pág. 56).

Y lo que es más dramático, por cuanto tiene de *Confíteor* acusador:

> Después de todo es poco pura esa constante preocupación mía por mi propio fin y destino. Es tal vez una forma aguda de egotismo. En vez de buscarme en Dios busco a Dios en mí (pág. 299) [27].

Estos versos de *Para después de mi muerte* se han incrustado innecesariamente en el poema. En él carecen de cualquier sentido estructural, pero, no olvidemos, la poesía que comentamos no está aislada del espíritu que la engendró. Lo que literariamente no es funcional, es angustiosamente representativo: Unamuno desdobla su

---

[25] Cfr. *Diario íntimo,* págs. 153 y 208, entre otras. Recuérdese el ensayo *¿Qué es verdad?* (O.C., III, pág. 992), publicado por vez primera en 1906.

[26] *Teresa,* O.C., XIV, pág. 335.

[27] En otros sitios se referirá a su enfermedad de *yoísmo:* págs. 274, 277, 297, 316, *passim.*

personalidad para continuar siendo el único agonista de su creación, «protagonista unas veces, antagonista otras» [28]. Hasta él llegaría un eco de los versos de Walt Whitman: «Walt, you contain enough, why ¿don't you let it out then?» [29]. Y en ese desdoblamiento estaba el intento de su propia expresión: elaboración juglaresca de la literatura, identificación consigo mismo, ansiedad y temor de fundirse con Dios, irresolución ante los problemas planteados. Versos éstos que prolongan la tristeza de los que sirvieran de introito, unidos a ellos por el dolor de sentirse enajenados: continuidad significativa en el plano del contenido, pero ruptura expresiva en los recursos del significante.

## VI

Cuando Unamuno —olvidado ya el presunto lector— vuelve a monologar con sus cantos, los recursos estilísticos que afloran son idénticos a los que empleó en el pórtico del poema. Las palabras trascienden su propio valor para convertirse en representaciones llenas de expresividad gracias a metáforas o imágenes. El *canto,* esa misteriosa criatura cuya vida se debe al poeta, deja de ser —simplemente— el 'poema de unas determinadas características' para cobrar en el alma de Unamuno todo el sentido simbólico de una íntima liturgia. En él se encuentra la objetivación material, que va más allá de los elementos inasibles de la palabra *(voz atada a tinta),* hasta convertirse en criatura modelada con el barro *(aire encarnado en tierra):* la poesía recupera su primitivo sentido de *poiesis* 'creación' y el poeta —dios de sus criaturas— es el *demiurgo,* el hacedor de objetos materiales. Este planteamiento no es, ni más ni menos, que la trasposición, al plano de la realidad, del ansia de inmortalidad de Unamuno, su identificación, como creador con la misión del Hacedor de las criaturas. Pero la identidad no llega a ser posible. Hemos visto que —tratando de salvar la propia independencia— ni siquiera se deseó la hipótesis. Pero Dios está por encima de la contingencia de sus criaturas, mientras que el poeta las crea —sí— pero queda condenado a no sobrevivirlas *(Y que vivas tú más que yo, mi canto!).* De ahí nace un nuevo manadero de congojas. En el *Diario íntimo,* se establece un enunciado que aparece olvidado en *Poesías:*

---

[28] Cfr. *Prólogo* a *La agonía del Cristianismo,* O.C., XVI, pág. 457.

[29] *Song of Myself,* § 25.

> Ese yo que el mundo me ha dado merecerá al consumirse las mentes en que vive, apenas quedaría de él más que un nombre. ¿Cómo viviendo con ese yo, no iba a temblar ante la nada? Pero el yo mío, el que tú sacaste de la nada, vivirá en tí (págs. 179-180).

Y es que, al resolverse la crisis, se rompió con unas creencias y se acentuó la problemática que subyacía en las comparaciones. Aquí ya el doble planteamiento: el poeta necesita de sus criaturas —los cantos— para durar en el recuerdo de los otros hombres [30]; del mismo modo, Dios tendrá necesidad de nosotros para recibir las muestras de nuestro amor [31]. En estos versos de *Poesías* se plantean los problemas que sólo más tarde alcanzarán —angustiosa— solución. Porque el hombre no es comparable a Dios, ni siquiera cuando crea seres perdurables. Sólo en las manos de Dios están los cordones todos del retablo: independientes del hombre, nosotros no podemos ni eternizarlo, ni hacerlo; Él, eternidad absoluta y creación increada. Por eso cuando Unamuno pide a sus cantos

> Oh, mis obras, mis obras,
> hijas del alma,
> por qué no habéis de darme vuestra vida?
> por qué a vuestros pechos
> perpetuidad no ha de beber mi boca?

establece la total separación entre Dios, creador del universo, y el poeta, criatura que proyecta una luz reflejada. Dios da vida a sus criaturas sin que ellas puedan alzarse contra él, suma Voluntad que no acepta el coloquio con sus invenciones; el escritor dará forma a unos seres, que le sobrevivirán, por eso la angustia del *Para después de mi muerte* o la tragedia de Augusto Pérez, revertida sobre su creador:

> —¿Conque no, eh? —me dijo— ¿conque no? No quiere usted dejarme ser yo, salir de la vida, vivir, vivir, vivir, verme, oirme, tocarme, sentirme, dolerme, serme: ¿conque no lo quiere? ¿conque he de morir ente de ficción? Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió...! ¡Dios dejará de soñarle! [...] Se morirán todos, todos, todos. Os lo digo yo, Augusto Pérez, ente ficticio

---

[30] Más o menos es la concepción medieval de *La poesía como inmortalización* (vid. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina* trad. de M. Frenk Alatorre y A. Alatorre. México-Buenos Aires, 1955, págs. 669-671).

[31] Cfr. *Del sentimiento trágico,* O.C., XVI, págs. 301, 330, 334; *Vida de don Quijote y Sancho* (O.C., IV, pág. 90).

> como vosotros, *nivolesco* lo mismo que vosotros. Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es usted más que otro ente *nivolesco,* y entes *nivolescos* sus lectores, lo mismo que yo, que Augusto Pérez, que su víctima [32].

Por eso los poemas cobran un singular valor: criaturas perdurables de un demiurgo de pasos fugaces. Más duraderas nuestras creaciones que nosotros mismos, hechuras de Dios. Entonces, el canto es larga *estela reluciente de un buque sumergido* o *huellas de un muerto,* símbolos de aniquilamiento, si su creador no dura sobre la haz, de la tierra. Lo que era concreción material *(voz atada en tinta, aire encarnado en tierra)* se ha convertido en una señal sobre las aguas o el recuerdo de alguien que ha sido. Destrucción de lo que se creyó perdurable cuando se ha descubierto la inanidad del creador.

## VII

El fragmento que sigue (desde *¡Oye la voz que sale de la tumba* hasta *de la amargura*!) vuelve a quebrar el monólogo que el poeta dirige a sus cantos. Es la personalización de lo que —como vida— ya no es. La voz que sale de la tumba, que habla, que dice de la no existencia, está muda para el propio muerto. Unamuno no hace aquí otra cosa que mudar la vasija que da forma a un mismo contenido. En el *Diario íntimo* estaban prefigurados esos versos en unas líneas que conservan las negras tintas de las visiones medievales:

> Gentes hay que sienten el horror de la sepultura y que al ver en un cementerio un hoyo o un nicho se dicen: ¿y estaré ahí, a oscuras, sin aire, sin movimiento, comido de gusanos, con las heladas del invierno y calado por las humedades? ¿Y se me irán descomponiendo el cuerpo y pudriéndoseme todo? [...] Su imaginación les tortura con un absurdo, forjándose una conciencia como la de vivos en un cuerpo muerto. Pero es mucho mayor tortura la de la imaginación al esforzarse por imaginarse como no existiendo (págs. 243-245).

Los procedimientos expresivos unen estos versos con los de los fragmentos anteriores. Si una coherencia interna establece un sistema de dependencias que luego comentaremos, la estilística manifiesta

---

[32] *Niebla,* O.C., II, 982.

—desde fuera— un mismo orden de dependencias. En el vocabulario del poema podría fijarse una constelación de relaciones. Como fuerzas interiores que vinculan unos elementos con otros, están los signos lingüísticos en su realización más simple, la del significante y la del significado. Páginas atrás veíamos cómo una serie de adjetivos *(turbias, enlojadas, empañado)* se unían hacia los sustantivos que los motivaron e incidían sobre el alma del poeta: todo quedaba cargado de *tristeza.* Ahora también: la visión ascética de la destrucción del cuerpo queda simbolizada en *tumba, sombra de mi sombra, nada,* incluso en la evocación del «oir como quien oye llover», con su eficacia admonitiva de tan vulgar en su trivialidad. Y, de nuevo —el muerto muerto está—, la experiencia repetida hasta la monotonía se enlaza con las conclusiones de la introducción (*es lluvia de tristeza* y *gota del océano de la amargura*). Todo va preparando un final de seis versos conclusivos:

Donde irás a podrirte, canto mío?
en que rincón oculto
darás tu último aliento?
Tu también morirás, morirá todo,
y en silencio infinito
dormirá para siempre la esperanza! [33].

## VIII

En el *Diario íntimo* se ha escrito: «¿Qué es de todo tu pasado? ¿Dónde está fuera de tu memoria? Y si tu memoria se desvanece ¿qué será de él?» (pág. 145). En estas frases, se suscita con toda su eficacia dramática el medievalismo del *Ubi sunt*? No cuenta el pasado sino como mantillo del presente, pero éste —a su vez— se convierte en un pasado inmediato: sólo cabe la perpetuación de cada minuto cumplido en el logro de una memoria perdurable. El Unamuno creyente aún confiaba en la perduración del hombre [34]; consumada la crisis, sólo la

[33] Como un eco de Unamuno se escucha en Enrique de Mesa:

¿Qué importa? Los que durmieran,
los que acaso velarán,
los por venir, los que fueron...
todos a la tierra van.

(*Poesías completas,* Col. Austral. Madrid, 1941, pág. 45).

[34] Con no poco retorcimiento expresivo podía escribir:

Cuanto más se piensa en la muerte más serena calma se saca para la vida. Vivir en muerte, he aquí el único modo de morir en vida y en vida eterna (*Diario íntimo,* pág. 165).

nada se muestra como certeza. Algo que en los dramáticos días de 1897 no era imaginable («la nada es inconcebible», pág. 73), paso a paso iba cobrando un exacto perfil: desde el idealismo hegeliano hasta el deseo de la muerte («esa nada que nos aterra», pág. 99) como liberación que nos conducirá a la vida eterna. Pero el hombre Unamuno ha sido vencido en su crisis: el 9 de mayo de 1899 sintió «apetito de rezar», y el *Diario* quedó interrumpido. El 15 de enero de 1902, lo reanuda leyendo la *Leben Jesu* de Holtzman. Es un angustioso anhelo de Infinito y de proyección hacia el futuro: «No soy mi hijo?» Se subraya una frase: «Hágase tu voluntad, v. Mt. XXI, 28-32 y Holtzman». La aventura espiritual ha concluido. Las respuestas del desaliento empiezan en este poema *(Tú también morirás, morirá todo)* y siguen a lo largo de toda su vida: desde *El Cristo de Velázquez* [35] hasta el *Cancionero* [36] pasando por las *Rimas de dentro* [37]; desde *La Vida de don Quijote y Sancho* [38] hasta *Del sentimiento trágico de la vida* [39]. Como unos restos del *Eclesiastés* (II, 15-16) las interrogaciones sin respuesta: y es que con la fe se habían secado los manaderos de la esperanza, de toda la vida misma. Todo aquél vocabulario negativo *(tumba, sombra, muerte)* había conducido al *silencio infinito* donde desaparecerá la esperanza. Como en el introito, el vocabulario se ha ido seleccionando con una intención paralelamente significativa, pero ahora para terminar adensando lo que antes sólo fue tristeza: ha muerto también la esperanza.

El poema se ha clausurado. Dios ha remejido —como un vendaval— las creencias de Unamuno; dramáticamente, el alma se ha entristecido por la angustia de la fe vacilante. Si se pierde la fe en la creencia, nada podrá justificar la muerte, pues el hombre durará menos que las criaturas incorpóreas que pueda inventar. Pero tampoco ellas vivirán eternamente: con la fe muere la esperanza.

---

[35] En unos bellos versos de la *Cuarta parte* (§ VIII), que acaban con la imprecación «Di, ¿qué es lo que dura?» (O.C., XIII, pág. 797).

[36] En el último poema que escribió don Miguel (28.XII.1936) se lee: «la muerte es sueño; una ventana / hacia el vacío» (*Cancionero,* nº 1.755).

[37] Una y otra vez en el poema *Aldebarán.* Basten estos pocos versos: «Y cuando tú te mueras, / ¿qué hará de tí ese cuerpo? / ¿A dónde Dios, por su salud luchando, / te habrá de segregar, estrella muerta, / Aldebarán?» (O.C., XIII, pág. 886).

[38] «No hay porvenir; nunca hay porvenir. Eso que llaman el porvenir es una de las más grandes mentiras. El verdadero porvenir es hoy. ¿Qué será de nosotros mañana? ¡No hay mañana! ¿Qué es de nosotros hoy, ahora? Esta es la única cuestión» (O.C., IV, pág. 72).

[39] «Ese pensamiento de que me tengo que morir y el enigma de lo que habrá después, es el latir mismo de mi conciencia» (O.C. XVI, pág. 167). En el mismo sentido es ejemplar el testimonio de *Niebla* aducido algo más arriba.

## IX

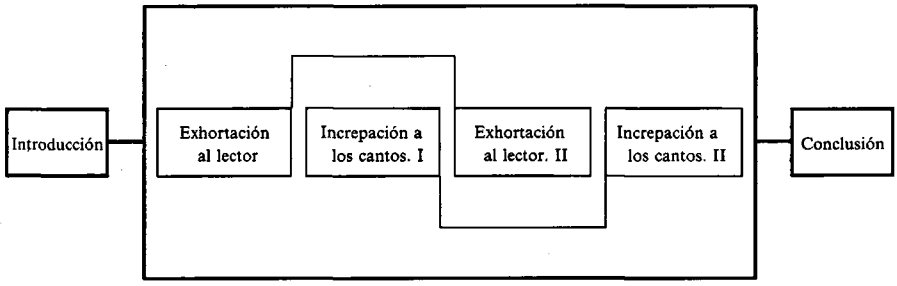
Un análisis interno del poema, teniendo en cuenta los elementos que en estas páginas vengo estudiando, nos permitiría establecer un esquema en el que encontraríamos dos elementos universalmente válidos (la introducción y el final) y otros cuatro, ordenados por parejas, en los que funcionan sendos monólogos de Unamuno: el que se dirije —como *memento homo*— al futuro lector de los versos y el que se encara con la permanencia de la creación poética. Todos estos elementos se justifican desde un ordenamiento tradicional: el introito nos conduce al climax de la obra, responde a esa necesidad que el hombre Unamuno tiene de presentarse ante sus lectores como un ente angustiado y problemático. Por eso estos versos iniciales cumplen una función básica: la de facilitarnos la comprensión de todo lo que sigue. Al transmitir una experiencia interior —sensible sólo al sujeto de la aventura— a los lectores venideros del poema, se trata de reducir un mundo desconocido a la capacidad de comprensión de quienes no han vivido esa angustia. Ésto es: un determinado mensaje se codifica con unos signos específicos a los que hay que hacer comprensibles; aunque esta carga semántica pertenece a una determinada intencionalidad poética sobre la que luego volveremos.

En el cuerpo del poema —esos cuatro elementos en ordenación binaria y alternativa— cumplen la misión de hacernos comprender el conocimiento que han suscitado los versos preliminares. Son ellos, pues, quienes aclaran, justifican y condicionan a la introducción. El poeta se vale de un procedimiento retórico —la plurivalencia— en el que se da la coexistencia de varios mensajes: el que se dirige a los lectores y el que se dirige a sus propias criaturas. Para dar virtualidad al recurso, Unamuno crea dos tipos diferentes de lenguaje: en uno, trata de comunicarse con un presunto lector, al que emplea como tornavoz de su propia conciencia; en otro, recurre a la evocación descriptiva de sus criaturas y a su personalización subsiguiente para que el soliloquio pueda motivarse como acto comunicativo. Teniendo en cuenta los versos finales, este cuerpo del poema es de una dualidad innecesaria: el poeta trata de manifestarnos la caducidad de todas las cosas, incluso las que pueden sobrevivir a su creador; entonces no es precisa la introducción de ese mudo e ignorado interlocutor ya que su personalidad —ajena por completo a la criatura poética, inconcreta por su problemática existencia— no puede compararse ni en el plano de la creación, ni en el de la evocación, ni en la naturaleza del mensaje que se le transmite, con el de los versos que ha escrito Unamuno. Sólo

es explicable su presencia si vemos al hombre futuro como heredero del dolor religioso que se ha descrito en la introducción; de ser esto cierto, se reduciría mucho el carácter de validez universal —para todo el poema— que puedan tener las líneas iniciales.

Los versos últimos afectan sólo al destino de los cantos —las criaturas inventadas por el poeta—: versos también de validez universal, por cuanto evocan una postrimería de la que nada se puede zafar. El fin de todo lo creado es desaparecer en la Nada, inmensa caverna donde ha muerto la esperanza, posibilidad última de que algo pudiera sobrevivir. El poema de este modo se convierte en una gran síntesis de la visión del mundo que tiene Unamuno y cada uno de esos elementos que lo constituyen actúan de tamices que van reteniendo las anécdotas (el yo, el tú, ellos) para dejarnos, limpio, ese módulo que es la tristeza ante la Nada total.

Cuanto he dicho, podría resumirse así [40]:



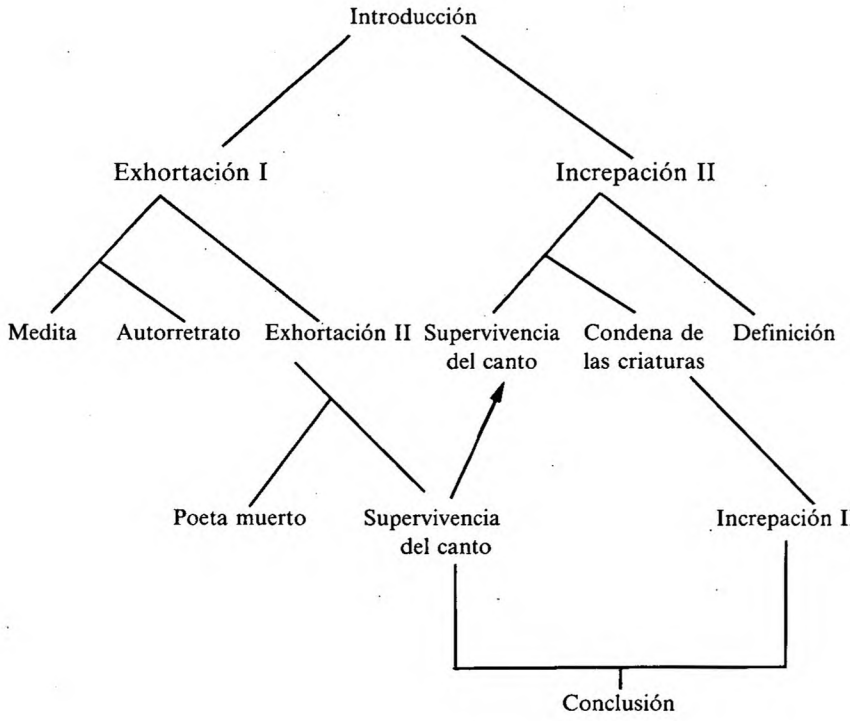

No todos los elementos del esquema están igualmente distribuidos, ni tienen la misma naturaleza. Si procediéramos a una pormenorización formal, frente al orden interno que acabamos de considerar, veríamos cómo la *Introducción* está constituida por dos elementos distintos: el puramente expositivo y el resultado de ese planteamiento [41]. La *Exhortación al lector I* tiene dos elementos marginales de carácter muy distinto: *Medita, es decir: sueña* reelaboración de la última palabra del verso anterior, y el autorretrato del poeta, que se ofrece con carácter obligatorio —sólo Unamuno supo cómo era Unamuno— al futuro

[40] La *Introducción* comprende los versos *Vientos abismales — porque esas heces,* etc.; la *Exhortación I,* los *Oye tú que lees esto — Sin que las oiga,* etc.; la *Increpación I,* los *Cuando yo ya no sea — huellas de muerto;* la *Exhortación II,* los *¡Oye la voz que sale de la tumba — de la amargura;* la *Increpación II,* los *Donde irás a podrirte canto mío — darás tu último aliento?;* la *Conclusión,* son los tres versos finales.

[41] Respectivamente, los versos *Vientos abismales — del sedimento* y *Turbias van mis ideas — porque esas heces,* etc.

lector; la propia exhortación se continúa en los últimos versos del fragmento *(Si, lector solitario—sin que las oiga),* con los que enlaza la *Exhortación II,* introducida —como la anterior— por el imperativo *Oye.* Esta *Exhortación II* se descompone en dos núcleos distintos: el del poeta que se considera muerto, y como tal esta insensible, y su mensaje para denunciar la supervivencia de las propias criaturas: dos situaciones que anticipan las conclusiones finales, por cuanto el poeta ha quedado reducido a una nada inmanente, por más que como testimonio pueda proyectarse sobre los demás, y el de la persistencia del poema, que tiende un puente de comunicación hacia la otra rama del esquema. En cuanto a las *Increpaciones,* la *I* tiene un elemento definitorio del canto, que —lógicamente— no se continúa una vez cumplida su misión, y otro —subdividido en dos— en el que el poeta busca su pervivencia como proyección de sus propias criaturas y, ante la imposibilidad, la condena de la creación. De ella proceden los versos de la *Increpación II.* Por último, en la *Conclusión,* se encuentran las ramas últimas de la destrucción del hombre y la desaparición del canto.

El conjunto, en un esquema arborescente tendría la siguiente forma:



## X

Todo poema es una creación metafórica con respecto a la realidad que lo motiva: tal es el problema de cualquier arte, sin exclusión del llamado realista. El poeta trata por medio de su estilo personal de salvar cuando hay de perecedero en el mundo que lo rodea, o con otras palabras, intenta sustraer lo transitorio de su propia destrucción y convertirlo —hasta donde sea posible— en criatura perdurable. Si este hecho es general, cobra unos perfiles concretísimos y dramáticos en el poema que hemos analizado: en él se cumple, en un plano de realización práctica, el principio enunciado por el propio Unamuno:

> La metáfora es la conciencia de lo eterno. Y la conciencia de lo eterno, el ansia de inmortalidad, es la esencia del alma racional [42].

Nos encontramos —al analizar estos versos— cómo se ha cumplido aquella caracterización del poema que don Miguel dio a Gerardo Diego: «el poema es cosa de postcepto, y el dogma, cosa de precepto» [43]. Desde una toma de contacto con esa conciencia de lo eterno, el poeta ha ido llegando a unas conclusiones desazonantes, que se apartan de cualquier dogmatismo. En religión, y en literatura. Muy a posteriori, Unamuno pudo decir que

> el mundo espiritual de la poesía es el mundo de la pura heterodoxia o, mejor, de la pura herejía. Todo verdadero poeta es un hereje, y el hereje es el que se atiene a postceptos y no a preceptos [44].

Claro está que la transmisión del mensaje se hace con unos medios comprensibles; la actualización del misterio, la comunicación de la experiencia íntima, la visión del mundo, se tienen que traducir con palabras inteligibles para que la validez del hallazgo se pueda transmitir, pero en ese momento mismo —por elemental y simple que sea el lenguaje empleado— se está utilizando una serie de realizaciones que son metafóricas: desde que un significado objetivo se incorpora a un significado secundario, se ha dado el salto que separa el mundo real del mundo transcendido. Entonces el poeta —con los recursos materia-

---

[42] *Andanzas y visiones españolas,* O.C., I, pág. 843.

[43] *Poética,* apud *Poesía española (1915-1931).* Madrid, 1932, pág. 19.

[44] Ibídem.

les de que dispone— se está moviendo en un plano que no es el de la contingencia; por más que las palabras sean las mismas, los contenidos serán diferentes. Esto es lo que Unamuno ha hecho en *Para después de mi muerte* y lo que claramente se denuncia en los primeros versos del poema. En ese plano de la experiencia interior, el autor ha de enfrentarse con una realidad superficial a la que intenta llevar la luz que su experiencia ha adquirido [45]. Ha de elegir, por tanto, unos medios expresivos con los que realizarse, pero un poema condiciona tales medios hasta, constreñirlos implacablemente: acento, verso, estrofa, son otros tantos recursos para evocar unos contenidos, pero son —también— moldes que exigen una tiránica conformación. Desde el momento que el poeta —y es nuestro caso— prescinde de la rima se elimina uno de los elementos caracterizadores del verso; entonces el valor comunicativo de este tipo de poesía tendrá que cargar toda su intencionalidad en el ritmo y en la capacidad de expresión. Como consecuencia, resulta que el desinterés que Unamuno ha manifestado frente a los artificios de la rima [46], busca en las palabras el principio generador de sus ideas: de ahí las contínuas rebuscas etimológicas con carácter intencional de expresividad [47], de ahí que la palabra adquiera en Unamuno la función fundamental de fijar su pensamiento de manera inequívoca, pero —en reciprocidad— nunca la palabra se presenta escasa de significado, sino con una plétora que potencia hasta el máximo su valor semántico. Justamente por ello, esta poesía no es una poesía hermética, porque los signos no pierden su función, sino —muy al contrario— la condensan. Por eso Landsberg escribiría:

> La actualidad y presencia de todo el légamo hereditario cobra en este individuo una potencia y fecundidad supremas. De esta estructura de su existencia procede la forma interior de la poesía y también de la filosofía de Unamuno [48].

---

[45] En *Del sentimiento trágico* (O.C., XVI, pág. 442) escribió don Miguel:

> Es, pues, la filosofía también ciencia de la tragedia de la vida, reflexión del sentido trágico de ella [...]. Y no ha de pasar por alto el lector que he estado operando sobre mí mismo; que ha sido éste un trabajo de auto-cirujía y sin más anestésico que el trabajo mismo. El goce de operarme ennoblecíame el dolor de ser operado.

[46] Vid. *Amor y pedagogía* (O. C., II, pág. 578) y no se olvide que la novela se imprime en 1902. Francisco Yuduráin ha dedicado un sagaz estudio a estas cuestiones: *Unamuno en su poética y como poeta,* apud *Clásicos modernos,* Madrid, 1969.

[47] El procedimiento es muy antiguo, vid. *La etimología como forma de pensamiento,* apud E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina,* ya cit., págs. 692-699. Para lo que en el texto se dice, cfr. Milagro Laín, *La palabra de Unamuno.* Caracas, 1964.

[48] *Reflexiones sobre Unamuno,* «Cruz y Raya», número 31, pág. 17.

De ahí —de esa intensión que la palabra tiene en el poeta— surge una doctrina que se hizo explícita en *Poesías* y que será desarrollada a lo largo de toda su creación:

Dinos en pocas palabras,
y sin dejar el sendero,
lo más que decir se pueda,
denso, denso.
Con la hebra recia del ritmo
hebrosos queden tus versos,
sin grasa, con carne prieta,
densos, densos [49].

Densidad que quiere decir desnudez, falta de artificiosidad según sus declaraciones en los años de senectud: «Un poeta es el que desnuda con el lenguaje rítmico su alma» [50]. Por eso las «estrofas densas, compactas de espesísimo cristal, esculpidas, diamantinas», de que habló en *Por tierras de Portugal y España* [51], y que a Rubén Darío habían de placer [52]; por eso —en el *Cancionero* [53]— podría escribir

Niño viejo, a mi juguete,
el romance castellano,
me di a sacarle las tripas
por mejor matar mis años.

Búsqueda contínua ese hurgar los entresijos de las palabras —*martirio del pensamiento*— para no crear poemas con signos muertos que

---

[49] *Poesías,* pág. 13.

[50] En el lugar citado de la *Antología* de Gerardo Diego. Véase ahora, Ynduráin, *Clásicos modernos,* ya cit., pág. 51.

[51] O.C., I, pág. 370. El texto completo es muy importante porque, al estudiar a su querido Teixeira de Pascoaes, señala la oposición entre los versos del portugués —que se «desvanecen como sombra de un crepúsculo»— y esos otros de Carducci o suyos en los que se quisiera haber logrado algo comparable a lo que he copiado en la cita.

[52] Al frente de *Teresa,* en unas páginas del nicaragüense se lee:

> De modo me diréis, que Unamuno es, según su opinión, un poeta. Un fuerte poeta. Su misma técnica es de mi agrado. Para expresarse así hay que saber mucha armonía y mucho contrapunto. Lo que parece claudicación es uso de sabio procedimiento. Y notar que entre sus poemas que parecen recitados de súbito, entre aplicación rara, consciente y versolibrismo suelen brotar profundos y melodiosos sones de órgano que habrían regocijado el salmista. Eso es lo que más gustó en él, sus efusiones, sus escapadas jaculatorias hacia lo sagrado de la eternidad (O.C., XIV, pág. 263).

[53] Número 611, O.C., XV, pág. 346.

reducen la «lírica a algo discursivo y oratorio, a elocuencia rimada» [54], para no caer en la molicie de la cuadrilla de baile [55] o para no deshumanar los poemas [56]. Y es que en el fondo —transcendiendo la propia creación poética— vienen a hermanarse lírica, filosofía y religión:

> Al ganarse en intensidad se gana en extensión también, por paradójico que os parezca; y se gana en duración. El átomo es eterno, si existe el átomo. Lo que es de cada uno de los hombres, lo es de todos; lo más individual es lo más general. Y por mi parte prefiero ser átomo eterno a ser momento fugitivo de todo el Universo [57].

## XI

Nos hemos enfrentado con una serie de consideraciones (tema, presencia del poeta, su visión del mundo, relato, mutua vinculación de cada fragmento del poema) y hemos podido ver cómo Unamuno ha recurrido a unos determinados modos de expresión. Todo es solidario. ya que —en definitiva— don Miguel ha escogido un tema de acuerdo con la experiencia descrita en su *Diario íntimo* y lo ha desarrollado según una hondísima sabiduría libresca. Pero ambos aspectos no son ajenos entre sí, sino que la crisis religiosa de 1897 se inspira, y se resuelve, en unos libros que determinan el futuro actuar del escritor. Pero el fin del poema está en comunicar a un lector previsible aquella experiencia, por medio de unos signos que transmiten el mensaje. Tampoco ahora hay insolidaridad con respecto a los motivos anteriores, la expresión de esos contenidos se ha hecho con una determinada intencionalidad —estilo— que va de acuerdo con las ideas que el poeta tiene de los elementos que tradicionalmente constituyen lo que se llama verso, e incluso de lo que se entiende por poesía. Y resulta que ambos planes están —en Unamuno— totalmente condicionados: una idea profunda no necesita de adornos, la pobreza expresiva exige un adensamiento de contenido. Con lo que la lírica deja de ser un simple ejercicio retórico para convertirse en una manera —acaso la única posible— de expresar la visión del mundo que pueda tener el poeta.

---

[54] El canto adámico, apud *El espejo de la muerte,* O.C., I., pág. 766.

[55] *Vida de don Quijote y Sancho,* O.C., IV, pág. 78.

[56] Cfr. *¿Prosa? ¿Y qué sabéis vosotros,* apud *Romancero de destierro,* O.C., XIV, pág. 654.

[57] *Vida de don Quijote y Sancho,* II, cap. XLVI (O.C., IV, pág. 292).

Por eso en Unamuno el mensaje arroja los problemas de la expresión hacia un fondo entenebrecido y, en él, más que en otros escritores,

> Le sens du signe dans le discours est une represéntation dans laquelle se combinent la valeur sémantique en langue, telle qu'elle est définie par la convention, et la valeur de situation qui derive de l'énoncé [58].

De ahí el valor semántico —transcendido de su propio significado— que las palabras cobran al servicio de una visión agónica del mundo y de los hombres, exégesis que se aclara desde dentro de la obra del escritor y, más aún, desde dentro del ser problemático que fue Unamuno. Si el poema analizado nos ha permitido ver la unidad solidaria de contenido y expresión, no menos cierto es que nos muestra, también, la unidad solidaria del hombre y la obra que ha creado [59].

---

[58] Pierre Guiraud, *Les fonctions secondaires du langage,* apud *La Langage,* dir. A. Martinet, París, 1968, pág. 454.

[59] La aparente —y buscada— sencillez de los elementos externos del poema ha permitido estos comentarios desde dentro de él mismo, y con sostén en las obras de Unamuno. Al considerar tales hechos, uno piensa en la vigencia de Unamuno, cuando tantas modas y tantos modos se han ido al traste. *Azorín* tiene razón: «Ninguna doctrina fecunda ha sido nunca hermética» (*El escritor,* Madrid, 1942, pág. 118).

# SÍMBOLO Y MITO EN LA ODA *SALAMANCA*

A Leo García Blanco:
en sus manos piadosas

# I

Enfrentarse con la realidad es intentar apoderarse de ella. No cabe hablar de objetivación porque el objetivismo no existe. Aprehender una cosa es verternos hacia ella para poseerla a través de nosotros mismos, o incrustarla dentro de nosotros, hasta convertirla en objeto asimilable. No en vano, han sido los físicos quienes han negado la realidad de los objetos y nos los han convertido en utopías. Cualquier acto de conocimiento exige —y presupone— una subjetivación, sin la cual no llegaremos a conocer. Pretender ser objetivo en literatura es tanto como no quererla entender, lo que —naturalmente— no quiere decir que la interpretación tenga que ser arbitraria. Si analizamos un texto tendremos que partir de un hecho subjetivo: el escritor eligió ese tema y no otro, buscó unos medios expresivos y no otros, cargó a las palabras de un mordiente para que transmitieran una visión interior y no otra... Y el crítico, para ejercer su oficio, también eligió unas páginas de entre muchas. Nada ha sido un fortuito azar, sino que todo anda condicionado por lo que —desdeñosamente— ha venido llamándose subjetivismo. Y este subjetivismo —por mil pasos diferentes— me lleva —hoy, aquí— a enfrentarme con la oda a *Salamanca.* Los caminos que han conducido a la elección poco importan. Para mí son claros e inequívocos, ahora, cuando me decido al comentario; oscuros e inciertos, antes de que hiciera la selección. Pero ni siquiera he sido libre en el principio: otros condicionantes han hecho que me decidiera a desempolvar unas notas. No quisiera escandalizar a los objetivistas. Pero —y esta es mi objetividad— intentaré explicar el poema con una determinada técnica, que haga valer —si puede— mi propia interpretación [1].

---

[1] Sigue siendo una buena fórmula la que propone *Azorín:* «La crítica debe explicar genéticamente la obra: captando su origen, siguiéndola en su desenvolvimiento, advirtiendo sus logros y sus fallos» (*El escritor,* edic. Madrid, 1942, pág. 14).

## II

El 5 de junio de 1904, Unamuno terminó un poema «en loor de nuestra Salamanca». Mi maestro García Blanco, tan puntual cronista de la creación poética de don Miguel, nos ha ahorrado muchos pasos [2]. A su trabajo volveré luego. Ahora me interesa llamar la atención sobre este dato: el poema está dentro del apartado *Castilla* del primer libro de versos de Unamuno (*Poesías,* 1907). Salvo uno de 1899 *(El Cristo de Cabrera),* todos los poemas pueden fecharse —gracias al autor o la diligencia de García Blanco— entre 1902 y 1906. El nuestro está, cronológicamente, en el justo medio: centrando su visión de Castilla, desde la atalaya de su alto empeño y de sus intentos de comprensión. Creo que el poema, por su intensión y por su intención o, por su amplitud y ambiciones, se convierte en paradigma de cuanto nos interesa en un deseo de aclarar la creación poética de unamunesca.

Un análisis externo nos haría ver su estructura como de tríptico. Dos alas abiertas serían —de una parte— las estrofas I-XV; de otra las XIX-XXXI. Centrándolas —y permitiendo su acercamiento— las XVI-XVIII. La primera parte del poema (estr. I-XV) suscita una serie de relaciones que pudiéramos llamar históricas: es la visión, desde la realidad actual, de algo que se conoce por experiencia, propia o ajena. Una vez más, la vieja oposición de la ciudad al campo que —en el poema— se resuelve con una identificación de lo que es estructura urbana con la visión de la tierra que rodea a la ciudad. Salamanca es en *alto soto de torres* o un *bosque de piedras,* el labrado de su arte semeja al *de las encinas follaje pardo,* la piedra dorada de los edificios es como el *trigo de la Armuña* (estr. I-IV). Ahora bien, para que esta identificación se haya producido es necesario establecer una relación entre los dos planos —urbano, campesino— más profunda que la puramente superficial; si no fuera así, el poema carecería de eficacia y todo quedaría reducido a una serie breve o larga de fórmulas como *A es igual a B* o *A se parece a B.* Pero la motivación está producida en algo más hondo que permite la comparación en la superficie: campo y ciudad son el resultado de la unión genesíaca del *padre Sol* (estr. I); y la *tierra madre* (estr. II); sólo así se ven unidos los celajes de las encinas y la crestería urbana, luz que unifica lo que es diverso, pero que —árbol, piedra— de la tierra nace.

Al encararse con la realidad actual, Unamuno no puede abdicar de

---

[2] *Don Miguel de Unamuno y sus Poesías.* Salamanca, 1954, pág. 51. Los temas salmantinos en la obra de Unamuno se agrupan en las págs. 215-234 del libro de Luis Cortés Vázquez, *Salamanca en la literatura* (Salamanca, 1972). De lo que la ciudad era en los primeros tiempos de la estancia del escritor, nos dan buena cuenta las páginas de Emilio Salcedo en *Vida de don Miguel* (2.ª edic.) Salamanca, 1970, capítulos VII-X.

lo que le ha dado sentido: el paso del tiempo [3]. Sobre el mundo vegetal, el tiempo no es sensible sino en la madurez del logro; sobre el hombre, por el quehacer de la historia: *bosque de piedras que arrancó la historia / a las entrañas de la tierra madre* (II). Y, en el fondo, el sosiego que —al atardecer— queda dormido sobre el campo (IV). El acercamiento ciudad-campo no es sólo una aproximación por un común —y remotísimo— origen, sino porque el mundo urbano se identifica con el campesino más allá de cualquier contingencia: cuando la *tarde muere,* el sosiego se tiende sobre los surcos, y —en el sosiego— la fuga de las horas va haciendo granar el fruto de las cosechas. Lo que empezó siendo una comparación más o menos retórica *(A se parece a B)* se ha convertido en una identificación ontológica *(A se confunde con B)* como consecuencia del paso del tiempo. Si día a día la encina crece lenta y sin descanso (VII), incluso cuando el sosiego ha llegado con la tarde; lenta y sin descanso sigue su curso la historia, incluso cuando *cede el vocerío estudiantil* (X): la madurez del árbol dará su fruto anual, como el *pensar tranquilo* de las aulas (VI).

Ahora bien, lo que sobre la encina no es otra cosa que el símbolo trivializado de la vida que pasa, sobre el hombre urbano es un fruto diferente. La historia es el tiempo vivido por el hombre; el tiempo —sólo—, la historia deshumanizada. Por eso Unamuno no puede medir el tiempo humano sino a través de la historia. En este punto se produce una ruptura radical con sus planteamientos iniciales: la interpretación que he pretendido hacer de Salamanca es la visión de un mito. Por eso la prolonga hacia atrás en una identificación telúrica, más allá de la propia existencia, igualándola con la tierra eterna; y la prolonga, hacia adelante, con la *fe, paz y fuerza* (VIII) de quienes, como él, creen en la esperanza. En el momento mismo en que Salamca deja de ser *rus* y se convierte en *urbe* la vida deja de serle estática y, se le convierte en dinámica. No se trata de un vivir que no mude más que en el rotar de las estaciones, sino en una configuración del tiempo por los hombres que fueron capaces de darle forma. Entonces surge el planteamiento típicamente unamunesco del problema: la encina aislada elabora su savia de la tierra nutriz; en la ciudad, cada hombre, —Unamuno se alimenta de ese mantilo vivificador, que son quienes permiten —con su vida cumplida— que nos sustentemos cada generación que pasa. O con otras palabras: la fugacidad del tiempo para el hombre. Porque el problema no se reduce —como en el árbol— a crecer,

---

[3] Tal será un tópico en sus versos (desde *Poesías* hasta el *Cristo de Velázquez*) y en su prosa *(Del sentimiento trágico).* Bástenos ahora un testimonio extraño a todos ellos:

> El lugar común de la filosofía moral y de la lírica que con más insistencia aparece es el de cómo se va el tiempo, de cómo se hunden los años en la eternidad de lo pasado (*Al correr los años,* apud *El espejo de la muerte,* O.C., II, pág. 892).

fructificar y morir, porque otro árbol de la misma especie nacerá a su lado; para el hombre, el consuelo no puede caber en su sustitución, sino en su inmortalidad. La historia se convierte entonces en devoradora de hombres, pero —al mismo tiempo— les permite su pervivencia en el futuro. La creencia mítica en un eterno retorno deja de ser un círculo que se repite en sus giros —como las estaciones para el árbol— y se hace un camino que va desde el día de la creación hasta la unión del hombre con Dios. Algo que es muy distinto del *ewiges Wiederkunf* nietzscheano, pues no cabe confiar en que las nubes vuelvan a pasar sobre nuestros ojos; es el tiempo humano que nos toca vivir, la historia que recibimos, que hacemos y que legamos. No ya igual en cada día —como igualadas vemos las hojas *inmobles, densas* y *perennes* de la encina— sino con el gesto cambiante del hombre que vive angustiado por el paso del tiempo. He aquí como lo que en una galería profunda unificaba la vida del campo con la vida urbana —los surcos, el sosiego, la esperanza— se quiebran violentamente al proyectarse en la sobrehaz, porque el tiempo puramente cronológico no es comparable al tiempo histórico medido por el hombre. Lo que Unamuno busca en ese *sosiego* rural es el silencio de la creación deshumanada, pero al proyectarlo en una estructura urbana —es decir, creación humanada— se hace *meditación* y *lucha.* He aquí un solo motivo con una carga semántica capaz de manifestarse en cuanto se realiza como signo comunicable: el *silencio* del campo es el silencio del no ser; el de la ciudad, es el agónico del hombre que lucha para eternizarse, para lograr que el tiempo no se detenga o, a lo menos, para ganar esa *vida que perdura siempre* (XIV). Porque lo que en las tierras que cercan a Salamanca es un sosiego que madurará en frutos, dentro de la ciudad es la angustia que granará, en la muerte.

Por esa conciencia histórica, Unamuno crea un poema temporal, asido a realidades operantes —Fray Luis [4], Cervantes, los escolares— y emplea unas cuantas palabras clave: *silencio* (XI) *reposo* (XII, XIV), *paz y amor* (XII), *lucha, brega* (XII), *soñador* (XIII) *soñar, sueño* (XIV). Pero, si trazáramos dos planos en el poema, veríamos que *remanso de quietud* (II), *sosiego,* (IV, V), *esperanza* (V), *tranquilo curso* (VII) son elementos léxicos que ya han aparecido, fuera de una encarnación humana. Lo que da sentido a la historia, lo que hace ser historia a la historia es —precisamente— la presencia del hombre. Entonces se cobra conciencia de la fugacidad del tiempo del paso acelerado hacia la muerte; sólo en ese momento surgen las referencias concretas y testimoniales —Fray

[4] Zamora Vicente ha evocado con emoción la presencia de don Miguel ante la estatua del patio de Escuelas Menores (*Un recuerdo de don Miguel de Unamuno,* apud *Voz de la letra.* Col. «Austral», 1.287, págs. 51-55).

Luis, Cervantes [5]—; referencias que son —sí— la realización humana del símbolo al que llamamos Salamanca, pero que son el *momento homo* de nuestro aniquilamiento [6]. He aquí cómo, en la primera ala de nuestro tríptico, la identificación campo = ciudad a través del sosiego ha conducido a una tensión en desequilibrio cuando el hombre surge como medida. El silencio de la naturaleza es estático y sobrehumano; el de la ciudad, agónico e intrahumano. Uno lleva a la repetición cíclica de los procesos; el otro, a la singularidad de cada uno de ellos. Y en esta singularidad, se basa —aduciendo el testimonio notarial de la historia— la problemática individual que llamamos Fray Luis, o Cervantes, o Unamuno [7]:

La apacibilidad de tu vivienda
gustó, andariego soñador, Cervantes,
la voluntad le enhechizaste y quiso
volver a verte.

Volver a verte en el reposo quieta
soñar contigo el sueño de la vida
soñar la vida que perdura siempre
sin morir nunca.

Sueño de no morir es el que infundes
a los que beben de tu dulce calma,
sueño de no morir ese que dicen
culto a la muerte.

(XII-XIV) [8].

Todo cuanto se ha ido elaborando culmina aquí. No se trataba de una metáfora *A como B,* ni de una imagen *A es B,* sino de una realización individual —problemática, por tanto— de algo que puede identificarse en dos planos distintos, que puede tener correspondencias, que se puede parecer, pero que participando de todo ello viene a ser

---

[5] Para el valor de las citas, cfr. Julián Marías, *Unamuno.* Madrid 1943, pág. 139.

[6] Unamuno intenta, pues salvarse en la vida de la ciudad, como intentó salvarse —lo he estudiado en otra ocasión— en sus propios versos. Sírvanos un bello, y escueto, testimonio:

¡Broten del recóndito
de mis entrañas, ríos de agua viva,
estos mis versos, y que corran tanto
cuanto yo viva, y sea para siempre!

(*El Cristo de Velázquez,* § III).

[7] La relación de estos versos que refiere a Cervantes con su propia preocupación consta en la pág. 81 del *Diario íntimo.*

[8] En el propio *Diario íntimo* se había escrito (pág. 165):

Cuanto más se piensa en la muerte más serena calma se saca para la vida. Vivir en muerte, he aquí el único modo que morir en vida y en vida eterna.

distinto en cuanto surge la criatura humana, devorada —a la vez— inmortalizada por el tiempo, si se trata de quienes vivieron ya; combatiente contra el silencio del mundo, si todavía vive [9]. Lucha del hombre Unamuno para perpetuarse en el tiempo, como Fray Luis, como Cervantes, pues sólo de él depende su propia eternidad, ya que de nada le puede servir la eternidad del tiempo sobre el paisaje que contempla [10].

## III

El centro del tríptico la forman tres estrofas fundamentales (XVI-XVIII) porque constituyen la clave para la intelección del poema y de proceso creador. La aparición de nombres históricos ha sido el pretexto para que Unamuno se haya sentido —también— nombre histórico. La visión que Cervantes tiene —o creemos que tiene o que tuvo [11]— de la ciudad en que don Miguel vive sirve para que, a través de Salamanca, se puedan identificar el autor de don *Quijote* y su comentarista actual. Pero, inmediatamente, la personalidad de Unamuno se convierte en un ser problemático; esto es, todavía no histórico. Hemos visto cómo la historia —tiempo medido desde el hombre— ha exigido la presencia de criaturas existentes que configuraron de una determinada manera a la ciudad de Salamanca. Pero esas criaturas serán irrepetibles: la historia las aniquiló y las perpetuó [12]. Cada uno de los hombres que viven —o hemos vivido— en Salamanca son tanto resultado de lo que pasó cuanto creadores de lo que pasará. Para Unamuno, Fray Luis y Cervantes son los hitos a los que referir la historia, son Historia misma; pero, desde su perspectiva, intenta recoger todos los cabos con los que Dios hizo moverse a cada una de sus criaturas: entonces, don Miguel es el producto de todas las vidas anteriores que adquieren así

---

[9] Válganos un viejo testimonio:

> Vive en nosotros el recuerdo de las personas queridas que se nos han muerto; pero al morir nosotros ¿morirá ese recuerdo? moriremos nosotros y quedará nuestro recuerdo en la tierra ¿Qué es ese recuerdo? Y al morir las personas que guarden piadosa memoria de nosotros, morirá en la tierra nuestro recuerdo (*Diario íntimo,* Madrid, 1970, pág. 33).

[10] No de otro modo a como ocurre en Antonio Machado, cfr. Julián Marías, *Machado y su interpretación poética de las cosas* («Cuadernos Hispanoamericanos», 11-12, 1949, pág. 318, especialmente).

[11] Cfr. F. Ynduráin, *Afinidades electivas: Unamuno y Holmes,* apud *Clásicos modernos.* Madrid, 1969, págs. 28-58.

[12] Desde otro ángulo de enfoque, no se pueden silenciar las páginas de Pedro Laín Entralgo, *La generación del noventa y ocho.* Col. «Austral», 784, capítulo VI.

un valor de ejemplaridad, pero la ciudad —condicionada por quienes en ella vivieron— ha sido determinante de una forma de vivir. No sólo infieren sobre Unamuno las vidas de Fray Luis, de Cervantes, de todos los anónimos hacedores de historia, sino también —otra saeta al mismo terrero— el determinismo histórico que hace ser a Salamanca una entidad inalienable. He aquí cómo Unamuno no sólo se considera heredero de quienes le procedieron, sino que intenta una especie de hipóstasis con el alma de la ciudad para lograr en ella, o a través de ella, la propia inmortalidad. Salamanca se convierte así en el símbolo por el que se puede evocar la duración de la vida más allá del tiempo contingente, del hombre en la historia y de la historia en el Tiempo. Símbolo, pues, de lo que en Unamuno es la clave de su conducta como hombre y de su afán como escritor: el *sueño de no morir* (XIV, XV) [13]. A través de unos elementos próximos y hasta tangibles, don Miguel ha creado esa teoría simbólica que nos hace perceptible lo que por su condición queda fuera del mundo real o captable por los sentidos: la vida vegetal le ha permitido acercarnos la idea de un tiempo infinito, porque en él no caben los cortes que establecen las vidas de las criaturas. Sin embargo, cerca de esta visión acrónica del tiempo, puede situarse la vida —tan larga— de una ciudad, pero una ciudad es hechura humana [14], limitada en sus orígenes, tal vez, también en su ocaso; el tiempo de la ciudad tiene —ya— sus límites. Pero límites dilatados hacia el pretérito, dilatados —también— hacia el futuro. Y, como concreción cercenada en esta teoría de restricciones, el hombre. Para conocer la vida del hombre, sus ansias de pervivencia, su necesidad de inmortalidad, quedan ahí las referencias a elementos comprensibles y materiales: la ciudad con sus rasgos, la tierra con su permanencia. Desde estos elementos precisos y precisables, se puede dar el salto hacia el misterio de la inmortalidad individual una vez que la muerte haya cortado el hilillo de eso que llamamos vivir [15]. Salamanca se ha convertido así en un mito, es decir, una historia que se puede narrar, a través de quienes han vivido en ella; pero el mito es un

---

[13] Para la comprensión de qué entiendo por *símbolo* ('entidad que remite a otra entidad inteligible o por los menos hecho inteligible gracias a la entidad simbólica misma') me parece conveniente recurrir a Furio Jesi:

> De hecho, el problema [de qué pueda considerarse como símbolo] consiste en la experiencia espiritual de artistas que advierten la necesidad de evocar entidades «que descansan en sí mismas», desprovistas de significado que transcienda su apariencia, y simbólicas en cuanto implican un reenvío a sí mismas y a la nada a la vez (*Literatura y mito,* trad. A. Pigrau. Barcelona, 1972, pág. 20).

[14] Cfr. M. Alvar, *Unamuno y el paisaje de España,* apud *Estudios y ensayos de literatura contemporánea.* Madrid, 1971, págs. 172-174.

[15] El tema se hará obsesivo en el *Romancero del destierro* y en el *Cancionero.*

relato con apoyo o fundamentación en la historia, pero no historia. Es una manera enriquecida de la historia por cuanto en ella se han ido incrustando unos elementos actuantes sobre quienes leen o escuchan; no sólo la objetividad, que puede no haber interesado nunca, sino la creencia que en un momento, o acaso siempre, ha hecho actuante lo que empezó siendo historia. O, si se me permitiera, de otro modo: la visión mítica de Salamanca en el resultado de una memoria pertinaz. Salamanca existió, ahí está su nombre; pero Salamanca desapareció y sólo duró por el puente que permitía atravesar el Tormes. Un día, Raimundo de Borgoña la fundó de nuevo, y Salamanca se convirtió en criatura histórica, la que hoy vive, la que hoy actúa sobre nosotros. A esta realidad histórica, el recuerdo de los hombres la ha ido dotando de unos enriquecimientos tangibles —su arte—, reales pero no tangibles —su sabiduría— fantásticos —la alquimia—. Todo ese conjunto de factores —y otros muchos que pudiéramos aducir— con los que la vida de la ciudad se ha enriquecido son los que la convierten en una creación mítica. A ella es a la que Unamuno recurre, con la que se siente identificado y a la que da —después de haber vivido él— un sentido cabal en la otra ala de su tríptico [16].

## IV

Si la primera parte del poema manifestaba la relación ciudad-campo; a través de un sentido temporal, y la segunda era el anhelo de conseguir la inmortalidad personal, a través de la perduración de Salamanca; en la tercera se vuelve a abrir en un haz la luz que se había polarizado en un individuo. Es la colectividad humana quien accede al poema, aunque manteniendo firme la vinculación con la primera parte del texto. Las metáforas serán muy sencillas, pero condicionadas —ahora también— por la visión campesina: las callejas *son cual surcos de tu campo urbano* (XX) y los amores nacen en ellos *como nace en los trigales amapola ardiente* (XXI). Aquí la palabra clave es *amor,* a la que se dota de una plétora semántica que se manifestará en

---

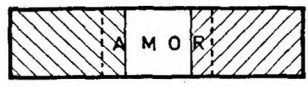
[16] El poema que comentamos es clave para la interpretación paisajista de don Miguel. A él se referirá en algún texto muy preciso:

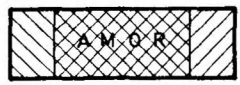
> Durante el verano y en las siempre breves vacaciones de que durante el curso puedo tener, salgo a hacer repuesto de paisaje, a almacenar en mi magín y en mi corazón visiones de llanura, de sierra o de marina para irme luego de ellas nutriendo en mi retiro. Así como también llevo al campo el recuerdo de las espléndidas visiones de esta dorada ciudad de Salamanca, cantada por mí hace algunos años (*Andanzas y visiones españolas,* O.C., II, págs. 623-624).

pluralidad de realizaciones. *El sueño de no morir,* el *soñar la vida que perdura siempre* de que Unamuno ha hablado (XV, XIV) no es sino anhelo, deseo, voluntad, de eternidad (*pregona eternidad tu alma de piedra,* XIX); sentido semántico que, parcialmente viene a coincidir con el de *amor.* Se trata, pues, de una querencia espiritual que está limitada por la dificultad de expresarla de manera distinta a la querencia material, incluso etimológicamente considerada. Algo así como un núcleo semántico *(amar),* no cargado de contenidos secundarios, al que —marginalmente— conexiones con otros campos semánticos desvirtúan de su valor digamos neutro y lo van potenciando con enriquecimientos diferenciados:

anhelo espiritual → AMAR ← deseo físico

En el momento en que la casilla del contenido AMAR está invadida por las cargas más fuentemente expresivas, irá adquiriendo una posibilidad de información que antes no tenía o su campo acabará invadido por todos estos sentidos más expresivos. Si la invasión es total, el verbo dejará de ser significativamente neutro y las cargas semánticas de signo contrario terminarán poniéndose en contacto. Esto es lo que ha ocurrido: lo que en un hombre aislado podía ser un ansia de evasión espiritual, en la sociedad es —por más elemental y fuerte— un enraizamiento físico. A partir de este momento, la semántica se ha cambiado de signo y el poema se temporaliza en precisiones harto limitadas. Valgámonos de unos esquemas:



En el momento en que el 'deseo físico' ha entrado dentro de la esfera semántica del 'anhelo espiritual', lo ha vaciado de contenido, al menos en el poema. Y el *amor* no es ya sino el movimiento de atracción ejercido por la mujer sobre el hombre. En función de él, un vocabulario trivializado por la terminología erótica: *corazón, labios, sed, beber.* Ahora ya no la oposición o relación ciudad-campo, sino la de ciencia-amor, amparada por esa creación de todos y para todos que es Salamanca: símbolo de la vida universitaria, mito para quienes en ella han estudiado. Si la primera de las alas del tríptico no era sino la temporalidad apenas viva; la segunda es la vida en su eclosión más violenta y activa, más humana y menos vegetal.

La conclusión del poema es paralela al final de la primera parte: si todos los hilos de la trama conducían hasta las mismas ansias del poeta, ahora la vida vuelve a converger en él [17]. Dos resultados paralelos y semejantes: el tiempo acrónico se hacía historia por la intrusión del hombre; la historia se hace vida en el amor del hombre. En uno u otro caso, la ciudad mitificada por quienes la viven, inmortaliza a quienes en ella vive [18]. El poema había nacido por la vida que el sol da a las piedras que parecen un *alto soto* y muere con la puesta de ese mismo sol, que en la piedra dorada se eterniza.

## V

Al empezar estas páginas daba unos condicionantes subjetivos en los que —añado— está la libertad creadora del poeta. Unamuno ha elegido un tema y a través de su preocupación por inmortalizarse ha convertido en tiempo histórico a lo que carecía de precisiones cronoló-

---

[17] No creo ajenos a cuanto comento unos versos del poema *Nubes de ocaso:*

Al caer la tarde,
y al caer de las hojas,
amarillos como ellos, se van mis ensueños
rodando cual olas;
¡y en el lecho del sol van buscando
libertad redentora!

(*Rimas de dentro,* O.C., XIII, pág. 880).

[18] No me resisto a silenciar unos versos de Ezra Pound en sus *Pisan Cantos;* en ellos se ve cómo el poeta convierte en patrimonio personal lo que es objeto de su amor; y, al amarlo, lo convierte en bienes propios, inalienables y encarnados en sí mismo ¿No ha hecho esto Unamuno con Salamanca?:

What thou lov'st well remains,
the rest is dross
what thou lov'st well shall not be reft from thee
what thou lov'st well is thy true heritage.

gicas. Entonces —hombre que narra— ha transcendido en mito lo que sólo era historia. Válganos esta manera simple, aunque creo que no inexacta, de reducir las cosas. Pero la transmisión de lo que quiere comunicarnos se ha hecho en unos determinados moldes: las estrofas sáficas de versos endecasílabos y pentasílabos de marcada intención clasicista [19]. Unamuno gustó en *Poesías* de utilizar este tipo estrófico. Testimonio de ello son *Tú me levantas, tierra de Castilla, El mar de encinas, La torre de Monterrey, En la basílica del Señor Santiago, Las magnolias de la Plaza Nueva de Bilbao, La hora de Dios, En el desierto, La huella de sangre de fuego, Sin sentido* y en sus traducciones *Sobre el monte Mario* y *Miramar* (ambas de Carducci). La nómina no deja de ser espectacular, pero en *Salamanca,* Unamuno no ha recurrido a otras artificiosidades como la de utilizar rimas arromanzadas (así en *Tú me levantas, El mar de encinas, En el desierto*), la de hacer esdrújulos a los adónicos *(En la basílica* y en *Las magnolias)* o la de usar rimas consonantes *(La huella de sangre).*

Navarro Tomás señaló que fue Unamuno quien, a pesar de sus preferencias, «trató con menos sujeción a las normas corrientes» [20]. No obstante, de los 93 endecasílabos del poema, 54 tienen pausa tras la quinta sílaba y en otros 15 casos cabría señalar su presencia tras la sexta (si la palabra es aguda) o la séptima (si es grave). Cierto que estamos muy lejos del molde fijo que elaboró Villegas, y eso que no hemos considerado sino un rasgo de la acentuación, sin tener en cuenta si hay otro acento en la primera o en la segunda sílaba, o no hay hasta la cuarta. Estos hechos hacen que encontremos estrofas muy heterogéneas en cuanto a sus endecasílabos (basten como ejemplo las X, XXVI, XXVIII), por más que los pentasílabos se acentúen con bastante regularidad en la primera y en la cuarta [21].

Ahora bien, no deja de ser notable que las nueve primeras estrofas son de una regularidad bastante precisa, que se rompe en la X prolongación no muy afortunada de la anterior; lo mismo que la regularidad vuelve a romperse en las estrofas dramáticamente personales XVII y XVIII, en la cumulativa XXVI, tan fría y poco relevante frente a la emoción de la siguiente, y en la torpe XXVIII. Esto es, la irregularidad métrica no está ordenada dentro de unos esquemas intencionales; es,

---

[19] Véase el importante estudio *Unamuno en su poética y como poeta,* apud Ynduráin, *op. cit.,* págs. 59-124. Me parece inadmisible lo que Romera Navarro entiende por estética —tan pobremente— en don Miguel (cfr. su *Unamuno* 1928, pág. 155).

[20] *Métrica española.* Syracuse, 1956, pág. 396. En ese § 374, el erudito adujo algunas innovaciones introducidas por don Miguel en otros casos.

[21] Exceptúanse los adónicos de las estrofas XIII, XVI, acaso XVII, XVIII, XIX, XXII, XXIV, XXV y XXIX (2.ª y 4.ª), XIV (3.ª y 4.ª), XXIII (en la 4.ª).

simplemente, incapacidad formal en unos casos o emoción incontenible en otros. He aquí, pues, cómo se puede obtener alguna información del estudio de los endecasílabos, mayor —sin duda— que de los adónicos anómalos, y esa información, tal y como se deduce del poema, viene a manifestarnos el doble plano en que el mensaje se manifiesta: la oda —independientemente de los elementos que la integren— es un signo intencional. A través de él, el poeta transmite sus propias experiencias, pero, lo mismo que en las estructuras saussureanas, una cosa es el sistema y otra su realización por el individuo. Resulta, pues, que el metro es un hecho de lengua que se manifiesta en un ritmo, hecho —ya— de habla, siguiendo la idea hegelina de la interdependencia de metro y ritmo y su unidad dialéctica [22].

Al servicio de esta comunicación, Unamuno utiliza dos recursos que suelen llamarse poéticos: el paralelismo y el encabalgamiento. El primero nos ha servido para plantear —en el orden de las ideas una serie de oposiciones y correlacciones— y —en el de la técnica— nos va a ayudar a entender esa ordenación mental. Los conocimientos de las estrofas están apareados en la presentación del problema [23].

Diez estrofas en las cuales se funden forma y sustancia para manifestar en su solidaridad el carácter unitario del poema. Pero al llegar a la estrofa XI ya no cabe correspondencia; Fray Luis o Cervantes son criaturas únicas, incomparables, singulares. Entonces, el paralelismo deja paso a un nuevo recurso: el encabalgamiento. Y el paralelismo reaflora cuando el poema está estructurado como criatura perfecta: a partir de la estrofa XIX. Sabemos —lo hemos visto— la correlación ciudad ~ campo como resultado de dos mediciones distintas de tiempo y sabemos —además— que la historia en el tiempo considerado en su proyección sobre el hombre. Este es el contenido del poema: lo demás, no serán sino escolios acerca de esas dos ideas cardinales. A partir del momento en que el contenido ideológico se ha manifestado, el paralelismo vuelve a estar presente, pero en el interior de cada estrofa, no como elemento pluridimensional. Diríamos que si el verso, es, en su función, paradigmático, la estrofa resulta sintagmática, con lo que se aclararía el planteamiento recién aducido: lo que era sintagmático en las diez primeras estrofas, se reduce a paradigmático después de la

---

[22] Cfr. Ivan Fónagy, *Le langage poétique: forme et fonction,* apud *Problèmes du langage* de E. Benveniste y otros. París, 1966, pág. 81.

[23] *Alto soto de torres* (I) *bosque de piedras* (II), *Miras a un lado* (III), *Y de otro lado* (IV), *Duerme el sosiego* (V) *Duerme el recuerdo* (II). El paralelismo inicial queda roto —pero está presente— en la estrofa X, de carácter anómalo; así y todo se lee: *en este patio* (IX) *en este austero patio* (X).

XIX, proyección a niveles reducidos de lo que en su origen afectó a estructuras más complejas [24].

Tenemos pues, que el paralelismo mental que ha servido para plantear la totalidad significativa del poema, se ha convertido en una doble motivación retórica: supraestrófica (con lo que venía a estar al servicio de toda la estructura) o endoestrófica (recurso musical). Melodía y contrapunto que el poeta utiliza para comunicársenos: dos tipos de expresión que afectan, la una, a la sustancia; la otra, a la forma [25].

## VI

Unamuno utiliza una y otra vez el viejo recurso del encabalgamiento y en él encuentra la manera de dar intensidad a lo que quiere peraltar. Unas veces —y son muchas— la suspensión intensifica directamente aquello que se describe

> Alto soto de torres [...] bosque de piedras ‡
> mi Salamanca! (I-II).
>
> Y de otro lado [...]
> y entre los surcos al dormir la tarde ‡
> duerme el sosiego (IV)
>
> Al pie de tus sillares [...] ‡
> duerme el recuerdo (VI) [26].

Otras, la suspensión se llena de carga expresiva cuando metáforas y comparaciones impiden alcanzar la meta buscada por el planteamiento. El retraso adquiere la eficacia del silencio, cuya validez está —precisamente— en la irrupción violenta de la nueva palabra:

> Miras a un lado [...]
> [...] el follaje pardo ‡
> cual el follaje [...] ‡
> denso y perenne (III)

---

[24] Sírvannos estos ejemplos: *amor de vida - amor de vida eterna - amor de amores -* (XIX), *en tus callejas - en tus callejas duermen* (XX), *de doctos labios - mas de otros labios* (XXIII), *en los troncos vivos - en los troncos muertos* (XXV), *sentencias no hallaréis - no veréis doctrina* (XXVI), *en las honduras guardo - guarda, dorada Salamanca* (XXX).

[25] Cfr. Gregorio Salvador, *Análisis connotativo de un soneto de Unamuno* («Archivum», XIV, 1964, págs. 18-39), y M. Alvar, *Amado Teótimo,* apud *Estudios y ensayos de Literatura Contemporánea,* págs. 187-189.

[26] Y así en las estrofas VI, IX-X, XI, XVII, XX, XXIII, XXIV, XXVIII.

Duerme el recuerdo [...]
como el crecer de las encinas ‡
lento y seguro (VII).

En este patio [...]
que de plateros
ostenta filigranas en la piedra [...] ‡
[...] susurra ‡
voz de recuerdos (IX-X) [27].

Como puede verse en buena parte de estos casos —y en otros que ahora silencio [28]— el encabalgamiento intenta marcar con su pausa el pleno sentido de lo que sigue. El silencio que motiva no es otra cosa que la llamada de atención hacia algo que se considera importante y que debe darse exento, libre de engarces de cualquier tipo. Resulta entonces que el verso adónico suele ser en casi todas estas estrofas ese nódulo en el que aparecen purificadas las ideas, núcleo para cuyo brillo se sacrifican los versos endecasílabos. Por lo menos en dieciséis de las treinta y una estrofas Unamuno ha utilizado el procedimiento y, en él, convergen todos los tipos de encabalgamiento que he considerado. No merece la pena hastiar con la evidencia; basten los tres primeros testimonios:

dora a los rayos de su lumbre el padre ‡
Sol de Castilla. (I)

remanso de quietud, yo te bendigo, ‡
mi Salamanca! (II)

cual el follaje de tu piedra, inmoble, ‡
denso y perenne (III) [29].

Si estas rupturas —con la brusquedad impuesta de la pausa— han servido para intensificar lo que quería hacerse más expresivo, el *leixaprén* actúa de contrapeso de un recurso que acabaría siendo monótono y pobre. En efecto, más allá de un paralelismo conceptual o de musicalidad, Unamuno utiliza reiteradamente el enlace de versos y estrofas. Algo que sería suprasegmental, si se me permitiera utilizar el término fonético. Entonces, el poema va adquiriendo un lento y remansado

[27] También en la estrofa XXI y, no como metáfora, sino como explicación, en las II, III, IV y VIII.

[28] Consten en nota la eficacia de las finales en las estrofas XI y XIII, por ejemplo.

[29] Y también en las estrofas IV, V, VI, VIII, X, XII, XIV, XV, XIX, XXI, XXIV, XXIX y XXXI, cuando menos.

fluir: el discurso, roto cada vez que se busca un relieve, se conforma —ahora— a la exacta condición del cauce; todo lo que era desasosegante —por inesperado— en el encabalgamiento es ahora —por repetido y consabido— suave y natural [30].

Tampoco quiero acumular datos en este momento. Sírvannos ejemplos heteroestróficos como los que siguen:

Y entre los surcos al morir la tarde
duerme el sosiego.
Duerme el sosiego (IV-V)

que año tras año maduró en tus aulas
duerme el recuerdo.
Duerme el recuerdo (VI-VII).

o paladeando en oración los dulces
nombres de Cristo.
Nombres de paz y amor (XI-XII) [31].

O dentro de la misma estrofa el enlace de versos producidos por la repetición de una misma palabra:

como el crecer de las encinas, lento,
lento y seguro (VII) [32].

## VII

Comparar las diversas redacciones porque pasó el poema permite obtener conclusiones muy significativas. En la versión de 1904 —la que envió a don Luis Maldonado— faltaban las estrofas XIII a XIX, ambas inclusive, y la XXXI [33]. Al considerarlo, veo cómo el poema ha llegado a su estructura actual tras una cuidada elaboración. Porque —y esto es fundamental— la perfección que hemos descubierto con sólo enunciar los elementos que lo constituyen, no existía —ni siquiera se hubiera podido formular— con sólo el texto primitivo. La versión que se publica en *Poesías* es lógicamente la que he utilizado para mi

[30] Qué entendía Unamuno por música en unos años próximos al poema que comento se puede saber leyendo las págs. 51-53 de la edición ya citada del *Diario íntimo*.

[31] Y así en las estrofas XIII-XIV, XX-XXX. En algún caso, el enlace es no literal, sino etimológico: «*dejando* / fruto de sueño. / El *dejo* amargo» (XXI-XXII). En la misma estrofa se dice que el fruto de sueño del amor es comparable a la *amapola* ('adormidera') en el trigal.

[32] Cfr., también, las estrofas XIV y XV.

[33] García Blanco, *op. cit.*, pág. 51.

análisis, como redacción última que aceptó don Miguel. En ella he señalado esa estructura de tríptico que se abre sobre la tabla central, que recoge y proyecta los haces luminosos. Sin embargo, esa tabla central no existía originariamente. Sin ella el poema era —cuando más— la descripción de una realidad manifiesta de manera dual: campo-ciudad. Pero ahora sabemos que esa dualidad se unificaba en el espíritu del poeta, que venía así a incardinar en su propio sentimiento lo que de otro modo hubiera sido una pura circunstancia —o circunstancias— ajena. Es más, que faltara la presencia de Cervantes —no imprescindible para la economía del relato— alejaba objetivamente un poema que nacía por una serie de condicionantes afectivos. Unamuno —no se olvide la fecha— está enfrascado en su *Vida de don Quijote y Sancho,* sabe muy bien el texto del *Licenciado Vidriera* al que se refiere, y el texto es —precisamente— un vínculo de amor de Cervantes hacia la ciudad. ¿Cómo prescindir de todo ello en un poema «en loor de nuestra Salamanca»? En efecto, Unamuno subjetiviza al poema y lo hace ser criatura diferente, pero lo entraña más y más: la exclamación *oh* es sustituida por *mi* y se añade la estrofa última, que viene a ser no sólo el testamento humano (importa más *haber sido* que *recordar*), sino la clausura de su ideario. Entonces, lo que necesariamente hubiera quedado en una estructura abierta (campo, ciudad, estudiantes, el propio poeta) se convierte —por el subjetivismo— en una estructura cerrada: el planteamiento global se hace en función de la problemática existencia de un hombre concreto. Ya no hay elementos externos, sino la íntima consideración de la propia vida. Todo tiene un sentido nuevo, más intenso y coherente, ahora, cuando se trata de un ser conocido e inmediato, y no de una historia perdida en el tiempo o forjada por gentes anónimas. El poema se ha hecho, precisamente en esos versos añadidos sobre Cervantes, un sueño de inmortalidad. La oda pasa de ser una meditación objetiva sobre el tiempo y sobre la historia, a una preocupación por este ciclo coherente que es la vida del hombre. Y, entonces, la última estrofa, la que se ha añadido, es el broche que cierra ese otro ciclo existencial: el del día. En el comienzo, el padre Sol da vida a la teoría de torres que constituyen la ciudad; en el fin, al desaparecer el sol, en la piedra quedará su reflejo para que pueda durar la memoria del hombre [34].

---

[34] En este sentido no dejan de ser significativas sustituciones léxicas como *Castilla recia* por *la tierra madre* (II), *caer* por *morir* (IV), *los recuerdos* por *la esperanza* (V), *tumba* por *reposo* en un texto muy modificado (VI), *salud* por *fe, paz* (VIII), *susurra* por *resuena* (X), *repitiendo* por *paladeando* (XI), *sosiego* por *reposo* (XII), *secarse* por *morir* (XXI), *temblorosos* por *palpitantes* (XVI), *entre los pliegues* por *en las honduras* (XXX), *me vaya* por *me muera* (XXX).

El poema se ha humanizado, pero se ha humanizado porque Unamuno incrusta en él su congoja y lo hace autobiografía. Nada tan evidente como esa estrofa de nombres de mujer, la XXVII, arrancada a retazos de las mesas estudiantiles del aula de Fray Luis. Por eso la versión primitiva con unos nombres poco «históricos» es sustituida ahora por alguno —arcaico— que consta *(Olalla)* o el que «subjetiva» en grado máximo los propios deseos del poeta: *Concha,* la esposa con la que en aquellos años estaba amando y sufriendo, la fiel compañera de toda la vida [35].

Unamuno era consciente de cuanto iba haciendo. García Blanco ha recogido puntualmente todos los hilos sueltos que nos hacen entender este proceso creador [36]. Si comparamos, lo que ahora es fácil, los textos que don Miguel envió a Maldonado, a Marquina, a Pitollet y los impresos en la *Ilustración Española y Americana, Gente Joven, Poesías* encontraríamos una cuidadosa labor de lima. Le guiaban unos concretos e inesquivables deseos de perfección. Lo sabía y lo alcanzaba. Cuando escribe (3 de noviembre de 1904) a Rubén Darío le dice: «He corregido ayer una poesía —creo que la mejor que he hecho—, titulada *Salamanca* [...] Los versos son sáficos clásicos, cual cuadra a esta ciudad» [37].

Todo va resultando solidario: el paisaje y la ciudad, el tiempo acrónico y la historia, la vida y los deseos de inmortalidad. Y, sí, la expresión de que el poeta se vale: desde los versos y estrofa de corte renacentista hasta la ponderación de encabalgamiento y *leixaprén.* Todo medido, elaborado y reelaborado, hasta hacerlo —subjetivamente— un pedazo inalienable de la propia vida [38].

## VIII

El *Diario íntimo* nos muestra como la gran crisis religiosa de 1897

---

[35] Cfr. Salcedo, *op. cit.,* págs. 82-84. En 1902 había muerto Raimundo, el hijo por quien tanto padecieron (había nacido en 1897).

[36] *Op. cit.,* págs. 52-63. Estamos, pues, ante un «signo iconográfico motivado», cuyo valor está en representar, a la vez, unas ideas por medio de la palabra y una imagen sonora del objeto por medio del verso. Aunque no me parecen aceptables todos sus planteamientos, creo muy recomendable la lectura de Pierre Guiraud, *Les fonctions secondaires du langage,* apud André Martinet, *Le langage.* París, 1968, pág. 469.

[37] García Blanco, *op. cit.,* pág. 57.

[38] Cuenta García Blanco (*op. cit.,* pág. 66) que, en 1934, el Ayuntamiento de Salamanca puso dos estrofas del poema en su salón de sesiones, y Unamuno —con setenta años ya— leyó la oda.

se liquida en 1902. El poema que hemos comentado es —ya— muy distinto de lo que Unamuno escribe en torno a su problemática de creyente. No creo que sea ajeno a ello el recato con que guarda los poemas más angustiados frente a otros —éste— digamos más «literarios». Al situar estos dos planos de la creación no quiero dar prioridad a uno sobre otro: en los dos se encuentran poemas de gran belleza. Lo que me interesa subrayar es simplemente que la liberación religiosa permite escribir versos de aparente serenidad, por más que subyacente mane —y manará siempre— un determinado tipo de inquietudes agónicas [39].

Al contemplar la belleza de Salamanca y al contemplar la serenidad del campo charro, Unamuno ha establecido una suerte de correspondencia entre dos orbes heterogéneos. Lo que trata es de acercarnos a ese hallazgo que —en cualquier momento— será metafórico *(A es parecido a B)*. Ahora bien, el poeta tiene conciencia de que, bajo comparaciones y metáforas, hay un hallazgo duradero. Al encontrar esa correspondencia, no ha hecho sino desnudar las cosas de cuanto ajeno hay a su propia entidad. Es, pues, digamos, como un buceo para encontrar la realidad más auténtica de aquello que tenemos ante nuestros ojos, de lo que hace que la cosa sea, lisamente, una *res* y el mundo un conjunto ordenado de *realia*. Este sistema de correspondencias tiene que establecerse de acuerdo con unos principios que, por ser vivos, son necesariamente, temporales. El campo es una creación que vive en un tiempo acrónico —sin principio ni fin— por cuanto no es medido por elementos finitos. La inmovilidad del árbol lo identifica con todos los demás árboles que allí nazcan, crezcan o mueran: todos iguales entre sí, todos sometidos al girar de las estaciones, que se repite siempre con la misma isocronía. Sin embargo, la vida urbana cuenta con la existencia del hombre; sin él la ciudad no hubiera nacido, por más que el árbol echara frutos o perdiera, si las pierde, sus hojas. Al introducir el hombre, el tiempo se cercena en su fluir; esto es, se hace historia. Historia aunque cada uno de nosotros sea incapaz de abarcarla. Entonces, para captar un tiempo humanizado, pero no abarcable por el hombre, es necesario recurrir a unos efectos evocadores, son los significados que el poeta pone en sus palabras. No basta con el contenido habitual, desgastado por el roce cotidiano, sino que la lengua poética necesita unos principios de economía significativa que ahorren las contínuas llamadas hacia eso que se quiere decir y que

[39] Vid. Julio García Morejón, *Dos coleccionadores de angustias*. São Paulo, 1967.

ya no se dice [40]. Es necesario, pues, mantener un principio activo de comunicación dentro de unas posibilidades prácticas, lo que, por paradójico que parezca, lleva un mundo donde la realidad se transforma. Guido Guglielmi al enfrentarse con un creador como Cesare Pavese pudo escribir:

> Su ambición se realiza por medio de las imágenes, símbolos, o mundos complejos de figuraciones de realidad mítica, síntesis de realidad intemporales violadas y extraídas de la penumbra maternal de la memoria. La poesía se entiende como aventura en el campo experimental. Y en efecto, en lugar de racionalidad tenemos iluminaciones, identificaciones místicas [41].

El caso de Unamuno no es idéntico, porque Unamuno no es un poeta visionario, sino histórico [42]. Sin embargo, no pretendo decir que las afirmaciones no puedan sernos útiles. El poeta intenta transferirnos el mundo de su intuición a través de los elementos lingüísticos de que dispone [43]. Entonces crea esa nueva «realidad mítica» que hará comprensible aquello que está intuyendo. De este presupuesto parte Unamuno: él tiene una visión de la ciudad en la que vive y trata de comunicárnosla. Pero, incialmente, es posible que el lector sea ajeno —insensible por tanto— al objeto que se trata de aprehender; por eso Unamuno escribió unas líneas ambientadoras para quien no supiera de la realidad física a la que se nombra por Salamanca. Ahora bien, lo que en el psicologismo de Bühler es la *llamada* se cumple por Unamuno con esas frases que nos sitúan dentro de un determinado motivo (justamente el que se va a cantar) y que —como una luz intermitente— nos señala el camino de la comprensión para que no marremos. Resulta, entonces, que la llamada nos coloca ante un determinado texto, cuya identificación debemos hacer sin anfibologías. Pero para abstraer esa realidad que interesa, Unamuno tiene que rechazar la que no es sino resultado de excrecencias vulgares. La realidad Salamanca

---

[40] Buena conciencia tuvo de ello Antonio Machado cuando en *Los Complementarios* escribe: «Empleo a veces las palabras fuera de su recto sentido a conciencia de mi error». (El fragmento, sin indicación de procedencia, consta en los «Cuadernos Hispanoamericanos», nº 11-12, 1949, pág. 245; en la edición de Guillermo de Torre, Buenos Aires, 1957, pág. 15; en las *Prosas* de O. Macri, Roma, 1958, pág. 45, y en la *Antologías* de su prosa hecha por Aurora de Albornoz, t. II, Madrid, 1971, pág. 37).

[41] Apud *La literatura como sistema y como función.* Barcelona, 1972, págs. 177-178.

[42] Vid. Joaquín González Muela, *El aspecto verbal en la poesía moderna española* (RFE, XXXV, 1951, pág. 91).

[43] Cfr. Julio García Morejón, *Unamuno y el Cancionero. La salvación por la palabra.* São Paulo, 1966, págs. 176-180, especialmente. Para el sentido que la palabra tiene en los grandes poetas del 98, vid. A. Machado, *Los Complementarios* (edic. cit., pág. 177).

es inalienable por lo que tiene de propio, no por lo que ha recibido como bienes mostrencos; el poeta intenta salvar esa autenticidad incontaminada. Y tiene que recurrir a la historia. En un plano intemporal cabrá acercar el soto torreado que es la ciudad al encaje vivo de los encinares, pero ya aquí una selección se repudia cuanto adultera lo que se ve como caracterizador y se aparta cuanto es intransferiblemente propio. La ciudad es, pues, un conjunto del que sólo interesa una parte; justo la que han labrado unos hombres de excepción. No todos los que han vivido en ella, sino los que han escuchado el mensaje de quienes les precedieron y son capaces de transmitirlo. Viene a resultar que lo que era un amontonamiento de *realia* es ahora un conjunto de testimonios valederos. Pero testimonios por los que los hicieron, por los que lograron darle virtualidad, por aquellos de nosotros que aceptamos la herencia. Del mismo modo que la piqueta del arquéologo saca a luz ciudades enterradas, la lengua del poeta reconstruye una realidad —que acaso nunca fue— pero que operó sobre unos espíritus escogidos y que sigue operando. Claro que para reconstruir una realidad no bastan las paletadas de argamasa, sino que es necesario aislar los fragmentos selectos y amorosamente ordenarlos. El poeta de cualquier tipo tiene que inventar su aventura, proceder a iluminar penumbras e identificarlas con su intuición; entonces tiene que valerse de unos elementos que se pueden aducir sin posible contaminación y recurre al símbolo y al mito. De una parte, la parcela de realidad descarnada de valores ocasionales; de otra, su enriquecimiento. Ahí están símbolo y mito contrabalanceándose en el poema de Unamuno para hacernos entender esa creación del hombre, ejemplar para quien sepa comprenderle y abierta a nuestra entrega. Muchos años después (1930) la visión descarnada de la ciudad no será otra cosa que —de nuevas— símbolo y mito

Salamanca, Salamanca,
renaciente maravilla
académica palanca
de mi visión de Castilla [44].

Pero símbolo y mito son resultado de la especulación o del discurrir humanos. Unamuno entra en su poema para conformarlo según su precisa manera de ver las cosas y adapta a su propio ser la interpretación de las cosas. Entonces cambia la estructura puramente discursiva y abierta del poema en otra intimista y cerrada; modifica por completo

[44] Apud, O.C., XV, pág. 690, nº 1.529.

los planteamientos iniciales y se instaura dentro de la oda con su *Yo,* que viene a ordenar la totalidad de los elementos y a condicionarlos según su propia visión antropológica de lo que es el campo y lo que debe ser la ciudad. Lo que en un principio sólo eran metáforas del tipo *A se parece a B* ahora se convierten en metáforas gramaticales; el pasado se actualiza y Fray Luis viene a ser criatura actual: al marchar los estudiantes, *quédase solo,* en la efigie del patio de Escuelas Menores, pero, quédase, *meditando* y *paladeando,* figura viva y presente —con su ejemplo— en todos los hoy que puedan sucederse. La transferencia temporal tiene un nuevo valor semántico y la sintaxis transciende de su propia contingencia gramatical: si el pasado podía actualizarse, el futuro no será otra cosa que un presente eternizado

> Y cuando el sol al acostarse encienda
> el oro secular que te recama,
> con tu lenguaje, de lo eterno heraldo
> di tú que he sido (XXXI).

La intrusión personal en la vida de la ciudad se hace con lo que en ella es vida y lo que Unamuno siente como tal. Los estudiantes son —y eran— otro de esos símbolos y mitos salmantinos. Pero el poeta no acierta a objetivarlos, porque él mismo es profesor universitario, y, entonces, al dar la visión omnitemporal y omnipersonal de ese tipo de vida —para Unamuno el más significativo de la ciudad—, se mete de rondón en su propia creación [45]; las mesas en las que los estudiantes dejan incisas sus peripecias amorosas se enriquecen con otra bien concreta y personal: allí —estudiante del XVI— Unamuno ha puesto el nombre de *Concha.* Y todo este fragmento del poema tendrá una palabra clave, *amor,* en torno a la cual girará una constelación de satélites menores [46]. *Amor* de todos los mozos que en Salamanca han cuajado, pero que no es otra cosa que la visión enamorada que

[45] Confirman estas líneas y otras que —dispersas— hay en otros lugares de este ensayo, la idea de que «el tiempo del mito no corre paralelo al de la historia [...] está inmovil y permanece perennemente accesible al lado del transcurso de la historia» (Jesi, *Lit. y mito,* ya cit., pág. 238).

[46] A pesar del título, nada tiene que ver con la cuestión que ahora nos ocupa el ensayo de Friedrich Schürr, *El amor, problema existencial en la obra de Unamuno* (apud *Erlebnis, Sinnbild, Mythos. Wege der Sinndeutung romanischer Dichtung.* Bern München, 1965, págs. 277-299). No quiero pasar sin aducir un texto de la *Vida de don Quijote y Sancho:*

> Del amor a mujer han brotado los más fecundos y nobles ideales, del amor a mujer arraiga el ansia de inmortalidad, pues es en él donde el instinto de perpetuación vence y soyuga al de conservación sobreponiéndose así lo substancial a lo meramente aparencial (Parte I, cap. XII-XIII).

Unamuno tiene de la ciudad y a la que lega, no en el pino de una banca, sino en la enumeración poética, el nombre de la propia esposa [47].

Todo este conjunto de intenciones no está ahí como un surtir a borbotones, tiene una ordenación muy clara a la que Unamuno impone severísimo rigor: Salamanca está vista como ese equilibrio renacentista que es. En consecuencia, los versos que se le dediquen son de un clásico rigor. Endecasílabos sáficos, pentasílabos adónicos. No basta con pensar en Villegas; más allá está esa «Castilla latina», sabia y académica, y los versos quieren ser —como los latinos— ritmo y no rima. Por eso el poeta tendrá que luchar para sumplir el artificio que hace pensar en la música, aunque no sea música. Y recurrirá al encabalgamiento, para lograr en él eficacia expresiva de tipo conceptual, y recurrirá al paralelismo y al *leixaprén* [48]. Es decir, dos formas rítmicas que acentúan la musicalidad del verso, sin necesidad de someterse a la rima. La reiteración paralelística (conceptual y de forma) o la repetición de palabras no es otra cosa que el intento de lograr la armonía musical con unos elementos voluntariamente limitados. Pero todos ellos basados en la reiteración. Es decir, tema y contrapunto de una sinfonía, iteración en registros diversos para que el hilo del relato no se pierda, sino que se enriquezca con nuevas posibilidades expresivas. Esto nos lleva a un planteamiento general de los hechos poéticos, sobre todo tal y como los había suscitado Unamuno. Su oda era una «imagen sonora, una representación concreta de relaciones rítmicas y armónicas», pero deliberadamente, dentro de unos moldes muy clásicos, porque así convenía a la naturaleza del objeto narrado. Los elementos materiales del poema habían venido a ser —también— manifestación de una estructura interna con la que estaban solidarizados. Aquí vemos cumplirse aquellos postulados de Pierre Guiraud, que no siempre se podrán realizar:

> Les rythmes et la mélodie sont inséparables des représentations sémantiques et l'art du poète est précisément d'intégrer les deux

---

[47] Cfr. las bellas páginas de Armando F. Zubizarreta en *Unamuno en su «nivola»*. Madrid, 1960, 262-270. Carlos Blanco Aguinaga dedica el capítulo IV de su obra a estudiar *El refugio de la familia* (cfr. *El Unamuno contemplativo*. México, 1959).

[48] Antonio Machado en sus *Reflexiones sobre la lírica* ha escrito unos comentarios que nos son válidos en estos momentos:

> Sin esas leyes del pensar genérico (el poema sería ininteligible), pues solo merced a ellas puede el poeta captar el íntimo fluir de su conciencia [...] mas, satisfecha esta exigencia lógica, sin lo cual el poema comenzaría por no existir, surge el problema específico de la lírica (vid. «Cuadernos Hispanoamericanos», nº 11-12, 1949, pág. 597).

messages, le rythme apparaissant comme le support de l'idée el l'idée actualisant le rythme. La poésie est une hypostase de la forme signifiante qu'elle doit soustraire à la sélectivité et à la transitivité [49].

Por caminos bien distintos hemos llegado al *Credo poético* del propio don Miguel [50]: imposibilidad de separar *forma* e *idea,* pues mutuamente se condicionan y configuran [51]. Si no se funden, si la «hipóstasis» no se realiza, quedarán separadas esos dos integrantes y el poema no se habrá logrado:

No te cuides en exceso del ropaje,
de escultor y no de sastre es tu tarea,
no te olvides de que nunca más hermosa
que desnuda está la idea.

No el que un alma encarna en carne, ten presente,
no el que forma da a la idea es el poeta
si no es el que alma encuentra tras la carne
tras la forma encuentra la idea.

La música estaba presente y Unamuno no lo ignoró. Al escribir a Camilo Pitollet dice: «En una *Oda a Salamanca*» [52]; en su artículo *Culto al porvenir* (1913) vuelve a referirse al poema como «esa mi *oda*» [53]. Don Miguel, catedrático de griego y amigo de sacar las «tripas» a las palabras, sabía muy bien que eso era un 'canto', como las *ode* o *carmina* de los clásicos. Medio siglo después, el 12 de octubre de 1953, Salamanca celebró el VII centenario de su Universidad, y Joaquín Rodrigo escribió para la ocasión solemne su cantata para voz de bajo, coro mixto y once instrumentos, titulada *Música para un códice salmantino.* Diez estrofas del poema fueron cantadas con el acompañamiento musical [54]. El ciclo se había cerrado. Salamanca volvía a ser símbolo y mito; símbolo significativo de lo que la ciudad tiene de

---

[49] *Fonctions secondaires,* ya cit., pág. 469.

[50] *Poesías,* págs. 10-11.

[51] Marías refiriéndose a la poesía de don Miguel escribió:

> Punto de partida es una realidad poética, a la cual le es esencial el verso, la carne, la forma; y en ella, al pensarla, al realizarla poéticamente, ha de encontrar el poeta el alma, la idea que lleva —ya ella de por sí—, la experiencia poética de que ha arrancado. La poesía de Unamuno no es, en modo alguno, un añadido, sino que brota de su propia e insustituible fuente (*op. cit.,* pág. 130).

[52] 25. IX. 1904, apud García Blanco, *op. cit.,* pág. 57.

[53] Ibídem, pág. 65.

[54] Ibídem, pág. 66.

inalienable; mito de lo que en torno a ella han labrado quienes la vivieron con amor. La ciudad era —de nuevo— criatura eterna más allá de toda contingencia: nueva parcela de arte gracias al poeta; inmortalizadora, carismáticamente, del hombre que se le entregó. Símbolo y mito de Salamanca también aquel hombre que en Salamanca ejerció su magisterio universitario y al que otros hombres llamaron Miguel de Unamuno [55].

[55] Vid. Schürr, *El mito unamunesco,* apud *Erlebnis,* ya cit., págs. 300-302.

# ANTONIO MACHADO
# ENTRE LA POÉTICA Y LA POESÍA

## PRELIMINAR

La publicación de *Los Complementarios* ha prestado un gran servicio a los estudios machadianos [1], aunque tal vez los manes de don Antonio estén reprendiendo al editor. De todas formas, los escrúpulos del poeta no iban demasiado lejos: autorizaba a tomar sus ideas, pero hacía distingos a la forma [2]. El respeto se lo concedemos: manejamos borradores y sólo borradores. La teoría literaria de Machado no es únicamente lo que este cuaderno permite intuir, faltan muchas cosas y otras —sin embargo— están reiteradas; el orden no es muy riguroso... Cierto todo ello. Pero verdad también, que nos encontramos ante una serie de postulados y problemas que aquí se formulan de manera inequívoca, que pueden completar lo que ya sabíamos de los apócrifos [3] y que autorizan a establecer una teoría poética bien trabada y bien pensada, teoría poética que va de 1912 a 1925 y que afecta a la creación, total o parcial, que rigió obras capitales como *Campos de*

---

[1] Antonio Machado, *Los Complementarios,* edición crítica por Domingo Ynduráin. Madrid, 1972. El t. I es la reproducción fascimilar del cuaderno; el II, su transcripción. Después los edité en las Ediciones Cátedra (Madrid, 1980).

[2] Lo dijo muy claramente, como si intuyera el destino que iban a tener sus notas:

> Todo lo que contiene este cuaderno son apuntes que nadie tiene derecho a publicar. Pueden, sí, ser utilizadas las ideas. Pero téngase en cuenta que el autor, antes de darlo a la luz, lo hubiera revisado y puesto en correcta forma literaria (pág. 75).

[3] Cfr. Carlos Clavería, *Notas sobre la poética de Antonio Machado,* apud *Cinco estudios de literatura española moderna.* Salamanca, 1945. Problemas cercanos a los que aquí trato, pero vistos de manera totalmente distinta, se pueden estudiar en los siguientes libros: R. Gullón, *Una poética para Antonio Machado,* Madrid, 1970: P. de A. Cobos, *Humor y pensamiento de A. M. en sus apócrifos* (2.ª edic.), Madrid, 1972; H. Laitenberger. *A. M. sein Versach einer selbstinterpretation in seinen Apokryphen Dichterphilosophen,* Wiesbaden, 1972; Roberto Murillo Zamora, *Antonio Machado. (Ensayo sobre su pensamiento filosófico).* San José de Costa Rica, 1981; estudio de Antonio Domínguez Rey en su *Antonio Machado,* Madrid, 1979, págs. 132 y ss.

*Castilla* (1907-1917), *Nuevas canciones* (1917-1930) y los inicios de un *Cancionero apócrifo* [4] (1923?-1917). En la página 243 de *Los Complementarios* consta una apostilla que nos ahorra cualquier duda:

> Contiene borradores y apuntes impublicables, escritos desde el año 1912, en que fui trasladado a Baeza, hasta el primero de junio de 1925.

La misión del investigador va a ser la de dar coherencia a la información dispersa y encontrarle sentido dentro del pensamiento teórico de su creador. Como, por otra parte, disponemos de su doctrina poética, según Abel Martín y Juan de Mairena, podemos ver ahora cómo se han ido elaborando todas estas fuentes de información.

## EN TORNO AL SIGNO POÉTICO

Situado ante la palabra, Antonio Machado formula una serie de principios que son fundamentales para su propia creación. Como poeta, se ocupa de la expresión y no del contenido, por eso los dos planos hjelmslevianos del contenido (forma y sustancia) apenas le interesan. Sin embargo, sagazmente, va levantando diversos estratos para aclarar su concepción de la poesía. Machado parte de las doctrinas de T. Lipps que, en su *Estética,* había dicho «todo mero hecho carece de sentido estético» [5]. Lo que traducido al lenguaje del estructuralismo significa que la poesía, como estética que es, no afecta ni es afectada por la sustancia del contenido. Dicho de otro modo, si entendemos por sustancia de contenido la realidad antes de ser formulada, resultará que cualquier hecho podrá ser poético, si adquiere forma poética, pero por ser hecho no es poesía. Ahora bien, el escritor para comunicarse no se puede valer de ideas, sino de palabras; por eso el propio Lipps apostillará poco después: «La poesía es, ante todo, un resultado de palabras» [6]. Pero el dominio de la palabra es el plano de la expresión, no el del contenido, con lo que la doctrina de Lipps se formula muy

---

[4] Salvo *Los Complementarios.* Citaré las obras de Antonio Machado por las *Poesíe. Studi introduttivi, testo críticamente riveduto, traduzione, nota al testo, commento, bibliografía,* a cura di Oreste Macri, III edizione, Milán, 1961.

[5] *Los Complementarios,* pág. 176. T. Lipps publicó su *Aesthetik, Psycologie des Schönen und der kunst* en Hamburgo, 1903; en 1923, la «Biblioteca Científico Filosófica» publicó en Madrid una traducción con el título de *Los fundamentos de Estética.* Vid., en este mismo volumen, el estudio siguiente.

[6] *Los Complementarios,* pág. 142.

claramente dentro del ámbito en el que la insertaría Hjelmslev. Antonio Machado parte, pues, de los presupuestos del teórico alemán: la sustancia del contenido no es en sí misma poética ni la poesía es otra cosa que plano de expresión. Situado en estos principios, Machado intenta desentrañar el sentido de la palabra y de las palabras. Porque si la poesía no fuera otra cosa que palabras nos encontraríamos con un mundo simplemente denotativo en el que los signos transmiten, artificial o simbólicamente, *realia.* Pero la poesía es algo distinto del lenguaje funcional y exige a la palabra unos valores ausentes de la trivialización. Nos encontramos, pues, en el mismo punto de partida con unas cuantas motivaciones:

1º La poesía pertenece al plano de la forma.
2º El signo poético no es igual que el signo lingüístico.
3º La palabra se interpone entre el mundo y la percepción que de él podamos tener.
4º La palabra poética modifica los valores que pueda haber en la palabra funcional.

Intentemos ver cómo resuelve Antonio Machado toda esta teoría de motivos. Creo que su doctrina se puede ordenar dentro de una semiología muy precisa y, con ayuda de investigaciones recientes, pienso dar sentido cabal a una serie de observaciones dispersas. A lo largo de mi exposición, emplearé el término de *semiología*, suficientemente claro para proceder sin ambigüedades, toda vez que siendo la poesía un problema del plano de la expresión, ajeno al del contenido, no habrá posibilidades de confusión. Por otra parte, lo que etimológicamente hacemos es *semiología*, y semiología nos basta, pues *semiótica* no hará otra cosa que complicar la nomenclatura [7].

## EL VALOR DE LA PALABRA

Cuando el poeta nos dice que

> Las artes plásticas trabajan con materia bruta. La materia lírica es la palabra: la palabra no es materia bruta [8].

[7] En *Du sens,* París, 1970, § 3, 6, pág. 33, Greimas propone llamar *semiótica* a las ciencias de la expresión, y *semiología,* a la del contenido. Creo que los límites tampoco quedan en él demasiado precisos por cuanto hay muchos puentes que van de uno al otro plano.

[8] *Los Complementarios,* pág. 98.

está considerando la palabra como dotada ya de unas formas diferenciadoras. Si antes decía que la poesía no era sustancia de contenido, vemos ahora que la forma viene a diferenciarla. Porque no se trata de un bloque de piedra o de un metal en fundición, no. La palabra es materia (digamos sustancia) elaborada (digamos con forma). Ahora bien, cuando el poeta utiliza su materia artística, la recibe como una herencia dotada de una serie de elementos constitutivos (forma y sustancia) que sirven para que pueda ser expresada, pero quien utiliza esos elementos no los inventa, sino que tiene que aceptarlos porque —él también está dentro de un convencionalismo en el que la palabra tiene valor— si quisiéramos independizarnos de semejante tiranía, no podríamos comunicar el mensaje poético, pues no seríamos comprendidos. Resulta entonces que la palabra —por su propia existencia ya no materia bruta— posee una carga convencional que la hace comprensible, pero —a la vez— desvinculada de quien tiene necesidad de usarla. Machado lo ha visto muy bien, ha tratado de comprender el problema y se ha remontado a planos generales: la sociedad ha creado el valor de ese sutil instrumento que estamos manejando; como necesita hacerlo hilo de comunicación entre los hablantes, debe vaciarlo de cualquier contenido afectivo, y, así, la palabra funcional es convencional y objetiva, pero el poeta necesita expresar cualidades, no realidades neutras, y, entonces, la tiene que modificar. Estamos ante un nuevo planteamiento al que volveremos más tarde: la palabra poética como *desvío* de la palabra funcional. De momento sigamos el hilo de nuestro planteamiento: la palabra no es materia bruta, sino un producto social, elaborado, que recibimos apto para su utilización [9]. Pero por su propia condición es una pantalla que se interpone entre la realidad y el hombre; nosotros transmitimos no cosas, sino símbolos de las cosas. La primera ocupación del hablante, es, pues, desnudar ese fantasma, ineludible e inevitable, que oculta el mundo bajo la apariencia con que lo cubre. Mucho más si se trata de lenguaje poético, en el cual hay un desvío de lo que se ofrece objetivamente. Por eso resulta muy acertada la comparación de Machado «toda poesía es, en cierto modo, un palimpsesto» [10], porque, en efecto, bajo la apariencia de cualquier texto que leamos, hay otro mensaje distinto al que debemos descifrar. Desde

---

[9] El texto que comento está en las páginas 186 *a*-187 *a* del manuscrito de *Los Complementarios* (ligeramente modificado en *Poesie,* pág. 822) y dice así:

> La palabra es valor de cambio, producto social, instrumento de objetividad (de convención entre sujetos). El poeta pretende de ella, objeto único, medio expresivo de lo psíquico individual, valor cualitativo.

[10] *Los Complementarios,* pág. 156.

el mundo de la semiología las cosas resultan del mismo modo: las llamadas *estructuras superficiales* «ordenan en formas discursivas los contenidos susceptibles de manifestación», en tanto que en la *estructura de manifestación* «se producen y organizan los significantes» [11]. La palabra, tal y como la entiende Machado, pertenecería a la estructura superficial de Greimas, mientras que la palabra poética estaría incardinada en las estructuras de manifestación. Nuestro escritor volvió sobre estas ideas y las reformuló en un pasaje más extenso, pero no fue infiel a lo que había dicho y su texto puede ser síntesis de cuanto comento y punto de partida de algo a lo que tendremos que volver:

> El material que el lírico maneja es la palabra. La palabra no es materia bruta. No os costará demasiado trabajo comprender la diferencia que existe entre un montón de piedras y un grupo de vocablos, entre un diccionario y una cantera. Sin embargo, al poeta le es dado su material: las palabras, como al escultor el mármol o el bronce. Ha de ver en ellos, por de pronto, lo que aún no ha recibido forma, lo que puede ser mero sustentáculo de un mundo ideal: materia no elaborada, en suma. Esto quiere decir que, mientras el artista de arte plástico, comienza venciendo resistencias de la materia inerte, el poeta lucha con otra suerte de resistencias: las que ofrecen aquellos productos [12].

## SIGNOS LINGÜÍSTICOS Y SIGNOS POÉTICOS

Acabamos de verlo: Antonio Machado está hablando de *palabras*. Las considera productos elaborados por la comunidad, que se sirve de ellos para establecer la comunicación; las ve como intermediarias del mundo y el hombre que quiere transmitir ese mundo; considera también, aparte, el valor de la palabra poética. No podemos pedir al escritor que nos haga una teoría lingüística con sus intuiciones; sí debemos ordenarla nosotros, toda vez que él mismo nos la ha descubierto. Machado distingue entre *palabra* (digamos funcional) y *palabra poética;* es decir, un elemento único puede ser enunciado de manera objetiva y de otra manera desviada, connotada, por tanto. Si la palabra es el equivalente del signo lingüístico saussureano (un significante + un significado), la *palabra poética* es un signo enriquecido, con lo que venimos a caer en los planteamientos de teóricos de la estética y de la

---

[11] Greimas, *Du sens,* págs. 135-136.

[12] *Los Complementarios,* pág. 98. Cfr. *De un Cancionero Apócrifo* (Abel Martín), apud *Poesie*, pág. 822.

lengua, bien próximos a nosotros. Cuando Bunse establece la diferencia entre *señal* y *signo,* como oposiciones comunicativas, que pertenecen al mundo físico y al mundo estético, respectivamente, no hace sino distinguir entre denotador y connotador, entendiendo éste como *señal* + carga íntima [13]. Pero ésto es lo que hace muchos años había defendido Dámaso Alonso frente a Saussure [14] y lo que ha venido a descubir Greimas cuando dice:

> Outre les unités linguistiques proprement dites en lesquelles ce discours peut être divisé, *de nouvelles unités* poétiques, dédoublant les premiéres, apparaissent sur les deux plans de l'expression et du contenu [15].

Estamos ante una clara intuición de Antonio Machado: si la *palabra (o señal)* es un elemento neutro, en cuanto la hagamos sostén de un mundo ideal la habremos convertido en *palabra poética* (*señal* + carga afectiva = signo) y sólo a través de la palabra poética alcanzaremos a entender la nueva, o la única, visión del mundo. En dos ocasiones, Machado ha repetido las mismas ideas; he aquí los textos:

> El elemento sensible o material alcanza en arte la categoría de sustentáculo de un mundo ideal [16].
>
> En las palabras ha de ver, por de pronto, *lo que aún no ha recibido forma,* lo que va a ser, después de su labor, sustentáculo de un mundo ideal [17].

## LA PALABRA POÉTICA

Partiendo pues, de la palabra denotativa, el poeta elabora sus materiales cargándolos con nuevos contenidos. Cuáles puedan ser, Machado intenta decírnoslo y señalar sus riesgos. En primer lugar, el sentimiento. Este simple enunciado nos lleva ya a otro problema: el de la identificación croceana de expresión con poesía. Pero la expresión puede enunciarse de mil maneras, de tal modo nosotros seremos quienes

---

[13] Cfr. Gillo Dorfles, *Símbolo, comunicación y consumo,* Barcelona, 1967, pág. 95.

[14] Vid. *La estilística de Dámaso Alonso: herencia e intuiciones,* Salamanca, 1977, págs. 6-13.

[15] *Du sens,* pág. 273.

[16] *Los Complementarios,* pág. 176.

[17] *Ibíd.*, pág. 99.

demos esa carga afectiva que desvía el enunciado de su realización trivial. Recordemos a Unamuno: cuando puso prólogo a la *Estética* de Croce [18], habló de los niños que, rodeando a un caballo, gritaban: *¡caballo!, ¡caballo!* El ejemplo vale y no vale para lo que don Miguel pretendía: vale porque reflejaba con exactitud aquello que se quería explicar; era inútil porque en cualquier caso la palabra *caballo* no es necesariamente poesía. Si digo, objetivamente, «en Málaga hay coches de caballos», difícilmente se podrá decir que ésto, en sí, sea poético. Los niños salmantinos que daban saltos gritando, *¡caballo!,* habían cargado a la palabra con unos contenidos que podían ir desde la fantasía (se desborda la imaginación infantil al encontrar un caballo en el ámbito urbano) hasta el gozo (necesidad de transmitir la alegría por no estar en la escuela). Es decir, la palabra en los chiquillos se había enriquecido con muchas cargas emotivas ¿podríamos decir lo mismo de la descripción de un caballo hecha por el granadino Porcel en el siglo XVIII? Cierto que *caballo* puede aparecer en un mundo connotativo: el interlocutor que insulta a su antagonista, el hombre en el campo que se cree acometido por un toro y que, al liberarse del susto, grita: *¡si es un caballo!;* el tratante que, en su regodeo de vendedor, dice *esto sí que es un caballo;* el jinete que, orgulloso de su montura, dice: *para caballo caballo, mi caballo,* etc.

Machado se aparta de Croce e incide en los caminos del formalismo poético:

> No decimos gran cosa, ni decimos siquiera suficiente, cuando afirmamos que al poeta le basta con sentir honda y fuertemente, y con expresar claramente su sentimiento [19].

Si rebuscáramos qué pueden ser esos elementos que, al parecer, faltan para que la poesía sea poesía, tal vez tuviéramos que volver a algo ya dicho. La palabra (y la lírica se realiza con palabras) es comunicación. Comunicación nuestra hacia los demás, comunicación para entender, a través de ella, la realidad que nos cerca. Esto nos obliga a ser otro *yo,* que el nuestro sólo, otro *tú* que el ajeno. La capacidad poética se mide por la cantidad de comunicación que seamos capaces de crear, la *entropía* de que hablan los teóricos de la informática. Para ellos, *entropía* equivale a *consumo* (en termodinámica a «consumo de energía»), pero el consumo puede degradarse y abocar a

[18] Cito por la segunda edición española (Madrid, 1926), traducción de A. Vegue y Goldoni.

[19] *Los Complementarios,* pág. 96.

la desorganización [20]; un poeta, cuya poesía no se pueda comunicar no será nunca un poeta popular (por ejemplo, Juan Larrea); sin embargo, y no considerando otros valores, podría haber una poesía de gran consumo, pero que no esté —por las razones que sean— dentro de los valores que consideramos poéticos (los pliegos de cordel, pongo por caso) y podrá haber un poeta con grandes valores líricos y, sin embargo, afecto también al consumo (un Bécquer). Ocurre entonces que una poesía —la del Bécquer— escrita con unos determinados fines (lirismo interior) ha sido degradada a los niveles de la cursilería de burguesitas o cupletistas. Otro ejemplo: en una colección llamada *Los poetas* había una selección de Garcilaso; el soneto XI (*Hermosas ninfas,* etc.) había servido de portada; se pretendía una hermosa mujer desnuda. ¿Cuántos compraron aquel libro creyendo que dentro iban a encontrar lo que buscaban? Bécquer o Garcilaso convertidos, fraudulentamente, en valores publicitarios para los que nunca escribieron sus versos. Ni Bécquer ni Garcilaso son lo que se insinúa; su obra ha sido degradada y falsificada, y, como ocurre con el consumo de energía en termodinámica, la degradación ha conducido hasta el desorden, pues los dos grandes poetas no significan lo que dicen con ellos.

Antonio Machado se debate entre los mismos hilos de la red. Es hombre de su tiempo y de su pueblo, por eso siente que en él mismo «vibran otros sentires» y que su «corazón canta siempre en coro», que su sentimiento toma los «materiales del mundo externo» y que con él colabora «el tú», es decir, los demás. Ahora bien, acertar con esos *otros* «es el problema de la expresión lírica» [21]. Temor a ser hermético y no comunicar gran cosa, temor a ser desvirtuado por quienes carecen de un diapasón adecuado para temblar con las mismas vibraciones. En un momento de *Los Complementarios,* don Antonio inventa a José Luis Fuentes, «poeta sanluqueño, místico y borracho» que murió en Cádiz al acabar el siglo XIX. En una soleá dejó su credo poético:

Obscuro para que atiendan;
Claro como el agua, claro
para que nadie comprenda [22].

Dificultad para que quien escucha huya de la trivialidad, apariencia fácil, pero erizada de complejidades. Es un programa estético, que también tiene sus quiebras. Cuenta León Felipe cómo un día (Valencia,

[20] Cfr. Dorfles, *op. cit.,* pág. 42.
[21] *Los Complementarios,* pág. 96.
[22] *Los Complementarios,* pág. 203.

1937), juntos iban a leer poemas al pueblo: don Antonio apenas pudo encaramarse al tablado y fue izado por su compañero. Tuvieron que apresurar la lectura, porque el pueblo no les hacía caso [23]. Poesía la de Machado clara como el agua, pero ¿entendida por todos en lo que tiene de claridad? Encarándose con la poesía de Moreno Villa nos apunta un ideal: la lírica no es un problema ni un oficio [24]. Podríamos preguntar como en su copla, aunque tal vez la adivinanza sea más fácil de resolver ahora; la lírica no es un problema matemático. Esto es, no es un planteamiento al que damos solución con la lógica. No es tampoco «un oficio que se ejerza confiadamente bajo normas seguras». Ni lógica ni retórica. No marraríamos mucho si la consideráramos sentimiento e intuición, porque Machado crea una poesía sustancialmente subjetiva, cargada con elementos de su vida emocional [25] y transmitida por procedimientos sencillísimos, pero insustituibles en su aparente sencillez. Todo ello ha sido visto por la crítica, pero quisiera matizarlo. En un hermoso artículo, Julián Marías ha dicho que rara vez, con tan escasos recursos como los que Machado maneja, se han conseguido «calidades» líricas tan altas. La razón de ello es que la poesía de Machado representa un máximo de autenticidad [26]. La autenticidad suele ser una valoración subjetiva, mudable, por tanto, según la ocasión y según quien lo juzgue. Yo volvería a *Los Complementarios* para desvelar el sentido de la palabra autenticidad; se trata de una identificación de la palabra con la realidad que representa:

> Mas el aurífice hará una joya con el metal de una moneda, fundiéndola, e imprimiéndole nueva forma. Para labrar su joya el poeta no puede destruir y borrar la moneda. Porque su material de trabajo no es lo que en la palabra correspondería al metal de la moneda, esto es: el sonido, sino aquellas significaciones del humano que la palabra, al hacerse moneda, pretende objetivar [27].

Porque Machado aclara el problema: la palabra tiene una sustancia

---

[23] *La insignia,* México, 1979, pág. 59.

[24] *Los Complementarios,* pág. 107.

[25] Juan Chabás vio con certeza cómo Machado

> Nunca parte de conceptos que de fuera llegan hasta él; como es esencialmente lírica su poesía, es también esencialmente subjetiva. Él no piensa sino en sí mismo y ante sí mismo (pág. 70 de *Vuelo y estilo,* Madrid, 1934).

[26] *Antonio Machado y su interpretación poética de las cosas,* publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos,* núms. 11-12, 1949, pág. 308.

[27] *Los Complementarios,* pág. 198. El texto modificado, pasó a los apuntes *De un Cancionero apócrifo* (Abel Martín), apud *Poesie,* pág. 822.

de expresión a la que llama *sonidos* en su doctrina; estos sonidos se articulan de modo que ya son significativos (se hacen fonemas intencionalmente funcionales o *palabras* con significado, puesto que fuera de un contexto el fonema no puede existir; su razón de ser está en la correlación o en la disyunción con otros del sistema). Machado acaba de acertar de nuevo: el sonido carece de sentido si no se integra en un sistema funcional donde es insustituible. Entonces cobra su pleno valor, pero entonces queda inmóvil, pues de otro modo la palabra ya no estaría objetivada, es decir, ya no tendría tal significación. Lo que ocurre es que el uso desvirtúa el valor de las palabras, lo trivializa, lo desgasta, como si de monedas se tratara. Entonces el poeta necesita devolver su valor original a la palabra, es decir, generar un nuevo acto de creación para que recobre sus contenidos primarios, o dotarla de valores connotativos que sean un enriquecimiento de la pobreza en la que el uso ha caído. El poeta procederá de una u otra manera, según sea la fe que tenga en sus propias posibilidades: se crea capaz de repristinar valores o prefiera enriquecer la palabra por otros procedimientos. De cualquier modo, manifestación de una personalidad, la suya, original e irrepetible, que se proyecta a través de la palabra para descubrir el mundo o para transmitirnos por ella su visión del mundo. Doble juego en el que el poeta recibe una lengua elaborada, a la que no puede modificar si la quiere útil para proyectar su espíritu, y a la que debe utilizar personalmente, si quiere que su voz cuente con originalidad.

Julián Marías lo había señalado en el artículo a que me he referido y don Antonio lo cuenta en *Los Complementarios:*

> Machado se acerca a las cosas y apenas las toca, no las viste, no las recubre de recursos retóricos; simplemente, nos la señala [...] hace entrar a la cosa en la vida del poeta —y por contagio simpático en la nuestra— y las deja dar sus más propias reverberaciones, la carga de alusiones a posibles actos vitales, apenas insinuados, que le confieren una densa virtualidad poética. Las cosas están *presentes* en la poesía de Machado, pero no como meras cosas, sino como realidades vividas [28].

Es decir, fusión ontológica de la palabra y la cosa representada a través de la propia experiencia del creador. La palabra recupera su

[28] Artículo citado, págs. 308-309.

valor singular: es palabra, no metáfora, no idea, instrumento apto para escribir poemas esenciales [29], o como dice en *Los Complementarios:*

> Lo inmediato psíquico, la intuición, cuya expresión tienta al poeta lírico de todos los tiempos, es algo, ciertamente singular, que vaga, azorado mientras no encuentre un cuadro lógico en nuestro espíritu donde incribirse. Pero esta nota sine quam non de todo poema necesita, para ser, reconocido como tal, el fondo espectral de imágenes genéricas y familiares sobre el que destaque su singularidad (pág. 152) [30].

La palabra es un signo lingüístico con su enunciado dual *(sonido* y *significación),* pero para realizarse prácticamente tiene que potenciarse con lo *inmediato psíquico,* con la *intuición* [31]. Algo que formuló del mismo modo Dámaso Alonso cuando juzgaban insuficiente la dualidad expresada por Saussure y, como el crítico, Machado cree que la lengua del poeta se basa en un «fondo de imágenes genéricas y familiares» sobre el que destacará su propia personalidad. A pesar de su curso con Bergson, Machado venía a manifestarse idealista: era la tradición de Croce y de Vossler. Era, tal vez, lealtad a Unamuno [32], por quien tanta devoción sintió siempre y que tan sumisamente croceano se nos manifestó [33].

## LA POESÍA COMO SELECCIÓN

El problema de qué se entiende o qué pueda ser la lengua poética ha preocupado como cuestión teórica. Desde el idealismo, Amado y Dámaso Alonso pudieron hablar de selección, lo que les llevó a una

---

[29] Cfr. Luis Felie Vivanco, *Comentario a unos pocos poemas de A. M.* «Cuadernos Hispanoaméricanos, núms., 11-12, 1949 pág. 541. Cfr. también, Ricardo Gullón, *Lenguaje, humanismo y tiempo en A. M.* en la misma revista, pág. 573.

[30] El texto de Gullón, al que me he referido en la nota anterior, es bien explícito: «[en los versos de *Yo voy soñando caminos*] no hay en ellos una sóla palabra rebuscada, ajena al habla de cada día [...] porque el poeta quiera situarnos frente a un paisaje del alma que transmita al lector la sensación de algo cercano e identificable».

[31] Es lo que hoy se dice con parecidas palabras:

> L'unité perdue au niveau notionnel est recupérée sur le plan émotionnel, et c'est là le ressort profond de toute poésie. (J. Cohen, *Structure du langage poétique.* París, 1966, pág. 179).

[32] Recuérdense los elogios de Unamuno en *Los Complementarios,* págs. 94, 95, etc., especialmente. Sobre el tema. Aurora de Albornoz, *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado,* Madrid, 1968.

[33] Vid. mi nota a Iorgu Iordan, *Lingüística Románica. Evolución corrientes, métodos,* Madrid, 1967, págs. 202-203.

nueva interpretación de la estilística. Y esta idea, la lengua poética como selección —y desvío— se ha abierto camino entre los semiólogos actuales [34]. Hemos visto también la postura idealista de Antonio Machado en torno a la palabra poética considerada como signo; no resulta extraño que como derivación de sus planteamientos anteriores la poesía le sugiera la idea de selección. En los apuntes de *Los Complementarios,* el poeta habla de filosofía, pero se le entreveran cuestiones poéticas: cierto que no podemos exigir al artista la ordenación, ni siquiera la coherencia mental de una doctrina; él procede por intuiciones y por estados anímicos, ambas cosas le llevan a ver el mundo de acuerdo con emociones momentáneas y no con planteamientos lógicos. Desde la vertiente teórica podrá encontrarse contradicción, no desde la poética. Y el nombre de Unamuno nos evita mayores disgresiones. Antonio Machado intentando filosofar cae en la teoría poética [35]:

> Todo poeta debe crearse una metafísica que no necesita exponer, pero que ha de hallarse implícita en su obra. Esta metafísica no ha de ser necesariamente la que expresa el fondo de su pensamiento, como pensador, como filósofo, es decir, como hombre a quien apasiona la verdad, sino aquella que cuadre a su poesía. No por esto su metafísica de poeta ha de ser falsa y, mucho menos, arbitraria. El pensar metafísico especulativo es por su naturaleza antinómico, pero la acción, y la poesía lo es, obliga a elegir, uno de estos términos, más que elegido, impuesto, construye el poeta su metafísica [36].

No sólo por construir su metafísica se ve el poeta obligado a la elección de unos términos, sino para hacer sus propios versos. Me basta con recordar unas líneas que aparecen en un texto que he transcrito anteriormente: en las palabras, ha de ver el poeta «lo que aún no ha recibido forma». Entendámonos: la palabra como tal, tiene su forma, esa distribución de fonemas que conducen al significado; lo que no tiene forma es la distribución de las palabras antes de nacer el poema. Tal es el pensamiento de Machado: con un montón de elementos materiales, él diría con las voces de un diccionario, el poeta

---

[34] Vid. María Jesús Fernández Leborans, *Campo semántico y connotación,* Madrid, 1976, y la obra colectiva *Crítica semiológica* (2.ª edic.) Oviedo, 1977. Entre nosotros hay que mencionar los trabajos de María del Carmen Bobes, y su escuela, José Romera, etc.

[35] Cfr. Dámaso Alonso, *Fanales de Antonio Machado,* apud *Cuatro poetas españoles,* Madrid, 1962.

[36] *Los Complementarios,* pág. 148.

practica una selección y esos elementos elegidos, distribuidos según un orden y al servicio de un pensamiento o de un sentimiento, crean el poema. Creo que lo vio muy bien en sus *Reflexiones sobre la lírica* [37]: «el problema específico de la lógica» surge una vez que se ha satisfecho la «exigencia lógica, sin lo cual el poema comenzaría por no existir». Está claro, hace falta una lógica para poder transmitir el propio mensaje, y esta lógica establece la comunicación entre el creador y su audiencia; sólo se entiende aquello que está correctamente formulado, pues de otro modo no existiría el poema, ni siquiera el lenguaje. Pero la poesía lírica es una meta-lógica: de quedarse en esa coherencia mental de primer plano, no sería otra cosa que la transmisión denotativa (simplemente objetiva) de un pensamiento lógico, pero eso no es poesía. La poesía comienza después de la lógica, es una lógica enriquecida por una serie de artificios —veremos cuáles— que hacen del lenguaje lírico un metalenguaje particular, un lenguaje en el que se practica la selección, pero no caprichosamente, sino impuesta por unas normas que son las leyes de su juego. Resulta instructivo ver cómo Machado, al guiarse por sus propias intuiciones, se anticipa a lo que habría de decir medio siglo después un teórico como Jean Cohen:

> La poésie n'est pas science mais art, et l'art est forme et rien que forme. Libre au poète de révéler de nouvelles vérités. Ce n'est pas, encore une fois, par là qu'il est poète. Le langage naturel, par définition, c'est la prose. La poésie est langage d'art, c'est-à-dire artifice [38].

## LA METÁFORA

Esta selección artificiosa es un «desvío» de la lengua funcional, pero, antes de ocuparnos de él, he de reconsiderar algunos puntos a los que ya me he referido. Antonio Machado dedicó notables meditaciones al problema de la metáfora. Evidentemente, no para deslumbrarse ante ella. Como poeta, era un poeta sencillo que rehuía cualquier brillo innecesario; de ahí que Juan de Mairena, en su *Arte poética,* arremetiera contra el barroco español:

---

[37] *Cuadernos Hispanoamericanos,* núms. 11-12, 1949, pág. 597.

[38] *Structure du langage poétique,* ya citada, pág. 48. Abel Martín, en su libro de estética *Lo universal cualtativo,* había escrito: «Entre la palabra usada por todos y la palabra lírica existe la diferencia que entre una moneda y una joya del mismo metal. El poeta hace joya de la moneda» (*Poesie,* pág. 822). Estas líneas están añadidas entre otras que constan —y las he citado anteriormente— en *Los Complementarios* (pág. 99).

> El poeta barroco [...] emplea las imágenes para adornar y disfrazar conceptos, y confunde la metáfora esencialmente poética con el eufemismo de negro catedrático. El *oro cano,* el *pino cuadrado,* la *flecha alada,* el *áspid de metal,* son, en efecto, maneras bien estúpidas de aludir a la plata, a la mesa, a la flecha y a la pístola [39].

Ya no es difícil entender lo que puso en *Los Complementarios.* En torno a la poesía de Moreno Villa, monta una teoría poética. El poeta malagueño escribió unas palabras, sobre las que Machado volvió y resolvió: «He intentado decir lo más posible del modo más directo y sencillo. Poesía desnuda y francamente humana he querido hacer» [40]. Al leer estas líneas pensamos en una larga trayectoria de nuestra lírica en el siglo XX: en el Juan Ramón de *Eternidades, Belleza, Poesía,* en Jorge Guillén. Pero pensamos que tal era el credo poético del propio Antonio Machado. Por eso decir las cosas «del modo más directo y sencillo», desnudar la poesía de gangas adventicias, humanizarla, son conceptos que le ponen en el disparadero contra el barroco. En un momento, Machado escribe una observación sobre los tres grandes poetas del XVII —Góngora, Calderón, Quevedo— y su juicio es condenatorio: «Se comprenderá la carencia, en nuestra cultura, de una filosofía de una lírica» [41]. Al hilvanar sus comentarios *Sobre el libro «Colección» del poeta andaluz José Moreno Villa* pone «yo no sé, en verdad, lo que entiende Moreno Villa por poesía francamente humana» [42]. La llamada le ha herido y a ella volverá. Más aún, intentando comprenderla, la adaptará a su repudio del barroco y la insertará en una teoría literaria más allá del exabrupto o de la apostilla:

> Metaforismo y conceptismo suelen ir de la mano, son dos fenómenos concomitantes que expresan una esencial ruina del mundo intuitivo: ¿Quién leyendo a Quevedo o a Góngora culterano no verá claramente que la poesía —no ya la lírica— es algo definitivamente muerto? ¿Quién que sepa leer a Calderón, nuestro gran barroco, no verá en él un punto final? Son, no obstante, los tres grandes maestros de la metáfora. Y estos tres robustísimos ingenios, digámoslo de paso, representan no solamente el agotamiento lírico de la raza, sino *piétinement sur place* de su pensa-

---

[39] *Poesie,* pág. 858. Cfr. los *Ejercicios poéticos sobre temas barrocos* (*Poesie,* pág. 1.094).

[40] El texto procede de *Colección,* poesías, Madrid, 1924.

[41] *Los Complementarios,* pág. 106.

[42] *Ibíd.,* pág. 108.

> miento lógico, que retrocede ante las ideas, y se encierra en laberinto de conceptos, de tópicos, de definiciones [43].

La metáfora está contra la poesía directa y sencilla, desnuda y humana de la que Machado gustó. Para la Academia, la metáfora es un «tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces en otro figurado, en virtud de una comparación tácita». Estamos, pues, frente a algo que repugna a su quehacer poético. La metáfora tiene su mucho de intelectualización, lo que con frecuencia repele a la carga afectiva con que Machado dotaba a las palabras. En páginas anteriores he tratado de mostrar cómo don Antonio temía resultar hermético tanto como trivial; la metáfora puede llevar a una dificultad inútil a un descuido del contenido. Para huir de la fogarada que presto pasa, renuncia al juego. Machado cree en el significado íntimo de las palabras, no en los adornos que ayuden a explicarlas. Creo que acertó A. Lefevre cuando, pensando en Antonio Machado, evocó la situación de Adán en el Paraíso:

> Al fin, si pensamos en el primer poeta que debió ser Adán, ¿no hizo otra cosa que nombrar una vez, sin trasmutar en sucesivas imágenes? La poesía, en cuanto tiene que ver con la inocencia de las palabras, había nacido ese día en que Adán empezó a nombrar las plantas y animales [...] No se transpasaban los vocablos; eran creados frente a las cosas que designaban. Nunca ha debido existir un lenguaje tan directo [...] La poesía, en el primer jardín, era el estado natural del habla humana [44].

Las cosas eran el contenido (sustancia y forma) que Adán iba a llevar, gracias a la palabra, a un plano de expresión. Esas palabras que iban a ser «el nombre de todos los vivientes» [45] según los fuera nombrando y que, por el empleo virginal de las señales, remitían sin ambigüedad a un contenido considerado como sustancia, esto es, como existencia real libre e independiente de cualquier vinculación. Nunca como en aquel día las palabras podían estar identificadas ontológicamente con las cosas; no eran sustitutos de las cosas, sino su notación verbal, por cuanto las cosas eran presencias tangibles que no necesita-

---

[43] *Ibíd,* págs. 105-106. Volverá a retomar las palabras finales que —*mutatis mutandis*— vuelven a aparecer en el *Arte poética,* de Juan de Mairena (*Poesie,* pág. 848, vid., algo antes, la pág. 846).

[44] «Notas sobre la poesía de Antonio Machado», *Cuadernos Hispanoamericanos,* núms., 11-12, 1949, pág. 324.

[45] *Génesis,* II, 19.

ban de evocaciones o de sustitutos. En un libro reciente sobre la metáfora, Michel Le Guern discurre con varia fortuna sobre estos problemas [46]; de haberlo podido leer, Machado lo hubiera considerado el ápice del barroquismo [47]. No obstante, algunas veces acierta, no precisamente cuando aduce metáforas (como en la pág. 56), sino cuando expone ideas que, sin ser de gran originalidad, agrupan testimonios de juicios, o léxico que nos pueden ser utilizables. Mejor aún, para ver la validez del pensamiento de Antonio Machado cuando lo enfrentamos a testimonios que aspiran a ser objetivamente científicos:

> Le langage de tout homme raisonnable veut être logique; la métaphore, pourtant, n'est pas logique. Nous avons vu que c'est seulement parce qu'elle est sentie comme une rupture avec la logique qu'elle peut être interpretée correctement par le destinataire du message qui la contient. C'est donc un mécanisme qui s'oppose d'une certaine maniére au fonctionnement habitual du langage, ou tout au moins qui constitue un écart sensible par rapport à l'idée que l'on se fait de ce fonctionnement habituel [48].

En *Los Complementarios* (pág. 106) se dijo que con la metáfora se había agotado el «pensamiento lógico», el pensamiento —ante ella— «se encierra en un laberinto de conceptos, de tópicos, de definiciones», y para remachar en el clavo,

> La metáfora no suele ser poesía, sino retórica; abunda en el barroco literario, es decir, cuando el mundo intuitivo del poeta ha cedido su puesto a un mundo de conceptos. Se forman casi siempre entre imágenes pensadas, no intuidas, únicas que pueden tener un común esquema conceptual [49].

---

[46] *Sémantique de la métaphore et de la métonymie,* París, 1973. (Versión española, *La metáfora y la metonimia,* Madrid, 1976).

[47] De muchas páginas que pudiera seleccionar, copio —sólo— unas líneas de la 43:

> La métaphore apparaît donc comme la formulation synthétique de l'ensemble des éléments de signification appartenant au signifié habituel du mot qui sont compatibles avec le nouveau signifié imposé par le contexte à l'emploi métaphorique de ce mot; elle trouve ainsi sa justification, au niveau de contenu d'information logique de l'économie quélle offre au langage. Elle présente en outre la possibilité d'inscrire dans le message l'image associée qui accompagne la formulation de ce contenu d'information logique, d'une manière qui permet à l'auditeur ou au lecteur de la reconstituer sans courir le risque d'attribuer à l'auteur du message des pensées ou des intention qui lui étaient étrangères.

[48] Le Guern, *op. cit.,* pág. 66.

[49] *Los Complementarios,* pág. 105. Vendría esto a coincidir con lo que dice Le Guern (pág. 67).

> La métaphore serait une conséquence de la limitation des moyens du langage, c'est-à-dire, en définitive, une des marques de l'esprit humain.

Machado no acepta la metáfora como elemento referencial ni como ornamental y mucho menos como elemento emotivo. Por muchas vueltas que los teóricos quieran darle, el ornato es retórica, y la emoción sólo se siente en su desnudez o en lo inefable. Todo lo demás, para él, está en una copla:

El pensamiento barroco
pinta virutas de fuego,
hincha y complica el decoro [50].

La metáfora es una «desviación» del valor primigenio de la palabra, como lo es la imagen [51]. Por eso, refieriéndose a una y otra, Antonio Machado repite apreciaciones semejantes. Le preocupa sobre todo que la imagen no sea intuitiva, sino encubridora de conceptos, como ocurre en la poesía de Juan Ramón [52] o en la de Moreno Villa [53]. Testimonios de poetas andaluces que, tal vez, hubieran debido hacer meditar. Si un determinado manierismo une al gran poeta cordobés del siglo XVII con los artistas del siglo XX sería ocasión de pensar en algo más que en la que Machado considera inanidad barroca; el mismo, lo había dicho: anular «lo inmediato psíquico para crear la realidad de segundo término, el objeto intelectual, tiene su grandeza y su encanto» [54]. Pero lo que en Bergson le resultaba admirable le repelía en los poetas. Y es posible que en el transfondo de su interpretación hubiera algo más que una desestima del barroco. En Juan Ramón le preocupa el desvío de sus formas primeras; es decir, el poeta de *Ninfeas,* de *Almas de violeta,* de *Arias tristes* ha identificado la cosa con su representación simbólica, pero no como ha hecho Machado. Él hace que el objeto sea designado con palabras; Juan Ramón procede al revés, posee las palabras y hace

---

[50] *Poesie,* pág. 71, núm. LXXXVIII.

[51] Vid. *La estilística de Dámaso Alonso,* Salamanca, 1977, pág. 38.

[52] Véase lo que dice en una apostilla de 1917:

> Este gran poeta andaluz, sigue, a mi juicio, un camino que ha de enajenarle el fervor de sus primeros devotos. Su lírica [de Juan Ramón Jiménez] es cada vez *más barroca,* es decir, *más conceptual* y al par menos intuitiva. La crítica no ha señalado esto. En su último libro, «Estío», las imágenes sobreabundan, pero son *cobertura de conceptos. (Los Complementarios,* pág. 257. La cursiva es mía).

[53] Más o menos repitió lo mismo en 1925, con referencia al poeta malagueño:

> Las imágenes no tienen aquí un valor intuitivo, de objetos únicos, que impresionan al poeta en un momento no menos singular; son imágenes genéricas que, en vez de acercarnos a las cosas, nos apartan de ellas para llevarnos a los conceptos (*Los Complementarios,* pág. 101.)

[54] *Los Complementarios,* pág. 152.

que los objetos las llenen de contenido. Un paso más y se habrá llegado al creacionismo:

> Poetas, no cantéis a la rosa,
> hacedla florecer en vuestros poemas.

Tal es la diferencia. Los poetas temporales, como Machado, intentan captar la cosa en cuanto tiene de significativa. Ver cómo el olmo sólo puede ser olmo, o la encina, encina, o el olivo, olivo. Poesía veraz, como una realidad que se ve, se palpa o se siente. Pero a partir de Juan Ramón no se trata de descubrir olmos, encinas u olivos, sino de que los objetos sean expresión del alma del poeta. Ante la tierra de Soria, el alma del poeta es olmo o encina, porque olmo y encina convienen a la expresión del sentimiento. El paisaje se le ha entrado en el alma:

> me habéis llegado al alma,
> ¿o acaso estábais en el fondo de ella? [55].

Después de Juan Ramón, las cosas se ven —o se sienten— de otro modo. La realidad es el yo, y el mundo externo no hace otra cosa que reflejarlo. El paisaje ya no es una esencia por descubrir, sino la pantalla —indiferente— sobre la que el poeta pinta sus sentimientos. La efusión lírica no se acompasa a una realidad, sino que la modifica. Como en los cuadros de Van Gogh o de Picasso: el cielo no tiene porqué ser azul, ni el campo verde; será como acierte a verlo el artista, a través del color de sus propias lentes. Más aún, retiradas las lentes, el paisaje es una proyección del propio artista, no una realidad externa. Creo que aquí marró don Antonio: él pensó en los sentimientos del poeta y cuanto no consideró sentimiento creyó que era intelectualización, pero sentimiento es más y menos que sensación; es otra cosa distinta. Los poetas que vinieron tras él experimentaron sensaciones, emotivas o físicas, o emotivas y físicas conjuntamente; habían enriquecido un mundo que era sólo de sentimientos. El alma de Rubén —sentimental, sensible, sensitiva— tal vez hubiera comprendido mejor la nueva estética, pero no se trata de especular, sino de aclarar. Machado no entendió el barroco y no entendió la lección de los poetas jóvenes, por más que la admirara. Pensó entonces, que bajo la apariencia había doblez, cuando precisamente lo que se buscaba era autenticidad. Creo que es él quien pretende «tener el valor de las

[55] *Poesie,* CXIII *(Campos de Soria),* § IX.

cosas», a través de esa búsqueda de la esencia de la cosa misma; Juan Ramón o Moreno Villa fueron más lejos, haciéndola ser un pedazo de sí mismos. En la página 227 del manuscrito [102 de esta edición] ha copiado *Voz madura,* bellísimo poema de *Colección,* que Machado valora con exactitud y que, a mi modo de ver, pugna con su estética:

Déjame tu caña verde,
Toma mi vara de granado.
¿No ves que el cielo está rojo
y amarillo el prado;
que las naranjas saben a rosas
y las rosas a cuerpo humano?
¡Déjame tu caña verde!
¡Toma mi vara de granado!

En la página 229 (y sigue en la 232) de *Los Complementarios* anota [pág. 103 de esta edición]:

> Este cielo rojo y este prado amarillo nos sugieren momentos únicos del cielo y del prado y nos acercan a la intimidad del poeta que los intuye, alejándolos de las imágenes generales —cielo azul o prado verde— que tienen o pueden tener valor conceptual cuando pretenden ser, estéticamente, al menos definiciones del cielo y del prado. ¿Y qué diremos de esas naranjas que saben a rosas y de esas rosas, etc.? Pues, que ya nada, o casi nada tiene que ver con las naranjas y las rosas que nosotros pensamos en huertos y jardines, sino como una íntima y singular experiencia del poeta que se nos invita a realizar.

No creo que esto sea exacto. *Cielo rojo y prado amarillo* no están en el poema del Moreno Villa por ser momentos únicos del cielo (en el lubricán) o del prado (en el estío). El poeta está a años luz de cualquier realismo fotográfico; cielo rojo y prado amarillo no son intuiciones del poeta alejándonos de imágenes genéricas, sino un conjunto de sinestesias que hacen que toda la creación se haya transformado: el sentimiento apasionado está en ese crescendo que lleva de una sorprendente realidad a una identificación de la creación con la amada. La pasión que el cantor siente modifica a la naturaleza; el paisaje no es lo que vemos, hace que se rompan todas las leyes de la creación. Entonces, los dos primeros versos no son ajenos al poema, constituyen la coordenada precisa para poder entender lo que nos dicen los cuatro siguientes: eje temporal (la primavera cuando las cañas no están secas y se pueden cortar ramas al granado sin herirlo), eje personal (enamo-

ramiento, según pasamos a ver). Evidentemente, quien lleva la caña verde está contemplando las cosas en su realidad, es decir, ajena al poeta, ajena a cualquier intimidad. Pero el poeta ha descubierto que nada es nada: ni el cielo, azul; ni el prado, verde; ni las naranjas, naranjas; ni las rosas, rosas. Desde su enamoramiento, el mundo ha dejado de existir es —tan sólo— la posibilidad de que todo se haya convertido en la criatura amada. Las rosas que saben a cuerpo humano son la sublimación del proceso; ahí se quería llegar: el mundo sensible es una visión del amor. Por eso las exclamaciones de los últimos versos, como si dijera ¡apresúrate al cambio para entrar en el prodigio de una nueva realidad! ¿Porqué si no *voz madura*? Y no lejos, la varita mágica que ha conseguido el milagro con su sólo tocar [56].

Sí, todo esto lleva el creacionismo, y Machado no acertó a entenderlo. Por 1921 escribía:

> El poeta duda ya de sus valores emotivos, y, ante esta desestima del sujeto, cae en el fetichismo de las cosas. Las imágenes no pretenden ya expresar el íntimo sentir del poeta, porque el mismo poeta lo desestima, casi se avergüenza de él; las imágenes pretenden ser transubjetivas, tener el valor de las cosas. Pero, si a este hecho de la desvalorización de lo interno, acompaña un poco de conciencia, el poeta comprende que, concomitantemente, el mundo de las cosas se ha desvalorizado también, porque eran esos mismos sentimientos, ya ausentes o declinantes, los que prestaban toda su magia al mundo externo [57].

En 1925, las cosas habían adelantado mucho y la reacción del poeta fue todavía más lejos. Creo que no acertó. La poesía nueva intentó salvar el desgaste semántico de la metáfora y buscó la eficacia de la imagen. Se dio vida nueva a métodos viejos, repristinando el valor simbólico de la expresión bajo una simple fórmula: el mundo soy yo. Machado se encastilló en sus ideas sobre la metáfora, sobre el barroco, sobre la realidad, y no llegó más lejos.

## LA POESÍA COMO DESVÍO

La metáfora es un desvío que afecta a la semántica, pero en la lengua poética se dan otras muchas posibilidades de apartarse del

---

[56] Naturalmente ni rojo, ni amarillo, ni rosa son significados objetivos, sino valores secundarios a partir del cuerpo humano en el que las rosas son una comparación primaria.

[57] *Los Complementarios,* págs. 136-137.

estricto funcionalismo. Puede haber desplazamientos sintagmáticos que afectan a la relación de los elementos del poema: ordenación de las palabras, paralelismos de forma o expresión, repeticiones de elementos. En algún momento, Machado habla de la nueva significación que el poeta da a las palabras [58]; esto nos lleva a dos orbes de sentido diferente: de una parte, al estilo personal; de otra, a la connotación como hecho fundamentalmente poético. Si, como se dice en *Los Complementarios* (pág. 98), «la palabra es valor de cambio, convencional» y «el poeta hace de ella medio de expresión, valor único de lo individual», el estilo de cada artista será esa proyección singularizada de su yo a través de la palabra. Hemos llegado al idealismo lingüístico: partiendo de la arbitrariedad del signo lingüístico, el poeta lo utiliza en sus experiencias personales y nos lo transmite recreado, pero esa experiencia necesariamente tiene que ser personal e individualmente transmitida; por tanto, la lengua utilizada de modo no mostrenco para abrirnos horizontes nuevos, tiene que ser una lengua original. Ahí está la creación de un estilo, lo que de mil modos diferentes han querido significar los idealistas: el uso personal del lenguaje [59]. Pero esto nos sitúa en la segunda cuestión:

> Porque no existe exacta conmensurabilidad —dice Mairena— entre el sentir y el hablar, el poeta ha acudido siempre a formas indirectas de expresión, que pretenden ser las que directamente expresen lo inefable [...] Por ello acude siempre a imágenes que no puedan encerrar conceptos, sino intuiciones, entre las cuales establece relaciones capaces de crear, a la postre, nuevos conceptos [60].

Acudir a formas indirectas de expresión, a transmitir intuiciones, a convertir en individual lo que es un valor de cambio, no es otra cosa que evitar el lenguaje funcional (simplemente denotativo) para hacerlo tener unos valores intencionales (es decir, connotativo). En alguna ocasión, Machado ha dicho que un poema es, «antes que nada, un objeto propuesto a la contemplación del prójimo, y que no sería tal objeto, que carecería en absoluto de existencia, si no estuviese construido sobre el esquema del pensar genérico» [61]. Esto es cierto, pero lo

---

[58] Válganos un texto de *Los Complementarios* (pág. 98):

> Las palabras, a diferencia de las piedras, maderas, o metales son ya por sí mismas significaciones humanas, a las cuales da el poeta, necesariamente, otra significación.

[59] Cfr. *La estilística de Dámaso Alonso,* ya citada, págs. 35-39.

[60] *Poesíe,* págs. 856-858.

[61] «Reflexiones sobre la lírica», *Cuadernos Hispanoamericanos,* núms. 11-12, 1949.

que hace ser poema al poema no es el pensar genérico ni las exigencias lógicas, es lo que viene tras ello; allí donde se plantea «el problema específico de la lírica», porque lo que Machado ha considerado han sido cuestiones de contenido, no de forma. Y, en efecto, por encima de aquellas está el problema de todo arte, que no es de ideas, sino del modo de expresarlas. También ahora *Los Complementarios* son una buena piedra de toque para juzgar la capacidad crítica de Machado que, en unas pocas líneas, nos formula toda una teoría de la connotación:

> El lenguaje, que empleamos para entendernos unos hombres con otros, sólo expresa lo convencional, lo objetivo, entendiendo aquí por objetivo lo vacío de subjetividad, es decir, los términos abstractos en que los hombres pueden convenir, por eliminación de todo contenido psíquico individual. En la lírica, imágenes y metáforas serán, pues, de buena ley cuando se empleen para suplir la falta de nombres propios y de conceptos únicos que requiere la expresión de lo intuitivo [62], pero nunca para revestir lo genético y convencional [63]. Los buenos poetas son parcos en el empleo de metáforas; pero sus metáforas, a veces, son verdaderas creaciones (pág. 84).

Lo que Antonio Machado postula es la transposición de un plano denotativo a otro connotativo donde pueden realizarse de manera inequívoca esos conceptos únicos que crea la sensibilidad del poeta. Es decir, lo que ahora se llama «transcodificación de significaciones»; el signo lingüístico no es sustituido, como ocurre con las metonimias, sino transportado a un plano distinto donde los valores funcionan de manera diferente. Por eso Antonio Machado no cree en las metáforas porque, diríamos, son redundantes, no añaden novedad a la información, mientras que él buscaba una poesía en la que estuvieran identificados el contenido con su representación lingüística. Por eso no quería reducirse, a esas relaciones entre las cosas que son las metáforas, es decir, relaciones extralingüísticas; él aspiraba a una poesía de intensión en la que se identificaban ontológicamente palabra y cosa, por eso no

---

[62] Muchísimos años después, Le Guern, *op. cit.*, 72, diría:

> Si la métaphore permet de donner un nom à une réalité a laquelle ne correspond pas encore un terme propre, elle permet aussi de désigner les réalités qui ne peuvent pas avoir de terme propre. Elle permet de briser les frontières du langage, de dire l'indicible. C'est par la métaphore que les mystiques expriment l'inexprimable, qu'ils, traduisent en langage ce qui dépase le langage.

[63] En la página 83 de *Los Complementarios* dice: «Silenciar los nombres directos, de las cosas, cuando las cosas tienen nombres directos, ¡qué estupidez!».

podía aceptar la metáfora como sustento de su lírica, de ninguna lírica. Porque para Machado el problema de la lírica está en las posibilidades de comunicación sin ambigüedad, y a mayor cantidad de metáforas la comprensión del lector no aumenta, sino que disminuye por la reiteración de dificultades, con lo que el poema aminora sus posibilidades de comprensión. De ahí que Machado prefiere desarrollar sus poemas en un plano connotativo, en el que cobra virtualidad la emoción lírica que nos quiere transmitir [64].

## ALITERACIÓN Y RIMA

En ese desvío del lenguaje funcional, hay recursos fonéticos que se pueden estudiar conjuntamente: me refiero a la aliteración y a la rima. La Academia entiende por aliteración, «figura que se comete empleando en una cláusula voces en que frecuentemente se repiten una o unas mismas letras, lo cual, si no tiene por objeto producir alguna armonía imitativa, o si ocurre independientemente de la voluntad del escritor, no es figura retórica, sino vicio del lenguaje, contrario a la eufonía». La definición, válida en sus líneas generales, debería formularse con un nuevo rigor: siendo un recurso fónico, lo que cuentan no son las letras, sino los sonidos, y la aliteración se da haya o no armonía imitativa. Pero esto es secundario. La Academia proscribe la aliteración producida «independientemente de la voluntad del escritor», a la que —entonces— considera «vicio». Antonio Machado rompe —una vez más— con la retórica para acogerse al sagrado de los vicios y, sin embargo, sus observaciones nos valen para algo que trasciende de la pura homofonía:

> Las aliteraciones de que mis versos están llenos son inconscientes; no responden al trivial propósito de producir un efecto musical, que sería, por lo demás, en mi caso, siempre negativo. Pero no he querido nunca corregirlas, pues donde hay aliteraciones, suele

---

[64] Anotamos con un texto de Cohen, *op. cit.*, pág. 204.

> Il restera bien entendu que la denotation et la connotation ont même référent et s'opposent seulement sur le plan psychologique, la dénotation désignant la réponse cognitive, la connotation la réponse affective.

Y concluyamos con otro de *Los Complementarios* (pág. 152):

> Cuando Homero dice *nave hueca*, no describe nave alguna, sino que, sencillamente, nos da una definición de la nave, una idea de la nave, que es una visión de la nave y un punto de vista al par, para ver naves, ya se muevan éstas por remo, por vapor, o rayos ultravioletas.

> haber también riqueza de imágenes. Sólo recomiendo no leer nunca mis versos en alta voz. No están hechos para recitados, sino para que las palabras creen representaciones [65].

Unamuno, repitiendo a Carducci, ha hablado una y otra vez de la *rima generatrice* [66]. Vemos que para Machado también la aliteración tiene valor generativo. Porque si un mismo principio de igualdad fónica rige a los dos principios, ya no extraña que los resultados que de ambos se desprenden puedan ser, también, semejantes. La diferencia es bien sabida: la aliteración se produce en el interior del verso y la rima, por lo común, en el final (exceptuemos la llamada al *mezzo*). Pero aliteración y rima no son otra que procedimientos asociativos, conscientes uno y otro en el proceso de la creación poética, aunque ambos puedan darse con independencia de la voluntad. En cualquiera de los dos casos (voluntarios o no) la homofonía evoca otra homofonía, es decir, referencias de forma en el plano de la expresión, no significados, sino significantes parciales o incompletos (únicamente aquel segmento afectado por la homofonía) y, tiene razón Machado, una presencia evoca representaciones ausentes y el poema acaba enriquecido.

Creo haber contado en algún sitio una anécdota de Unamuno y el recitado de los versos de don Antonio. En los días posteriores al 12 de octubre de 1936, mi maestro Ramos Loscertales visitaba a don Miguel. Una tarde, Unamuno, leía en alta voz los versos del poeta: «¡Qué versos, Ramos, qué versos!» —«¿Los que usted hubiera querido escribir?» Y mesándose la barbita: —«¡Quizás, quizás!» Versos que resisten el recitado —¿qué diría don Antonio de vérselos puesto en solfa?— porque son capaces de crear también una vibración de simpatía en el alma del hablante, como esa aliteración que se colaba de rondón y de la que el poeta no quería prescindir porque hacía temblar a otros diapasones.

Vamos viendo que para Machado cualquier desvío del carácter funcional es retórico y ajeno a la propia poesía. Sí y no. Contínuamente se nos planteará la misma pregunta. La consideración externa de los hechos conduce a un callejón sin salida: ¿cuándo un lenguaje poético es retórico y cuando lírico? Mairena, en sus dicterios antibarrocos, había dicho:

> La rima tiene, en efecto, un carácter ornamental. Su primitiva

---

[65] *Los Complementarios,* pág. 157.

[66] Vid. mi *Introducción* a las *Poesías* de Unamuno, ahora en *De Galdós a Miguel Angel Asturias.* Madrid, 1976, pág. 80.

> misión de conjugar sensación y recuerdo, para crear así la emoción del tiempo, queda olvidada. Y es que el verso barroco, culterano o conceptista, no contiene elementos temporales, puesto que conceptos e imágenes conceptuales son —habla siempre Mairena— esencialmente ácronos [67].

Creo que, en parte al menos, se ha acertado con una explicación totalmente válida. Si la rima se considera como un simple adorno es un elemento ajeno a la estructura, por tanto bien puede prescindirse de ella; pero —si por el contrario— se convierte en un recurso necesario tendrá que ponerse en relación con los demás componentes del verso y, entonces, establecerá con ellos una teoría de solidaridades. Dicho de otro modo, el verso es verso por tener ritmo, metro y rima; cierto que sin rima pueda haber versos, pero en tal caso el poeta debe potenciar más la expresividad del ritmo y del metro, pero, no menos cierto, la rima puede ser fundamental para establecer el sentido del poema: en torno a esa palabra, a la que arbitrariamente consideramos depositaria de la rima, se disponen otras y todas ellas motivadas por la identidad de sus terminaciones. La rima es entonces *generatrice* porque la asociación fónica crea constelaciones de valores, motivados por esos elementos materiales a los que llamamos sonidos, y el texto no es independiente de lo que con la rima se acierta a expresar. Claro, y Machado vuelve a tener razón, se corre el riesgo de que la rima no tenga mucho que ver con lo que el propio verso dice; en tal caso —y como teme— se convierte en un añadido ornamental que poco significa en la estructura. Para salvar el escollo, Machado procede por un doble asedio: acepta el desvío al que llamamos rima, pero atenuándolo, restringiendo sus dificultades en cuanto puede, haciéndolo —digamos— tan poco retórico como es hacedero, de ahí su defensa de la asonancia, de ahí algo de lo mucho que debe a Bécquer [68].

Esto en cuanto a la rima como desvío, pero en conexión con otros desvíos: acento (y la rima necesariamente tiene que llevarlo), ritmo (dependiente de la distribución de los acentos), metro (medida cuya

---

[67] *Poesie,* pág. 856.

[68] Por eso no nos son muy útiles las explicaciones que en torno a la rima se hacen pensando sólo en la consonante, cfr. Barthes, *Sintagma y sistema,* apud *Elementos de semiología,* pág. 85. La defensa, y justificación de la asonancia, consta en *Los Complementarios,* pág. 104:

> Esa asonancia continuada —cuya monotonía es sólo aparente— contribuye en nuestro Romancero —épica rememorativa— a acentuar el sentimiento del tiempo, lo que en el castellano es, realmente, lírica. Como toda rima, no contiene el romance sino el repetido encuentro de un sonido con su imágen fónica, pero la iteración periódica de las mismas vocales va reforzando en la memoria la serie de fonemas pasados y nos da en cada momento de la rima una sensación nueva que se destaca sobre recuerdos de tonalidad y tensión distintos.

condición está vinculada a la acentuación) y estrofa (unidad superior en la que se integran los versos), etc. Pero Machado tienta una explicación aún más compleja: da a la rima un valor temporal, es decir, no sólo es solidaria de los demás componentes del lenguaje poético, sino que tiene unos valores que son autónomos. Entonces resulta que la rima —como el metro— deja de ser una superestructura que afectara sólo a la sustancia sonora, sino que —además— influye funcionalmente sobre el significado [69].

Todo esto consta de manera clara en *Los Complementarios:*

> La rima es uno de los medios que el poeta emplea para crear el tiempo ideal, mejor diré artificial en que se da el poema. Porque los sonidos se repiten, nos damos cuenta de que se suceden; porque se suceden, los sentimos en el tiempo. Pero ¿para qué rimar un razonamiento? ¿Qué tiene que ver la lógica con el tiempo? (pág. 101).
>
> La rima —*ce bijou d'un sou,* de que hablaba Verlaine— no es —ya lo sabemos— un elemento esencial de la lírica. No lo es, porque puede prescindirse de ella. Pero siempre, a condición de sustituirla por algún otro elemento rítmico que haga sus veces. Esto quiere decir que comparte con otros medios, el ejercicio de una función esencial: poner la palabra en el tiempo, y no en el tiempo matemático, que [es] un nuevo concepto abstracto, sino en el tiempo vital; darnos la emoción del tiempo (pág. 103).

Los semiólogos han tratado de situar el fenómeno de la rima dentro de su propia teoría. Rolan Barthes, en *Sintagma y sistema* [70], habla de que la rima:

1. «Forma una esfera asociativa a nivel de sonido».
2. «El discurso rimado está evidentemente constituido por un fragmento de sistema extendido al sintagma».
3. La rima es «una transgresión de la ley de distancia del sintagma-sistema».
4. Corresponde «a una tensión voluntaria entre lo afín y lo disímil».

---

[69] Mi postura viene a ser, por tanto, justamente opuesta a la que defiende Cohen (*op. cit.,* pág. 29). Por lo demás sus ideas me parecen contradictorias con lo que dice en la pág. 219, cuando habla de metro, rima, encabalgamiento, etc. como comportadores de funciones semánticas, no sólo fónicas.

[70] Apud *Elementos de semiología,* ya citados, pág. 85. En la enumeración que sigue en el texto, cito literalmente.

Machado va mucho más lejos. Aceptando por evidentes los números 1 y 2, creo que perfecciona mucho lo que se dice en el 3: no se trata de una transgresión, sino que es «el encuentro de un sonido y el recuerdo de otro», pertenecientes, respectivamente, a dos orbes distintos: el de la sensación y el del recuerdo. Y más que tensión entre «lo afín y lo disímil» el creador habla de estar dentro (sensación) y fuera (recuerdo) de nosotros mismos, con lo que su doctrina vuelve a ser de un admirable equilibrio y de un preciso rigor [71].

## TEORÍA Y PRÁCTICA

En 1924, Antonio Machado redacta unos apuntes sobre *Los Sonetos,* desde ellos puedo ir acotando una serie de nuevas cuestiones. Hemos visto que, considerada como un desvío, la lengua poética atenuaba sus rigores en manos del gran poeta; se eliminaba la metáfora, la aliteración no se buscaba, la rima cobraba unos tintes desvaídos con la asonancia. Evidentemente, la lengua poética son otras muchas cosas, pero nos bastan las que Machado toca para que entendamos no sólo sus ideas poéticas, sino algo más importante, su quehacer como creador. Las líneas a que acabo de hacer mención son éstas:

> El encadenamiento de la rima de los cuartetos [es] la condición, según los preceptistas, esencial de la estructura del soneto. Yo no lo creo así. Por el contrario, la independencia de los cuartetos añade gran belleza al soneto [72].

En estas pocas frases, la misma idea con que se han enhilado los conceptos anteriores: el soneto diluye el rigor de su forma; lo que tiene de exigente tensión, se atenúa; no desaparece el poema, pero cobra mayor espontaneidad, se hace menos retórico. Acaso Machado piensa en una conversación del preceptista Benot y de su hermano Manuel: —«¡Pero esto no son sonetos!» —«No, señor son *sonites*». Manuel,

---

[71] El texto íntegro es como sigue (*Los Complementarios* pág. 103):

> No es la rima —exactamente hablando— una repetición de sonidos. Lo que da la rima en cada momento de la rima es el encuentro de un sonido y el recuerdo de otro, elementos distintos y, acaso, heterogéneos, porque el uno pertenece al mundo de la sensación y el otro al del recuerdo. Con la rima estamos dentro y fuera de nosotros mismos. El artificio de la rima es una creación tardía, pero admirable, que sólo una grosera ignorancia puede desdeñar. Se dirá que la rima, por su carácter iterativo, constituye, en la música del verso, el esquema fónico permanente. Y esto es verdad, a medias.

[72] *Los Complementarios,* pág. 307.

grandísimo sonetista [73], no daba mayor importancia al problema de la forma, cuanto más al de la nomenclatura de la forma. Repetida la anécdota daría nombre a las *nivolas* de Unamuno [74], los esquemas estructurales —por lo demás— ya estaban en Rubén [75].

La preocupación por el soneto no era de 1924. Venía desde lejos. Poco después del arranque de estos apuntes que comento, copia el dantesco *Amore e l'cor gentil sono una cosa* y ya hay una primera glosa:

1. «El soneto no es composición moderna».
2. «La emoción del soneto se ha perdido».
3. «Queda sólo su esqueleto, demasiado sólido y pesado para la forma lírica actual» [76].

Pienso que Machado se anticipó a muchas cosas, aunque ciegos guadianas reaflorarán luego. Él piensa que el soneto ha perdido eficacia, y resulta sintomático leer que hoy no puede escribirse uno en italiano. El problema es idéntico a mi modo de ver: una forma demasiado canónica se ha desgastado. Miles y miles de sonetos han logrado un esquema que ya no es comunicativo por cuanto el poeta no hace sino dar vueltas al manubio del aristón para que el soneto asome con un alto grado de perfección. Pensemos, por ejemplo, en qué sería el garcilasismo de nuestra posguerra, al que Machado no llegó a conocer. El soneto desde el siglo XVI había sido cultivado sin reposo y una forma codificada en extremo había llevado al desgaste de los contenidos: cualesquiera que éstos fueran se ordenaban en introducción, nudo y conclusión. Y ésta debía ser condensadora de cuanto se había dicho e

---

[73] El propio Antonio lo dejó escrito en *Los Complementarios* (pág. 317):

> Después del soneto de Góngora y alguno de Calderón, no hay más sonetos en castellano que los de Manuel Machado.

Véanse también las líneas que copio en el texto un poco después, o la apostilla a *Apolo* (*Los Complementarios,* pág. 325).

[74] Cfr. Ricardo Díez, *El desarrollo estético de la novela de Unamuno,* Madrid, 1976, aunque faltan en él cosas que debieran figurar.

[75] Vid. M. Alvar, *La poesía de Delmira Agustini,* Sevilla, 1958, pág. 95.

[76] He aquí el texto íntegro de *Los Complementarios* (pág. 308).

> Va el soneto desde lo escolástico a lo barroco. De Dante a Góngora, pasando por Ronsard. No es composición moderna, a pesar de Heredia. La emoción del soneto se ha perdido. Queda sólo su esqueleto, demasiado sólido y pesado, para la forma lírica actual. Todavía se encuentran algunos buenos sonetos en los poetas portugueses. En España son bellísimos los de Manuel Machado. Rubén Darío no hizo ninguno digno de mención.

Luego dirá (pág. 314) que, entre los franceses, Ronsard, primero, y, Verlaine, después, mantuvieron la emoción del soneto; volvió a recordar a Heredia y a Lope, el portentoso Lope.

inesperada: síntesis y sorpresa al mismo tiempo [77]. De este modo, una forma, reproducida siempre con fijeza, estableció una ordenación de las ideas, repetidas siempre del mismo modo. Se había producido el desgaste en los dos planos de la expresión y se había desgastado la forma del contenido. Las erosiones que señalo produjeron —y Machado vuelve a tener razón— el envejecimiento del soneto como forma, la pérdida de emoción por cuanto no transmitía sino ordenaciones lógicas, y, en consecuencia, quedó una estructura, inservible para las exigencias de la poesía lírica moderna.

Ya Darío había introducido una notoria modificación en los cuartetos [78]. El rígido esquema ABBA ABBA podía ser ABAB CDCD, ABBA CDCD, ABBA CDDC, etc. Cada cuarteto se hacía independiente (con lo que se relajaba la semántica del poema) y volvía a renacer la rima del serventesio [79]. Por otra parte los tercetos evolucionaron hacia la forma de un sexteto [80] y se apartaban totalmente de los cuartetos lo que era una estructura muy trabada, había saltado hecho añicos. Quedaban, sí, los catorce versos, pero muy poco más. El poeta no excesivamente revolucionario, se conformaba con atacar la unidad de los cuartetos, esto es, la estructura más cerrada por cuanto los preceptistas dejaban los tercetos al «arbitrio del poeta». Por eso en la página 325 de *Los Complementarios* leemos: «Se deshace el encadenamiento de los cuartetos». En el bello de *Van Laethem. Doña Juana la Loca* (Manuel Machado), que copia, y en el propio, y bello *¿Por qué, decisme, hacia los altos llanos?,* que también transcribe.

La teoría era ésta. Acaso pensáramos que el soneto había muerto para el autor. No. Como siempre, Machado —¿que extraña afinidad le une con Jorge Guillén?— resultaba innovador, *ma non troppo.* Atenuaba rigores, diluía rigideces, simplificaba complejidades, pero... mantenía la forma. Bien sabía en su fuero interno que la poesía era cuestión de forma y sólo cuestión de forma. El contenido, lo había dicho, era lógica, es decir, pensamiento ordenado, pero el pensamiento no tiene por fin primario el de estructurar sonetos. Y desde la teoría, Antonio Machado desciende a la *praxis.* Un día, un 13 de marzo de 1916, el recuerdo sacude emocionadamente al poeta, y piensa en su padre («Muchos años pasaron sin que yo te recordase, ¡padre mío! ¿Dónde

---

[77] Cfr. E. Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro,* Madrid, 1949, págs. 244-249, y T. Navarro, *Métrica española,* Syracuse, N. Y., 1956, págs. 233-235.

[78] Cfr. las págs. 282-287 de mis *Estudios y ensayos de literatura contemporánea,* Madrid, 1971.

[79] Cfr. Tomás Navarro, *Métrica española,* Syracuse, N. Y., 1956, págs. 391 y 535.

[80] Para evitar mayor explicaciones, vid. mis *Estudios y ensayos* ya citados.

estabas tú en esos años? [81]»; se siente niño, llevado de la mano amorosa, y escribe —recuero y emoción actualizada— un nobilísimo poema:

EN EL TIEMPO

Ya casi tengo un retrato
de mi buen padre, en el tiempo,
pero el tiempo se lo va llevando.

Mi padre, cazador —en la ribera
de Guadalquivir ¡en un día tan claro!,
¡es el cañón azul de su escopeta
y del tiro certero el humo blanco!

Mi padre en el jardín de nuestra casa,
mi padre, entre sus libros, trabajando.
Los ojos grandes, la alta frente,
el rostro enjuto, los bigotes lacios.
Mi padre escribe —(letra diminuta)—
medita, sueña, sufre, habla alto.

Pasea ¡oh padre mío! Todavía
estás ahí, el tiempo no te ha borrado!
Ya soy más viejo que eras tú, padre mío, cuando me besabas.
Pero en el recuerdo, soy también el niño que tú llevabas de la mano,
Muchos años pasaron sin que yo te recordase, padre mío!
¿Dónde estabas tú en esos años?

El poema se conoció gracias a Luis Felipe Vivanco [82] pasó a las *Poesie de Macri* (págs. 1.026-1.028), y estaba en *Los Complementarios* (págs. 204-205), sin apenas modificación, salvo en el modo de transcribir los versos finales. Pero el poeta transforma estos versos. Él mismo había dicho

> En mis libros suelen ir las composiciones en su primera forma, y las composiciones corregidas están, a veces, publicadas antes, en períodicos o revistas.
>
> Sólo inconsecuencias y errores superficiales pueden corregirse.
>
> Lo esencial en arte es siempre incorregible.
>
> Un defecto no es un descuido sino una limitación [83].

Sin embargo estos no son versos corregidos. Los reelabora y les

[81] *Los Complementarios,* pág. 205.
[82] *En el tiempo, Mi padre* (*Papeles de Son Armadans,* 1956).
[83] *Los Complementarios,* pág. 157.

devuelve una forma mucho más cerrada y canónica. Cierto que el poema de 1916 no está acabado, pues el final no pasa de ser el apunte de unas ideas. ¿Qué ha decidido a Machado a mudar de sesgo? Porque al publicar las *Nuevas canciones* [84] en 1924 incluye un soneto inspirado *En el tiempo* (desconozco su cronología, pero, evidentemente, es posterior al borrador anterior). Tiene una estructura en la que los cuartetos se han desencadenado [85], según postuló en *Los Complementarios,* e incluso los tercetos, en su ordenación, tienden a la forma de la sextina modernista [86]. Esto es todo y creo que muy excepcional en su quehacer, si nos atenemos a lo que se dice en la nota. Sin embargo, metro, acentos, rimas consonantes, mantienen el rigor tradicional.

Pienso que el nuevo sesgo que ha tomado el poema se debe a causas muy simples o muy complejas. *En el tiempo* es un poema emocional; en un momento dado, asalta el recuerdo de *Demófilo:* no es sólo el retrato, sino la anécdota con que el hijo se acuerda del padre: en sus aficiones (cazador), en su quehacer (la letra menuda), en la repetición con que el hijo quiere vivir la vida del padre. Todo le resultó o demasiado circunstancial o demasiado trivial. La emoción del poema no está en la literatura, sino en el recuerdo del hombre ya maduro. Tal vez por ello borrajeó unas líneas finales y pensó volver sobre el texto. Y lo hizo escribiendo un soneto. Hay en él un trazado

---

[84] *Poesie,* pág. 770.

[85] Conviene decir que, a pesar de sus protestas, Machado escribió sonetos de la más cerrada ortodoxia. En el grupo de cinco a los que pertenece el que ahora comento, encuentro las siguientes formas:

| | | | |
|---|---|---|---|
| ABAB | ABAR | CDE | CDE |
| ABAB | CBCB | DED | EDE* |
| ABBA | CDDC | EFE | EFE* |
| ABBA | CDCD | EEF | GFG |
| ABBA | CDDC | EFE | FEF* |

Y en otro grupo de ocho del mismo libro (*Poesie,* págs. 726-736):

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| ABBA | CDDC | FGG | FGF | |
| ABBA | ABBA | CDC | DCD* | (números II y III) |
| ABAB | ABAB | CDC | DCD* | |
| ABBA | CDCD | EFE | FEF* | |
| ABAB | CDCD | EFE | FEF* | *(Pío Baroja, Azorín* y *R. Pérez de Ayala).* |

Véase en estas ligeras calas cómo lo que aparece modificada es la estructura de los cuartetos, pero no siempre, y aún habría que decir que tan encadenamiento es ABBA ABBA como ABAB ABAB, mientras que en nueve de los catorce sonetos los tercetos son, precisamente, tercetos encadenados (van señalados con un asterisco).

[86] Vid. *Estudios y ensayos de poesía contemporánea,* donde aparece mi trabajo *La forma poética de Delmira Agustini* (págs. 275-278), reproducción actualizada de unas notas anteriores.

de coordenadas, tan querido por Machado (*Esta luz de Sevilla... Es el palacio donde nací*), que no hace sino situarnos en un lugar, y en un tiempo determinados [87], mientras que, *En el tiempo,* la presencia se diluía perdida en los años transcurridos. Establecidas las coordenadas que fijan un ser en una circunstancia más ajustada, ya no caben falacias; todo presente: el padre *lee, escribe, hojea, medita, se levanta, ve, pasea, habla solo, canta.* No, el poeta no nos da un retrato que «el tiempo se lo va llevando», sino que nos introduce en el cuarto de trabajo y nos hace contemplar a aquel hombre que estudia para que España tenga una ciencia folklórica. Y, de pronto, ni anécdota, ni sentimentalismo. Bellísimamente nos lo dice: murió el hombre (sus ojos «ya escapan e su ayer a su mañana») y el hijo piensa que, ahora desde su ausencia definitiva, el padre está presente, contemplando en el ahora («miran en el tiempo») al hijo envejecido. Antonio Machado acaba de escribir un soneto canónico (¿qué importa si las rimas se cambian o se cruzan?), con su planteamiento (lugar y tiempo), con su argumento (la dignidad del hombre que estudia), y, de pronto, el último terceto, tras la exclamación que dolorosamente nos arranca la estampa, rompe inesperadamente el camino y nos lleva a una nueva realidad: la ternura con que el padre muerto aún vela por el hijo que envejece. ¿Qué ha quedado del primer texto? El recuerdo emocionado y poco más: se han eliminado, por inútiles para el retrato de un intelectual, los versos del cazador; se ha sustituido el jardín por el despacho (nueva intencionalidad), se ha prescindido mucho de una fisonomía externa para poner toda la carga intensiva en los ojos, a través de los cuales le afloran los más nobles sentimientos; todos los versos finales, apenas borrajeados, son cambiados, por un intenso terceto. Es la misma sustancia del contenido, cierto, pero lo que se ha practicado ha sido una selección formal (soneto y no silva), una selección de las actividades y aptitudes del personaje, una selección de los propios sentimientos del poeta. A cambio, el lugar, el tiempo, las cosas que ayudan a precisarlos (un rumor de la fuente en la casa), la pérdida de la anécdota. El plano de contenido no ha variado, pero el de la expresión está, mejorándolo, a enorme distancia del primero. El

---

[87] Cfr. Julián Marías, art. cit., pág. 310, donde habla de la «acotación» de su escenario; Ricardo Gullón, art. cit., págs. 579-580. («Su poesía se apoya en un transfondo de cosas rememoradas [...] presentes en el recuerdo» etc.). Por lo demás, en *Los Complementarios* (pág. 148), se escribió:

> Sólo es común a todas las conciencias el trabajo de desubjetivación, la actividad homogenizadora, creadora de esas dos negaciones en que las conciencias coinciden: tiempo y espacio, bases del lenguaje y del pensamiento racional: del pensar cuantitativo.

soneto ha exigido limitaciones, ha obligado a eliminar las anécdotas, forzó a la concisión y en el tercero último hizo que cada verso fuera simultáneamente unidad métrica, unidad sintáctica y unidad semántica. Permítaseme copiar el soneto:

Esta luz de Sevilla... Es el palacio
donde nací, con su rumor de fuente.
Mi padre, en su despacho. La alta frente,
la breve mosca, y el bigote lacio.

Mi padre, aún joven. Lee, escribe, hojea
sus libros y medita. Se levanta;
va hacia la puerta del jardín. Pasea.
A veces habla solo, a veces canta.

Sus grandes ojos de mirar inquieto
ahora vagar parecen, sin objeto
donde puedan posar, en el vacío.

Ya escapan de su ayer a su mañana;
ya miran en el tiempo, ¡padre mío!,
piadosamente mi cabeza cana [88].

Resulta que Antonio Machado ha puesto en práctica unos principios teóricos que formularía años después. De 1920-1921 son unas notas que incluye en *Los Complementarios* (pág. 137), aunque se anticipan a lo que habría de llamarse «poesía pura». Pero no lo echemos en saco roto. *Evasión* de Gerardo Diego es de 1919, y Machado la comentó por escrito en 1922 [89], poco después (1924) copiaría en sus cuadernos un poema *(Mis ojos ven en el árbol)* de Pedro Salinas. Conociera, o no, las de los jóvenes poetas; lo cierto es que su poema, formalizado como soneto, acertó con una nueva diana: la del quehacer lírico de una generación que se manifestaba ya, y el soneto había venido a ser el anticipo de lo que escribiría luego: explicación de su propio credo poético [90] y toma de posición ante los asaltos que pudiera padecer:

> Lo anecdótico, lo documental humano, no es poético por sí mismo. Tal era exactamente mi parecer de hace veinte años. En mi composición *Los cantos de los niños*, escrita el año 98 (publicada en 1909, *Soledades*), se proclama el derecho de la lírica a *contar* la

[88] *Poesie*, pág. 70.

[89] *Los Complementarios*, pág. 283.

[90] Por lo demás, en el texto que voy a copiar, está justificada la evolución, situándola en 1898 y colocando su culminación en *Soledades* (1909).

> pura emoción, borrando la totalidad de la historia humana. El libro *Soledades* fue el primer libro español del cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico. Coincidía yo anticipadamente con la estética novísima. Pero la coincidencia de mi propósito de entonces no iba más allá de esta abolición de lo anecdótico.
>
> Disto mucho de estos poetas que pretenden manejar imágenes puras (limpias de concepto, y también de emoción), someterlas a un trajín mecánico y caprichoso, sin que intervenga para nada la emoción [91].

## A MANERA DE CONCLUSIÓN

*Los Complementarios* son esos «cuadernos de escritor» en los que se apuntaban impresiones momentáneas, textos que interesaban, redacciones primeras de trabajos posteriores. Su importancia es, pues capital. Porque, de una parte, explican el proceso creador de Antonio Machado; de otra, la utilización de sus fuentes; de otra, la sinceridad desnuda, sin el pudor al que obliga la letra impresa. Y, además, nos deja valoraciones de lo que ya es historia (grande y chica) y textos que nunca elaboró. En las páginas anteriores me he querido fijar —sólo— en las ideas poéticas que de estos borradores se desprenden: verlas en función de su obra, y en función de las obras teóricas que hoy manejamos. Así comprendemos cuánto tienen de virtualidad actual; lo que en definitiva es tanto como decir por qué, anécdotas al margen, nos sigue interesando Antonio Machado como poeta. En *Los Complementarios* se lee:

> Cuando un poeta teoriza sobre poesía, puede decir cosas muy verdaderas, pero nunca dirá nada justo de sí mismo (pág. 157).

Aceptemos como buena la primera afirmación, pero maticemos la segunda. Tal vez un artista no sepa interpretarse, pero sería injusto pensar que no dice «nada justo de sí mismo»; acaso no sea necesario. La creación del tipo que sea se hace en un tiempo y en un lugar, de manera ineluctable está constreñida por esos límites. Y así al decir enunciados teóricos, el poeta se está tratando a sí mismo, porque la teoría no puede soslayar al proceso creador y viceversa. Al hablar de poesía, Machado habla de su propio yo, no es necesario que diga que aquello es él mismo. Somos nosotros, los críticos, quienes lo descubri-

[91] *Los Complementarios,* pág. 137.

mos. El cuadro que pinta un primer plano tiene unos fondos que sirven para valorarlo. Así Machado ha expuesto ideas poéticas, en un plano general, pero detrás iban reflejándose las coordenadas de su país y de su tiempo, y en ellas lo que él creía que debía ser el quehacer del poeta: justamente, lo que él había hecho, estaba haciendo o llegaría a hacer. Por eso, teoriza, y le asaltan las críticas sobre lo que los demás hacen, o valoraciones positivas, o desdén por lo que de él han dicho. Los fondos no se pueden suprimir, ni se puede uno olvidar (aunque lo quiera) de sí mismo.

Y he aquí que, estas páginas —en el campo que hemos acotado, a nuestro juicio el más importante— han venido a suscitar el problema capital de toda poesía: cuál es la postura del artista frente a la palabra. Y Antonio Machado nos ha descubierto su formación teórica dentro del idealismo, pero ha visto mucho más allá: en la palabra poética ha descubierto un mundo de evasión. Entendámonos, evasión no de la realidad, sino un desvío para llegar a una realidad que de otro modo se nos presenta erosionada y desgastada. En *Los Complementarios* lo ha dicho: «toda poesía es, en cierto modo, un palimpsesto». Pero un palimpsesto no se puede leer con sólo proyectar la mirada; son necesarios procedimientos de desvío de la realidad contingente para que alcancemos a leer el mensaje oculto. Y el acierto ha ido todavía más lejos, la estructura superficial —el texto legible a simple vista— no es sino apariencia; más allá de la forma sensible está el significado del texto, la estructura profunda a la que hemos llegado desde la superficie, desde la forma material de la palabra.

Entonces, cuanto nosotros contemplamos de modo directo no son sino señales de unos signos. Es la oposición de la *palabra* frente a la *palabra poética.* Palabra ésta enriquecida por las cargas emocionales con que el poeta la llena, pero no olvidando que los contenidos, por lógicos y asépticos que los creamos, son imprescindibles para la propia creación: sin ellos, la emoción no se puede transmitir y si no se transmite, la poesía no existe. Y esto le lleva a matizar su propio idealismo filosófico para ver en la poesía no sólo expresión de emociones, sino una forma especial de expresarlas. Tal vez esto cree el problema más delicado de cuantos plantea el teórico Antonio Machado, porque transmitir emociones es individualismo y, sin embargo, el poeta vibra con los demás, hacia los demás y gracias a los demás. Esto le obliga a crear un arte que se transmite, sin caer en lo que llamaríamos entropía o consumo, y que se mantiene inalienablemente personal. Y la dificultad resuelta, tal vez sea lo que acerca esta poesía a nuestra sensibilidad de hoy: se mantienen, sin enajenar, unas emociones y unos

sentimientos que ha vivido el hombre que se llamó Antonio Machado, pero, de tal modo, que, seleccionando (objetividad, universalidad) los sentimientos de todos, los suyos viven en el alma colectiva. Y, en cuanto a la forma, aceptando la tradición de lo que viene llamándose poesía, pero rechazando lo que no son sino artificiosidades y exornaciones que nada significan. Lo que suele designarse como autenticidad, a través de la intuición lingüística de Machado, se explica y explica la visión del mundo. Esta autenticidad ha llevado a la fusión ontológica de palabra y cosa, lo que provocará el desdén de lo que no sea producto de «lo inmediato psíquico», de la intuición. De ahí que no acepte artificios que juzga meramente intelectuales [92] y que se aparte del creacionismo [93]. Entonces su poesía resulta muy pobre en metáforas porque estima que no son sino telones que impiden ver las cosas directa y sencillamente, pero ver las cosas directa y sencillamente no es sino verlas humanizadas. Y esto nos lleva a otro problema capital de su poesía —tema, no teorema—, el significado del tiempo. Raro es el crítico que al enfrentarse con la poesía de Machado no hable de su temporalidad [94]. En un poema [95] había dicho que la poesía no es «sino palabra en el tiempo», pero en el plano de la teoría lo había manifestado, completándolo con testimonios prácticos:

> Si la poesía es, como yo creo, palabra en el tiempo, su metro más adecuado es el romance, que canta y cuenta, que ahonda constantemente la perspectiva del pasado, poniendo en serie temporal, hechos, ideas, imágenes, al par que avanza, con su periódico martilleo, en el presente [96].

---

[92] He aquí el texto al que me refiero (*Los Complementarios,* pág. 152).

> Cuando el arte moderno prescinda del adjetivo definidor o del esquema genérico, para darnos la sensación viva de un objeto único o el temblar momentáneo de un alma singular, hace un sacrificio excesivo. Sacrificio excesivo por realizar empresa destinada al fracaso. No olvidemos que imagen gené[rica] tiene un valor estético, por el mero hecho de ser una imagen; su aspecto lógico, de definición abreviada, no es un obstáculo para que hable a nuestro sentir; si bien no tan agudamente como la visión directa de un objeto único.

[93] Vid. la pág. 172 de *Los Complementarios:*

> Bajo la abigarrada imaginería de los poetas novísimos se adivina un juego arbitrario de conceptos, no de intuiciones. Todo eso será muy nuevo (si lo es) y muy ingenioso, pero no es lírica. El más absurdo fetichismo en que puede incurrir un poeta, es el culto de las metáforas.

[94] Baste el testimonio de J. L. Aranguren, «Esperanza y desesperanza de Dios en la experiencia de la vida de Antonio Machado», *Cuadernos Hispanoamericanos,* núms. 11-12, 1949, pág. 394).

[95] De la coplilla: *Ni mármol duro y eterno,* incluida en los poemas *De mi cartera (Nuevas canciones).*

[96] *Los Complementarios,* pág. 104.

Machado entra por derecho propio en la tradición de la más alta poesía europea. Sus borradores han ampliado lo que en poesía practicó. Un teórico de hoy, Furio Iesi, escribe un libro, *Literatura y mito,* y en su página 127, deja estas palabras:

> Quien es aprehendido por el don de la gracia, quien está constreñido a la anonimidad frente a la anonimidad de Dios, ya sólo vive humanamente en la duración, en el tiempo. Así, la maduración es tiempo de espera, el abandono estéril es presente que dura en el umbral de lo invisible. La experiencia del tiempo es la única supervivencia de la condición humana —en los términos de la antropología de Rilke— y aún no supervivencia, sino esencia, percepción del confin, conciencia: *medida* [97].

Y he aquí que, a través del tiempo y su vinculación con la lengua, Machado descubre la gramática de los textos:

> El adjetivo y el nombre,
> remansos del agua limpia,
> son accidentes del verbo,
> en la gramática lírica,
> del hoy que será mañana,
> y el ayer que es *Todavía.*

> Tal era mi estética en 1902. Nada tiene que ver con la poética de Verlaine. Se trataba sencillamente de poner la lírica dentro del tiempo y, en lo posible, fuera de lo especial.

> Del pretérito imperfecto
> brotó el romance en Castilla [98].

Harían falta muchos años para que los científicos dieran formulación a las adivinaciones del poeta [99]. Y es que Machado había llegado a explicar las significaciones desde la forma en que eran expresadas o, como se diría hoy, «todo problema lingüístico implica un problema semiológico» [100]. Cualquier desvío de este planteamiento lo distanciaba

---

[97] Cfr. las págs. 159-160 de los borradores que estoy comentando.

[98] *Los Complementarios,* págs. 158-159.

[99] Vid, un texto de Greimas (págs. 73-75). Para este semiólogo, cuyo estilo no honra mucho a la claridad expositiva francesa, en un determinado contexto cultural, hay correlación entre las categorías de la expresión y las del contenido y toma como fundamento de la «gesticulación modal», las consideraciones sobre este.

[100] *Ibíd.,* pág. 129 de la traducción española, (muy mediocre, por cierto), faltan en el original francés.

del fin al quería llevar sus aguas: ni barroco ni barroquismos, aunque no comprendiera los intentos modernos que evitan el desgaste semántico de la metáfora ni la eficacia que pudiera tener la imagen. Machado rompió con una tradición inoperante y se apartó de otra que nacía con el modernismo; su novedad distaba de la vieja retórica y del nuevo gay-trinar, y con la perspectiva que nos da más, bastante más, de medio siglo, creemos que acertó, pero en su acierto no pudo ya entender lo que significaban las formas que estaban siendo innovadoras. Tal vez no quiso saber qué novedades traían la imagen, el creacionismo o la poesía pura. No podemos reprochárselo; él había inventado un nuevo modo de hacer poesía o, cuando menos, había descubierto todo lo que Bécquer significaba y que en Bécquer aún no se había acertado a ver: la morfología de los textos y su combinación en unas determinadas reglas a la que llamamos sintaxis. Su estilo se había logrado y se había logrado utilizando los bienes de todos, transmitiéndolos como cualquiera los pudiera transmitir, pero situándolos en un plano distinto que ya es connotativo, pero en el que está, intacta, cuanta emoción nos es capaz de transmitir.

Pero, como el plano de la expresión se nos manifiesta sencillo y hasta pobre, estamos demasiado proclives a creer que expresión y contenido son en él la misma cosa o, de otro modo, que los análisis taxonómicos que hacemos de su poesía están soldados con el mensaje que nos quiere transmitir. Lo que tampoco es absolutamente cierto: los recursos que se comentan en *Los Complementarios* constan en cualquier tratado de retórica: metáfora, aliteración, rima, verso, estrofa, son todos tradicionales; lo que Machado hace es atenuar rigores o paliar exageraciones, pero resulta ser respetuoso con las formas canónicas, y, si se considera innovador, lo es entre límites muy poco impertinentes. Cuando lleva a la práctica sus principios, la forma de la expresión resulta bastante tradicional, lo que varía es la forma del contenido, esa nueva manera de manifestarse la sustancia. Y tal creo que son los hallazgos teóricos de Antonio Machado: saber encontrar una nueva forma en el plano del contenido, que lo apartaba de esa sustancia que, en cualquier otra formulación, no hubiera sido diferenciable, y saber encontrar una forma a la expresión que, en su sencillez y penuria, venía a ser totalmente revolucionaria. Esto era la teoría. El prodigio, el milagro casi, fue llevar la teoría a la praxis, o, si se quiere, haber acertado con una veta de intuición y haberla sabido formular. Pero ¿no es ése el misterio de cualquier arte? [101].

---

[101] Vid. Giovanni Caravaggi, «Teoría del linguaggio poético in Antonio Machado», *Linguistica e Letteratura,* III, 1978, págs. 65-110.

# EL DISCURSO ACADÉMICO DE ANTONIO MACHADO

## LAS DEUDAS CON LIPPS

El discurso académico de Antonio Machado significa el cumplimiento de no pocos quehaceres. Terminado en 1931 [1], nos permite contemplar el grado de madurez al que habían llegado *Los Complementarios*. Ideas que estaban en sus cuadernos de escritor vuelven a elaborarse; motivos apenas apuntados se desarrollan y sigue vivo algún arrastre que nunca abandonó. Tenemos un punto final teórico en el que encontraremos al Machado que quiso ser y el que realmente fue. Porque vino a resultar poeta por caminos distintos de los habituales. Sus palabras carecen de ambigüedad:

> Pobres son mis letras [...], pues aunque he leído mucho, mi memoria es débil y he retenido muy poco. Si algo estudié con ahínco fue más de filosofía que de amena literatura. Y confesaros he que con excepción de algunos poetas, las bellas letras nunca me apasionaron (pág. 9) [2].

Sin embargo, lo que de él nos interesa es la creación y no la doctrina. Se ha dicho de diversos modos: si la filosofía no nos hurtó a un gran poeta, limitó su creación [3]. Lo que cuentan son sus versos y no sus especulaciones, pues en ellas no fue muy lejos, ni siquiera en los días en que la sombra de Bergson podía haberse desvanecido. Sin embargo se había interpuesto otra, la de Lipps. En *Los Complementarios*

---

[1] Fue elegido académico el 24 de marzo de 1927 y el discurso se escribió en 1931 (vid. José María Valverde, *Prólogo a Nuevas canciones y de un cancionero apócrifo,* Madrid, 1971, págs. 41-44. El mismo autor analiza el *Discurso* desde unos presupuestos que nada tienen que ver con los míos (*Antonio Machado,* 2.ª edición. Madrid, 1975, págs. 209-219).

[2] Cito por la edición de «El Observatorio». Madrid, 1986.

[3] Dámaso Alonso, *Fanales de Antonio Machado*, en *Cuatro poetas españoles.* Madrid, 1962, págs. 137-178. Para el Machado pensador, vid. José Echeverría, *El cantar y el decir filosófico de Antonio Machado* («Antropos», nº 50, 1985, págs. 106-118).

hay dos referencias al teórico alemán que importa señalar: cuando habla de «Los problemas de la lírica» añade una breve apostilla que apenas dice nada [4] y, más tarde, transcribe un pensamiento aislado que situé entre las «Notas sobre la lírica», donde a mi modo de ver tenía coherencia [5]. Pero, colocando las referencias en los contextos originales y en relación con los comentarios de Machado, es posible que podamos obtener algunos resultados válidos.

Don Antonio escribió sus borradores entre 1912 y 1925 [6]; por tanto, su conocimiento de Lipps hay que fijarlo muy al final de las páginas conservadas de *Los Complementarios*. En efecto, don Eduardo Ovejero había publicado su traducción de *Los fundamentos de la Estética* en 1924 [7], poco antes de que los apuntes de Machado llegaran a su final, y de 1924 son unas *notas* [8] que copia a continuación de los *Problemas de la lírica* y aun se alargan en la página siguiente. Tenemos, pues, unas cuantas cosas seguras: los *Problemas* son de 1924 y, como vamos a ver, no hacen sino transcribir algunos textos de Lipps, aunque no se diga; estos comentarios se incorporan al *Juan de Mairena* [9] y siguieron hasta el proyecto del discurso académico. Hemos encontrado la veta que facilitó materiales teóricos al poeta. Bien que tengamos que limitarnos a unas cuantas páginas del texto traducido; la muy voluminosa obra de Lipps sólo llamó la atención de Machado en sus cuatro primeros capítulos y, si acaso, en algún espigueo de los siguientes, pero esto fue bastante y nos sirve para entender el discurso. Pienso que le interesó por la vinculación kantiana con que suele ilustrarse su pensamiento y por su identificación de la psicología con la filosofía. En un lejano 1911, y traigo a colación la cita por lo que pueda valer, Ortega escribió sobre Lipps estas pocas, y definitivas, palabras. «Teodoro Lipps, profesor en Munich, una de las figuras más gloriosas, más nobles, más sugestivas y veraces de la Alemania actual, ha traído a madurez este concepto de la simpatía y ha hecho de él el centro de su estética» [10].

---

[4] «La función de la masa material en la obra de arte base sensible de un mundo ideal» (Lipps), pág. 98, nota 15, de mi edición (Madrid, 1980), por la que citaré siempre.

[5] Página 155: «La poesía es, ante todo, un resultado de palabras» (Lipps, *Estética*).

[6] Página 12 de mi prólogo.

[7] La referencia bibliográfica completa es *Los fundamentos de la Estética. La contemplación estética y las artes plásticas,* por Teodoro Lipps. Versión directa de la segunda edición alemana por Eduardo Ovejero y Maury, doctor en Filosofía, profesor en la Universidad de Madrid. Daniel Jorro, editor. 23, calle de La Paz. Madrid, 1924.

[8] Exactamente, del primero de agosto (pág. 97, nota 13).

[9] Madrid, 1936, págs. 46-50.

[10] *Simpatía y abstracción*, en *Obras Completas* (1961), I, pág. 192.

Al referirse a la obra de Lipps, Machado escuetamente dice *Estética*, pero, vamos a ver, qué es lo que conoce del filósofo alemán. Lipps había publicado (Hamburgo, 1903) la *Aesthetik. Psycologie des Schönen und der Kunst*, no traducida al español, que yo sepa; y en 1906 [11] un segundo volumen que es el texto trasladado por don Eduardo Ovejero [12], del que Machado aprendió no poco. Don Antonio quiso decir a sus compañeros de Academia: «¿Qué es la poesía? Pregunta es ésta que yo muy rara vez me he formulado. Sin el examen de conciencia a que el acto de presentarme ante vosotros me obliga, la poesía no hubiera sido para mí un tema de reflexión» (págs. 9-10). Sin embargo, sabemos que había pensado sobre ello y desde hacía no pocos años venía devanando su ovillo, lo que ocurre es que la coherencia pública acaso la alcanzó sólo cuando preparó la edición de su *Discurso* [13]. Fue entonces cuando asimiló las ideas de Lipps dentro de su propio doctrinal y dejan de ser las fieles transcripciones de *Los Complementarios*. Porque el texto que preparó para la Academia está formado por dos elementos bien diferenciados: una estructura teórica y una historia literaria que la recubre. Por eso podemos intentar el estudio independiente de cada una de estas partes.

Al querer definir lo que pueda ser la lírica, la ve como

> «expresión en palabras de lo subjetivo individual»
> «actividad en el tiempo psíquico, no en el estadio impersonal de la lógica» (pág. 15).

Lo que en el lenguaje de Lipps no se formuló de manera muy distinta, pues para él, «la poesía es ante todo un resultado de las palabras» (pág. 41) [14]; es decir, de la manifestación formal de las palabras y no de su contenido, que no tiene nada que ver con los valores lógicos, «sino que permanecen totalmente fuera de la esfera de lo válido o no válido. Están situados en la esfera de lo simplemente dado

---

[11] Vid. la biografía y bibliografía del filósofo en la *Neue deutsche Biographie*, XIV, s. v. *Lipps*.

[12] Según se dice en el arranque mismo de la página inicial de la traducción.

[13] El cuaderno de *Los Complementarios* «son apuntes que nadie tiene derecho a publicar. Pueden, sí, ser utilizadas las ideas. Pero téngase en cuenta que el autor, antes de darlo a luz, lo hubiera revisado y puesto en correcta forma literaria» (lo cito en la pág. 11, nº 2, de mi edición).

[14] Sobre las cuestiones de forma en lingüística, vid. E. Alarcos Llorach, *Gramática estructural*. Madrid, 1961; E. Coseriu, *Forma y sustancia en los sonidos del lenguaje*, en *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid, 1962; L. Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, 1971; R. Trujillo, *À propos du concept de forme du contenu* («Cahiers de lexicographie», I, 1972, págs. 3-11, etc.). También A. García Berrio, *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona, 1973, págs. 25-34.

para mí» (pág. 42). Claro que este planteamiento lleva a la subjetividad romántica de la que Machado había hablado y no poco. Estamos en 1931, pero sus páginas son tornavoz de lo que había dicho años atrás: los borradores de *Los Complementarios* [15] en el *Discurso* se enlazan de forma más trabada y el subjetivismo personal se objetiva doctrinalmente y, al objetivarse, trasciende la exposición; más aún, la adensa con referencias teóricas que le dan una armadura de que carecían. Sin perder el hilo de los borradores, Machado ha seguido interpretando las ideas sobre las relaciones de la lírica con el lenguaje y ha cambiado el desdoblamiento contingente de Saint Beuve por un sociologismo que se formula en toda su obra: digamos vuelta a la poesía tradicional o a las creaciones lingüísticas del pueblo [16]. Lo que Antonio Machado ha hecho desde su postura nacional es lo mismo que había escrito Lipps: «La contemplación estética nos conduce siempre a la entraña del objeto. Y lo que allí encontramos es siempre un hombre en el cual los valores humanos están, por lo menos, humanamente justificados» (pág. 47).

## IDEAS SOBRE LA POESÍA

Pero Lipps no es más que una posibilidad. El *Discurso* académico es la convergencia de numerosos afluentes que nacieron en *Los Complementarios.* Detengámonos un instante. En un momento, Machado dice:

> Soy poco sensible a los primores de la forma, a la pulcritud y pulidez del lenguaje, y a todo cuanto en literatura no se recomienda por su contenido. Lo bien dicho me seduce sólo cuando dice algo interesante, y la palabra escrita me fatiga cuando no me recuerda la espontaneidad de la palabra hablada (pág. 9).

Estamos ante el viejo problema del fondo y de la forma, que en nuestro poeta tendrán singular significado [17]. Machado postula por una poesía en la que las palabras fueran transmisores de contenidos, no interpretaciones de los contenidos. Por eso su pretensión era comunicar

---

[15] Véase, por ejemplo, la pág. 96 de mi edición.

[16] M. Alvar, *Antonio Machado y la lírica de tipo tradicional* («Homenaje a Machado». Málaga, 1980: págs. 149-170).

[17] En el poeta, como entre los filósofos, se uniría a esta dualidad otra menos importante, la de totalidad-unidad, como se vio desde Aristóteles a Kant.

la realidad sin las adulteraciones que produce la literatura. Una y otra vez se ha manifestado contra las selecciones artificiosas a las que llamamos metáfora o imagen, por cuanto pudieran tener de intelectualización. Lo que él propugnaba era una poesía en la que hubiera intuición para descubrir la esencia de las palabras, no para encubrirla; aspiraba a comunicarse sin ambigüedades lo que significa tanto como eliminar todo aquello que pudiera dificultar la comprensión y en la metáfora veía esas relaciones extralingüísticas que no facilitaban el entendimiento [18]. Al pensar de este modo, la sombra de Lipps volvía a aparecer. En *Los Complementarios* había escrito algo que era un anticipo de lo que abreviadamente puso en el *Discurso*. Porque rechazar «los primores de la forma» y preferir «la espontaneidad de la palabra hablada» nos sitúa en lo que especificó unos años antes:

> El material que el lírico maneja es la palabra. La palabra no es materia bruta [...] Al poeta le es dado su material: las palabras, como al escultor el mármol o el bronce. Ha de ver en ellos, por de pronto, lo que aún no ha recibido forma [...] Esto quiere decir que, mientras el artista de arte plástico comienza venciendo resistencias de la materia inerte, el poeta lucha con otra suerte de resistencias: las que ofrecen aquellos productos espirituales: las palabras que constituyen su material. Las palabras, a diferencia de las piedras, maderas, o metales son ya por sí mismas significaciones humanas, a las cuales da el poeta, necesariamente, otra significación [19].

Estos conceptos proceden de Lipps: la «idealidad estética del objeto estético es lo que separa la estatua del mármol; es decir, «el mármol configurado de una cierta manera» de lo que es la pura materia y esa contemplación estética de la piedra la transporta «a una esfera en la cual la realidad y la no realidad de las cosas no tiene sentido» y hace que «su obra aparezca en su conjunto y por todos sus lados como separada, como arrancada del mundo material de la cantera y como constituyendo un mundo en sí. Para esto es preciso que se dote a la

---

[18] Estaría en el primer tipo de ambigüedad de la que estudia W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, cito por la edición de Nueva York, 1966. Sobre los juicios de Machado y de sus críticos, sobre la metáfora, vid. los *Apuntes sobre la metáfora en la poesía de Antonio Machado hasta 1907*, de Alan S. Trueblood («Estudios de Historia, Literatura y Arte Hispánicos ofrecidos a Rodrigo A. Molina». Madrid, 1977, págs. 329-343). Sobre las cuestiones teóricas que Machado expresa, vid. Michel Le Guern, *Semántique de la métaphore et de la métonymie*. París, 1973, pág. 76; J. Cohen, *Structure du langaje poétique*. París, 1976, pág. 134.

[19] *Los Complementarios*, pág. 98. Nos acercamos a los universales del lenguaje de que habla Greimas, *Du sens*. París, 1970, págs. 46-48.

obra de una 'piel' propia en la cual esté encerrada, y por la cual aparece como un 'individuo' con personalidad propia y distinta del mundo material» [20]. Machado ha leído ésto y ha apostillado: «La función de la masa material de la obra de arte base sensible de un mundo ideal (Lipps)». No necesitamos más para acreditar la procedencia, sí hace falta señalar que el pensamiento se ha transmitido con fidelidad, pero se ha reelaborado y se ha llevado a un mundo conceptual en el que la palabra señorea y obliga a nuevos planteamientos. Porque tanto en *Los Complementarios* como en el *Discurso* se tentaron diferentes interpretaciones de un mismo motivo. En sus cuadernos de escritor, Antonio Machado había partido de un verso de Verlaine («de la musique avant toute chose») al que interpretan de manera «literal y calumniosa» para «hacer de las palabras mero conjunto de sonidos modulados para recreo del oído (pág. 99). En verdad, no se puede desgajar este verso, el primero del *Art Poétique* [21], del conjunto del texto, donde Machado se encontraba tan a gusto. Verlaine postula, desde ese mismo momento, por un arte en el que las palabras no lo sean todo, en el que los matices hagan olvidar los colores, en el que se retuerza el cuello a la elocuencia y en el que la rima no es más que «ce bijou d'un sou» hueco y falso... Cierto «tout le reste est litterature» [22]. Pero, me pregunto, ¿no es una formulación harto afín la descripción de la poesía pura que Paul Valéry hizo a Jorge Guillén? No es la primera vez que Don Antonio ante problemas afines reacciona de manera contradictoria. Pero lo que me interesa en este momento es glosar su defensa de Verlaine: tenía razón al salir tan gallardamente en ayuda del gran poeta francés, porque lo que estaba haciendo era defender un modo personal —el suyo— de hacer poesía. Consideremos el libro fundamental de Georges Zayed sobre *La formation littéraire de Verlaine* [23]: pues bien, si leemos las conclusiones, nos parece escuchar un acompañamiento íntegramente válido para Machado: sencillez, sinceridad, dulzura, ternura, melancolía, etc., todo salpicado con un grano de velada sensualidad y de ironía sutil. «Poète humain, il est

---

[20] Páginas 36-37. Repite el ejemplo en la pág. 56 y luego en las 107-108 hace unos comentarios más extensos de los que he extraído la última parte de mi cita. Véanse también las págs. 21-25. Un eco de estas ideas, o más bien de las de Machado, se encuentra en Octavio Paz, *El arco y la lira.* México, 1982, pág. 23. Sobre el tema que aquí me ocupa, vid. Rafael Ferreres *Verlaine y los modernistas españoles.* Madrid, 1975, págs. 129-155.

[21] Se puede leer por ejemplo, en las *Oeuvres poètiques Completes*, edición Le Dautec-Borel. París, 1962, págs. 326-327.

[22] Cfr. Bronislawa Monkiewicz, *Verlaine critique littéraire,* París, 1928, pág. 35.

[23] París, 1962, extraeré mi información de las págs. 369-370.

aussi ennemi de l'emphase et de l'élocuence que de la complication orgueilleuse». No hace falta más para justificar y justificarse.

Ahora en nuestro *Discurso*, retoma el verso y lo sitúa en la historia: ya no es la abstracción de un problema lo que se contempla, sino la postura que van a adoptar los nuevos poetas:

> Pronto no serán las ideas, sino todo elemento conceptual lo que tienda a eliminar; pronto el poeta creerá expresar el fluir de su conciencia horro en absoluto del tamiz de la lógica. *De la musique avant toute chose,* decía Verlaine. Y no olvidemos que la *musique* de Verlaine no era ya la pura aritmética sonora de los clavicémbalos setecentistas, sino algo más y algo menos, la caótica melodía infinita wagneriana del *Orgue de Barbarie* (págs. 21-22).

Y esos poetas que van a adoptar una determinada postura son los sucesores de los simbolistas, aquellos que —según Machado— estaban unidos por «un denominador: guerra a la razón y al sentimiento, es decir, a las dos formas de comunión humana» [24]. No siempre acertó Don Antonio al enjuiciar a los modernos, y no es esta la primera vez que lo señalo, pues no es justo poner en el mismo saco a todos los *ismos* y a la *poesía pura*. Quienes iban contra la razón no merecieron de él muchos comentarios; quienes atentaban al sentimiento no fueron entendidos en cuanto significaron, ni creo que formulara el problema en sus justos motivos. Habla de controversias francesas que no le apasionan y pone: «Un poeta español lo tradujo a lengua de Pero Grullo» [25]. Lo que se tradujo fue la famosa conversación de Paul Valéry y Jorge Guillén sobre la poesía pura. Pero páginas después descodifica el mensaje por si no estuviera bastante claro: «Cuando leemos algún poeta de nuestros días —recordemos a Paul Valéry entre los franceses, a Jorge Guillén entre los españoles— buscamos en su obra la línea melódica trazada sobre el sentir individual. No la encontramos. Su frigidez nos desconcierta y, en parte, nos repele. ¿Son poetas sin alma? Yo no vacilaría en afirmarlo, etc.» [26]. Es posible que no quisiera saber todas las innovaciones que venían con la imagen, el creacionismo o la poesía pura. He dado razones en otro sitio y evito

---

[24] *Discurso,* pág. 19.

[25] También en *Juan de Mairena.* Madrid, 1936, pág. 68. Sobre estos motivos pueden verse las páginas 737-763 de la obra de Bernard Sesé, *Antonio Machado (1975-1939). El hombre. El poeta. El pensador.* Madrid, 1980; en ellas se considera nuestro *Discurso.* Sobre los motivos creacionistas, véanse los artículos de Vicente Huidobro en sus *Obras Completas*, t. I, Santiago de Chile, 1964, págs. 654-681.

[26] *Discurso*, págs. 28-29. Sin embargo, en *Los Complementarios* (págs. 326-327) copió dos sonetos del poeta francés: *Pour la nuit* y *Dormeuse.*

repetirme, pero quiero recordar que comentó en 1922 el poema «Evasión», de Gerardo Diego, y que, en ese 1924 de sus ideas sobre la lírica, copió un poema de Pedro Salinas [27]. Y, si hiciera falta descargarle de algunos pecadillos, no estaría de más tomar en consideración todas sus apreciaciones, pues por los repudios pudiéramos caer en otras injusticias, y, sin embargo, no anduvo lejos de cosas que gustaron a los poetas de por 1927:

> Lo anecdótico, lo documental humano, no es poético por sí mismo. Tal era exactamente mi parecer de hace veinte años [...] El libro *Soledades* fue el primer libro español del cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico. Coincidía yo anticipadamente con la estética novísima [...] [28].

Pero tampoco exageremos: abolir todo lo ocasional no era acabar con la emoción humana y era esto lo que él creía que faltaba en Valéry o Guillén [29]. Coincidían en la pérdida de la anécdota y en nada más. Pero este texto, que creo de 1920, se manifestaría de nuevo en *Los Complementarios* (1924) [30] y en el *Juan de Mairena* 1935 [31] ya con unos arrastres teóricos que había expresado Lipps desde el comienzo de su libro y que formularía como *Profundidad y simpatía estéticas*. Que nos valga una sola cita:

> El sentimentalismo [...] no es un procedimiento artístico; pero no por ser una convivencia sentimental demasiado completa, sino, al contrario, por ser unilateral, por ser una convivencia sin condimento, sin osatura [...] Y, a la inversa, el procedimiento estético que excluye el sentimentalismo no implica una colaboración sentimental menos plena, sino que entraña una convivencia más completa [...] Esta convivencia es convivencia estética específica que

---

[27] Prólogo a *Los Complementarios*, pág. 52. Para los alcances teóricos de esta doctrina, vid. Michel de Guern, *Semantique de la métaphore et de la métonymie*. París, 1973, pág. 53.

[28] *Los Complementarios*, pág. 137. El texto en su totalidad es muy importante; lo cito necesariamente mutilado.

[29] Me parece significativo, y ello apoyaría las valoraciones de Machado, que Valéry haya sido considerado como un punto de partida del formalismo francés, heredero del ruso (vid. Michel Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, presentation et traductions de Daniel Delas. París, 1971, págs. 264-265).

[30] «No decimos gran cosa, ni decimos siquiera suficiente, cuando afirmamos que al poeta le basta con sentir honda y fuertemente, y con expresar, claramente su sentimiento» (*Los Complementarios*, pág. 96).

[31] I, págs. 61-62. *Juan de Mairena* se publicó en unos artículos del *Diario de Madrid* y el *Sol* (1935); se recogieron en volumen en 1936 (vid. Pablo de A. Cobos, *El pensamiento de Antonio Machado en Juan de Mairena*. Madrid, 1971, pág. 19).

> sólo se da en la contemplación estética [...] Y la profundidad estética que en ella se da, es lo que hace, en una palabra, que yo no me satisfaga con el hecho de sentirme meramente conmovido por la obra de arte [32].

## UNA VEZ MÁS SOBRE EL TIEMPO: PROUST, JOYCE

En su *Discurso* académico, Antonio Machado intenta identificar lo que se tiene por actual en la poesía de sus días y, acaso, al descubrirlo, tengamos explicada la aversión que sintió por los poetas puros. Para él, la lírica se ha emancipado del tiempo y está excesivamente lastrada del pensamiento conceptual. O de otro modo, la joven poesía se encontraba cercada por un nuevo barroquismo en el que culteranos y conceptistas «tienen el concepto, no la intuición, por denominador común» [33]. Don Antonio veía deshumanización por todas partes, y tal vez tampoco ahora acertara [34], pero 1931 significaba un paso más en su teoría. Lo he dicho: él quiso poseer las cosas adueñándose de ellas; Juan Ramón, Moreno Villa, Guillén, las hicieron ser pedazos de sí mismos con lo que salvaban el desgaste semántico de la metáfora y repristinaban el valor simbólico de la expresión con la fórmula de «el mundo soy yo» [35]. Fue una limitación de Machado, incardinado en todo cuanto el tiempo le significó y que no quiso reconocer en los demás, aunque los demás también lo sintieran, pero esto, cuando lo elabora en 1924, es un nuevo motivo que ha tomado de Lipps. En una nota sobre su propio quehacer escribe: «Es evidente que la obra de arte aspira a un presente intemporal, debe darnos la sensación estética del fluir del tiempo» [36]. Lo que no está lejos de *Los fundamentos de la Estética:* «Por lo demás, para el contenido total de la obra de arte, sólo hay un lugar único y un tiempo único, a saber el presente intemporal e inespacial de mi fantasía, es decir, de mi convivencia espiritual con la obra de arte, siempre que la contemplo» (pág. 80). «Presente ideal» y «presente de mi fantasía» vienen a ser la misma

---

[32] La cita procede de la pág. 53, pero recomiendo la lectura de la pág. 51, donde se opone el «hombre» a «una blanda criatura».

[33] *Discurso*, pág. 28.

[34] Basta ver el análisis, ejemplar, de María Carmen Bobes, *Gramática de «Cántico»*, Barcelona, 1975.

[35] Prólogo a *Los Complementarios*, págs. 33-35.

[36] *Los Complementarios*, pág. 159. Merece la pena volver a recordar a Octavio Paz (*El arco y la lira*, pág. 26). Sobre la temporalidad y el aspecto verbal, vid. Joaquín González Muela, *El aspecto verbal en la poesía moderna española* («Revista de Filología Española» XXXV, 1951, págs. 75-91).

cosa. Pero conviene no perder de vista que nada de ello tiene que ver con la alegoría, que, por serlo, carece de categoría artística. Para Lipps la representación alegórica de la justicia (pág. 87) será obra de arte si en aquella mujer aparecen los atributos humanos (ternura, pureza, gracia, etc.) que sirven para nuestro deleite, no la idea abstracta de lo que pueda ser la equidad. Es el planteamiento que lleva a una conclusión que Antonio Machado hará suya: contemplar artísticamente un retrato no es ver en él la persona representada, sino la humanidad que proyecta; ahora bien, «el que encarga un retrato, tiene, sin duda, el más perfecto derecho a exigir el parecido. Pero tal interés es cosa que corresponde a un sentimiento extraestético» (pág. 88). Estas ideas del teórico ampliadas con otros elementos secundarios, son las que el poeta aceptaba y glosaba en agosto de 1924. Nos valen para saber hasta qué punto aquel Lipps, recatadamente aducido, vino a configurar una postura doctrinal que llegó por diversos caminos al *Discurso* que Machado escribió para la Academia:

> En un retrato, el «parecido» debe ser tal que no tengamos que preocuparnos de él. Así, cuando contemplamos estéticamente la naturaleza, lo hacemos con toda libertad, porque el «parecido» no nos preocupa, pues no dudamos de que una cosa real se parece a sí misma. Del mismo modo, ante el retrato de Martínez Montañés, de Velázquez, la cuestión del parecido no nos distrae de la contemplación estética, porque ni un momento se nos ocurre dudar de él.
>
> Consecuencia: la belleza de un retrato no estriba en el parecido. Pero un retrato sin parecido es malo [37].

Cerremos este inciso y recuperemos el cabo suelto de sus ideas sobre el tiempo. Hemos de ver entonces cómo los acordes temporales sirven de contrapunto a una teoría más amplia que se le convirtió en obsesiva. Biografía y doctrina se enlazan y, acaso, tengamos que recordar el poeta que se nos fue por culpa de Bergson. Don Antonio había sido enviado a París por la Junta para Ampliación de Estudios; allí debía estudiar épica con Bédier, pero asistió a los cursos del filósofo en el Colegio de Francia y las cosas cobraron un nuevo sesgo, definitivamente cortado por la muerte de Leonor [38]. En *Los Complementarios* dejó unas páginas muy lúcidas sobre el autor de la *Evolución creadora*; proceden de 1914 y de las actualizaciones de García Morente

[37] *Los Complementarios*, pág. 161. Vid. también Lipps, págs. 66-67.

[38] *Los Complementarios*, pág. 117.

(1917). Machado vuelve sobre estas ideas y al redactar su *Discurso* académico reelabora lo que ya sabíamos aunque situándolo como cobertura de su esquema teórico: Carnot echa unos cimientos científicos sobre los que Bergson, ya en el siglo XX, coronará las especulaciones de la centuria anterior. Para el filósofo, «la vida es el ser en el tiempo, y sólo lo que vive es» [39]; claro que este principio no se encierra en el mundo de la teoría sino que trasciende en un bergsonismo literario que hace posibles los nombres de Proust y de Péguy (digamos, también, de Antonio Machado) por haber creado una filosofía del tiempo contraria al positivismo y contraria al cientismo o, si se quiere, el carácter heraclitiano de su pensamiento contra Perménides de Elea. Todo esto en *Los Complementarios* es mucho más explícito que en el *Discurso*, pero es que ahora Bergson no es un fin en sí mismo, sino la justificación del quehacer de dos «poetas» del tiempo: Proust y Joyce, frutos rezagados del siglo XIX, como lo es el propio Bergson [40]. Los borradores eran borradores y estas páginas dirigidas a la Academia trataban de articular un pensamiento; por eso repite muchos conceptos, pero elimina otros que pudieran ser de ostentación personal; con ironía valora —y estima— la grandeza del novelista que fue Proust. Pero don Antonio no parece conocer al Proust poeta, que lo fue «sensu strictu» y lo fue, además, del tiempo. En 1895 había publicado ocho poemas en *Les Plaisirs et les Jours* y Colette estimaba mucho al hombre que, a través de la poesía, aspiraba a la gloria; después, muchos años después, Claude Francis y Fernande Goutier publicaron un volumen de más de doscientas páginas con los textos y sus motivos [41]. No extraña que en los poemas puedan tener títulos como «Je contemple souvent le ciel de ma memoire» o que en ellos se encuentre con frecuencia la vibración del tiempo y más de un investigador ha señalado su acercamiento a Bergson, sea por una comunicación de la totalidad de una experiencia que el tiempo lógico no puede formular

---

[39] *Discurso*, pág. 16. Después, H. Cysarz se ocuparía de este mismo problema en su libro teórico que tuvo no poca resonancia: *Literaturgeschichte als Geisterwissenschaft, Kritik und System*. Halle, 1926. Las ideas de Machado en relación con Bergson fueron tenidas en cuenta por Segundo Serrano Poncela, *Antonio Machado. Su mundo y su obra*. Buenos Aires, 1954, págs. 43-47. Al tiempo en Machado dedico muy finas observaciones Emilio Orozco Díaz, *Antonio Machado en el camino. Notas a un tema central de su poesía*. Granada, 1962, págs. 69-112. Otro catedrático de Granada, Pedro Cerezo, volvió sobre el tema en *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía de Antonio Machado*. Madrid, 1975.

[40] Cfr. *Juan de Mairena*, pág. 101.

[41] «Cahiers Marcel Proust», nº 10, 1982. Para Georges Daniel, Proust es el «poète de la doute et de la dispersion» (*Temps et mystification dans «À la recherche du Temps Perdu»*. París, 1963, pág. 39).

sino parcialmente [42], sea al considerar la totalidad del tiempo como una nueva «dimensión» de la novela [43]. Es justamente en este marco donde Proust y Bergson se acercan en la consideración de la «durée» como una sucesión sin distinción y en la doctrina bergsoniana del «reflejo del pasado en el presente» [44], por más que en el «absolut dans le moi», se manifestara totalmente cartesiano [45]. Cierto que Proust reaccionó agriamente cuando en sus días se habló de tales relaciones [46]. Que nos valgan estas pocas referencias para ilustrar un punto muy preciso del *Discurso*, pero no nos despidamos de ellas sin referirnos a una fuente que pudo conocer Machado: en 1923, Ortega había publicado su ensayo *Le temps, la distance et la forme chez Proust* [47], cuya versión española es fácilmente asequible en *El espectador*. Precisamente Ortega habla del carácter decimonónico de la producción de Proust y cómo «ha sido hecha un poco tarde, y quien la analice sorprenderá en su fisonomía leve arcaísmo» [48] y creo que de este ensayo proceden algunas apreciaciones restrictivas de Machado sobre Proust y, lo que interesa más ahora, la relación de este arte ante los filósofos de 1890.

Pero en Proust no acaban las referencias del *Discurso*; en él añade un nombre que nunca cita en *Los Complementarios*, James Joyce. Ciertamente es una culminación negativa, pues no comprendió el arte del novelista inglés; transcribir las palabras que le dedica no haría otra cosa que mostrarnos —de nuevo— la incapacidad que tuvo para

---

[42] Germaine Brée, *Du temps, perdu au temps retrouvé. Introduction a l'oeuvre de Marcel Proust.* París, 1950, pág. 11. El carácter puramente lingüístico de alguna obra no puede ilustrarnos estos motivos por más que los haya rondado, vid. Ekkehard Eggs, *Möglichkeiten und Granzer einer Wissenschaftlichen Semantik. Dargestellt an den Zeichen* 'temps', 'espace' *und* 'memoire' *in Marcel Proust «À la recherche du Temps Perdu»* Berna-Frankfurt, 1971.

[43] Vid. Floris Delattre, *Bergson et Proust. Accordes et Dissonances,* en el t. I (1948) de «Les Études Bergsoniennes» (págs. 1-127). Otros trabajos anteriores: K. Jackel, *Bergson und Proust.* Breslau, 1934 y M.-E. Chernowitz, *Bergson's Influence on Proust* («Romanic Review», XXVII, 1936, págs. 45-50). Véanse también las muchas referencias a estas relaciones en Luigi Magnani, *La musica, il tempo, l'eterno nella* «Recherche» *di Proust.* Milán. Nápoles, 1967. Por lo que puedan valer (no mucho a nuestro objeto), queden otras citas: Jacques Nathan, *Citations, references et allusions de Marcel Proust dans «À la recherche du Temps Perdu»* París, 1969; Terence Kilmartin, *A Guide to Proust.* Londres, 1983.

[44] Lo señala muy claramente Hans Robert Jauss, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts «À la recherche du Temps Perdu». Ein Beitrage zur Theorie des Romans.* Heidelberg, 1970, págs. 11-12.

[45] Según M. Miller, citado por Jauss, pág. 12, nota 35. vid. A. Maurois en el *Préface* al t. I de *À la recherche du Temps Perdu.* París, 1954, pág. XIV.

[46] Madeleine Remacle, *L'Elément Poétique dans «À la recherche du Temps Perdu» de Marcel Proust.* Bruselas, 1954, pág. 43.

[47] «Hommage a Marcel Proust», en la «Nouvelle Revue Francaise».

[48] Cito por las *Obras Completas*, t. II. Madrid, 1961, pág. 704. Creo que estas páginas fueron tenidas en cuenta por Maurois, en el prólogo que cito en la nota 44.

entender cuanto significó ese arte. Porque, es verdad. Joyce es poeta no «poeta», según atestiguan *Chamber Music* (1907), *Pomes Penyeach* (1927) y *Ecce Puer* (1932), que constituyen los *Collected Poems* [49] y se ha podido escribir algún libro sobre su poesía de la conciencia [50]. Por otra parte, el nombre de Bergson habitualmente no se recoge al explicar el quehacer de Joyce, pero Williams York Tindall lo aduce un par de veces [51], siquiera sea muy de pasada. En el narrador irlandes, el tiempo es como un presente contínuo [52], frente a la triple división de la metafísica tradicional, con lo que se convierte en una abstracción para representar la omnipresencia de la temporalidad lo que es un sentido muy otro del de la temporalidad en Machado. Dejemos las cosas aquí: la vinculación de Joyce con Bergson no parece tener mayor fundamento: he visto muchos, muchísimos libros, sobre el novelista y no encuentro ninguna formulación, a pesar de que la bibliografía es abrumadora y que he trabajado en una universidad americana con una buena sección de inglés y a pesar que «depuis une trentaine d'années, la Joyce Industry Inc. est très prospère», como irónicamente señala Arthur Power [53].

Machado en el *Ulises* sólo vio lo que tenía de ruptura con la tradición novelística anterior. No quiso, o no pudo, entender que tras la destrucción y el caos, hay esperanza de luz. Me parece significativo aducir fechas y nombres de escuela: en 1931, cuando se redacta el *Discurso*, Dámaso Alonso había traducido el *Retrato de un artista adolescente* (1926). Pienso en cuanto ha escrito don Antonio y evoco a Pierre Reverdy: Machado supo de él pues copió unas líneas de *Plupart du temps* (1914); son líneas definidoras del arte del gran poeta francés: pureza y soledad. No serían ajenas al nuestro, aunque, cuando fueron copiadas por Machado, Reverdy aún no se había retirado a la abadía de Solesmes, pero ya había escrito ésto: «Un poeta apenas vive sino de

---

[49] Incluso hay *A Concordance to the «Collected Poems» of James Joyce,* por Paul A. Doyle. Nueva York-Londres, 1966. La *Poesía Completa* de Joyce está traducida al español por Carlos E. Zabaleta, que, además, escribió una excelente introducción (Lima, 1986).

[50] Mary Parr, *James Joyce: The Poetry of Conscience.* Milwakee, 1961.

[51] *A Reader's Guide to «Finnegans Wake».* Nueva York, 1969. No he encontrado referencias a Bergson en la obra de Robert H. Dening, *A Bibliography of James Joyce Studies.* Lawrence, Kansas, 1964. Vid. también, el cuaderno de *L'Herne* que se le dedicó en 1986, donde hay una parte dedicada a James Joyce y el público francés. Al parecer no se publicó nada en relación de Bergson y James después de 1948 (Seon Givens, edit., *James Joyce: Two Decades of Criticism.* Nueva York, 1963).

[52] Vid. David A. White, *The Grand Continuum: Reflections on Joyce and Metaphysics.* Pittsburgh, 1983, pág. 41.

[53] *Entretiens avec James Joyce* [traducción de un original inglés de 1974]. París, 1979, pág. 7.

sensaciones, aspira a las ideas y, al fin de cuentas, no expresa más que sentimientos» [54]. Dando vueltas a problemas teóricos hemos llegado a sus motivaciones personales o desde éstas hemos acertado a descubrir qué se oculta bajo el caudal de la creación poética. Antonio Machado es un inmenso mundo poético porque logra la comunicación humana, la que en su opinión no se encuentra en los novelistas que crearon esos otros mundos poéticos a los que él se asoma. Los sintió lejanos y desdeñosos, cuando lo que él buscaba era la «colaboración de tú», de los otros, que le hacen ser más yo u otro yo. Lo que viene a ser lo mismo. Lo dijo de manera inequívoca: «sin salir de mí mismo, noto que en mi sentir vibran otros sentires, y que mi corazón canta siempre en coro, aunque su voz sea para mí la voz mejor timbrada. Que lo sea también para los demás, éste es el problema de la expresión lírica. Un segundo problema. Para expresar mi sentir tengo el lenguaje. Pero el lenguaje es ya mucho *menos mío* que mi sentimiento» [55]. Por el camino de las palabras, llegamos a «los dos temas esenciales de la cultura occidental»: la razón humana y la realidad espiritual del prójimo [56]. Temas desatendidos por el carácter egolátrico de la lírica decimonónica y a los que Machado vuelve filosófica y poéticamente: Kant es la superación del positivismo [57] y los apócrifos, el desdoblamiento del yo para dialogar con el tú, o, como dijo Abel Martín, para descubrir la *Heterogeneidad del ser* [58]. El *Discurso* vuelve a plantear los motivos desde postulados más amplios y lo que en *Proverbios y cantares* era una copla ahora se convierte en prosa doctrinal [59] y es que el testimonio estaba poéticamente expresado: hablamos con el otro yo que va con nosotros y el lenguaje es «nuestro» más que mío porque el mundo que transmitimos «no surge sin una atmósfera cordial» [60]. El poeta se desdobla en los poetas del *Cancionero apócrifo*, entre los que introduce a un Antonio Machado, que nació en Sevilla en 1875. Fue profesor en Soria, Baeza, Segovia y Teruel. Murió en Huesca en fecha todavía no precisada. Alguien lo ha confundido con el célebre poeta del mismo

---

[54] «Un poète ne vit guère que de sensations aspire aux idées et, en fin de compte, n'exprime que des sentiments» *(Le livre de mon bord. Notes 1930-1936).*

[55] *Los Complementarios*, pág. 96.

[56] *Discurso,* pág. 35.

[57] *Los Complementarios*, págs. 129-130.

[58] *Juan de Mairena*, I. pág. 203; *Los Complementarios*, págs. 127-128. Cfr. A. Sánchez Barbudo, *El pensamiento de Antonio Machado* (3.ª edic.) Madrid, 1974, págs. 21-22.

[59] *Discurso*, págs. 36-37. En el texto hago referencia al poemilla «El ojo que ves no es», primero de los *Proverbios y Cantares* de las *Nuevas Canciones.*

[60] *Los Complementarios*, pág. 96.

nombre, autor de *Soledades, Campos de Castilla*, etc.» [61] y, por si no bastara, en la pág. 127 del manuscrito copia el soneto *Nunca un amor sin venda ni aventura* con la apostilla «de Antonio Machado (Apócrifo)». El juego humorístico era algo más que una broma si pensamos en la heterogeneidad del ser y, en última instancia, nos devuelve al Aristóteles del tratado *De anima*: «cada cosa es conocida por su semejante».

## SOBRE LA PALABRA ESPONTÁNEA

Por muy diversos caminos las ideas de Antonio Machado nos están devolviendo al punto de partida: la poesía como expresión por medio de palabras del alma individual y su actividad en el tiempo psíquico. Ahora bien, las palabras han sido seleccionadas por el poeta que las escoge, a ellas y no a otras, para poderse exteriorizar; es decir, las convierte en manifestación de su espíritu y en formulación de su espíritu, Max Jacob diría que «lo propio del lirismo es la inconsistencia, pero una inconsistencia vigilada» [62]. Tal vez podamos adoptarlo a nuestros fines: si la palabra no fuera más que el mecanismo que funciona automáticamente, podríamos hablar de otras cosas, no de la poesía de Antonio Machado, que tanto repudió del surrealismo [63]. Machado quería esas palabras que él llamó «habladas» porque las consideraba espontáneas, lo que significaba tanto como volver a los principios teóricos que defendían Juan de Valdés o Fray Luis de León [64] y que daría cuenta de la lengua propia «por el uso común de hablar», que no es la vulgaridad o la torpeza sino la discreción y el ingenio. Válganos lo de inconsciencia vigilada, si queremos ver en ella

[61] Ídem, pág. 225. Vid. Valverde, *op. cit.* pág. 47 y, sobre todo, Jorge Guillén. *El apócrifo Antonio Machado*, en los *Estudios sobre Antonio Machado*, edic. José Ángeles. Barcelona, 1977, págs. 217-230. Hugo Laitenberger escribió un largo tratado en el que no sólo analizó los problemas poéticos y la teoría del tiempo, sino la ideología y poética de tres poetas-filósofos apócrifos y la luz que puede recibir la creación de *Soledades, Campos de Castilla* y *Nuevas canciones* a la luz de los apócrifos (*Antonio Machado. Sein Versuch einer selbstinterpetation in seinen apokryphen Dichterphilosophen.* Wiesbaden, 1972). A pesar de su título no se trata de los apócrifos, sino de «conducir al lector [...] por los caminos que discurre la reflexión de [A. M.] en lo que toca a la dimensión de su pensamiento que he escogido» (Eustaquio Barjau, *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo.* Barcelona, 1975). Trata de la relación del poeta con sus heterónimos el artículo de José Echeverría, *Con Juan de Mairena, años después* («La Torre», XII, 1964, págs. 171-186).

[62] «Le propre du lyrisme est l'inconscience, mais une inconscience surveillée» (Conseils à un jeune poète. París, 1945. Al final del libro figura éste con otros aforismos que se relacionan con él).

[63] Vid. la pág. 26 del *Discurso.*

[64] *Discurso,* pág. 9.

la espontaneidad y la reflexión, que son esos principios que hacían decir a Machado que era «poco sensible a los primores de la forma, a la pulcritud y pulidez del lenguaje» y que «lo bien dicho me seduce sólo cuando dice algo interesante» [65]. Trasladando esto a su quehacer, estaríamos en la formulación que dejó hecha en *Los Complementarios*: al poeta no le basta con el sentimiento, sino que necesita de la vigilancia (moderna) o de la discreción (antigua); es decir, que la palabra sea el medio para comunicar realidades porque no ha sido adulterada ni por el desgaste ni por el uso abusivo. Palabras que vuelven a manifestar lo que el hombre común considera invisible pero que yace bajo las apariencias; es lo que otros han llamado la autenticidad de la poesía de Antonio Machado [66] y lo que hace volver a las fraguas donde el pueblo creó la lengua a la que los «cultos» hicieron vulgarmente inexpresiva. Tal vez aquí tuviéramos que situar la evolución de su creación literaria. El poeta había publicado las *Nuevas canciones* justamente en ese año de 1924. Era la vuelta a la tradición folclórica de su poesía, eran sus protestas de que es el pueblo el único creado de poesía y, bien sintomático, en el libro incluye un hermoso soneto que reelabora un texto de 1916 *(En el tiempo)*. Todo ello no es otra cosa que la persistencia de unos saberes familiares y de escuela que le hicieron evolucionar hacia unas posturas socializantes de su quehacer, y de su conducta. Claro que esto, evidente en los años próximos a nuestra guerra y, por supuesto, en los de la contienda, se apunta en el *Discurso* académico cuando opone la capacidad del diálogo al escepticismo del siglo XIX o el silencio del genio cuando el arte vuelve la espalda a la vida (pág. 37). No estaría lejos esta postura de lo que Marholz expone en sus comentarios a Gundolf [67]: la literatura se convierte en un aspecto de la historia cultural de un pueblo relacionándose con su folclor, con lo que viene a interesar más como materia que como forma. Sería también evolución en el quehacer de nuestro poeta.

Los breves enunciados de Antonio Machado hacen pensar en el sacrificio de las representaciones directas cuando nombres y verbos dejaron de estar patentes en la conciencia del hablante y fueron sustituidos por símbolos, y por símbolos retóricos, que son los más nocivos.

---

[65] Más o menos era lo que postulaba Juan Ramón: «Es el solo arte: lo espontáneo sometido a lo consciente». Véanse las ideas que expone Ernesto Sábato, que coinciden con éstas, en *Heterodoxia*, Buenos Aires, 1951, pág. 135.

[66] Julián Marías, *Antonio Machado y su interpretación poética de las cosas*, («Cuadernos Hispanoamericanos», números 11-12, 1949, pág. 308).

[67] En la *Literargeschichte und Literaturwissenschaft* (1932), págs. 129-145.

Hallar los valores no contaminados es la función del poeta Antonio Machado que en «los primores de la forma» no encontraba sino desvíos de la verdad; con lo que sus pretensiones de sencillez no eran otra cosa que caminos hacia una forma de esperanza [68], espontánea y reflexiva, en la que un día encontraremos que el mundo tiene sentido por más que ahora lo contemplemos entenebrecido. Así la poesía será un logro afortunado porque recuperará la sencillez de los enunciados y nos permitirá construir un mundo más real gracias a la captación de su verdad más íntima. Acaso ahí estaría la clave del entendimiento de la poesía; si el mundo exterior no hubiera enmascarado la naturaleza de las cosas y las cosas no hubieran perturbado el sentido de las palabras. En este punto es donde Machado se apartó del idealismo croceano, al que lingüísticamente tan fiel se mantuvo Unamuno [69], y se apartó porque la palabra no es expresión por su simple enunciado; lo es si recupera su valor fuera de cualquier simbolismo, digamos desnudándola de aditamentos perturbadores sean de las gentes que no tienen la virtud de discernir o de las que acumulan gangas adventicias. Fray Luis de León acuñó unas frases que gustarían a don Antonio «puede ser que en las ciudades se sepa hablar mejor, pero la fineza del sentir es del campo y la soledad» [70]. Y Fray Luis era para Machado un clima espiritual en el que no cabían los grandes poetas del barroco [71]. También por estos caminos hemos llegado a Lipps: lo que el poeta hace es presentar las cosas «según las leyes de la realidad» y la realidad son todos esos elementos internos de carácter psíquico que nos debe transmitir con independencia de su existencia [72]; de nuevo, hallazgos interiorizados, limpios de las falacias que supone su contingencia.

Cuando Machado habla de la palabra espontánea como opuesta a los primores de la forma, está formulando un principio muy querido por los idealistas: expresión y poesía son la misma cosa. Pero expresión es forma y «en la obra de arte la forma lo es todo» [73]; de ahí que la palabra entendida como lo hace Machado venga a ser poesía por esa «autenticidad» de la que he hablado y que no es otra cosa que la

---

[68] Pedro Laín Entralgo, *La memoria y la esperanza: San Agustín, San Juan de la Cruz, Antonio Machado, Miguel de Unamuno.* Madrid, 1954.

[69] Prólogo a *Los Complementarios*, pág. 19.

[70] *Los nombres de Cristo*, edic. P. Félix García. Madrid, 1944, pág. 449.

[71] *Los Complementarios,* pág. 86.

[72] *Discurso*, pág. 73. Aquí Machado se acerca a lo que plantean los semiólogos actuales, vid. A. J. Greimas, *Essais de sémiotique poétique.* París, 1976, pág. 48.

[73] Lipps, pág. 91.

comunicación sin ambigüedades. Lo que no ocurre con los inventos de los rétores ni con los desgastes del vulgo [74].

## LA CRÍTICA LITERARIA

Sobre esta armadura teórica, el *Discurso* dispone de unos ejemplos concretos pues al considerarlos históricamente ha tratado de buscarles sentido. He tenido que referirme a ellos porque representan un pensamiento trabado en el que doctrina y práctica son mutuamente solidarios. Diríamos lo que él consideró el descrédito de la metafísica, el empobrecimiento del arte, la prolongación de los temas poéticos del siglo XIX, el juicio sobre el simbolismo, el individualismo, los *ismos*, y la poesía pura, etc. Todos fueron motivos sobre los que meditó y nos transmitió su pensamiento. Pero, al descender de la teoría a la práctica, Antonio Machado se convirtió en crítico literario. Acaso se hubiera asustado de parecerlo, pero lo fue. Creo que éste es un buen regalo de su *Discurso*, que nos hace pensar en el Baudelaire de los juicios apasionados y en el de la inesquivable crítica: «todos los grandes poetas se convierten natural, fatalmente, en críticos» [75]. Porque ejercer la crítica es también practicar una serie de valores cívicos y morales que van desde la orientación de los demás hasta la comunicación del propio deleite y en ello hay también muchos riesgos, porque el crítico debe juzgar no desde fuera, sino desde dentro del autor, para entender qué quiso decir bajo la apariencia de lo que escribió. ¡Cuántas veces el crítico no juzga otra cosa que a su incapacidad de creación! No querer ver sino aquello que él es incapaz de crear, o como diría Valle-Inclán: «Ante el creador, el crítico siente el mismo rencor que el eunuco ante don Juan». Machado ha sido juez porque antes ha creado y se ha exigido a sí mismo, ha venido a juzgarse por comparación con los demás y, limpiamente, ha aceptado cosas que le eran ajenas aunque no las compartiera; otras veces, su formación, su tiempo, su humanidad,

---

[74] Sobre la retórica en Machado, vid. R. Gutiérrez-Girardot. *Poesía y prosa en Antonio Machado.* Madrid, 1969, págs. 131-149, y, sobre todo, el libro muy importante de Ricardo Gullón, *Una poética para Antonio Machado*, Madrid, 1970. Son brevísimas las notas de Ramón de Zubiría, aunque remiten a trabajos valiosos de Carlos Clavería y Juan López-Morillas, *La poesía de Antonio Machado* (tercera edición), Madrid, 1966, págs. 137-146.

[75] Touts les grands poètes deviennent naturellement, fatalement, critiques» (L'Art romantique, XVIII. Richard Wagner et Tannhauser à Paris en las Oeuvres, edic. Y. G. Le Dantec. París, 1954, pág. 1.059). Resulta evidente, considerar la literatura como objeto crítico exige un juicio de valor, porque no se trata de la materia inerte que permite una aséptica contemplación, como hace más de medio siglo señaló Ermatinger.

lo mantuvieron fuera de lo que valoraba, pero quiso conocer lo que tenía ante los ojos y no regirlo con gesto de domine. Que la cultura no es sumisión sino quehacer colectivo y, al enjuiciar, valoramos y nos valoramos, lo que está muy lejos del individualismo o de la vanidad. Hemos alcanzado un punto lejano hasta el que nos condujo el Antonio Machado crítico. Muy cerca de los años en los que él escribía, Emil Ermatinger publicó su *Philosophie der Literaturwissenschaft* [76] en la que Walter Munsch [77] y el propio Ermatinger [78] formularon una y otra vez el «individuum est ineffabile» que en manos de Stefan George y de Gundolf hace del misterio de la individualidad el centro de la historia literaria. Cierto, cada escritor es un mundo, pero ese mundo no lo ha creado él, sino que se lo crean los demás, incluso para la modestia de su propio existir, y viene a resultar que lejos de la individualización elitista se convierte en el sedimento de la conciencia colectiva y del tiempo en que le tocó vivir [79].

Leer es un acto de compresión íntima (de lo que se lee y del lector), si no lo fuera quedaría reducido a una técnica de lectura acelerada que acaba en la incomprensión. Machado ha sido un buen lector, ha juzgado con apasionamiento y ha dicho su verdad. No ha podido eliminar una carga subjetiva en sus juicios, lo que acaso tampoco fuera conveniente si queríamos valorarlos en cuanto tienen de proyección personal. Creo que por ello es un buen crítico, pues no ha dicho de los demás, sino que nos ha dado esa mezcla de sentimientos, valoraciones y ¿por qué no? de prevenciones que constituyen su personalidad moral; es decir, se ha comprometido y nos ha contado las aventuras de su alma leyendo a los demás. Lo que en él hubo de incomprensión, como en casi todas las incomprensiones, al menos si son honradas, no debe cargarse en la cuenta del crítico, pues el tiempo también es culpable: vivimos miles y miles de años después de la creación y las palabras ya no tienen un valor simple y primitivo; no son un mundo inaugural, sino transformado. Al querer recuperar el sentido de las voces, hay demasiadas redes interpuestas para que no quedemos prendidos en alguna de ellas. Machado nos dijo sus preferencias teóricas, que no fueron otras que las suyas como creador: «la palabra escrita me fatiga cuando no me recuerda la espontaneidad de la

---

[76] Berlín. Junker und Dünnhaupt, 1930. En la Revue de Litterature comparée» (XI, 1931, págs. 557-568) hay una importante reseña de Ph. van Tieghem.

[77] Cfr. *Das Dichterproträt in der Literaturgeschichte.*

[78] En *Das Gesetz in Literaturwissenschaft.*

[79] Vid. G. Lanson, *Historie Littéraire. De la méthode dans les sciences. (Deuxième serie).* París, 1924, págs. 228-229. El estudio fue escrito en 1909, revisado un año después y adicionado con notas posteriores.

palabra hablada» [80]. Digamos que el metalenguaje de la poesía no es un lenguaje del lenguaje sino, sencillamente, la única posibilidad de serlo.

## ANTONIO MACHADO CON NOSOTROS

El *Discurso* que Antonio Machado escribió para entrar en la Academia es un tratado de singular importancia. En él se articula una parcela de su pensamiento como acaso no se había formulado antes. Textos ocultos (por más que hoy los conozcamos) han sido sacados a la luz repitiendo lo que era coherente en el momento, eliminando lo que pudiera ser demasiado ocasional o demasiado personal; para muchas de esas cosas quedaba aquel doble muy poco solemne al que llamó Juan de Mairena [81]. Hemos descubierto su caminar desde la poesía hasta el valor doctrinal o el nuevo rigor con que interpreta la creación filosófica de Bergson, tal vez no siendo tan explícito como en los borradores, pero avanzando en la teoría [82].

Por otra parte, ha adquirido de Lipps no pocas aclaraciones no siempre manifiestas, pero creo que sin el teórico alemán no hubiera formulado del mismo modo la idealidad estética, la poesía como forma, la negación del valor de lo sentimental en el arte o el tiempo psíquico bien distinto del cronológico. Cierto también que antes de 1924 había intuido algunas cosas, pero no menos cierto que las afinidades le llevaron a coincidir.

No son discrepantes con nada de esto las exigencias de una serie de pretensiones: vuelta a la tradición, palabra espontánea, comunicación de la realidad, sentido de la humanidad que le lleva a la razón del sentimiento, intuición. De todo ello hemos oído y sobre ello he querido articular mi discurso. Unas pocas páginas sin redacción última nos han servido para conocer mejor a un gran poeta; nos han mostrado su pensamiento y su quehacer. Por mi parte he intentado situarlo en una proyección más amplia y en conexión con cosas que sabemos hoy, pero que se ignoraban cuando Antonio Machado pensó ingresar en la Academia.

---

[80] Más o menos es lo que decía *Juan de Mairena*, pág. 332.

[81] Vid. Pablo de A. Cobos. *Humor y pensamiento de Antonio Machado en sus apócrifos.* (Segunda edición). Madrid, 1972.

[82] Pienso que también habría que recordar a Dilthey, bien conocido en España, y que coincide con la *Metafísica* de Bergson en cuanto a la percepción convertida en comprensión y al considerar como no extraña a nosotros mismos «una cosa» que no es nuestro yo. Nos acercamos a la teoría de los apócrifos.

# ANTONIO MACHADO Y LA LÍRICA DE TIPO TRADICIONAL

A Oscar Fernández de la Vega

## POESÍA Y FOLCLOR

Hablar del amor de Antonio Machado por la poesía tradicional puede ser una redundancia. Él que, por boca de Juan de Mairena, había dicho:

> Si vais para poetas, cuidad vuestro folklore. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo. Entendámonos: la hace alguien que no sabemos quién es, o que, en último término, podemos ignorar quién sea, sin el menor detrimento de la poesía [1].

Los textos podrían acumularse, pero baste con un botón de muestra. Las cosas para él estaban claras: *folclor, poesía que hace el pueblo.* Y guardemos para más adelante ese concepto de *verdadera poesía.* No podemos exigir al poeta exactitudes terminológicas, sí valoraciones precisas de contenido. Y no podemos exigirle exactitudes terminológicas porque no las tuvieron —no pudieron tenerlas— grandes investigadores como Milá o como Menéndez Pelayo. El maestro santanderino empleó una larga serie denotativa para designar ese concepto único de lo popular [2] y llegó a formular unos principios justísimos [3] a los que Menéndez Pidal daría rigor y definitiva consistencia [4]. Para Machado, *folk-lore* venía a ser lo mismo que hoy llamamos poesía popular o

---

[1] *Juan de Mairena,* Col. Austral, 1.530, pág. 233.

[2] *La tradicionalidad en la escuela española de filología,* en «El romancero. Tradicionalidad y pervivencia». (2.ª edic.). Madrid, 1974, págs. 18-19.

[3] *Antología de poetas líricos castellanos,* O. C., XXII, pág. 38.

[4] *Poesía popular y poesía tradicional,* en «Los romances de América». Col. Austral, 55, págs. 76-77. Quién tanto conoce este tipo de poesía, como Margit Frenk, emplea indistintamente las designaciones de *poesía popular, poesía folklórica* y, «alguna vez», *poesía tradicional (Dignificación de la lírica popular en el siglo de oro).* («Anuario de Letras», II, 1962, pág. 27, nota). Vid., también Antonio Sánchez Romeralo, *El Villancico. Estudio sobre La lírica popular en los siglos XV y XVI.* Madrid, 1969, págs. 10-11 y Carlos H. Magis *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina.* México, 1969, págs. 26-27.

poesía popularizante: así, cuando en *Los Complementarios* hace su antología personal, llama la palabra inglesa a un conjunto de textos que son cancioncillas de *Tonos castellanos*, como el *Vísteme de verde*, que aparece en el Cancionero de Medinaceli; o las cancioncillas vicentinas de *Quem tem farelos*, de la *Farsa de Inés Pereira*, de *O velho da horta*, etc., o del *Rinconete y Cortadillo*, o de las comedias de Lope, o de las letrillas de Góngora; son también las *Seguidillas del Guadalquivir*, o cantarcillos de camino; o los que recogen musicólogos y vihuelistas de la edad de oro: Salinas, Esteban Daza, Diego Pisador; sin que falten las letras que transcribía el maestro Correas, en su obra teórica o en su compilación paremiológica [5]. Por este camino, se llegaría a ese epígrafe que don Antonio Machado llamó «De mi folklore. Canciones del Alto Duero. Cantan las mozas. Rc. A. M.» [6] y cuyas *Rc.* han hecho pensar en *recogidas* o *recopiladas*, por más que los textos indisputablemente sean poesías originales [7], y como propias las corrigió al editarlas. Folclor, pues, entendido en un sentido que pudiera ser —lo dijo él— poesía del pueblo, pero hoy sabemos que la poesía del pueblo puede no ser folclórica y que la poesía folclórica puede dejar de ser popular. Con las precisiones de los estudiosos, ya no nos engañamos: la poesía tradicional es una poesía que se transmite oralmente y cuya evolución interna está motivada —precisamente— por las variantes que surgen en la transmisión, tal es principio de la poesía tradicional [8]. El testimonio escrito fosiliza el espíritu de esta poesía, pero es el único modo que tenemos para conocer una tradición, tantas veces, perdida. Machado ha ido recogiendo textos folclóricos o tradicionales, y desde ellos ha llegado a su inalienable creación: camino cierto al que *Los Complementarios* ayudan a explicar. Pero, ¿por qué esta veta en su invención poética?

## Las «Canciones del Alto Duero»

Cuando escribí mi *Acercamiento a las «Poesías» de Antonio Machado* [9] puse unas líneas de las que entresaco las que siguen:

---

[5] Cfr. mi edición de *Los Complementarios*, en pág. 245.

[6] Ibídem, pág. 257.

[7] Llevan el número CLX en las *Poesías Completas*. Tal vez el *recogidas* no tenga nada que ver con tareas de recopilador, sino que se trata de poemas incorporados a libro, toda vez que vieron la luz en *España*, 1922.

[8] Vid. mi exposición en el libro citado en la nota 2, págs. 20-21.

[9] «De Galdos a Miguel Ángel Asturias». Madrid, 1976, pág. 129.

> Al final de *Campos de Castilla* había unos *Proverbios y cantares* que significaban la aparición de un nuevo Machado, el que se logrará definitivamente en las *Nuevas canciones*. Pero conviene aclararlo inmediatamente: la continuidad no lo es en cuanto al espíritu, sino en cuanto a la forma. Los *cantares* no son lo mismo que las *canciones*. Esta es la cuestión. Por más que cantares (¿hace falta recordar a Manuel?) fueran el alma de Andalucía, en tierras de Andalucía, Antonio escribe —a la manera castellana— canciones.

Completo mi observación marcando unas sendas que —a mi modo de ver— vinieron a conformar las tareas del gran poeta: Giner de los Ríos, que hizo cambiar el sesgo lírico de Machado; los *Cantes flamencos* compilados por *Demófilo*, don Antonio Machado padre. Pero estos dos veneros vienen de un mismo postulado teórico. En el *Post-scriptum* que *Demófilo* puso a los *Cantos populares españoles*, recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín, habla Machado Álvarez de unos artículos suyos que vieron la luz en 1869 y 1870 en una publicación sevillana *(Revista de Literatura, Filosofía y Ciencias)* y en otra madrileña, fundada por él mismo *(Un obrero de la civilización)* y apostilla:

> Creo de mi deber decir las dos tendencias que los inspiraban, a saber: de una parte la de *la enseñanza krausista*, que atiende más al contenido y a la forma interna que a la forma externa o vestidura de la poesía; y de otra, mi asentamiento a la afirmación de mi querido e inolvidable tío el eminente literato Don Agustín Durán, de que «la emancipación del pensamiento en literatura es la aurora de la independencia y el síntoma más expresivo de la nacionalidad» [10].

En el texto he subrayado la *enseñanza krausista*, que me parece de suma importancia para entender los condicionamientos familiares e institucionales, que vinieron a pesar sobre Antonio Machado.

En *Los Complementarios* hay «borradores y apuntes impublicables, escritos desde el año 1912 en que fue trasladado a Baeza, hasta el 1º de junio de 1925» [11]. Tenemos, pues, unas fechas de amplia referencia que podemos ajustar mucho más: una de las *Canciones del Alto Duero* (la de *Hortelano es mi amante*) está fechada el 1º de abril de 1916, y el

---

[10] Página 29 en el *Post-scriptum* al que me he referido en el texto. Cito por la edición de Buenos Aires, 1948.

[11] Iba a ser la última página de *Los Complementarios*, pero añadió unas notas de 1926.

poeta apostilla: «Inédita». Como es la última de las cinco que copia, y las de todas reunidas, podemos suponer sin demasiada osadía que las canciones estaban escritas en esa fecha, y debían ser relativamente cercanas unas a otras, pues no se copian —como ocurre en ocasiones— sin ninguna conexión a lo largo de las páginas del cuaderno; que la cancioncilla V debió ser la más reciente de todas [12], aunque luego añadió la que comienza *A la orilla del Duero*, y que 1916 significó algo que ahora tiene su interés: la incorporación definitiva de lo popular a su poesía [13]. Porque cierto tipo de folklorismo estaba en poemas de 1912, como en las *Canciones* de 1912, tan diversas de los *Proverbios y Cantares*, incluidas en *Campos de Castilla*. No deja de ser significativo: en 1912, según el testimonio de *Los Complementarios*, había escrito cosas como:

Ya habrá cigüeñas al sol
mirando la tarde roja,
entre Moncayo y Urbión.

U otras en las estructuradas con un cierto paralelismo que pudiera ser tradicional:

¡Oh, canción amarga
del agua en la piedra.
...Hacia el alto Espino,
bajo las estrellas...
Sólo suena el río
al fondo del valle,
bajo el alto Espino [14].

## LA VUELTA A LO POPULAR

Pero es en 1916 cuando esta poesía popularizante cobra cuerpo. El 1º de abril de ese año signa las *Canciones*, que incorpora a las *Nuevas canciones*, pero —nótese la coincidencia— el 13 de marzo de 1916 había escrito el poema *En el tiempo*, emocionada y bellísima evocación

[12] Porque la copia en último lugar, y pone *inédita*. Cfr. Oreste Macrì. *Poesie di Antonio Machado* (3.ª edic.). Torino, 1969, págs. 1.229-1.230.

[13] Vid. mi *Acercamiento*, ya citado, pág. 130.

[14] Están entre las *Canciones de Tierras Altas* (números II y VIII) de *Campos de Castilla*. Al añadir al segundo de los textos el comienzo con que se editó *(El río despierta)*, el procedimiento se atenuaba mucho.

del padre prematuramente desaparecido [15]. Tenemos una segura pista para seguir la creación del poeta: conscientemente, en marzo y abril de 1916, Antonio Machado vuelve hacia una poesía folclórica o tradicional y vuelve con el recuerdo reavivado de *Demófilo*. Pasará el tiempo y el poema de evocación paterna cobrará un nuevo sentido: se adaptará a la forma canónica del soneto (1924) [16] y se incluirá —también él— en las *Nuevas canciones* [17].

No dudo del arrastre familiar e institucionista en el nuevo sesgo del quehacer, pero no dudo de otras cosas que he dicho de pasada y que, en definitiva, vienen a ser la justificación de estas páginas:

> Y está la otra veta, la de los cancioneros musicales, que inició Barbieri, en 1890, que fueron despojados en una obra riquísima de Cejador, que divulgó Menéndez Pidal, que motivaron una célebre tesis de Henríquez Ureña, que habían de crear la tendencia neopopular de Moreno Villa, de Alberti, de Lorca [18].

Esa *otra veta* es la que quiero aclarar. No para rectificar la institucionista y familiar, sino para completarla. Las *Canciones* se empezaron a escribir por 1912 y Machado pudo conocer para escribirlas un venero distinto del familiar e institucionista: los cancioneros musicales antiguos, que empezaron a ser divulgados en 1890, cuando Barbieri editó el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI;* de otra parte, los cancioneros modernos de los que pudo alcanzar el *Cancionero popular*, de Lafuente Alcántara (2.ª edic., 1865); los *Cantos populares españoles*, de Rodríguez Marín (1882-1883); los *Cantares populares murcianos*, de Martínez Toruel (1892); *El cancionero panocho*, de Díaz Cassou (1908); los *Cantos de la Montaña*, de Calleja (1901); el *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, de Olmeda (1903) y el *Cancionero salmantino*, de Ledesma (1907). Si este es un venero que pudo ser conocido, hay otros motivos que se deben estudiar.

A partir de 1916, se van copiando en *Los Complementarios* poemas de los que motivan el nuevo quehacer, pero, y lo que es más interesante, es en 1922 cuando la tendencia cobra agudísimo interés: *Al pasar el arroyo* [19] de Lope; *Hermitaño quiero ser*, de Juan del Encina; *Pámpano*

---

[15] Vid. *Antonio Machado entre la poética y la poesía,* incluido en este volumen.

[16] En *Los Complementarios* está copiado entre textos del 16 de septiembre y del 8 de noviembre de 1924 (pág. 204 de mi edición. Madrid, 1980).

[17] El libro «Se puso en librería en los últimos días de mayo de 1914».

[18] *De Galdos a Miguel Ángel Asturias.* Madrid, 1976, págs. 130-131, con referencias bibliográficas que abrevio en esta ocasión.

[19] Texto copiado, antes, en 1916, creo que es el único previo a la enumeración que sigue, en la que también figura.

*verde*, de Francisco de la Torre; *Al cantar de las aves*, de Quiñones de Benavente; *Florecicas azules*, de Valdivielso; *Alamillos verdes*, transcrito por Correas; *Por un sevillano*, de Cervantes; *Cantan los gallos*, de Gil Vicente y un larguísimo etcétera. Algo ha ocurrido para que una tendencia que apunta por 1912, que se precisa en 1916, y, ya de una manera inequívoca, cobre esa intensidad que acabo de denunciar por 1922. Quisiera explicar ese algo.

## MACHADO, CEJADOR Y OTRAS COSAS

Antonio Machado decidió acabar su carrera de Letras y topó con el latín. Sabemos que en 1917 escribió a don Julio Cejador, catedrático de la asignatura, pidiéndole benevolencia [20]; se examinó en septiembre de 1917 y las cosas rodaron bien para el poeta. Pero algo movió sus nobles sentimientos y dedicó al latinista un poema, *Otro viaje*, escrito en 1915. Aquí una menuda cuestión a la que me he referido en otro momento: Machado había publicado esos versos un año antes en la edición de *La Lectura* (1916), en una y otra ocasión la dedicatoria no se puso: probablemente no existían motivos de gratitud. Sólo después, en las *Poesías escogidas* (1917) se dedicó «A D. Julio Cejador». Pero la dedicatoria se borró ya en las *Poesías completas* de ese mismo 1917. Machado dio marcha a sus impulsos de gratitud y prefirió borrar un nombre. ¿Por qué?

Acaso Machado no supo hasta tarde que Cejador estaba en abierta hostilidad con las gentes que más contaban —y contaron— en el quehacer científico español. Un hombre asistemático, atrabiliario y sin rigor filológico ofrecía flancos muy vulnerables a cualquier crítica rigurosa, aunque no mediaran otras razones. El hecho cierto es que Cejador, en 1917, recibió una implacable reprimenda de Francisco A. de Icaza con motivo de haber publicado la *Historia de la lengua y literatura castellana* [21]. El fino escritor mejicano, cien veces le llama P. Frauca, y otras tantas censura los muchos, muchísimos, errores del laborioso Cejador. Pero, llevado de su actitud crítica, silenció cosas acertadas. En efecto, en el tomo II de la obra (pág. 25), había unas palabras a las que el propio Cejador volvió:

---

[20] Macrì, *Poesie*, pág. 44. La carta fue publicada por R. Santos Torroella, *Don Antonio Machado se examina* («Ínsula», nº 158, enero de 1960). Don Antonio debió ser —como en tantas cosas— muy poco brillante en sus exámenes, y Dámaso Alonso lo recuerda en las pruebas de Metafísica (¿1919?), cuando «no daba pie con bola» (*Los fanales de Antonio Machado*, apud «Obras Completas», t. IV, Madrid, 1975, pág. 429).

[21] «Revista de Filología Española», IV, 1917, págs. 65-74.

> La verdadera lírica castellana está en las coplas y cantares, que [...] comienzan a imprimirse en el siglo XVI.

No quisiera exagerar: aquí está una clave para encontrar la explicación de ciertos hechos. El jesuíta creyó que se le había arrebatado la esencia misma de sus planteamientos teóricos. Expuestos en 1915, no se tuvieron en cuenta y, según él, se utilizaron por los demás; por si fuera poco, en 1918, la propia «Revista de Filología Española» dio noticia del *Miguel de Cervantes Saavedra* del erudito aragonés con una referencia a la reseña del anterior que allí mismo se había publicado, pero curiosamente —*aliquando bonus dormitat Homerus*— el anónimo censor y sus rigurosos supervisores cayeron en alguno de esos defectos que tanto les irritaban; citaron de memoria y, en su descuido, llegaron a cambiar el título de la obra con la que tan poca piedad se tuvo: «reseñada [la *Historia de la literatura española*, sic] con el rigor que merece en esta Revista» [22]. Nos salimos ya del marco que va a fijar nuestros comentarios (1915), *Historia de la lengua y literatura castellana* de Cejador; 1919, conferencia de Menéndez Pidal en el Ateneo; 1920, *Versificación irregular*, de Pedro Henríquez Ureña; 1921, comienza a publicarse la *Verdadera poesía*, de Cejador), pero la actitud de la revista no cambió con el tiempo, sino que se acibaró: en 1921, y sin nombre, se publicó un comentario sobre *El Cantar de Mio Cid y la Epopeya castellana* [23] en el que la severidad crítica se descompasa en más de dos ocasiones [24], cuando esperaríamos páginas de sereno discurrir [25].

Y es que, entre tanto, habían pasado días muy significativos para nuestras letras: en 1919, Menéndez Pidal inauguró el curso del Ateneo madrileño con una lección memorable sobre *La primitiva poesía lírica española* [26]. Había nacido un nuevo capítulo de nuestra historia literaria, basado, precisamente, en lo que era una poesía transmitida por el pueblo. Cejador se siente despojado, vuelve a lo que dijo en 1915 y

---

[22] Ibídem, V, pág. 80.

[23] Ibídem, VIII, págs. 67-76.

[24] Fue injusto silenciar lo que en Cejador había de utilizable. Concretamente, en el problema de la lírica española no todo lo que dijo fueron disparates, sino que apuntó —y más que apuntó— ideas que la historia ha comprobado ser ciertas.

[25] Muy poco tiempo hace, un gran maestro dedicó unas emocionadas palabras «a un hombre sabio y desgraciado [...] y al que errores propios y ajenos, así como causas muy complejas (tan complejas como su enorme labor, no siempre acertada y en ocasiones desaforada), han rodeado de un silencio injusto, que no merece. Me refiero, con piadosa reparación, a don Julio Cejador» (Emilio García Gómez, *Todo Ben Quzman*. Madrid, 1972, t. III, pág. 12).

[26] «Estudios literarios». Col. Austral, 28, págs. 157-219.

arremete por su cuenta en los propios inicios de la *Verdadera poesía* (1921):

> Menéndez Pidal, sin duda recogiendo mi idea, aun cuando afirme que en ninguna historia literaria se trata de ello, leyó en el Ateneo, el año de 1919, un *Discurso* [...] esbozando los orígenes y trayendo ejemplos, aunque repitiendo lo que fue planta exótica en Castilla y que el vulgo cantaba su lírica en gallego. Siguióle Pedro Henríquez Ureña [...] con las mismas doctrinas confusas o erróneas y sin tocar a la versificación, que sigue llamando irregular [27] (I, pág. 19).

Hemos llegado al fin de unas discrepancias, al menos al fin que hora nos interesa: en lo que concierne a algún motivo de la poesía de Antonio Machado. No todas las valoraciones anteriores tuvieron que ver con el problema que aquí trato de estudiar, pero evidenciaban una clara postura que no se fraguó en un instante: la escuela de Menéndez Pidal, en su órgano científico, repudió, desde 1917, los trabajos de Cejador. Era el mismo año en que Machado tuvo relaciones con el jesuíta y que le movieron hacia el testimonio de su gratitud. Pero Francisco A. de Icaza —el agrio censor— era amigo del gran poeta («No es profesor de energía / Francisco de Icaza, / sino de melancolía»), según consta en las *Soledades a un maestro* (*Nuevas canciones,* 1917-1930). De una u otra forma, don Antonio se dio cuenta de haber cometido un error y prefirió quitar el envío.

Sin embargo, aún tendrá algo que ver con Cejador, no en la trivialidad efímera de un poner y quitar ofrendas, sino en la constancia con que puede condicionar un quehacer, y volveré a ello. Pero Machado estaba fuera de discrepancias científicas y podía utilizar —como lo hizo— los distintos veneros que surtían aguas claras. De lo que empleó a Cejador, darán fe las páginas que siguen; lo que aprendió en don Ramón es algo mucho más difícil de rastrear y, por tanto, resulta algo que no podemos ponderar, pero sí asimiló y no poco la doctrina del

---

[27] Muy poco antes de estas líneas (págs. 13-14), había escrito:

> Dicen todos que la métrica de los cantares populares es irregular, hasta el punto de que nadie se ha puesto a medirlos. El único libro que yo sepa haberse publicado sobre la lírica popular es la *Versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, 1920. El mismo título pedía se tratase de la métrica, esto es, de *La Versificación;* pero su autor, el americano Pedro Henríquez Ureña, ni aun siquiera trató de medir un solo verso. Verdad es que diríase haberse querido curar en salud llamándola, como todos los demás, versificación o métrica *irregular*. Pero métrica irregular es métrica sin metro o medida, y métrica sin metro no es métrica. Si hay versificación y versos, su medida tendrán, su metro propio.

Volverá obsesionado por la cuestión en las págs. 52-53 de ese mismo t. I.

maestro. Pienso, por ejemplo, en unas palabras de don Ramón que tan presentes están en la obra del creador: «La sutileza de un estudio penetrante hallará lo popular casi siempre, aun en el fondo de las obras de arte más personal y refinado» (art. cit., pág. 160).

Según he reiterado, dos años después de la conferencia de Menéndez Pidal, Cejador publicó el primer tomo de *La verdadera poesía castellana* [28]. Machado conoció la obra y es éste el momento de recoger el hilo suelto que hemos dejado con Juan de Mairena: para el apócrifo también es *verdadera poesía* la que considera folclórica. Pero no acaban aquí las cosas. En *Los Complementarios* hay muchas referencias, muchos textos, muchos nombres, que tienen que ver con la poesía tradicional. Lógicamente, no parece probable que el gran poeta dedicara su tiempo a rastrear hallazgos por bibliotecas en viejos —y difíciles— libros. Lo que hizo fue leer lo que se le daba ordenado en alguna obra, y la riquísima compilación de Cejador bien valía para sus deseos.

Merece la pena recoger, en orden cronológico, todos los poemas de tipo tradicional que Machado copia en *Los Complementarios*. Vemos —y no sin sorpresa— que uno es de 1916, otro de 1917, cuatro de 1920 y, ya un verdadero torrente, 31 de 1922 y 12 de 1923. Es todo. 1916 es el inicio de una manera, y ese año coincide, lo hemos visto, con otros hechos sintomáticos; después, a partir de 1920, se inicia una riada que alcanza su plenitud en 1922, decrece y acaba en 1923. Se que esto puede ser muy relativo, pero no puedo olvidar todo lo que tiene de sintomático. La *Verdadera poesía* comienza a publicarse en 1921 y de 1923 es el tomo IV; a ellos habrá que vincular las lecturas de don Antonio.

## DE 1916 A 1922

Si tenemos en cuenta que textos copió don Antonio antes de ese 1922 al que acabo de referirme, encontraríamos que todos sus conocimientos de poesía «folklórica» eran Lope, Juan del Encina y Góngora [29]. De algo nos sirven estas referencias: no creo que Machado

[28] *Floresta de la antigua lírica popular*. Madrid, 1921-1924. El t. IX, índices, sólo se publicó en 1930.

[29] *Al pasar un arroyo* (Lope, 1916), *Hermitaño quiero ser* (Encina, 1917), *No son todo ruiseñores* (Góngora, 1920), *En la verde orilla* (id), *Ángeles divinos* (Lope, 1920), *Pues andáis en las palmas* (id.). De Góngora no volveré a ocuparme, por eso quiero dejar constancia en este lugar de que su poesía tuvo unos caracteres musicales que no pasaron ignorados a sus contemporáneos, cfr. Miguel Querón Gavaldá, *Cancionero musical de Góngora*. Barcelona, 1975.

tuviera que esperar otras publicaciones para continuar con cosas que eran de su preferencia, y así —1922-1923— copió textos de Lope y de Juan del Encina, que saldrían, sin duda, de las ediciones académicas y de la *Antología de líricos.* Procedamos no por el orden de *Los Complementarios*, sino por el cronológico. Para la identificación de los poemas me valgo de diversas fuentes y, para mí, no la menos útil son las notas que Domingo Ynduráin puso a su edición (Editorial Taurus. Madrid, 1972). La cifra al margen indica el año en que el texto fue copiado por Antonio Machado. Prescindo, como es lógico, de las repeticiones en que incurrió el poeta; en tales casos, acepto la fecha más antigua. Completo las referencias bibliográficas para facilitar otras fuentes documentales, que quedan fuera de nuestro objeto actual: lo que nos interesa ahora es la verificación del texto en la antología de Cejador.

## JUAN DEL ENCINA

En 1917, Machado transcribió el *Hermitaño quiero ser*, que figura en el *Cancionero* de Barbieri (nº 198) y que Menéndez Pelayo había incluido en su *Antología de líricos (Villancico III),* y en 1923 recogió otro texto del poeta *(Amor que no pena)*, que copiaría de la edición facsimilar del *Cancionero*, que la Academia había publicado unos años antes (1918). Pero ésto apenas significa nada; lo importante viene después.

## LOPE DE VEGA

Mucha mayor presencia tuvo Lope de Vega. En 1922 volvió a copiar *Al pasar del arroyo* [30] e incorporó a su antología popular los siguientes textos, a los que acompañó de identificación:

*Blanca me era yo (El gran Duque de Moscovia,* edic. Academia, t. VI, acto II, pág. 622 *b*) [31]. También en la «Biblioteca de Autores

[30] Cejador lo había incluido [1921] en su *Verdadera poesía*, I, nº 825; II, nº 1.135. En las *Séguedilles anciennes*, las 74-77 comienzan con nuestro primer verso («Revue Hispanique», VIII, 1901, pág. 315). El cantar sigue vivo, cfr. Eduardo M. Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto.* Madrid, 1966, pág. 41, nº 17. El cantar, conocido como queda dicho ya en 1916, pudo leerse en la comedia *Al pasar el arroyo* (edic. Academia, X, pág. 280 *a*).

[31] Cfr. José María Alín. *El cancionero español de tipo tradicional,* Madrid, 1968, pág. 254. La cancioncilla fue recordada en la conferencia de Menéndez Pidal (*op. cit.* pág. 191).

Españoles», LII, pág. 266. Cfr. Cejador, I, nº 626 (pág. 182) y nº 929 (pág. 249). El tema en Torner, nº 157; Sánchez Romeralo, nº 23.

*Despertad, señora mía* (*Las flores de don Juan,* ib., XII, pág. 414). Cejador, I, nº 847 (pág. 232).

*Por aquí daréis la vuelta* (*Las almenas de Toro,* VIII, acto I, pág. 89 *a*; *El Conde Fernán González*, ib., VII, págs. 430-431). Cejador, I, nº 879 (pág. 238) [32].

*Reverencia os hago* (*Los prados de León,* ib., VII, acto I, pág. 149 *b*). También en la «Biblioteca de Autores Españoles», LII, pág. 436.

*Salen de Valencia* (como las seguidillas están incluidas en *Las flores de don Juan*, ya citadas, allí pudo leerlas Machado. Sin embargo, figuran tambien en el *Hamete de Toledo* y en *La noche de San Juan*) [33]. Cejador, I, nº 807 (pág. 221).

*Vienen de Sanlúcar (El amante agradecido,* edic. Academia [1917], t. III, acto III, pág. 136 *b* [34]. Cejador, II, nº 1.217.

Y de 1923 son las famosas seguidillas *Río de Sevilla* (*Lo cierto por lo dudoso,* edic. Academia, IX, pág. 369 *b*). Cejador, I, nº 859; II, nº 1.200, 1.217; III, nº 1.981 [35].

---

[32] Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*, (2.ª edic.), Madrid, 1969. Citaré Alonso-Blecua. Nuestro texto figura con el nº 442 (pág. 196).

[33] Alín, *op. cit.*, nº 909.

[34] Alonso-Blecua, nº 431 (pág. 191). En *Amar, servir y esperar*, t. III, de la edic. de la Academia (edic. 1917; acto II, pág. 227 *b*) figuran tres seguidillas que comienzan con la de *Vienen de Sanlúcar*; la segunda —según copia de Machado— dice:

Galericas de España,
sonad los remos,
que os espera en Sanlúcar
Guzmán el Bueno.

Indudablemente tiene relación con otra que trasladó el poeta y que procede del *Laberinto amoroso* (Zaragoza, 1638, págs. 67-68).

Galeritas de España
sulcan por el mar
y mis pensamientos
las hazen volar.
(Alín, pág. 20)

Ésta Machado la leyó en Cejador (I, nº 858, pág. 234), cfr. Henríquez Ureña, *op. cit.*, pág. 214, nota 1 y 217; Alonso-Blecua, nº 432 (pág. 192), y los números 34, 56 de las *Séguedilles anciennes* («Revue Hispanique», VIII, 1901).

[35] Alonso-Blecua, nº 433, 477 (págs. 192-198); Alín, nº 774; Torner, nº 45 (págs. 101-103). Cfr. *Séguedilles anciennes* («Revue Hispanique», VIII, 1901, números 251-254).

## GIL VICENTE

Evidentemente, el teatro de Lópe era un riquísimo venero de poesía tradicional [36], y de modo lógico determinó la atracción hacia otros escritores que pudieron ofrecer motivos semejantes. Ninguno, y don Antonio acertó por completo, tan puro como Gil Vicente [37]. Del gran poeta portugués copió los siguientes cantarcillos (todos en 1922):

*Cantan los gallos,* que procede de la *Farsa Quem tem farelos* (Alín, nº 163, Torner, nº 34).

*¿Cuál es la niña?*, que está incluida en *O velho da horta* y recogida por Cejador (III, nº 1.641). Cfr. Alonso-Blecua, nº 360, pág. 154; Torner, nº 18, pág. 42.

*Malherida iba la garza,* de la *Farsa de Inés Pereira*, según demuestra el segundo verso, que en el *Libro de música*, de Diego Pisador, no es de pie quebrado (cfr. Cejador, I, nº 967 y Alín, nº 234). En Cejador, I, nº 586 (pág. 175), III, nº 2.020. Cfr. Alonso-Blecua, nº 133 (pág. 59).

*Si dormís, doncella*, también de *Quem tem farelos*. Cejador, III, nº 2.007.

## OTROS TEXTOS LITERARIOS

Añadamos algunos textos de autores conocidos, o transmitidos por ellos:

1922. Cervantes. *Por un sevillano*, incluido en *Rinconete y Cortadillo* y transcrito por Cejador (II, nº 1.191).

Vélez de Guevara, *En los olivares*, de *La Luna de la sierra* («Biblioteca Autores Españoles», XLV, pág. 189). Cejador, I, nº 789, (pág. 217).

José de Valdivielso, *Florecicas azules*, del *Auto del Peregrino.* Cejador

---

[36] Cfr. Gustavo Umpierre, *Songes in the Plays of Lope de Vega. A Study of their Dramatic Function.* Londres, 1975.

[37] Cfr. Margit Frenk, *Dignificación,* ya citada, pág. 40. En época posterior a la que me ocupa para fechar las fuentes tradicionales de Machado, fue Dámaso Alonso quien ayudó a divulgar los bellísimos cantares con su pulcra edición en «Cruz y Raya»: *Poesías de Gil Vicente.* Madrid, 1934. Cfr. Pedro Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana* (2.ª edic.). Madrid, 1933, pág. 117.

III, nº 1.741. Incorporada a la *Antología* de Alonso-Blecua, nº 460 (pág. 205).

1923. Luis de Camoens, *Na fonte está Leonor*, de las *Rimas* (1595), cfr. Alín, nº 674.

Marqués de Santillana, *Suspirando iba la niña.* Cejador, I, nº 613 (pág. 180).

Sebastián de Horozco, *Libres alcé yo mis ojos,* aunque se encuentra en otras compilaciones, además del *Cancionero* (edic. 1874, pág. 64). Cfr. Alín, nº 357, pero el texto aparece en Cejador, I, nº 718 (pág. 202).

## GONZALO CORREAS

Otro importantísimo caudal del que Machado toma sus textos son las obras del maestro Gonzalo de Correas [38]: el *Vocabulario de refranes* [c. 1630] había sido publicado por la Academia en 1906 y en 1924 (edición por la que cito) y el *Arte grande de la lengua española castellana* [1625], impreso por la misma Institución en 1903. De ambos repertorios extrae diversos textos, pero siempre a través de Cejador:

1922. *Alamitos del prado* y *Alamillos verdes* están en el *Arte*, pero fueron transcritos por Cejador, II, nº 1.131; cfr., también III, 1.545 y IV, 2.164-65 [39].

*Campanitas de la mar* (*Vocabulario*, pág. 103 *b*). Cejador, I, nº 215 (pág. 114). Sánchez Romeralo, nº 582 [40].

*Campanitas de Toledo* (*Vocabulario*, pág. 103 *b*) Cejador, I, nº 252 (pág. 119) [41].

---

[38] Para Margit Frenk, *Dignificación* (pág. 53): «el caso de Correas es absolutamente excepcional en esa época; habrán de pasar más de dos siglos para que se emprenda un acopio y un análisis métrico sistemático de la poesía folklórica como los que él supo llevar a cabo».

[39] Véase Alín, nº 872. El cantar, con variantes, se incluye en *Don Gil de las Calzas Verdes*, de Tirso de Molina (Acto I, escena III), pero Machado no aduce el nombre del mercedario.

[40] Éste y el texto siguiente fueron calificados como populares por Antonio Machado; aunque lo sean, él los tomó de la *Verdadera poesía*, según dejo indicado.

[41] El texto tiene numerosas y minúsculas variantes (Alín, nº 14). Menéndez Pidal incluyó el cantar en su conferencia, a la que tanto me he referido (pág. 108). Cfr. Alonso-Blecua, nº 249; Sánchez Romeralo, nº 384.

*Cásate, Marica* (*Vocabulario*, pág. 109 *b*). Cejador, I, nº 783 (pág. 216).

*Por el montecico sola* (*Arte*, pág. 446), cfr. Cejador, I, nº 655 (pág. 187) [42].

*Vestíme de verde* (*Vocabulario*, pág. 504 *a*). Cejador, I, nº 817 (pág. 223) y, con variante, I, nº 1.085 (pág. 285). Machado anotó «Bib. Medinaceli», y la nota indujo a error, pues en ese lugar sólo se copia la primera estrofa. Don Antonio tuvo en cuenta la segunda de las versiones de Cejador; en las *Séguedilles anciennes* de Foulché-Delbosc [43], hay cuatro versos parecidos:

Bistete de berde,
ques *linda* color,
como el *papagaíto*
del rey mi señor.

Las palabras en cursiva son discrepantes en otros textos, pero coincidentes con el de Machado. Por otra parte, en el *Vocabulario* de Correas (Cejador, I, nº 1.085) está la segunda parte, que coincide literalmente con el nuestro. Ante todo esto pienso que don Antonio copio el texto que Cejador le ofrecía, pero recordó —o tuvo presente— el de Foulché-Delbosc y lo hizo interferir sobre el más extenso [44].

1923. *A la villa voy* (*Vocabulario*, pág. 25 *a*), incluido por Cejador, II, nº 1.132 (pág. 24); IV, nº 2.175, 2.176 (pág. 85). Cfr. Torner, nº 188; Alín, nº 295; Sánchez Romeralo, nº 286.

*Al espejo se toca* (*Arte*, pág. 450). Cejador, I, nº 824 (pág. 227).

*Con el veranillo* (*Vocabulario*, pág. 124 *a*).

## LOS MUSICÓLOGOS

El encuentro con músicos y vihuelistas también se hizo —en parte, al menos— a través de la floresta de Cejador. Del famosísimo Francisco

---

[42] Mis referencias al *Arte* se hacen por la edición de E. Alarcos García (Madrid, 1954). Para la difusión del texto en otras compilaciones, cfr. Margit Frenk, *Dignificación*, págs. 45-46. Alonso-Blecua, nº 453 (pág. 201); Alín, nº 610; Sánchez Romeralo, nº 268. El cantar pasó a *El villano en su rincón* (acto II, edic. BAAEE, pág. 112 *a*).

[43] «Revue Hispanique», VIII, 1901, pág. 312 *a*. nº 14.

[44] Cfr. *Cantos de boda judeo-españoles*. Madrid, 1971, págs. 256-257, y Sánchez Romeralo, nº 553.

de Salinas, el amigo de fray Luis de León, transcribió los siguientes cantares:

1922: *Caminad, señora* (*De música,* 1577, pág. 308), que incluyó Cejador en dos ocasiones: I, nº 932 (pág. 250) y IV, nº 2.336 (pág. 254). El texto se adujo, también, en la conferencia de Menéndez Pidal (pág. 179). Cfr. Alín, nº 284.

*Meteros quiero monja* (ib. pág. 437). Cejador, I, nº 644 (pág. 185). Cfr. Alonso-Blecua, nº 190 (pág. 79).

*Monjica en religión* (ib. pág. 300). Recogido por Salinas, pasó a Cejador, I, nº 591 (pág. 176). La difusión del tema, en Torner, nº 104.

En cancioneros y tratadistas encontró otros motivos.

1922. *Pámpano verde* está en el *Cancionero musical de Palacio,* nº 11, y bajo el nº 399 en Barbieri; en ambos se atribuye a Francisco de la Torre. Cejador, I, nº 983 (pág. 260); Sánchez Romeralo, nº 64.

*Si te vas a bañar, Juanica,* fue un cantar muy difundido (Alín, nº 379), que divulgó Diego Pisador (*Libro de música,* XIV *v*-XV). Cejador lo recogió I, nº 612 (pág. 180) y III, nº 2.031. Cfr. Henríquez Ureña, pág. 193; Sánchez Romeralo, nº 242; Alonso-Blecua, nº 147 (pág. 63).

1923. *Zagaleja de lo verde* lo copió Machado atribuyéndolo a Esteban Daza, lo que es cierto (*El Parnaso,* 1573, f. 104 *v* y 107 *v*), aunque recogieron el cantar otros autores (Alín, nº 453). La versión de Daza es la que trae Cejador (III, nº 2.120, cfr. V, pág. 15). Hay una glosa que difiere levemente (Cejador, VII, nº 3.544). Cfr. Alonso-Blecua, nº 156 (pág. 67); Sánchez Romeralo, nº 161.

1922. De los *Tonos castellanos* de finales del siglo XVI procede *Al cantar de las aves* [45] que aparece como de Quiñones de Benavente (edic. 1922, pág. 145); de los *Autos* editados por Rouanet son *Con el frío va penando* (Cejador, III, nº 1.632); en unos *Villancicos de San Francisco* (siglo XVII) están las *Campanitas son* que, por supuesto figuran en Cejador (III, nº 1.619, pág. 96).

## RESULTADOS Y UN CIERTO ORDEN

Como se ve, antes de que Cejador comenzara a publicar su *Verdadera poesía,* Machado conoció algunas cancioncillas de Lope probable-

[45] Cejador, I, nº 1.031 (pág. 270). Alonso-Blecua, nº 237; Alín, nº 806.

mente por lectura directa en los tomos que desde 1890 estaba publicando la Academia [46]. Creo, por tanto, que pudo leer estos textos al margen de la floresta; pero tampoco es desdeñable que los copiara al mismo tiempo que veía otros en Cejador. Si, como parece, en 1916 había leído —y copiado— *Al pasar el arroyo* parece explicable que, olvidado lo que hizo seis años atrás, lo volviera a incluir en 1922, coincidiendo con la *Verdadera poesía.* Sin embargo, hay otra cancioncilla de Lope que no se recogió por Cejador [47]: Lógicamente procede de un caudal de lecturas ajeno a la obra del erudito, aunque bien mermado se nos presente tras el rastreo. Aplicando estos mismos criterios, resultaría que Machado leyó, no sólo las comedias de Lope en las ediciones de la Academia, sino que espigó obras como las de Juan del Encina o Gil Vicente, y de todas ellas salió la antología personal que formó en *Los complementarios.*

En resumen: Antonio Machado gustó de la poesía tradicional, folclórica o popular; era una inclinación que pudo aprender en los trabajos familiares o en el espíritu de la Institución. Cuando en 1916 incorpora a su propio quehacer esta veta popular, compone las *Canciones del Alto Duero,* y las compone por los mismos días que el recuerdo paterno le hizo escribir el emocionado poema que tituló *En el tiempo.*

Después vinieron los trabajos de otros investigadores que dieron vida nueva a un Guadiana oculto de nuestra poesía. Y Machado se interesó por estos quehaceres. No se olvide todo lo que de pionero tuvo la conferencia de Menéndez Pidal en el Ateneo madrileño (1919); don Antonio pudo conocerla en el propio Ateneo [48], él que tanto tuvo que conocer al maestro, ¿por qué si no fue a París en 1910 a estudiar,

---

[46] No extraña el feliz hallazgo de Machado: «Lope escribió desde España y para España. Su índice peculiar lo llevó a identificarse con el mundo que lo rodeaba y a hacer suyas la riquísima tradición y la múltiple realidad de su país [...] Pero Lope es también «poeta popular» en un sentido más concreto y limitado, más de acuerdo con la idea que automáticamente evocan en nosotros, hoy, esas dos palabras [...] a sus estrechas relaciones con la poesía popular» (Margit Frenk, *Lope, poeta popular,* «Anuario de Letras» III 1963, pág. 255). Cfr. Henríquez Ureña, *op. cit.* págs. 257-259. Años después de todo lo que por aquí cuento, la Residencia de Estudiantes, y como homenaje a Lope, publicó la música de sus canciones: se había cerrado un ciclo. (*Treinta canciones de Lope de Vega puestas en música por Guerrero, Orlando de Lasso* [...] y transcritas por Jesús Bal. Madrid, 1935).

[47] Es la que empieza *Reverencia os hago,* incluida en *Los Prados de León,* según dejo constancia en el lugar pertinente del texto y, habría que añadir, *Al pasar el arroyo,* conocida desde 1916, como he dicho antes.

[48] Aunque en 1922 se disculpaba con Gerardo Diego, que le había invitado a una lectura de *Imagen* en el centro (Macri, *op. cit.,* pág. 47). Para el curso 1919-1920, Machado se trasladó de Baeza a Segovia y —nos dice— «desde 1919 pasó la mitad de mi tiempo en Segovia y en Madrid la otra mitad, aproximadamente».

precisamente, poesía épica con Bédier? [49]. He aquí otro camino que vino a enriquecer su visión, que le orientó a cosas desconocidas y que, sobre todo, le hizo valorar, en este sentido, aquel inmenso mundo llamado Lope. Tal vez vengan de ahí las preferencias por las canciones que el Fénix engasta en sus comedias [50].

Llegó después a otro cauce que era totalmente lógico. Cejador, a partir de 1921, comenzó a editar la riquísima floresta *Verdadera poesía castellana* y justamente hasta 1923 publicó los volúmenes que podían interesar al poeta; en ellos los testimonios más espontáneos y menos literarios. Digámoslo, los más del pueblo. Y de esa antología, tan variada, y con tanto desorden, Machado fue extrayendo filones de riquísimo precio: cancioneros musicales, vihuelistas, Gil Vicente, Lope, Correas y un largo etcétera. Don Antonio copió, y copió lo que Cejador había transcrito. Pero no lo citó ni una sola vez. ¿Le era necesario? ¿No? Quede la pregunta formulada. Pero hay un testimonio que hace pensar en cierta deliberación: Machado pidió ayuda al latinista en 1917; con él se examinó y la benevolencia pudo andar por medio, pues a Cejador dedicó *Otro viaje*. Lo dedicó, e inmediatamente quitó la dedicatoria. Tal vez se dio cuenta de que aquello era un error. Frente a la obra ingente de Menéndez Pidal y sus primeros discípulos, se alzó la voz del jesuíta [51], que ofreció no pocos puntos vulnerables con su arbitrariedad y su indisciplina científica. Cierto que bien se aprovecharon sus rivales. Réplicas agrias, injusticias y cuanto se quiera. Pero Machado estaba con lo que fue Junta de Ampliación de Estudios y, en la «Revista de Filología Española», desde ese año de 1917,

---

[49] No todos los biógrafos se hacen cargo de esto, pero es sabido, aunque luego se inclinara por la filosofía (vid., por ejemplo, Manuel Tuñón de Lara, *Antonio Machado, poeta del pueblo*. Barcelona, 1975, pág. 64). El cambio de actitud y las preferencias por las clases de Bergson no significa nada para lo que digo en el texto.

[50] El romancero —poesía tradicional también— tuvo que ver, y no poco, en la creación del poeta: «yo aprendí a leer en el *Romancero general*, que compiló mi buen tío don Agustín Durán, pero mis romances no emanan de las heoricas gestas, sino del pueblo que las compuso y de la tierra donde se cantaron». (*Poesías Escogidas*. Madrid, 1917, pág. 150). Conviene no olvidar el testimonio de *Demófilo*, que he transcrito en la pág. 121.

[51] Abandonó la Compañía a los 37 años, según se desprende del siguiente texto:

> Entregué al Padre Rector el manuscrito de uno de mis tomos del *Lenguaje* para que lo diese el Provincial a la censura. Al *desposeerme* de mis bienes, aconsejáronme los Superiores los diese a la Compañía para ayuda de la impresión de mis libros. Un año pasó y preguntándole al Rector qué había hecho del manuscrito, me dijo que seguía en el cajón donde lo había metido. Démelo, Padre, le dije, y me lo entregó. Por lo visto no querían imprimiese nada después de haberme pasado los años mejores de mi vida, los veinte años desde los diez y siete de mi edad, en estudiar lenguas y filología (J. Cejador, *Recuerdos de mi vida*. Obra póstuma. Prólogo de R. Pérez de Ayala, Madrid, 1927, pág. 75).

Contra Menéndez Pidal están las págs. 14-15 y 40 del t. I, las 5, 185, 200, *passim*, del t. V de la *Verdadera poesía*..

menudearon los varapalos contra Cejador. Machado prefirió quitar la dedicatoria. Pero no anego ese otro venero, riquísimo venero, que le llegaba desde aquellos textos.

Machado padre, enseñanzas de Giner, descubrimientos de Menéndez Pidal, floresta de Cejador, saber popular y, claro, sus propias lecturas, abrieron el camino hacia un nuevo y total quehacer del poeta [52]. Ahí están esas *Nuevas Canciones* que se empiezan a escribir en 1916 y que durarán hasta 1930, pero el mayor interés de Machado por nuestra poesía tradicional está en 1922, 1923, poco después de la conferencia de Menéndez Pidal y, sobre todo, coetáneo de las divulgaciones que trae consigo la *Verdadera poesía castellana*. Y algo que me parece fundamental: el hallazgo de Menéndez Pidal encontró eco en el interés de Machado, y, en él, y a través de él, cobró vida lo que se formuló como deseo:

> ¿Y quién sabe si el estudio de esta poesía, tantas veces sentida en común, podría hacer que en nuestros eximios poetas españoles, más que ningunos encastillados en su magnífica morada interior, surgiese la meditación fecunda que lanzase su inspiración a guiar los sentimientos colectivos, con audacia renovada de lo viejo? [53].

Y volveremos al principio: al descubrir la poesía folclórica o tradicional, Antonio Machado se ha encontrado con *canciones*; esto es, textos que un día tuvieron acompañamiento musical, aunque hoy los leemos en su desnudez literaria. Algunos de esos poemitas han llegado con su notación; otros en escueta parvedad. Pero saltando pérdidas e ignorancias, lo que un día fue poesía musical hoy es un determinado tipo de creación que conserva —o reinventa— una grácil y alada melodía verbal. Siglos atrás, en la Córdoba del siglo XII, ocurrieron cosas parecidas: ben Quzman acaba de hacer un portentoso descubrimiento, y su editor de hoy, ante el prodigio que transmite, se pregunta:

> ¿Qué es, pues, en el fondo, este libro, tal y como yo lo he planeado? No se tome a «boutade»: es un libro de música. Poesía y música estaban estrechamente maridadas en la Edad Media. Que estos zéjeles se cantaran o no, es asunto en que no quiero entrar: yo creo que no, al menos la mayoría. Pero, se cantaran o no, estos

---

[52] En «Cuadernos Hispanoamericanos» núms. 304-307 (1975-76), págs. 302-357, publicó Paulo de Calvalho Neto su artículo *La influencia del folklore en Antonio Machado*, que nada tiene que ver con estas páginas.

[53] *Op. cit.*, pág. 212.

> zéjeles son por esencia musicales [...] Su métrica es música. Y su música —la música exquisita de su lenguaje— es la métrica [54].

Antonio Machado (1916, 1922 sobre todo, 1923) ha hecho un hallazgo semejante: poesía musical que sólo en muy pocos casos pudo oir cantar. Pero había acertado con un filón riquísimo: unos versos que remontaban hacia los remotos hontanares [55]. Ese tipo de poesía fue canción. Y canciones empezaron a brotar de las gargantas de todos los poetas que tras Machado vinieron. La poesía lírica de Castilla, reencontrada por los eruditos, volvería a ser oro acuñado de nuevo en los jóvenes poetas. Pero Machado, antes que nadie, identificó la vena que en su obra se llamaría ya *Canciones*.

---

[54] García Gómez, *Todo Ben Quzman*, ya citado, t. I pág. IX.

[55] Para cuestiones paralelas a éstas, vid. *Tradicionalidad y popularismo en la teoría literaria de Juan Ramón Jiménez*, en mi libro *Juan Ramón Jiménez y la palabra poética*. Universidad de Puerto Rico, 1986.

# ¿TODO SERÁ LEYENDA?

## (Sobre la *Serie Castellana* de Jorge Guillén)

# I

No es necesario aducir textos de severos moralistas: la vida del hombre es un continuo destierro. Incluso quien está comprometido con la única contingencia del fluir cotidiano, siente un día la realidad de su exilio. Sí, quien está solo vive su exilio, la salida fuera de su propio suelo, su destierro, porque se encuentra rodeado del vacío que lo cerca y, aislado, se hace robinsón de su íntima soledad. El hombre va viviendo en moradas de insolidaridad. Cada uno de sus días condiciona el siguiente y está condicionado por el anterior, pero esas celdillas que habita están restringidas por una pared que las mantiene sin comunicación; por eso —de pronto— se comprende la pérdida de cada ínsula en la que fuimos, pero en la que nunca más seremos, y la nostalgia ceba sus canes en los antros hodiernos: nos devora cada instante y sentimos dolor por lo que fue o lo que fuimos; todas aquellas posibilidades que no se han realizado porque el exilio no permitió sino una, o porque otras soledades no sintieron lo que la nuestra quería tener de solidaridad. Por eso el hombre, al descubrirse encarcelado no hace inventario de lo inmediato, sino de lo que ha ido quedando remoto: aquello que fue nuestro y lo tenemos perdido, aquello que nos hizo ser lo que no somos, aquello que, tal vez, hubiéremos querido ser; surge la evocación, esa llamada con la que, en vida, construimos nuestra propia inmortalidad terrena, y llegamos no al fin del razonar ascético, sino a la pura conclusión lírica: vivimos en tanto somos capaces de reencontrarnos con nuestro pasado, en cuanto poseemos un pasado solícito a nuestra llamada. Y he aquí como el poeta lírico es el hombre capaz de sentir el latido del tiempo en sus sienes y también quien puede dar nueva vida a las horas situadas en un pasado irreversible. Surge entonces ese linaje de poetas a los que se ha llamado temporales en oposición a los que son acrónicos, y, se ha dicho, Unamuno y Machado se enfrentan a los cultores de la poesía

pura o de las visiones suprarreales, pero cualquier esquema facilita la docencia, aunque hace estopa de la jugosa realidad. Jorge Guillén cultiva unos poemas que son de todos y para todos, sin restricciones y sin cronología. Todo esto se ha dicho de mil modos diferentes, pero Jorge Guillén es hombre que siente su propia circunstancia humana y que hoy, cualquier día de los hoyes en que el poeta vive, ha descubierto su soledad y, como el ave deslumbrada por la luz de cada mañana, nos entrega esos versos en los que ha sentido su exilio de un paraíso que existió, pero que ya no se reconoce.

Yo no me atrevería a hablar de poesía pura. Sabemos que Guillén la quería, pura, sí, *ma non troppo.* Las impurezas son el hombre, la vida, los demás y las cosas. Acaso sea una limitación, pero también una grandeza: transmitir un mensaje (y quito toda grandilocuencia a palabras tan solemnes) es comunicar una parcela del mundo (y desciendo a los quehaceres más triviales); si jugáramos a la etimología, diríamos que es, simplemente, comunión, unión con algo o con alguien. Si no hay ese algo que referir y nadie a quien acercarlo y acercarnos, no existe ni la poesía ni el mundo. ¿Dónde, pues, la poesía pura? Guillén ha encontrado en el romance de Abenámar la conjunción de sus astros, la que condicionará su destino de hombre:

Varón que vio así la luz
Tendrá mucha, mucha vida
Que vivir y recordar
Para ser quién será un día.

Aly Aben Ragel había estudiado *El libro conplido de los judizios de las estrellas,* y las estrellas habían hablado: el varón, aún no poeta, contaría largos días para evocar en sus soledades. Y hoy, en unas pocas páginas que él mismo ha ordenado, están las calles donde los ojos infantiles adivinaban el mundo todavía no abierto, o los trenes que evocaban países no sabidos, o el vendedor que paseaba el desgarro de su pregón. Pero el hombre de cada hoy ha ido sufriendo el rasgón de su soledad. Es él. Ya no cada uno de los yos que vivieron en él. Pero dura la capacidad de la evocación, y el poeta llama: hasta la cámara de los pasos perdidos, han llegado los caminos que las estrellas decidieron; en su propio exilio, el hombre se esfuerza en reencontrarse, pero sólo llega un suave aroma íntimo, lo que ya no es sino la trama de la vida, no la vida, porque la vida fue labrada sobre el cañamazo y el contacto de cada día borró colores y matices («Infancia, ¿Viva, muerta? Viva y muerta. / Por eso, conmovido, yo la evoco»). Tal vez

todo se haya hecho leyenda, lo que se puede leer, y, por tanto, lo que vive en el hombre nuevo y lo que revive en los ojos de cada lector:

Me puse a recordar. Aquella infancia...
Infancia tan ajena,
De aquel niño que fue, ya evaporado,
Ahora sólo nube en el recuerdo,
Y no arriba, flotante:
Un vapor interior
Al alma
Perdura entre las fibras
Que ya son alma y tiemblan.

## II

Pero el destierro físico es también una forma del vivir español; doble manera de ser hombre. El niño abandona la infancia para instaurarse en una distinta soledad, como el varón abandona su tierra para mejorar la granazón de sus frutos. Pero entre las raíces va esa tierra húmeda o reseca de la que alimentarse, la que impide el desarraigo cuando se vive en el exilio. Y como tantos españoles, pues siempre hubo para el español una circunstancia adversa, Jorge Guillén, vivió su soledad en tierras ajenas: bosques talados a sus ojos, mares de sal en cada monte, dolor contínuo de espera y desespera. Al llamar al niño (desde París, desde Sevilla, desde Wellesley) ha nacido la geografía. ¿Dónde fue? ¿Qué vio? ¿Cómo vivió? El paisaje de España estaba ahí durante siglos, pero cerca sólo lo sentimos desde que nos enseñaron a verlo. Se habla del 98. Tal vez el niño sintiera las mismas inseguras certezas que otros niños en otros lugares: Soria pura, cabeza de Extremadura o Villa por villa, Valladolid de Castilla. Y, al mismo tiempo, le decían que Soria es Castilla o Valladolid, León. Hizo falta que cayera mucha lluvia sobre esta piel adusta y resaca para que el niño —no ya niño— aprendiera qué era eso de Extremadura en Soria; menos claro lo de Valladolid en León, menos muchísimo menos, lo de llamarse castellanos los hombres de Salamanca. Por eso la geografía entrañada el poeta tuvo que escribírsela para sí mismo, para aquel niño que vivió en ella, pero en la que el hombre ya no vive. Desterrado de sí mismo y en exilio de su suelo, se empezó por acotar la escena:

Villa por villa en el mundo.
Cuando los años felices
Brotaban de mis raíces,
Tú, Valladolid profundo.

Estamos en el desasimiento del pasado (Valladolid de Castilla) para caer en el presente adusto y doloridamente arraigado (Valladolid en el mundo). Pero la ciudad natal es evocada en unos años felices, nacidos de las raíces castellanas, que hicieron ser al poeta un «hombre convertido en nombre, / Castellano de Castilla». A este nuevo descanso queríamos llegar. No, descanso no, punto de partida para seguir con el hombre, desterrado de la infancia que fue o de las cosas que lo conformaron. Pero este hombre sabe —y sabe muy bien— la tradición de su pueblo (es un ser histórico), sabe —y sabe muy bien— la literatura a la que él mismo enriquece (es profesor y poeta), sabe —y sabe muy bien— que otros hombres han evocado, como él, unas tierras en las que buscaron una patria de adopción o en las que se identificaron en el destierro terreno. Hasta aquí, el pasado, pero este hombre —presente hoy— tiene que elaborar también, como todos los que ya son mantillo, una realidad que al legarla será ya tradición. ¿Rompe con el pasado? ¿Descubre parcelas inéditas? De nuevo la sorpresa: Guillén tiene su propio 98 lírico, próximo y remoto del que poseyeron aquellos hombres que son hoy nuestra mejor tradición literaria. Cerca, muy cerca, de ellos y, sin embargo, tan distante. Descubrir no es romper, sino levantar cuidadosamente los velos que ocultan a las cosas, sacarlas a la luz, inventar. Los hombres del 98 descubrieron la realidad inmediata: era el primer paso que debía darse. El cerrijón y los canchales, el río y los álamos, el camino y los pueblos míseros. Es la herencia, porque la herencia no se ha cambiado, ni se cambiará. Pero en la herencia se pueden encontrar sentidos nuevos; las monedas que una a una constituyen el caudal de la heredad. Yo diría que en Guillén hay, como en cada español digno de serlo, su 98, pero hay, también, menos y más que en el 98. Menos, porque España ya no necesitaba de estímulos que le devolvieran el pulso; más, porque la capacidad de interpretación buscó otras solicitudes.

El poeta ha hecho castellano a Valladolid, como se ha hecho castellano a sí mismo. La realidad inmediata es la sencillez de las cosas que vieron los hombres del 98: la planicie de aquella meseta alta, infinita, preñada de silencios y de trigos sonoros, cima y cielo por donde cruza, total, el viento. Y están, nuevos 98, los chopos con mirlos, o a la orilla del río, álamos ya, en una bella evocación machadiana:

Mansamente el río traza
Su recreo curva a curva
Mientras en leve temblor
Los álamos se dibujan,

Y tan verdes como el río
Follaje a follaje arrullan
Al dichoso de escuchar
Álamos de casi música.

Y los pinos cercanos a la ciudad y el agua en la meseta enjuta (frescura de ríos, rumor de gotas en la hoja, murmullo humano de las fuentes), justificadas hasta la mansa presencia del Esgueva: sabida, sí, la vaya que le dieron los ingenios de otro tiempo, hasta hacerlo río famoso. (No, Aquiles Tacio hablaba desde lejos: su «río maravilloso de España» ni con ditirambo novelesco podría extenderse al humilde manar bajo los dos puentes). O las aves sin prestigio, o los vencejos o los mirlos. Toda la modestia de esta pobre Castilla de adobes y ramas viejas, de pueblos de mala muerte y noches incoloras, está aquí. Con el impresionismo que en los pintores franceses aprendió Antonio Machado y que dura, persistente, en la visión del poeta del 27. Más aún, hay una palabra testimonial en esta visión de la Castilla familiar. Es *gris.* Porque grises son mil veces los cerros en todos estos poemas, sin una mancha de hierba, y gris se hace el verde en los atardeceres y es gris la caliza casi humana. Ningún color estridente (negro, rojo, amarillo), sino el que acaricia suavemente las retinas en la tierra que rodea a la ciudad o en la piedra con que se labraron sus iglesias. Hasta ahora, adelgazada por la realidad circundante, tenemos una Castilla que aún es 98, pero el poeta que parte de un aprendizaje impresionista no se detiene en el color. Va más lejos, hasta descomponerlo, como esos corpúsculos que en Seurat o Signac no son sino vibraciones aisladas del espectro, colores primarios en su estado más puro aplicados en toques apenas perceptibles. El color ya no es la presencia que emana de las cosas, sino —mucho más— el principio activo que las determina y las hace diferentes («El color era activo por su gusto»): blancos y grises «Tan puros / Que eran sólo horizonte», como en la paleta lívida de Velázquez o en las turbulencias de Goya. Este más que impresionismo, lleva a Jorge Guillén a un puntilleado donde el color se hace —sólo— vibraciones momentáneas y se descompone la luz. Lo que en los hombres del 98 fue materia con su carga de color, ahora se hace un temblor inaprensible, pura transparencia (blanco, gris), más aún, diafanidad.

Al hablar de la poesía de Jorge Guillén rara vez no surge el testimonio de la luz. Pero creo que nunca se había dicho que la luz del poeta no es sino la visión depurada de la Castilla que él vio. Algo que es más que física, por cuanto las criaturas cobran su forma con la llegada de la aurora y, desde esa luz indecisa, van sacando su relieve

sobre el mundo abierto. En la luz, el ser y el orden. Pero el poeta descubrió todo el sentido que trasciende de su amor a las precisiones de aquella luz que, en su niñez, le hizo buscar lo que más de impalpable había en el aire, lo que sólo se encuentra en el cielo brillante y limpísimo de Castilla. *Luz* es lo que el poeta descubre, *luz natal* se llamará un poema clave, luz es el parto secular de la meseta («meseta / De siglos donde nace / La luz») y «la luz de aquellas tardes» otoñales que volverá concitada por el recuerdo. Más que la luz del último verso solitario de Machado, esta luz es la que el poeta encuentra en Castilla, apenas sin color (blanco, gris), convertida no en manchas, sino en inaprensibles diafanidades o transparencias, lo que unas veces es atmósfera («La atmósfera comparte su dulzura con todos»; «atmósfera tangible de llanura») y otras aire («un aire de afluencias matutinas»). Deuda de una poesía total con la realidad precisa en la que el niño abrió los ojos y el adolescente cobró el milagro de las cosas.

Esta más que luz para dar el perfil a los seres, se descubre en algo que es la más inconfundible Castilla. No en la primavera, que apenas si en Castilla existe y que podría llevarnos a tópicos literarios; no en el verano, espeso de calinas y de tamo en las eras; no en el invierno, fosco en sus nubarrones espesos. No. La diafanidad está en el otoño castellano: limpio por las aguas que preparan el tempero, lineal en los árboles sin hoja, con una «luz antigua» que da prestigio de joyel a las cosas sorprendidas. Es el otoño la estación de Castilla, y entonces el aire tiene su diafanidad más pura. El otoño, «¡Amor a la línea!», para que las cosas alcancen sus relieves («¡Qué míos, qué puros / Todos!»).

Creo que a Guillén no le extrañará que en este punto recuerde un espléndido soneto de su amigo Rafael Alberti. Parece como si el escribir *A la línea* se hubiera tenido bajo los ojos, no al Picasso de las *Tres mujeres desnudas a la ventana,* sino esta serie de poemas castellanos: línea, luz, delimitación de perfiles, «andamio y sostén de la Pintura», sí, y soporte sutil de una poesía en que la transparencia —de tan clara— hace vibrar el hueco preciso que las cosas tienen en el mundo:

A ti, contorno de la gracia humana,
recta, curva, bailable geometría,
delirante en la luz, caligrafía
que diluye la niebla más liviana.

A ti, sumisa cuanto más tirana,
misteriosa de flor y astronomía,
imprescindible al sueño y la poesía,
urgente al curso que tu ley dimana.

Desde el 98, menos que el 98, pero mucho más que el 98. Aquellos hombres (Unamuno, Machado, Baroja, Azorín) inventaron por un compromiso nobilísimo, pero que no en todo era poesía. Guillén, desde ellos, retoma la realidad, la descompone en trasparencias y la convierte en vibraciones de luz. El impresionismo es ya más que impresionismo y el color se pierde: desde su propio ser, va lanzando partículas que lo desintegran; el poeta las ve en esa Castilla suya, y convierte en metafísica lo que empezó siendo presencia real y tangible. Ahora es atmósfera, aire, camino de la pura evasión de cualquier contingencia. El poeta ha leído estas notas mías y comenta: «En Italia han analizado mis textos con ordenadores. La palabra que más veces sale es luz, pero para mí, la más significativa de mi poesía es aire». Luz, aire, atmósfera, dentro de un mismo campo semántico, enriqueciendo un mundo que más que físico se hace conceptual. Y en este momento pienso en la simbología: en un pensamiento esotérico, el aire es el elemento propio del mundo intermedio, mediador entre el cielo y la tierra; en él se manifiesta el soplo divino que representa el poder creador y conservador de la vida. Más aún —y sigo a Luc Benoist— en la India el aire está representado por Vayu, soberano de los espacios sutiles, que cabalga sobre una gacela y flamea su estandarte al viento de las ocho corrientes cósmicas: las ocho direcciones del espacio, pues el octógono es la figura intermedia entre el cuadrado terrestre y el círculo del cielo. Y así en la cosmogonía bíblica, donde el aire es una emanación del aliento divino que separa las aguas para crear el mundo. He aquí como unos poemas castellanos nos han llevado a mundos muy diversos, pero en los cuales encontramos los elementos para entender unas significaciones que, en Guillén, son mucho más que un simple azar. No es azar el hallazgo pertinaz de luz, aire y atmósfera; no lo es que el poeta —contra los datos objetivos— prefiera un elemento preciso de ese campo semántico; no lo es que el aire aparezca como elemento germinal en la filosofía de algunos presocráticos: su presencia se impone al creador que, llevado por las gacelas de Vayu, ha convertido su morada terrestre en un mundo de evasión y de felicidad. La tierra es, gracias, a ese aire diáfano de Castilla, una visión casi paradisíaca, un cerco de bienaventuranzas donde el poeta instaura su gozo de vivir y donde encuentra, camino de la eternidad celeste, que el mundo está, definitivamente, bien hecho.

## III

Y estamos en otro motivo inseparable de los anteriores: el hombre que puebla esos paisajes desabridos. Como una cauda noventayochista, Guillén considera al hombre perturbador del paisaje:

> No se ven hombres. No hay causa
> De interrupción inoportuna.
> Se entrega a una luz que es pausa
> La copa del pino [...]

No hace falta aducir nombres ni fragmentos: andan por la mente de todos. Pero, aquello que se está viendo y cómo se está viendo, es el resultado de seres egregios que poblaron antes que nosostros las mismas tierras sobre las que se posan nuestras plantas. Y esos hombres nos dieron sensibilidad para amar y para percibir. Son una larga teoría de nombres que fueron y es el recuerdo emocionado a los que son o, en nuestros días, han sido. Evito cualquier referencia a un mundo de sombras; esos castellanos del pasado (el Cid, Juan Ruiz, fray Luis, Lope) están en los poemas de Guillén por ser presencias actuantes («No me consolaré / De nunca haber tomado con aquel Ruiz café»), como fray Luis lo es en la oda *Salamanca* de Unamuno. Sería algo que llevaría aparte estos poemas de cualquier *Museo,* aunque fuera tan bello como el de Manuel Machado. No se trata de recreaciones arqueológicas (¿pensamos en Rubén?) sino de retazos de vida a los que nosotros sentimos como propios. *Al margen del «Poema del Cid»*, Jorge Guillén escribe *El juglar y su oyente:* se trata de una escena doméstica, como la del niño que lee *Quintin Durward* en el poemita de Unamuno, pero en aquel breve cuadro familar, el Cid es una criatura entrañada, no algo al que faltara el soplo de la vida: diríamos, cuando menos, la presencia cinematográfica que lleva al niño a identificarse con su héroe. No un mito sino la presencia viva de aquel hombre que es un espejo de conductas. O fray Luis como testimonio del propio quehacer de Guillén:

> Y no habrá confusión,
> Aunque tan cruelmente
> Desgarre tus entrañas,
> Que no quede por fin inmersa en mundo,
> El mundo enorme que lo abarca todo,
> La inmundicia, la flor, el verso bueno,
> Sin cesar turbamulta

De Creación en creación. ¡Oh vida,
aquí mismo inmortal!

O el «prodigio sin comienzo ni fin» llamado Lope, o los amigos que han sido (Salinas) y son (Gerardo Diego). Y, también, Valladolid, Tierra de Campos, el hombre que supo inmortalizar el rictus de la boca, el crisparse las manos o el dramatismo de los ropajes: Alonso Berruguete («Forma dura, / Que tempera / su madera / Con dulzura»). Y, sobre todos, Manrique. Manrique enhilando la sarta de estos poemas: ríos caminos de la mar, cualquier tiempo pasado fue mejor, la muerte tan callando («¡Aquel Jorge Manrique, / Tan Manrique, tan Jorge!»). Y ya la tradición literaria: Berceo en la visión doméstica del cielo, Quevedo en el portento de su lengua, Unamuno en la referencia evangélica, Machado en concretas evocaciones, Pedro Salinas en el límite de la claridad total... Tradición castellana o de hombres a los que ganó Castilla. De ellos procede la elaboración cultural en la que Guillén se instaura. De ellos y de lo que, antes de su exilio, veía en un valle de felicidad, ya que no todavía de clamores: niñez y adolescencia en los cerros de Valladolid o en los pueblos de adobes; allí —mirada desasida— aprendió a entender lo más puro (¿creada? ¿increada?) que el hombre puede alcanzar:

Luz de esta Castilla
Me impone mi destino.

Y, engendrados en luz, unos cuantos espíritus que ayudan a orientarse por el fulgor que deslumbra.

Pero estos hombres que han vivido o están viviendo labran nuestra propia morada en la tierra; de la que el español tan incapaz es de desasirse, por más que la violencia le obligue. En el siglo XVI, Alonso Núñez de Reinoso escribió estas poquísimas palabras, capaces —aún— de estremecernos: «Soledad de España siento». Y para no sentir soledad, en el interior de cada uno, en la circunstancia adversa, la interpretación de la propia historia. ¿Quién podría pensarlo en eso que se llama poesía pura? Fidelidad a la tierra, que se convierte en deuda con la historia y en un amoroso sentimiento llamado patria. En principio fue el arraigo, y las raíces quedan para siempre con tierra nutricia:

Por instinto que bien sabe,
Por hábito de amor,
Por la infancia de entonces
Bajo esta madurez ahora encima,

Te son, tierra, leales mis raíces
Más inocentes.

Identificado con la tierra, el hombre que se identifica también con la Historia («Historia ilustre [...] / Sustentación de patria») por un acto voluntativo de comunicación:

No hay soledad de Historia
¿Apartadizos? Juntos.
¡Compañía terrible,
Dulce y consoladora compañía!

No se trata de abstracciones sino de realidades ontológicamente identificadas con su propio nombre. Lejos cualquier manifestación de charanga que merecería nuestro repudio. Del mismo modo que un acto voluntativo ha escogido unos hombres de excepción, otro acto voluntativo lleva al poeta al acercamiento a todas esas realidades que lo han conformado, con las cuales ha hecho su propia costumbre y con las que el amor establece conexión:

¡Oh patria, nombre exacto
De nuestra voluntad, de nuestro amor!

El poeta no puede, ni quiere, zafarse de una morada vital que es la suya. El destino de cada hombre es, justamente, lo que cada uno de nosotros es con respecto a los demás. Desentenderse de la propia circunstancia civil, es tanto como traicionarse a sí mismo: ni hoy, ni nunca, la torre de marfil pudo ser habitada por nadie, ni en lo alto de la columna pudo eternizarse el Estilita. Los ojos se abrieron a una luz y las plantas se apoyaron en una tierra; de ellas se fue haciendo cada yo que sobrevive a nuestros yos anteriores y no se puede renegar de la circunstancia que nos hizo ser, como no se puede renegar de la estirpe: queramos o no, estirpe y paisaje nos determinan para siempre y aunque fuéramos capaces de renegar de ellos, no podemos desentendernos de la masa de nuestra sangre ni de la sensibilidad de nuestros nervios. Sería desentendernos de nosotros, no ser. Jorge Guillén, en el inmenso, inabarcable espectro de su creación, ha tenido en cuenta su propia condición de hombre español y es responsable de lo que la geografía, la historia u otros hombres le exigen. En momentos de grave decisión, el poeta, por ser más que poeta, eligió el camino, áspero camino, del destierro. Era una postura ética inspirada en un sentimiento de decoro personal y de amor a los demás y a lo demás:

Viva la vida erguida.
En libros di ese grito,
que resultó mi vida.

A quien fue capaz del sacrificio o pudo escribir estos tres versos, ¿podríamos negarle una vena de sentimiento? La voz de Jorge Guillén resuena con gratitud y con amor, como cuando alborozadamente saluda a la mañana o descubre la perfección del mundo creado. Pero ni el entusiasmo ni el gozo son en él piedras sin pulir. Ni pueden serlo tantos sentimientos cordiales con los que su poesía se enriquece, más aún si están impuestos por un destino que ha trazado la vida terrena del poeta. A ellos, noblemente, se entrega, pero sin garrulería o palabras sonrojantes, con la emoción contenida del varón consciente:

Te aspiro fatalmente
Como tu chopo al aire,
Patria fatal. Yo quiero
ser, ser de veras. Guárdame.

Me quedo con estos versos. Fatalmente españoles. Pero aceptados y acertados. El poeta civil es responsable con su geografía, con su historia, con su sociedad. Si los hilos se distienden, se elige el destierro, pero nunca el camino del desarraigo.

(Entre el destino y vuestro amor surgía
—¡oh supremo caudal aquí!— España.)

## IV

Castilla ha conformado la visión, el ser histórico, la literatura de este hombre castellano. Y también la muerte. En esta selección de sus versos creo que no hay presencia más constante que la de Jorge Manrique: el poeta de la máxima dignidad ante la muerte. Sin espasmos ni gritos, con aceptación de un destino que debe cumplirse y contra el que no cabe iracundias. Hay un soneto bellísimo que me hace pensar en los primeros versos del *Adonis* de Shelley:

And thou, sad Hour, selected from all years
To mourn our loss, rouse thy obscure compeers,
And teach them thine own sorrow, say: «With me
Died Adonais [...]»

Pero en seguida la serenidad castellana ante esa ley de vida, que es

la muerte. Aunque —como en tantos sitios y con repetida constancia— Jorge Guillén no tiene gestos de escena ni voces declamatorias: «un muro / Del arrabal final en que tropieza / La luz del campo». Eso es todo. Podrá sentir la injusticia de una muerte, pero tiene conciencia de lo inútiles que son los gestos vanos. Da fe de su protesta («La muerte no casaba / Con una madurez en propia cúspide») y, de nuevo fiel, honra con su recuerdo al amigo muerto:

¡Inseguro el azar,
Tan favorable al caos!
De pronto —¿ya?— la nada.
¿Y aquel esfuerzo por crear un orden
Con esta profusión que nos circunda?
Un destino sin plan
Nos arrebata a ciegas
Al más que nunca en pleno
Merecedor de vida bien cumplida.
Definitivo tajo,
Que nos dolió, nos duele.

Nos duele la muerte que acelera el caos, esa caída en catarata de todo lo que mereciera vivir. Destino ineluctable que se cumple «Diciendo, buen caballero...» Y en ese cumplirse, también purificación: se extinguen las vanidades. Callad. Hay un resón de austeridad castellana.

## V

Seleccionar nunca es —o debe ser— un acto gratuito. La antología compromete y resulta comprometida: por eso tantos desacuerdos como lectores. Pero ¿si el autor elige? He aquí más, mucho más, que el propio gusto. Hay unas razones inmanentes que el lector ignora. Ya no hay un motivo histórico o estético, hay una justificación bibliográfica que ha llevado a un tipo de selecciones y no a otro. Algo que desde fuera ignoramos y que es la razón última de la preferencia e incluso de la creación misma. Entonces con los poemas seleccionados podemos hacer mucho más que una lectura de belleza, tenemos entre los dedos la clave para entender todo un inmenso horizonte de sombras. Jorge Guillén ha sido su propio antólogo y ha recogido, precisamente, unos poemas a los que llama *Serie Castellana.* Todo se nos muestra diáfano. Pero los poemas incluidos en esa selección son —ahora los sabemos— motivaciones de Castilla, aunque difícil muchas veces rastrear Castilla

en ellos. El poeta acaba de darnos una clave: todos estos textos tienen una singular motivación y todos vienen a ser autobiografía. Autobiografía que se va labrando con los demás y contra los demás, pero constreñida por una circunstancia impuesta:

Yo ajustado a mis límites:
El ser que aquí yo soy, sobre esta cumbre,
Bajo este firmamento
No escogido por mí.
¡Gracias!

Ahora sabemos que poemas como *Amplitud* son, sí, los pinares que se acercan a las puertas de su Valladolid natal: «aquel olor a espacio siempre inmenso», es la captación de la Castilla inventada por Jorge Guillén. La biografía va punteando el rastro que no podríamos descubrir y que el poeta nos hace patente: nacimiento, niñez, adolescencia. Esas ciudades que tantas veces aparecen en sus versos, empezaron llamándose Valladolid, aunque el poeta —hasta hoy— no lo dijera: la ciudad con sus muros, las cuatro calles, las torres cercadas de vencejos, el tañido de la campana en la tarde... Valladolid en la meseta alta, ciudad imponiendo su norma al caos, o identificada con el paisaje dueño de la mejor literatura española. Esa ciudad anclada en una meseta, rodeada de cerros grises, ha hecho que el poeta amara las cosas ensordinadas: colores apagados (blanco, gris), trinos de aves humildes, voces susurradas. Porque en la alta meseta todo se convierte en transparencia y en disfanidades: luz. Pero luz desnuda de atributos, la pura vibración que descompone a los colores del espectro para hacerse corpúsculos luminosos. Esta impresión de hiriente claridad que tiene la poesía de Jorge Guillén, ahora lo vemos, procede de Castilla: todo lo que se ha sentido como un proceso cartesiano de amor al orden, se nos manifiesta como un aprendizaje castellano. Por eso este hombre en las luces descubre mil cosas diferentes que aquellos escritores de excepción que constituyen el grupo del 98. Unamuno y Baroja tenían húmedos los ojos de sus paisajes vascos, Machado y Azorín traían los colores abigarrados —y agresivos— de Andalucía o de Levante. Guillén, no. La claridad luminosa de sus versos no era sino la transparencia —ni opacidad, ni agresión— que el cielo castellano le había ofrecido. Clave para resolver una parcela, y no poco importante, de su creación.

El hombre es un puntito en esas coordenadas de geografía e historia. La biografía de cada uno de nosotros es una contínua evasión de los

yos que ya hemos vivido, pero es también el destierro (voluntario o forzado) de nuestras propias circunstancias.

Mientras, la Historia... ¿Dónde?
Historia por mis venas y mis huesos,
Historia de este siglo
Que alentándome está la frase actual.

Jorge Guillén —larga vida— ha sido leal con las dos historias en que ha vivido: a sí mismo, a su circunstancia histórica. De ahí que sus versos castellanos resultan testimonio de esa doble fidelidad a la que no vacilo en aplicar las palabras de Jenofonte de Efeso: «más bella que las amatistas de España». La geografía condicionó lo que con sus ojos quería ver; la historia, la manera de verlo. Los hombres, la norma de conducta y el empleo de la lengua. Una y otro resultado de fidelidad a la sociedad en que se vive, o a la que se sigue perteneciendo. La poesía es comunicación y la lengua el instrumento que codifica y descodifica el mensaje. Lo dice así cualquier tratado de informática, pero el poeta tiene su propio instrumento, suyo por más que lo reciba de los otros, suyo porque lo aprendió, como luz y tierra, cuando empezó su experiencia humana; suyo porque lo crea y lo recrea en cada una de las palabras que constituyen el poema. La lengua está ahí, en las palabras formuladas y en los silencios significativos, lengua que adviene a la llamada del creador, camino de la libertad convertida en luz. Pero, además, lengua sustentadora de la Historia, en la voz de cada uno de los hombres («Es el habla común: / Amorosa invasión de claridad») o en el adelgazamiento de los poetas («Aquí mismo respiran sus vocablos: / Última quintaesencia»).

Desde unos poemas muy concretos hemos alcanzado los planos más altos de la creación lírica. Y hemos visto la vida del hombre desasistida de sí misma o de la tierra natal, sin que el hombre fuera desleal ó desarraigado. Testimonio de fidelidad de aquel Jorge Guillén, tan Guillén, tan Jorge.

# ARIADNA EN NAXOS

# I

Podríamos pensar en un poema dramático desarrollado en tres actos: setenta versos para presentarnos la historia que, fatalmente, tiene que cumplirse; sesenta versos con la angustia de Ariadna, todo su cuerpo una culebra retorcida de zozobras; setenta versos de complejo desenlace: historia antigua y pasión moderna, mito y presencia, todo hacia esa unidad que es siempre el amor entre dos seres. Es, sí, un poema dramático, pero añadiría más, es un poema etimológicamente lírico, podría ser cantado. Desde que Ottavio Rinuccini (1562-1621) escribió su *Arianna a Nasso* hasta que Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) compuso el libro de su *Ariadne auf Naxos,* la música ha ido acompañando a la desdichada mujer a la que Teseo abandona [1]. Y no es poco mérito que la música —en uno y otro caso— sea de Claudio Monteverdi (1567-1643) o de Richard Strauss (1864-1949), o que el mito haya inspirado a Händel o Haydn [2]. Sin pensar en todo esto, ¿sin pensar o pensándolo?, pero adivinándolo en sus intuiciones, Jorge Guillén ha escrito una fábula que incluye en *Y otros poemas* (1966-1972). Es evidente que el poeta, deliberadamente, se inscribe en una tradición cultural que conoce muy bien: ahí está el mito. Pero ha seleccionado una parcela de esa tradición cultural que en su desarrollo hace pensar en motivos muy concretos: ahí están, también, esos dos esclavos que quedan en la barca, como dos son los mensajeros que —en la ópera de Rinuccini— anuncia la huida del Teseo; ahí está el título que coincide con las dos óperas a que acabo de referirme, y con la de Georg Benda (1722-1795), representada en París (1775). El poema

---

[1] Vid. títulos en The New York Public Library, Reference Department, *Dictionary Catalog of the Music Collection.* Boston, 1964, t. I, pág. 579.

[2] La ópera de Händel es *Arianna in Creta,* representada en Londres el 6 de febrero de 1734 (A. Loewenberg, *Annals of Opera, 1597-1940,* edit. E. J. Dent, Totowa, 1978 (3.ª edic.), págs. 180-181. Sobre *Ariadna auf Naxos,* de Haydn, vid. la obra citada en la nota anterior.

podría haber sido simplemente *Ariadna,* como el drama de Hardy o las músicas de Ferrari, Kaiser, Porpora y tantos otros; podría haber sido *Ariadna o el casamiento de Baco* como en Cambert, o *Ariadna y Baco* como en Marais, o *La bella Ariadna* como en Rothstein, o el *Abandono de Ariadna* como en Milhaud. No. Es *Ariadna en Naxos.* Toda la fuerza del poema va a estar dentro del alma de la mujer abandonada y abandonada en una isla desierta. He aquí una primera selección que ha hecho el poeta: frente a todas esas obras que se dispersan en motivos externos (el casamiento, Baco), o que descienden a una pobre adjetivación que nada dice, y sin embargo desvirtúa (la bella), o que desprovee de dramatismo a la historia porque anticipa el argumento (abandono), Jorge Guillén elige un título que en apariencia es de fría objetividad, *Ariadna en Naxos,* pero en el que se adensan esos dos elementos que son como un ritornello musical a lo largo del poema, el abandono y la absoluta soledad. En un momento del fragmento II se lee:

Es pavorosa, bajo tanto cielo,
La soledad sin mínima esperanza
De salvación [...]
Se dispone a la muerte.

Pensamos en el *Lasciatemi morire* de Monteverdi, estrofa «a la que el músico supo conferir un carácter de dramática o intensa expresión de dolor» (A. Della Corte) [3], «pero sin aspavientos ni convulsiones», como la Ariadna de Guillén:

Reminiscencias muy confusamente
Retornan
A la tan dolorida
No gime Ariadna. Se concentra, muda,
en un desgarramiento.

Al coincidir en una misma senda con nombres egregios de su propia tradición cultural, nuestro poeta se ha apropiado de una idea que tantos y tantos hombres han sentido: el abandono en una isla de

[3] El *Lamento d'Ariana* se publicó en Venecia (1623) y se ha recogido en el t. XI de *Tutte le opere di Claudio Monteverdi,* a cura di G. Francesco Malipiero. Universal Edition [1926?]. Se ha grabado varias veces, cito la del Archive Production, ARC 3005 (1955). El texto poético de otro *Lamento d'Arianna,* debido a Gian Francesco Busenello fue dado a conocer por Francesco Degrada en *Claudio Monteverdi e il suo tempo.* Relazioni e comunicazioni, a cura di R. Monterosso [1968], págs. 99-102. En estas actas hay un *Saggio di discografia monteverdiana* (págs. 543-556).

imposible —e impasible— comunicación. Pero ha recubierto el alma del mito con un cuerpo que, en su serenidad, llamaríamos clásico. El alma de Ariadna es inseparable de ese cuerpo, hermosísimo sí, y lleno de dignidad. Pensamos en la música. Pero ¿dónde estaba el origen preciso de la intuición y de la creación?

## II

Dejémonos guiar por cualquier manual de mitología: Teseo llegó a Creta a combatir al Minotauro; Ariadna se enamoró de él y le ayudó en las galerías del Laberinto; huyeron juntos y, en Naxos, Teseo —aprovechándose del sueño de la muchacha— la abandonó [4]. Al despertar, Ariadna vio las velas que se perdían en el horizonte; su desesperación no fue grande, porque pronto vino Dionisos, señor de la isla, que la desposó. Esta es la historia más narrada, hay otras formas, pero Guillén no las ha tenido en cuenta [5].

Originariamente, Ariadna fue considerada por los minoicos como divinidad de la vegetación y la forma cretense de su nombre *(Ariagne)* significó 'la sobremanera sagrada' [6] o 'la brillante más que todo', en la variante *Aridela* [7]. La unión de Ariana con Dionisos es cretense y en Hesíodo consta ya que la muchacha fue la prometida del dios y, en la *Odisea,* las relaciones de ambos [8]. De todo ello se puede inferir una clara consecuencia, que justifica las líneas que acabo de escribir: Ariadna pasó de la tristeza a la alegría, como las estaciones se suceden en el año, cada una con su aridez o su carga de frutos (Pauly-Wisowa) [9].

---

[4] Las causas del abandono no son unánimente aceptadas. Se piensa en que Teseo se enamoró de Aigle, la hija de Panope (Anna Maria Marini, *Il mito di Arianna nella tradizione letteraria e nell'arte figurata,* «Atene e Rome», XXIII, 1932, pág. 63).

[5] Pauly, con la colaboración de G. Wissowa, *Realencyclopädie der Classischen Altertumwissenschaft,* Stuttgart, 1895, II, 1, s. v. *Ariadne;* vid., también, *Der kleine Pauly. Lexicon der Antike,* redactado por H. von Geisau. Munich, 1975. Por supuesto, conviene consultar el trabajo de Anna Maria Marini, citado en la nota anterior.

[6] Cfr. Urich von Wilamowitz-Moellendorff, *der Glaube der Hellenen,* t. I, Basilea-Stuttgart, 1959, págs. 70-71; Marini, págs. 70-71; L. Preller, *Theogonie und Goetter* (5.ª edic., reelaborada por C. Robert). Berlín-Zürich, 1964, pág. 680 y nota 1.

[7] Preller, pág. 681 y nota 3; Pauly-Wissowa, col. 803. Más información en Wilamowitz, loc. cit. en la nota anterior y W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechische und römischen Mythologie,* I, 1. Leipzig, 1884-1886, col. 543.

[8] Cfr. Stephanus, *Thesaurus graecae linguae,* II (1954), s. v. *Ariadne.* Asociados —Ariadne y Dionisos— aparecen divinizados y se les ofrecen racimos (Preller, *op. cit.,* pág. 208).

[9] Pauly-Wissowa, s. v. *Ariadne.* También en Roscher, *op. cit.,* col. 543.

Hasta aquí lo que nos interesa de la historia. Jorge Guillén ha creado un relato del que podemos descubrir la tradición cultural que lo anima. Sírvanos una brevísima exposición del argumento para que podamos caminar con certeza:

> I. El barco se detiene en una isla (Naxos), en la que Teseo propone desembarcar. Ariadna se preocupa: es una isla árida y despoblada. Pasea la pareja por la orilla, Ariadna se siente cansada, y queda dormida. Teseo desaparece. En su soledad, la muchacha teme y se siente acompañada de su propio dolor.
>
> II. Ariadna se concentra en su dolor, sin llorar, pero como no hay esperanza de salvación, se dispone a morir.
>
> III. La mujer agoniza y llega un barco que conduce a Dionisos. Brota el amor. [Ahora el poeta introduce un comentario que considero marginal en el relato, pero que va ser básico para la intelección completa del texto. A él volveré luego]. Dionisos va a llegar.

Se ha simplificado todo: no hay corona de oro para que, convertida en estrellas brille luego en los cielos [10], ni Ariadna muere en Día por orden de Artemisa [11], ni Baco arrebata la muchacha a Teseo, ni Ariadna abandona a Baco, etc. [12] Toda una teoría de posibilidades —y contradicciones— en torno al mito [13]. Pero el poeta sigue la línea más pura y simple, además la más próxima a nosotros. En la época helenística y en la literatura latina, Ariadna es abandonada por Teseo, según el bellísimo testimonio de Catulo:

> Namque fluentisono prospectans litore Diae,
> Thesea cedentem celeri cum classe tuetur
> indomitos in corde gerens Ariadna furores,
> necdum etiam sese quae uisit uisere credit,
> ut pote fallaci quae tum primum excita somno
> desertam in sola miseram se cernat harena.
> Immemor at iuuenis fugiens pellit uada remis,
> irrita uentosae linquens promissa procellae.
> Quem procul ex alga maestis Minois ocellis,

---

[10] Se la concedió Dioniso (vid. *Enciclopedia dell'Arte Antica, classica e orientale,* Roma, 1958, I, s. v. *Arianna,* pág. 631 *b;* Preller, pág. 682; Pauly-Wissowa, col. 804). Otra versión señala que le fue ofrecida, en sus nupcias, por Afrodita y las Horas (vid. Marini, *Mito di Arianna,* ya citado pág. 61).

[11] Preller, pág. 681.

[12] Válganos la información de Pauly-Wissowa.

[13] Vid. Marini, *Mito di Arianna,* ya citado, págs. 60-97 y 121-142.

saxea ut effigies bacchantis [14], prospicit, eheu!
Prospicit et magnis curarum fluctuant undis,
non flauo retinens subtilem uertice mitram,
non conecta leui nudatum pectus amictu.
Non tereti strophio lactentis uinctu papillas,
omnia quae toto delapsa e corpore passim
ipsius ante pedes fluctus salis adludebant [15].

Guillén ha sabido de estos poemas. Imposible que un profesor de literatura pudiera ignorarlos; más aún, conoce los poemas y es fidelísimo a los textos, a pesar de su lejanía y su interpretación. Incluso el desarrollo sigue un pausado caminar y se encierra en un ámbito identificable. Pero *Ariadna en Naxos* es más que una recreación —y mucho sería devolver vida a la materia remota— es la identificación cultural con un legado del que no se quiere renunciar y al que se considera válido en los días de nuestro escepticismo. Los recuerdos se inclinan hacia Catulo o hacia Ovidio; acaso más hacia el talante doliente y romántico del vate de Sulmona [16]. Pero no se queda ahí y hace nuestra la fábula, como nuestros son ya los altísimos poetas del Lacio. la modernidad está en saber entretejer el mito antiguo con la

---

[14] Se ha dicho que Catulo pudo inspirarse en la descripción de una escultura. Vid. Marini, págs. 121-140, donde se describen multitud de representaciones clásicas de la heroína cretense.

[15] *Poésies,* edic. Georges Lafoye, «Les Belles Lettres». París, 1970, LXIV, vv. 52-67. Rubén Bonifaz, el poeta y erudito mejicano bien conocido por su sensibilidad y precisión, vertió así el fragmento:

Pues, columbrando desde la undísona costa de Día,
mira a Teseo que escapa en la célere flota
Ariadna, llevando en el corazón furores indómitos;
que ella ve las cosas que ve, creer no puede siquiera;
puesto que ella, de un sueño falaz allí apenas despierta,
mísera, abandonada, en la arena sola se mira.
Mas, olvidado, el joven huyente bate con remos las aguas,
dejando sus vanas promesas a la ventosa procela.
Lejos, desde el alga, la hija de Minos con tristes ojuelos
—tal pétrea efigie de una bacante—, ¡ay!, lo columbra,
lo columbra, y en magnas ondas de penas se agita,
no reteniendo la mitra sutil en la flava cabeza,
no cubierta con leve manto el pecho desnudo,
no ligada de bien tejida faja las tetas de leche,
todo lo cual, sin orden desde el cuerpo entero caído,
las olas de sal jugaban a los pies de ella misma.

(Cayo Valerio Catulo, *Cármenes,* Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. México, 1969, págs. 50-51).

[16] Una primera versión de estas páginas la envié a Guillén que me escribía el 16.II.83: «Cita usted a Catulo y a Ovidio. Esos textos los manejé. Me parece, si no me equivoco, que me influyó más Ovidio».

vida nueva. Es el sentido que cumple la cantata o madrigal de la parte tercera. Pero a esto tendré que volver; ahora bástenos con la evocación que Guillén ha hecho de una tradición fundiéndola y adensándola. El desarrollo del proceso es el mismo que la historia ha seguido en los autores clásicos. Ariadna «ve su desventura dentro».

Ovidio parte de Catulo y en la epístola X de las *Heroidas* vuelve al tema [17]. Nuevos elementos de cultura enriquecen nuestra tradición. Los admirables versos latinos concuerdan con los castellanos [18]:

Incertum vigilans, a somno languida, movi
  Thesea prensuras semisupina manus;
nullus erat. Referoque manus iterumque retempto
  perque torum moveo bracchia; nullus erat.
Excussere metus somnum; conterrita surgo [19].

[Abrió los ojos. Se alarmó, ¿Teseo?
No. se extraviaron voces.
[...]
Teseo ¿dónde está? ¿Se enconde acaso?
Ariadna
Se rindió a la evidencia:
Un total abandono...
Con invasión de miedo.]

Y la luna se levanta, pero el cielo está vacío y los ojos de Ariadna sólo pueden tenderse sobre la arena de la playa; encuentra un escollo desde cuya cima puede contemplar el mar. Guillén va apostillando —¿traduciendo?— y sus palabras resultan paralelas: *vacío, oquedad, angustia oscura, peñasco, el sol es ya de tarde.*

Ariadna está en la soledad absoluta; así la ve Ovidio (vv. 61-62), acodada a sus propios sentimientos y deseando la pronta llegada de la muerte (vv. 75-76, 79-82), a ella que es hija de un rey (v. 91). Entonces se acercan los recuerdos del Minotauro («letum taurique virique») y el

---

[17] *Heroides,* ed. R Ehwald. Leipzig, 1907, págs. 109-113.

[18] Son los vv. 9-14 del original latino.

[19] Alfonso el Sabio tradujo la epístola clásica; sus páginas son —sin ditirambos ni fáciles entusiasmos— de una singular belleza: el vocabulario exacto, el respeto al original, la madurez de recursos que se manejan nos legan un espléndido testimonio de lo que el castellano podía hacer. Me permito copiar un fragmento en el que se incluyen los vv. 7-14: «Et yazia yo a aquella ora, e esto podie seer a los primeros gallos, que nin uelaua nin yazia espierta. Et atal qual estaua somnolienta, moui las manos por el lecho para poner las en ti, Theseo, e non falle nada; e leue las manos aluen e desi trox las a todas partes por creer si te fallaria, e non falle nada. Alli oue el miedo tan grant que todo el suenno perdi, e leuanteme muy espantada». (*General Estoria.* Segunda parte, I, Edic. A. G. Solalinde, Ll. A. Kasten, V.R.B. Oelschläger. Madrid, 1957, pág. 425 *b*).

agua azota la roca. Ariadna cae en la desesperación y sentimos la crueldad infinita de Teseo; en Ovidio, ni siquiera llegará la busca de Dionisos.

## III

Hasta aquí el mito. Pero ¿cómo opera en el poema de Jorge Guillén? Un mito es siempre una historia sin tiempo. Por eso su validez eterna. Podemos recrearlo asociarlo, asimilarlo, pero no pierde su carácter de testimonio. El mito nació de una historia real, aunque luego perdió su cronología y pasó a ser una verdad acrónica a la que cada país, cada tiempo, cada hombre, hace valer según sus propias necesidades o creencias. Porque el mito tiene siempre un espíritu que lo mantiene vivo, pues de no tenerlo, carecería de sentido y su eficacia no podría durar. Ese espíritu es lo que cada creador recoge y reelabora; es decir, lo hace revivir como las ascuas se hacen llama por el soplo que vivifica. En lo más hondo del mito hay un poder capaz de ejercitarse en cada momento, y tal es lo que ahora pretendemos rastrear. Sírvannos las palabras de Lévy-Strauss *Mitológicas:*

> No pretendemos mostrar cómo piensan los hombres en los mitos, sino cómo los mitos se piensan en los hombres, sin que ellos lo noten [20].

Los hombres pueden pensar desde dentro de los mitos buscándoles un sentido, pero también los mitos son pensados por los hombres creándoles un significado. Tal vez sea un sentido diferente a lo que el antropólogo quiere decir, pero añado: no sólo a pesar de lo que el hombre ignora, sino —en el caso de un poeta— a pesar de lo que sabe. Jorge Guillén sabe, y se enfrenta con la historia de Ariadna; sabe más que el amargo abandono, pues la sabe hija de un rey, sabe del Minotauro, del Laberinto, de Creta y sabe todas aquellas complicadas relaciones con Fedra (la hermana de Ariadna), con Minos y Pasifae (los padres), con la proximidad —en la historia griega— de dioses y hombres. Pero esto es lo que nos sirve para identificar el mito; lo que, gracias a los elementos referenciales, ayuda a comprender la unidad del hombre a lo largo de los siglos [21]. Sin esos elementos que, por

---

[20] Se trata del t. I, titulado *Lo crudo y lo cocido* (trad. Juan Almuela), México, 1968, pág. 21.

[21] En la carta de febrero de 1983, Guillén añadía: «Mito, dioses, en efecto. Y lo esencial: vida humana. Y los dioses, nunca eliminados».

conocidos, no son redundantes, todo quedaría reducido a los versos de la parte III, que en el resumen he querido esquivar [22]:

> El amor es siempre igual en cualquier paisaje y en cualquier tiempo; crea la ilusión del instante más allá de la cronología y, en sus contrastes, es capaz de ascender a la gloria de dos cuerpos unidos. Fusión que es el destino terrenal de la pareja frente al mañana incógnito siempre.

Esto es lo harto sabido. Pero el poeta ha dignificado una trivial historia (la muchacha abandonada por su amante) con un ropaje clásico: la época en que los dioses podían vivir en la tierra y confundirse, y fundirse con los mortales [23]. La forma exterior sublima una anécdota hasta convertirla en paradigma de dolor y soledad. Precisamente porque, al quitarle el tiempo a la historia, se ha desplazado a unos planos absolutos lo que quedaba condicionado por la relatividad del aquí, del ahora y del yo. Dolor y soledad de cualquier mujer que haya sufrido el desvío del varón. Pero, al mismo tiempo, la eficacia del mito no está en ser mito, sino en ser historia. Nos afecta por cuanto es capaz de conmovernos, y nos conmueve, porque podemos identificarnos con él. El polvo de los siglos ha desaparecido, y la arqueología se ha hecho vida. Tal es la validez del poema de Jorge Guillén: ha universalizado el hecho trivial y lo ha convertido en categoría, y, al mismo tiempo, ha humanizado la historia antigua, dándole sentido actual. Algo que está muy lejos del arte barroco, cuando los dioses eran degradados a la condición de artesanos o cuando los hombres (como en el Poussin de *Baco y Ariadna*) eran dignificados a las cimas de la perfección inalcanzable. Guillén ha creado su propio arte, humanamente digno o dignamente humano: el hombre puede enaltecerse por tener condición de hombre, pero es porque de ella participaron —o pudieron participar— los dioses. La transcendencia del ser no está en pretender ser dios (¡ilusoria desazón!), sino en hacer que los dioses se humanicen, que hasta la sublimación del mito se mida por grados de humanidad. *Ariadna en Naxos* es, sí, Ariadna en Naxos, pero es —lo he dicho ya— todos los seres que algún día fueron Ariadna; todos los Naxos que un día fueron inhóspita soledad. Algo que se mide desde el dolor de ser criatura, aunque lo padezcan seres míticos, pero —además— es la grandeza humana de hacer que en la unión de dos seres se continúen

---

[22] Vid. arriba, pág. 160.

[23] Sobre esto pueden verse las notas de Martin P. Nilsson, *Nähe zu und Distanz von der Gottheit,* en sus *Opuscula Selecta.* Lund, 1960, págs. 11-26.

los designios trazados por los dioses. Tampoco amor divino y amor humano, sino amor humano, sentido también por Dionisos.

## IV

El arte de Jorge Guillén es un arte de insinuaciones y de concreciones [24]. Ambas afirmaciones no se oponen una a otra, sino que mutuamente se confirman desde perspectivas distintas. En la primera parte, los interrogantes nos sitúan ante la incertidumbre de los seres. Ariadna pregunta por el nombre de la isla, Teseo propone desembarcar, Ariadna vacila con nueva interrogación. Y el poeta pregunta, se pregunta, nos pregunta:

> Y Teseo se fue... ¿por su camino?
> Y desapareció
> ¿Acaso para siempre? [25]

Todo es evanescente. Tal vez Teseo conociera su propio destino [26]: en algunas versiones, los dioses (Atenea, Mercurio) le han hecho partir [27]; en otras (Ovidio) ha huido por crueldad [28]. El poeta prefiere dejar la incertidumbre humana del ignorar si se sabe, porque todo es relativo, tanto como el huir sin adivinar si el acaso obligará a retornar. Pero Jorge Guillén ha adensado el dolor: Teseo y Ariadna son marido y mujer («Por la orilla vagaron los esposos». «Y cedió su vigilia a tal reposo / La mujer de Teseo») [29]. No ha consentido, fallaría la tercera parte de su poema, la integridad de Ariadna [30] tampoco ha seguido las

---

[24] María del Carmen Bobes, *Gramática de «Cántico». (Análisis semiológico).* Barcelona, 1975.

[25] Sin embargo los arqueólogos lo han buscado, y han traído no poca información de sus pesquisas, vid. A. G. Ward (y otros), *The Quest for Theseus.* Nueva York, 1970. Para alguno de estos temas, vid. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *Der Glaube der Hellenen,* t. I, Basilea-Stuttgart, 1955, pág. 110.

[26] Y no sería ocioso decir que se le ha considerado matricida frustrado, vid. Christiane Sourvinou-Inwood, *Theseus as Son and Stepson. A Tentative Illustration of the Greek Mythological Mentality.* University of London, Institute of Classical Studies, Supl. nº 40, 1979. No he podido ver el trabajo de A. von Salis, *Theseus und Ariadne* («Festschrift der Arch. Ges. zu Berlin»).

[27] Pauly-Wissowa, col. 809; Preller, pág. 681.

[28] «Quo fugis? exclamo. Scelerate revertere Theseu» (v. 35).

[29] Así también en Catulo: «liquerit inmemori discendens pectore coniux? (v. 123) [ = La dejara el cónyuge partiéndose con pecho olvidado?»].

[30] Es la tradición que sigue Alfonso el Sabio al considerarla *donzella* (*op. cit.,* pág. 429 *b*); también en Ovidio: «alta puellares tardat harena pedes» (v. 20).

fábulas que la hacen llegar embarazada a Naxos [31]. Arte humanizado: culminación del encuentro, sin deformaciones (tan lejos la Venus de Quevedo arrastrando el guardainfante) [32] y con el cuerpo femenino en su esbelta desnudez.

Ariadna fue seducida por el hombre al que se creyó héroe, y, si lo fue, lo fue por la entrega de la mujer:

Esa mujer tendida
Reduce
Su gran memoria al héroe,
Siempre deslumbrador.

Deslumbrador siempre, pero ¿y la entrega de Ariadna, que le hizo ser héroe? ¿Qué, si no, el hilo en el Laberinto? ¿Y la certeza de poder regresar? Teseo fue héroe porque pudo volver. Y volvió porque Ariadna tuvo el ingenio; ahora, al huir —creamos en los aciagos designios de los dioses— le faltará Ariadna, no tendrá madejas que le orienten en sus búsquedas y se perderá «¿acaso para siempre?» [33].

Ariadna tiene miedo en su soledad, tal vez porque el miedo es el vacío («¿Posible aquella ausencia, / Tal oquedad?»), la nada de Unamuno. Ariadna ha quedado abandonada en el cantil («sobre un peñasco se hunde en el vacío») [34] y pensamos en otras inmensas soledades: la de Andrómeda, atada a una roca, cercada por el monstruo marino hasta que Perseo la liberó y se casó con ella [35]. Pensamos en Prometeo amarrado al Cáucaso («la soledá es la nada») [36]. En la soledad no cabe sino remejar pensamientos, que nunca sobrepasan la condición de enigmas [37]. Precisamente porque su amor a la vida está aferrado a la tristeza de morir. Todo el vocabulario que puntea este destino adverso

---

[31] Vid. Roscher, *op. cit.*, col. 543; Marini, pág. 64.

[32] *La hora de todos y la fortuna con seso,* apud *Los sueños,* edic. Cejador, «Clás. Cast.», Madrid, (1943), pág. 72.

[33] El v. 76 de Ovidio tiene un *improbe* que es traducido por *malo e sin proeza.* Creo que el acierto es muy grande y, setecientos años después, renace en ese cercenar la grandeza del héroe infiel.

[34] En un vaso de Copenhague, la escena cobra toda su plenitud.

[35] Todo el poema de Guillén se basa en la humanidad de Ariadna: su eficacia está, pues, en que sabiéndola diosa, su comportamiento es de mujer. Ya que los antiguos habían sentido la misma aporía y en el rito inmolador de Ariadna en Naxos habían suprimido cualquier aspecto lúgubre que afectara a su rango divino. De ahí la distinción entre una Ariadna divina y otra humana (Angelo Brelich, *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso.* Roma, 1958, pág. 85).

[36] *Motivos de unidad y evolución en la lírica de Unamuno* («Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno», III, 1952), recogido en *Estudios y ensayos de literatura contemporánea.* Madrid, 1971.

[37] Como definió muy bien Covarrubias en su *Tesoro:* «pregunta engañosa y entrincada, inventada al alvedrío del que la propone».

está lleno de connotaciones negativas: *desesperación, vacío, ausencia, oquedad, nada, angustia, traición.* La realidad es una inmensa caverna inhabitada; el alma, la pérdida de la esperanza; el hombre amado, el paradigma de la traición [38]. La figura mítica sigue humanizándose: sólo el temor en esta serie de connotadores porque el miedo nunca se puede desechar, sino que se acrecienta en cada evocación, pues todo acaba por ser enseñoreado por la muerte. La grandeza de esta mujer está, precisamente, en haber sentido miedo, ¿acaso no es ésa la virtud del héroe?, y haberse rebelado contra el misterio que había dejado sin sentido a su vida y la había hecho vivir en un mundo extraño en el que el sol y el mar sólo permiten ver y sentir la propia desventura. La figura mítica se rinde a la traición de aquel hombre y Ariadna en su soledad no es otra cosa que una «mujer tendida» [39].

La segunda parte del poema es la del aniquilamiento. Se descubrió la soledad, y la soledad ahora es la destrucción, ese mundo que todos llevamos en nuestro interior y que desaparece en el silencio cuando estamos imposibilitados de la comunicación. Porque una cosa es buscar la soledad en la huida de un mundo hostil y otra tenerla por única compañera al faltarnos ese mundo: en un caso, la renuncia tiene grandeza; en el otro es la imposición de todas las negaciones. Saberse desprender de ataduras es prueba de grandeza moral, no lo es encontrarse solo cuando nada existe o cuando no podemos dar sino testimonio de la nada absoluta. *Desvanecimiento, polvo, olvidado, perdido, abandono, anulación* son palabras testimoniales de este apartado. Entonces llegan las dudas de cuanto se ha creído («¿Aquel Teseo es héroe?», «¿No existe más que Naxos?», «¿Es homicida el plan de aquel Teseo?», «Todo se vuelve incierto») [40]. Ariadna se ha convertido en un símbolo ontológicamente identificado con el dolor de todos los seres: es «la tan

---

[38] Pienso en la más vieja representación pictórica de la escena; en el museo de Tarquinia hay una copa en la que Teseo recoge sus sandalias y se aleja de puntillas para no despertar el profundo sueño de Ariadna.

[39] Así se la representó en lo antiguo. Recuerdo el bellísimo cuerpo semidesnudo, apenas si un lienzo separado, del frontón de Civita Alba, que se conserva en el Museo de Bolonia. La figura de Ariadna yacente —cubierta— es la más repetida, como la nuestra del Prado.

[40] Guillén acierta de nuevo. Teseo, junto con Herakles, el héroe más glorioso y popular del mundo helénico, tiene empañada su vida con la traición a Ariadna: se inventa la presencia de Atenea para que, interpuesta entre los amantes, de a la separación carácter fatal y de designación divina (*Enciclopedia,* V, pág. 749 *a;* también Marini, pág. 63). La relación del mito de Teseo con la política se analiza en Martin P. Nilsson, *Cults, Myths, Oracles, and Politics in Ancient Greece.* Lund, 1951, págs. 51-54.

dolorida», «la en absoluto sola» [41]. No cabe ni el consuelo de mover a compasión, y Ariadna «se dispone a la muerte», «Ariadna va a morir». Todo es incertidumbre: sombras grises, oleaje gris, la neblina, la lluvia ligera, el tiempo —muerto ya— sin presagios. Y la luz —¡luz!— se espera con su capacidad creadora [42]. Y entonces...

Sí, es lo que sabemos, lo que los tratados de mitología nos han dicho: Ariadna está agonizando y no puede ver el barco que llega. Pero es el tercer momento o la resurrección de las formas [43]. La vida vuelve y el léxico atempera su marcha a la del cortejo que trae la nueva vida: *recobrar, ritmo esperanzado, erguida, ascensión al amor, otra existencia.* Entonces llega Dionisos; sí, «jovial / y su alegría va a envolver a la dama» [44]. Dionisos es divino y Jorge Guillén ha restablecido otro símbolo: el de Dionisos como dios de la fertilidad [45]. Volvamos los ojos a la mitología: Dionisos ha sido identificado muchas veces con Osiris el dios del mundo inferior que surtía a la tierra en forma de árbol o que se representaba con una columna, símbolo visible de su resurrección [46]. Y Dionisos ha transmitido vida a Ariadna

---

[41] Los antiguos ofrecieron a Ariadna alguna fiesta de tristeza y de muerte (Preller, pág. 682 y nota 3), lo que nos vuelve a llevar a la dualidad de Ariadna a la que me he referido antes.

[42] *Visión en claridad. Estudios sobre «Cántico».* Madrid, 1976, donde se pueden encontrar muchas referencias.

[43] Vid. Curtis Bennett, *God as Form. Essais in Greek Theology.* Albany, 1976. Distinto, pero necesario en este momento, es el trabajo de Karl Kerényi, *Ankunft des Dionysos,* en su libro *Auf Spuren des Mythos.* Munich-Viena, 1967, págs. 271-276.

[44] Se sabe, Dionisos tuvo culto orgiástico y vinculado al vino. En Naxos se le veneró (*Enciclopedia,* III, pág. 112 *a;* Preller pág. 707) y no debe olvidarse que Naxos, la mayor de las cícladas, era célebre por su vino. Es antigua, y hermosa, la representación del dios en un bajel con vela tendida, mientras los racimos coronan el plato y los delfines —eróticos— saltan bajo la embarcación. Nos queda al margen su carácter heroico, estudiado por Brelich (*op. cit.,* pág. 368).

[45] Liber, la más antigua divinidad romana de la vegetación, se asimiló al Dionisos griego, también considerado como dios de la fecundidad, que vino a regular las bacanales para sustituir a los ritos orgiásticos incontrolados (Cfr. Wilamowitz, *op. cit.*, II, pág. 65; *Enciclopedia,* III, pág. 114 *b,* donde se puede encontrar bibliografía; IV, págs. 613-614). Alfonso X llama *Libero padre* al dios «que era entonces uno de los mayores e mas poderosos principes del mundo» (*op. cit.,* pág. 429 *a*).

[46] Como dios de los muertos, Osiris les aseguraba la resurreción (vid. H. Bonnet, *Reallexikon der äegyptischen Religionsgeschichte.* Berlín, 1952, s. v. *Osiris*). Cfr. Donald A. Mackenzie, *Myths of Crete and pre-hellenic Europe.* [s. l. ni a.], págs. 113-114; Preller, *op. cit.,* pág. 681. Recuérdese el epigrama XLVIII de Ausonio (copio de la edic. de S. Preter, Teubner, 1978):

Ogygiae me Bacchum uocant,
Osirin Aegypti putant,
Mysi Phanacen nominant,
Dionyson Indi existimant,
Romana sacra Liberum,
Arabica gens Adoneum,
Lucaniacus Pantheum.

que se yergue como un plinto, que llegará al amor y se transformará en una existencia diferente. El milagro se va a cumplir: silencio, la fatalidad es ineluctable.

Ariadna:
Dionisos va a llegar [47].

## V

Podríamos hablar de una sinfonía en tres tiempos: soledad, aniquilamiento, resurrección [48]. Musicalmente, allegro, adagio y scherzo. El movimiento lento que nos conduce al clímax: son esos largos setenta versos en que las cosas se suscitan despaciosamente, con evocaciones al pasado o al tiempo inconsciente; el moderado o muy lento que en el poema es un contínuo volver en sesenta versos sobre el tema único de la soledad; y los otros setenta versos finales donde varias voces, o una voz plural, se levantan —como en una sinfonía de Berlioz— [49] para dotar al desenlace de un carácter sobrenatural prodigioso. Jorge Guillén ha estructurado musicalmente su poema: si la primera lectura nos hizo pensar en una ópera, la lectura final nos lleva a la sinfonía. No hay contradicción: es la misma evolución de la música lo que nosotros encontramos en este —digámoslo— bellísimo poema. Lírica, por su estructura formal y por su contenido. Lírica en la tradición mítica de occidente y en la fusión de ese madrigal con la leyenda (¿hará falta volver a hablar de la música?) [50]; porque madrigal es el conjunto de versos que se insertan al final del tercer tiempo, donde, además, las repeticiones pueden jugar como si fueran un ritornello. Nos asalta de nuevo el nombre de Monteverdi y pensamos en la evolución de estas composiciones hasta sustituir a la cantana profana [51]. Jorge Guillén ha procedido musicalmente y la inclusión de la canción profana en un

---

[47] Y como en tantas historias de rapto, en él comienza nueva historia mítica: son los hijos de Ariadna y Dionisos (cfr. Brelich, *op. cit.*, pág. 251; Preller, *op. cit.*, pág. 491). Debo consignar que la relación de Ariadna y Dionisos aparece después y sólo cuenta en las representaciones tardías (Marini, pág. 66).

[48] Para explicar esto y lo que sigue me remito al artículo *Symphonie* de la monumental enciclopedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* dirigida por F. Blume, t. XII (1965).

[49] Vid. *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians,* edit. Stanley Sadie. En esta gran obra se dedican muy largos comentarios al compositor; nos interesa especialmente el apartado *Melody* (t. II, 1980, s. v. *Berlioz;* págs. 598-599.

[50] K. von Fischer-W. H. Rubsamen. *Il madrigale,* apud C. Sartori, *Enciclopedia della Musica,* t. III (1964), págs. 65-69.

[51] Gloria Rose, *op. cit.* nota anterior, págs. 387-390; E. Ferrari Barassi, *Il madrigale spirituale nel Cinquecento e la raccolta monteverdiana del 1583,* L. Bianconi, *Struttura poetica e struttura musicale nei Madrigale di Monteverdi,* ambos incluidos en las actas del congreso que cito en la nota.

movimiento presidido por la presencia de un dios, no es sino el contrapunto de todo el poema [52].

## VI

En el siglo XVIII, Samuel Johnson, con su habitual desenfado dijo: «We have been too early acquainted, with the poetical heroes to expect any pleasure from their revival; to show them as they have already been shown is to disgust by repetition; to give them new qualities or new adventures, is to offend by violating received notions». Es un principio bien sabido por todos los mitólogos, según evidencia G. K. Galinsky en Ovidio [53] (1972): cada tiempo readapta y reinterpreta los viejos mitos. En la época de Augusto, pocos hombres creían en las fábulas de su religión, pero les daban un valor simbólico, actualizándolas a las necesidades y exigencias de la Roma imperial [54]. No había disgusto por las adocenadas repeticiones, sino la fascinante aventura intelectual de continuar dando vida a las historias que de otro modo se hubieran muerto de viejas [55]. Esa vida era la que podía singlar las navegaciones de un siglo concreto. Y así fue, y así ha sido. Incluso entre hombres cuya fe, si es que la tienen, nada se parece con la que pudieron inspirar los dioses de la antigüedad. Pero la antigüedad sigue siendo testimonio de ejemplaridades y por ello, o por ello, el marco cultural del que no nos queremos desprender [56]. La antigüedad elaboró una cultura que nuestra, en la que aún vivimos y que ha dotado de forma a nuestra condición humana. El mito sigue viviendo como poesía o como símbolo, si es que poesía y símbolo no son una misma cosa [57].

---

[52] Aunque desde otro punto de vista, es curioso el carácter musical que se ha señalado al culto de Dionisos (Cfr. Ingomar Weiler, *Der Agon im Mythos. Zur Einstellung der Griechen zum Wettkampf.* Darmstadt, 1974, pág. 54 *passim*).

[53] *Ovid's Metamorphosis of Myth,* apud *Perspectives of Roman Poetry. A Classics Symposium.* Austin, 1972, págs. 105-127.

[54] Abunda la bibliografía; me remito a Cyril Bailey, *Phases in the Religion of Ancient Rome* (especialmente el capítulo V). Westport, 1932 (uso la reimpresión de 1972); Jean Beaujeau, *La religion romane a l'apogée de l'Empire,* I, *La politique religieuse des Antonins (96-192),* París, 1955; Franz Altheim, *a History of Roman Religion,* trad. H. Mattingly, (cap. IV). Nueva York, [s. a.].

[55] No será vano recordar que Virgilio condena a Teseo para siempre (*Eneida,* VI, 617): «sedet aeternumque sedebit infelix Theseus». (Cfr. Jane E. Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion.* Nueva York, 1975, pág. 611).

[56] Véase, por ejemplo, al *Prefacio* de Edwyn Bevan a su libro *Symbolism and Belief.* Port Washington, N. Y., 1968.

[57] Recuérdese el viejo libro de James Ballantyne Hannay, donde van continuamente entreverados (*Symbolism in Relation to Religion.* Londres, 1912) y, sobre todo, Rollo May, *Symbolism in Religion and Literature.* Nueva York, 1960.

## VII

Jorge Guillén recrea un mito. Lo toma de una tradición que es latina y lo vuelve a descubrir. Desde fuera, como una sinfonía en tres tiempos, nacida de ciertas formas operísticas que nos son bien conocidas; desde dentro, actualizándolo y humanizándolo o, de otro modo, sublimando el amor humano hasta categorías universales. Y ello también dentro de una estructura musical suficientemente conocida, la de cantatas y madrigales. Gracias a este poema lírico el mito se ha hecho amor y, dentro de una tradición cultural que es la nuestra, ha conseguido la eternidad de las criaturas mortales [58].

[58] Escribí estas páginas para un homenaje que *Insula* iba a tributar a Jorge Guillén. La condición de la revista, los plazos imitados, hicieron que mi texto fuera de cierta manera. Vuelvo sobre él, lo reelaboro, amplío, anoto, todas las notas son nuevas y lo ofrezco a Ricardo Gullón, con quien tanto he hablado del poeta y de su poesía. Y con quien tantas veces he contemplado el mar de Málaga, otra orilla con los mismos azules de Naxos. No quisiera repetirme, sino aclarar y aclararme.

# PERVIGILIUM VENERIS

*Final,* no hace falta decirlo, es un libro de despedida [1]. Jorge Guillén a los 88 años nos da esta última entrega de sus versos. Adiós a los amigos —tantos y tan evocados—, adiós a los autores más queridos —tantos y tan fáciles de rastrear en sus poemas—, adiós a los textos que más le emocionaron —tantas y tantas versiones. Quisiera acercarme a uno de estos poemas, el que más que ningún otro evoca la alegría vital, el que, desde fuera, más nos acerca a esa poesía de luces y de gozos [2]. Pero el poeta no me dirá qué textos leyó o que ediciones manejó [3]. Hoy, muy al contrario de lo que ha sido para mí el estudio de Jorge Guillén, debo fiarme de lo que sé o de lo que acierte a encontrar. Y he elegido su versión de un bellísimo poema latino, *Pervigilium Veneris.* ¿Por qué este texto? ¿Por qué, camino del silencio definitivo, el poeta eligió estos versos de gozo juvenil, de tardíos ecos populares y de fiestas lúdicas y geniales? Antes de que nos detengamos en el sentido de la respuesta, tal vez haga falta saber cómo la ordena el poeta muerto.

Brevísima historia: en 1577 el humanista francés Pierre Pithou publicó el texto que, acaso, fue conocido por Erasmo, que fue admirado por su belleza, que mereció desvelos eruditos y que T. M. Spelman convirtió en sinfonía [4]. Tanta pasión parece motivada por el encanto

---

[1] Se trata de la *Quinta serie* de *Aire nuestro.* Como libro exento se publicó en Barcelona (Barral Editores), 1981. Son poemas escritos a partir de 1973.

[2] Vid., por ejemplo, *Visión en claridad. Estudios sobre «Cántico».* Madrid, 1976, págs. 105-108.

[3] Quiero recordar su comentario a mi *Ariadna en Naxos.* El análisis del poema me llevó a una determinada fuente latina. Guillén vio el manuscrito y me escribió: como si evocara recuerdos reavivados por un momento, me dijo su cercanía al texto de Ovidio.

[4] Se estrenó en París el 30 de abril de 1931. Es una obra para solista, coros y orquesta (Vid. Robert Schilling, *La veillée de Vénus. Pervigilivm Veneris.* «Les Belles Lettres». París, 1961, pág. V y nota 1). Para la historia del texto, léanse las págs. IX-XIV de esta edición y las 170-172 de la recopilación hecha por Enrique Montero Cartelle («Biblioteca Clásica Gredos». 41. Madrid, 1981). Anterior a estos trabajos: E. K. Rand, *Sur le «Pervigilium Veneris»* («Rev. Études Lat.», XII, 1934, pág. 84) e Ignazio Cazzaniga, *Saggio critico ed esegetico al «Pervigilium Veneris»* («Studies Clas. ed. Orientali», IV, 1955; págs. 47-101).

del poema que ya movió a Sannazaro. Y acaso sea ésta una vía de emoción española. Porque para un lector de Garcilaso, y Guillén lo era [5], no bastaría decir, como para un erudito francés, que el napolitano fue «un poète italien attaché a la personne de Frédéric II d'Aragon, roi de Naples» y, sin más emoción, que «avait accompagné son maitre exilé, en France: il devait y résider de 1501 a 1504. A son départ, il emporta en Italie [...] le *Peruigilium Veneris*» [6]. La erudición nos ha llevado a la poesía: Jorge Guillén pudo conocer cualquiera de las ediciones del poema latino, pero pienso en alguna que le fuera asequible, y no de necesaria rebusca: en 1952, D. Romano había publicado la obrita en Palermo; en 1944, Robert Schilling, en París. Italia y Francia eran visitadas por el poeta. Cualquiera de estas ediciones caerían en sus manos. Y Nápoles, tan querido, con tantos amigos, le llevarían al recuerdo de Garcilaso y de Sannazaro, hermanados por el profesor de literatura. Ahora comienza nuestro camino.

Jorge Guillén ha reducido el texto: 45 alejandrinos frente a los 93 septenarios trocaicos del original. ¿Qué ha suprimido? Toda la introducción, un larguísimo fragmento central, la historia romana. Es decir, ha vertido sólo 37 versos, menos de la mitad [7]. No podemos hablar de infidelidad ni de capricho. El poema —no hace falta repetirlo— es muy bello, pero cada tiempo y cada cultura acepta lo que le es útil y rechaza, u olvida, lo que perdió la ocasión. Jorge Guillén está escribiendo su testamento poético y hace inventario de lo que vale, o acaso valió, a su propia manera de crear. Y suprime lo que le es innecesario. Para él, la mitología sólo cuenta si es historia que puede volverse a vivir. Es algo que no podemos olvidar: si la mitología es la historia fuera del tiempo, Jorge Guillén hace que la certidumbre actual reconvierta en historia lo que sólo es sueño en la memoria del Hombre [8]. Y entonces procede a una selección de motivos: prescinde de una primera parte en la que se escucha como un introito en el que la primavera se vincula a una serie de creencias, de resabios arqueológicos y de cosmogonía pagana. Para Guillén ahora no cuenta el valor simbólico del agua, ni la dedicación del mirto, ni el trono sublime, ni el nombre

---

[5] A lo largo de la obra de Guillén hay numerosas alusiones al poeta toledano. En *Final* pueden verse —por ejemplo— la pág. 83, nº 21, o la 100. Para las relaciones de Sannazaro y Garcilaso, vid. la bibliografía que se recoge en Rogelio Reyes Cano, «*La Arcadia*» *de Sannazaro en España.* Sevilla, 1973.

[6] Schilling, pág. X. El autógrafo de Sannazaro se conserva en el manuscrito llamado de Viena. Cfr. Cazzaniga, págs. 85-96.

[7] Los versos eliminados son los 13-22, 59-67 y 77-93 de la edición de Schilling.

[8] «¿Fábula es el tiempo?», pregunta en *De la vejez* (*Final,* pág. 115, nº 4).

enmascarado de Venus, ni el nacimiento de la diosa entre monstruos marinos e hipocampos. Si me acercara a nuesta cultura, diría que estos son los cuadros modernistas de Néstor, bellísimos, sí, pero fantásticos y sobrenaturales. El poeta castellano limita los barroquismos desatados y se conforma con la concreción de la rosa. Todo lo que ha eliminado y todo lo que conserva no es sino ese caminar hasta que la abstracción *(flor)* se convierte en precisión *(rosa):*

La gota en orbe parvo suspende su caída.
Y su pudor revelan, purpúreas, las flores.
...
Nupcias ordena Venus a las vírgenes rosas
En las mañanas húmedas de cada primavera.

Hemos establecido una clave que nos ahorra palabras, y en el segundo corte se vuelve a suprimir todo lo que no es vida. Sobra cuanto ya no existe o se ha convertido en trivialidad: las flechas de Cupido, los sacrificios cruentos, la sabiduría trivial, los dioses imprecisos o la concreción geográfica. El poema latino está incompleto y los investigadores vacilan [9]. Jorge Guillén sigue seguro su caminar: la rosa es el prodigio logrado por la unión del Éter y la Tierra. Todos los seres han nacido del mismo modo, pero el poeta no se pierde; adelanta su proceso hacia el desenlace: poco sirven ahora las glorias de Roma. Lo que cuenta es la vida y no la arqueología. La vida es amor. Aquí hubiera podido acabar este gozo exultante, pero el poeta latino ha convertido en dolor personal lo que era un proverbio, y Guillén acepta la ruina, porque la vida se está extinguiendo. Quiero creer que ésto sea algo más que un puro azar: el anónimo latino sigue reiteradamente una tradición estoica en su interpretación del nacimiento de Venus o en la diosa como *anima mundi* [10]; estoicismo castellano —también— en este aceptar un fin que no por sabido deja de ser menos desazonante [11].

¿En qué se ha convertido el poema? Evidentemente mucho ha ganado para nuestra sensibilidad y el poeta lo ha hecho suyo. Siguiendo con exquisita fidelidad al texto latino, tenemos aquí unos versos de pureza guilleniana: hay una precisión cronológica que constituye un

---

[9] Rand, pág. 90; Cazzaniga, pág. 57. Schilling, pág. XLI y Montero, pág. 187, nota 18.

[10] Cfr. Montero, págs. 184 (nota 5) y 188 (nota 20).

[11] Léanse las págs. 27-28 del *Preliminar* que puse a la *Serie castellana.* Madrid, 1978.

texto independiente [12], y, desde ella, el poeta se eleva a una visión total de la naturaleza para descender —luego— a la propia consideración personal. Evidentemente todo esto se encuentra en *Pervigilium Veneris,* pero se encuentra difuso. Porque los versos iniciales que Guillén ha suprimido eran redundantes con respecto al primer fragmento conservado. Más aún, se iniciaban con un

> Ver'nouum, uer iam canorum; uere natus orbis est,
> Vere concordant amores, uere nubunt alites,
> Et nemus comam resoluit de maritis imbribus [13].

que ha anticipado todo. Si tenemos esta clave, poco importa lo demás: el poema pierde en intensión, pues sabemos el argumento y cuanto se añada no será otra cosa que variantes amplificativas. Guillén ha acertado: la primavera se anuncia en una serie de llamadas incipientes: el «ímpetu nudoso de los capullos», el suave aliento del céfiro y el «luciente rocío» que todavía dura [14]. Es preciso que la primera presencia se anuncie para que lleguemos a la plenitud del amor [15]. Con pasos precisos y necesarios; no lo era el exordio del anónimo del siglo II.

---

[12] La primavera es otro de los tópicos reiterados por Jorge Guillén. En *Final* (pág. 271) hay un poema, *Primavera sin rito* que es clave para entender la posición del poeta ante el milagro reiterado:

> ¿Para qué «consagrar» la primavera?
> Es rito primitivo.
> Triunfe la primavera
> Con poder en seguida irrefutable,
> Tan universalmente consciente
> Que te rindes a la soberanía
> De natura en su punto más armónico.
> Con una involuntaria sencillez
> Ahora respiramos,
> Ahora, sí,
> ahora,
> Primavera delgada.

[13] Pondré en nota la traducción de Antonio Alvar (*Antología de la poesía latina,* en colaboración con Luis Alberto de Cuenca. Madrid, 1981):

> ¡Primavera nueva, ya es primavera melodiosa! En la primavera nació el orbe,
> en primavera se aúnan los amores, en primavera se juntan las aves,
> y la floresta suelta su cabellera ante el temporal fecundo.
>
> (pág. 133)

[14] Añado por cuanto valga: Frédéric Portal ha dicho que la rosa y el color rosado constituyen un símbolo de regeneración por el parentesco semántico del latín *rosa* y *ros* 'rocío' (*Des conleurs symboliques, dans l'Antiquité, le Moyen-Age et les temps Modernes.* París, 1837, pág. 218). *Rosa* y *rocío* se emparentan en el poema.

[15] Es lo que dirían, también, los goliardos. Una muy bella canción primaveral, de los *Carmina Cantabrigiensia,* aunaría los sentimientos, repitiendo —una vez más— los tópicos del céfiro, la tibieza del sol, los senos abiertos de la tierra, la purpúrea primavera, las flores, las arboledas frondosas, las fieras en sus cubiles, el trino de las aves y, cómo no, la doncella que padece de mal de amores (Vid. Ricardo García Villoslada, *La poesía rítmica de los goliardos medievales.* Madrid, 1975, págs. 229-230).

Digamos que se ha compuesto el *allegro* de una sonata. La suave música de los violines no es otra cosa que esa delicada presencia sólo de «capullos que brotan» y su caminar, entre elementos inseguros (rocío, brisa, temblor de la gota) hasta la plenitud cuajada de la rosa, doncella desnuda cuando desciñe el manto que la ocultaba.

Tras el preludio, el andante. La iniciación de la rosa es un anuncio de la plenitud del amor. Guillén sigue fidelísimo al texto, pero adaptándolo a su propio estilo: los enunciados cobran rigor de sentencia («Nupcias ordena Venus a las vírgenes rosas», «Venus infunde espíritu en las venas y mentes», «Manda que el mundo acoja las vías del nacer») [16] y, como es propio la eliminación del artículo hace que la poesía se convierta en una colección de esencias absolutas («Sensualidad fecunda campos», «toros tienden sus flancos», «ved balando a la sombra carneros con ovejas», «Roncos cisnes locuaces asordan los estanques») [17]. Este fragmento es el más largo del poema: los enunciados consecutivos son el triunfo del amor sobre todas las criaturas (tras las flores, los dioses, los animales, las aves). La sinfonía ha culminado: un velo de insinuaciones cubre la directa alusión

A la sombra del álamo la esposa de Tereo [18]
Como respuesta canta su pasión amorosa,
Sin lástima de hermana, víctima de esposo.

y el mito se encarna. Es el final.

Guillén conserva el dolorido sentir del viejo poeta. La plenitud se desgrana en la propia pequeñez, pero la única que al hombre provecto puede afectarle: la pobre mujer a quien cortaron la lengua aún pudo cantar [19], pero el poeta ha enmudecido. Encubierto, hay un ritornello al motivo inicial: la primavera es una exaltación de la vida. Resucita cada año tras la muerte, y el poeta no sabe si él tendrá resurrección. Sí, el poema podría haber sido un himno y no lo es. No lo es en el

---

[16] Cfr. María del Carmen Bobes Naves, *Gramática de «Cántico» (Análisis semiológico).* Barcelona, 1975, págs. 131 y siguientes.

[17] Rafael Lapesa, *El sustantivo esencial en la poesía de Jorge Guillén,* en *Comentarios lingüísticos de textos.* Valladolid, 1979, págs. 189-203.

[18] *Final* es un libro impreso sin ningún respeto. El poeta me dio un ejemplar corregido en mil sitios más de los que denuncia la larga fe de erratas. *Tereo* es en el verso *Teseo;* corrijo según la bien conocida fábula. (Cfr. Boyancé, *Encore le «Pervigilium Veneris»* («Rev. «Études lat.», XXVIII, 1950, pág. 229).

[19] La historia de Progne y Filomena procede del libro VI de las *Metamorfosis* de Ovidio. Para el tema en la literatura española, vid. José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España.* Madrid, 1952 (índice en la pág. 882, s. v. *Filomena*). En cuanto al significado en el texto latino, vid. Cazzaniga, págs. 78-81.

texto latino, y no lo es en la versión de Guillén. Este rumor último tan personal nos hace pensar en el *finale* de las sinfonías [20]. No es la primera vez que descubro estructuras sinfónicas en poemas de Guillén [21] y, es algo que habrá que estudiar, en relación con mitos clásicos. ¿Qué pretensiones de rigor actuaban sobre nuestro poeta cuando hace revivir el mundo pagano en estas armonías musicales? ¿Y por qué respeta en el final esa carga de mitología que antes ha suprimido? En el inicio, la presencia de Sannazaro me ha hecho pensar en Garcilaso; ahora, cuando se apagan las notas de la sinfonía evocamos de nuevo a Garcilaso: los cisnes roncos, la horrible tragedia de las hijas de Pandión y, por qué no, hasta la presencia de un proverbio («Sic Amyclas, cum tacerent, perdidit silentium») como remate de un poema lírico [22].

Jorge Guillén ha recreado el bellísimo poema del anónimo que cantó en la época de Adriano [23]. Pero dándole sentido dentro de lo que es su propio quehacer: estructurándolo como una sinfonía, adensándolo en sus cargas comunicativas, modernizándolo para nuestra sensibilidad. Pero *Pervigilium Veneris* es más que todo eso. ¿Podemos pensar por qué el poeta castellano eligió este texto?

De mil modos se ha dicho: la poesía de Jorge Guillén es un canto exultante al gozo de vivir [24]. Lo fue siempre y siguió siéndolo en sus últimos días. Gozo de vivir que no era otra cosa que amor al orden de la naturaleza, lejos de cualquier tipo de desorden y lejos de cualquier adscripción a ritos. Cuando hace vivir viejas creencias no significa con ello aceptación, sino respeto; como el que sentían tantos y tantos hombres para quienes la vieja religión no era dogmática, sino los

---

[20] No puedo silenciar un poema al frente del libro que comento (pág. 9):

«Finale» en italiano insinuaría
Nuestro deseo implícito de música:
Una armonía interna a este conjunto,
«Aire Nuestro»,
Con su composición, que desde dentro
Reajuste en imágenes las múltiples
Discordancias de un orden.

[21] *Ariadna en Naxos,* incluida en este volumen.

[22] En efecto, Garcilaso ha hablado del «triste y lamentable son» del cisne moribundo (*Égloga II,* v. 357), del «dulce canto de Filomena» (ib., v. 1.147) y ha terminado algún soneto con expresiones familiares (el XVIII) o reproduciendo versos ajenos (el XXII).

[23] Schilling (págs. XXII-XXXII ha defendido con apasionamiento su atribución al poeta africano Floro. Antes de él, Rand, págs. 92-93. En contra, Boyancé, pág. 231); Cazzaniga, pág. 49, nota 3. Para Menéndez Pelayo, «no parece posterior al siglo tercero» (en *Obras* en Juan Valera [1934], pág. 1.262).

[24] Baste leer *En torno a «Cántico»*, de José Manuel Blecua (Zaragoza, 1949). Cito esta obra —sólo ésta— porque bien sé lo que al poeta le entusiasmaba hablar de mi maestro.

principios que ordenaban la propia forma de la naturaleza [25]. Paganismo no sería una expresión exacta, mejor panteísmo. Y las cosas seguirían vivas tras la muerte del hombre que las contempla. Por eso la existencia efímera de los seres no es otra cosa que la efímera existencia del hombre: «todas las rosas son la rosa», dijo alguna vez [26], y cada hombre es el hombre. Símbolo la criatura de lo que es la especie. Pasan los seres, pero quedan sus nombres [27], es otra formulación de lo mismo. Por eso al escoger entre tanto poema disperso, Jorge Guillén ha elegido el que se atribuye a Floro y le ha quitado cualquier ademán que pudiera tener de *Carmen Saeculare* y ha suprimido lo que pudiera haber de solemnidad religiosa [28] para reducirlo a la pura emoción personal y, por otra parte, ha universalizado lo que tenía una geografía precisa. El poeta de la *Serie castellana* [29] ha desarraigado lo que estaba afincado: él que en la concreción de Castilla nos hizo vivir principios universales, se olvida ahora de cuanto era limitación en el texto latino:

> Hybla, totus funde flores; quidquid annus adtulit!
> Hybla florum sume uestem, quantus Aetnae campus est!
>
> (vv. 51-52)

No es necesario hacer arqueología, pero esta Hybla al pie del Etna, es una gloriosa exaltación de la primavera: los campos de Sicilia son —es cierto— un hermoso paisaje en el que una inscripción [30] recoge un adjetivo que el poeta latino pudo conocer: *Veneri Victrici Hyblensi* [31]. No quitemos valor a las precisiones, y aceptemos la emoción en que se enmarcan esas vísperas de Venus, pero Guillén —al fin de su vida—

---

[25] Recomiendo la lectura del *Hipólito y Fedra en Eurípides,* en el libro de José Lasso de la Vega, *De Sófocles a Brecht.* Barcelona, 1970.

[26] *Cántico* (3.ª edic.), pág. 352.

[27] Ibídem, pág. 26.

[28] Vid. los versos 42-46 del texto latino:

> Iam tribus choros uideres feriatis noctibus
> Congreges inter cateruas ire per saltos tuos
> Floreas inter coronas, myrteas inter casas.
> Nec Ceres nec Bacchus absunt nec poetarum deus.

(Traducción de A. Alvar: «Y podrías ver, durante tres noches, de fiesta a los coros / marchar por tus selvas entre grupos de gente unidas, / entre coronas de flores, entre chozas de mirto. / Ni Ceres ni Baco faltan, ni el dios de los poetas», pág. 134). Para la cuestión de si el poema es o no un *canto,* vid. Boyancé, pág. 212.

[29] Vid. nota 11.

[30] CIL, X, 7.013.

[31] Boyancé, pág. 215; Schilling, pág. 21, nota. 49. Sobre la Venus hiblea, vid. Ignazio Cazzaniga, *Saggio critico ed esegetico al «Pervigilium Veneris»* («Studii Clas. ed Orientali» IV, 1955, págs. 47-63).

va más allá de sabidas coordenadas y persigue la validez total. Rosas, toros, ruiseñores de no importa dónde, porque la plenitud del amor no tiene limitadas geografías. Y lo que el poeta español ha salvado es un canto primaveral [32]. Uno de esos cantos que los hombres entonan cuando las mañanas floridas de abril son fecundadas por la lluvia y los ruiseñores responden al canto de las calandrias [33]. Poesía universal con arrastres de Horacio y de Ausonio [34], tópicos que por serlo responden a un sentimiento que perdura inagotable. El texto latino entreteje saberes y lugares comunes, pero se eleva sobre ellos para alcanzar un tono de «auténtica originalidad» [35]. Una vez más lo que importa en poesía no es lo que se dice, sino la forma de decirlo. Abrumar con erudición es quehacer de clase y de filólogos, no por el peso de cuanto sabemos entre todos, sino por la necesidad de entender. El ignorado poeta sabe su Virgilio, su Ovidio, su Tibulo, su Columela. Esto es muy importante. Pero sobre este saber clásico resucita un metro que en el siglo VII antes de Cristo había servido a las fiestas dionísiacas, emplea el léxico helenizado, utiliza neologismos, manifiesta originalidad en el empleo de las preposiciones, todo ello para lograr una sencilla familiaridad [36]. Y, sin embargo, el poema no es un centón [37] sino un refinado logro. Esto ya es más que importante.

¿Y Guillén? Ha hecho, también él, un poema de su tiempo. En cuanto ha podido, lo ha desarqueologizado; le ha dado una coherencia que el desgaste de los siglos había quitado al original (el texto mutilado), lo ha reducido, porque su propia síntesis hacía innecesaria la dispersión; lo ha adaptado a las exigencias de su estilo personal. Es el

---

[32] Cfr. Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la edad media.* Madrid, 1970, págs. 35-39, y Manuel Alvar, *Cantos de boda judeo-españoles.* Madrid, 1971, págs. 109-114.

[33] El simbolismo del ruiseñor (= cantor de la noche) y la alondra o calandria (= mensajera del alba y la separación) está inmortalizada en la escena 3.ª del acto V de *Romeo y Julieta.* El ruiseñor manifiesta los estrechos vínculos del amor y la muerte.

[34] Cfr. Blanca González de Escandón, *Los temas del «Carpe diem» y la brevedad de la rosa en la poesía española.* Barcelona, 1938. Creo oportuno aducir en este momento un viejo estudio, aún sugerente, Cecilia Schmidt Branco, *A rosa na vida dos povos* («Folklore Español. Biblioteca de las tradiciones españolas», VIII, 1880, págs. 1-97).

[35] Schilling, pág. VII. Cazzaniga considera el poema como una obra de refinamiento helenístico (pág. 63).

[36] Para todo esto véase el prólogo de Schilling.

[37] Ausonio escribió un *Cento nuptialis* donde dio esta definición: «Centonem uocant, qui primi hac concinnatione luserunt, solae memoriae negotium sparsa colligere et integrare lacerata». Y añadió después: «Cento quid sit, absoluam uariis de locis sensibusque diuersis quaedam carminis structura solidatur, in unum uersum ut coeant aut caesi duo aut unus et sequens medius cum medio. nam duos iunctim locare ineptum est, et tres una serie merae nugae. diffinduntur autem per caesuras omnes, [...] (*Opuscula,* edic. Sextus Prete, Bibl. Teubneriana, Leipzig, 1978, págs. 159 y 160, respectivamente).

mismo texto y es distinto. Al verter, su fidelidad es muy grande, por más que trasladar en verso sea un quehacer de recreación: por la fidelidad, denunciada desde el título latino, identificamos la sangre del linaje. Pero Guillén no ha dado una versión exacta del poema: son los filólogos quienes han traducido —y bellamente— los rigores que el texto exige [38]. El poeta ha asimilado cuanto de útil había para su creación. Y ha creado un texto nuevo: es la sinfonía con sus tres tiempos. Preludio, andante y finale. En el poema, la propia vida del poeta; el cántico que fue un preludio de muy largo quehacer; el andante, un clamor sostenido. Y ahora este final. La vida se acaba y ya no hay esperanza. En su libro último Jorge Guillén escribe

... ¿Soy mi nombre?
Vivo riendo en un ser itinerante.
¿Una ilusión el aire que respiro? [39]

Es su nombre. El nombre es el recuerdo. De la rosa, de la retama, del trino del ruiseñor. Los nombres, quedan los nombres [40].

[38] Al español a sido traducido por Jiménez Aquino (1922), Montero Cartelle (1981) y Antonio Alvar (1981).

[39] Página 93, número 4.

[40] Cfr. *Conocer y nombrar*, en Ricardo Gullón, *La poesía de Jorge Guillén*. Zaragoza, 1949, págs. 57-61.

# LOS CUATRO ELEMENTOS EN LA OBRA DE GARCÍA LORCA

A la voz de Isabelita Roldán
y a los silencios de Eduardo Carretero.

## INTRODUCCIÓN

Por 1531, Enrique Cornelio Agripa, de Nettesheim escribe a Juan de Tritheim, abad de Santiago en Herbipolis, su maestro, un tratado que había escrito muchos años atrás [1], cuando la juventud le creía capaz de eliminar no pocas extravagancias para «redimir a la mismísima Magia, la antigua disciplina de todos los sabios, de los errores de la impiedad, y devolverla limpia y adornada con sus méritos y vengarla de la injuria de los que la calumnian» [2]. El capítulo III del tratado *De occulta philosophia* comienza con unas palabras que van a ser, también, nuestro punto de partida:

> Cuatro son los elementos y los fundamentos primarios de las cosas corporales: fuego, tierra, agua, aire; a partir de ellos se forman todos los elementos en este mundo, y no por acumulación sino por transmutación y unión; y de nuevo, cuando se desintegran, se convierten en estos elementos. Ninguno de los elementos sensibles es puro, sino que están mezclados en mayor o menor proporción, y pueden transmitirse entre sí: de este modo, la tierra al disolverse se convierte en agua y ésta, al engordarse y hacerse densa, es tierra; mas al evaporarse por el calor se convierte en aire y éste, al calentarse en exceso, en fuego; este último al apagarse vuelve a ser

---

[1] En 1510 se fecha el reconocimiento de Juan Tritemio a Cornelio Agripa por haberle confiado el examen de la obra. La edición de 1531 fue reproducida en facsímil con introducción y comentario de Karl Nowotny (Graz, 1967).

[2] «Magiam ipsam vetustam sapientumque omnium disciplinam ab impietatis erroribus redimitam, purgatamque, et suis rationibus adornatam restituerem, et ab injuria calumniantium vindicarem» (sin foliar). Recuérdese cómo los alquimistas trataron de cohonestar sus intentos con la gracia constituyendo la *medicina catholica,* como Heinrich Khunrath en su libro *Von hyleanischen, das ist, primaterialischen katholischen, oder allgemeinen natürlichen Chaos.* Magdeburgo, 1597.

aire y, enfriado tras una fuerte combustión, se hace tierra o piedra o azufre, como queda claro con el rayo [3].

Hay en el texto no pocos ecos del saber griego y, sobre todo, el acercamiento a la filosofía presocrática [4] y, pensamos, en los tamices que interpuso Tito Lucrecio Caro. Pero no es esto sólo; está ahí toda la caterva de tratadistas medievales que buscaron en esos elementos el sustento de la alquimia, desde Roger Bacon a Arnaldo de Vilanova a Pedro Apono o a Anselmo de Parma. Los cuatro elementos primordiales son el fundamento de la visión del mundo, su creación y sus mutaciones; son la esencia de la vida y son, también, la esperanza de una supervivencia más allá del hecho ineluctable llamado muerte.

El hombre intenta explicar racionalmente el mundo con el que vive y tiene ahí esas causas que le obligan a pensar, pero la cultura se transforma según las necesidades de cada tiempo; para tener sentido se adapta a la realidad de cada instante y, aun siendo la misma su razón, la apariencia está modificada y, como ocurre con los palimpsestos, la primitiva lectura no se logra [5]. Es necesario recurrir a nuevas técnicas que saquen a la luz los rasgos ocultos, pero cuya incisión aún dura. Es también nuestro quehacer de hoy. Porque el poeta posee la lámpara prodigiosa que devuelve su primitiva esencia a las cosas; si unos rayos sabiamente manejados alumbran mensajes ocultos, el creador tiene en la palabra la sorprendente luz que devuelve la *vis mágica* a las cosas

---

[3] «Quatuor sunt elementa et primaria fundamenta rerum omnium corporalium: ignis, terra, agua, aer; ex quibus omnia elementata in istis inferibus componunt, non per modum coacervationis, sed secundum transmutationem et unionem; rursusque cum corrumpunt in elementa resolvuntur. Nullum aut sensibilium elementorum purum est, sed secundum magis et minus permixta sunt, et in se invicem transmutabilia: quem admodum terra lutescens dissolutaque sit aqua, atque illa ingrossata densataque, sit terra; per calorem autem evaporata transit in aerem, et ille supercalescens in ignem et hic extinctus revertitur in aerem, infrigidatus autem ex superadustione, sit terra aut lapis aut sulphur, sicut ex fulmine manifestum est» (f. III-IV).

[4] Pienso en Empédocles de Agrigento (*Los filósofos presocráticos*, por varios autores, edit. Gredos, Madrid, 1979, t. II, pág. 175). Diógenes de Apolonia se hace cargo de saberes antiguos: la naturaleza única fue identificada por Tales con el agua, por Heráclito con el fuego, por Anaxímenes con el aire y con «lo intermedio» por Diógenes (ib.. III, pág. 28). Menos explícito es Jenófanes (ib., I, pág. 286). Cfr. t. I, pág. 175, donde se tienen en cuenta las cuatro «raíces de todas las cosas». Véase el libro, excelente, de G. S. Kirk y J. E. Raven, *Los filósofos presocráticos.* (trad. J. García Fernández), Madrid, 1974.

[5] No se me oculta que los antropólogos han señalado la unión de mitos y cultos en las más tempranas formas de religión; más aún, que no pueden no ser mitos en sentido estricto, sino formas de vida que adoptan actitudes míticas, por ejemplo, las organizaciones duales en las que se refleja la polarización del mundo: día y noche, macho y hembra, derecha e izquierda, fauna y flora (Adolf E. Jensen, *Myth and Cult among Primitive Peoples.* Trad. M. T. Choldin y W. Weissleder. Chicago-Londres, 1963 [edic. alemana, 1951], pág. 39). Esta dualidad es la que una y otra vez vamos a encontrar explícita o sobreentendida en la obra de García Lorca y la vamos a ver con funciones significativas.

adulteradas por el uso, y, al descubrir el sentido recóndito que yace tras los nombres, recrea el mundo; lo hace ser él mismo y nos lo entrega virginalmente intacto. Porque tal es la esencia de la poesía, encontrar los motivos que son eternos y darles validez actual: la Creación es un acto único que se transforma con los siglos, pero que permanece inmutable aunque nos parezca distinta. Baudelaire decía que el fin de la poesía es zambullirse en «el fondo del Infinito para encontrar cosas nuevas»; tal vez no sea cierto. Paul Claudel pensaba en la *poësis perennis* [6], que no inventa nada, sino que re-crea un mundo que nos es dado y que nosotros, si somos capaces, podremos transmitir. Como siempre *poiesis*, creación y *demiurgo*, hacedor de objetos; pero nada se crea de la nada, ni se modelan vasijas sin materia previa. Milenios de cultura impiden descubrir cosas nuevas, pero no se agotan las posibilidades de labrarlas, y cada vaso es nuevo e irrepetible, por más que sea vaso. Y aquí entramos en la creación de García Lorca: no descubre cosas nuevas, sino eternidades vividas por el hombre y sabe transmitirlas con una voz que suena como si nunca hubiera atravesado las capas sutiles del aire. El poeta recibe una herencia, la actualiza, la hace válida en un momento y, al entregárnosla nuevamente lograda, la repristina. Acaso sin saberlo ha descubierto la eternidad que estaba adormecida en la palabra y la palabra ha vuelto a ser el milagro aún no estrenado [7]. García Lorca lo vamos a ver, recrea la *poësis perennis* y ha hecho simplemente *poësis*. La eternidad está en el mundo material que ha desnudado y que, ahora, cobra su total sentido. El poeta no descubre galeones sumergidos, sino que participa en el acto singular de la creación. Actualiza los siglos ya perdidos y nos lleva ante aquel primer hombre que sintió y que pensó. García Lorca no es un poseso, sino un hombre con intuición; no le sacude el espíritu del dios como a la sibila, sino que es el creador que adivina por sí y no porque el vendaval interior le dicte palabras misteriosas. Lo vamos a ver. Como hace milenios otros hombres, contempla el mundo que lo rodea; lo ve constituido por unos cuantos elementos muy próximos y los interpreta. Su misión es contar; su intuición, descubrir los manaderos donde las raíces se alimentan. Y lo hace por medio de palabras: este es el prodigio al que vamos a asistir: la fe ciega que el poeta tiene por el valor de la palabra. No es el vulgar narrador que dice lo que sabe, sino el hombre que busca la verdad oculta de las cosas y crea el

---

[6] *Accompagnements, Introduction a un poème sur Dante.*

[7] Las relaciones entre mito y lenguaje vienen de muy lejos. Ya Heráclito planteó la cuestión en la obra de Homero (cfr. Albert Cook, *Myth and language*. Bloomington, 1980, págs. 69-197).

mundo donde viven sus criaturas porque otras ya vivieron en él. Cuenta el etnólogo Knut Rasmussen [8] que un esquimal de la familia de los Netsilik le dijo: «Esto es así porque se dice que esto es así» [9], forma de expresar una verdad mágica a través de la palabra hablada, que, sin duda hubiera gustado a Federico. En la palabra estaba la verdad, pero esa verdad encerraba un mundo mítico al que tenemos que descubrir. Intentémoslo [10].

## EL FUEGO

Cada elemento genera constelaciones de satélites. El poeta ha interpretado una realidad y, al recrearla, se convierte en depositario de los dones que el Hacedor guardó para sí. El fuego está en el comienzo de los mitos: [11] Prometeo quiso arrebatárselo a Júpiter para hacer dioses a los hombres, porque en el simbolismo de todos los pueblos, el fuego es imagen del amor, del espíritu e incluso de la divinidad [12], pero García Lorca no pretende hacer teología, sino poesía; le basta acertar con la veta que humanamente le es más próxima y descubre en ella esas condiciones que le son inherentes. Porque no es mucho afinar decir

---

[8] *The Netsilik Eskimos.* Kopenhagen, 1931, pág. 207.

[9] «Es ist so, weil man sagt, dass es so ist» en la traducción que se da en el trabajo de Raffaele Petazzoni, *Die Wahrheit des Mythos* (incluido en el libro *Myth, Mensch und Umwelt*, edit. por Adolf. E. Jensen. Nueva York, 1978, pág. 5).

[10] A pesar de sus títulos, no me son útiles, pues siguen derroteros distintos de los míos, los libros de Carlos Ramos Gil, *Claves líricas de García Lorca.* Madrid, 1967; Rupert C. Allen, *The Symbolic World of Federico García Lorca.* Alburquerque, 1972, y *Psyche and Symbol in the Theater of Federico García Lorca.* Austin, 1974; Jaroslaw M. Flys, *El lenguaje poético de Federico García Lorca.* 1955; Edward F. Stanton, *The Tragic Myth. Lorca and «Cante Jondo».* Kentucky, 1978. Aparte queda la obra fundamental de Gustavo Correa, *La poesía mítica de Federico García Lorca* (2.ª edic. Madrid, 1975), que también ofrece intereses muy distantes de los que aquí comento, lo mismo que la sugerente recopilación de estudios hecha por Joseph W. Zdenek, *The World of Nature in the Works of Federico García Lorca.* Winthrop, 1980. En la obra de Egon Huber, *García Lorca.* Munich, 1967, los elementos son estudiados desde una perspectiva simbólica en relación con otros muchos pero no como elementos primordiales, eso mismo hace que no se trate del fuego, que para mi quehacer es fundamental; no obstante, hago referencias a esos capítulos en los lugares pertinentes.

[11] Para el valor de esta palabra, vid. Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu.* París, 1949, págs. 17-47; Mircea Eliade, *Mito e realtà* (Trad. G. Cantoni). Milano, 1974, págs. 10-13; Luis Gil, *Transmisión mítica*, Madrid, 1975, págs. 11 y siguientes. Dejo para el final de esta nota la referencia a la obra capital sobre el tema, en la que no sólo están las ideas de muchos pueblos sobre el origen del fuego, sino una síntesis de excepcional valor para entender cuánto ha significado —y significa— en la historia de la humanidad: Sir James George Frazer, *Myths of the Origin of Fire.* Londres, 1930 (reimpresión, Nueva York, 1970).

[12] Jean Chevalier-Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (edic. 1973), II, s.v. *feu*; Mircea Eliade, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas,* t. I, Madrid, 1981, págs. 43-44.

que las dos cualidades específicas del fuego son el calor y la sequedad o, según otros, la ligereza y la actividad, no, como quería Platón, la transparencia, la volatilidad y el movimiento y, sin embargo, por esas vías la magia descubrió los dos elementos fundamentales: el fuego y la tierra, agente y receptor de «cualquier operación admirable», porque, y aquí entramos en lo que nos interesa ahora,

> el fuego (como dice Dionisio) llega de un mundo diáfano a todas las cosas y a través de todas las cosas, y luego se aleja; para todo es luminoso y al mismo tiempo oculto y desconocido; cuando es por sí mismo, es decir, cuando no está vinculado a materia ninguna en donde manifiesta la actividad que le es propia, es inmenso e invisible, capaz por sí mismo de lograr su propia actividad; es móvil, se entrega a todo lo que de algún modo se le aproxima; es renovador, guardián de la naturaleza, dador de luz, inaprensible por los resplandores que le rodean ocultándolo, claro, discreto, retrocede, vuelve de nuevo, se mueve sutil, es excelso, ajeno al ultraje de la disminución, siempre movido y moviendo, se apodera de lo otro sin ser jamás sometido, no necesita a nadie, crece de un modo secreto a partir de sí mismo y manifiesta su propia grandeza a las materias de que se apodera, es activo, puede con todo a la vez, está presente sin ser visible, no sufre ser olvidado, etc. [13].

En esta larga descripción se mezclan realidades físicas y espirituales, como si tentara el afán de reducir todo a una simple unidad. Y es que la idea cristiana del Dios como luz ha impregnado los principios de esta magia basada en principios que no quieren ser nada heterodoxos. Pero de tantos fuegos como enumeran las religiones exotéricas, García Lorca apenas si se queda con otro que el del mundo terrestre en el que la pasión sexual se manifiesta: es la vieja técnica de obtener el fuego por frotación o, como quiere Mircea Eliade, el fuego así obtenido es el resultado de una unión sexual [14], «el fuego es el hijo del hombre», según la bella expresión de Bachelard [15], que no es otra que la de los viejos alquimistas, pues los animales todos «de fuego poseen su fuerza y es celeste su origen», y mueren cuando el fuego se apaga. El poeta acepta sólo este significado esencial, por más que la tradición lo haya trivializado, pero estar inserto en una tradición no es motivo desdeña-

---

[13] Cornelio Agripa, comienzo del cap. V. Vid. también *Filós. presocr.*, I, págs. 329-331; Bachelard, *Psych. feu*, cap. V: *La chimie du feu: histoire d'un faux probleme.*

[14] *Forgerons et alchimistes.* París, 1956. Vid. más adelante, pág. 194.

[15] *Psych. feu*: «avant d'être le fils du bois, le feu est le fils de l'homme» (edic. cit., pág. 49).

ble; en ella y sólo en ella el poeta es comprendido; fuera de la tradición que lo ha creado se agostaría por falta de sustento. Y Lorca nos da su propia interpretación, hermana de lo que puedan significar *pasión, ardor, llama, quemar.* Es un principio millones de veces repetido en todos los pueblos, pero lo que ya es significativo es que este fuego no vaya acompañado de luz, según es bien sabido en la teoría erótica: el fuego consume e ilumina, al enamorado se le adivina por la luz que emana, el fuego interior se manifiesta por la luz de los ojos, etc. [16]. No, el poeta procede por una ascensión desde los manaderos en los que el amor se sustenta [17] y que recreará la cancioncilla popular, donde el *fuego* ha sustituido a cualquier enunciado de la pasión amorosa:

Con el vito, vito, vito,
con el vito, que me muero;
cada hora, niño mío,
estoy más metida en *fuego* [18].

Este es el último peldaño de la ascensión (quedan aparte designaciones puramente denotativas que nada dicen [19]), porque la palabra ha ido cambiando su significado a partir del original con que se designaba a uno de los elementos primordiales y ha pasado a ser:

1º) la proyección del enamoramiento: «Mujeres morenas con los ojos como tinta de *fuego* [...] y siempre tienen las manos con calentura» [20], «qué *fuego* de marfil derraman tus dientes» [21].

2º) el frenesí erótico [22]: «callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima. ¿De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte y el dejarte despierta noches y noches? ¡De nada! ¡Sirvió para echarme *fuego* encima!» [23], «¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta! / Que si matarte pudiera, / te pondría una mortaja / con los filos de violetas / ¡Ay, qué lamento, qué *fuego* / me sube por la

[16] *La poesía de Delmira Agustini.* Sevilla, 1958, págs. 62-75.

[17] «El fuego en que vive mi rara pasión» (*El maleficio de la mariposa*, acto I, pág. 686 de las *Obras Completas*, por las que citaré siempre. Aguilar. Madrid, 1972).

[18] *Los títeres de cachiporra,* III, pág. 740.

[19] «El *fuego* quema» (*Así que pasen cinco años*, pág. 1.071), «echan *fuego* las paredes» (*Bodas de sangre*, pág. 1.206).

[20] *La zapatera prodigiosa*, II, pág. 949.

[21] *Así que pasen cinco años*, II, pág. 1.079.

[22] Vid. Eliade, *Hist. creencias*, I, pág. 43.

[23] *Bodas de sangre*, II, pág. 1.214.

cabeza!» [24], «Y yo corría con tu hijo que era como un niñito de agua, frío, y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el *fuego*» [25].

3º) la pasión maternal: «A veces, cuando ya estoy segura de que jamás, jamás [tendré un hijo]..., me sube como una oleada de *fuego* por los pies y se me quedan vacías todas las cosas, y los hombres que andan por la calle y los toros y las piedras me parecen como cosas de algodón» [26].

García Lorca ha creado en el primer caso una metáfora en la que la comparación puede estar explícita por medio de un elemento compartivo *(como)* o ser una imagen en la que el agente ha transferido su propia condición (el fuego es de marfil porque los dientes lo ostentan), pero, si esto es lógico dentro del lenguaje de la poesía, lo que el poeta crea como un rasgo de su peculiar idiolecto es ese contenido semántico nuevo. El paroxismo erótico, que alcanza su climax en *Bodas de sangre,* o la enajenación que produce la maternidad frustrada. He dado ejemplos. Acaso no basten, porque la grandeza cósmica de las creaciones se logra en otros momentos: Yerma grita y su desgarro se alza sobrecogedor: «Cuando me cubre cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría, como si tuviera el cuerpo muerto, y yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una *montaña de fuego*» (III, pág. 1.329). O, en el mismo registro, la pasión incontenida de Adela en *La casa de Bernarda Alba*: «Por encima de mi madre saltaría para apagarme este *fuego* que tengo levantado por piernas y boca» (II, pág. 1.482).

Tras esto poco significan reminiscencias folklóricas como las del toro de fuego [27] o acercamientos como el de *oro* = *fuego* [28], *girasol* = *fuego* [29], o el atrevimiento, tan bello y ambiguo, de «la sangre golpea

---

[24] Ibídem, III, pág. 1.257.

[25] Ibídem, III, pág. 1.269. Dotar al fuego de capacidad humana, siquiera sea metafóricamente hablando, hace pensar en los indios hopis del nordeste de Arizona, que lo consideran como ser vivo, en relación con la lluvia (vid. J. Walter Fewkes, *The lesser New. Fire Ceremony at Walpi*, «American Anthropologist» III, 1901, pág. 438).

[26] *Yerma*, III, pág. 1.328.

[27] «El hombre es un demonio con antenas de fuego» (*El maleficio de la mariposa,* pág. 703).

[28] «El oro me parece fuego» (*Retablillo de don Cristóbal,* pág. 1.021).

[29] *Así que pasen cinco años*, pág. 1.067, pero el cantarcillo está motivado por el *sol* del heliótropo; en la pág. 1.068, no hace falta el *fuego* y se pone *de la mañana.*

mis sienes con sus nudillos de *fuego*» [30]. Lo que importa es que el poeta ha utilizado unas creaciones digamos tradicionales; les ha quitado la trivialidad, que era el patetismo con el que se nos han transmitido, y las ha dotado de nuevos e intensísimos significados en la violencia del amor carnal o en el logro de la mujer en su plenitud. *Fuego* cumple un destino singular que culmina en las grandes tragedias del poeta, testimonio *Yerma* y *Bodas de sangre*, la poesía poco añade porque obedece a motivos más triviales ('amor' [31]) o lexicalizaciones (*fuego fatuo* [32]). La recuperación de *fuego* ha ido acompañada de un sentimiento dramático y entonces la simple denotación se ha cargado con los valores de intensión que han exigido unas concretas denotaciones; lo que fue un discurrir especulativo ahora es una pasión sin lindes en esos dos amores frustrados y García Lorca descubre a Heráclito y le da la razón, aunque la sombra de Lucrecio se reconcoma. No todo es fuego, pero el fuego ha sido todo cuando la tragedia se ha asentado en el mundo de los hombres. Y lo que el poeta de hoy ha hecho es más de lo que soñó el filósofo de la antigüedad; la lengua ha sido purificada por el fuego y las palabras han dicho —viejas y nuevas— lo que justamente tenían que decir:

> Quapropter qui materiem rerum essi putarunt
> ignem atque ex igni summan consistere solo,
> magno opere a uera lapsi ratione uidentur.
> Heraclitus init quorum dux proelia primus,
> clarus ob obscuram linguam magis inter inanis
> quamde grauis inter Graios qui uera requirunt [33].

Lorca ha reavivado el complejo de Empédocles, esa lucha del hombre por conquistar el fuego, que carente de una explicación racional y objetiva, encontró en el psicoanálisis (Jung, Bachelard) una explicación psicológicamente válida. En ella se descubrió —como nuestro poeta ha hecho— «una experiencia fuertemente sexualizada», que va desde la obtención del fuego por frotamiento hasta el gozo de las

---

[30] *Así que pasen cinco años*, III, pág. 1.125.

[31] Páginas 186, 201, etc.

[32] Páginas 254, 296, etc.

[33] *De rerum natura libri sex*, I, vv. 635-640. («Por eso los que pensaron que la materia de las cosas era el fuego y que el universo consistía solamente en fuego, parecen en gran manera apartados de la verdadera razón. Heráclito, su principal adalid, va a la cabeza, considerado preclaro por su oscuro lenguaje más por los necios, que por los graves griegos buscadores de la verdad»).

danzas rituales de sus adoradores [34]. Y Federico se ha detenido ahí, en las lindes de la tragedia, sin aspirar a esa idealización del fuego que es su carácter purificador, y nos ha hecho pensar en antiquísimos ritos agrarios —fecundidad, vacío— que se encuentran en las culturas que se extienden desde el alto Nilo hasta los hereros del sudoeste de Africa, por tribus y pueblos de Indonesia, de Polinesia o del Chocó colombiano [35]. Y otra vez vuelven a tener sentido las palabras con que Teofrasto comenzaba su tratado *Sobre el fuego*: «De todas las sustancias elementales el fuego es la que tiene un poder mayor [...] El fuego está dispuesto de manera natural para autogenerarse y autodestruirse: el fuego pequeño genera el grande, y el grande destruye al pequeño [36].

## LA TIERRA

Frente al fuego, principio activo que da la vida (o la destruye), la tierra «es base y fundamento de todos los elementos; en efecto es objeto, soporte y receptáculo de todos los rayos e influjos celestes; contiene en sí misma las semillas de todas las cosas y las propiedades seminales [...]; al ser fecundada por todos los demás elementos y cielos, es a partir de sí mismo generadora de todo» [37]. Los alquimistas han recibido una viejísima herencia que es común a los hombres de todas las culturas [38]: para Yi-King es la perfección pasiva cubierta por el cielo que, fecundada por la sangre o por la lluvia, sirvió al Creador para formar al hombre, matriz que genera fuentes, minerales o metales. De ahí la función maternal que en tantas religiones cumple la tierra, sea en el Rig Veda o sea en el libro de Job, cuando el varón perseguido asocia el útero materno con la tierra matriz [39]. Lorca ha repetido los viejos saberes: el cielo y la tierra son principios que muchas veces en su poesía manifiestan esa oposición genesíaca que elaboraron las viejas culturas; si el tiempo es un libro, sus hojas son una de tierra y otra de

---

[34] Bachelard, *Psych, feu,* págs. 43-59, 75 y ss. *(Le feu sexualisé).* Recuérdese el famoso libro de Frazer, en cada una de cuyas páginas hay restos de comportamientos sexuales: *Mythes sur l'origine du feu.*

[35] Jensen, *Myth and Cult*, ya citado, págs. 108-110.

[36] Teofrasto, *De Igne*, edit. Victor Coutaut. Assen, 1971, pág. 3, § 1. Véase también la pág. 9, § 9.

[37] Cornelio Agripa, cap. V. Para la doctrina de Jenofonte, vid. *Filos. presocr.*, I, pág. 285. Una visión general de los temas, en Gaston Bachelard, *La terre et les rèveries du repos.* (10.ª reimp.). París, 1979. Para la *tierra* en García Lorca, vid. Huber, *op. cit.*, págs. 44-50.

[38] Cfr. Eliade, *op. cit.*, IV, pág. 67 (*Himno homérico*, XXX).

[39] Job, I, 21.

vida [40]; si la rosa florece, se adueña de cielo y tierra [41]; si la casta del marido llega a granar es porque se junta el cielo con la tierra [42]. No es necesario apurar mucho: la polaridad cielo-tierra se manifiesta como una unión sexual en multitud de pueblos de todos los continentes e incluso llega a producir sintagmas como el de «hijo del cielo y de la tierra» que se da tanto en los misterios órficos como en los libros chinos; ahora bien, esa penetración de la tierra por el principio activo que es el cielo, puede producirse a través de la luz o de la lluvia, atributos celestes que las mitologías dotan de fuerzas fecundantes, por cuanto son el calor que da vida [43] o es Zeus convertido en lluvia para fecundar a Dánae. Le Roux cita el testimonio de un monje tibetano según el cual «en los primeros tiempos los hombres se multiplicaron por una luz emanada del cuerpo del hombre, que penetraba en la matriz femenina y la fecundaba» [44]; paralelamente, la lluvia es el semen fecundador en muchas culturas, que se asocia con múltiples ritos agrarios en los que la lluvia puede ser la sangre de los seres [45].

García Lorca ha expresado conceptos semejantes. Ya en el primerizo *Libro de poemas* dijo de forma inequívoca: la lluvia «es un besar azul que recibe la Tierra, /el mito primitivo que vuelve a realizarse» [46]. Pero su plenitud se logra, como tantas veces en *Bodas de sangre*: la tierra mantiene su primitivo significado y la sangre, principio activo que, acabamos de ver, se funde con el agua y procede del cielo, es la semilla genesíaca que cuajará en frutos. Un breve fragmento tiene la grandeza de los mitos helénicos, cuando el hombre vivía en coloquio con los dioses y la vida aún no había perdido su carácter sacralizado. El Padre y la Madre hablan de su adscripción terruñera y ansían la multiplicación de la estirpe, pero la mujer lo dice:

> Se tarda mucho. Por eso es tan terrible ver la sangre de una derramada por el suelo. Una fuente que corre un minuto y a nosotras nos ha costado años. Cuando yo llegué a ver a mi hijo,

---

[40] «El duro corazón de la veleta / entre el libro del tiempo./ (Una hoja de tierra / y otra hoja el cielo.)» (*La veleta yacente* [1920], en el *Libro de poemas*, pág. 229).

[41] *La oración de las rosas*, en los *Poemas sueltos*, pág. 581.

[42] *Yerma*, III, pág. 1.344.

[43] Jean Paul Roux, *Faune et Flore sacrées dans les Sociétés Altaiques.* París, 1966.

[44] Apud. Chevalier-Gheerbrant, s. v. *lumière.*

[45] Ibídem, s. v. *pluie.* Cfr.: «Prado mortal de lunas / y sangre bajo tierra». / Prado de sangre vieja» (*Canción de la muerte pequeña*, pág. 641).

[46] *Lluvia*, poema escrito en enero de 1919 (O. C., pág. 196). En *Yerma* volverá a repetirse: «Pero tú has de venir, amor, mi niño, / porque el agua da sol, la tierra fruta, / y nuestro vientre guarda tiernos hijos, / como la nube lleva dulce lluvia» (acto II, pág. 1.316).

estaba tumbado en mitad de la calle. Me mojé las manos de sangre y me las lamí con la lengua. Porque era mía. Tú no sabes lo que es eso. En una custodia de cristal y topacios pondría yo la tierra empapada por ella [47].

El mito no se clausura aquí. La tierra espera siempre la energía que la fecunda, lluvia, agua, sangre [48]. Y mar también [49]. El mar que cubre la tierra cuando la luna se levanta (*cubre* ambiguo en su significado) [50]. Porque sólo la tierra posee capacidad de engendramiento, sea el oro vivo [51]: el Verbo [52] o el aceite [53]. Hasta que el poeta crea sus grandes tragedias. Entonces, la tierra es la llama que enciende a la mujer o atrae, al filo de la tragedia, a la pasión del hombre. Oscuros recuerdos de siglos ignorados hacen que Yerma musite su letanía:

Señor, que florezca la rosa,
no me dejéis sin sombra
...
Y en el vientre de las siervas
la llama oscura de la tierra [54].

Porque la tierra hace subir el fuego en el que se confunden la asfixia veraniega y la presencia del varón [55] y se convierte en ese elemento dual en el que la sexualidad desatada no es sólo el principio que hace arder a la mujer que en la tierra se identifica, sino también, y acaso por ello mismo, al hombre sediento. En el acto III de *Yerma*, el Macho de la pantomima se levanta agitando un cuerno de toro (y el simbolismo resulta ahora transparente):

---

[47] Acto II, cuadro segundo, pág. 1.229.

[48] Cfr. Jenófanes: «Todos hemos nacido de tierra y agua» (*Filós. presocr.*, I, pág. 287).

[49] Ibídem, I, pág. 289.

[50] «Cuando sale la luna / el mar cubre la tierra / y el corazón se siente / isla en el infinito». La primera estrofa de la canción rompía así: «Cuando sale la luna / se pierden las campanas / y aparecen las sendas / impenetrables» (*La luna asoma,* en *Canciones*, pág. 393). Más de una vez el poeta ha hablado de la tierra como si fuera agua; por ejemplo, caminar «con la tierra por la cintura» (*Casida de las palomas oscuras* en el *Diván del Tamarit*, pág. 574).

[51] *Espigas* [1919] en el *Libro de poemas*, pág. 270.

[52] Es harto significativo: «Nacimiento del verbo de la tierra / por un sexo sin mancha» (*Manantial* [1919] pág. 272).

[53] *Invocación al laurel* [1919], en el *Libro de poemas,* pág. 282. Cfr. el cap. X de *la obra*, ya citada de Bachelard (*La terre*, págs. 323-332).

[54] Acto III, pág. 1.338.

[55] *La casa de Bernarda Alba,* II, pág. 1.473.

Si tú vienes a la romería
a pedir que tu vientre se abra,
no te pongas un velo de luto,
sino dulce camisa de holanda.
...
Y soporta mi cuerpo de tierra
hasta el blando gemido del alba.
(pág. 1.341).

Tierra es, a través de esos ritos agrarios que denuncian su fecundidad, la ansiedad erótica, aunque el origen femenino resulta evidente. El hombre se había convertido, también él en tierra; en una escena inovidable lo dirá el Leonardo de *Bodas de sangre*. La Novia, enloquecida, lucha entre el frenesí del odio y el de la entrega, y siente llanto y fuego subirle por la cabeza, pero Leonardo que ha procedido con la serenidad del raciocinio siente la llamada de la pasión y entonces su voz, de lógica, se convierte en un doloroso desgarro:

¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!
Porque yo quise olvidar
y puse un muro de piedra
entre tu casa y la mía.
Es verdad. ¿No lo recuerdas?
y cuando te vi de lejos
me eché en los ojos arena.
Pero montaba a caballo
y el caballo iba a tu puerta.
Con alfileres de plata
mi sangre se puso negra,
y el sueño me fue llenando
las carnes de mala hierba.
Que yo no tengo la culpa,
que la culpa es de la tierra
y de ese olor que te sale
de los pechos y las trenzas [56].

*Tierra* es un mundo complejo en la obra de Federico. Heredera de los contenidos semánticos de *humus* puede equivaler a 'materia del suelo natural', 'polvo', 'adobe', 'suelo', 'campo'; como continuadora de *terra* es 'nuestro planeta', 'mundo en el que vivimos', 'país', 'región'. Enunciados que poco tienen que ver con los que se considera y que

[56] Acto III, págs. 1.257-1.258.

significan un repristinar contenidos para hacernos vivir en el mundo de los símbolos y los mitos. No importa que *tierra* haya sido en muchas culturas, y en la nuestra también, el elemento femenino fecundable y fértil. Ahí es donde empieza la nueva andadura: el semen germinal será el cielo, el agua, la lluvia o la sangre; la tierra, siempre, la matriz que enriquece y multiplica la semilla recibida. Hasta ese punto todo era lógico, la grandeza de la creación se produce cuando el poeta hace brotar las llamaradas de la tragedia. Y la tierra se hace pasión incontible o rebeldía incontenida. Se ha roto la armonía que ordenó el caos y el caos vuelve por sus fueros. Para los alquimistas fuego y tierra eran los dos principios contrapuestos porque el fuego es caliente y seco, mientras que la tierra es seca y fría. Pero las cualidades se han conculcado y la sabiduría de los magos no sirve para explicar los movimientos del corazón humano. Y todo desde ese principio de la fecundidad que yace en todas las religiones y que se denuncia apasionadamente en la sencilla canción de una mujer del pueblo [57]

Galana,
galana de la tierra,
mira cómo el agua pasa.
Porque llega tu boda
recógete las faldas
y bajo el ala del novio
nunca salgas de tu casa.
Porque el novio es un palomo
con todo el pecho de brasa
y espera el campo el rumor
de la sangre derramada [58].

Todo termina en esa tierra empapada en sangre, que es un rito, y en el palomo rijoso, que es un símbolo. El poeta ha vuelto a encontrar la sabiduría más antigua, porque la paloma representó al Eros sublimado [59] y la tierra jamás se sacia de la sangre que la empapa. Joseph de Maistre escribió en *Las Soirées de Saint-Pétesbourg* unas líneas que,

[57] Estamos en lo cierto. En 1934, José R. Luna le hizo una entrevista; estas son las palabras del poeta: «Amo a la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor de tierra. La tierra, el campo, han hecho grandes cosas en mi vida. Los libros de la tierra, los animales, las gentes campesinas, tienen sugestiones que llegan a muy pocos. Yo las capto ahora con el mismo espíritu de mis años infantiles. De lo contrario, no hubiera podido escribir *Bodas de sangre*» (O.C., págs. 1.754-1.755).

[58] *Bodas de sangre,* acto II, pág. 1.226.

[59] G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. París, 1963.

si referidas a la guerra, transcienden su valor ocasional para convertirse en un testimonio eterno:

> La terre entière, continuellement imbibé de sang, n'est qu'un autel inumense ou tout ce qui vit doit etre inmolé sans fin, sans mesure, sand relache, jusqu'a la consommation des choses, jusqu'a l'extinction du mal, jusqu'a la mort de la mort [60].

## EL AGUA

Volvamos a Cornelio Agripa. El agua es para él de utilidad infinita y uso variado «y todas las cosas existen a partir de su poder, pues posee la fuerza de engendrar, de alimentar, de hacer crecer. Por eso, Tales de Mileto y Hesíodo colocaron al agua como principio de todas las cosas y dijeron que era el más antiguo de todos los elementos y el más potente» (cap. VI) [61]. No terminan aquí los comentarios: el agua tiene un valor dual; asociada al cielo, significa, según hemos visto, el principio masculino que se identifica con el fuego, pero el agua primordial, la que nace de la tierra y del alba es femenina, porque surte para que la fecundación se logre [62]. El agua es fuente de vida, es medio de purificación y es centro de regeneración; en torno a estos principios, gira una variadísima teoría de significados, que, en la poesía de García Lorca, se enriquece con mil connotaciones que van desde conceptos trivializados hasta complejidades esotéricas [63]. Pero no es esto lo que ahora me interesa, sino ver como Federico reencuentra el simbolismo con que el agua está dotada en muchas culturas, más allá de lo que él pueda crear como dueño de su instrumento lingüístico, porque el agua, como fuente de vida, está en el principio de la fecundación y en el

---

[60] Véase el *Eclaircissement sur les sacrifices*. Lyon, 1924, t. II, págs. 283 y siguientes.

[61] El tema de las aguas primordiales es muy frecuente en las cosmogonías arcaicas (Mircea Eliade, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, t. I, Madrid, 1978, págs. 74-75. Vid. *Filós. presocr.* I, pág. 67).

[62] Chevalier-Gheerbrant, s. v. *eau*, § 4, pág. 228. Como se había dicho en el *Rosarium philosophorum*, texto alquimista de comienzos del siglo XVI, con figuras importantísimas para la comprensión de sus palabras: «en el agua podrida están todas las cosas» (pág. 241), cito por Campbell, (*The Masks of God. Creative Mythology* (4.ª edic.), Nueva York, 1972, pág. 287): en esta obra se pueden ver muy importantes reproducciones. No debo silenciar aquí el libro de Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (13.e réimp.). París, 1976. Para el *agua* en Lorca, vid. Huber, *op. cit.*, págs. 51-64.

[63] *Clara*, (182), *cristalina* (959), *curva* (542), *dulce* (195, 619, 1.314, 1.318), *dura* (564), *errante* (414), *fría* (1.046, 1.249), *gris* (447), *harapienta* (471), *limpia* (259, 924), *negra* (530, 593, 69, 1.164), *oscura* (502, 630), *serena* (177), *turbia* (279, 836, 1.100), *verde* (1.111), *viva* (1.327).

cumplimiento del rito de paso que es el matrimonio; ambos sentidos son solidarios y coincidentes. No encuentro en la poesía lírica valoraciones de este tipo, por más que sean conocidas en los cantares tradiciones [64]; sin embargo, y es lógico, las obras dramáticas permiten atesorar multitud de estos valores, no en vano los temas del amor carnal y de la fecundidad sirven de argumento a las grandes creaciones. Leamos el acto III de *Bodas de sangre*, todos los deseos angustiosos de la Novia se resuelven, bellamente, con la evocación del agua:

> ¡Porque yo me fui con el otro, me fui! Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes (pág. 1.269).

Una Vieja dirá que «los hijos llegan como el agua» [65], una Lavandera entonará un cantarcillo envenenado [66] o la fecundidad de espera del prodigio de las aguas milagrosas [67]. No merece la pena insistir; sí aunar estas referencias con el simbolismo que se denuncia en las nupcias que van a cumplirse

> (Giraba,
> giraba la rueda
> y el agua pasaba,
> porque llega la boda,
> ...
> Cantaban,
> cantaban los novios
> y el agua pasaba,
> porque llega la boda) [68].

El agua se convierte, es paso esperado, en la llamada a los deseos sexuales. El pobre de Perlimplín no sabe desenmarañarse de los hilos

---

[64] Véanse mis *Cantos de boda judeo-españoles*. Madrid, 1971, donde además se pueden encontrar sintagmas tradicionalizados como los que usó García Lorca.

[65] *Yerma*, I, pág. 1.288. Cfr. el capítulo V del libro Bachelard, *L'eau*, ya citado, que se titula *L'eau maternelle et l'eau féminine* (págs. 155-180).

[66] «Dime si tu marido / guarda semilla / para que el agua cante / por tu camisa» (*Yerma*, II, 1.307).

[67] *Yerma*, III, pág. 1.336.

[68] *Bodas de sangre*, II, págs. 1.225-1.226. Cfr.: «La mañana de casada / la corona te ponemos. / ¡Para que el campo se alegre / con el agua de tu pelo!» (ib., II, pág. 1.221).

que en derredor suyo teje la enredadera Marcolfa; el hombre se angustia ante el temor del matrimonio porque la sombra del zapatero estrangulado se proyecta siempre sobre sus libros, pero «el matrimonio tiene grandes encantos [...] Está lleno de cosas ocultas» y una voz canta versillos que repetira Belisa:

Amor, amor.
Entre mis muslos cerrados,
nada como un pez el sol.
Agua tibia entre los juncos,
amor [69].

Un paso más y la identificación se habría cumplido: agua = mujer en una canción de *Yerma* [70], agua = paloma en un poema de *Poeta en Nueva York* [71]. Y, en la plenitud total, el fruto se purifica con el agua, que se convierte en un nuevo motivo de viejos simbolismos. Una mujer mendicante alumbró gemelos junto al río y lavó las criaturas con *agua viva* (pág. 1.327). Hemos llegado al simbolismo ritual de la purificación, otro de los motivos que en todas las culturas se asigna al agua: «c'est retourner aux sources, se *ressourcer* dans un immense réservoir de potentiel et y puiser une force nouvelle: phase passagere de régression et de désintégration conditionnant une phase progressive de réintégration et de régénérescense» [72]. García Lorca desde los lejanos días del *Libro de poemas* nos ha ido punteando su interpretación del agua con estos valores [73] hasta alcanzar la plenitud en el baño ritual de Belisa [74] o el patetismo de *Bodas de sangre* [75]. El agua pura y purificadora, que no puede ser contaminada con la mancha de la deshonra o de la castidad perdida.

También en las viejas creencias, como las hindúes, el agua puede

---

[69] *Amor de don Perimplín con Belisa en su jardín*, págs. 981-982, y luego en la 987.

[70] «Y si oyes voz de mujer / es la rota voz del agua» (I, pág. 1.295).

[71] *Cementerio judío*, pág. 518.

[72] Chevalier-Gheerbrant, s. v. *eau*, pág. 221. Vid. el capítulo VI (*Pureté et purification*) en la obra de Bachelard, *L'eau* (págs. 181-202).

[73] «Agua dulce en que tantos / sus espíritus lavan» (*Mañana*, texto de 1918, pág. 105).

[74] Cuando la enamorada espera la llegada del enamorado. Voces cantan bellísima letra que procede de Lope de Vega: «Por las orillas del río / se está la noche mojando, / y en los pechos de Belisa / se mueren de amor los ramos./ La noche canta desnuda / sobre los puentes de marzo./ Belisa lava su cuerpo / con agua salobre y nardos» (*Amores de don Perlimplín*, III, pág. 1.011). Sobre algunos motivos del cantar, vid. los *Cantos de boda judeo-españoles*, ya citados, págs. 97-98 y 101-103).

[75] Al final del acto II, la Madre exclama: «Al agua se tiran las honradas, las limpias» (pág. 1.244); en el acto III, a punto de consumarse la tragedia, la Novia dice: «Es justo que yo aquí muera / con los pies dentro del agua» (pág. 1.260).

ser el elemento que lleva a la disolución, pues deslizándose hacia el abismo es símbolo de la muerte. No de otro modo a como las *grandes aguas* anuncian la muerte en los textos bíblicos o como hay un vislumbre de sombras en Jorge Manrique. Entonces el agua es sufrimiento [76], el camino del morir, cuando no la propia muerte. Ya en las *Preguntas* de mayo de 1918, Federico escribiría en el filo de sus veinte años:

¡Oh Sócrates! ¿Qué ves
en el agua que va a la amarga muerte?

Y ya teníamos iniciado un desgranar de cuentas de rosario: «Mis lágrimas resbalan a la tierra / y [...] / corren sobre las aguas del gran cauce / que va a la noche fría» [77], «¿Quién dirá que el agua lleva / un fuego fatuo de gritos!» [78], «¡Oh los puentes del Hoy / en el camino del agua» [79]. Noche fría, torrecillas muertas sobre los estanques, el mañana que espera, no son otra cosa que anticipos de la muerte, como la de aquel conde del Laurel, muerto en el agua, «cubierto de nostalgias / y de claveles» [80], o la de la gitanilla del *Romance sonámbulo*, «Verde carne, pelo verde, / con ojos de fría plata. / Un carámbano de luna / la sostiene sobre el agua» [81].

Por el momento, hemos llegado a otro final, que no será el último: el agua creadora, lustral, identificada con la muerte, es «le symbole des énergies inconscientes, des puissances informes de l'âme, des motivations secretes et inconnues» [82], tal y como señaló Ernest Aeppli [83]. Es trivial. El agua tiene secretos, y canta; pero, además, crea las palabras, como señaló Bachelard [84], o, como glosaría más tarde García Lorca, participa de todo ello. Son textos de los inicios de una carrera poética que nos hacen pensar que caminaba de la mano de Antonio Machado, pero posee —original o no— una intuición de algo que sabríamos después. El agua, como antes la tierra o el fuego, o después el aire han creado

---

[76] «Una pompa de espuma sobre el agua / del sufrimiento vivo» (*Pajarita de papel* [1920], en el *Libro de poemas*, pág. 234).

[77] *Encina* [1919], en el *Libro de poemas,* pág. 280.

[78] *Badalilla de los tres ríos*, en el *Poema del canto jondo*, pág. 296.

[79] *Canción del movimiento*, en *Canciones*, pág. 364.

[80] *Balada de un día de julio* [1919], en el *Libro de poemas*, pág. 222.

[81] *Romance gitano,* pág. 432.

[82] Chevalier-Gheerbrant, s. v. *eau*, pág. 231.

[83] *Les rêves et leur interprétation.* París, 1951. págs. 151-195.

[84] No en vano la conclusión de su libro se titula *La parole de l'eau* (*L'eau*, ya cit., págs. 250-262).

un mundo semánticamente complejo y el poeta lo ha aprovechado. Acabo de citar a Bachelard y sus palabras nos sirven en este momento:

> Il semble qu'il y ait déjà des zones ou la litterature se revele comme une *explosion du langage*. Les chimistes prévoient une explosion quand la probabilité de ramification devient plus grande que la probabilité de terminaison. Or, dans la fougue et la rutilance des images littéraires, les ramifications se multiplient; les mots ne sont plus de simples termes. Ils ne terminent pas des pensées; ils ont l'avenir de l'image. La poésie fait ramifie le sens du mot en l'entourant d'une atmosphère d'images [85].

Y García Lorca que ha acertado, no se desprende de la tradición de su pueblo y el agua sucia y la carne de perro nos acercan a angustiosos motivos del romance de Delgadina. En el tumulto de voces universales, se alza, dolorida, la de la infantita a la que su padre quería deshonrar: «Tuve durante el duelo que taparle varias veces la boca con un costal vacío porque quería llamarte para que le dieras agua de fregar siquiera para beber, y carne de perro, que es lo que ella dice que tú le das» [86]. O en los versos desgarrados:

> y si pide de beber darle sumo de retama,
> y si pide de comer, carne de perro salada [87]

## EL AIRE

Entre el cielo y la tierra, los alquimistas sitúan el aire, elemento activo y masculino, engendrador de vida que se transmite por el soplo divino [88] o, con palabras de Cornelio Agripa, nuestro gruía: «es un espíritu vital, que atraviesa los seres todos, que proporciona a todos la vida y la existencia, unificador, motor y colono de todo [...] retiene en sí mismo los reflejos de todas las cosas naturales y artificiales, así como de cualquier conversación, y como si de un espejo divino se tratase» [89]. Pero no basta con esto: hay que leer todo el capítulo VI

---

[85] *La terre et les rêveries de la volonté.* París, 1948, pág. 7.

[86] *La casa de Bernarda Alba*, I, pág. 1.452.

[87] En la *Antología de líricos*, de Menéndez Pelayo, IX, pág. 282. Versión de Guadalcanal (Sevilla).

[88] Cfr. las ideas de Anaxímenes en los *Filós. presocr.*, I, pág. 131, y, especialmente, la 132. Según Heródoto: «Anaxímenes dijo que el aire es infinito, pero las cosas que de él se originan, finitas». Válganos el testimonio de Aecio: «Anaxímenes dice que el aire es dios» (*Filós. presocr.*, I, pág. 135).

[89] Podría haber algún eco de Cicerón, *De natura dorum*, I, 10, 26. Vid. *Filós. presocr.*, I, pág. 71 y III pág. 26.

para que aprendamos por qué el aire entra por los poros, refleja los acontecimientos que ha conocido, causa los sueños y transmite los pensamientos. Ya tenemos bastante para adentrarnos en los hallazgos de Federico, sin necesidad de indagar por el valor de los vientos y del soplo, con los que el aire se asocia lógicamente [90].

Resulta sorprendente leer cómo García Lorca ha descubierto en el aire esa morada intermedia entre el cielo y la tierra de que hablan los chinos y los hindúes [91], porque para él, unas veces vienen a ser el sustento del cielo [92]; otras, los estratos inferiores bajo el humo [93], o la región donde el arco iris nace [94]. Con esta entidad independiente, el aire viene a ser una especie de morada vital, transitable como los llanos de la tierra [95], con sus caminos [96] y sus recodos [97], con las escaleras que evocan motivos bíblicos y realidades terrenas [98]. García Lorca puebla esta morada con mil presencias humanizadas; más aún, el aire está poblado de criaturas [99] y él mismo es su propia criatura. De una parte, ha descubierto un mundo donde todas las cosas están en todas, lo que no es otro motivo que la doctrina de los pitagóricos que consideraban el mundo poblado de dioses, como si un espíritu superior le hubiera dotado de sus propias virtudes y hubiera alumbrado los *reclamos divinos* de Zoroastro, las *atracciones simbólicas* de Sinesio, las *vidas* y las *almas* de otros filósofos [100]. Entonces el aire no es otra cosa que el trasunto de la realidad terrena, con su plenitud y sus limitaciones.

---

[90] Véase el capítulo XI del libro de Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. París, 1943.

[91] Chevalier-Gheerbrant, s. v. *air*. Sobre el *aire* en Federico, vid. Huber, *op. cit.* págs. 65-79.

[92] «El cielo flota sobre el aire / como una inmensa flor de loto» (*Segundo aniversario*, apud *Canciones*, pág. 397).

[93] «El aire cristaliza bajo el humo» (*De otro modo*, ib., pág, 415).

[94] «El aire / preñado de arcos iris» (*Suite de los espejos*, en los *Poemas sueltos*, pág. 601).

[95] En la canción paralelística de *Yerma*: «Por el llano ya vino / mi marido a cenar./ Las brisas que me entrega / cubro con arrayán./ Por el *aire* ya viene / mi marido a dormir./ Yo alhelíes rojos / y él rojo alhelí (II, págs. 1.307-1.308).

[96] «Si tu vinieras a verme / por los senderos del aire (*Remanso, canción final*, en las *Primeras canciones*, pág. 347).

[97] «En los recodos del aire, / cruje la aurora salobre» (*San Miguel*, en el *Romancero gitano*, pág. 438); «las últimas curvas del aire» (*Oda al rey de Harlem*, en *Poeta en Nueva York*, pág. 478).

[98] «Ya San Gabriel en el aire / por una escala subía» (*San Gabriel*, ib. pág. 444).

[99] «Si no son los pájaros / cubiertos de ceniza, / si no son los gemidos que golpean las ventanas de la boda, / serán las delicadas criaturas del aire / que manan la sangre nueva por la oscuridad inextinguible» (*Panorama ciego de Nueva York*, en *Poeta en Nueva York*, pág. 494).

[100] Cornelio Agripa, cap. XIV.

Y el aire, esa criatura que camina, que habla, que silba, que canta [101] es el símbolo de la vida del hombre, encarnación de lo que el hombre es. Como una criatura vulnerable en el *Canto nocturno de los marineros andaluces* [¿1933-1934?]:

De Sevilla a Carmona
no hay un solo cuchillo.
La media luna, corta,
y el aire pasa, herido [102]

Si para San Martín el aire es el símbolo sensible de la vida invisible [103], poco cuesta dotarlo de atributos que pertenecen a la vida [104] o sentirlo como criatura apasionada. Bastaría recordar el hermoso romance que tiene por estribillo «Arbolé arbolé / seco y verdé»; desde el inicio hasta el fin, el principio elemental se ha personificado en una criatura que encarna lo que se considera atributos activos y masculinos, como los del fuego [105]. Pero situémonos en la teoría de los alquimistas: si cada uno de los elementos posee dos cualidades específicas, el aire que es húmedo y caliente, coincidirá con el fuego en el ardor (el fuego es caliente y seco) y con el agua en su humedad (el agua es húmeda y fría), con lo que en la personificación de García Lorca el aire de su poema es caliente y húmedo o, con palabras reducidas a motivos que sabemos, ardiente y fecundador [106] tal y como hemos tenido ocasión de expresar. Sin querer, el poeta ha acertado, y su antropomorfismo ha coincidido con lo que las ciencias ocultas había señalado y con lo que Platón había instaurado en el mundo de la teoría: el aire recibe dos cualidades del fuego, la volatilidad y el movimiento, y resulta ser dos veces más penetrable que el agua, tres veces más volátil y cuatro más móvil [107]. con lo que uniendo alquimistas y platónicos tendríamos el aire como elemento masculino, ardiente, genesíaco, ingrávido, deslizante

---

[101] «Los acentos del aire» (pág. 203), «Dime / si el aire te lo dice» (pág. 408), «El aire multiplica los trinos» (pág. 597), «el aire llora» (pág. 1.404).

[102] *Poemas sueltos*, págs. 641-642.

[103] Vid. Miguel García Posada, *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York.* Madrid, 1981, págs. 116-119.

[104] Chevalier-Gheerbrant, s. v. *air*, pág. 32.

[105] «Por tu amor me duele el aire / el corazón / y el sombrero» (*Es verdad,* en las *Canciones*, pág. 381).

[106] Cfr.: Las rosas «con aire y con cielo y con luz se formaron» (*La oración de las rosas*, en los *Poemas sueltos*, pág. 580).

[107] Cornelio Agripa, capítulo III.

y versátil. El retrato es perfecto y conviene prodigiosamente con lo que el poeta había dejado escrito por los años de 1921 a 1924.

La niña de bello rostro
está cogiendo aceituna.
El viento, galán de torres,
la prende por la cintura.

Contra este amante apasionado poco pueden los jinetes señoriales, los torerillos bien plantados o el joven soñador:

La niña del bello rostro
sigue cogiendo aceituna.
Con el brazo gris del viento
ceñido por la cintura [108].

Pero las humanizaciones que García Lorca dispone acaban en un término fatal e ineluctable: la muerte. Simulado o patente es el mismo temor que acompaña a su obra toda. El aire es una presencia homicida [109], el vigía insobornable en el velorio de la fragua [110], o la mortaja [111]. Después, ya, el aire o la muerte [112].

Creo que la grandeza —una de las grandezas— de García Lorca, es haber vuelto hacia esa alma colectiva que silenciosamente reposa en el fondo de nuestra cultura. No ha hecho de su obra un conjunto de experiencias comunicables, sino la captación de los mitos escondidos tras las cosas, y que nos pertenecen, y a los que —gracias a él— volvemos a poseer [113]. El poeta ha acertado con unas vetas ocultas y ha encontrado unos principios esotéricos que nosotros podemos documentar. No quiere esto decir que proceda a ciegas y que las cosas ocurran por fortuito azar. Tampoco que para escribir García Lorca se pertrechara de todos estos autores con los que voy punteando mi análisis. Algo más simple y algo más complicado.

En poesía la palabra repristina sus valores por un acto intuitivo: la

---

[108] Páginas 381-382. Más personificaciones en el *Nocturno del hueco* (*Poeta en Nueva York*, pág. 507), *Ruina* (id., pág. 436), *La sangre derramada* (*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías,* pág. 540), *Cuerpo presente* (id., pág. 543), *Bodas de sangre* (III, pág. 1.249).

[109] «El aire va llegando duro, con doble filo» (*Bodas de sangre* III, pág. 1.251).

[110] *Romance de la luna, luna,* en el *Romancero gitano*, pág. 426.

[111] *Así que pasen cinco años*, III, págs. 1.127 y 1.129.

[112] «Están las cosas más vivas dentro que ahí fuera, expuesta al aire o la muerte» (*Así que pasen cinco años*, pág. 1.053). Cfr. García-Posada, *op. cit.*, págs. 133-138.

[113] Pueden ponerse en colación mis ideas con las que expone A. E. Jensen en *Töten als kulturgeschichtliche Erscheinung (Myth, Mensch und Umwelt*, ya cit., pág. 33).

lengua se ha ido desgastando y el creador reacuña los sentidos. Y resulta que descubre algo que milenios atrás habían descubierto otras gentes; es decir, al escudriñar significados encuentra el étimo espiritual del hombre [114] y su hallazgo son esas cosas que ignora, pero que estaban latentes, como ocultos guadianas que reafloran milenios después de abandonar el borboteo de Ruidera. Pero, añadamos, no son palos de ciego los que han alumbrado el acierto. Mariana Pineda siente la proximidad de la muerte y dice tan sólo esto:

> [...] el mundo se me acerca,
> las piedras, el agua, el aire.

En nuestro lenguaje tierra, agua, aire. ¿Casualidad? [115] Tampoco casualidad que en la enumeración falte el fuego, porque el fuego no cuenta en el momento en que la mujer, «palidísima», se despide «con un espléndido traje blanco», pero el poeta acierta siempre. Mariana lo ha dicho en una escena increíble:

MARIANA ...si pudiera
quedarme aquí, en el Beaterio
para siempre.

CARMEN ¡Qué contentas
nos pondríamos!

MARIANA ¡No puedo!

CARMEN ¿Por qué?

MARIANA Porque ya estoy muerta [116].

El fuego sobra. Pero, ¿sobra? Parece lógico que García Lorca hubiera pensado en los elementos, pues de otro modo no los hubiera enumerado, pero ha creído que, cuanto de pasión hay en las llamas, sobraba en el momento de la total renuncia. Parece lógico. Pero, hasta

---

[114] De las teorías freudianas se han dicho que son la etimología de las manifestaciones psíquicas (Karl Abraham, *Psicoanalisi del mito,* trad. M. Merola). Roma, 1971, pág. 107. Léase el ensayo *Símbolo y silencio* que se incluye en el libro de Furio Jesi, *Literatura y mito* (trad. A. Pigrau). Barcelona, 1972.

[115] En una situación muy circunstancial, el poeta echaría mano del recurso de los elementos. Tras el estreno de *Mariana Pineda* en Granada (26.IV.1929), Federico y Margarita Xirgu fueron objeto de un homenaje; el poeta elogió a la actriz con estas palabras: «Es la actriz que rompe la monotonía de las candilejas con *aires* renovadores y arroja puñados de *fuego* y jarras de *agua* fría a los públicos adormecidos» (Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu y su teatro.* Barcelona, 1974).

[116] *Mariana Pineda*, III, pág. 865.

en lo que es ilógico, el verdadero poeta acierta siempre, y evoco los versos de Tito Lucrecio Caro:

> Nec tamen haec simplex nobis natura putanda est.
> Tenuis enim quaedam moribundos deserit aura
> mixta uapore, uapor trahit aera secum,
> nec calor est quisquam cui non sit mixtus et aer;
> rara quod eius enim constat natura, necessest
> aeris inter eum primordia multa moueri [117].

No hace el poeta teorías de ordenaciones lógicas, sino que intuye. Su acierto está en dar con los manaderos de la expresión; recurre, como siempre, a las connotaciones que le abren caminos inesperados [118], y vemos ahora que muchos de esos caminos son los que el hombre buscó un día y los hombres, después, transitaron. La poesía se convierte en una gran connotación y el contenido de las palabras se destrivializa. Y, una vez más, acertamos en el descubrimiento.

## FINAL

Acabo de hablar de intuición. No es otra cosa que el acierto para encontrar lo que está oculto o, si se quiere, capacidad para crear originalmente lo que de otro modo serían bienes de propios. García Lorca ha puesto en juego esa imaginación necesaria para lograr los hallazgos, pues si no sus palabras serían triviales y no harían otra cosa que reiterar senderos ya trillados. Pero su poesía destrivializa los usos y saca a la luz tesoros que el paso del tiempo había sepultado bajo estratos enmudecedores. O si quisiéramos decirlo con palabras de Paul Éluard, «le poete est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré» [119]. La definición nos vale para Lorca: leerle es recibir inspiración; aparte queda que él la tuviera, pues de no haberla tenido para

---

[117] Libro III, vv. 231-236. («Mas no debe pensarse que esta naturaleza es simple. Efectivamente, los moribundos exhalan una especie de aura tenue mezclada de calor, y el calor implica aire, ya que no existe ninguna clase de calor que no esté mezclado con un poco de aire, pues la misma ligereza de su sustancia exige que estén mezclados con ella muchos principios de aire en movimiento»).

[118] Sin agotar las referencias: *aire del amor* (256), *blanco del arco iris* (359), *cálido* (326), *conmovido* (452), *cuajado* (1.092), *débil* (638), *definitivo* (622), *dudoso* (1.415), *dulzón* (179), *duro* (304, 518), *frío* (452), *fuerte* (527), *gris* (297), *helado* (851), *oblicuo* (644), *oscuro* (1.043, 1.100, 1.233), *rizado* (464), *sonoro* (589), *sonrosado* (379), *tartamudo* (403), *tibio* (183).

[119] *Ralentir Travaux, Préface,* en colaboración con A. Breton y R. Char. Editions Surréalistes, 1930.

poco nos serviría su obra. Inspira para que busquemos ese mundo oculto que hay tras las palabras y que convierte, al poeta, en el extraño zahorí que denuncia metales o, por emplear términos que más de una vez hemos usado, el alquimista que transmuta la materia para descubrir los secretos de cuantas cosas existen. Y esto es lo que hemos comprobado una y otra vez: tras la apariencia falaz, subyace la esencia [120]. Esa verdad que buscamos para entender la creación y entendernos con ella. Pero no podemos desdeñar dos cosas: cada hombre es producto de su cultura y el poeta procede por fucilazos de luz y no por oscuras meditaciones. Entonces hemos de pensar que lo que hay tras fuego, tierra, agua, aire, es lo que para nosotros fueron depositando los millones de hombres que nos precedieron y al reducir todo ello a una apretada síntesis que sirva para caracterizarlos, resulta que encontramos unos valores que un día fueron motivos triviales y que, al perderse la esencia de los mitos, desaparecieron del comercio cotidiano. Y el poeta reaflora valores, los selecciona e incluso los convierte en centros de una constelación de satélites. De cuanto significó el *fuego*, Lorca selecciona el valor que se manifiesta como pasión, que en su personal interpretación es la pasión erótica, no importa ahora de qué sentido; la *tierra* es el principio pasivo en la generación, que se mezcla en creación genesíaca con agua, sangre y, de nuevo en deliberada interpretación, la vida sexual que adquiere violentas manifestaciones; el *agua* reitera valores de fecundidad que, fatalmente llevan a una llamada a los deseos sexuales; el *aire*, como el fuego, vuelve a ser la violencia de la búsqueda carnal. Esta sería una simplificación extrema, pero la pasión erótica no es en Lorca el simple deseo de las satisfacciones, sino que —dramáticamente— son los caminos que llevan a la desesperación o a la muerte. Entonces nacen sus grandes tragedias en las que todos los elementos concitan la idea de la destrucción. Y si la pasión sexual era el denominador oculto bajo las formas primordiales, todos los problemas suscitados resuelven su incógnita con la destrucción total. Pero cada una de estas celdillas en que se oculta la realidad no pueden comunicarse con las otras cuando los hados se han cumplido; la muerte es el aniquilamiento que impide la resurección en la que creyeron los viejos pensadores [121]. Esto hace que tras cualquier suerte de apariencia descubramos la hondura de un pesimismo transcendido, dolor y tristeza de ser hombre. Vicente Aleixandre lo dijo bellamente:

---

[120] Según G. Guiglielmi, partiendo de Saussure, los significados lingüísticos tienden a configurarse como míticos (*La literatura como sistema y como función*. Trad. F. Serra, Barcelona, 1972, pág. 9).

[121] Lucrecio (I, 263-264). «nec ullam / rem gigni patitur nisi morte adiuta aliena».

> Yo gusto a veces de evocar a solas otro Federico, una imagen suya que no todos han visto: al noble Federico de la tristeza, al hombre de soledad y pasión [...] «¿qué te duele, hijo?, parecía preguntarle la luna. «Me duele la tierra, la tierra y los hombres, la carne y el alma humana, la mía y la de los demás, que son uno conmigo» [122].

Y esa es la originalidad de Lorca: bajo «la dura guadaña de las alegorías» [123] había un corazón herido [124]. Por eso no podemos buscar una teoría lógica, aunque las líneas maestras bien claramente se han denunciado. Es posible que hubiera contradicción, [125], como al decir que «el aire es inmortal» [126], pero esta era una apariencia falaz: el aire es la muerte («amor de mis entrañas, viva muerte») y sólo es eterna la muerte, como acertó —otra vez los mismos ecos— la voz de Lucrecio en unos versos impresionantes

> Posterague in dubios fortunam quam uehal aetas,
> quidue ferat nobis casus, quiue exitus instet.
> Nec prorsum uitam ducendo demimus hilum
> tempore de mortis, nec delibare ualemus,
> quo minus esse diu possimus forte perempti.
> Proinde licet quotuis uiuendo condere saecla;
> mors aeterna tamen nihilo minus illa manebit,
> nec minus ille diu iam non erit, ex hodierno
> lumine qui finem uitai fecit, et ille,
> mensibus atque annis qui multis occidit ante [127].

Pero de los usos que García Lorca hace de esos elementos no creo que podamos obtener otros resultados para caracterizar su poesía [128]. Voy a tomar como referencia los siguientes datos:

---

[122] En las *Obras Completas*, que vengo citando, pág. 1.830.

[123] *Oda a Salvador Dalí* [1926], pág. 622.

[124] Creo que es acertado André Belamich cuando ve en Lorca un espíritu atormentado (*Introducción* a las *Oeuvres complètes*. París, 1981, págs. XIII-XVII).

[125] *El poeta pide a su amor que le escriba*, pág. 640.

[126] Por supuesto, existen contradicciones para cuanto vengo diciendo, vid. Miguel García-Posada, *op. cit.* págs. 108-110.

[127] «Estamos siempre en la incertidumbre de la fortuna que nos deparará el porvenir, de los tornadizos acasos de la suerte, y del final que nos aguarda. Ni alargando la vida disminuimos un punto la duración de la muerte, ni está en nuestra mano tomar sólo una pequeña porción para poder estar menos tiempo náufragos al azar. De manera que, puedes vivir todos los siglos que quieras, que, a pesar de eso, la muerte seguirá siendo eterna, y, el que encontró la muerte en el sol de hoy, estará en la eternidad el mismo tiempo, que el que murió hace ya muchos meses o muchos años» (III, 1.085-1.094).

[128] Extraigo los datos de Alice M. Pollin, Daniel C. Weinberger y Philip H. Smith, Jr., *A Concordance to the Plays and Poems of Federico García Lorca*. Cornell University Press, Ithaca-London, 1975.

| | Poesía | Teatro | Total | Proporción |
|---|---|---|---|---|
| Fuego [129] | 64 | 28 | 92 | 12,2 |
| Tierra | 86 | 65 | 151 | 20 |
| Agua | 199 | 118 | 317 | 42,1 |
| Aire | 106 | 88 | 194 | 25,5 |

Es sabido que los elementos primordiales se agrupan en grupos: los que representan los valores activos o masculinos (fuego y aire) y los que representan los pasivos o femeninos (tierra y agua). No puede establecerse una preferencia por cualquiera de los grupos, pues el orden viene a ser masculino-femenino-masculino-femenino, bien que, en los resultados totales, los valores pasivos salgan ganadores porque la proporción en que aparece el *agua* sea de abrumadora distancia con respecto a los demás. No me atrevo a sacar otras conclusiones pues no me parecen convincentes, ni siquiera pensando en el carácter femenino dominante en las grandes tragedias del dramaturgo *(Bodas de sangre, Yerma, La casa de Bernarda Alba)* ya que el *agua* lo es también en la poesía lírica. Tal vez considerando cada uno de esos elementos en su individualidad, pudieramos pensar en lo que el *agua* es en esta producción, con lo que significa también en el mundo de presocráticos y en el de los alquimistas [130], y lo que explica ese mundo oculto que García Lorca ha desvelado. Más aún, si Saturno y Mercurio son los planetas acuosos estaríamos en trance de apoyar la tragedia en que tantas veces el agua se incardina, por cuanto Saturno es el planeta maléfico, cuya triste luz evoca las penas de la vida nominadoras del *complejo saturniano,* que conduce a la exasperación y al pesimismo, a la melancolía y al deseo de morir. Mientras que Mercurio, entre los alquimistas sería la vuelta a un estado indiferenciado que, en alguas tradiciones occidentales, representa la semilla femenina que, unida al azufre o masculina, genera todos los metales [131]. Pero no merece la pena divagar, pues las interpre-

[129] Incluyo también la forma del plural.

[130] Aristóteles explica a Tales de Mileto: «Debe haber, pues, alguna naturaleza única o múltiple a partir de la cual se generan las demás cosas, conservándose ella. No todos dicen lo mismo sobre el número y la especie de tal principio, sino que Tales, quien inició semejante filosofía, sostiene que es el agua [...] tal vez llegó a esta concepción tras observar que todas las cosas tienen un alimento húmedo y que el calor se produce y se mantiene también en la humedad [...] Por eso llegó a esta concepción y también porque todas las simientes son de naturaleza húmeda y el agua es el principio natural de las cosas húmedas» (*Filós. presocr.*, I, pág. 67). Referencias a Tales, en ese mismo volumen, págs. 69-71).

[131] Chevalier-Gheebrant, s. v. *Saturne, Mercure.* Vid. Joseph Campbell, *The Marks of God. Creative Mythology* (4.ª edic.) Nueva York, 1972, págs. 269-70. En estas páginas se estudia el valor de los planetas, según la doctrina de los alquimistas y los análisis de Jung. Este autor dedica unas singulares páginas a la doctrina de los alquimistas, según Rabi Simeon ben Cantara que, en un manuscrito sin fecha del Museo Británico, muestra algunos procesos de los que comento en el texto (págs. 278-281).

taciones opuestas no faltan. Quedemos con lo que parece más seguro y tengamos por bueno lo que nos ha servido para aclarar las cosas y lo que aparenta tener inequívocas correspondencias. El resto es de incierta computación [132].

El poeta ha inventado sus criaturas, los poemas (sean líricos o dramáticos), y ha utilizado palabras. Pero la criatura no es la palabra, sino el texto entero. Allí donde la palabra significa lo que debe significar, ni en un estado fósil, ni en la vaguedad delicuescente. Justo y sólo lo que es. Entonces el poeta ha creado su obra y ha recreado el mundo mítico de su cultura [133]. A sabiendas o ignorándolo, pero nos ha dejado el testimonio de su confesión. Y, a través de unos caminos en los que la deliberación se entrevera con el azar, nos ha transmitido su mensaje y nos ha transmitido otros mensajes. Heidegger habló de la *poesía que piensa* [134] y que podía ser —dentro de su filosofía— la *poesía que hace pensar*; acaso no haya que deslindar demasiado dos ámbitos que no son insolidarios sino que se complementan. Problemas de fondo y de forma, que si en poesía deben manifestarse por ser problemas de forma, no es necesario decir que también quedan condicionados por ese sustrato oculto que hemos tratado de encontrar. Tal vez sea éste el destino de la poesía: decir más de lo que el creador quiso [135]. Pero, tal vez sea éste el destino de la crítica: descubrir las lecturas que yacen bajo la superficie de los palimpsestos.

---

[132] Cfr. Eliade, *Mito e realtà*, pág. 16.

[133] No hay que olvidar la función del subconsciente en muchas de estas asunciones, incluso del subconsciente colectivo (vid. Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, trad. L. Escolar. Barcelona, 1977). Vid. también Mario Petrucciani, *Segnali e archetipi della poesia*. Milano, 1974, pág. 91 y siguientes, y Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*. París, 1974, págs. 26 y siguientes. Cuanto digo en el texto se relaciona con ciertas ideas de los antropólogos: cada hombre es una síntesis del Hombre y cada sociedad lo es de la Sociedad (cfr. George Devéreux, *Fantasy and Symbol as Dimensions of Reality*, en «Fantasy and Symbol. Studies in Anthropological Interpretation. Essais in Honour of George Devéreux». Londres, 1979, pág. 23). La aplicación del psicoanálisis en la obra de Federico se lleva a cabo por Carlos Feal Deibe, *Eros y Lorca*. Barcelona, 1973.

[134] *Vom Wesen der Wahrheit*, apud *Wegmarken*. Frankfurt a. M., 1967, pág. 73.

[135] Como dijo Bachelard, en la obra citada dos notas antes, es el *rêveur de monde* (pág. 148).

# HERENCIA E INTUICIONES EN LA TEORÍA DE DÁMASO ALONSO

## INTRODUCCIÓN

Creer que en ciencia un método invalida a todos los demás es practicar un dogmatismo que poco tiene de científico. El viejo aforismo de que entre todos sabemos todas las cosas es de verdad meridiano cuando de conocer se trata. Y esto ocurre cada vez que creemos haber descubierto verdades absolutas: de inmediato surge la relatividad. Quien había hecho ocupación de la de pensar, nos alertó para que supiéramos que ciencia es todo aquello que puede ser discutido [1] y quien, además de pensar, sintió poéticamente escribió estas palabras:

> El hombre libre opina, discute, polemiza, conversa, dialoga, contrasta su propio pensar con el de su prójimo y averigua por sí mismo —no acepta como dogma— que las normas y categorías de su entendimiento no son individuales sino específicas, que revelan la común estructura del espíritu humano y que, por ello, hay verdades a que todos los hombres pueden elevarse, porque son el fruto del pensar de todos: que existe una objetividad [2].

He aquí cómo Ortega y Machado —desde una búsqueda estrictamente científica— han encontrado la libertad del hombre. Justamente lo más opuesto a los dogmas de fe, aceptos o repudiados, pero no discutibles, porque su inserción en planos ajenos a los de la lógica no permite el discurso del raciocinio. Y esta relatividad nos sitúa ante algo también sabido —y dicho, por más que olvidado—: cada paso en ciencia no sale de la nada, sino de los hallazgos de quienes nos precedieron, aunque no les guste a los coribantes que danzan, descom-

---

[1] J. Ortega y Gasset, *Espíritu de la letra,* O.C., III, 6.ª edic. (1966), págs. 516-517.

[2] Antonio Machado, *Sobre literatura rusa,* apud *Los Complementarios,* edic. M. Alvar, pág. 91.

puestos, cuando oyen tañer una nueva música. El hallazgo de hoy será viejo mañana, pero habrá fructificado de tal modo que sin su germen nada se hubiera podido adelantar. Y así con lo que pensamos superado y así con lo que aún no acertamos a ver nacido.

Quisiera fijarme en unas cuantas intuiciones teóricas de Dámaso Alonso. Intuiciones de cara al futuro, porque fueron —y son— realidades en su método de investigar. Veremos confirmado cómo cada doctrina, por innovadora que se piense, no es sino el punto de partida de otras nuevas. Y esto una y otra vez, pero sin Saussure o Bally no creo que hubieran sido posibles las discrepancias de Dámaso Alonso; sin él no se hubiera podido avanzar, o lo que es peor, ignorándolo, han venido a descubrirse mediterráneos que estaban, mucho de antes, navegados.

## VALOR DE LA AFECTIVIDAD

Al anotar la obra de Iorgu Iordan, *Lingüística Románica* [3], valoré las aportaciones de Dámaso Alonso en función de dos cuerpos doctrinarios: el de Saussure y el de Bally. Merece la pena replantear las cuestiones y extraer las premisas que nos permitan adentrarnos en otros campos [4]. El análisis del signo lingüístico sitúa a Dámaso Alonso totalmente fuera de la ortodoxia sausureana: la terminología (*significante* y *significado*) es, sí, la del ginebrino, pero en la concepción lingüística un «insalvable abismo nos separa» [5]. Y el abismo está en un desacuerdo inicial: En el signo lingüístico, veía Saussure la identificación de *significado* y *concepto,* en tanto el *significante* no era otra cosa que «el portador o transmisor del concepto» [6]; ésto motiva el distanciamiento radical:

> Al reducir Saussure el contenido del signo al concepto, desconoce totalmente la esencia del lenguaje: el lenguaje es un inmenso complejo en el que se refleja la complejidad psíquica del hombre. El hombre al hablar no se conduce como una fría y desamorada máquina pensante. Todas las vetas de su vida espiritual —intrinca-

[3] *Evolución, corrientes, métodos.* Madrid, 1967, págs. 241-243 y 579-580.

[4] Véanse los estudios *Significante y significado, Límites teóricos de la Estilística, Motivación y arbitrariedad del signo, Qué es para nosotros el significado,* incluidos todos en el libro *Poesía española. Ensayos de límites y métodos estilísticos.* (Quinta edición). Madrid, 1971.

[5] *Significante y significado,* pág. 19.

[6] Ibídem, pág. 24.

> da como una selva virgen— buscan expresión y aún en las frases más sencillas el oyente intuye inmediatamente la densa carga, el rico contenido complejo de su «significado» [7].

De ahí la consecuencia previsible: los llamados valores afectivos «no son separables de los conceptuales», forman parte del significado por cuanto no existe en la mente humana «ni un solo concepto que no sea afectivo, en grado mínimo o en grado sumo» (pág. 27). Porque, en efecto, un significado no es —sólo— un concepto, sino la carga psíquica que hace comprensible la imagen acústica que se recibe; esto es, un complejo en el que se «pueden distinguir una serie de significados parciales» (pág. 23). Lógicamente, si en la lengua actúan normalmente valores que rubricamos bajo afectividad, imaginación o fantasía, la acción de todo ello será más constante en una lengua que por sí misma no sea funcional. Nos estamos planteando el problema del lenguaje poético como opuesto al coloquial o trivializado: qué es lo poético frente a lo que consideramos herencia común. Resulta entonces que entendiendo el lenguaje poético como un *desvío* del lenguaje funcional [8] habrá en él una intensificación de todo lo que no es hechura colectiva, cargazones individualizadoras en las que se manifiesta la propia personalidad del creador. Estas cargas de originalidad son otras tantas llamadas a la afectividad, a la imaginación, a la fantasía [9]. Con ello nos apartamos de los presupuestos establecidos por Saussure para adentrarnos en el idealismo: desde el momento en que hay un enriquecimiento de cualquier valor neutro, el desvío se ha producido y ese desvío no está en la abstracción a la que llamamos signo lingüístico, sino en su realización virtual: unas veces en el coloquio; otras, en la creación poética. Pero apartamiento de una norma significa modificar la abstracción con unos connotadores, bien que ello no quiera decir extensión, sino —con frecuencia— restricción. Comoquiera que al connotar introducimos un nuevo valor en el enunciado, este hecho —personal y subjetivo— será ya un rasgo estilístico: utilización personal del código, uso personal del lenguaje, etc. fórmulas todas ellas que caen dentro de las doctrinas de Vossler y Spitzer.

Este planteamiento de los hechos nos lleva a una nueva consideración: ¿el lenguaje es posible sin ninguna carga afectiva? Dámaso Alonso —al rechazar a Saussure— dice que no, salvo alguna ligerísima excep-

---

[7] Ibídem, págs. 26-27.

[8] Cfr. Jean Cohen, *Structure du langage poétique.* París, 1966, pág. 13, etc.

[9] Más o menos tales serían —también— las ideas de otro idealista, Amado Alonso (cfr. *Materia y forma en poesía.* Madrid, 1959, págs. 110 y 113-114).

ción que hace (el lenguaje filosófico, por ejemplo), pero su postura viene a resultar estrictamente idealista. Desde Meringer se oía decir que:

> El hombre usa de la misma palabra en cualquier tipo de circunstancias, pero éstas nunca son absolutamente idénticas. Cuando el estado psíquico del hablante queda influido por el mundo circundante, se produce una modificación del material lingüístico que, si al comienzo es imperceptible, se acentúa cada vez más. Por otra parte, aun en el caso de que el medio ambiente no influya, nuestro propio espíritu recibe variados estímulos de acuerdo con el estado psicológico y físico de todo el organismo, y de estos hechos pueden producirse, también, modificaciones en el habla, que afectan tanto a los sonidos como a la significación de las palabras [10].

He aquí un viejo pensamiento que cobra actualidad en este instante. El signo lingüístico no es unívoco si nos atenemos a lo que viene repitiéndose desde Saussure: no es posible definirlo sin tener en cuenta la «circunstancia», que condiciona al hablante, y la intimidad que modifica a la lengua. Resulta entonces que ese complejo *significante* + *significado* es una pura abstracción, inútil tan pronto como tentemos su virtualidad, pues no hay signo lingüístico fuera de la sociedad que lo utiliza, ni ajeno al hombre que lo realiza. Para Meringer, el signo *avant la lettre,* sería ese complejo definido por Saussure más una carga que le de virtualidad. A través del idealismo, nos iremos, pues, acercando a las delimitaciones de Dámaso Alonso, porque lo que en él resulta claro es la validez universal del signo (no hay «ni un sólo concepto que no sea afectivo»), lo que nos hace pensar en la unidad de la lengua, fuera de diferencias cultas o populares. Pero ésto también es idealismo. En la *Filosofía del lenguaje* del Vossler [11] se dice: «la más pequeña gotita idiomática de un charlatán es, en resumidas cuentas, tan buena agua de Hipocrene como el inmenso océano de un Goethe o de un Shakespeare». Bien que el propio Vossler distinga entre el «espíritu teórico de la lengua», propio de los artistas, y el «práctico», de la masa [12], con lo que facilita alguno de los reproches que se le han hecho: su valoración excesiva del individualismo creador y sus restricciones sobre el sentido que tiene la colectividad [13].

---

[10] Vid. Lordan, *op. cit.,* pág. 129.

[11] Buenos Aires, 1943, págs. 37-38.

[12] Cfr. La exposición idealista de Montolíu (*Llenguatge i poésia,* Barcelona, 1929, págs. 52-53) que aduje en una nota a la obra de Iordan, que ya he citado (pág. 157, pág. 25).

[13] Bien que en *Positivismo e idealismo en la lingüística.* Madrid-Buenos Aires, 1929, pág. 95, había escrito: «una lengua nacional no llega nunca a su integridad y comunidad en virtud de una pasividad espiritual, sino de una actividad colectiva».

## APARTAMIENTO DE SAUSSURE

Vemos, pues, que dentro de las corrientes idealistas, la postura de Dámaso Alonso es ciertamente ortodoxa. Lo que le aparta de Saussure es —de una parte— su consideración del signo lingüístico no como una entidad bidimensional (significante + significado), sino tridimensional (significante + significado + carga afectiva). Dentro de este orden, la inserción del elemento estilístico (la carga afectiva) pertenece también a la tradición del idealismo. Ahora bien, creo que la antinomia que Dámaso Alonso establece como heredero de dos tradiciones científicas que recoge y somete a juicio, puede llegar a anularse o, al menos, a reducirse mucho: Saussure establece su famosa oposición en un plano de abstracciones. O dicho con su propia terminología, en el plano de la lengua. Lo que los idealistas estudian, y es también lo que hace Dámaso Alonso, no es la abstracción de un sistema, sino la realización del mismo. Por tanto, analizar un poema o estudiar las realizaciones de la lengua en un individuo son hechos de habla. La primera diferencia que se establece entre la postura de Dámaso Alonso, y la tradición saussereana es de carácter formal, no sustancial, pues cada uno de ellos dirige su atención a sendas manifestaciones distintas del hecho lingüístico. Y me parece que esto cobra total nitidez en una nota aclaratoria de nuestro crítico:

> En el significante hay otros elementos, que nosotros llamamos también significantes parciales (en los que el oyente ve reflejada la especial actitud del hablante respecto a la «cosa», es decir, la *matización afectiva* de la «representación» de la cosa) [14].

Todo ello nos sitúa ante problemas que rebasan los límites en los que nos movemos ahora: prioridad del habla antes de su codificación en la lengua, inexistencia de la lengua sin la realidad del habla [15], vinculaciones de lengua, habla, etc. Sí quiero —sin embargo— detenerme en otra oposición de Dámaso Alonso a las doctrinas de Saussure, ¿qué debemos entender por significante y significado? Frente al maestro ginebrino para quien —*grosso modo*— *significante* es 'la imagen acústica' y *significado* 'el concepto', Dámaso Alonso establece:

---

[14] *Motivación y arbitrariedad del signo,* apud *Poesía española,* pág. 600. El subrayado en el texto es mío.

[15] Había que pensar en la universalidad de afirmaciones como ésta, válidas para cualquier escuela. Cfr.: «la génesis del lenguaje es el mismo lenguaje que en cuanto se hace uso de él se explica y se realiza» (Karl Vossler, *Metodología filológica,* Madrid, 1930, pág. 75).

*Significante* = *a)* sonido (físico) y *b)* su imagen acústica (psíquica), ya que «en la situación normal idiomática, es decir, en la posición de los sujetos hablantes, *a* no existe para ellos. Si digo u oigo *mesa,* lo que emito o percibo sensorialmente, es ya *b,* es decir acústica. (Pero si me dicen la palabra correspondiente a *mesa* en una lengua desconocida, no percibo *a)* [16].

Por otra parte, y la separación ahora es más profunda, los *significantes* eran para Saussure 'portadores o transmisores de conceptos', mientras que Dámaso ve en ellos mucho más: delicados complejos funcionales, puesto que

> Un *significante* (una imágen acústica) emana en el hablante de una carga psíquica de tipo complejo, formada generalmente por un concepto [...], por súbitas querencias, por oscuras, profundas sinestesias [...] ese sólo significante moviliza innumerables vetas del entramado psíquico del oyente: a través de ellas percibe éste la carga contenida en la imagen acústica [...]. Diremos, pues, que un significado es siempre complejo, y que dentro de él se pueden distinguir una serie de *significados parciales* [17].

## TEORÍA Y REALIZACIÓN

Volvamos a encontrar —de nuevo— que la oposición entre la doctrina de Saussure y las precisiones de Dámaso Alonso son de la misma índole que las que ya han sido consideradas: el teórico se mueve en un plano de «pura abstracción» [18], mientras que el crítico llega a sus planteamientos desde el análisis de los hechos concretos. Mi interpretación también es restrictiva: el que una concreta realización abarque una serie de otras exigencias no invalida que la abstracción exista. Cierto que *mesa* es una imagen psíquica para los hablantes, pero irremediablemente los sonidos *m-e-s-a* existen también para el que habla, pues de otro modo, la imagen acústica sería diferente y los

---

[16] *Significante y significado,* apud *Poesía española,* pág. 21, Roland Barthes, dentro de la ortodoxia más saussureana posible, dirá: «cada palabra apenas se capta como proceso de comunicación es ya lengua» (*Elementos de semiología.* Madrid, 1971, pág. 21).

[17] Ibídem, págs. 22-23.

[18] Y en ese plano suelen moverse los teorizantes. Véase, por ejemplo, lo que dice Guido Guiglielmi al tratar de problemas semejantes a los que nos ocupan:

> El significado es una entidad ideal, inmutable, en cuanto se sustrae a las variaciones empíricas; y es objetiva, en cuanto la reducción eidítica suspende los juicios que se refieren a la existencia individual del objeto y en cuanto la reducción trascendente suspende todo lo que no sea relativo a la pura conciencia (*La literatura como sistema y como función.* Barcelona, 1972, pág. 13).

sonidos físicos, al realizarse de manera distinta de ésta, no cumplirían con el acto comunicativo del habla [19]. El significante es, sin género de dudas, eso que dice Dámaso Alonso, un complejo psicofísico, pero no creo que Saussure quisiera decir otra cosa, pues si no lo fuera podrían articularse esos sonidos de manera diferente (*sema, ames, mase, meas*) y el hablante exige, en cada caso, un orden concreto a la disposición de los sonidos (físicos). Si el orden no se cumple, el significado resulta incomunicable. Más sencilla me parece la posibilidad de salvar la oposición que se suscita en torno al significado: los *significados parciales* de nuestro crítico son realizaciones del hecho comunicativo del habla, ciertos sin asomo de duda, pero innecesarios si se consideran, en el plano de la lengua.

Pienso que resulta muy importante que, silenciando la tesis de Dámaso Alonso, Jean Cohen haya llegado a sus mismas conclusiones en un libro muy sugestivo [20]. Lo curioso es que Cohen se acerca al atrio del templo y no penetra. Ve la dificultad de explicar las cosas con los dos planos saussureanos y separa el signo poético del signo lingüístico: uno está constituido por significante y emoción; otro, por significante y significado:

> Sens notionnel et sens émotionnel ne peuvent exister ensemble au sein d'une même conscience. Le signifiant ne peut induire en même temps deux signifiés qui s'excluent. Pour cette raison, la poésie doit user d'un détour. Elle doit rompre la liaison instituée du signifiant avec la notion pour lui substituer l'emotion (pág. 224).

Creo que las cosas no llegan a aclararse. Acaso sobre el crítico francés pesa lo que se viene repitiendo desde Proust contra Sainte-Beuve: la obra de arte es producto de un otro yo (pero ese otro yo sigue siendo yo). Difícilmente podría sustentarse una afirmación como ésa fuera de un arte hermético. Hay mil puentes que unen lengua poética y lengua funcional sin que puedan saltar destruidos sin destruir la lengua. La emoción para comunicarse necesita palabras y si el poema no podía hacerse sólo con ideas, según la conocida anécdota de Mallarmé, la emoción no es un significado, sino una adición que se une al significado. Con lo que se nos aclararía, también ahora, una dificultad para la que Dámaso Alonso había buscado soluciones. Creo que han sido teóricos del arte —como Bunse, como Dorfles— quienes

[19] Barthes, *op. cit.*, pág. 85.

[20] *Structure du langage poétique.* París, 1966.

han encontrado la explicación de estas aporías con un hallazgo idéntico al de Dámaso Alonso. Para ellos, *señal* pertenece al universo físico y *signo* al estético, sin que haya una diferencia teórica entre ambos. Lo que ocurre es que en la que denominan *signo* hay una carga íntima que lo diferencia. O dicho con palabras de Dorfles [21]:

> De este modo, quizá, podremos encontrar una respuesta también a la delicada cuestión de un «significado de arte» que no sea reducible a su «contenido» (verbal, semántico, literario, conceptual), pero que sea inherente a su misma estructura íntima, y que, precisamente por el hecho de que ésta se vuelve fruible por sus características formales, pueda considerarse suficientemente universal.

## UNIDAD DE LA LENGUA

Creo que Dámaso Alonso en su triple personalidad de poeta, de crítico literario, de hispano hablante, ha fundido —tal y como postulaba el idealismo— la realidad del habla funcional y la de la lengua poética, y sus preferencias se han inclinado consciente o inconscientemente hacia la realización literaria, tanto por su obra de creador cuanto por sus trabajos de crítico. De este modo ha venido a dar vida a la tesis vossleriana de investigar conjuntamente la lengua y la literatura o, para ser más exactos, la historia de la lengua y la literatura a la que sirve de sustento [22]. Claro que esta posición nos lleva inmediatamente a otro problema: qué es la lengua funcional y qué es la lengua literaria. Pero antes de pasar adelante es necesario justificar el porqué de estas páginas.

Cuando Dámaso Alonso considera insuficientes los planteamientos de Saussure, se enfrenta con los problemas que la lengua le va motivando: al Dámaso Alonso crítico literario y al Dámaso Alonso poeta. Son éstas las cuestiones que le asaetean y a las que ha tenido —una y otra vez— que ir resolviendo, lo que ahora quiero poner de relieve es cómo nuestro gran crítico, desde una determinada posición, ha buscado soluciones a las que han llegado otros investigadores por otros caminos y, por supuesto, mucho más tarde que él. Porque Saussure «no operaba sobre la boscosa hondura de la realidad idiomática, sino sobre la

---

[21] *Símbolo, comunicación y consumo.* Barcelona, 1967, pág. 95.

[22] Vid., por ejemplo, las págs. 81 y 83 de la *Carta a Alfonso Reyes,* que voy a citar de inmediato.

apariencia de un solo corte plano a través de esa masa profunda» [23]. Por otra parte, se opone a Saussure cuando interpreta que entre significante y significado hay una vinculación motivada, no arbitraria, al menos en el lenguaje poético [24]; de aquí resulta que el significante en poesía tiene un sentido mucho más amplio que en lingüística, pues pasa a serlo todo signo (de cualquier naturaleza que sea) que tenga un valor expresivo. De modo menos explícito, pero —ciertamente— no incomprensible vino a decirlo Amado Alonso en su *Carta a Alfonso Reyes sobre la Estilística:*

> La estilística, como ciencia de los estudios literarios, tiene como base a esa otra estilística que estudia el lado afectivo, activo, imaginativo y valorativo de las formas de hablar fijadas en el idioma. Lo primero que se requiere, pues, es una competencia técnica en el análisis afectivo, activo, imaginativo y valorativo del lenguaje. ¿Qué hace y qué se propone la estilística con esa preparación? Atiende preferentemente a los valores poéticos, de gestación y formales (o constructivos, o estructurales, o constitutivos; la «forma» como un hacer del espíritu creador) [25].

## ¿QUÉ ES EL LENGUAJE POÉTICO?

En 1968, y bajo la dirección de André Martinet, se publicó un libro misceláneo *Le Langage.* En él, Paul Guiraud estudia *Les fonctions secondaires du langage* entre las cuales incluye —lógico— *Les fonctions poétiques* [26]. Para Guiraud, la poesía es un «discurso en el que la forma significante no es un simple símbolo convencional sino una sustancia dotada de una identidad y de funciones propias: la función métrica, la función expresiva, la función prosódica y la función metafórica corresponden todas a modos de actualización y de sensibilización del signo» [27]. Creo que bajo estos enunciados podemos descubrir muchas de las

---

[23] Ibídem., págs. 28-29.

[24] *Significante y significado,* ya citado, pág. 19. También Amado Alonso encuentra limitada la postura de Saussure y trata de ampliarla metodológicamente desde la fenomenología de Husserl; para él, *signo* es el equivalente a significación o referencia intencional (es decir, elemento lógico) e *indicio,* el signo que «en boca humana da a entender o sugiere otras cosas» (*Carta a Alfonso Reyes,* apud *Materia y forma,* vid., págs. 79 y 81 especialmente).

[25] Apud *Materia y forma,* ya citada, pág. 81.

[26] Editions Gallimard. París, 1968, págs. 466-488.

[27] Ibídem, pág. 468.

intuiciones que Dámaso Alonso había formulado casi veinte años antes. Y, si continuáramos leyendo:

> Les articulations significatives ne son point perçues dans leur forme sensible du fait de la transitivité du signe qui, dans la communication n'a pas de valeur en lui-même, mais n'est qu'un moyen qui mène au sens; transitivité qui a pour conséquence la démotivation at l'arbitraire du sopport phonique [...] Dans la poésie, en revanche, la forme tend à s'actualiser [...] nous retrouvons ici la distinction essentielle entre les arts et les langages; entre les signes naturels arbitraires et le signes iconographiques motivés [28].

Hemos llegado a los *significados parciales* que se entraman dentro de esos «delicados complejos funcionales» que para Dámaso Alonso son tanto el significante como el significado. Si limitábamos el valor de la doctrina del lingüista español cuando se aplicaba con carácter general, ahora la vemos utilizada virtualmente por un lingüista posterior a él y con vinculaciones ajenas a lo que Dámaso Alonso puede significar. Pero esto es —sólo— un paso dentro de su quehacer; desde él llegamos a la consideración de la lengua poética como un desvío de la neutra o funcional. Siempre y cuando entendamos por desvío cualquier tipo de modificación —por aumento o restricción— de los enunciados puramente denotativos.

Esto nos sitúa ante la oposición lenguaje funcional ~ lenguaje poético que, en definitiva, no es sino una cuestión de forma, «pero ocurre que los elementos imaginativos cobran una decisiva importancia en el lenguaje literario, sobre todo en el verso» (pág. 29). Partiendo de los *significados parciales* que afectan a los dos integrantes del signo lingüístico no se puede vincular la forma a uno sólo de ellos, sino que afecta a los dos y a las relaciones que existen entre ambos:

> Tomemos un endecasílabo de Góngora [...] *infame turba de nocturnas aves,* veremos cómo las dos sílabas *tur (turba y nocturnas)* evocan en nosotros especiales sensaciones de oscuridad fonética que nuestra psique transporta enseguida al campo visual. Esas sílabas *tur* son significantes parciales, con especial valor dentro de las palabras *turba* y *nocturna,* y despiertan en nosotros una respuesta, un significado especial, montado sobre el de *turba* y *nocturna,* y exterior; sin embargo, al significado conceptual de estas palabras; porqué esa sensación de oscuridad se propaga a todo el verso [29].

---

[28] Ibídem, págs. 468-469.

[29] *Significante y significado,* pág. 29.

De ahí (relación de significante y significado) que se puedan inferir dos perspectivas: la de la forma exterior (relación entre significante y significado) y la de la forma interior (relación entre significado y significante). Por eso Dámaso Alonso resalta la íntima relación de significante y significado y su mutuo condicionamiento en el lenguaje poético. Merece la pena partir de un ejemplo suyo: palabras no especialmente expresivas al ponerse junto a otras, tampoco esencialmente expresivas, pueden peraltar su expresividad. Oigámoslo:

> No podemos decir que en la palabra *pie* esté motivado el vínculo; tampoco en *plata* o en *argentar*. Sin embargo, si tomamos como significante el conjunto del verso *el pie argenta de plata al Lilibeo* reconocemos que en su totalidad hay una motivación del signo, motivación que no existia en *pie*, ni en *argenta*, ni en *plata*, ni en *Lilibeo* [30].

Vemos, pues, que se agranda el campo del signo lingüístico más allá de límites estrictos, con lo que, en la lengua poética, adquiere mayor complejidad esa doble relación a la que acabo de referirme, forma exterior y forma interior. La estilística suele atender a la que Dámaso Alonso llama forma exterior (relación entre significante y significado, según queda dicho) «porque es lo más fácil», por más que «el punto central de mira de toda investigación que quiera ser peculiarmente estilística (y no andarse por las afueras) es en ese momento de plasmación interna del 'significado' y el inmediato de ajuste en un 'significante'. La Estilística del futuro, si ha de ser algo, tendrá que atender por igual a estas dos perspectivas: forma exterior y forma interior» [31]. De este modo se plantea —a mi modo de ver una cuestión teórica, paralela a la que se suscita en la obra de Amado Alonso: doble plano (de expresión y de contenido) y cada uno con forma y sustancia específicas.

---

[30] *Función imaginativa del lenguaje*, apud *Poesía española*, págs. 604-605.

[31] *Significante y significado*, ya cit., pág. 33. Merece la pena copiar algo que había dicho poco antes (pág. 31);

> Podemos considerar que un verso, una estrofa, un poema, o partes de ellos son otros tantos «significantes», cada uno con su especial «significado». «Significante» es para nosotros, repetimos, todo lo que en el habla modifica leve o grandemente nuestra intuición del significado.

## PRESENCIA DE AMADO ALONSO

Creo que todo esto nos lleva a otros planteamientos, los de Pedersen (1949) y Hjelmslev (1961), pero antes de pasar adelante me parece necesario coordinar la doctrina de Dámaso Alonso con la de otro de los grandes maestros de la escuela española, Amado Alonso. En 1942, Amado Alonso publicó su *The Stylistic Interpretation of Literary Texts* [32] donde plantea cosas que ya conocemos: como el otro Alonso, su punto de partida es también vossleriano, pues considera como fin de la estilística el estudio del

> sistema expresivo de una obra o de un autor, o de un grupo pariente de autores. Y sistema expresivo significa desde la constitución y estructura de la obra hasta el poder sugestivo de las palabras y los juegos rítmicos [33].

De este modo, la obra de arte es, sustancialmente, la creación de una compleja estructura mediante la cual se quiere dar forma a un contenido; en este sentido, la estilística se acerca a las ideas que Saussure había expresado para hablar del signo lingüístico: de una parte, significante (es decir, forma); de otra, significado (es decir, contenido). Pero igual que hemos visto que hacía Dámaso Alonso, Amado Alonso ve en la estilística la dependencia que existe entre forma y contenido como consecuencia del sentido «constructivo y cualitativo» de la forma, pues no cabe «pensar en *una misma* forma con *distintos* contenidos, porque los contenidos, con su específica naturaleza, son formantes» (pág. 90). Entonces los «conceptos complementarios de fondo y forma se reducen a uno superior de forma» (pág. 91). Estas ideas conllevan necesariamente el planteamiento de un doble plano (el de la expresión y el del contenido) para poder entender la obra literaria.

Resulta entonces que Amado Alonso, saliendo de un planteamiento que pudiéramos llamar tradicional, ha conseguido llegar a resultados muy nuevos, más que nuevos si nos atenemos a la cronología: partiendo de Hjelmslev [34], S. Johansen publicó, en 1949, *La notion de signe dans*

---

[32] Apud «Modern Language Notes», LVII, págs. 484-496. La traducción española vio la luz en *Materia y forma en poesía.* Madrid, 1944, (3.ª edic., por la que cito, 1969), págs. 87-107.

[33] Página 90 de la traducción española. Vid., también, la *Carta a Alfonso Reyes,* incluida en el mismo volumen (especialmente la pág. 82).

[34] La exposición más reciente fue la que hizo en *Prolegomena to a Theory of Language.* Madison, 1961.

*la Glossématique et dans l'Esthétique* [35], donde se formulan en sendos planos de teoría y virtualidad práctica la existencia de dos planos (el de la expresión y el del contenido) formado cada uno de ellos por otros dos (el de la forma y el de la sustancia). Y he aquí cómo la anticipación de Amado Alonso fue luego ampliada por Dámaso Alonso sin que se produjera ninguna quiebra en sus presupuestos iniciales. Creo que Amado se anticipó a Dámaso, pero fue Dámaso quien llevó más adelante lo que habían sido unos firmísimos hallazgos teóricos.

## FRENTE A BALLY

No hace mucho, y para muy otros fines, he recordado un texto de Dámaso Alonso. En 1954 contestó en el acto de la recepción académica de Rafael Lapesa. De allí proceden estas pocas palabras (pág. 102): «¡Si la lengua es el canal más exacto por donde vertemos nuestra alma sobre el mundo! ¡Si es el material de la más humana de las artes, la literatura, nobilísima precisamente por hecha de tal sustancia!» Mis apostillas de entonces [36] señalaron cómo, desde su postura idealista, Dámaso Alonso ha formulado afirmaciones que hoy corren entre nosotros como de Jakobson y sus seguidores: la lengua es una sustancia para que la literatura se realice. Esto nos lleva a los planteamientos de Hjelmslev: la sustancia de contenido no es poética ni antipoética, es la realidad antes de ser formulada; por tanto, la poesía es una cuestión de forma, pero en el plano de la expresión (palabras, acentos, rimas) y no en el del contenido. La intuición del crítico es admirable: ha clavado su flecha en el terrero preciso, aunque no apuntó contra él [37]. La lengua es sustancia en el plano de la expresión y es, también, la forma en que esa expresión se articula. Sus propias palabras son éstas: «fonemas, acentos, etc. son sustancias lingüísticas; organizados en palabras y éstas en versos, en estrofas, etc. tenemos la forma de la expresión que es la lengua poética».

---

[35] *Recherches Structurales,* apud «Travaux du Cercle Linguistique de Copenhage», V, 1949, págs. 288-303.

[36] Vid. *Nuevos acercamientos a la poesía de Jorge Guillén,* en *Visión en Claridad.* Madrid 1975, pág. 71.

[37] Angelo Guglielmi escribió bien cerca de las palabras de Dámaso Alonso transcritas en el texto:

> tuttavia la letteratura nei riguardi delle oltre atrività dell'uomo per il fatto di essere più direttamente a contatto con il linguaggio riflette per intero lo spettro della problematicità del reale pur se non ne esaurisce il senso (*La letteratura del risparmio.* Milán, 1973, pág. 11).

Pero esta intuición de Dámaso Alonso nos hace recoger ahora un cabo que dejamos suelto. ¿Cómo caracterizar ese lenguaje poético? Volvamos al punto de partida: Bally —frente a Spitzer, por ejemplo— separaba cuidadosamente la estilística de los estudios sobre el estilo; la primera era para él ciencia lingüística; los segundos, estética o crítica literaria. En el *Traité de stylistique française* lo ha dejado dicho sin lugar a dudas:

> Le langage spontané est toujours «en puissance de beauté», mais sa fonction naturelle et constante n'est pas d'exprimer la beauté: dès qu'il se met volontairemente au service de l'expression de beau, il cesse d'être l'objet de la stylistique; il appartient à la litterature et à l'art d'écrire; car nous verrons que l'expression littéraire ne nos intéresse qu'à titre de fait d'évocation [38].

Para Bally, «la stylistique étudie donc les faits d'expression du langage au point de vue de leur contenu affectif» [39]. Evidentemente la concepción de Bally resulta muy restrictiva: ya en 1944, Iorgu Iordan trató de conciliar las ideas del maestro ginebrino con las de Leo Spitzer, en su *Stilistica limbii române* y, más o menos, el acercamiento de los estudios estilísticos estrictamente lingüísticos con los puramente estéticos es lo que intentó Tudor Vianu [40]. Dentro de estas posturas —bien que anticipándose muchísimo a ellas— están los estudios de Dámaso Alonso sobre la lengua poética de Góngora (1935) o sobre la de San Juan de la Cruz (1942). Por eso, cuando trata de elevar sus principios a teoría está totalmente lejos del maestro ginebrino porque —precisamente— para él, Dámaso Alonso, «el habla literaria y la corriente son grados de una misma cosa» [41], por eso —dejando aparte la sincera admiración que siente por Bally— difiere de él «en todas y en cada una de las perspectivas de su concepto de Estilística [...] Bally eligió un nombre poco apropiado para el objeto que se propuso» [42], porque volviendo a su postura vossleriana, Dámaso Alonso define como estilo aquello que

---

[38] Cito por el t. I de la 2.ª edición, pág. 181. Contra esto reaccionaría Amado Alonso, que como Dámaso, se manifestaba croceano:

> La estilística se ocupa del sentimiento, no como documento autobiográfico, no como actitud contrastable en la moral, sino como una creación de tipo estético-poético (*Materia y forma,* ya citada, pág. 93).

[39] Ibídem, pág. 16.

[40] Vid. Iordan, *Lingüística románica,* ya citada, pág. 374.

[41] *Límites teóricos de la estilística,* apud *Poesía española,* pág. 584.

[42] Lugar y obra citados en la nota anterior.

> individualiza un habla particular. Lo que en un habla no es reducible al habla común lo que señala la última diferencia de la personalidad: ése es el objeto de la Estilística [43]. Para mí, la Estilística literaria ha de ser la hermana mayor y guía de toda estilística del habla usual y no su Cenicienta. No hay modo de separarlas esencialmente y menos de oponerlas. Bally lo creía de otro modo, y después de definir el «estilo» en su sentido semejante al nuestro, con curiosa incongruencia idiomática destierra su Estilística... ¿a quién? ¡Precisamente al «estilo»! no le interesa, no es el objeto de su estudio [44].

Para Dámaso Alonso es falso que la lengua literaria se aparte de la coloquial por un empleo *voluntario* y *consciente* del lenguaje. Es claro que cualquier hecho idiomático está condicionado por el acto voluntativo del habla y por la consciencia de los signos que se emplean; por eso reitera una y otra vez que entre ambas manifestaciones no hay ninguna diferencia esencial, sino de grado o matiz: ni el escritor trata de «faire de la beauté avec les mots» ni el hablante popular es inconsciente o espontáneo en lo que va a decir:

> Los elementos que operan en el lenguaje existen lo mismo en la conversación más vulgar que en la más elevada obra de arte; pero potencializados en la obra de arte. ¿Cómo prescindir de un estudio estilístico del depósito más fijo, amplio y profundo del lenguaje? ¿Cómo prescindir de la más libre de las hablas exteriores creada en condiciones semejantes a las del habla interior, del monólogo: del monólogo que no siente restricción social alguna, que es el más libre, el más puro, el más inconsciente acto idiomático? El pensamiento interior se prolonga en la palabra exterior, que trae algo de la libertad y de la inconsciencia de aquél. Pero la palabra exterior se modera, refrena, corrige, por su fin social. Esto, lo

---

[43] Anota Dámaso Alonso: «Bally ha expuesto el punto de vista totalmente contrario en su *Traité,* 21» (*Poesía española,* pág. 584 nota 3). Investigadores de muy otro talante dirán que las tendencias de la literatura y de las artes modernas «sont avant tout des modes d'expression de l'individu» (Guiraud, *op. cit.,* pág. 446).

[44] *Poesía española,* págs. 584-585. No lejos están las ideas de Amado Alonso (1942) en *La interpretación estilística de los textos:*

> La relación que existe entre la concepción del mundo vivida por el ciudadano y la que como poeta nos representa en una obra literaria, es la relación que hay entre materia y forma: la materia de la vida reducida a una forma intencional creada. Aún en las cosas en que el poeta arranca en su concepción práctica del mundo, el espíritu creador vuelve los ojos hacia ella, y de su total composición elige ciertos rasgos valiosos y ahonda en otros puntos buscando nuevos valores (*Materia y forma en poesía,* 3.ª edic. Madrid 1969, pág. 92).

> mismo en la lengua hablada que en la literaria con diferencias no esenciales [45].

En la concepción de Dámaso Alonso, vemos que el creador es tan ingenuo como pueda serlo un hablante espontáneo, y esta postura le lleva a negar los principios de Bally. Por su parte, Amado Alonso adoptó —también— una posición opuesta a la del lingüista ginebrino cuando defendió el desimpresionismo del lenguaje, pues, si del signo lingüístico no podemos eliminar los connotaciones que han ido acumulando nuestros antecesores, no somos libres de usarlo de un modo impresionista. Por tanto, el lenguaje oral está tan falto de espontaneidad como pueda estarlo el literario, entendiendo esto a la manera de Bally [46]. O dicho de otro modo: para Dámaso Alonso la personalidad del hablante se manifiesta en la originalidad con la que usa los bienes comunes; como ha dicho en uno de los textos citados más arriba, el estilo es lo que «individualiza un habla particular. Lo que en un habla no es reducible al habla común, lo que señala la última diferencia de la personalidad». Y eso se encuentra, cuando existe, en el hablante, incluso iletrado, capaz de arrastrar multitudes y en el artista que somete su lengua al más demorado proceso de elaboración. En definitiva, individualidad. Partiendo de Vossler y Bally, Dámaso Alonso ha llevado a una práctica integral los postulados de algo que se enunciaba parcialmente: para él, como para Amado Alonso, el estilo está ahí, en el hablante y en el escritor, principio individualizador de personalidades que se destacan sobre unos fondos sin matices. Esta es la gran intuición de los maestros españoles: el sincretismo que, lejos de limitaciones restrictivas, busca abarcar la totalidad de los hechos. De cualquier modo, independencia intelectual para juzgar lo que es objeto científico. Y en estas intuiciones, tan agudamente expresadas algo que ahora descubrimos como novedad en Bachelard, Barthes o Guiraud:

> Toute expérience originale est créatrice du langage, et toute création linguistique que ne peut être qu'individuelle, singulièrement et, à ce titre, presque toujours affective ou baignée d'affectivité [47].

Para los investigadores franceses se trata de la evolución de las

---

[45] Ibídem, págs. 587-588.

[46] Cfr. *El impresionismo en el lenguaje.* Buenos Aires (1.ª edic) 1936; (3.ª edic.) 1956. Y, sobre todo, *Por qué el lenguaje en sí mismo no puede ser impresionista* («Revista de Filología Hispánica», II, 1940, págs. 379-386, reimpreso al final del volumen con el que he iniciado esta nota).

[47] Guiraud, *op. cit.,* pág. 465.

ideas de Spitzer: la estilística genética ha evolucionado hacia nuevas formas. Cierto y exacto. Pero cierto y exacto también, años y años antes, había evolucionado de la misma manera y había alcanzado esas mismas cumbres en los trabajos de los dos Alonso. Y para mí algo capital: la doctrina se había enriquecido gracias a una larga convivencia con los textos. Antes de formular la teoría, su descubrimiento en trabajos que exigían enfrentarse con la realidad lingüística.

## DE NUEVO AMADO ALONSO

Precisamente, la consideración de la obra del lingüista ginebrino, llevó a publicar en Buenos Aires un libro misceláneo que resultó ser de extraordinaria utilidad: me refiero a *El impresionismo en el lenguaje* (1940). Para ese volumen, Amado Alonso y Raimundo Lida escribieron su ensayo *El concepto lingüístico de impresionismo* [48] en el que —históricamente— se quiere fijar el significado de «impresionismo» para entender, desde él, lo que pueda ser el llamado «impresionismo lingüístico». Nacido el concepto para designar un tipo de pintura (quien realmente dio nombre a la manera fue Claudio Monet con su lienzo *Impressions*) pasó luego a nombrar a una determinada literatura (Brounetière habló en 1879 de la «poesía pictórica» de *Les vois en exil* de Alfonso Daudet, a la que consideró como novela impresionista). Después, los valores semánticos de la palabra proliferaron en todos los sentidos, de los cuales podrían ser los más importantes [49] «el lenguaje des-subjetivado», la expresión de sensaciones momentáneas, sin que para ellas cuente el conocimiento anterior, estilo en el «que predomina la fantasía», etc. Ante tamaña variedad de contenido, hay que pensar si se ha cometido error al intentar un determinado tipo de trabajos en un campo imposible de acotar:

> Los intentos sistemáticos de elaborar un concepto riguroso y científico de «impresionismo lingüístico» han resultado fallidos. Y no por incapacidad de los investigadores, sino por imposibilidad del objeto real estudiado. El lenguaje mismo no puede ser impresionista [50].

Ampliando estas conclusiones, Amado Alonso redactó su trabajo

---

[48] Ocupa las págs. 105-205 del volumen.

[49] Selecciono de entre los que enumeran A. Alonso y R. Lida en su pág. 203.

[50] Ibídem, pág. 204.

*Por qué el lenguaje en sí mismo no puede ser impresionista.* Partiendo de una opinión de H. Hatzfeld, opuesta a las conclusiones recién transcritas, A. Alonso confirma su juicio y lo afina con una especulación filosófica más depurada. Centrándose en hechos exclusivamente lingüísticos (la lengua como fenómeno del espíritu y no como instrumento de la literatura) se reafirma en la idea de que el lenguaje es *desimpresionista.* Para ello ha sido necesario estudiar el hecho lingüístico «como modo de conocimiento y como *forma* de expresión» y también ha sido preciso distinguir entre «la naturaleza y constitución de los giros y los usos estilísticos que de ellos se hagan» y, de otra parte, «entre la experiencia psíquica de expresarse y la experiencia vivida expresada» (pág. 212). Desde un punto de vista filosófico, Amado Alonso —contra Lerch, Wenzel y Hatzfeld— ve que el lenguaje es desimpresionista por los siguientes caracteres:

1. El lenguaje es por esencia intelectual; no puede, pues, descartarse la actitud intelectual del conocimiento por el lenguaje.
2. Todo acto de comprensión idiomática se basa en elementos racionales.
3. Categorías e idioma se reciben por herencia; es imposible el lenguaje eliminando la memoria.

Hatzfeld había considerado el lenguaje como vehículo literario, lo que no es considerarlo *en sí mismo,* sino desde un punto de vista literario-estilístico, pero otra consideración (la lingüística-filosófica) «revela que no es posible un pensamiento idiomático que permita percibir la realidad sin intervención de la actitud vitalista, de la memoria y de la inteligencia categorizadora» (pág. 224). Por otra parte, los giros llamados impresionistas pueden servir a cualquier otro procedimiento estilístico, pues no puede decirse que un signo, en su estructura significativa, sea impresionista o no. En nuestro espíritu, el signo lingüístico conforma a cada objeto con unas determinaciones basadas en la experiencia y en la memoria vital.

Resulta entonces que la obra teórica de los dos maestros españoles ha llegado a las mismas conclusiones por caminos diferentes; por eso en ambos, su apartamiento de las doctrinas del teórico suizo. Ahora bien, si los dos Alonso se han encontrado al discrepar de Bally, juntos anduvieron —también— al declararse vosslerianos. Antes de seguir adelante, permítaseme añadir a las ideas de Dámaso Alonso algunas de Amado, justamente las que me van a permitir pasar a otras cuestiones. En *la interpretación estilística de los textos* escribió que «por estilo

se suele entender el uso especial del idioma que el autor hace» (pág. 89), lo mismo que en su traducción de la *Filosofía del lenguaje* de Vossler había escrito palabras [51] que ampliaría en su *Carta a Alfonso Reyes* [52], o al hablar de Lope de Vega:

> De la maraña de elementos que la realidad ofrece, el poeta elige unos pocos porque su mirada espiritual, aguzada en el trance de la tensión creadora, intuye en ellos un sentido profundo que la realidad no da; prescinde de todos los otros ajenos al sentido que le obsesiona, y dominado por la intuición de ese sentido y por la delicia de ir creándolo, se deja asaltar por asociaciones y recuerdos y su fantasía forja invenciones que cooperen en su expresión [53].

Es ésta una línea concorde en el pensamiento de Amado Alonso, la que le llevó a hablar en otra ocasión de los «humores subjetivos con que nace empapada la palabra» [54]. Subjetivismo en el hablante, y subjetivismo —mayor aún en el artista— lo que le hará llegar —como a Dámaso Alonso— a una consideración común de los hechos de *lengua* (aspecto social) y de *habla* (aspecto individual), pero no hasta el extremo de creer que el individuo sea sólo un producto de la sociedad, ni un elemento extraño a ella [55]; de ahí que Amado Alonso al lado de sus muchos estudios sobre grandes escritores se dedicara —también— al análisis de determinadas preferencias lingüísticas no individuales, sino colectivas (análisis del habla de algún grupo social) [56], o del planteamiento de todo un sistema de lengua que, impuesto al individuo, éste lo acepta adaptándolo a las necesidades expresivas de su habla (estudios sobre el artículo sobre el diminutivo, sobre los verbos de movimiento).

---

[51] Páginas 37-38, 237-238.

[52] *Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística,* incluida en el volumen que vengo citando, págs. 78-86.

[53] *Vida y creación en la lírica de Lope,* Ibídem, pág. 113.

[54] *Propósito* que encabeza a la *Introducción a la estilística romance,* de K. Vossler, L. Spitzer y H. Hatzfeld, Buenos Aires, 1942, pág. 9.

[55] «Pues si, en parte, la historia hace a nuestro autor, en parte también, nuestro autor hace a la historia. Con los riesgos de todo esquema podíamos llegar a esta fórmula: toda creación artística resulta de la conjunción individual y libre con lo social y dado» (*Carta a Alfonso Reyes, op. cit.,* pág. 84).

[56] *Los paisanos ante la vegetación de la pampa. Los paisanos y sus caballos,* apud *Estudios lingüísticos. Temas hispano-americanos.* Madrid 1953, págs. 73-101.

## INDIVIDUALIDAD EN EL USO

Y estamos en una convergencia en la que han coincidido los dos Alonso. Partiendo de Vossler y Bally, pero modificándolos, nos han descubierto en el estilo la individualidad tanto de una lengua en la totalidad de sus usuarios cuanto en la capacidad creadora de los individuos de excepción. Esto es, en una visión muy amplia, el estilo es cuanto denuncia una originalidad. Por tanto, todo aquello que es un «desvío» de los caminos trillados o una «selección» entre las posibilidades que se ofrezcan. Desvío o selección no son otra cosa que apartamiento de cualquier conducta carente de personalidad, por sobre el individuo (hecho social) o en su intimidad (creación individual), y esto nos vuelve a situar dentro de tendencias bien modernas sobre la concepción e interpretación del hecho lingüístico. Hemos visto hasta la saciedad que Dámaso Alonso ha hablado en los textos transcritos de «especial actitud del hablante» significante es «todo lo que en el habla modifica [...] nuestra intuición del significado», de individualización «de un habla particular», «los elementos que operan en el lenguaje existen lo mismo en la conversación más vulgar que en la más elevada obra de arte», etc. Copiemos ahora —como complemento— algo de lo que Amado Alonso escribió en *El ideal artístico de la lengua y de la dicción en el teatro* [57]:

> Hay un lenguaje práctico para la circulación social, y hay otro con que se expresa y objetiva el alma solitaria. Un hombre está frente a su prójimo hablándole, si algo le encarga o le pide, si algo le comunica, si algo le comenta, si le adula, si le insulta, siempre tendremos que la finalidad última de aquel hablar es la acción social: actuar. El lenguaje es un instrumento de acción. Y la naturaleza misma del lenguaje está determinada por su finalidad. Cada palabra ha sido elegida, cada giro, cada silencio, el tono de voz en el tiempo, la parsimonia o la vivacidad, las inflexiones melódicas y el ritmo de hablar, según necesidades estratégicas de la acción sobre el prójimo.

Baste con esto. Reiteradamente, selección dentro de un repertorio de posibilidades y como se diría en francés muchísimos años más tarde:

> Toutefois, avec l'extrême développement des formes de la com-

[57] El fragmento aparece en *Materia y forma*, pág. 57.

> munication, l'idée de fonction d'un discours orienté vers un public et celle d'un mode d'action sur se public reprennent toute leur valeur [58].

En todos estos casos vemos cómo la idea de selección actúa de manera constante. El problema viene de muy lejos y no parece haber agotado sus posibilidades. En la *Sprachwissenschaft* (1891) de G. Von der Gabelentz y después en el *Traité de stylistique latine* (1946) de J. Marouzeau se habló de la preferencia por una determinada posibilidad de expresión [59] como fundamento de la estilística (la lengua sería el conjunto; el estilo, el resultado de una selección). Creo que es así cómo hay que entender los planteamientos estilísticos de Dámaso Alonso: no basta con decir —erróneamente— *cholla* donde hay que decir *cabeza,* sino en las posibilidades de libertad para elegir una determinada forma donde cabe emplear otra: Góngora para decir que un pie es muy blanco escribe *el pie argenta de plata al Lilibeo;* Lorca para ponderar el brillo metálico de una noche cerrada, *en la noche platinoche.* Son dos utilizaciones de *plata* con las que se logran muy diversos fines y son dos contenidos que pudieran haberse formulado de otra manera. El rasgo estilístico está en haber empleado esas y no otras fórmulas; lo que individualiza la lengua poética de Góngora o Lorca como habla personal es el rasgo inusitado de esas construcciones por más que puedan estar dentro de una gramática lógica (lo que no quiere decir que estén). Lo que a mi modo de ver aparta la «selección» de Dámaso Alonso [60] de los que practica Bally es, precisamente, la afectividad con que procede el hablante o el creador. Afectividad como principio psíquico que inclina hacia una determinada preferencia. Tal vez nos encontremos —una vez más— ante un problema de terminología: los maestros españoles se han visto arrastrados por un determinado léxico, pero han ido más allá de lo que él significa. Han sido teóricos de un futuro en el que estaban viviendo, pero que aún no había sido formalizado. La investigación posterior habla de *écart* 'desvío' para decir lo que ellos han visto con claridad. en Guiraud, por ejemplo y no hago mención de la cronología, *choix* y *écart* vienen a ser lo mismo, pero el empleo de los sinónimos creo que ayuda a aclarar lo que digo ahora:

> Le style est l'aspect de l'énoncé résultant d'un *choix,* et on a vu

---

[58] Guiraud, *op. cit.,* pág. 446.

[59] Cfr. Valerio Báez, *La estilística de Dámaso Alonso.* Sevilla, 1971, pág. 70.

[60] *Límites teóricos de la estilística,* apud *Poesía española,* nota 10 (págs. 590-591).

> la complexité des causes qui déterminent ce *choix*. Selection des formes, il est donc un *écart* qui identifie la parole por opposition à d'autres formes possibles [61].

Ya no es difícil que un teórico de este momento se enfrente con el viejo problema y trate de darle una solución lógica:

> La conclusion s'impose donc: le vers n'est pas agrammatical mais antigrammatical. Il est un écart par rapport aux règles du parallelisme du son et du sens qui règne dons toute prose [62].

O como diría Barthes, con una formulación totalmente válida para las consideraciones hechas sobre Dámaso Alonso: «el *habla* es esencialmente un acto individual de selección y de actualización» [63]. Pero si esto se encuentra dentro de la comprobación objetiva, ya no lo es decir que la *lengua* sea «el lenguaje menos el habla» [64], como si cupiera hacer cubileteos mezclando realidades con abstracciones. El propio Berthes ha escrito; «Según el esquema de Saussure una lengua sin habla resultaría impensable» [65].

## ENRIQUECIMIENTO DOCTRINAL A MODO DE CONCLUSIÓN

He intentado ver cómo se organiza el pensamiento de Dámaso Alonso sobre unos cuantos problemas que tienen que ver con la estilística. Subsidiariamente cómo se relaciona su postura con la de Amado Alonso: su filiación ortodoxamente vossleriana, le llevó a enriquecer los planteamientos demasiado estrechos de la escuela franco-ginebrina, sin que esto significara tampoco una total sumisión a lo que Vossler y Spitzer representaron. Más aún, con Spitzer hubo discrepancias de no poca monta [66]. Las motivaciones teóricas de los críticos españoles tienen antecedentes en lingüistas anteriores, no siempre citados por ellos, lo que hace suponer que han llegado a sus hallazgos por caminos personales. Del mismo modo que intuiciones suyas aparecen en investigadores que probablemente no los conocen. Motivos ambos

---

[61] *Op. cit.*, pág. 457. Los subrayados son míos.

[62] Cohen, *op. cit.*, pág. 72.

[63] *Elementos de semiología* (2.ª edic.). Madrid, 1971, pág. 20.

[64] Ibídem, pág. 19.

[65] Ibídem, pág. 29.

[66] Cfr. Baéz, *op. cit.*, págs. 90-92.

que nos obligan a ciertas consideraciones: sí, nada nace de la nada, y mucho menos en ciencia donde la generación espontánea ha padecido de contínuas pasteurizaciones. Lo que ocurre es que la fecundidad de cualquier doctrina se comprueba por cuanto se puede generar desde ella. Y recíprocamente, la novedad de hoy exige la existencia de posiciones que van siendo superadas por más fueran revolucionarias en su día. No es difícil que las aguas que manan separadas acaban corriendo por un mismo cauce.

Si Dámaso Alonso parte de Saussure al considerar el signo lingüístico como formado por significante y significado, se desvía inmediatamente en busca de la complejidad psíquica del hombre, silenciada por el fundador de la lingüística moderna. Ahora bien, si hay una veta idealista en esta postura, pensamos en que Dámaso Alonso defiende el psicologismo en la base de sus planteamientos y ello le llevará a creer en los valores intuitivos de la crítica. Pero no hemos de pensar que en la práctica prefiera la intuición al rigor, sino que hermana ambos, según un ideal difícilmente alcanzable, aunque tampoco en ello anda solo: abandonando campos que nos son familiares, un teórico de la estética ha de decir en época bien próxima:

> No hay duda que la relación entre realidad (objetiva) del mundo externo e imagen (subjetiva) del artista es una cuestión básica que sigue constituyendo, para el estudioso del arte, un escollo suficientemente agudo. Es lógico, pues, que una de las primeras preocupaciones de la psicología aplicada al arte —o de la estética construida sobre bases psicológicas— fuese la de intentar descubrir si se puede encontrar una base «científica» a tan oscura cuestión [67].

Ahora bien, considerando imposible la separación de habla cotidiana y lengua literaria, Dámaso Alonso ve cómo ésta no es sino una intensificación de los procedimientos de aquélla [68]. Y resulta que un planteamiento semejante es el que se hace en la semiología: cuando Greimas señala que el sentido es «una articulación de diferencias en el plano de la expresión», da un primer paso por la doctrina de Dámaso Alonso, y desde este inicio ya puede enunciar que dos formas semióticas paralelas (las que llamamos lengua funcional y lengua literaria) se pueden distinguir por su forma lingüística, de tal modo que no llegan

---

[67] Dorfles, *Símbolo, comunicación,* etc. ya citado, pág. 73.

[68] Resulta que no es sino esto lo que dice crítico tan poco idealista como A. Guglielmi (apud. *Lett, risparmio,* ya citada, pág. 105):

> La letteratura coincide con il linguaggio o meglio il contenuto della letteratura è il linguaggio (la letteratura non conosce eltro contenuto che il linguaggio).

a convertirse en isomorfas porque los planos de la expresión (lo que Dámaso llama diferencias de intensión) y del contenido (pueden ser idénticas) se articulan de manera distinta (mayor potencialización de la obra de arte) [69]. Habiendo, pues, una misma sustancia del contenido, las modificaciones que afecten a la lengua funcional y a la literaria (particularmente a la poética) serán de carácter formal, pero esto lleva a nuestro crítico a apartarse del idealismo: desde Croce, la escuela idealista defiende la no independencia de significante y significado, sino su mutua fusión. Para Dámaso Alonso, las cosas ocurren de otro modo. Spitzer le criticó —lo que no es totalmente cierto— la aceptación de la dicotomía; nuestro investigador, y lo he señalado en páginas anteriores, ve en el *significante* un sentido físico (lo que diríamos forma de la expresión) y su imagen acústica (sustancia de la expresión), es decir, ha llegado a formular la postura estructural de Hjelmslev en el plano de la expresión, pero como no puede concebir una expresión carente de carga afectiva, a través del complejo que ésta representa, se identifica el contenido o significado. La explicación de Dámaso Alonso es muy coherente a lo largo de todo su quehacer [70] y apunta a soluciones —tan relativas como el hombre mismo— que hoy suelen ser aceptadas:

> La différence entre prose et poésie est de nature linguistique, c'est-à-dire formelle. Elle ne se trouve ni dans la substance sonore, ni dans la substance idéologique, mais dans le type particulier de relations que le poème institue entre la signifiant et le signifié d'une part, les signifiés entre eux d'autre part [71].

Me atrevería a decir más. La intuición de Dámaso Alonso ha llegado fuera de la lingüística y se identifica con hechos de otras disciplinas. Un sociólogo como Henri Lefebvre escribirá taxativamente:

---

[69] El texto de Greimas que aduzco está en las págs. 46-47 de su obra *En torno al sentido. Ensayos semióticos* Madrid, 1973:

> La organización formal de la expresión, tal cual la hemos presentado sumariamente aquí, nos permite comprender la aparición del sentido como una articulación de diferencias en el plano de la expresión. Dos formas semióticas paralelas caben ser distinguidas: una forma de la expresión y una forma del contenido. Estas dos formas son *homólogas* entre sí, porque ambas derivan de una *forma lingüística* única; pero *no* son *isomorfas,* puesto que los planos de la expresión y del contenido están articulados de maneras diferentes (págs. 46-47) Du sens.

[70] Greimas, recién citado, no es ni claro ni coherente; en sus *Essais de sémiotique poétique* dice: «La décomposition du signe qu'est le discours poétique met en place les articulations parallèles du signifiant et ou signifié» (pág. 11). Mientras que en *En torno al sentido* (pág. 324) considera a la poesía como resultado «de la fusión íntima del plano de la expresión y del plano del contenido».

[71] Cohen, *op. cit.*, pág. 199.

«desde el punto de vista sociológico los significados no se reducen a los significantes: estos últimos indispensables, conducen hacia los significados» [72].

Resulta entonces que, según estos planteamientos, el estilo, o uso individualizado del lenguaje, no es sino una cuestión de forma [73], que tiene «decisiva importancia» en la lengua literaria y, sobre todo, en la poética. Los semiólogos no hacen sino repetir esto mismo: para Barthes (y prescindo de donde toma las ideas) *idiolecto* sería 'el «estilo» de un escritor' [74] o para Cohen, «la forme c'est le estyle» [75]. Pero idiolecto es sustancia y expresión y estilo como forma exige un contenido que en ella, precisamente en ella, se realiza. Y volvemos a estar en Dámaso Alonso: no repito lo ya dicho, me atrevo —tan sólo— a señalar que él ha establecido «la íntima relación de significante y significado y su mutuo condicionamiento en el lenguaje poético» [76]. Lo que, cierto, no está demasiado lejos de lo que dice otro crítico francés de hoy:

> L'étude des mécanismes sémantiques, c'est l'examen de la relation que unit une forme à une signification, c'est-à-dire l'analyse du processus par lequel ce que veut exprimer un locuteur devient un discours [77].

Creo que no merece la pena seguir buscando coincidencias. Dámaso Alonso parte de Saussure y de Bally, pero con radicales discrepancias de ambos. Su doctrina se instaura en el idealismo vossleriano, pero tampoco lo acepta por completo y de algún idealista como Spitzer le apartan notorias diferencias. Desde este doble origen, intenta una doctrina con su mucho de sincrético, y es la que aplica a sus estudios literarios. O, para ser más exactos, sus estudios literarios le han hecho ver las cosas en su complejidad: cada autor o cada texto exigen un método y no se puede partir de universales, válidos para entender lo que es personal y escurridizo. Este sabio principio Dámaso lo comparte con Amado, su precursor unas veces, su compañero a distancia otras, su desconocido vecino algunas. Pero hay como un hilo sutil que une a los dos investigadores (tal vez los maestros comunes en España, su

---

[72] *Lenguaje sociedad.* Buenos Aires, 1967, pág. 233. Vid. el texto de Dámaso Alonso que cito en la pág 7, nota 2.

[73] Vid. pág. 11, y textos que allí aduzco.

[74] Obra citada otras veces a lo largo de este trabajo, pág. 29.

[75] *Structure,* ya citada, pág. 35.

[76] Cfr. pág. 12.

[77] Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie.* París, 1973, pág. 64.

formación en el idealismo alemán, su enfrentamiento con los problemas de una misma lengua y de una misma literatura) y que roto con la muerte de Amado (1952) dejó que Dámaso evolucionara en un momento de madura plenitud.

Dámaso Alonso ha practicado unos principios teóricos que han venido a ser estructurales. Son su aguda intuición. Cuando se suscitan muchos dogmatismos, ahí se les había adelantado un teórico con el que no se contó. Pero es edificante ver la de mediterráneos que se van descubriendo. Frutos de la intransigencia y de la ignorancia. Pero también resulta ejemplar ver cómo se debaten cuestiones para desenmarañar el camino y encontrarnos con que el camino ya estaba limpio y practicable. Quiero decir, que la teoría se podía realizar en una *praxis,* lo que no siempre es hacedero con logamaquias y lailamanías. Bien sé que esto es sermonear en desierto y no tengo especial vocación de predicador: seguiremos con explicitaciones, epistemas, ontologías, roles y femas. Y ojalá sirvan para hablar en español o para entender a Garcilaso. Más de una vez me acuerdo de la cotorra de la fábula dieciochesca, que, por alguna rara doctrina pitagórica, ha reencarnado en figura novísima. Pero el hecho lingüístico está ahí, dispuesto a no dejarse aclarar con un patrón singular; y ahí está el hecho poético, desviado de la utilización mostrenca, pero lleno de posibilidades de análisis.

En estas páginas he expuesto alguno. Ni único, ni universal. Pero muy rico en su limitación, abierto en sus posibilidades, como lo está también el espíritu del hombre. Entonces resulta de algún valor comprobar la validez de cosas que se dijeron hace veinticinco o treinta años. Cuando he aducido nombres extraños no lo he hecho porque para mí tuvieran un valor inequívoco, sino porque —en su heterogeneidad— bien me ayudaban a aclarar lo que quería decir: Dámaso Alonso no inventó el idealismo, sí lo aplicó con originalidad. Y Al descubrir los hallazgos que ha ido haciendo —y los otros también y muchas veces después que él han hecho— vemos la validez de sus adivinaciones. Tal vez comprobación indirecta de esa intuición por la que tanto ha clamado y de la que no nos podemos desentender si queremos hacer ciencia. Porque estar al día es algo más que chapurrear sobre un artículo recién encontrado, es tener perspectiva para aceptar o para rechazar, discernimiento de dónde hay mena y dónde sólo ganga.

# LA *NOCHE OSCURA* DE DÁMASO ALONSO

## EVOCACIÓN

*Hijos de la ira* es un libro que se publica en 1944. Se ha dicho mil veces: año de *Oscura noticia* y de *Sombra de Paraíso.* También mil veces se ha dicho que el curso de la poesía española se cambió en aquel momento [1]. Así las cosas, son noticias de manual, pero los manuales dicen las cosas sin enterarse de lo que cuentan. Hace falta haber vivido 1944 para saber qué significan exactamente esas palabras. Más aún, y cargo con el subjetivismo de la afirmación, ser mozo que entonces empezaba a vivir contemplando las cosas sin ningún encono. Por eso me parece que mucha gente que habla de subjetivismos no acierta a entender nada de lo que trae entre manos. Porque ignora lo que suelen llamar —ellos— parámetros, o la circunstancia de Ortega. Cuarenta años son muchos años para hurgar el recuerdo, si el recuerdo no es otra cosa que una nostálgica evocación. Pero la poesía de Dámaso Alonso no ha sido la piedra que pasa a las salas de arqueología (algún profesor norteamericano todavía no se ha enterado), sino que ha sido siempre —en mí al menos— el remejedor que ha impedido que la conciencia se aposara. Por eso, muchos años después —y eludo bastantes cosas intermedias— quisiera encontrar la explicación de algo, de lo que ahora —Dios sabe que menos pedante y, desde luego con la misma sinceridad— pienso que en 1944 nos conmovió a los mozos que estudiamos tercero o cuarto de Letras [2].

---

[1] Brevemente: en una excelente antología que —como es de rigor— no comparto siempre (J. P. González Martín, *Poesía Hispánica, 1939-1969. Estudio y antología.* El Bardo. Barcelona, 1970, págs. 52-56) y en el mejor estudio dedicado a Dámaso Alonso (Miguel Jaroslaw Flys, *La poesía existencial de D. A.* Gredos, Madrid, 1968).

[2] Emilio Alarcos habló de todo esto: «*Hijos de la ira*» *en 1944* («Ínsula», 1958, núms. 138-138, pág. 7).

## EN TORNO AL ESTILO

Después de mucho hablar la gente suele encontrarse bastante cerca. Vossler y Spitzer decían que estilo es el «uso personal del lenguaje», para Guiraud

> Le style est l'aspect de l'énoncé résultant d'un choix [...] Selection des formes, il est donc un écart qui identifie la parole par opposition à d'autres formes possibles. C'est donc un langage spécifique, ou plus exactement, un langage consideré dans ce qu'il a de spécifique et qui trouve dans la langue les moyens d'actualiser cette spécifité. Mais qui ne les trouve qu'en partie, c'est pourquoi il est une sémiogenèse, une invention du langage, etc. [3].

Creo que —por una vez— la decantada claridad francesa resulta un tantico más abstrusa que la oscuridad germánica. Más acertado anda Guiraud cuando trata de abreviar: «Le style est la conquête d'une liberté individuelle sur les contraintes de la convention collective». Sin querer, las piezas han venido a pasar por nuestro esperadero. Porque la libertad individual, si es libertad, no es para uno sólo, sino para la convención colectiva. Y esto es lo que ahora quiero señalar. Al romper —1944— con toda la creación poética de posguerra, la poesía de Dámaso Alonso lograba —por supuesto— la libertad personal, a través de su propio y personal estilo, pero conseguía, para las gentes de entonces, y para otras muchas que vinieron después, y no se enteraron, la libertad de su expresión o, si se quiere, su hallazgo más íntimo.

Una obra —y este es el problema— si es original, sorprende siempre por la extrañeza de su lengua. El poeta en este caso ha roto con los convencionalismos, pero ha tenido que usar unas palabras que estaban ahí, al alcance de cualquier mano, y las ha descubierto, o ha descubierto en ellas unas posibilidades subyacentes que el comercio cotidiano había enmascarado. La palabra entonces se convierte en un signo con una carga intencional habitualmente desconocida, y el signo —tantas veces trivial— adquiere una tercera dimensión, más allá del significante y del significado; la intencional que le da el creador. Y ésta va a ser mi tarea hoy, intentar descodificar el mensaje, según la terminología al uso.

---

[3] *Les fonctions sécondaires du langage,* apud *Le Langage* (direction d'André Martinet). Encyclopédie de la Pléiade. París, 1968, pág. 457.

## CONNOTACIÓN NEGATIVA

Encontrar el sentido de las palabras en un poeta es —ni más ni menos— buscar en ellas lo que pueda haber de diferenciador en un uso. Estilo. Pero estilo transcendido: no sólo la valoración estética de un hecho, sino la intención metapoética de los contenidos. Algo que va mucho más allá de la utilización del lenguaje para descubrirnos —gracias a él— normas de conducta. La importancia de esta poesía transcendida a niveles éticos, sin perder —claro— su sentido poético, pues de otro modo habría dejado de interesarnos, se basa en la coherencia con que pueda estructurar su propio sistema de comunicación. Entonces, lo primero que habrá que buscar es el orden conceptual del poeta, sustentado en unas palabras que arman y mantienen en pie el edificio. Tampoco ahora hemos de padecer espejismos: un poeta no es un filósofo. En él, la coherencia mental depende de estados anímicos, más que de lógica mantenida. Es posible que veamos cambiar los mensajes líricos, porque habrá cambiado —también— el alma de quien los crea. Salvedades éstas que pretenden no curarse en salud, sino justificar una realidad, sin dogmatismos y sin forcejeos.

En 1944 aparecen los dos libros de Dámaso Alonso ya aludidos: *Oscura noticia* e *Hijos de la ira.* Los títulos transparentan una voluntad: manifestar un mundo de turbulencias. Los sustantivos van condicionados por unos elementos que modifican mucho las nociones base: *oscura, de la ira.* Pero las condicionan negativamente, rompiendo la armonía luminosa de la creación con esas turbideces que acompañan al mensaje, con esa cólera —no amor— que ha engendrado a los hijos. Si los títulos son tan inequívocamente negativos, todo el mundo que tratan de cobijar bajo su amparo estará sometido a tales sentimientos. La búsqueda de lo que sea diferencial en la poesía de Dámaso Alonso no podrá hacerse con relación a un mundo de perfecciones, sino a un mundo de desequilibrio. En tal sentido, lo más opuesto al *Cántico* de Jorge Guillén. No un cántico, sino la palinodia por haber perturbado la armonía de la creación. Matoré emplea el concepto de *palabra-testimonio* para ordenar el léxico dentro de un campo nocional [4]. Su punto de partida es válido para nuestro objeto: el mundo nocional de Dámaso Alonso es todo ese conjunto de negaciones con que la criatura

[4] En el *Index du vocabulaire du Symbolisme* este valor suele tener la *palabra-clave,* que Matoré usa para otros fines (cfr. los cuadernos que P. Guiraud publicó con aquel título en 1953 y 1954). En el *Index, palabras-temas* son las más empleadas por cada autor (*Index des mots d'Alcools.* París, 1953, pág. 1).

ha roto la perfección creada por Dios, monstruo el hombre por cuanto es forma perturbadora del orden [5]:

No, ninguno tan horrible
como este Dámaso frenético,
como este amarillo ciempiés que hacia ti clama
con todos sus tentáculos enloquecidos,
como esta bestia inmediata
transfundida en una angustia fluyente;
no, ninguno tan monstruoso
como esta alimaña que brama hacia ti,
como esta desgarrada incógnita
que ahora te increpa con gemidos articulados [6].

Hemos de buscar en el interior de un campo nocional tan claramente manifestado «des éléments particulièrement importants en fonction desqueles la structure lexicologique se hiérarchise et se coordonne» [7]. Las palabras que Dámaso Alonso empleará para dar testimonio de sí mismo; de sí, hombre, ni mejor ni peor que los demás hombres, serán las que hagan cobrar un valor distinto a su obra. Suyas e inconfudibles. Por eso tuvieron carácter revolucionario, por eso dieron otro sesgo a la poesía española y por eso —sí, aunque convenga enturbiarlo— nos dieron fe y esperanza a quienes éramos estudiantes por 1944. Entonces resulta que esas palabras que tienen peso en su vocabulario son el «símbolo material de un hecho espiritual importante»; aquí, el hombre perturbador de la creación, la maldad recóndita, la fealdad encubierta, no son otra cosa que el testimonio de cuanto hipócritamente se oculta *(oscura noticia)* hasta que el poeta tiene la sinceridad de manifestarlo *(hijos de la ira).*

Esta enumeración nos hace ver algo insoslayable: la palabra va a servir para manifestar un estado espiritual; más aún, un estado espiritual que protesta contra toda una situación que viene siendo aceptada; más aún, una protesta contra todos los hombres [8]. Cualquiera que sea la

---

[5] Para nuestros clásicos, *monstruo* era 'híbrido', 'lo que se sale de las leyes de la naturaleza'. Para la voz, vid. Gerardo Diego, *Presentación de Dámaso Alonso* («Ínsula», núms. 138-139, 1958, págs. 1 y 5).

[6] *Monstruos,* en *Hijos de la ira,* edición de Elias L. Rivers, pág. 82. Citaré siempre por esta edición y, simplemente, *Hijos.*

[7] G. Matoré, *La méthode en Lexicologie. Domaine français.* París, 1953, pág. 65.

[8] En la edición de *Hijos de la ira* por la que cito, el poeta ha escrito:

> Habíamos pasado por dos hechos de colectiva vesania, que habían quemado muchos años de nuestra vida, uno español y otro universal, y por las consecuencias de ambos. Yo escribí *Hijos de la Ira* lleno de asco ante la «estéril injusticia del mundo» y la total desilusión de ser hombre (pág. 30).

palabra-testimonio que encontramos será una palabra con plétora semántica, en ella se irán reflejando todos esos contenidos que el poeta quiere transmitir —suyos, ambientales, humanos— y para los que no dispone sino de un parvo léxico. El vocabulario se hará deslizante para acudir a tanta brecha como se abre, tendrá que cargarse de intensidades desacostumbradas para lograr el tono que se busca o tendrá que permanecer estático en las descripciones objetivas. Resultará entonces que lo que era —sólo— un problema estilístico de selección de vocabulario, se ha convertido en un hecho testimonial: la palabra intenta salvar la sinceridad de una vida con ese dinamismo, ajeno a lo que es el lenguaje académico. La gran lección de esta poesía es —precisamente— su neologismo, no a la manera gongoriana, sino en la fe que el poeta atestigua al dotar de contenido a las palabras que utiliza. Pero necesitamos la llave para abrir ese mundo tan patente, aunque todavía desconocido.

## *NOCHE,* PALABRA TESTIMONIO

*Hijos de la ira* es el libro fundamental para nuestro análisis: por su valor intrínseco, por su transcendencia. De él partiré y en torno suyo dispondré de los demás. *Hijos de la ira* tiene una motivación paulina; el lema bajo el que se cobija el libro pertenece a la epístola a los Efesios (II, 3) y cobra su cabal sentido en un contexto más amplio:

> Vosotros estábais muertos por vuestros delitos y pecados, en los que en otro tiempo habéis vivido, siguiendo el espíritu de este mundo, bajo el príncipe de las potestades aéreas, bajo el espíritu que actúa en los hijos rebeldes. Entre los cuales todos nosotros fuimos también contados en otro tiempo y seguimos los deseos de nuestra carne, [...] siendo por nuestra conducta hijos de ira, como los demás (*Ef.*, II, 1-3).

Creo que estos versículos son una síntesis del libro: la más fiel, la más justa. Naturalmente no pretendo decir que los poemas hayan sido motivados por una lectura previa; me parece innecesario. Sí me importa consignar lo que considero sustancial: el poeta ha elegido un lema y ese lema —de inequívoca correspondencia— está inserto en un texto de léxico negativo *(muerte, pecado, rebeldía, carne),* que, para el hombre nuevo que crea el cristianismo, es la imagen antitética de la vida que San Pablo quiere dar: «Fuisteis algún tiempo tinieblas, pero ahora sois luz en el Señor; andad, pues, como hijos de la luz» (V, 8). El poeta se ha detenido en el primer tramo; el desarrollo de su peregrinación hacia

la luz se cumple por otras veredas, pero en *Hijos de la ira* lo paulino es todo el mundo tenebroso que el poeta describe y que constituye el sustrato de su transcendencia poética. Es lo que ahora vamos a ver: la creación de un léxico testimonial partiendo del vocabulario negativo de San Pablo. Escuetamente, la oposición *tinieblas-luz.* Dámaso Alonso desarrolla con mil matices, con mil interpretaciones el ser *hijo de la ira,* el ser *tinieblas,* y es ésta la clave que necesitamos para interpretar su contenido poético.

No creo fácil explicar a un poeta ignorando sus circunstancias vitales. No creo, tampoco, necesario descender a ningún tipo de cominería. Pero el caudal de experiencias (digamos, experiencias también las lecturas) que el poeta tiene condicionará de algún modo en propia creación. Difícil seguir este camino en un hombre de inmensas lecturas. Tal el caso de Dámaso Alonso. Pero a través de lo que de él sabemos (sus trabajos de investigador) podemos rastrear el camino de lo que pueden ser sus preferencias. Y no deja de ser importante que la epístola *A los Efesios* esté presente en los grandes poemas de San Juan de la Cruz [9], una de esas entrañables preferencias del gran investigador. En los comentarios a la *Noche oscura,* el místico carmelita había escrito:

> no estando esta alma perfeccionada en amor [...] aunque según el entendimiento, por estar a oscuras y no ilustrado se siente indigna y se conoce miserable [10].

Y a continuación habla de *tinieblas,* de *miserias,* de *males.* Un caudal de lecturas del poeta estaba bien cerca de San Pablo, pero con él coincidía el testimonio de San Juan, entrañado en el quehacer del científico [11]. Todo llevaba a un vocabulario tenebrista; el que aparece en los *Hijos de la ira,* el que Dámaso Alonso tiene que ir elaborando para transmitirnos su oscura noticia. En este sentido, la negación de toda luz es la noche, culminación de una serie de tanteos a través de las sombras. Y aquí tenemos que descender al análisis lingüístico [12].

---

[9] Véase para ahorrar palabras la pág. 1.209 de las *Concordancias de las obras y escritos del doctor de la Iglesia San Juan de la Cruz,* por Fr. Luis de San José, O.C.D. Burgos, 1948.

[10] *Obras de San Juan de la Cruz,* edic. P. Silverio de Santa Teresa, O.C.D. Burgos, 1931, pág. 443, § 9.

[11] La primera edición de la obra es del C.S.I.C. Madrid, 1942.

[12] *Nuit* es, también, una de las palabras-clave de Apollinaire (Guiraud, *Index d'Alcools,* ya cit. pág. 1) y de Rimbaud (Giraud, *Index des mots des «Illuminations».* París, 1954, § 3), pero no de Valéry, Mallarmé y Verlaine (*Index des mots des poésies da Paul Valéry, de Stephamé Mallarmé*). En Valéry y Claudel, *nuit* es *palabra-tema* (añádase a la lista de trabajos de Guiraud: *Index des mots des «Cinq Grandes Odes» de Paul Claudel.* París, 1954, § 2).

Partiendo de Hjelmslev [13], consideramos unos valores puramente denotativos en nuestro análisis de la palabra *noche*. En ellos —y son con mucho los más escasos en la poesía de Dámaso Alonso— *noche* no es sino el 'tiempo en que falta sobre el horizonte la claridad del Sol' (*DRAE*, s.v.), tal y como puede leerse en el arranque de *Mujer con alcuza* o en los tiernos versos *La Madre*

¿Adónde va esa mujer,
arrastrándose por la acera,
ahora que ya es casi *noche*,
con la alcuza en la mano?

(págs. 71-72)

Ves: todavía hay rocío de la *noche;*
llevamos
los zapatos llenos de deslumbrantes
gotitas

(pág. 89).

Son dos o tres testimonios [14], y nada más. La palabra va a aparecer condicionada por una adjetivación que nos permitirá ir descubriendo todo un mundo simbólico, oculto en el plano de la expresión, y que se va haciendo patente gracias a las nuevas cargas semánticas que recibe. Veíamos que la *noticia* era *oscura*, es decir, más que *noticia*, más que la suma del sustantivo y el adjetivo; *hijos de la ira* no son —sólo— dos sumandos *hijos* + *de la ira*, sino todo un mundo que el lector intuye o trata de encontrar en esa protesta que el poeta expresa. Entonces surgen una serie de elementos que —incrustados— en *noche* hacen tener a la palabra un valor transcendido: es decir, nos habremos instaurado en lo que Hjelmslev llama *semiótica connotativa* [15]. ¿Cómo procede el poeta?

Desde una simple denotación, la *noche* se convierte en símbolo y, al dar un valor nuevo a la palabra, el poeta se ve condicionado por una serie de elementos que van desde la tradición hasta su experiencia personal inmediata. Así pues, lo que entendemos por símbolo («una imagen o [...] entidad que, por su misma naturaleza y estructura,

[13] Vid. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* (trad. José Luis Díaz de Liaño). Madrid, 1971, págs. 160-161.

[14] Añádese «algún chillido como un limón agrio que pone amarillo un momento la noche» (*Mujer con alcuza*, pág. 75), aunque —tal vez— el símbolo que ha condicionado a toda esta parte del poema se haya introducido en nuestra voz.

[15] *Op. cit.*, págs. 160-161.

evoque a otra» [16]) no es fruto del acaso: el propio símbolo remite a algo que ya no es la entidad simbolizada, sino que intenta captar la nueva realidad despojándose de los contenidos de la primitiva [17]. He aquí una serie de pasos que es necesario ordenar: la connotación surge en el momento en que el signo puramente denotativo es modificado por algún condicionante; después, la palabra adquiere alguno o algunos de los valores que le hacen tener un contenido nuevo o en trance de crearse y, por último, se convierte en ese símbolo que se ha despojado de un campo que es neutro para la eficacia poética.

En el momento mismo en que el poeta —cualquier poeta— intenta salir del mundo denotativo, es que trata de dotar a las palabras de unos contenidos cuya virtualidad es ajena a la simple expresión. *Noche* es ese elemento objetivado que describe el diccionario académico, pero es —además— un valor no desgastado, como el que García Lorca trata de descubrir en la *noche que noche nochera,* según estudió bellamente Leo Spitzer [18]. La noche de Lorca es una 'auténtica y verdadera noche', la de Dámaso Alonso es mucho más, trasciende del plano de la expresión para afectar al del significado; es un símbolo lingüístico-literario elaborado por una serie de motivos que afectan no sólo al concepto 'noche', sino a todas aquellas motivaciones que en el lector ha evocado —como simple punto de partida— la palabra *noche.* Gillo Dorfles, no sin un pique de reproche ha escrito:

> El arte de nuestros días, especialmente el literario y el poético, siempre se ha refugiado en un limbo simbólico y lejano, rehusando o evitando a propósito la mera validez denotativa, para verter todos sus impulsos a favor de un dominio absoluto de cociente connotativo [19].

Pero ello es necesario. El poeta parte de una inicial desconfianza: las palabras son viejas y se han desgastado. La connotación logra repristinar los contenidos vaciados; es más, los contenidos en su origen no son otra cosa que signos muy pobres. No los poetas, el hombre de

---

[16] Vid. Furio Jesi, *Literatura y mito* (trad. A. Pigrau). Barcelona, 1972, pág. 19.

[17] Cfr. Jesi, *op. cit.,* pág. 21, aunque abandono pronto el punto de partida del teórico italiano que —me parece— es demasiado estrecho.

[18] *Notas sintáctico-estilísticas a propósito del español «que»* (NRFH, II, 1942, pág. 254: «El hablante procede, pues, a un enriquecimiento [...], de la palabra primordial, [...] no por acaparamiento expresivo de otras ideas o imágenes [...], sino un enriquecimiento en profundidad, intensivo».

[19] *Estética del mito* (trad. R. Vernengo). Caracas, 1970, pág. 13.

la calle vuelve al origen mágico cuando habla de la *noche cerrada,* como si las demás estuvieran abiertas, o de la *noche negra como la boca de un lobo,* como si las otras fueran luminosas [20]. Para devolver su valor a las palabras, el poeta tiene que destrivializarlas, hacerlas —de nuevo— significativas. Dámaso Alonso no busca el «limbo simbólico y lejano», sino la realidad inalienable e intransferible; hacer ser a la palabra, palabra. Esto en un primer momento; luego, no, pues para él el signo poético es más que el signo lingüístico. Y lo es para él, y para el lector que encuentra en el poema algo más que la simple descripción de un hecho. Acaso el símbolo lo ha puesto el lector: la *Mujer con alcuza* parte de un motivo real, expresado con un lenguaje denotativo y empieza a convertirse en símbolo; el poeta quiere darle un sentido, pero «algunos críticos» (esto es, lectores con pedantería) le dan otro [21]. Las mismas palabras, en un mismo poema, van transcendiéndose. Son los pasos que vamos a seguir, justamente los que nos permitirán llegar a la comprensión de una gran obra. Porque si nos atuviéramos a la dualidad saussureana del signo (significante + significado) difícilmente pasaríamos de una superficie apenas sensible. Pero lo que nos interesa no es el conjunto de unos hechos, sino el cómo se han contado esos hechos y lo que nosotros somos capaces de llegar a conocer: «*Hijos de la Ira* es un libro de protesta escrito cuando en España nadie protestaba» [22]. La obligación del crítico es entenderlo —otros dirán, perdón, descodificarlo— y eso no puede hacerse si nos atenemos sólo a su carácter denotativo. La dedicatoria de *Oscura noticia* dice: «A dos muertos queridos: Miguel de Unamuno, Antonio Machado». ¿Se ha pensado lo que esto significó? Lo dije en público cuando presenté a Dámaso Alonso en la Universidad Autónoma de Madrid (1969); algo de ello he escrito en ocasión no muy lejana. Y baste.

## *NOCHE* Y SUS CONNOTACIONES

En las culturas primitivas la *noche* era —y sigue siendo [23]— un

---

[20] Hesíodo en la *Teogonía* al hablar de las divinidades inmortales llama, precisamente, *negra* a la noche (vv. 20, 108, etc.).

[21] En el Prólogo que puso a la edición de Rivers, dijo:

> *Hijos de la Ira* ha sido un libro interpretado de muy diversas maneras [...]. No sé si será incorrecto que yo dé también mi propia interpretación (pág. 29).

[22] Página 29 de la edición de Rivers.

[23] Vid. Luís da Câmara Cascudo, *Diccionario do folclore brasileiro.* Río de Janeiro, 1954, s. v. *noite.*

cofre de misterios. La elaboración culta de occidente no ha olvidado alguno de los ecos con que fue dotada por la antigüedad clásica; en Grecia y Roma tenían hacia ella un respeto cargado de temores y ceremonias propiciatorias. La *Noche* era hija del Caos, hermana y esposa del Érebo; madre, sin unión carnal [24], del Destino (*Moira,* las *Parcas*) del Sueño *(Hipnos),* de la Suerte *(Moros),* del Sarcasmo *(Momos),* de la Miseria, de las Hespérides (Ninfas del Poniente), de Némesis, del Fraude *(Apaté),* de la Concupiscencia, de la Vejez, de la Discordia *(Eris)* [25]... La *Noche,* cobijo de fantasmas, de almas de ultratumba, de luces espantosas, de gritos, de gemidos, de extrañas penitencias, de monstruos... Difícil que al trasfondo del hombre culto no llegaran ecos de tan variados testimonios, concordes todos en producir terrores. Por eso la poesía de Dámaso Alonso está cargada de unos significados en los que la *noche* se asocia al 'terror' [26], al 'horror' [27] o al 'espanto' [28], se identifica con el 'frenesí' [29] y la media noche es —también para él— la «hora horrível é de universal asombro fantástico»:

Ah, nosotros somos un horror de las salas interiores
[en cavernas sin fin,
una agonía de enterrados que se despiertan a la *media noche*

---

[24] En la *Teogonía* (vv. 211-214) se van narrando todos estos hechos:

> Parió la Noche en la odiosa Muerte, a la negra Ker y al Destino. Como parió al Sueño, y con él, al linaje entero de los Ensueños. La tenebrosa Noche los parió a todos ella sola, sin acostarse con nadie. Después alumbró al Sarcasmo, a la dolorosa Aflicción y a las Hespérides.

[25] Y aún habría que pensar en las *Euménides,* para algunos también hijas de la Noche y aducidas en un texto bien concreto de Dámaso Alonso (*Raíces del odio,* pág. 122). Pueden verse los vv. 220-229 de la *Teogonía,* recién citada.

[26] «Quede a nosotros / turbio vivir, *terror* nocturno, / angustia de las horas» (*En el día de los difuntos,* apud *Hijos,* pág. 50), «Oh Dios, / no me atormentes más. / Dime que significan / estos monstruos que me rodean / y este espanto íntimo que hacia ti gime en la *noche*» (*Monstruos,* ib., pág. 86), «A veces en la *noche* yo te siento a mi lado, / que me acechas, / que me quieres palpar, / y el alma se me agita con el terror y el sueño, / como una cabritilla, amarrada a una estaca» (*En la sombra,* ib., pág. 95). De ahí que la voz surja para perseguir implacable al hombre acorralado por el terror: «Espacios: plaza, plaza al hombre! / Bajo la comba de plomo de la *noche,* oprimido / por la unánime acusación de los astros que mudamente / gimen, / ¿adónde dirigirás tu planta?» (*El útimo Caín,* apud *Hijos,* pág. 61).

[27] «Y celas de la *noche,* / la ardua / *noche* de horror de tus entrañas sordas» (*Cosa,* ib., pág. 60).

[28] «Oh, sobre todo esos ojos / que no me permitan vigilar el espanto de las *noches* / la terrible sequedad de las noches» (*Los insectos,* ib., pág. 115). Vid., también, *a Pizca* (pág. 94).

[29] «Ah, mi conciencia ardía en frenesí, / ardía en la *noche* / soltando un río líquido y metálico / de fuego» (*Dolor,* ib., pág. 103).

un fluir subterráneo, una pesadilla de agua negra
[por entre minas de carbón [30].

El «limbo simbólico y lejano» no lo ha puesto el poeta. El poeta ha recibido una tradición elaborada y la ha purificado. La palabra se ha hecho connotativa por asociación con unos determinantes que purgan la trivialidad repetida y, acaso sin pensarlo, el poeta ha devuelto a la palabra *noche* todo lo que fue en su origen mítico, antes de que otros hombres y otros poetas desvirtuaran el terror genesíaco. No se olvide, hijas de la *Noche* eran las *Keres,* que en un poema del siglo VI a. C. son descritas como

> de color azul oscuro, rechinando con sus blancos dientes, estas Keres —terribles, insaciables, ensangrentadas— disputaban entre sí a los que caían, porque todas ellas buscaban con avidez beber su sangre negra. Al primero que se desplomaba herido, lanzaban hacia él sus inmensas uñas, y su alma descendía al Hades, al helado Tártaro [...] Cerca estaba la Sombra de la Muerte, lamentable y horrible, pálida y descarnada [31].

Pero en la época clásica, Ker extendió su significado, se convirtió en apelativo y acabó identificándose con los demonios de la sombra y, especialmente, con la Muerte [32]. Dámaso Alonso, hombre culto, no necesita de todo esto para crear sus poemas. Aduzco los testimonios porque prueban cómo el poeta devuelve a la palabra su *vis mágica* por un proceso de intuición y las connotaciones que va implicando en su caracterización no hacen sino enfrentarnos con el creador. Porque Dámaso Alonso va ahondando en el espanto que la *noche* le produce y llega a identificarla con la 'muerte', del mismo modo que el autor del *Escudo* la colocó junto a las Keres [33].

La *noche honda* todavía tiene un arraigo en la denotación primitiva; su nuevo valor aún no está en *noche,* cuyo contenido semántico se modifica al encontrar la palabra enmarcada en un contexto que, por

---

[30] *En el día de los difuntos* (*Hijos,* pág. 49).

[31] *El escudo,* vv. 249-264.

[32] Martin P. Nilsson, *Geschichte der Griechischen Religion,* I. München, 1941, págs. 206-209.

[33] «¿Se te ha perdido el amo? / No: se ha muerto. / ¡Se te ha podrido el amo en *noches hondas,* / y apenas sólo es ya polvo de estrellas!» (*Hijos,* pág. 120).

inequívoco, la ha dotado de nuevo valor [34]; el cambio semántico —tercer momento— se encuentra en la significación ya inesquivable de 'muerte':

ese verde cerrillo
que en lenta curva corta mi ventana,
y esa ciudad al fondo,
serán también una presencia oscura
en mi nada, en mi *noche*
¡Oh pobre ser, igual, igual tú y yo!
(pág. 81).

*Noche* = 'muerte' en un proceso de triple andadura, con la tradición que opera en un hombre que, a su propia condición, une la de ser poeta y le lleva a descubrir el valor mítico de las palabras, al buscar en ellas unos contenidos todavía virginales. No de otro modo había ocurrido en los versos de Paul Valéry [35].

La destrucción a la que conduce *noche* → 'muerte' hace que en la palabra se vayan encerrando muchas connotaciones negativas: el 'aislamiento implacable de Dios' [36], que será un 'abandono del hombre a su propia soledad' y su 'insolidaridad con cuanto le rodea' [37], por tanto —como en la muerte desesperanzada— 'vacío' [38] y 'eternidad sin senti-

[34] «Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas). / A veces en la *noche* yo me revuelvo y me incorporo en este nicho en el que hace 45 años que me pudro» (*Insomnio,* apud *Hijos,* pág. 37). *Noche* ha dejado de ser simplemente denotativa, pues la lobreguez no necesita precisiones —día, noche— para el cadáver dentro de su nicho. Este dotar de vida real —con todas sus incidencias— a los muertos hace pensar en los dos planos fundidos en el *Pedro Páramo,* de Juan Rulfo. Añádese un nuevo testimonio: en *Mujer con alcuza,* la denotación señalada en los primeros versos va alcanzando un carácter connotativo, algo así como si *noche* fuera el 'cobijo de la muerte'. «Y esta mujer se ha despertado en la *noche,* / y estaba sola / y a mirado a su alrededor, / y estaba sola / [...] / en el enorme tren vacío, / donde no va nadie, / que no conduce nadie» (*Hijos,* págs. 75-76; cfr. *Los insectos,* pág. 116). En *Insomnio, noche* vuelve a asociarse a un léxico en el que *letal* es el testimonio poético que sustituye el vulgar 'mortal, mortífero': «¿Temes que se te sequen los grandes rosales del día, / las tristes azucenas *letales* de tus noches?» (*Hijos,* pág. 38).

[35] Cfr. P. Guiraud, *Le champ stylistique du mot «ombre» et sa genèse chez Paul Valéry* («Orbis Litterarum», 1964, pág. 14).

[36] «Oh Dios / no me atormentes más. / Dime qué significan / estos espantos que me rodean / Cercado estoy de monstruos / que mudamente me preguntan. / [...] / Que tal vez te preguntan, / lo mismo que yo en vano perturbo / el silencio de tu invariable *noche* / con mi desgarradora interrogación» (*Monstruos,* pág. 85).

[37] «Cuando estaba más lleno de náuseas y de ira, / me has visitado, / y con tu uña, / como impasible médico / me has partido la bolsa de la bilis, / y he llorado, en furor, mi podredumbre y la estéril injusticia del mundo, / y he manado en la *noche* largamente / como un chortal viscoso de miseria» (*Dedicatoria final. Las alas,* pág. 143).

[38] «Las sombras que yo veo tras nosotros / [...] / son la tristeza original / [...] / ese espanto en la entraña / de todo lo que existe / (entre dos *noches,* entre dos simas, entre dos mares), / de ti, de mí, de todo» (*A Pizca,* pág. 94).

do' [39]. En un plano puramente estético, la *noche* habrá sido la 'perturbación de lo bello' [40].

## TEORÍA DE SIGNIFICANTES

*Noche* es palabra —acabamos de verlo— que en la poesía de Dámaso Alonso se ha cargado semánticamente con unos valores que podrían ser —simplificando matices— 'espanto', 'muerte', 'soledad del hombre'. Lógicamente no son sólo ellas las tres cuerdas del rabel. Como un son acordado, en torno a ese significante y al conjunto de significados con que se ha ido cargando, aparecen otros nombres de las cosas, lo que Jesi haría ser clave para interpretación estilística de cada escritor:

> Y así comparecen en la poesía los nombres de las cosas, o por lo menos los reflejos de sus nombres de las cosas, o por lo menos los reflejos de sus nombres primordiales en la mitología de cada cual: las imágenes-relato [41].

En el plano de la expresión, *noche* va asociada a una serie de significantes que evocan denotaciones primarias como 'falta de luz' *(sombra, oscuridad, tiniebla, niebla, hondón, profundidad, abismo, caverna, oquedad, pozo, bosque, turbio),* 'período de tiempo opuesto al día' *(madrugada, tarde, crepúsculo* y, en relación con este significado, *luna)* [42]. En el plano del contenido, cada una de estas palabras va adquiriendo las mismas connotaciones de que se apropió *noche*. Así 'espanto' está evocado por *bosque* [43], por «*profundidad* de horror y sueño» (pág. 43); 'muerte' por *fondo* (pág. 44), por «*sueño* largo y frío» (pág. 56) y por alguna referencia secundaria *(abismales pozos sombríos)* que pudiera

---

[39] No aduzco ejemplos: recuérdese la repetición —eficacísima en su monotonía— de *noche y días, días y noches* en largos fragmentos de la *Mujer con alcuza.*

[40] «Tú empañas con tu mano / de húmeda *noche* los cristales tibios / donde al azul se asoma a la niñez transparente, cuando apenas / era tierna la dicha, se estrenaba la luz, y pones en la nítida mirada / la primer llama verde / de los turbios pantanos» (*La Injusticia,* pág. 40).

[41] *Literatura y mito,* ya citado, pág. 169.

[42] *Madrugada* (págs. 101 y 130), *crepúsculo* (págs. 77 y 121), *tarde,* (pág. 47), *luna* (pág. 64).

[43] Claro que el terror podrá estar producido por los chacales que rodean al niño, pero lo rodean porque está perdido en el *bosque* (*En el día de los difuntos,* pág. 44).

significar 'cementerio' (pág. 72) lo mismo que «*lúgubres* estaciones» [44]; 'soledad del hombre' por *oscuridad* (pág. 75), *oscuro* (pág. 73), «*sombra* cárdena» (pág. 135).

Claro que todas estas palabras generan —a su vez— otros nuevos sistemas, como el bombardeo de partículas desde el núcleo inicial:

*Sombra* tiene su campo muy delimitado como 'remordimiento' u 'odio paterno' en *El último Caín* (págs. 61-67); como 'animalidad frente a alma humana' en *Cosa* (pág. 60) o *El último Caín* (pág. 66); como 'injusticia' en *La Injusticia* (pág. 39).

*Oscuro* podría ser el 'pecado, todo aquello que se opone al candor de la infancia' (*Dedicatoria final,* pág. 142) o 'lugar donde nace la injusticia' (*La Injusticia,* pág. 39) o un 'recuerdo al morir' (*Elegía a un moscardón azul,* pág. 81) [45].

*Mancha lóbrega* será la invocación de *La Injusticia* (pág. 39), lo mismo que otros significantes de oscuros cubiles: *caverna, oquedad* (ibídem).

## TEORÍA DE SIGNIFICACIONES

El poeta está en su mundo. Pero su mundo —el de todos— se encuentra sumido en la locura: años quemados en guerras, estériles injusticias, desilusión de ser hombre serían casi sus propias palabras. Entonces el poeta Dámaso Alonso intenta indagar la «realidad del mundo» en su esencia y en su primera causa [46]:

> El autor, participante en la vida, la ama intensamente; odia, al mismo tiempo, la monstruosa injusticia que preside todo el vivir [...] El poeta no ha hecho sino condensar esa vaga ráfaga de terror que pasa por el hombre cada vez que por un instante abandona su conducta práctica y se detiene a considerar sus incógnitas radicales y del mundo [47].

---

[44] Véase la nota de Rivers a los vv. 72-76 (pág. 74).

[45] Añádase «*hosco* sol de *negruras*», «onda *turbia*» para designar a la misma 'injusticia' (pág. 40).

[46] Puede verse algo que puede ponerse en relación con ésto, bien que no muy estrecha, en Andrew P. Debicki, *Estudios sobre poesía española contemporánea.* Gredos. Madrid, 1968, pág. 178.

[47] *Prólogo* del autor a la edición que manejo (pág. 30).

Son todo motivaciones de hechos negativos, que con negaciones se expresan. En torno a la palabra *noche* se van a ordenar el conjunto de realidades sobrecogedoras, y su expresión por medio de significantes. Para llegar a todo ello, el poeta ha devuelto el sentido mítico a las palabras que han ido enriqueciendo su contenido por la experiencia de millones de seres, por la elaboración literaria y por el propio terror del hombre. Apresado en un mundo hostil, Dámaso Alonso no acierta a ver la aurora de su liberación porque la luz ha sido cegada por las raíces del odio:

> [...] yo anhelaba aquella flor celeste,
> rosa total [...]
> que en el tallo de Dios se abrió una tarde,
> [...]
> el tibio, primer día,
> cuando amor se ordenaba en haces de oro.
> Y llegasteis vosotras, llamas negras,
> embozadas euménides, enlutados espantos,
> raíces sollozantes,
> vengadoras raíces [48].

Entonces ha cantado, hijo de la ira su canto, y con él el rezo de las canciones. Pero este mundo que ha creado para manifestar su dolor y el de los hombres que sienten como él, ha necesitado hacerse explícito en un léxico, y el vocabulario ha tenido que servir para expresar sin ambigüedades los contenidos de conciencia. Para entender el hecho poético tenemos que recurrir a la ayuda de la lingüística. Partiendo de una simple denotación, *noche,* según la definición del diccionario académico, el poeta ha luchado por manifestar una serie de connotaciones que, transcendiendo a la palabra, la convertían en criatura poética. El valor testimonial que *noche* tiene en esta poesía no lo es por el diccionario, sino por toda la cargazón semántica con que el poeta la ha ido llenando. Es justamente la relación entre la forma y la sustancia en el plano del contenido lo que ha venido a manifestar la capacidad del creador. Aquella referencia inicial que hacíamos al uso personal del lenguaje cobra ahora su cabal sentido: de un significante gastado, Dámaso Alonso ha sabido obtener un mundo expresivo en el que ha empeñado su dolor, su protesta y su desesperanza. Eran las dianas a

[48] *Hijos,* págs. 121-122.

las que disparaba sus dardos, pero tenía que acertar para que la retórica —bienes de propios— se convirtiera en estilo. La palabra ha nacido como en una nueva creación. Pero no puede zafarse de su propia contingencia: es un signo lingüístico, esto es, «una entidad generada por la conexión entre una expresión y un contenido» [49]. Esos dos planos —el de la expresión y el del contenido— no son insolidarios, sino que mutuamente se condicionan. El poeta no se ha limitado a reestructurar una serie de contenidos de la palabra *noche* sino que, además, ha hecho que una buena serie de significantes convergieran en un mismo campo semántico: el empleo de *sombra, oscuridad, tiniebla, hondón, profundidad, abismo,* etc., para indicar 'falta de luz' no es otra cosa que una prueba de conmutación dentro de determinados contextos; el poeta ha realizado una sustitución onomasiológica para elegir en cada momento el significante preciso, pero todos convergentes en la palabra *noche,* símbolo inequívoco y absoluto de la 'falta de luz' [50].

Por otra parte, el contenido de *noche* se ha llenado de connotaciones. Una veces al quedar enmarcado por elementos que enriquecen lo que es un valor puramente denotativo; otras, porque el campo semántico de la palabra ha sido trasvasado a otros en los que el poeta descubre la nueva realidad. En este momento, es necesario interpretar cada enunciado para entender ese máximo de precisión que el vocabulario intenta expresar con un mínimo de medios. Es entonces cuando

> Le mot, par ailleurs, institue une correspondance implicite entre des analogies; il actualise l'image aux différents niveaux de symbolisation; il intègre automatiquement l'image concrète, ses valeurs symboliques et les mythes qui les supportent [51].

Dámaso Alonso desarrolla cumplidamente la doctrina y su *noche* se carga de valoraciones negativas, reductibles a los tres grupos que —sacrificando matices— acabo de considerar: 'espanto', 'muerte', 'soledad del hombre' [52]. Lo que reducido a un esquema sería:

---

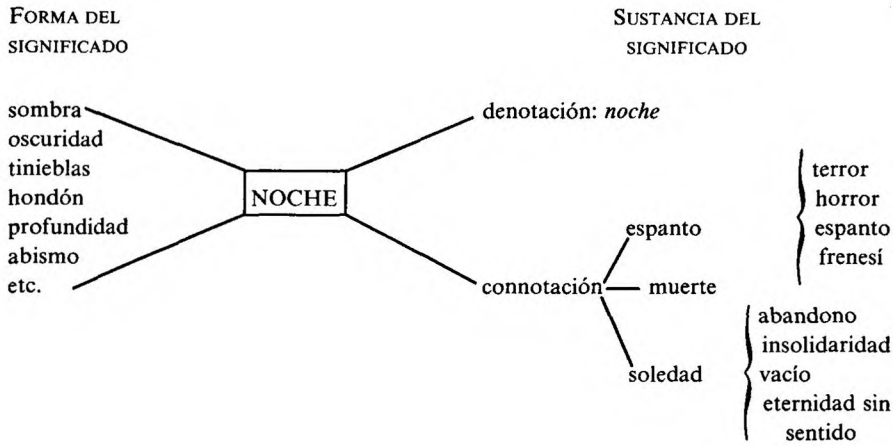
[49] Hejelmslev, *Prolegómenos,* ya citados, pág. 73.

[50] Del mismo modo, *madrugada, tarde, crepúsculo* serán referencias convergentes en 'período de tiempo opuesto al día'.

[51] Guiraud, *Ombre,* ya cit., pág. 17.

[52] Vid. Miguel Jaroslaw Flys, *La poesía existencial de Dámaso Alonso.* Gredos. Madrid, 1968, pág. 300.

PLANO DE LA EXPRESIÓN




## LOS OTROS LIBROS DEL POETA

El propio Dámaso Alonso lo ha dicho: «Cada uno debe escribir como le sale de dentro». *Hijos de la ira* poco se parece a los garcilasistas, a la poesía pura y al surrealismo. Triple protesta literaria. Pequeñita contra la Gran Protesta. El valor del libro es testimonial ante la historia literaria y ante la Historia. Por eso es difícil establecer ningún engarce entre éste y sus libros anteriores. En los *Poemillas puros,* la *noche* apenas si sale de su pura denotación. En algún caso se aproxima a la poesía temporal de Antonio Machado [53] entonces la eficacia de la palabra está en sí misma, no por cuanto puede connotar, sino por la nostalgia de que está impregnado todo el contexto [54]. Si valiera el testimonio de Halliday, los valores significativos entran en contacto con los factores extralingüísticos, y son éstos los que cubren con su ademán a todos los otros. No deja de ser notable ver como este sentimiento de nostalgia suavemente acariciado se documenta en otros textos en los que aparece la palabra [55]. Tan sólo se excluye el poema *Crepúsculo* en el que las metáforas dan un sesgo connotativo a la voz:

---

[53] Vid. para algún aspecto de esta cuestión, Flys, *op. cit.,* 172.

[54] *Llegaré en el crepúsculo,* pág. 19.

[55] *Borrachos en las luces de la noche* (pág. 25), *Y caen las estrellas* (pág. 27), *Una isla de luz en la noche* (pág. 35), *La espera* (pág. 78).

La noche, monstruo negro, tiene abiertas
sus tremebundas fauces, para
devorar la ciudad multitornátil
que aun de un último sol está dorada.
(pág. 67).

*Oscura noticia* es un libro misceláneo [56]. Antología se le ha llamado. Esto dificulta la cronología, que —a veces— hay que rastrear por indicios. Al lado de casos de pura denotación, fácilmente fechables [57]; otros no lo son tanto, pues la apostilla final poco aclara («Los poemas no fechados en el texto han sido compuestos entre 1933 y 1943»): entre 1933 y 1943 han ocurrido, y estaban ocurriendo, las tragedias que hicieron sentir aquella «colectiva vesania» que condujo a «la total desilusión de ser hombre» [58]. Y es verdad: hay dos poemas en que la *noche* se carga de los símbolos que ya hemos considerado, son *La fuente grande o de las lágrimas* y *A un poeta muerto.* Nada extraño: campos que cobijan el cuerpo destrozado de Federico y la elegía a García Lorca. Poemas coetáneos de los de su libro grande y como en ellos los elementos que vienen a llenar a la noche de connotaciones trágicas o que la identifican ontológicamente con la 'muerte'. Aparte quedan dos poemas que deben ser tardíos *(Noche, Arbol seco)* porque coinciden *(abismo, pozo, gemidos)* con las connotaciones señaladas en *Hijos de la ira* [59].

## FRAY LUIS DE LEÓN Y SAN JUAN DE LA CRUZ EN LA CONVERGENCIA DE UN ESTILO

Deliberadamente, hemos dejado para este momento algo que ha quedado dicho de pasada. El poeta está condicionado por dos polos que lo mantienen en tensión: una herencia que recibe y la experiencia personal que hace borbotar a su creación. Dámaso Alonso —no reincidamos— ha hecho vivir con su interpretación a lo que es heredad de todos. En este momento quiero hablar de dos poetas —también— muy queridos: fray Luis de León y San Juan de la Cruz.

Fray Luis está abandonado de todos en las cárceles de la Inquisi-

---

[56] Citaré por la segunda edición. Hispánica. Madrid 1944. Cfr. José Luis Varela, *Ante la poesía de Dámaso Alonso* («Arbor», 1960, pág. 489).

[57] *Morir, Viento de noche, Fragmentos,* poemas de *El viento y el verso* (1924).

[58] *Hijos,* pág. 30.

[59] Ya no tiene nada de particular insistir en esto al leer *Mi tierna miopía* (pág. 12 de *Hombre y Dios.* Málaga, 1955).

ción [60], y Dámaso Alonso lo evoca «vendido por algunos de sus hermanos, abandonado de todos, y más aún, durante mucho tiempo en la más impenetrable *noche* espiritual» [61]. Este ser de excepción es el testimonio admirable de la hombría que ni ceja ni se doblega [62]. Desde «el fondo de su poza, desde la sima de su abandono» y en unos «acerados, restallantes tercetos» encierra «la más poética expresión de la amargura de un alma inocente ante la injusticia: son —¿cómo no se dice?— un grito de protesta». Es, una y otra vez, el valor testimonial lo que Dámaso Alonso va rastreando en esta poesía llena —se creía— de sophrosyne. Valor testimonial del hombre frente a la «injusticia y la falsía», el poeta escribe en la cárcel: sólo allí se entiende el sentido de su protesta, y su esperanza está en la *Virgen, que el sol más pura.* El poeta de hoy siente de la misma manera: más aún que fray Luis. Todo el mundo es una inmensa cárcel en la que el hombre está aherrojado, perseguido —también— por los odios y las injusticias y sin esperanza de luz. Entonces, en la cárcel de esta vida —poeta en desamparo— Dámaso Alonso ha escrito su hermoso poema *A la Virgen María* [63], imposible separarlo del de fray Luis [64], «la poesía nacida más auténticamente del dolor, la más desgarradora y desgarradoramente bella de toda la literatura española» [65]. Y Dámaso la va siguiendo: contra enormes fuerzas sombrías, con una angustia de niño sin madre, con auténtica agonía, con el terror de una alimaña herida y abandonada. Son palabras del poeta del siglo XX para interpretar el dolor del poeta del siglo XVI. Pero en el acercamiento humano Dámaso Alonso ha encontrado un venero que fluye a borbotones, en los *Hijos de la ira:*

> En el caso de fray Luis, se trata de la más dramática diríamos brutal, relación con los hechos concretos y que nos son bien conocidos [66]. El dolor que atenazaba el corazón del poeta se le ha

---

[60] Vid. *Tres poetas en desamparo,* apud *De los siglos oscuros al de oro.* Gredos. Madrid, 1958, págs. 120-124.

[61] A lo largo de estas líneas voy a utilizar —sin referencias explícitas, innecesarias por lo evidente— el estudio *Vida y poesía en fray Luis de León* (Discurso en la solemne apertura del curso académico 1955-1956). Madrid, 1955, pág. 20.

[62] Para una puesta al día de los problemas bibliográficos inherentes al gran escritor —muchos de ellos con referencia a nuestro quehacer—, vid. Pedro Sáinz Rodríguez, *Introducción al estudio de fray Luis de León.* Rialp. Madrid, 1960.

[63] Faltaba en la primera edición de *Hijos de la ira.* Es de

[64] Véase la temática según la comenta Dámaso Alonso en el artículo citado (*Vida y poesía en fray Luis,* págs. 30-35).

[65] Ibídem, pág. 34.

[66] ¿Hace falta aducir el testimonio del *Prólogo* a los *Hijos de la ira*?

> exhalado en verso [67]; [...] Hay varios matices, en estos poemas, pero en cuatro o cinco ese dolor es furia contra los inicuos enemigos, protesta contra la injusticia, y, a veces, casi alarido sin esperanza, de soledad y abandono [68].

Pero fray Luis triunfó de sus perseguidores y se remansó en la *Noche serena* [69]. Dámaso Alonso se queda hundido en su *noche oscura,* la que connotaba la idea de 'muerte' en otro de los hitos señeros de la lírica española: Garcilaso [70]. Y, en verdad, Garcilaso tiene —como Dámaso— los mismos terrores que se desatarán en la destrucción del hombre:

> hasta que aquella *eterna noche oscura*
> me cierre aquestos ojos que te vieron,
> dejándome con otros que te vean.
>
> *(Soneto XXV)* [71].

> y que tornar llorando no podía
> su caro y dulce amigo de la *oscura*
> y tenebrosa *noche* al claro día.
>
> (*Elegía I,* vv. 229-231) [72].

Tal vez en nadie cobra la *noche* la complejidad simbólica que tiene en San Juan de la Cruz. Tampoco ahora podremos separar lo que el místico del siglo XVI cantó de lo que interpreta el crítico —y poeta— del siglo XX. Dámaso Alonso ha defendido la belleza de uno de los

---

[67] De sí mismo dirá Dámaso Alonso: «Y ahora, Señor, Oh dulce Padre, / cuando yo estaba más caído y más triste, / [...] cuando estaba más lleno de náuseas y de ira, / [...] / tenía que cantar para sanarme» (*Hijos,* págs. 142-143).

[68] *Vida y poesías,* pág. 55.

[69] En 1972, dirigida por Pilar Palomo, se leyó en la Universidad de Madrid una memoria de Licenciatura de valor indudable: *La noche en la obra de fray Luis de León.* En el análisis que hace María Jesús Fernández Laborans, *noche oscura* aparece «acompañada de una constante connotación de tristeza y melancolía» en el comentario y en la exposición que fray Luis hace del libro de Job (págs. 130-132 del trabajo que puedo utilizar por gentileza de su autora).

[70] Es fácil ahora rastrear el *sintagma noche oscura* en el gran poeta toledano. Utilizo las *Concordancias* recogidas por Eduardo Sarmiento (Castalia. Madrid, 1970, págs. 343-344).

[71] Cito por la edición de Elías L. Rivers (Castalia, Madrid, 1969), porque en ella se basan las *Concordancias* aducidas en la nota anterior.

[72] Ya no es inequívoco el valor del v. 367 de la *Egloga I* pero la referencia a 'muerte' es segura, aunque no se trate de una identificación real. Ninguno de los testimonios aducidos en el texto fueron glosados por los comentaristas de Garcilaso (véase ahora la útil compilación de Antonio Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas,* 2.ª edic. Gredos. Madrid, 1972). En otros casos, el sintagma es puramente denotativo: *Soneto XVII, Égloga II* (vv. 537 y 1.388).

poemas menores del santo: *Que bien sé yo la fuente.* Y la ha defendido —otra vez fray Luis, otra vez su propio dolor— porque

> Tenemos el testimonio de la Madre Magdalena del Espíritu Santo, que nos dice haber sido compuestas estas coplas (así las llama) en la cárcel de Toledo. Allí, en la oscuridad de su prisión fue sin duda incubándose el símbolo grandioso de la noche de la Fe [...] Fueron creadas en la oscuridad de la cárcel. Y así podemos comprender aún mejor la inquietadora belleza y la fuerza interior de estos versos, la *oscura noche* del alma y de los sentidos en que nacieron, la busca obsesionante, incesante, que parece medida por ese estribillo que cae rítmicamente como una pesadilla: aunque es de noche, aunque es de noche... [73].

San Juan tiene que comunicar lo inefable. Hasta en poemas que no son sino llamaradas de luz aparece la necesidad de dar contraste con la sombra. Tenemos esos dos planos, el del significante y el del significado, que solidariamente se deben manifestar. En la poesía de Dámaso, la *noche* transcendía hacia el significante en unos elementos de vocabulario entre los que estaban *cavernas* y *oscuridad;* en el plano de las significaciones, la *noche* se trasvasaba hacia contenidos simbólicos. Sí, en el Santo también, aunque la experiencia que trata de transmitir el poeta del siglo XX es la de su propia contingencia humana, en tanto el místico del siglo XVI buscaba encontrar la posibilidad de transcenderse [74]. Sin embargo, algo queda claro:

> esa misma estrofa [la tercera de la *Llama de amor viva*] ha introducido —nuevo tema— la imagen de las «cavernas»: la más profunda, la más soterraña oscuridad [75].

Los comentarios de Dámaso Alonso inciden en lo que eran elementos de su propia creación, y el libro sobre San Juan se imprimió por

---

[73] *La poesía de San Juan de la Cruz,* 3.ª edic. Aguilar, 1958, pág. 170. El subrayado en el cuerpo del texto es mío.

[74] Jesi, *op. cit.,* pág. 24, ha repetido algo que es sabido; si aduzco ahora sus palabras es porque son muy claras para la cuestión que me viene ocupando:

> Los grandes místicos cristianos y musulmanes a menudo han desesperado por llegar a expresar con lenguaje apropiado los puntos culminantes de sus experiencias. Es constante en sus escritos el lamento sobre la inhabilidad de la palabra, insuficiente para recoger la realidad de la iluminación; sin embargo, han seguido escribiendo, abriéndonos vías desconocidas al lenguaje y enriqueciendo, paradójicamente, con formulaciones audaces y admirables, la esfera de la palabra en el mismo instante en que sufrían y declaraban los límites de ésta.

[75] *La poesía de San Juan de la Cruz,* pág. 165.

vez primera 1942 (en abril de ese año, al fechar la *Dedicatoria,* volvía los ojos al mundo que le rodeaba —y como al hablar de *Hijos de la ira*— podía escribir: «Y hoy día, en cualquier ciudad de los hombres el dolor y el espanto laceran el corazón, como en la aldea más tenebrosa azotada por la plaga, el hambre y la guerra, allá en el fondo de las edades», pág. 15). Los poemas de Santo habían sido para el hombre del siglo XX «una fuente de serenidad y consuelo». Sí, pero la fuente ha pasado al quehacer —desesperanzado— de otro poeta porque

> Aquí se está llamando a las criaturas,
> y de esta agua se hartan aunque a oscuras
> porque es de noche [76].

La *noche oscura* de San Juan es de una infinita complejidad: dos palabras necesitan seis capítulos del libro segundo de los comentarios. El poetas nos lo dice: «esta noche oscura es una influencia de Dios en el alma, que la purga de sus ignorancias e imperfecciones» (cap. V, § 1), pero la contemplación resulta penosa en un principio (V, 4) porque el sentido y espíritu se encuentra como bajo una *oscura carga,* tan dura «que tomaría por alivio y partido el morir» (V, 6). La manera de esta pasión y pena es por creer que Dios la arroja a las *tinieblas,* como «los llegados están *muertos* en los *sepulcros*» [77] y creyéndose «en el lago más *hondo* e *inferior* en *tenebrosidades* y *sombras de muerte*» (VI, 2); otra manera de pena hace sentir al alma un *profundo vacío* y *desamparo,* «dejándola seca, *vacía* y en *tinieblas*» (VI, 4) hasta el extremo de que «a causa de la *soledad* y *desamparo* que esta *oscura noche* la causa» no encuentra consuelo en ninguna doctrina ni maestro (VII, 3). Pero Dios —muy otro que el dolor del mundo— no desampara al hombre, sino que lo conduce a su salvación: «esta dichosa noche, aunque oscurece al espíritu, no lo hace sino para darle luz de todas las cosas; y aunque le humilla y pone miserable, no es sino para ensalzarle y levantarle» (IX, 1) [78]. Todo un mundo de saber bíblico ha llegado a los comentarios del Santo, que asimila y hace suyo cuanto necesita para su exposición. Con materiales propios y ajenos labra sus bellísimas páginas. Y, en ellas, elementos que luego vemos transfundidos en la

---

[76] Claro que no por esto puedo aceptar que la poesía de Dámaso Alonso sea una poesía mística, como apunta Concha Zardoya (*Dámaso Alonso y sus «Hijos de la ira»*, en *Poesía española contemporánea.* Guadarrama. Madrid, 1961, pág. 420).

[77] Las cursivas serán mías en estos casos.

[78] Claro que este «mundo nocturnal del tenebrismo» es, además de místico, estético (cfr. J. Camón, *Arte y Pensamiento* en *San Juan de la Cruz.* BAC. Madrid, 1972, pág. 15).

poesía de Dámaso Alonso. No quiero decir que haya un rastrear testimonios, sino que, ante el mismo misterio, los dos poetas han tratado de resolverlo con un mismo talante lingüístico. Que sobre Dámaso se proyecten Garcilaso, fray Luis, San Juan y tantos y tantos miles de lecturas no hace sino valorar la propia creación; como poco importa toda la sabiduría libresca que descubrimos en nuestros tres grandísimos poetas. Grandísimos no por sus fuentes, sino por su testimonio personal. Nada sale de la nada, y Dámaso —no sin cierta ironía— brinda a los eruditos del rastreo testimonios que ellos no habían olfateado, como en su comentario a la *Elegía a un moscardón azul* o con la honestidad con que reconoce una deuda en la otra elegía, *A un poeta muerto* [79]. Quisiera decirlo con palabras ajenas referidas a un poeta por el que Dámaso Alonso no tiene entusiasmos sin reservas. Paul Guiraud habla de Valéry y piensa en las fuentes de la imagen poética 'sombra':

> C'est aux sources de cette image qu'il nous faut remonter; là où les pouvoirs d'une langue et les vertus d'une culture viennent s'enraciner au tuf d'une expérience originale pour y pousser de nouveaux rameaux [80].

La poesía de Dámaso está —lo vemos ya ahora— instaurada en la mejor tradición de su patria [81]. Allí hay, sí, testimonios paralelos a los suyos con los cuales puede enriquecer —y prestigiar— su dolor de hombre en desamparo. La *noche* es una palabra testimonio en poetas como fray Luis, como San Juan, como él mismo, por más que en cada caso el testimonio se revista de personalísimas experiencias, que por ser —personalísimas experiencias— manifestarán matices diferenciales en el plano del contenido, pero en el de la expresión pueden coincidir: no todas las experiencias son idénticas, aunque puedan repetirse, aunque se revistan de idéntica forma. Sin pensar en repeticiones, hay paralelismos y correspondencias [82]. Cada poeta crea su mundo expresivo, que no es insolidario del mundo expresivo de los demás. Los símbolos se acercan y, al aproximarse, se entrecruzan. Entonces descubrimos la tradición a la que pertenecen. Dámaso Alonso hace profesión de fe

---

[79] Cfr. Varela, *art. cit.*, págs. 493-496.

[80] *Art. cit.*, pág. 18.

[81] Por lo que vengo diciendo amplío mucho el campo —aunque su afirmación próxima sea cierta— de Carlos Bousoño, *La poesía de Dámaso Alonso* (PSA, XI, 1958. pág. 299).

[82] A propósito de la noche, vid. el proceso Garcilaso —fray Luis— San Juan, que señala Francisco García Lorca. *De fray Luis a San Juan. La escondida senda.* Castalia. Madrid, 1972, pág. 164.

cuando crea. Consciente o inconscientemente, sus poetas preferidos dan testimonio de un quehacer que en ellos busca amparo. Que en ellos reconoce una nobilísima postura ante la injusticia y un humano temor ante la noche que acecha. Y como sustento, el cobijo de la propia lengua, desde la denotación hasta la identificación ontológica de realidades diversas, pero a través de idéntico caminar: la connotación, la metáfora, la conversión en experiencia humana de lo que pudiera parecer simple metáfora, la creación de un símbolo. Todo un quehacer literario que mana irrestañable, pero que tiene hontanares remotos.

## SIGNO LINGÜÍSTICO Y SIGNO POÉTICO

Hemos llegado al final. *Hijos de la ira* es el resultado de una personalísima experiencia, como lo son —a distancia histórica de siglos— otros poemas de fray Luis y de San Juan que han podido converger en la obra de Dámaso Alonso. Hemos visto entonces cómo los tres poetas han elaborado la transmisión de su mundo por medio de unos signos lingüísticos que —en ocasiones— han coincidido en sus significantes o en sus significados. Pero Dámaso —el creador que, además, es lingüista— ha visto que la consideración bidimensional del signo no resuelve los problemas de la poesía. Por eso su postura se aparta de Bally, por más que en él se inicie: lengua literaria y lengua común son la misma cosa, y de ello da buena muestra —para escándalo de fariseos— en *Hijos de la ira.* El estilo

> es precisamente lo que individualiza un habla particular. Lo que en un habla no es reducible al habla común, lo que señala la última diferencia de la personalidad: ese es el objeto de la Estilística. Para mí, la Estilística literaria ha de ser su hermana mayor y guía de toda estilística del habla usual y no su Cenicienta [83].

Ahora bien, lo que Dámaso Alonso entiende por estilo se basa —precisamente— en sus discrepancias de Saussure. El significante no transmite conceptos, «sino delicados complejos funcionales» [84], según se imprimió catorce años antes de que Guiraud dijera —y con razón—

---

[83] Dámaso Alonso, *Límites teóricos de la estilística* (apud *Poesía española.* Gredos. Madrid, 1950, págs. 622-623).

[84] *Significante y significado, op. cit.* nota anterior pág. 22. Cfr. Fernando Lázaro, *Dámaso Alonso y el «formalismo»* («Ínsula», 1958, núms. 138-139, pág. 6).

que el signo lingüístico es significante, significado y la asociación de ambos [85]; «la poésie est précisément cette «association», car elle ne peut être réduite ni à une pensée, à une idée, à une vision signifiée, ni à un discours signifiant». El crítico español al margen de su creación poética ha formulado unos planteamientos teóricos que —veremos luego— son coherentes con su trabajo de escritor: en el signficado no encuentra sólo un sentido conceptual, sino un conjunto de significados parciales, motivados por diversas intenciones psíquicas [86]. Resulta entonces que, en poesía, la relación entre significante y significado tiene «siempre una vinculación motivada»; este su «axioma inicial» (pág. 28) es el que ha permitido seguir en su poesía el doble caminar de la palabra *noche* hacia un mundo de relaciones externas y hacia un mundo de complejidades interiores. Es, justamente, lo que el teórico llama *forma exterior* 'relación entre significante y significado, en la perspectiva desde el primero hacia el segundo' y *forma interior* 'esa misma relación, pero en la perspectiva desde el significado hacia el significante'. Resulta entonces que la poesía no es —sólo— la transmisión de unas ideas por medio del signo lingüístico, sino —además— la transmutación de unos contenidos en función de la forma, y según la necesidad comunicativa del poeta. Cuando nos enfrentamos con una palabra testimonial (*noche* en nuestro caso) hemos visto que su condición de signo lingüístico ha mostrado una pluralidad de caminos que —convergentes en ella— presentaban un mundo variado de formas de significado (*sombra, oscuridad, tinieblas,* etc.), pero hemos visto, también, que la sustancia de ese significado (la *forma interior* del lingüista Dámaso Alonso) no sólo era denotativa, sino que, por ser poética, adquiría las connotaciones de 'espanto' 'muerte', 'soledad'. Pero —y otra vez al principio— al intentar descubrir los valores inmanentes de la palabra, se ha llegado, a través de mitos olvidados, aunque latentes como guardianas incontaminados, a la creación de unos símbolos universales. Universales por ser de todos los hombres con intuición poética han tratado de comprender [87]. Y lo que es admirable sobre toda contingencia: la trabazón lógica con que han procedido el Dámaso Alonso lingüista y el Dámaso Alonso poeta.

---

[85] *Art. cit.* pág. 25.

[86] Valerio Baéz expone algunos de estos problemas en *La estilística de Dámaso Alonso.* Sevilla, 1971, págs. 80-84.

[87] Véanse las restricciones del autor en *La poesía de San Juan de la Cruz,* pág. 160, pero se trata de una interpretación desde el mundo místico del Santo, que —lógicamente— no es, exclusivamente, humano.

# SÍMBOLOS Y MITOS
# EN *CIUDAD DEL PARAÍSO*

# I

Pensemos en el año 1944. Días oscuros y durísimos de 1944. En las librerías, unos poemas de admonición, de acusaciones y de protesta, *Hijos de la ira.* Y otros, de liberación, de bellezas intocadas y de gozo, *Sombras del Paraíso.* Como una paradoja, los títulos trocaban sus propósitos: un sustantivo lleno de ternura y emoción *(hijos)* se cambiaba en un restallo de acritudes, *de la ira;* un sustantivo que alude a la tiniebla *(sombra),* era una llamarada luminosa, *del Paraíso.* Desde una y otra ladera, el poeta alzaba su repulsa contra un mundo que debiera ser mejor: con la descarnada sinceridad del censor y con el descubrimiento de una belleza que, en su desnudez, acusaba a cuanto impedía la felicidad del hombre. Vicente Aleixandre devuelve la fe y la esperanza, no por una serie de actos objetivos sino por su implacable subjetividad: el poeta se derrama en una efusión de amor y su conducta hace nacer a la más bella de las virtudes. La caridad es ese descubrir la perfección de la criatura o el milagro de los hallazgos virginales. Lo que a Dámaso Alonso llevaba a la amargura era el contemplar el mundo que le rodea; lo que a Vicente Aleixandre le llevaba hacia una epifanía luminosa era el desarraigo de las tinieblas hodiernas para redescubrir un mundo intacto, perdido hoy, pero vivo en la memoria del poeta. Tan protesta en uno como en otro libro: el *ahora* es insatisfactorio y debe ser mejorado por el conocimiento de la maldad presente o por el recuerdo de paraísos que han sido.

Instaurado en este planteamiento, Vicente Aleixandre no finge experiencias, sino que recurre a su propia historia. El paraíso no es tampoco un mundo creado en la fantasía, sino la realidad asible con los sentidos, la que hizo ser niño al niño, la que devolverá la hombría al hombre [1]. Entre los dos procesos, el de la infancia y el de la

[1] Dámaso Alonso habló de *Ciudad del paraíso* como de un poema «de sobrecogedora belleza», en él «la pobre palabra nuestra se ha remansado en hermosura, como tocada también por las aguas del paradisíaco sueño» (*La poesía de Vicente Aleixandre,* apud *Poetas españoles contemporáneos.* Madrid, 1952, pág. 309).

insatisfactoria madurez, hay un devenir histórico que ha impedido que la perfección se ermollezca en perfecciones; el poeta se encara con lo que fue y lo que debiera ser para crear su propio mundo. Y el recuerdo es el concepto clave que puede conseguir lo que sin él llamaríamos milagro. Las palabras que dan testimonio son los verbos en un pasado absoluto: *viví, fui conducido, fui llevado.* La existencia del hombre queda reducida a los episodios de su propia contingencia: la criatura pasa y su huella no queda; sobre el tiempo apenas si se ha impreso otra cosa que el recuerdo del propio hombre: *viví, fui.* Pero la ciudad existió, existe y seguirá existiendo; son los tiempos que marcan una duración estable o los verbos que en sí mismos tienen un significado aperfectivo: *tú duras, eras tú, morabas, volabas.* Y he aquí un primer planteamiento: en el mundo dual del poema se entreveran la visión de una ciudad concreta —Málaga— convertida en criatura mítica —ciudad del Paraíso— y el hombre que, más allá del medio del camino, detiene su ambular para remansarse en el recuerdo. Son dos planos separados por la histora: la infancia del poeta y la vida de la ciudad, de la que el niño se ha desasido; son —también— dos planos que se proyectan y tienen su virtualidad en las necesidades lingüísticas de su expresión.

Porque el poeta parte de una realidad muy concreta (su vida en una determinada ciudad) y hace abstracción de cuanto no significa nada en el recuerdo poetizado. Más aún, su creación es una creación mítica desde el principio hasta el fin [2]. Si nos asomamos a las páginas que cualquier autor dedica a Málaga, sorprende la cantidad de elementos negativos que nos transmite y que culminaría en el «mata al rey y vete a Málaga» , que Carlos Dembowski puso en labios de Fernando VII [3]. Aleixandre olvida todo esto. No quiere saberlo y traspone su ciudad al Paraíso [4]. El hombre vuelve a ser niño por su capacidad de evocación, recrea cuanto fue su vida y le da el marco que le es

---

[2] Pienso que a Aleixandre no le parecerían mal las ideas de Susanne Langer acerca del *presentational symbol* según las cuales el símbolo «debe permitir concebir la idea que, 'presenta' [...] prescindiendo de todo significado más o menos conceptual de toda 'verdad' discursiva» (vid. Gillo Dorfles, *Estética del mito,* trad. Roberto J. Vernengo. Caracas, 1967, pág. 11).

[3] Cfr. Alonso Canales, *Viajeros en Málaga,* «Gibralfaro» , XXII, 1972, pág. 201. Son muy conocidas las páginas que Edmundo de Amicis dedicó a la ciudad, a la que vio como «un agglomeramento di case senza colore, senza *patios,* senza grazia [...] molta immondizia e non grande frequenza di popolo». Y por si fuera poco: «la superstizione è forse più radicata a Malaga che in ogni altra città dell' Andalusia, a cagione della ignoranza maggiore» (*Spagna.* Firenze, 1883, págs. 390 y 392).

[4] José Luis Cano escribió un ensayo *Málaga en Vicente Aleixandre,* que abarca cuanto el poeta ha dicho de la ciudad («Papeles de Son Armadans», números XXXII-XXXIII, noviembre-diciembre 1950, págs. 332-340).

necesario. Ahora no se trata de comprobar la información histórica, sino de descubrir la cantidad de infancia que sigue operando sobre la plenitud del hombre. El poeta vuelve a repetir otro planteamiento doble: en un plano horizontal sitúa los elementos que necesita para transmitir su mensaje; en otro vertical, los recuerdos que le permiten la creación. Reduciendo todo a un sencillo planteamiento tendríamos un eje de abscisas situado en la sincronía del relato; y otro de ordenadas en el que se incrustarían los elementos históricos. Sin éstos, no podrían ser aquéllos, pero éstos y aquéllos no son sino resultado de una selección involuntaria (lo que el recuerdo conserva) o deliberada (lo que el poeta quiere salvar). Al proceder de este modo se produce el reencuentro de las cosas: el poeta evoca su edad de gracia y, al conjuro, vienen los recuerdos, pertinaces en cuanto amados, pues el olvido se encargó de aventar las escorias. Lo dice Ezra Pound en sus *Pisan Cantos:*

> Lo que amas de verdad permanece,
> el resto son escorias
> lo que amas de verdad no te será arrebatado
> lo que amas de verdad es tu herencia [5].

Resulta entonces que aquello que es amado es lo que tiene eficacia mayor en el recuerdo y su pérdida trae un sentimiento de melancolía. Todo el poema de Aleixandre no es otra cosa que ese pervivir motivos amados cuando la vida se ha llenado de amarguras. Entonces, lo que acierta a durar y lo que se quiere evocar convierte la memoria del pasado en un relato mítico; esto es, historia transfigurada. Porque la ciudad perdida, se recobra ahora convertida en una nueva realidad a la que el poeta da vida con sus versos. Pero entonces, todo este cúmulo de experiencias pasadas incompletamente evocadas, de realidad actual insuficiente para la visión poética, de añoranza hacia un pasado que se cree que existió, aunque tal vez no fuera como se le descubre, etc., sacan a la ciudad evocada de su contingencia ocasional, llevan al Paraíso y le dan una nueva vida. Surgen otros dos planos: con los medios inmediatos, el poeta debe inventar un mundo ya no real; el poema se convierte no sólo en una creación mítica, sino en un símbolo ininterrumpido, y el mito se hace más que historia, es historia enriquecida por el sentimiento añorante del hombre, y el poeta tiene que librar la batalla lingüística entre dos tensiones de orden diferente: el significado emotivo (su propia experiencia) y el significado referencial

[5] Apud Furio Jesi, *Literatura y mito* (trad. A. Pigran). Barcelona, 1972, pág. 171.

(los datos para que nosotros identifiquemos su mensaje). Lo que convierte a este poema en una creación mítica es el primero de estos significados por cuanto la creación poética ha surgido al evocar unas experiencias personales que se han separado del conjunto al que llamamos vida y esas experiencias personales, por estar desgajadas del conjunto, dan una visión parcial de la realidad, pero más intensa puesto que los detalles que se nos muestran acentúan su autonomía fuera del conjunto al que pertenecen. La vida se reduce a unas anécdotas de intensión, especie de símbolos que, acordados de nuevo en la creación poética, elaboran una nueva realidad con elementos históricos, sí, pero desvinculados de la trabazón interna que los había generado y los había mantenido en su primitivo valor.

## II

Lévi-Strauss habló de los tres elementos fundamentales de la descripción mítica: armadura, código y mensaje. Pero, a mi modo de ver, si válidos, resultan poco caracterizadores por cuanto sirven, también, para el cuento fantástico o para el relato histórico. Creo que usando de estos motivos en lo que tienen de útiles, hemos de volver a algo ya dicho: el mito es una forma de historia, devolviendo a ἱστορία su valor etimológico de relato, pero relato ejemplarizado hasta convertirse en símbolo. Esto es, testimonio paradigmático de una realidad universalizada fuera de cualquier lugar o de cualquier tiempo. En tal sentido el poema de Aleixandre es un relato mítico por convertir en motivo ejemplar a una ciudad, Málaga, conocida en su concreto ser histórico [6]. La ciudad del Paraíso podrá ser cualquier ciudad que, salvada en el recuerdo poético, se haga testimonio ejemplar de belleza. Las precisiones son los datos de la información que nos hacen pensar en Málaga, por más que el poeta ni siquiera designe a la ciudad por su nombre, es el resultado de unos valores que están incardinados en ella, pero que pudieran pertenecer a otra. Si no supiéramos la biografía del poeta, podríamos pensar en otra ciudad, Almería —tal vez— en Cádiz. Hay una información geográfica (al pie del monte, junto al mar) y una información subjetiva (recuerdo de la infancia); con estos datos, muchas

[6] El poeta vivió en la ciudad de los dos a los once años (vid. Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre.* Madrid, 1956, pág. 13). Esta estancia sería imprescindible para esas *recurrencias vitales* de que habla Bousoño y que constituyen la visión del mundo del artista (*op. cit.*, págs. 31-36).

ciudades y muchos poetas podrán construir su propia ciudad del Paraíso.

Si volvemos a la condición del poema, hemos de aceptar como válidas las palabras con que Lévi-Strauss se situaba ante el inventario de muchos relatos

> un grand nombre d'entre eux (le conte populaire russe, mais aussi notre mythe de référence) possèdent une autre propriété; ils comportent une séquence initiale et une séquence finale situées sur des plans de «realité» mythique différents que le corps du récit lui-même [7].

Nuestro poema se estructura también así: unos versos que nos sitúan en la historia (el poeta evoca la ciudad tal y cómo dura en su recuerdo), la describe en una localización llena de precisiones y, después, comienza el relato de los prodigios que la hacen ser paradisíaca. Pero todo el poema ha quedado marcado por una tensión patética: la oposición Yo-Tú hará dramático el recuerdo y lo vitalizará en su propia existencia dual. El niño que contempló pasó los ojos sobre el prodigio y el hombre que evoca carga ahora de intención lo que fue sólo una experiencia acumulada. La ciudad se ha convertido en criatura viva y el poeta la hace ser objeto de su entusiasmo. Más aún, el patetismo de los dos pronombres se adensa por ser el cantor quien se desdobla en dos orbes de contenidos: el que da a sus propios recuerdos y el que quiere que la ciudad —mitificada— tenga. Merece la pena copiar la primera estancia:

> Siempre te ven mis ojos, ciudad de mis días marinos.
> Colgada del impotente monte, apenas detenida
> en tu vertical caída a las ondas azules,
> pareces reinar bajo el cielo, sobre las aguas,
> intermedia en los aires, como si una mano dichosa
> te hubiera retenido, un momento de gloria, antes de
> [hundirte para siempre en las olas amantes.

Y al final del poema, el otro gozne que sirve para sujetar el mensaje a su cuadro. En el texto, una tirada de cinco versos, pero sólo los dos últimos son significativos a nuestro objeto; los otros tres pertenecen al cuerpo del poema. No nos engañemos, la impresión puede resultar falaz: el texto está articulado en grupos de versos, ninguno de tres o

---

[7] A. J. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques.* París, 1968, pág. 187.

dos, sino de 6 + 4 + 7 + 4 + 5 + 4 + 4 y todos con algún verso muy largo, tanto que podríamos partirlo y de hecho lo partimos en la lectura. Ahora, en el remate, los versos se hacen más uniformes no hay remansos en el recuerdo y tipográficamente se han unido los tres últimos versos del mensaje con los dos que reiteran el carácter mítico del poema. Más aún, el texto se cierra enlazando con la evocación inicial. Al «pareces reinar bajo el cielo», se encadenan los dos alejandrinos finales:

> Allí el cielo eras tú, ciudad que en él morabas.
> Ciudad que en él volabas con tus alas abiertas.

Y la ciudad, que parecía despeñarse desde el «impotente monte», se ha convertido en un inmenso pájaro detenido en un Paraíso que sólo a ella pertenece [8]. El mito se ha clausurado; como en una vieja cosmogonía la ciudad —humanada por el uso de los pronombres— se transfigura y le nacen unas alas más felices que las de Ícaro, pues evitan la destrucción.

Dentro de estos dos polos, el discurso poético se organiza en una serie de enunciados que poseen su propia gramática. El poema tiene su autonomía lingüística más allá de los límites de una simple denotación. Cada elemento que lo integra adquiere valor connotativo, pues cualquier modo de expresión poética significa la independización de los valores trivializados. Entonces el idiolecto poético pretende dotar de intención semántica a cada uno de los factores que se integran en el texto, del mismo modo que una serie de palabras-clave obtienen unos contenidos semánticos discernibles sólo en ese discurso o en las posibilidades expresivas de ese poeta. Para reducir las cosas a unos planteamientos coherentes consideraremos los dos planos archisabidos, el de la expresión y el del contenido.

El poeta ha elegido una determinada ordenación de su caudal lingüístico. Este simple hecho afecta ya a su propia expresión. Vicente Aleixandre distribuye las palabras según un ritmo y ese orden establece una nueva sistemática del hecho lingüístico. Acentos y sílabas tienen una intencionalidad diferenciadora, pero, sin apoyo en la rima, el poeta tiene que intentar enriquecer los recursos estrictamente rítmicos para que aceptemos como versos a estos conjuntos tan heterogéneos de los que conoce la retórica tradicional. Cierto que los versos no se distribuyen por sílabas uniformes, pero no menos cierto que la base

---

[8] En su poema a Juan Breva, García Lorca llama a Málaga, *la dormida* (*Poema del Cante Jondo,* apud *Obras Completas.* Madrid, 1972, pág. 320).

del poema se sustenta sobre una estructura de heptasílabos, según se ve en el siguiente cuadro:

*Estrofa I*

7 + 9
10 + 7
8 + 7
9 + 5
7 + 9
7 + 7 + 9 + 7

*Estrofa II*

5 + 5 + 5
6 + 9
7 + 7
7 + 7 + 7

*Estrofa III*

7 + 7
4 + 7 + 9
5 + 7 + 3
5 + 7
5 + 9
7 + 7
7 + 7

*Estrofa IV*

7 + 7 + 4 ó 7 + 11
11 + 7
7 + 7 [9]
7 + 7

*Estrofa V*

7 + 8
7 + 9
3 + 7 + 7
11
7 + 7

*Estrofa VI*

9 + 4
6 + 7 + 6
7 + 7
7 + 7

*Estrofa VII*

5 + 5 + 7
8 + 7
5 + 11
5 + 7

*Estrofa VIII*

9 + 7
7 + 7
7 + 7
7 + 7

Se ve, también, que esos heptasílabos abundan más en los versos finales de cada estancia, como si con su distribución regular se cerrara la estructura laxa de cada una de las estrofas. La condición de estos heptasílabos organiza la estructura del ritmo poético: al dividir los versos en núcleos regulares, se ve que de los 85 segmentos de que consta el poema, 45 corresponden a esta ordenación de base y en

[9] El primer hemistiquio es octosílabo, pero la lectura puede llevar al encabalgamiento del comienzo con el final del anterior.

torno a ella se organizan los otros cómputos. Porque no sorprende que junto a los heptasílabos aparezcan endecasílabos, según la tradición clásica de la silva, y, una vez establecido este orden familiar, 11 pentasílabos cuando menos no extrañan si recordamos su presencia en las estrofas llamadas sáfico-adónicas, revividas, por ejemplo, en el primer Unamuno. Y, en efecto, el intento de perpetuar un ritmo conocido parece claro: cinco (o seis) de esos pentasílabos pueden llevar acento en la primera sílaba, mientras que los demás tienen alternancias muy poco sistematizadas.

Son raros los segmentos de cuatro sílabas, los de ocho (que podrían reducirse en algún caso a heptasílabos, si hacemos encabalgamiento con el final del precedente [10]) y los de diez. Sin embargo, abundan los eneasílabos, verso muy poco usado en nuestra lírica y que cobra cierto auge con los modernistas [11]. El esquema sufre numerosas fluctuaciones acentuales y no se puede reducir a una regularidad estricta: podemos decir, sin embargo, que en más de la mitad de los casos, un acento principal recae en la cuarta sílaba (I, 2, 4, 5 y 6; III, 2) y, en tres, en la quinta (III, 5; V, 2; VIII, 1) [12].

El verso libre del poeta está sometido a unos principios de ordenación interna que establecen una clara regularidad sobre los heptasílabos (más de la mitad de los segmentos métricos en que he dividido el poema) y que, en combinaciones con endeca y pentasílabos, recuerdan los tipos libres de silva [13] según la tradición clásica o que evocan ciertos versos, los pentasílabos, que podían combinarse con ellos, bien que ahora la acentuación sea menos rigurosa que en lo antiguo y, por supuesto, la estrofa se ha perdido totalmente. Por otra parte, el poeta recurre a una nueva combinación en la que los eneasílabos son muchos y se asocian, predominantemente, a los heptasílabos y pentasílabos; con ellos se intenta construir una variante combinatoria que da amplitud a hemistiquios cortos; basta observar la frecuencia con que aparecen esquemas del tipo 7 + 9, frente a la rareza (sendos casos únicamente) de 9 + 5, 9 + 4 y 9 + 7.

Teniendo en cuenta todo ello, el pretendido vesolibrismo queda muy reducido: un segmento de 10 sílabas, tres de ocho, dos de seis,

---

[10] Así en las estrofas I (v. 3) y VII (v. 2).

[11] Como digo en el texto, domina el que Tomás Navarro llama *eneasílabo trocaico* (acentos en segunda, y cuarta y octava), vid. *Métrica española* (Syracuse, 1956, pág. 419 § 408). El mismo autor señala la alternancia de eneasílabos con versos de ocho y de diez sílabas en Lorca (pág. 474, § 483).

[12] En el eneasílabo dactílico de Navarro (pág. 429, § 409).

[13] Cfr. Maurice Molho, *Sémantique et poétique. A propos des «Solitudes» de Góngora.* París, 1969, págs. 36-44.

dos de cuatro y dos de tres. Es todo. Mientras que los heptasílabos se ordenan —además— en unos cuantos ritmos acentuales fijos:

_ _ _ ̀ _ _ _ _ _ _ _ _ ́ _ _
in ter me dia en los ai res (I, 3, 5, 6, 6; II, 3; III, 1, 2, 4, 6, 6, 7; IV, 4; V, 3, 5; VI, 4; VII, 1, 2, 4; VIII, 2, 5. Total 20 casos; un 40 %) [14].

_ ̀ _ _ _ _ ́ _ _
a pe nas de te ni da (I, 2, 6; II, 4, 4, 4; III, 7; V, 2, 3; VI, 2, 3, 3. 11 casos; 22,4 %) [15]

Tras estos dos, sólo significan un 10 % los esquemas que se repiten cinco veces: ̀ _ _ _ ́ _ ́ _ (I, 1; III, 1; VIII, 1, 2, 3) [16] y _ ̀ _ ́ _ ́ _ (IV, 1, 3, 4; VI, 4; VIII, 4, 5). Menos aún las ordenaciones _ _ _ ̀ _ ́ _ (II, 3; IV, 2; V, 5), _ _ _ _ _ ́ _ (III, 3; IV, 3) y _ ̀ ̀ _ _ ́ _ (V, 1).

No sería demasiado arriesgar si suponemos que, aparte las ordenaciones de grupos rítmicos de cinco, siete y once sílabas, los efectos musicales se logran con cierta preponderancia acentual: en la primera, los pentasílabos; en la tercera o segunda, los heptasílabos, y en la cuarta los eneasílabos [17], y obsérvese que conforme se alarga el metro, se va retrasando el acento, de modo que el acento secundario juega en función de las sílabas inacentuadas al principio del verso: ninguna en los pentasílabos, dos (o una) en los heptasílabos, tres en los eneasílabos [18].

## III

Vemos, pues, que la forma lingüística adquiere en el plano de la expresión un ordenamiento que si dispar de la tradición retórica no ha

---

[14] Y aun creo que debería incoporarse a este esquema el de «Luna grande. Sol puro» (VIII, 3) que, por el orden sintáctico, llevaría los acentos sobre los elementos calificadores. Es el heptasílabo dactílico de Navarro (*Métrica,* pág. 497, § 11).

[15] Responde al esquema del heptasílabo trocaico (Navarro, *Métrica,* pág. 496, § 10).

[16] Es el heptasílabo mixto de Navarro (*Métrica,* pág. 497, § 12).

[17] Naturalmente, prescindo del acento en la penúltima sílaba porque es preceptivo siempre.

[18] Vid. Las conclusiones —válidas ahora— de Carlos Bousoño en la *Poesía de V. A.,* ya citada, pág. 251.

roto totalmente con ella; antes bien, las innovaciones encuentran un sustrato en lo que se conocía de antiguo y, si son exclusivas del poeta (lo que se llamaría el idiolecto poético de Vicente Aleixandre), tienen su manifestación formal en unas ordenaciones pertinentes, que se realizan según distribuciones rítmicas sumamente rigurosas. Creo que por un análisis muy concreto he llegado a una situación que en un plano teórico había definido así G. Guillelmi:

> el hecho de que nadie pueda captar la llamada musicalidad de una poesía en una lengua que no conozca, de la que no pueda distinguir los fonemas, es una prueba más del carácter fonológico y semántico del ritmo; el cual, de esta manera pierde toda su base mágica y puede interferirse con la sintaxis, dando lugar a una *dinámica semántica* [19].

Porque, evidentemente, la disposición de los acentos en el verso es hoy anterior a la realización del propio verso. Esto no fue así en la génesis del ritmo, pero ahora lo es. Si pensamos que el acento rítmico pertenece a la gramática del texto (esto es, a los principios que ordenan el funcionamiento de sistema llamado poético) resultará que, como en la gramática tradicional, las reglas han surgido *a posteriori:* primero se habló y se escribió, y luego se codificó el uso. Primero se escribió lenguaje rítmico y luego se descubrieron las reglas porque se regía. Pero es evidente que nadie hoy, al escribir un endecasílabo, ignora el equilibrio interno que lo rige; raro será el poeta que pueda zafarse de la distribución canónica de los acentos en un verso. Algo de esto nos ha venido a ocurrir: el poeta, incluso en lo que no tenía una gramática codificada, ha procedido según su intuición y nosotros, al descubrir esa gramática, hemos encontrado la coherencia con que se disponen los acentos y, por tanto, hemos explicado un principio de musicalidad. Pero la disposición de los acentos según un orden que tiende al estatismo obliga también a unos condicionamientos de la forma del contenido. Si nos atenemos al relato del poema, todo quedaría reducido al elogio de una ciudad por la nostálgica evocación del artista. Cierto que esto es verdad y cierto que apenas si descubrimos otra cosa que el encadenamiento de una riquísima variedad de connotaciones de una sola palabra, *ciudad;* sin embargo, la sencillez de todo esto nos lleva a un mundo mucho más complejo. De una parte, el contenido sencillo —casi trivial diríamos— aparece enunciado de una determinada manera, con unos valores semánticos particulares, distintos de la semántica de

[19] *Op. cit.*, págs. 9-10.

texto aunque colaboran en su realización; de otra, junto a la idea sustentadora, se van disponiendo otras condicionadas por ella o que se le subordinan [20]. Más aún, la esencia poética del texto no es el sentido añorante de la evocación ni es nada de lo que pertenece al mundo de la llamada preceptiva literaria. Con todos estos ingredientes se han escrito siempre malísimos poemas; la eficacia del que tenemos bajo los ojos, lo que lo convierte en criatura perdurable, es la selección de unos elementos que dejan de ser puramente retóricos para transfigurarse en poéticos gracias a la correlación entre los planos de la expresión y del contenido. O dicho de otro modo, la necesidad de que la semántica del texto se exprese de la única manera posible para que se realice con plena virtualidad. Ahora bien, esto no bastaría si, además, no se produjeran unas denotaciones recurrentes sobre esos planos; pues sin ellas el mensaje no sería poético. Expresión y denotación unidas es lo que modifica el talante lingüístico normal para convertirlo en el metalenguaje de la poesía, que —de una parte— está limitado por una serie de restricciones tanto expresivas (el enunciado se hace en un determinado orden que no es el común) cuanto semánticas (la denotación se convierte en connotación), pero que —de otra parte— está ampliado por lo que se ha llamado «la valorización de las redundancias que se hacen significativas» [21]. Tal vez nada tan eficaz en el análisis de nuestro poema como descubrir su palabra clave y verla en el funcionamiento que el poeta le hace tener.

Doce veces ocurre *ciudad* en el texto y todas ellas transcendida de su propia denotación. He aquí las presencias:

*ciudad de mis días marinos* (I, 1)
*ciudad de mis días alegres* (II, 2)
*ciudad madre y blanquísima* (II, 3)
*angélica ciudad* (II, 4)
*ciudad graciosa* (IV, 1)
*ciudad honda* (IV, 2)
*ciudad prodigiosa* (IV, 2)
*ciudad voladora entre monte y abismo* (VII, 2)

---

[20] Cfr. A. J. Greimas, *Pour une théorie de l'interpretation du récit mythique,* apud *Du sens,* ya citado, pág. 187:

> Le récit, pour avoir du sens, doit être un tout de signification; il se présente, de ce fait, comme une *structure sémantique simple.* Il en résulte que les développements secondaires de la narration, ne trouvant pas leur place dans la structure simple, constituent une couche structurelle subordonnée: la narration, considérée comme un tout, nécessite donc une structure hiérarchique du contenu.

[21] A. J. Greimas, *Pour une théorie du discours poétique,* apud *Essais de sémiotique poétique.* París, 1972, pág. 16.

*[ciudad] blanca en los aires* (VII, 3)
*ciudad no en la tierra* (VII, 4)
*ciudad que en él [cielo]* (VIII, 4)
*ciudad que en él [cielo] volabas* (VIII, 5)

La enumeración se ha hecho siguiendo el estricto orden del poema. Resulta entonces que el poeta ha partido de un enunciado subjetivo: la ciudad es el cobijo donde se cumplieron una serie de hechos biográficos; frente a la vida de tierra adentro, en ella pasó el poeta unos años de experiencia marinera *(mis días marinos),* que coincideron con el gozo de una edad dichosa *(mis días alegres).* Pero esta visión íntima se transfunde hacia la persona de la ciudad, pues cada ciudad —como dirían los teóricos del urbanismo— tiene su propia lengua, nos habla de modo distinto a las demás ciudades cuando tiene personalidad [22]; el poeta establece la tensión Yo-Tú de que he hablado, y el objeto del amor se manifiesta en sus connotaciones específicas, ya no vistas desde fuera, sino como identificaciones ontológicas que transcienden del propio ser urbano: hay un nexo que pudiera unir el subjetivismo, que afecta sólo al alma del narrador, con las esencias que la ciudad posee. En el verso 3 de la estrofa II, se dice *ciudad madre y blanquísima;* percibimos aún el arrastre subjetivos *(madre),* pero ya los atributos específicos de la ciudad que se inician con la parataxis *(y blanquísima)* para no interrumpirse en una catarata de requiebros: *angélica, graciosa, honda, prodigiosa.* Y el trasunto desasido: el poeta no puede ver la ciudad en lo que fue para sí mismo ni en lo que es en la realidad, la convierte en un mito digno de la más atrevida metamorfosis: *voladora entre monte y abismo, blanca en los aires, no en la tierra,* moradora en el cielo por el que vuela. El mito se ha cumplido. Faltaba la epifanía final al mundo de los valores absolutos, donde la realidad, virginal e intacta, es; allí no existe denotación ni connotación: ambos conceptos son el resultado de la trivialización lingüística, que busca su propia salvación en la palabra; allí las cosas son esencias y no contingencias, la palabra no ha padecido desgastes y sirve para nombrar a las cosas, que tampoco han perdido la exactitud de su perfil. El título es el anticipo de todo este desarrollo de significantes y significados, *ciudad del Paraíso,* resultado de la evasión que en el poema se va realizando puntualmente, pero cuyo arribo no se nos dice. El discurso poético se clausura con un salto: todas las denotaciones llevan a una conclusiva

[22] Cfr. Manuel Castells, *Problemas de investigación en sociología urbana* (trad. Enrique Grilló). Madrid, 1971, pág. 173.

que, ausente en el relato, es precisamente la que lo inaugura desde el título.

## IV

Una y otra vez se ha señalado el riesgo de utilizar abusivamente los conceptos de *denotación* y *connotación.* A Michel le Guern le parece

> plus satisfaisant de considérer comme dénotation l'ensemble des éléments du langage qui seraient éventuellement traduisibles dans une autre langue naturelle por une machine à traduire [23].

Evidentemente, nos estamos moviendo dentro de los planteamientos hjelmslevianos. La connotación sería «l'ensemble systèmes significants que l'on peut déceler dans un texto outre la dénotación». Es evidente que la denotación será cualquier enunciado neutro, y connotación el enriquecido en no importa qué sentido. Descender a inventariar lo imprevisible será siempre un intento de muy problemático logro, pues sean o no heterogéneos los hechos que la connotación descubre, resulta evidente que se trata de una *denotación* + *x,* entendiendo por *x* un modificante cuyo valor no interesa en un planteamiento de carácter general. En un plano teórico podremos decir que el texto poético ofrece el testimonio ejemplar de la connotación libre, pero en la realización no es así [24]. Para mí es imprescindible buscar la obligatoriedad de las connotaciones, pues de otro modo para nada nos servirían los análisis estructurales. Niego que en el texto poético «il n'est pas possible de donner une interprétation pleinement satisfaisante au nivel de la dénotation», pues en tal caso para nada servirían los intentos de reducir un análisis a lo que pomposamente adjetivamos de científico. Si el crítico no puede establecer interpretaciones satisfactorias en el nivel denotativo, no hace otra cosa que practicar un subjetivismo arbitrario. Y lo que tratamos es, sí, ordenar subjetivamente (hay críticos sagaces y críticos miopes), pero dentro de unas estructuras que funcionan solidariamente, esto es en interpretaciones plenamente satisfactorias. Porque una cosa es que cada lector dote al texto con «éléments tirés de son imagination, de sa propre expérience, de sa culture, ou de sa connaissance de la personnalité du poète», y otra que no se pueda llegar científicamente al descubrimiento de las connotaciones que, in-

---

[23] *Sémantique de la métaphore et de la métonymie.* París, 1973, pág. 20.

[24] Ibídem, pág. 21.

sertas o no en la estructura del texto, tienen una organización nada caprichosa. Si diéramos de lado a todos estos hechos, lo mismo daría un pareado de la *Biblia* de Carulla que un poema de Aleixandre. En definitiva estamos dando vueltas a la esencia de lo poético que no está en la imaginación del lector, ni en su experiencia, ni en su cultura, ni en su erudición; con todo ello habrá lectores —y anda escrito en los manuales de literatura— que creerán que Gabriel y Galán es mejor poeta que Miguel de Unamuno o que el argentino *Almafuerte* vale más que Rubén Darío. El mensaje poético utiliza un código y nosotros tratamos de descubrir el sentido; acertemos o no ya es otra cuestión, pero, si queremos que nuestro quehacer sea válido, tendremos que buscar las razones que lo hacen valer. Y esto nos sitúa de nuevo en nuestro texto: Vicente Aleixandre era libre de buscar connotaciones dentro de su idiolecto poético, pero no es libre de expresarlas caprichosamente. Hubiera podido cantar a otra ciudad bellísima, pongamos por caso a Heidelberg; evidentemente, si en ella hubiera sido estudiante, la hubiera recordado en sus *días alegres,* pero ¿la hubiera llamado *angélica*? ¿La hubiera llamado *graciosa*? ¿Hubiera podido decir de ella *ciudad no en la tierra*? Hablo de una ciudad que nadie se atreverá a decir que no es un portento de equilibrio y perfecciones, pero ¿dónde está la connotación libre? Málaga es sí ciudad *angélica.* Yo no me atrevería a decirlo de Salamanca o de Ávila; el *ángel* es una rara condición que Dios regaló a Andalucía y no a Castilla, con independencia de nuestras predilecciones. La *gracia,* lo decían los platónicos es «un resplandor exterior» que acompaña a la hermosura [25], y en este sentido Salamanca y Ávila, o Heidelberg, no son *graciosas,* ¿cómo llamarlas *no en la tierra,* si ellas, todas ellas, están ancladas en un paisaje que las hace ser y del que no pueden desasirse? Se me dirá ¿por qué el poeta llama *honda* a una ciudad alada y graciosa? y aquí, sí, recurriría a nuestro saber de lectores de poesía: se trata de otra connotación nada libre: el más famoso de los poemas dedicado a las ciudades andaluzas lo escribió Manuel Machado. Poema perfecto, con ángel, con gracia y con el acierto del rejón clavado en el morrillo del toro. Cada ciudad es —sólo— una connotación que la independiza y la define. Menos Sevilla, porque Sevilla es, en sí misma, el valor ontológico de todas las perfecciones. Sevilla es lo absoluto e indefinible, lo que no llega ni al balbuceo del místico, es. En ese poema se dice, simplemente, *Málaga cantaora.* Málaga de la Trini y de Juan Breva,

[25] Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas.* Madrid, 1896, t. III, pág. 156. Tal vez la mejor caracterización es la de Isaac Cardoso: «Entre la gracia y la hermosura hay esta diferencia: que la gracia principalmente brilla en los movimientos, en las acciones, en las palabras, al paso que la hermosura se ve en el cuerpo quieto y en reposo» (apud Menéndez Pelayo, *op. cit.,* pág. 209).

cantaora de cantes hondos, y Aleixandre bien lo sabe [26]: está haciendo historia, la suya propia, la de una ciudad que no es la suya, pero en la que su corazón se quedó prendido —y perdido— para siempre; entonces, al seleccionar sus connotaciones, no es libre: las calles de la ciudad son *musicales,* con todos los tópicos que no consiguen desvirtuar la *Andalucía trágica* que nosotros conocemos: la *reja florida* y la *guitarra triste,* el *amante quieto* bajo la *luna eterna, jardines, flores.* Son los elementos denotativos que, de pronto, quedan ungidos de valores singularizantes; no son los tópicos de la reja y los enamorados, de las flores y la guitarra, porque toda la semántica del poema está al servicio de una idea nueva y, entonces, los elementos que en cualquier otro texto servirían para la descripción trivializada, aquí cumplen el fin de exornar un mito haciéndolo inalienable. Pensemos en otro bello poema de Manuel Machado *(Cantares):*

Vino, sentimiento, guitarra y poesía
hacen los cantares de la patria mía...
Cantares...
Quien dice cantares, dice Andalucía.

A la sombra fresca de la vieja parra
un mozo moreno rasguea la guitarra...
Cantares...
Algo que acaricia y algo que desgarra.

La prima que canta y el bordón que llora...
Y el tiempo callado se va hora tras hora.
Cantares...
Son dejos fatales de la raza mora... [27]

Pero ahora *guitarra, flores, cantares* están sirviendo a una estampa localista, diríamos simplemente denotativa. En Aleixandre esos mismísimos elementos ayudan al desasimiento local porque tienen unas valoraciones que transcienden de su contingencia. Para Manuel Ma-

---

[26] Como si de su poema quisiera borrar todo compromiso local, faltan las alusiones precisas. Recuerdo unas palabras de Federico:

> Todos habéis oído hablar del *cante jondo* [...] pero es casi seguro que a todos los no iniciados en su transcendencia histórica y artística os evoca cosas inmorales, la taberna, la juerga, el tablado del café, el ridículo jipío, ¡la españolada, en suma!, y hay que evitar por Andalucía, por nuestro espíritu milenario y por nuestro particularísimo corazón que esto suceda (*El canto primitivo andaluz,* apud *Obras Completas,* pág. 1.823).

Vicente sabía bien de tales connotaciones: cuando en 1937 hace el retrato de García Lorca escribe: «Que no parezca irreverencia: sólo algún viejo "cantaor" de flamenco, sólo alguna vieja "bailaora", hechos ya estatuas de piedra, podrían serle comparados» (en las *Obras Completas* del poeta granadino, pág. 1.829).

[27] De *Alma* (1898-1900), cito por Manuel y Antonio Machado, *Obras Completas* edit. Plenitud. Madrid, 1957, pág. 7.

chado, cada uno de esos elementos léxicos no era sino una realidad lingüística que empequeñecía a la realidad absoluta, para Vicente Aleixandre son elementos meta-lingüísticos que hacen de la ciudad cantada la comprensión de las realidades ultraterrenas, que sólo pueden darse en el Paraíso.

Resulta entonces que, al transponer toda la realidad a un plano mítico, los elementos del relato sirven de referentes, pero el conjunto del poema ha cobrado un valor semántico totalmente nuevo. Pienso en las artes plásticas: mil veces se ha representado a una ciudad, a un continente, a un río; cada uno de los integrantes de aquel monumento —frutas, pájaros, aguas— están sacados de una realidad, incluso, precisa, pero el conjunto es una representación puramente simbólica. Así ahora, Vicente Aleixandre —criatura mítica él mismo [28]— ha tomado una serie de elementos referenciales, pero lo que con ellos ha elaborado no ha sido un cuadro de costumbres, sino el mito que —apoyándose en unos símbolos inalienables— nos da la imagen desasida de una ciudad arraigada.

## V

Y esto nos sitúa en el plano del contenido. No en la substancia de ese contenido, sino en la forma que el poeta le confiere para transmitírnoslo. Desde él, podremos llegar al pleno valor semántico del poema, pues de otro modo correríamos el riesgo de analizar sólo formas y el texto quedaría incomprendido, Marcio Petrucciani lo ha escrito con palabras que me permito reproducir [29]:

> Ma in ogni formalismo si annida il rischio della superstizione e dell'idolatria. E proprio per una di cui è ricca questa epoca che orgogliosamente pur si dichiara demistificante, le tecniche in lette-

[28] Vid. Dámaso Alonso, *El Nilo (Visita a Vicente Aleixandre),* apud *Poetas españoles contemporáneos.* Madrid, 1952, págs. 315-317.

[29] *Idoli e domande della poesia e altri studi di letteratura contemporanea,* Milán, 1969, pág. 91. No pretendo negar la validez del formalismo, es más, lo considero imprescindible para cierto tipo de trabajos, pero inaceptable para otros. Por mucho que analicemos el poema de Aleixandre con unos criterios formales, siempre tendremos valores ajenos a ellos. Por eso no puedo suscribir unas líneas de Greimas, que partiendo de Propp, son válidos para unos relatos, no en su generalización:

> On voit que la définition des éléments et des syntagmes narratifs ne relève pas de la connaissance du contexte, mais de la méthodologie générale de l'établissement des unités linguistiques; et que les unités ainsi définies le sont au profit du modèle narratif, c'est-à-dire de l'armature (*Du sens,* ya cit., pág. 191).

ratura, e nell' arte in genere, sono diventate il feticcio piu macroscopico, agressivo e dispotico dei nostri giorni [30].

Porque el problema que tratamos de dilucidar ahora es ni más ni menos que la justificación de la crítica a través de unos datos poéticos. En definitiva, saber a qué conduce lo que pretenciosamente llamamos valoración o el porqué de arrojarnos los críticos el establecimiento de unas jerarquías literarias. Entonces resulta que al practicar nuestras paráfrasis no hacemos sino «la reducción al plano de los significados de un determinado contexto estructural en el que aquellos constituyen un nivel o plano, es decir la transferencia a un contexto inorgánico de una evidencia estructural» [31]. Para que la valoración sea algo más que subjetiva es necesario establecer la ordenación interna del texto y ver su relación con los significantes de que se vale y el sistema de connotaciones que afecta a ese orbe complejo.

*Ciudad del Paraíso* tiene una forma poética, cuya originalidad hemos encartado dentro de una tradición a la que enriquece; tiene un contenido de escasa complejidad, pero —sin embargo— la forma de ese contenido sí que resulta compleja, más aún, crea un poema bellísimo con los elementos que pudieran ser información que hoy diríamos turística y, ayer tan sólo, de la más trivial Andalucía. Para que esto sea así, cada una de las palabras significativas se ha apartado de los contextos manidos y aparece virginalmente intacta. De pronto, el poeta ha descubierto un mundo al que llamaríamos paradisíaco y ha empezado a poner nombre a las cosas: la *reja* es 'reja', la *flor* es 'flor' y la *guitarra* es 'guitarra'. Lejos el tópico o el folclorismo, tan sólo unas pocas esencias inalienables. Porque en ellas está el mundo no gastado al que el niño se asoma y al que el hombre quisiera repristinar. Al contrario de tanto poeta que quiere desmitificar las palabras, Vicente Aleixandre quiere devolverles sus contenidos más genuinos que, en un mundo adulterado por el consumo, se convierten en auténticos mitos. Muy al contrario de lo que defendería Furio Jesi, el poeta español encuentra en el mito la historia verdadera apoyada en la realidad [32]: la ciudad mítica es una ciudad concreta y bellísima, en un marco preciso e inigualable, con una historia vivida por el niño que fue Vicente Aleixandre y con un recuerdo que dura en el hombre que él mismo es. El mito es la esencia de la realidad, como la metáfora el intento de su

---

[30] No andan muy lejos de éstas las ideas de Dorfles, según en su prólogo a *Símbolo, comunicación y consumo.* Barcelona, 1967, pág. 23.

[31] Guglielmi, *op. cit.*, pág. 8. Más o menos, lo que Julia Kristeva llama «análisis sobre el significante» (*Sémanalyse et production de sens,* apud Greimas, *Essais de sémiotique,* pág. 209).

[32] Vid por ejemplo la pág. 53 de la obra que ya he citado.

aprehensión más exacta. Todo el mundo al que se transpone el poema es un mundo mítico expresado por medio de intensiones. No deja de ser curioso que Julia Kristeva al intentar explicar la semiótica literaria y dando vueltas a cosas que no le quedan muy claras [33] acierte con una bella metáfora: «tomamos los *textos* como *cristales* de la significación en la historia» [34]. Y, acaso, como metáfora sea distinto su valor evocativo para un formalista y para un lector de poesía, pero creo que es verdad; a través del texto vemos ese otro mundo al que no llegaríamos sin la existencia del poeta.

No pretendo decir que en *Ciudad del Paraíso* la metáfora esté ausente, sino algo más significativo. La metáfora no es elemento básico del poema; lo fundamental es la transposición a un plano mítico de unas cuantas contingencias [35]. Y en él, como enlace entre la realidad y el mito, las metáforas juegan igual que bisagras que permitieran entreabrir una puerta. En el poema de Aleixandre, poema de intensión y no de extensión, lo que importa no es cambiar el significado habitual de las palabras según las exigencias del contexto, sino intensificar esos significados, reducirlos en su campo semántico y dejar de ellos el único nódulo incontaminado e incontaminable: *flor, jardín, reja,* no son realidades indiferenciales, sino aquellas otras —únicas y singularísimas— que se dan en Málaga y que se convierten en símbolos inconfundibles de una ciudad inconfundible [36]. Resulta entonces que la

---

[33] Como ocurre en tantas y tantas páginas de Greimas y sus seguidores. Cuando se traducen, pueden llegar al delirio. Nada de esto afecta —claro está— a lo que son ideas felices, pero no se pueden servir como tales las inexactitudes y el verbalismo. En sus secuaces de aquende el Pirineo todo se resuelve en palabras mágicas: *hermenéutica, propedéutia, epistema, epistemológico* y el comodín que sirve para todo: *explicitar.* Lástima que esté tan vieja la cotorra de la fábula.

[34] He aquí el texto de *Quelques problèmes de sémiotique littéraire,* apud Greimas, *Essais de sémiotique* (pág. 209):

> Ainsi pour nous la sémiotique dite littéraire n'est pas une traduction en termes modernes de la rhétorique classique, mais une *analyse du travail sur le signifiant:* analyse qui commencera para la mise en place du concept de *texte* et qui aura pour but de déceler les opérations signifiantes dans chaque texte particulier en tant qu'elles rejoignent un *système mythique* ou une étape de la *science,* et de cette façon *transposent* les transformations mythiques et scientifiques dans le tissu de la langue, dans la langage ce qui veut dire en dernier ressort dans *l'histoire sociale* dont le dévoloppement peut demeurer profond et inconscient. En reffusant done le mot «littérarire», nous refusons de limiter notre discours à une dérivation esthétique, et prenons les *textes* comme des *cristaux* de la signifiance dans l'histoire.

[35] Dorfles había hablado del *mito como metáfora histórica* y de la *metáfora como mito lingüístico* (*Estética del mito,* pág. 22).

[36] Cfr. lo que Guglielmi (pág. 8) había escrito con muy distintos intereses que los nuestros:

> Para la mentalidad mágica, nombrar significa evocar la presencia, de la misma manera que, para los primitivos, el rito suscita el mito, y la plegaria no tiene eficacia si no se observa rigurosamente el orden de los nombres.

economía expresiva alcanza los límites extremos y, en servicio de ella, la forma del contenido se expresa en numerosos sintagmas nominales, que hasta rompen la estructura del verso imponiendo sus valoraciones intensivas. Y creo que es ésta una nueva maestría del poeta: la adjetivación sirve para crear un plano ideal en el que inscribe a la ciudad; la nominalización actúa de contrapeso, y fuerza a descubrir la esencia de la realidad sin gangas adventicias. Si hubiera que aclarar con alguna referencia, pensaría en San Juan de la Cruz, alta cima de poesía, donde el recurso también se aplica [37]. Ahora pueden entenderse versos como *Calles, apenas leves, musicales* o *Jardines, flores* o, conforme se acrecienta la emoción, *¡Oh ciudad no en la tierra!,* para terminar casi con

Pie desnudo en el día.
Pie desnudo en la noche. Luna grande, Sol puro.

El camino en busca del símbolo no ha sido el de la intelectualización, sino el de la emoción. Metáfora y símbolo —una vez más discrepo de Le Guern— no son los fáciles enunciados que permiten pasar de aquélla a éste «par une intellectualisation de l'image associée» (pág. 45), pues cualquier lector de poesía sabe muy bien que una metáfora puede ser el resultado de una profunda intelectualización (¿cómo si no explicar a Góngora?) y el símbolo, producto de una hondísima emoción (¿cómo entender a San Juan de la Cruz?). Vicente Aleixandre está en nuestro camino ajeno a reducciones escolares por muy teóricas y rigurosas que se nos quieran presentar. Su testimonio muestra que la metáfora es un desvío lingüístico del que hay que huir si pretendemos crear símbolos perdurables y éstos se consiguen no con intelectualismo, sino captando la realidad y buscando su desnudez, lo que no es un proceso cumulativo, sino —por el contrario— simplificador. Situados en el poema, la metáfora pertenece al plano del significante por cuanto no es otra cosa que una comparación, mientras que el símbolo se integra en el plano del significado como forma del contenido que es. Tal y como veo la interpretación de uno y otro hecho, la metáfora se puede reducir a las clasificaciones de la retórica tradicional, en tanto el símbolo tiene su puesto en los estudios semánticos. Nada de cuanto analizamos en *Ciudad del Paraíso* es ajeno a la función mítica que se crea: si asoma una metáfora («Mar alentando *como un brazo que anhela a la ciudad voladora*») lo es dentro del

[37] Vid. Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz,* apud *Obras Completas.* Madrid, 1973, págs. 1.006-1.008.

antropomorfismo de la cosmogonía que acaba de nacer: la ciudad blanca sobre las espumas recuerda el nacimiento de Afrodita; el mar se convierte en otro Urano, personificación genesíaca capaz de engendrar nuevas vidas, pero el mito no es retórica, sino historia: si Venecia sellaba cada año sus nupcias con el mar, Málaga transciende la realidad hodierna para ser el símbolo de la unión deseada de tierra y mar o de cielo y espumas. Bucéfalo es arqueología porque no ha sabido superar la contingencia de su ser real; Málaga se ha transcendido y es, hacia el pasado, la consagración de un mito; hacia el futuro, el sueño liberado de quienes en ella pusieron su amor.

## VI

Lo que Vicente Aleixandre ha hecho con el poema no es una desviación significativa de tal o cual término, es —ni más ni menos— la invención de todo un mundo nuevo. Empleo la palabra *invención* en su acepción más estrictamente etimológica: 'descubrimiento'. El poeta, como todos los descubridores, debe comunicarnos su hallazgo con las palabras más sencillas; son éstas, elementales y trivialísimas del poema. No ha reemplazado un término por otro, aún arriesgándose al peligro de ser confundido; no ha buscado lo que es extraño o sorprendente, sino que ha procedido a seleccionar en el mundo de la sustancia del significado, no en el de la forma. Entonces los elementos que nos comunica son tan triviales como los de Manuel Machado, pero el contexto es totalmente distinto: no acumulación descriptiva, sino selección emocional. Porque las palabras en Vicente Aleixandre está muy lejos de los tropos retóricos, siguen manteniéndose en su propio ámbito significativo, lo que el poeta modifica es la semántica del texto. O de otra forma: las palabras escogidas pasan a ser representaciones simbólicas de la ciudad [38]; todas ellas juntas, la imagen que el poeta tiene de Málaga. Porque lo que la ciudad es —en la simplificación que Aleixandre impone— aparece en unas cuantas valoraciones *(flores tropicales, palmas de luz, reja floridad, guitarra triste)* que se trasladan al plano emotivo del poeta, al de todos cuantos nos identifiquemos con él. Entonces los significados de *flor,* de *palma,* de *reja* o de *guitarra* se convierten en significantes de una sustancia de contenido a la que llamamos Málaga y sobre la que se centra toda la capacidad creadora

[38] Creo que de Aleixandre, mucho mejor que de Sartre, podría decirse que, hace funcionar las palabras «no como signos, sino como objetos que reflejan mágicamente el mundo» (Guglielmi, *op. cit.,* pág. 12).

del poeta. Porque en ello veo el fundamento de la creación poética de Aleixandre: no se trata de un conjunto de metáforas, sino la simbolización de todo un conjunto. Creo aceptable el juicio de Le Guern con referencia al sentido de la metáfora [39] y al del símbolo [40], pero no en lo que respecta a la participación de la imaginación o de la sensibilidad en cada uno de ellos. El poema de Aleixandre no nos permite dudar: cuando selecciona *flores, palmas, reja* o *guitarra* no crea ninguna metáfora; sin embargo simboliza la imagen que tiene la ciudad en unos cuantos rasgos pertinentes. Con ellos llama a nuestra imaginación para que se puedan establecer las corrientes de comprensión y llama a nuestra sensibilidad para que podamos aparearnos con la suya y descubrir el prodigio oculto bajo los bienes mostrencos. Pero no veo —y vuelvo a disentir de Le Guern— que «el símbolo rompa los cuadros del lenguaje y permita todas las transposiciones» (pág. 47), sino que revela cuánto de inalienable hay en la cosa significada, se apodera de su esencia y la saca a flor, pero sin perder por ello sus contenidos originarios ni trasponerlos a otros planos. Al crear un símbolo no hay una desconfianza en las posibilidades expresivas de la palabra, como le ocurre al creador de metáforas, sino una absoluta identificación con ella; una fe total y ciega de que en las palabras aún no hemos terminado de agotar sus posibilidades expresivas.

Desde aquí es fácil la comprensión cabal del poema de Aleixandre: movido el poeta por un recuerdo emocionado, busca transmitir al lector sus recuerdos de una ciudad a la que ve en unos rasgos esenciales. Entonces la palabra colabora con él en la selección de algunos elementos que hacen criatura inalienable e inconfundible a la ciudad en que vivió. Logrado este primer proceso con un vocabulario que nada tiene de sorprendente o extraño, se identifica con unas cuantas cosas que son reales, pero que por su carácter diferenciador hacen que la ciudad sea inconfundible. Pero el poeta vibra con el temblor de sus recuerdos, y esos objetos, que por ser añorados se cargan de belleza, obligan a una nueva selección, la de una adjetivación llena de alegrías y fruiciones: la mano que salva a la ciudad es *dichosa;* las olas que esperan, *amantes,* las calles, *leves* y *musicales;* las palmas, *juveniles;* los labios, *celestiales;* las islas, *mágicas;* la piedra, *amable;* las paredes, *rutilantes,* etc. Los elementos denotativos juegan ahora el mismo papel que jugaron el caracterizar a la ciudad: todos transponen la realidad vulgar a un plano de belleza desasida; los elementos concretos crean ahora

[39] La metáfora no se utiliza el sentido total de la palabra, sino los elementos del significado que son válidos en el contexto (*op. cit.*, pág. 43).

[40] Captación intelectual para que el mensaje pueda ser interpretado (ibídem).

belleza en su propia entidad; antes —habíamos visto— el desprendimiento se había logrado desde unos razonamientos muy precisos: del subjetivismo personal, a la realidad contingente; de ésta, a la evasión. Todo converge sobre el mismo plano y la ciudad es una huida a un mundo celeste. Huida tal vez sea palabra demasiado precisa para un arte que practica la discreción. Porque el poeta recurre a una adjetivación fuertemente significativa para establecer el plano del desasimiento; luego recurre a unas notas nada precisas, pero esfumadamente sugeridoras: la ciudad que desciende del «monte impotente» se queda detenida en el aire, presidiendo las espumas que la anhelan; no de otro modo a como Venus nació desnuda y virginal sobre el lienzo o en el mármol, y, también como en Citerea, los vientos humanados mecen las cabelleras sueltas. Pienso en Botticelli: con su criatura detenida en las aguas, quieta y eterna, sin llegar a evadirse ni a sumergirse el nuevo, acariciada por los vientos que no perturban el fiel de su equilibrio.

Arte de la discreción que apunta sólo —pero nos eterniza el momento— a los jóvenes que se deslizan como en un ballet imposible sobre piedras que ya han perdido su dureza, o paredes enjalbegadas que no reverberan, sino besan a la multitud —discretamente sentida— que se remansa en el tiempo y que en el tiempo vive. Reiteradamente, el mito surte en su plenitud intemporal; los engarces con la realidad conducen a la eternización de cada instante y el tiempo no cuenta: la súbita canción que oye el niño está «suspendida en el tiempo», la noche está quieta, aún más quieto el amante, la luna eterna «instantánea transcurre», la ciudad tiene «calidad de pájaro suspenso» y vuela en el cielo con sus «alas abiertas».

En el poema de Aleixandre, sólo un momento se perturba la armonía de perfecciones. En la estrofa VI, «un soplo de eternidad pudo destruirte». ¿Qué misterio hizo que los hombres vivieran y no vivieran por un sueño? ¿Qué les hizo pasar, semejantes a un soplo divino? No cabe menos carga real para insinuar la mayor tragedia de la historia de la ciudad. Pero la tragedia fue un sueño malo; rompió el equilibrio de aquella armonía tan difícilmente lograda y pasó de la mente de los hombres. El poeta sigue en su transposición con elementos reales que —de nuevo— simbolizan cuanto ha hecho nacer el amor a la ciudad: *jardines, flores, mar alentando...* Y el recuerdo atenazado a la mano que hizo que los ojos del poeta se abrieran a la vida y que consiguió que cada paso descubriera un valor perdurable en las realidades circundantes. La guerra es la perturbación del orden y la quiebra del amor. Sólo queda —1944— la angustia de que el Paraíso hubiera sido aniquilado.

## VII

*Ciudad del Paraíso* es un esfuerzo singular de creación. El poeta parte de su propia experiencia y selecciona unos recuerdos. Ahí comienza una hermosa aventura que tiene que valerse del instrumento lingüístico, pues sin él no podría referirse a sus experiencias, a sus intuiciones o a su intento de organizar esa parcela del mundo sobre la que se proyecta. Esfuerzo singular que convierte al poeta en creador y no en expositor o transmisor [41], pero la creación empieza al elegir una sustancia de contenido (Málaga) a la que se va dotando de una forma de contenido (los elementos simbólicos que el poeta selecciona) para después recurrir a una forma de expresión en la que vuelven a ejercitarse otra serie de selecciones, sea en cuanto a su enunciado, sea en cuanto a su distribución. Aleixandre crea su mundo evitando cualquier estridencia: la adjetivación —sobre la que apoyan sus transposiciones— está llena de júbilos y goces; en contraposición, los sustantivos sirven de fundamento a unas intenciones muy concretas, y los verbos organizan la oposición patética entre la vida fugaz del hombre y la duradera de la ciudad. Pero toda esta complejidad gramatical no es sino un discreto apuntar a hechos prodigiosos (el descubrir el mundo, la evocación, la historia) que, una vez descubiertos, sirven para transponer el plano de la contingencia al de los valores absolutos. La anécdota que aquí se narra es un fragmento de historia vivida por el poeta, entreverada con la historia contingente de la ciudad. Es precisamente el historicismo que acertamos a descubrir lo que sustenta una realidad mítica, valedera para cualquier ocasión y circunstancia. Cualquier hombre capaz de sentir el paso del tiempo, el amor filial, el sentido del paisaje, acertará a comprender su propia ciudad del Paraíso. Pero esta validez general no puede lograrse con recursos que particularicen a la creación. El poeta recurre a seleccionar los elementos poéticos que, indeclinablemente locales, salvan la circunstancia localista y la hacen universal. Para ello busca procedimientos intensivos, el más eficaz de todos la eliminación de la metáfora en el plano de la expresión; con ello los sustantivos se hacen esencias, pero esencias válidas en sí mismas y no en la anécdota pintoresca. Son los símbolos que representan todo lo que la ciudad es y todo lo que permite que la ciudad sea en la memoria de los hombres; resulta entonces que estos sustantivos

---

[41] Cfr. Gillo Dorfles, *Mito y metáfora en Vico y en la estética contemporánea,* apud *Estética del mito.* (trad. Roberto S. Vernengo). Caracas, 1967, pág. 13. Vid., también, Pierre Guiraud, *Les fonctions secondaires du langage,* apud *Le Langage,* dir. A. Martinet. París, 1968, pág. 484.

no son una pura denotación trivial, sino que connotan un mundo paradisíaco en el que el poeta vivió y en el que la ciudad sigue existiendo. El plano al que aluden estos sustantivos es el de una realidad cuya contingencia terrena fue salvada por los adjetivos que actuaron de transpositores. Allí han convergido las tensiones del poeta: la ciudad cuyos símbolos se han aprehendido es una ciudad mítica a la que vemos dentro de una creación que se mantiene virginal: como Venus flotando sobre la espuma, mientras los Vientos mecen su cabellera y el Océano la codicia para alcanzar su plenitud. El poeta no ha desmitificado a las palabras, sino que las ha hecho ser recreadoras del mito, vida nueva en un mundo viejo: los ojos del niño asustados de tanto prodigio han salvado el desgaste de las cosas para hacerlas ser —de nuevo— unción paradisíaca, emoción recién estrenada en las cosas que empiezan a tener un nombre intacto todavía [42]. Pero el discurso poético exige nuevas selecciones: el plano de la forma no se agota en la trivialidad de una ordenación vulgar. Ahora, el poeta se sitúa en la tradición literaria de su pueblo: elige un verso largo que permita la exposición remansada. Pero no se conforma con los bienes conseguidos por los demás. Aventura su intento y logra ritmos nuevos mezclando viejos tipos métricos y estableciendo combinaciones que —ya— parecen triviales, pero que no se habían usado, o fijando unos tipos de acentuación que obligan a una cadencia rítmica uniforme, con independencia del contar de las sílabas. Y así queda esta criatura, equilibrada en la forma de su contenido, equilibrada en la forma de su expresión; sin gangas extrañas ni concesiones pintorescas. Todo fruto de una sabia eliminación, que nos deja —sólo— los elementos imprescindibles, porque de los demás el poeta ha sabido prescindir. Y como cobijo de estas selecciones, otra sagaz y ecuánime, el metro innovador y clásico a la vez. Viejo y nuevo juntamente, como el soplo del Creador sobre las criaturas: continuada efusión de amor que se repite en cada nueva vida, aunque su brisa nos llegue desde la aurora de la eternidad.

---

[42] Carlos Bousoño había señalado muy bien cómo el poeta hace coincidir su propia infancia con la del mundo (*La poesía de V. A.*, ya citada, pág. 78).

# FORMA Y SENTIDO DE *LA ALMADRABA,* DE LUIS ROSALES

## SOBRE EL VALOR DE UNA *Y*

Se ha dicho de mil maneras: Luis Rosales es un hombre dedicado sólo a la poesía. Los muchos frentes a los que atiende, llamémoslos como crítico, investigador, ideólogo o funcionario están sustentados siempre *sub specie poesis* [1]. El mismo al acabar el gran poema que voy a comentar escribe:

> La vida al recordar se hace tan corta.
> Cabe en unas palabras.
> Nos amamos. Hemos vivido juntos. Me llamo Luis Rosales.
> [Soy poeta y he nacido en Granada [2].

De cuanto puede contar en la vida de un hombre, quedan su nacimiento y su quehacer. En nuestra singular circunstancia, identificados ontológicamente el lugar con la belleza del hecho pasajero que es vivir. No sería igual haber visto el día en un humilde lugarón, porque hubiera sobrado la referencia topográfica. Si Rosales la trae a cuento y la hace valer es porque no se puede aislar de la capacidad creadora que el hombre tiene: no a pesar de la cuna, sino gracias a ella. Esa minúscula herramienta lingüística *(y)* no lo es, sino que tiene un valor puntal: podríamos leer «soy poeta *porque* he nacido en Granada» o cosa por el estilo. Pero *y* significa también la conclusión de las enumeraciones, el signo final que no admite otra posibilidad de ser. Quitemos

---

[1] Los *Cuadernos Hispanoamericanos* le dedicaron un volumen muy importante para comprender su obra. A ellos aludiré con las siglas *CH;* harán referencia siempre a los números 257-258 (mayo-junio, 1971). En ese volumen, y con relación a lo que digo en el texto, se pueden consultar los siguientes lugares: Dionisio Ridruejo, *La crítica creadora de Luis Rosales,* pág. 397 y 409; Rafael Conte, *La obra en marcha. (Introducción a las dos versiones de «La casa encendida»),* pág. 435.

[2] Página 84 de *La carta entera. La almadraba.* Madrid, 1980. Edición por la que citaré.

esa *y* y el texto sería mucho más uniforme, diríamos más lógicamente coherente: en los versos transcritos, hay cinco puntos, podrían ser otras tantas comas y el sentido sería el mismo; más aún, en algunos casos, habría alguna dependencia que sabemos existe internamente: «La palabra al recordar se hace tan corta, cabe en una palabra» o «Nos amamos, hemos vivido juntos». Sin embargo, de cada uno de esos fragmentos, el poeta hace sendas unidades independientes, con su valor métrico [3], su valor sintáctico y su valor semántico. Sólo en el último verso se quiebra ese discurso anhelante, marcado por el ictus que impone el signo de puntuación («Soy poeta y he nacido en Granada»), y se quiebra porque ya no hay unidades sueltas e independientes, todas están trabadas en ese final de relato que, además, es el fin del libro [4]: lo que pudieran ser los motivos de un discurso se unen en el final de todas las secuencias, que vienen a dar en ese mundo, fuera de la realidad brutal de la almadraba, pero ¿la almadraba no es la vida? El hombre que escribe nos restalla con un dolor multiplicado: nacer es —según San Mateo [5]— trasponer una puerta estrecha y, sin embargo, Granada es una especie de morada intermedia sustentada en un mundo de aromas y de flores. Como apostillaba Samuel Butler en su *Poetical Thesaurus* (por 1680) [6]; por eso, el hombre que allí nace está marcado por un designio poético: su vida no será transitar la vereda de los pasos acostumbrados, sino la de los creadores de belleza. Esa *y* nos viene a decir lisa y llanamente que todo lo anterior, que es ni más ni menos que la salvación del hombre por el amor, ha podido ser no «porque he nacido en Granada», sino «y he nacido en Granada». Seguimos la línea clara y sencilla del discurso: la vida al recordar se hace tan corta que cabe en unas cuantas palabras, digamos amor, vivir en compañía, tener un nombre [7]. Se podrían añadir otras anécdotas que pueden afectar a la vida de cada uno; serían contingencias. Lo que queda fuera de ellas es el *ser* y, culminación sin posibles condicionamientos, «*y* he nacido en Granada». La vida es una secuencia de anécdotas que llevan hacia la identificación del ser, pero, ahora, rom-

---

[3] La estructura de esos versos sería: 7 + 5 / 7 / 4 + 7 + 7 / 4 + 7. Es decir una base heptasilábica que tendría su mucho que ver con la seguidilla.

[4] Esos pocos versos se imprimen en cursivas; efectivamente, responden al estilo directo con que —de vez en cuando— se rompe la narración.

[5] «Quam angusta porta, et arcta via est, quae ducit ad vitam» (*Mat.*, VII, 14).

[6] Se trata del famoso satírico inglés (1612-1680); su poema *Hudibras* está influido por el *Quijote.*

[7] Vid. José Luis Cano, *La autonominación en la poesía (Cienfuegos, Unamuno, Dámaso Alonso, Luis Rosales), CH,* págs. 570-583. Habría que añadir más nombres anteriores al prerromántico, pienso en Juan de Mena, en Garcilaso.

piendo el tiempo, no al principio de la historia, sino en el final irrevocable, el *nacer* que ha condicionado todo: el sentido poético de la vida y la sublimación de las criaturas por el amor. Pienso en otro gran poeta granadino: García Lorca en el final de su poema *Sorpresa* [8], ha recurrido al mismo procedimiento. La circunstancia, los murmullos de las comadres, la crueldad del hombre:

Que muerto se quedó en la calle
que con un puñal en el pecho
y que no lo conocía nadie.

Tres versos que también habían comenzado el poema, pero en los que faltó —en las líneas iniciales— esa partícula *y* que aparece ahora, no para unir, sino para resaltar la inmensa soledad en que ha quedado el hombre tendido sobre su propia sangre. García Lorca, enuncia un relato, con su aire de noticia transmitida; Rosales con la autobiografía de esa otra noticia transmitida que es su vida. Pero ambos poetas acaban con el mismo rasgo estilístico; esa *y* de apariencia insignificante sin embargo, sirve para dar sentido al relato, gracias a la elevación del último verso a un mundo de valores absolutos [9].

## CAMBIO EN LA POESÍA ESPAÑOLA

El quehacer de Luis Rosales es, queda dicho, un quehacer estrictamente poético que se abre en un espectro de posibilidades. Una de ellas —su condición de crítico e historiador de la literatura— va a interesarnos ahora. Pero antes de pasar adelante, permítaseme un inciso. Para mí un hombre culto se denuncia a través de sus lecturas y, si es poeta, difícil le será evadirse de aquello que prefiere y, si es historiador de la literatura, no podrá sustraerse de cuantos hombres significaron algo en su propio quehacer [10]. Rosales, como las gentes de su generación, es una continuidad y una superación de cuanto hicieron los hombres del 27. Además, Rosales ha sido discípulo de Dámaso Alonso [11]. Al común denominador añade un rasgo particular. Y surge

[8] *Poema del cante jondo,* en las *Obras completas* (1972), pág. 304.

[9] Leo Spitzer, *Notas sintáctico-estilísticas a propósito del español «que»* («Nueva Revista de Filología Hispánica», IV, 1942, pág. 126). A la vista de todo lo que digo, en el texto creo que la reiteración de la *y* tiene mayor transcendencia que la que señala Alicia María Raffucci de Lockwood en su *Luis Rosales* (*CH,* pág. 515).

[10] Manuel Alvar, *La «noche oscura» de Dámaso Alonso,* incluida en páginas anteriores.

[11] *Unas palabras para Luis,* en *CH,* pág. 341.

una nueva devoción hacia Góngora. Tras los estudios de Dámaso Alonso, de los que Rosales se considera deudor [12], parecería atrevimiento volver tan pronto sobre las huellas del gran cordobés. Y Rosales escribe un sorprendente estudio: sorprendente por la agudeza de su interpretación, sorprendente por la densidad de su contenido, sorprendente por los motivos que descubre en el poeta barroco. Pero esto, que en sí mismo puede parecernos insólito, es el resultado de una larga meditación sobre sí mismo. La evolución poética de Rosales a partir de *La casa encendida* (1949) no es otra cosa que el resultado de todo ello. Pero mal podemos meditar sobre nosotros si no conocemos a los demás. Este es el caminar de los filósofos: se medita sobre el mundo y, luego, sobre el hombre de nuestro interior. Creo que así se explica la evolución literaria de Rosales: el mundo de su primera creación (desde *Abril* hasta el *Retablo sacro del nacimiento de Nuestro Señor,* 1940) es más limitado que el que se inicia públicamente en 1949. La verdad es evidente: las lecturas se ensanchan y la experiencia crece. Por eso la obra de plenitud tiene su mucho de aprendizaje asimilado: la literatura en el quehacer digamos técnico; la humana en la visión de las cosas constituyendo un sistema antropológico. En el primer caso, rastrearemos el cómo utiliza el instrumento lingüístico; en el segundo, la situación del hombre Luis Rosales en el mundo que se crea. Pero no podemos deslindar una cuestión de la otra, como no se puede separar el haz de envés sin que la hoja pierda su entidad. Es decir, ser poeta exige a Luis Rosales ser hombre, vivir su tiempo, insertarse en él y justificarlo. Valgan estas palabras de anticipo pues no contradirán lo que quiero comentar.

Porque, a partir de un momento, Góngora cambia su técnica. Lo sabemos muy bien: no hay un poeta claro y otro oscuro sino la intensificación de algo que discurre con independencia de estilos [13]. Pero el *Panegírico al duque de Lerma* abre las cataratas de un nuevo mundo de creación [14]. Rosales medita sobre el gran cordobés y escribe esto que es el corolario de cuanto va a decir:

Para aceptar que un cambio de carácter técnico pueda tener

---

[12] Véanse alusiones y expresión concreta de la deuda en *La imaginación configurante. (Ensayo sobre* Las soledades, *de don Luis de Góngora,* en los citados *CH,* págs. 255-294). Se consultará con utilidad el estudio de Maurice Molho, *Sémantique et poétique. A propos des «Solitudes» de Góngora.* París, 1969.

[13] Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora* (1935), cito por la 3.ª edición, «corregida». Madrid, 1961, págs. 9-10.

[14] Se sabe cuán inexacta era esta creencia, vid. *op. cit.* en la nota anterior y en esas mismas páginas.

> tan insólita repercusión (como el de Boscán-Garcilaso), será preciso estar de acuerdo en que el cambio de la forma poética implica, necesariamente, un cambio de sensibilidad. Ambos aspectos son inseparables. La técnica no es arbitraria. Depende siempre de la intuición artística, se supedita a ella, igual que la intuición depende siempre de ese sistema de valoraciones que constituye el mundo poético y está regido por la sensibilidad de cada tiempo [15].

Basta con estas palabras. El gran acierto de Góngora fue apostar por esa «forma métrica, errática y prolija» que es la silva [16] y sacar de ella todo el fruto que su ambicioso poema podía desear. Ahora bien, un día, ese Rosales que ha servido de punto de partida a la perfección de los garcilasistas, porque él mismo ha escrito espléndidos poemas canónicos [17], rompe con la tradición y apuesta por una baza aventurada: el versolibrismo. Cerca de él ha florecido una nueva poesía que podría llamarse *Hijos de la ira* y *Sombra del paraíso* (1944), antes se había editado —por ejemplo— a Juan Panero [18]. Es decir una nueva sensibilidad se iba perfilando por 1940 y granaría pocos años después. Rosales rompe con su obra anterior e intenta otra totalmente nueva en cuanto a la expresión de la forma, lo que significa también una modificación en los planos del contenido [19]. No entendamos que esto quiere decir una quiebra de los valores del verso, sino la pérdida de la rima, la especial disposición de las estructuras melódicas y la disposición de esos versos ahora mucho más complejos. La pérdida de la rima no produce ninguna extrañeza: Antonio Machado había atemperado muchísimo su valor [20], Unamuno la había repudiado en algún momento [21] y tampoco resultaba imprescindible para poetas del 27, que figuraban en la más alta cima de la perfección formal (pienso en el Salinas de *La voz a ti debida*). Se ha hablado de versículos, pero no creo que tal denominación valga para otros poemas que los jeremíacos de León Felipe. De cualquier modo, el análisis de estos versos «desiguales» arroja una información sorprendente. Voy a fijarme en algo ya sabido:

---

[15] *CH*, pág. 256.

[16] *CH*, pág. 259. Vid. Tomás Navarro, *Métrica española*. Syracuse, 1956: «la trabada forma de la composición borra toda idea de división estrófica» (pág. 235), «la renovación barroca encontró instrumento propicio en la libertad de la silva» (pág. 237). Vid., también, su § 458.

[17] Raffucci, art. cit., pág. 489.

[18] *Cantos del ofrecimiento* y *Presentimiento de la ausencia*. («Escorial», 1940).

[19] Luis Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* (trad. José Luis Díez de Llaño). Madrid, 1971, pág. 73.

[20] *Los Complementarios* (edic. M. Alvar). Madrid, 1982, págs. 101-105.

[21] M. Alvar, *Prólogo* a *Poesías* (Barcelona, 1975), págs. 32-34.

Dámaso Alonso en su *Mujer con alcuza* manifiesta un abrumador predominio de segmentos endecasílabos, pentasílabos y, sobre todo, heptasílabos [22]; Vicente Aleixandre repite los mismos esquemas en *Ciudad del Paraíso* [23] y Luis Rosales coincide con ellos [24], bien que hay fluctuaciones, sobre todo en el análisis de los eneasílabos, que habría que considerar despacio. No obstante el llamado grupo de los endecasilábicos (endeca, hepta y pentasilábicos) ofrecen una aplastante superioridad y, dentro de ellos, los heptasílabos; los eneasílabos, como digo, merecen consideración aparte, pero, si los exceptuamos, tenemos una imagen tradicional de la métrica empleada, pues los fragmentos silábicos utilizados son los mismos que se empleaban en la silva (hepta y endecasílabos) combinados con adónicos. Es decir ese total de 115 segmentos afectos a un cómputo tradicional constituyen una abrumadora mayoría sobre los 130 del total. Es decir, la ordenación interna de estos versículos no difiere gran cosa de las viejas estructuras de nuestra métrica; más aún se podría pensar en que bajo la apariencia difusa, deliberadamente buscada al imprimir [25], lo que dominaba en la

---

[22] Miguel J. Flys, *Tres poemas de Dámaso Alonso.* Madrid, 1974. pág. 51. También Francisco López Estrada, *La métrica nueva,* en *Elementos formales de la lingüística actual.* Madrid, 1967, págs. 95-119.

[23] Manuel Alvar, *Símbolos y mitos en «Ciudad del Paraíso»*, que se incluye en este libro.

[24] Voy a considerar las páginas 17, 47 y 83 de *La almadraba.* Elijo cada una de ellas del comienzo, centro y final del poema. Pondré entre paréntesis el conjunto de segmentos que constituye cada verso.

Página 17: (7 + 7), (7 + 7), (11 + 11), (11), (7 + 7), (9 + 7 + 7), (5 + 5 + 5 + 5 + 5 + 5), (11), (9 + 7), (3), (11, 5 + 5), (7), (7 + 7), (9), (5 + 5), (11), (7 + 7), (11), (7 + 7 + 7), (7 + 7), (11), (5), (5 + 5 + 7 + 7), (11).

Página 47: (9), (7 + 7), (11 + 11), (11 + 5 + 11 ó 7 + 7 + 11), (11 + 7), (4 + 7), (11 + 5 + 7 + 7), (7) + (7 + 7), (5), (11 + 7), (7 + 5), (4), (11 + 7), (7 + 7), (7 + 9), (7), (11), (7), (11 + 7), (5), (7), (5 + 7 + 11), (11 + 7).

Página 83: (9 + 7 + 9), (11), (11)*, (7)*, (11 + 11 + 11) – (7 + 7 + 11 + 4 + 7 + 7) – (5 + 5 + 7 + 5 + 7), (7 + 7 + 7), (6 + 5 + 9), (7 + 7), (8 + 7), (7 + 9 + 6 + 5), (7), (7 + 9) + (7 + 7), (9 + 9).
* Son los vv. 3-4
* Son los vv.5-6.

No es éste el momento de seguir adelante en la pormenorización de estos hechos, pero quede anotada en su escueta frialdad el valor de las cifras. Señalaré que los versos más usados son:

heptasílabos: frag. 1 (22), frag. 2 (24), frag. 3 (18). Total 64.
endecasílabos: frag. 1 (9), frag. 2 (12), frag. 3 (6). Total 27.
pentasílabos: frag. 1 (13), frag. 2 (6), frag. 3 (5). Total 24.
eneasílabos: frag. 1 (3), frag. 2 (2), frag. 3 (7). Total. 15.

[25] Unamuno decía que «si los libros de versos se venden menos que los de prosa, es en buena parte porque el lector se llama a engaño de que le den en igual de papel y páginas, y al mismo precio, menor caudal de lectura y de letras» (*Andanzas y visiones españolas,* Col. Austral, pág. 248). De ahí sus poemas a renglón seguido como hizo también Guillermo Valencia en la que llamó «prosa amartillada» en su canto al cuarto centenario de Bogotá.

forma menos rígida y más libre de las combinaciones antiguas, las combinaciones que podrían parecerse a las silvas.

## LA SILVA Y EL VERSO COMPLEJO

Cuando Rosales habla de la estrofa gongorina dice que es *errática.* Me interesan las palabras con que aclara este adjetivo: «capaz de las sinuosidades y despliegues más imprevistos [...] se plegaba con eficacia a los incisos del discurso y a la complicadísima división en planos propia del mundo gongorino». Por si no bastara se adaptaba «a la expresión de lo cotidiano» [26], etc. Pero el crítico se autorretrata: el poema se traza al andar, como el camino se hace con los pasos del peregrino. Yo diría que mucho más en el poeta de nuestros días: se ha hablado de la inanidad gongorina, no discutamos yerros y aciertos de la crítica, sí la parvedad del argumento de *Las soledades.* Nos basta. Pero *La almadraba* es un mundo inmenso y es desde su hondura desde donde se dispone la vereda que el poeta va a seguir. Porque si redujéramos a unas pocas palabras el largo texto diríamos que es la historia de un hombre sorprendido ante la creación, que el demiurgo de aquel cosmos se disfraza de marino y dispone la gran visión de la vida: se trata de una almadraba de fácil entrada, pero de imposible huida; los hombres caminan en aquel etimológico atolladero donde son muertos por fuerzas que los aniquilan; la crueldad del creador hace que el hombre asista a la destrucción de los otros hombres, hasta que se evade de la destrucción gracias a la mujer amada [27]. Entonces —al final del poema— es cuando el caminante se identifica consigo mismo.

Digo que más que en Góngora el ritmo del poema lo hace el propio argumento; no es un peregrino ahora, sino el ser errabundo, la criatura oprimida por fuerzas ajenas, el hombre abocado a la destrucción. Y ese conjunto de fragmentos rítmicos se va acomodando a las anfractosidades del terreno que pisa para ser una anhelante carrera o el reposado caminar de un enunciado:

Nadie debe olvidar que el laberinto consiste justamente en la perdición,
y la almadraba es un laberinto,
bastante grande,
hecho con redes endurecidas por el agua,

---

[26] *CH,* pág. 261.

[27] Más adelante (págs. 311-312) expongo minuciosamente el argumento.

cuyas paredes pueden tener de altura casi cincuenta metros.
[...]
La perdición es su secreto,
y el secreto inicial es siempre un laberinto,
pues cuanto más te adentras en la vida más te pierdes en ella.
Por lo cual
al llegar los atunes costeando en busca de aguas claras,
sedantes
y tranquilas,
donde hacer el desove,
se levantan las puertas de los compartimentos para dejarles paso.
(págs. 50-51)

Y ese verso largo, por el que un día apostó Luis Rosales todo su capital poético, se ha convertido en el reflejo atormentado de la criatura apresada en las almadrabas de la vida (o de la muerte). El espíritu de esa criatura no inventada sino reflejada, es convulsionado y sedante, y establece coherencia, entre un mundo que raya en lo onírico, la propia realidad y los símbolos aprendidos. El héroe de nuestro tiempo no es la talla mayestática que ha sorprendido al varón único en el momento de plenitud, sino el andar y desandar, el ir y venir con inciertos pasos; es lo que este verso hace [28]. Reflejar al hombre que vacila y que tiembla, que habla consigo mismo y que, en la novela, crearía el monólogo interior, trepidante, roto, desazonante, según sopla el viento. Y en esta poesía abre y cierra paréntesis, explica con incisos y, cansado de no ver, huye hacia el mundo donde los símbolos crean una realidad distinta de la cotidiana:

Concentré la atención y empecé a ver:
en la extensión del mar en calma
había un cuadrado, muy preciso, que parecería borbotear
con relieves pequeños y contínuos
como los borbollones que hace el agua cuando comienza a hervir.
Mirar no sirve para nada
ya que lo veía pero no entendía
como en el sueño se ve a veces, clarísimo, que la planta se convierte en
[paloma,
y no puedes andar para no lastimarla.

Antonio Machado decía que «la rima es uno de los medios que el poeta emplea para crear el tiempo ideal, mejor diré artificial en que se da el poema. Porque los sonidos se repiten nos damos cuenta de que se

[28] Juan Carlos Curutchet, *Dos notas sobre Luis Rosales* (*CH*, pág. 521).

suceden; porque se suceden los sentimos en el tiempo» [29]. Lógicamente, una poesía que no tenga rima necesita potenciar otros recursos para que el lector posea el *tiempo* del poema. Y vuelve a surgir Góngora: esa rima y esos versos vivos como formas patrimoniales constituyen un tipo de repetición esperada, pues la rima se pone en un determinado sitio, siempre el mismo, y el endecasílabo tiene una estructura interna que escuchamos repetirse. De cualquier modo pensaríamos en una reiteración [30], pero ¿cuándo la rima está ausente? Hemos visto que el verso tradicional se nos da ahora de un modo distinto del que la tradición ha servido durante siglos, pero sin una ruptura total entre ambos; pero, además, en la libertad «errática» de cada verso nuevo, encontramos la capacidad de reiterar lo que se nos hace esperable: «no sé de dónde salgo, / no sé de dónde vengo» (pág. 23), «Quizás hay un hotel para los muertos; / un gran hotel» (pág. 26), «no comprendo lo que veo, / no comprendo cómo puede existir» (pág. 27), «necesito dormir pero muy poco, / dormir no es descansar» (pág. 29), etc. Podríamos señalar diversos tipos de repeticiones, desde el encabalgamiento verbal hasta el paralelismo conceptual; ahora nos basta con señalar cómo, a pesar de faltar uno de esos recursos que tradicionalmente constituían el verso, la poesía de Rosales participa de algo con lo que la tradición había dotado a la rima y de lo que habían practicado los poetas más significativos [31]. Tampoco esto es un azar: se trata de cuestiones de forma, pero afectan al contenido, pues si la rima hace que las palabras que la tienen sean más estables que las otras en los pasos que sigue la elaboración del poema [32], ahora será necesario que cada palabra tenga su peso y su razón irrecambiables para que el texto sea unívoco y no ambiguo. Esto nos llevará a los problemas de la forma del contenido.

## PECULIARIDADES EN LA SUFIJACIÓN

Ya he dicho anteriormente que Rosales intenta un determinado tipo de poesía, a partir de los años cuarenta y tantos. Pero teniendo en cuenta que fondo y forma son solidarios, tendremos que preguntarnos en qué consiste la nueva lengua poética de Luis Rosales. Hemos hablado también de cuánto de nuevo ve él en la creación poética del

---

[29] *Los Complementarios,* edic. cit., pág. 101.

[30] *CH,* pág. 264.

[31] Vid. y Gerardo Diego, *La vuelta a la estrofa* («Carmen», 1927, nº 1).

[32] Manuel Alvar, *«Cántico», teoría literaria y realidad poética,* en *Visión en claridad.* Madrid, 1976, págs. 36-40.

cordobés. Rosales ha hablado, como todos, del cultismo gongorino, pero lo enfrenta con originalidad: sintiéndolo como una metáfora que transfigura la realidad [33]. Yo no diría que en nuestro poeta la realidad se transfigure por el empleo de esos neologismos, sino que el mundo mítico que ha creado se hace real por el uso de unos cultismos que lo anclan en un tiempo preciso. La lengua de hoy es una lengua en desintegración y, en buena parte, porque un determinado tipo de cultismos, los sufijados, invade todas las parcelas de nuestro vocabulario. Igual que existió en Roma [34], como en cualquier época de decadencia: Rosales emplea esos términos que denuncian su aquí y su ahora; es decir, hacen de su lengua un bien común, utilizando los bienes que son más comunes. Y es por algo que he dicho de pasada: esta poesía no tiene una manifestación lírica, sino que al verla como un relato está inclinándose un platillo donde (salvando la naturaleza del lenguaje) figuran ya la historia, la autobiografía o la antropología cultural; es decir, ciencias (o artes) que no necesitan un lenguaje connotado sino simplemente denotativo. Diríamos que son, con la retórica tradicional, términos antipoéticos; con la sensibilidad del hombre de hoy, la vida que entra a borbotones en el poema. No voy a discutir qué es lo poético y qué deja de serlo, sí quiero decir otra cosa: Rosales trata de hacer el poema del Hombre a través de un simbolismo que inventa y que desarrolla. El Hombre es el conjunto de todos los hombres, y lo que hubiera podido ser un problema de estética se convierte ahora en un problema sociológico; entonces —y sin contar con antecedentes a los que volveré— la selección del vocabulario se hace de acuerdo con aquello a lo que quiere servir (pienso en Walt Withman [35], en las *Odas elementales* de Neruda) o, abreviadamente, la palabra refleja el talante del escritor; de ahí su forma, de ahí su carácter lábil o ahincado. Resulta sorprendente la cantidad de abstractos en *-dad* que se denuncia en esta poesía; la nómina, pienso que exhaustiva, o casi exhaustiva, figura a pie de página [36], ahora baste con anotarlo [37]. A su lado sufijos

---

[33] *CH*, págs. 278-280.

[34] Vid. Jean Collart, *Histoire de la langue latine*. París, 1972, págs. 111-117.

[35] En algún caso el recuerdo es muy preciso: «en cada uno de nosotros hay tantos hombres diferentes» (pág. 19).

[36] M. Alvar, B. Pottier, *Morfología histórica del español*. Madrid, 1983, 291, pág. 390.

[37] *Amistad* (pág. 53), *anterioridad* (pág. 82), *autenticidad* (pág. 40), *comunidad* (pág. 39), *confraternidad* (46), *debilidad* (40, 41), *humildad* (18), *identidad* (41, 42, 46), *inanidad* (83), *intensidad* (48), *libertad* (55), *mutualidad* (73), *oquedad* (15), *piedad* (68), *poquedad* (48), *proximidad* (70), *realidad* (24), *sinceridad* (68), *soledad* (25, 26, 27), *solidaridad* (33), *verdad* (68), *verticalidad* (15, 16).

como *-al* en formaciones cultas [38], o las variantes de *-(t)ione* en los cultismos más o menos antiguos [39] o en tecnicismos recientes [40]. Estos botones de muestra sirven para señalar cómo la lengua poética de Luis Rosales recurre a los cultismos de formación incrementada por sufijos siguiendo ese alargar las palabras que les confiere dignidad entre muchos usuarios. El poeta no desdeña el uso, sino que le da prestancia creando unos híbridos cultidecadentes que configuran su poesía [41].

Cierto que esta cuestión del cultismo ofrece una gran novedad en la poesía moderna, pero junto a ella una vertiente que le lleva a utilizar diversas clases de términos rurales [42], de coloquialismos o vulgarismos [43] y locuciones, fórmulas aliteradas, etc., que no pertenecen a un lenguaje elevado [44]. Sin embargo, este nivel de lengua que, para entendernos, vamos a llamar vulgar, es el que inaugura Juan de Mena cuando mezcla el latinismo más flagrante con palabras vulgares, refranes o alusiones a los cantos del pueblo [45], es lo que —tras él— utilizaron hombres menos geniales [46] o ahormará a sus usos esa veta de sorprendente eficacia. Al pasar, en un salto de siglos, al poeta de hoy, no

---

[38] *Circunstancial* (pág. 54), *horizontal* (pág. 28), *inaugural* (pág. 37), *misional* (37), *prenatal* (17), *puntual* (75), *seminal* (72), *terminal* (50, 51), *umbilical* (31), *universal* (39, 43), *vital* (32, 33).

[39] *Alusión* (págs. 23, 36), *aproximación* (pág. 32), *asignación* (pág. 15), *asunciones* (36), *atención* (18, 81), *atracción* (47), *castración* (18), *compasión* (43), *comunión* (79), *confirmación* (53), *constelación* (60), *decisión* (52), *desesperación* (18), *desproporción* (44), *determinación* (16), *dormición* (66), *emanación* (79), *embarcación* (83), *expansión* (80), *evolución* (66), *exposición* (37), *expresión* (16), *extenuación* (18), *función* (41), *habitación* (62), *incisión* (12, 35), *intención* (68), *interjecciones* (53), *justificación* (48), *obligación* (53), *ocasión* (68), *operaciones* (53), *perdición* (48, 49, 50, 52, 76), *procesión* (36), *prohibición* (31, 32), *proposición* (16, 47, 49, 68), *posición* (50, 52), *relación* (16), *renovación* (37), *revelación* (34), *situación* (43), *superación* (23), *suspensión* (24), *visión* (24).

[40] *Complicación* (pág. 68), *consignación* (pág. 41), *deflución* (pág. 44), *demarcación* (pág. 26), *distensión* (29), *expropiación* (42), *interacción* (82), *opción* (52), *propagación* (64), *realización* (47, 59), *repercusión* (70), *transfusión* (pág. 39), *tripulaciones* (pág. 70). Sobre estos sufijos, vid. Félix Monge, «*-Ción, -sión, -zón y -ón*»: *función y forma en los sufijos* («Estudios ofrecidos a Emilio Álvarez Llorach». Oviedo, 1978, t. II, págs. 155-165).

[41] Por eso no creo justa la observación de Curutchet (*CH*, pág. 523).

[42] *Aceña* (pág. 52), *corozo* (pág. 16), *noria* (pág. 18), *pabilo* (pág. 16), *recalentada* (17), *trébedes* (36), *velones* (36). Y, por supuesto, el léxico propio de los almadraberos (*cámara de la muerte, bordonel, copo, chaveta, desove,* etc.).

[43] *Curalotodo* (pág. 36), *despatarradas* (pág. 36), *destartalada* (pág. 44), *marmullando* (44), (vino), *peleón* (36), *remusguillo* (47), *santiamén* (35), *santihablado* (35), *tantarantán* (39), *turulato* (44).

[44] *A cal y canto* (23), *cara o cruz* (48), *de hito en hito* (33), *de sopetón* (23), *la araña y su titiritaña* (pág. 28), *pienso y transpienso* (26), *préstamo y arriendo* (49), *viejo reviejo* (65).

[45] María Rosa Lida. *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español.* México, 1950, págs. 239-240.

[46] Manuel Alvar, *Juan de Castellanos, tradición española y realidad americana.* Bogotá, 1972, págs. 27-32.

pienso en Mena o en el Cartujano, sino en Góngora, aunque debamos decir que Rosales de inspirarse en alguien lo ha hecho en el gran poeta cordobés (o en Quevedo) [47] y bien valdría para él lo que dejó escrito sobre el artista barroco: «su palabra aspira a ser la palabra total, que asume todas sus posibilidades de expresión» [48].

## LA PALABRA SOCIAL Y LA PALABRA ÍNTIMA

Los hechos recién narrados nos sitúan ante la palabra como comportamiento colectivo: preferencias o usos, tradición y reelaboración tensión entre lo culto y lo popular. Todo ello vale, pero no son otra cosa que los diversos aspectos como se proyecta sobre un creador el hecho social que es la lengua. Rosales toma los elementos de apariencia discorde y los aúna, es función de su quehacer, pero hay más. Puede tomar los elementos que la colectividad le ofrece y adaptarlos a sus propias exigencias. Lo primero lleva a una suerte de realismo, que, naturalmente, es creación; pero el poeta no sólo acepta la palabra como reflejo colectivo, sino que —además— la dota de unos contenidos que pertenecen a su condición de conformador de la herencia recibida y hace que la palabra no sea el elemento que, sin emoción, dice *día, mar, hombre,* sino que hace tener a cada uno de esos términos un valor repristinado. Vuelvo a algo que dice al hablar de la forma: Rosales acepta una herencia que le entregan, fatalmente es así, pues de otro modo la comunicación sería imposible. Acepta el elemento formado por todos y que todos utilizamos, pero es poeta. Y, además, poeta que sacrifica alguno de los elementos tradicionales de lo que se juzga verso; entonces, la palabra en el texto debe referirse a un antecedente que le hace significar sólo lo que aquel elemento retrospectivo sugiere, hace que tal palabra sea un nódulo significativo y no un magma lábil y le obliga a unas precisiones intransferibles. Las cosas quedan muy claras: cada elemento léxico es lo que el poeta cree que es, no lo que un uso deslizante ha podido desdibujar. Rosales ha dicho el carácter alucinado de la palabra en Góngora: su complejidad, su carácter espejante, su transitividad, su polisemia [49]. Creemos que las cosas son así, pero no sólo en Góngora. Mil veces se ha hablado de la ambigüedad de la poesía, pero en ese mismo hecho va implícita otra cuestión:

---

[47] No es exacto lo que se dice en *CH,* pág. 271, por más que los resultados lo sean.

[48] *CH,* pág. 272.

[49] *CH,* pág. 270.

lo que se quiere decir es inequívoco. Góngora acumularía dificultades, pero su mensaje es transparente. Complejo puede ser lo que de apariencia es sencillo (recuerdo a San Juan de la Cruz), los otros caracteres que Rosales señala en don Luis no son sino formas de expresión y lo que ahora pretendo señalar es la forma del contenido. Si *rosa* quiere decir 'rosa' y no 'aurora', o 'cuerpo femenino', o 'fugacidad de la vida' habremos empleado la palabra de modo inalienable, lo demás (carácter espejeante, transitividad, polisemia) está a mi modo de ver fuera del poema. Rosales se encuentra con una palabra, la que sea, y siente la obligación de que no diga todas esas posibilidades que nos evoca, sino una sola. Y no nos amparemos en los símbolos, pues los símbolos también son inequívocos. Una palabra es lo que es allí donde el poeta la pone, como el elemento nombrado por el naturalista: podría cambiar, evolucionar, convertirse en otra cosa, pero, si ha sido clasificada, ya no puede ser sino lo que es. Para mí esta concepción de la palabra poética es muy importante, pues todas las tensiones del ser se realizan en una sola, perfecta ya, y nada problemática. Habrá que ver cuáles son las preferencias del poeta en cada momento, y esas preferencias nos indicarán la existencia intransferible. Lo más fácil es buscar las llamadas palabras-clave o palabras-testimonio [50] para que nosotros podamos entender un mundo de creación; a ello volveré. Pero también es necesario indagar el contenido espiritual que se da a la palabra, qué se ha querido decir con ella o, mejor, de todas las posibilidades de realización cuál es la única válida en un momento: de aquellos valores de *flor*, cuál permanece y qué otros se desaprueban. Rosales escribe un poema apenas sin divisiones, como es una armadura (prólogo y una confesión a guisa de epílogo) que sustenta el cuerpo del relato, cada una de las partes significativas (en un poema tradicional hablaríamos de estrofa o algo conveniente) van marcadas por estar impresas en versalitas. Así, pues, un tipo de letra sirve para indicarnos el cambio de tiempo narrativo, pero, como se ha sacrificado la rima, no podemos creer que una palabra lleve esa carga semántica que la hace reconocible y más significativas. No hay una palabra, sino un renglón entero que marca la índole del relato y que nos fuerza a un cambio de atención. Esa línea escrita de otro modo (como las cursivas que nos indican el estilo directo) tienen una carga semántica que está realzada porque es mayor que la de las líneas que le siguen y hasta cierto punto las

[50] Vid. Georges Matoré, *La méthode en lexicologie. Domaine français.* París, 1953, pág. 53, por ejemplo.

representa y significa [51]. La cantidad de mensaje adensado que el poeta transmite está en ese primer verso de cada tirada que es como un referente de la totalidad que sigue: cuanto nos diga es lo que vamos a entender. Pero, por otra parte, la coherencia mental del escritor está en el orden con que establece su andadura: ni pasos errantes, ni engañosa fata morgana. Y entonces resulta que podemos escribir el texto más rosaliano que cualquiera de los que Rosales ha compuesto y, sin embargo, en su intransferible identidad, es el resultado de un quehacer al que no se tendió, sino que surgió como resultado de la palabra monosémica y del pensamiento rigurosamente ordenado. Copio sin alterar nada y en el orden que en libro aparecen los versos que Rosales imprime en la página 23 a 46 [52]. Su resultado es un poema que expone muy brevemente lo que es el relato:

Vivo de sopetón pues o me explico como he llegado a esta ciudad,
no sé por qué razón estoy mirando de una manera inútil;
no sé si acabo de llegar o no he llegado nunca:
Vivo empujado por los ojos y no comprendo lo que veo,
(no creo que nadie se haya muerto por dormir veinticuatro horas).
De repente sentí en la espalda un tiemblo y al volver la cabeza vi un [turbión:
Era una vida impersonal, impetuosa, acalambrada y bullanguera;
Antes de que saliera del asombro vi llegar a mi amigo
(Vivimos expropiándonos en este carnaval donde los hombres piden prestado [un alfiler):
Como estaba en su casa miré la habitación para saber a qué atenerme;
Siempre llega un momento en que hay que confiar en quien está a tu lado,
A partir de ese instante todo cambia porque no sé.

No se puede decir que esto es un centón. Un centón se hace buscando deliberadamente y ordenando el compilador. Aquí no. Todo ha sido expuesto por el poeta que, automáticamente, ha escrito un nuevo poema con los elementos más válidos de cuantos había utilizado de manera consciente. Éste es uno de los pasos que podemos dar; otros los seguiremos en las páginas que siguen, pero antes de pasar adelante he de anticipar algo.

---

[51] Estoy cerca de lo que dice Rafael Lapesa, «*Abril*» *y* «*La casa encendida*» (*CH*, pág. 379).

[52] He elegido el primer verso porque es el primero del texto (fuera del prólogo justificativo) y el último, porque después de la tirada que encabeza empieza una parte muy diferenciada del poema, propiamente la almadraba.

## SOBRE PALABRAS-CLAVE

El fijar el valor de estas palabras puede comportar algún riesgo, pero tampoco hemos de exagerar las dificultades. En un buen libro, Samuel R. Levin piensa que la equivalencia semántica debe hacerse desde referentes extralingüísticos, toda vez que sólo el «pensamiento amorfo» de Hjelmslev puede servirnos de orientación ya que la gramática no es capaz de establecer la equivalencia de las formas poéticas [53]. De ahí que, en su punto de partida, las formas semánticamente equivalentes son las que coinciden en su parcelación del «pensamiento amorfo», «exterior a toda lengua» (pág. 42). Sin embargo, en el plano de las realizaciones, tenemos elementos válidos en cada lengua; son los diccionarios que, objetivamente, expresan unos valores y, desde ellos, sin tomar en consideración las selecciones del poeta ni las interpretaciones ocasionales del crítico podemos caminar con certeza. Él mismo reconoció que «los sinónimos se consideran equivalentes y forman paradigmas», cuanto más la lengua poética donde las afinidades de significación son mucho más ricas que en la lengua funcional. Creo que si la coincidencia (necesariamente parcial) de unos valores semánticos, permitirá ordenar el mundo al que nos asomamos. De este modo, y a través de unas palabras-clave, podremos identificar la situación espiritual del poeta.

En nuestro caso, no nos sorprende que esa palabra sea *extrañeza* o los términos coincidentes *extraña, extraño.* Digo que no resulta sorprendente porque la posición del poeta ante el mundo es la de una continua admiración, la del hombre que asiste a la creación no hace sino adensar tal sentimiento. Esta selección léxica refleja la conquista de la libertad individual [54] en torno a la cual se ordena y jerarquiza un vocabulario imprescindible [55], según vamos a ver.

Para el *Diccionario* académico *extrañeza* es 'calidad de raro, extraño, extraordinario' [56]. Partiendo de este valor puramente denotativo, vemos que la condición de lo que posee tales condiciones es la sorpresa que puede producir. Será casi imposible que cada uno no adopte posturas subjetivas ante lo 'raro, etc.' y no las cargue en cada momento con las

---

[53] *Estructuras lingüísticas de la poesía,* presentación y apéndice de Fernando Lázaro. Madrid, 1974, págs. 52-53.

[54] *La «noche oscura» de Dámaso Alonso,* en la pág. 246 de este volumen.

[55] Matoré, *op. cit.,* pág. 65.

[56] En segundo lugar se dice de la cosa de tales atributos.

reacciones que producen que —lógicamente— no son las de la lógica [57]. El libro se abre con estos versos bien significativos:

La extrañeza es una asignación que nos va a acompañar durante toda [nuestra vida,
y sólo algunas veces se convierte en asombro;
generalmente es una quemazón,
mejor dicho: una llama,
y la llama está hueca,
¿no la ves?
un hueco revestido de furor igual que el hombre.

Hablamos de palabras-clave, hemos hablado de contenidos adensados en el primer renglón de cada tirada y ahora nos encontramos con que la palabra que inicia el testimonio que Luis Rosales da de su vida es, precisamente, *extrañeza.* Valga ya esto. Pero es la asignación que nunca nos abandonará, pensaríamos que su constante compañía trivializaría la presencia, pero no es así, porque, a veces, es *asombro* y otras *quemazón,* pero siempre con el valor añadido del *furor.* En el momento en que iniciamos nuestro análisis, el término denotado se completa con esas cargas afectivas que son el *asombro* y el *furor:* el plano de la expresión se ha enriquecido con unas formas del significado, que no son únicas, porque, en la pág. 23, el hombre que se encuentra ante el gran espectáculo del mundo dice:

Vivo de sopetón pues no me explico como he llegado a esta ciudad,
y es indudable
que en el momento mismo de nacer comienza la *extrañeza,*
y cada vez es más difunta,
más penetrante
y más buida,
ya que de los vivos salen los muertos y yo no sé de dónde salgo.

El enunciado casi aforístico de estas connotaciones está en la imposibilidad de compartir la extrañeza; es decir, en su carácter estrictamente subjetivo y personal de que hemos hablado y que, en definitiva,

---

[57] He aquí un par de casos de denotación simple:

lo que no pasa nunca es la extrañeza
pues no consigo recordar cuándo he llegado a la ciudad.
(pág. 24)

Me extraña mucho este silencio.
(pág. 25)

nos trae hasta este apostadero: «La extrañeza es lo único que no se puede compartir» (pág. 62). Acabemos con un caso en que todo lo que es sorpresa tiene parecidos (pág. 29):

> [...] todo lo extraño se parece entre sí
> y nadie sabe al caminar si le llevan sus pasos o le llevan sus huellas.

La *extrañeza* está dentro de una correlación de significaciones que han aflorado incluso en una definición fríamente objetiva; digamos ahora *asombro* o 'grande admiración' [58], *estupor* 'asombro, pasmo', *pasmo* 'admiración y asombro extraordinarios'. Es decir, una serie de connotaciones positivas (o eufemísticas, según algún tratadista de semántica) a partir de la fórmula no marcada *extrañeza* = 'raro, extraordinario', pero podrían ser negativas (o disfemísticas) esas valoraciones y la *extrañeza* producirá *angustia* 'aflicción', *agonía* 'angustia del moribundo; pena o aflicción extremada'. Son los ejemplos que siguen:

1) Era la puesta en marcha,
y la renovación universal pues la gente venía de diversos países
[...]
y me sentí feliz inicialmente,
pues quien abre los ojos,
quien los abre de veras,
ve un asombro
un asombro sin límites: *La Vida.*
(pág. 37)

Estamos dando vueltas al mismo andén de una noria: vivir produce mil modos de extrañeza; la vida es un asombro ilimitado [59]. Volveremos sobre ello.

2) En la pág. 44 («el *asombro* me hizo que contestara mamullando»), asombro puede intercambiarse con extrañeza: el hombre se encuentra a merced de un dios omnipotente y se sorprende al descubrir que acierta en la realidad, aunque sólo tenga ligerísimos indicios: es decir, *asombro* es la *extrañeza* + una adición. El campo semántico no se ha perturbado; pues seguimos con la sorpresa de la propia vida.

3) Hay una acera en torno de la verja,

---

[58] Los valores de las palabras son los que figuran en el *DRAE.*

[59] Son iluminadoras sobre el valor de estos hechos algunas palabras de Vicente Risco, *Orden y caos (exégesis de los mitos).* Prólogo de L. Cencillo. Madrid, 1968, pág. 30.

una verja de hierro de ese color verde municipal que he visto tantas
[veces en la infancia,
y hay un niño en la acera: —medias negras caídas,
[corbata azul, cartera, pizarrín y *estupor* en los ojos—
(pág. 30)

No comento: todo está claro y coincide con cuanto vengo diciendo.

4) La gente que nos mira tiene miedo y un pasmo parecido a la alegría
(pág. 31)

5) Ni me puedo explicar cómo he venido aquí para arrastrarme
en esta unánime soledad;
en esta *angustia* que ya es un vencimiento a plazo fijo.
(pág. 27)

Estoy oyendo un corazón que no late por nadie,
ni siquiera por mí,
me hace vivir en blanco y eso es todo.
Nuestra frontera empieza a revelarse con la *angustia,*
y sólo nos podemos conocer haciendo nuestro ese latido.
(pág. 42)

Como es lógico (y necesario) las equivalencias se van relacionando: el hombre en su soledad, a pesar de las multitudes; la vida que no es otra cosa que una zozobra; nada nos acompaña en la soledad. ¿Diríamos que al hombre social no le parece extraño todo ello? Pero es que el poeta —lo dice Fausto— ha nacido para mirar el mundo y contemplarlo desde lo alto de su atalaya [60]; no salgamos de sorpresas y

[60] Goethe, *Faust,* II. Voy a copiar la tirada completa porque resulta muy aclaratoria (cito por Fünfter Akt. Verlag Birkhäuser. Basilea, 1944, pág. 474).

LINKEUS DER TÜRMER
*(auf der Schloss warte singend)*

Zum Sehen geboren,
Zum Schauen bestellt,
Dem Turme geschworen,
Gefällt mir die Welt.
Ich blick in die Ferne,
Ich seh in der Näh
Den Mond und die Sterne,
Den Wald und das Reh.
So seh ich in allen
Die ewige Zier
Und wie mir's gefallen,
Gefall ich auch mir.

asombros: hay dos clases de almadrabas según sirvan para avistar a los atunes en su paso de ida o de vuelta. La atalaya tiene función primordial en ambos casos. En cuanto al trabajo de las almadrabas y su dureza y a la condición marginada de los almadraberos la bibliografía no escasea, pero nos llevaría lejos de esta ocasión [61].

Pero hay más: en la atalaya, como el vigía en su faro, se vive una angustiosa soledad. Y resulta que también nosotros vamos de asombro en asombro: según el *DRAE,* entre los lampones, *angustia* es la 'cárcel', otro significado concurrente en cuanto decimos y en la pretensión última del libro; no olvidemos, Mateo Alemán escribe la *Atalaya de la vida humana* y Mateo Alemán supo mucho de forzados que vivían sus propias y amargas soledades en trabajos sin evasión posible [62]. El léxico de Luis Rosales se nos va manifestando con algo más que unos significados, se presenta como la elaboración de una cultura; es lógico, y nada extraño: nosotros hablamos con las voces acalladas de millones de muertos; es la herencia recibida. Poeta no es quien hace versos con el instrumento que recibe, sino quien recrea la cultura o quien tiene capacidad de dar vida al pasado.

6) Tal vez recuerdo a Dios porque estoy solo;
[...]
lo que pienso es sencillo:
sé que todos los hombres no pueden ser iguales pero son semejantes,
y que su semejanza los acerca a Dios,
gracias a ella puedes saber dónde empieza tu sombra,
y todo lo demás es *agonía.*

Repetimos los hallazgos: *agonía* = 'vivir', como *asombro* = 'vida'. Rosales ha creado una constelación de satélites en torno a esa estrella que es *extrañeza.* Podríamos encontrar asteroides o satélites de satélites, pero no aumentaría nuestro conocimiento.

---

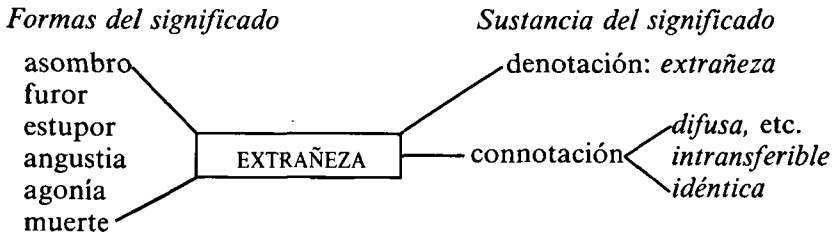
Ihr glück lichen Augen,
Was je ihr gesehn,
Es sei wie es wolle
Es war doch so schön!

[*Linceo el torrero (cantando desde la atalaya):* Nacido para ver,/ para escrutar colocado, / a la torre sujeto por juramento, / me encanta el mundo. / Miro a lo lejos, / en la cercanía veo / la luna y las estrellas, / la selva y el venado. / Así, en todo, contemplo / la belleza inmortal / y como me place / me plazco también yo. / Lo que visteis, ojos afortunados, / cualquier cosa que fuera, ¡era verdaderamente, tan hermoso!].

[61] Vid. las referencias que traje a colación en la *Historia lingüística de «jábega»*, recogida en mis *Estudios léxicos,* I. Madison, 1984, págs. 127, 128 y 133, notas 61 y 62.

[62] Vid. Levin, *op. cit.,* págs. 42-43.

PLANO DE LA EXPRESIÓN




Nos hemos movido en un plano expresivo, y en él hemos conocido, de una parte, esas formas que podía tener el significado de la palabra que, por su posición, su reiteración y sus engarces, se convierte en la clave del texto; pero también hemos analizado las formas que puede tener ese significado y establecemos dos órdenes de realidades que acabo de resumir.

## UNIONES INSÓLITAS

De las consideraciones anteriores —y sin ningún salto brusco— podemos pasar a la unión de las palabras, no en su aislamiento como hemos hecho hasta ahora, sino en una dependencia normal pero con resultados sorprendentes. Volvamos a Góngora, tan perdido después de las consideraciones anteriores. Luis Rosales escribió:

> el mundo poético es algo más que un espejismo, pero es *un espejismo,* un sistema de relaciones en el que tanto los objetos reales como las significaciones que los designan, se transfiguran, se originan, nacen de nuevo al espejarse. Pues bien, este carácter fluido y espejante que toman los objetos, y este carácter abierto y sin fronteras que toman los significantes, dentro del mundo gongorino es lo que lleva al poeta a hacer su gran descubrimiento: *la realidad poética tiene carácter sintáctico, se encuentra siempre constitutivamente relacionada, y tan solo podemos aprehenderla en la sintaxis del espejo* [63].

Para Luis Rosales el estilo viene a ser el espejo al que se refiere en

[63] *CH,* pág. 276. El subrayado es del original.

las últimas palabras. Es una postura idealista que como tal podemos seguir desde los tiempos de Humboldt. Más aún, cuando, inesperadamente, un dialectólogo escribe *Das Ländiche Leben Sardiniens im Spielgel der Sprache* [64] no está haciendo sino aplicar unos principios originalmente idealistas, por muy remotos que de este método nos puedan parecer; se trata —ni más ni menos— que de recordar aquellas palabras de Humboldt según las cuales «die Sprache ist (bei einer Nation) das Organ des inneren seins, dieses seim selbst» [65] y, si la lengua es el espejo de la vida de un pueblo, también lo es de cada una de sus criaturas que en ella se reflejan. De ahí la tan sobada afirmación de que «el estilo es el uso personal del lenguaje». Y, sin salir de nuestro objeto, no poco de lo que he dicho tiene que ver con la «innere Sprachform», que se conforma de acuerdo con la realidad. Rosales escribe: «todas las cosas, como todos los hombres, son semejantes: sólo es preciso descubrir la semejanza que los anima» [66]. Es en él la herencia de Dámaso Alonso, gran teórico español del idealismo [67], aunque yo iría más lejos que Rosales si se tratara de interpretar las metáforas, pues no vería una remota comparación entre términos sino que muchas veces esa relación no existe, o existe en el espíritu del poeta, o se ha encadenado con eslabones muy diferenciados y acaba por no hablar sino a quien pueda desenmarañar tan enredado ovillo. Porque la transitividad a que alude no está en las palabras sino en el espíritu de quien asocia dos mundos mentales muy diferentes. Si no, ¿cómo entender «un minuto es tan grande como un ciego» (pág. 18) o sartas de adjetivos como «era una vida impersonal, impetuosa, acalambrada y bullanguera» (pág. 37)? Lo que ocurre es que el poeta selecciona sus preferencias y hace que los adjetivos se hayan quedado lejos de poder presentar comparaciones y se convierten en elementos imprescindibles de la caracterización, algo así como epítetos fundidos con el nombre al que tratan de caracterizar, y ese conjunto sustantivo + adje-

---

[64] El autor de la obra es el gran romanista Max Leopold Wagner; el libro se imprimió en Hidelberg, 1921.

[65] Apud Iorgu Iordan, *Lingüística románica,* reelaboración de M. Alvar. Madrid, 1967, pág. 188, nota 81.

[66] *CH,* pág. 278. Sobre lo que pueda ser el realismo es un poema habría que tomar en consideración estas palabras de Angelo Guglielmi: «El realismo della letteratura non coincide (anzi è in contrasto) con l'atteggiamento mimetico che si limita a riprendere immagini formatesi in altro contesto cioè nalla sfera dell' evenienze storica. La letteratura è una sfera autonoma di formazione d'immagine, chi risulteranno tanto più convincenti quanto meno coincideranno con qualle della realtà empirica» (*La letteratura del risparmio.* Milán, 1973, pág. 7).

[67] Valerio Báez, *La estilística de Dámaso Alonso.* Sevilla, 1971; Manuel Alvar, *La estilística de Dámaso Alonso. (Herencias e intuiciones),* incluida en este volumen.

tivo no tiene por resultado una adición sino una fusión. Más o menos es lo que decía Antonio Machado:

> Cuando Homero dice la *nave hueca,* no describe nave alguna, sino que, sencillamente, nos da una definición de la nave, una idea de la nave, que es una visión de la nave y un punto de vista al par, para ver naves, ya se muevan éstas por remo, por vapor o rayos ultravioletas [68].

Así la vida en cuanto se presenta como la de una colectividad, pierde independencia para convertirse en masa *(impersonal),* pierde su condición de equilibrio y se hace turbulenta *(impetuosa),* no camina con el ritmo acompasado del hombre solitario sino a empellones discontínuos *(acalambrada)* y olvida el silencio íntimo para manifestarse en un griterío ininteligible *(bullanguera).* La vida puede ser cada una de esas cosas, pero difícilmente la asociaríamos a cada una independientemente, se han ido asociando las caracterizaciones y el resultado es una previsible (y obligada) fusión: *vida* no diría lo que es una multitud, ni lo diría con precisión cada uno de esos adjetivos, sí lo dice el conjunto de caracterizadores que sorprendentemente aparecen unidos; por esta vez unidos y para decir lo que quieren decir el resultado de *vida* + *a* + *b* + *c* + *d* es la unidad *vida-masa,* con todas las atribuciones que la separan del hecho dulce y piadoso al que llamamos vida. Es decir, Luis Rosales se ha situado en una posición que ahora aclaran los teóricos de la literatura. Estoy pensando en un libro, para mí discutible, de Michel le Guern, pero donde se viene a decir algo que en *La almadraba* se practica con todo rigor: la metáfora tiene una misión lingüística informadora, que acaso sea la menos frecuente, pero de cualquier modo consciente y voluntaria. Sigo casi traduciendo: la metáfora permite dar nombre a realidades para las cuales la lengua no posee un término propio [69].

Siguiendo a Dámaso Alonso [70], el poeta ve que «la significación de una palabra no corresponde a una definición conceptual, sino más bien a un *argumento* que nos cuenta su historia. Cada palabra lleva su historia a cuestas, y en ella estriba su argumento definidor. A causa de ello, la significación de una palabra tiene zonas oscuras, zonas desconocidas que es preciso alumbrar y sólo se iluminan al ponerse en *contacto creciente,* en *contacto genético,* con la palabra necesaria» [71]. Es

---

[68] *Los Complementarios,* pág. 152 de mi edición.

[69] *Sémantique a la métaphore et de la métonymie.* París, 1972, pág. 71.

[70] *Motivación y arbitrariedad del signo,* en *Poesía española* (5.ª edic.). Madrid, 1971, pág. 600. En el mismo libro, véase el estudio *Qué es para nosotros el significado.*

[71] *CH,* pág. 280.

exacto, y volvemos a Machado, el adjetivo podrá no ser ya un aditamento sino una exigencia ineludible y el enlace de cada uno de los elementos del sintagma se producirá por el hallazgo de ese engarce imprevisible que estaba en la «zona oscura» del significado; esto es, la sintaxis es trivial; pero el resultado es nuevo porque el poeta ha descubierto esas zonas oscuras, y próximas, que pueden tener dos palabras, y que al ponerse en contacto han producido un chispazo de luz [72]. Entonces el poeta va encabalgando significados que acaban en la culminación más expresiva: difícil sería entender «la extrañeza nos deshereda», pero no si vamos uniendo eslabones intermedios: «[...] la extrañeza nos cansa, / nos fatiga, / nos deshereda» (pág. 29). Esto es: *cansar* → *fatigar* → *desheredar;* si en los casos que es posible, sustituimos los verbos por los sustantivos correspondientes tendríamos unos valores que, en el *DRAE,* son: *cansancio* 'falta de fuerzas que resulta de haberse fatigado' (de donde *cansar* es 'quitar fertilidad a un terreno'; *fatiga* 'cansancio, molestia, sufrimiento', de donde resulta que *cansar/cansancio* llevan implícitas las ideas de 'fatigar, quitar, molestar', que *fatiga/fatigar* tienen que ver con cansancio, con quitar (el reposo) [73] y que *desheredar* considera, en primer lugar, la falta de algo *(des-)* y el verbo la de 'privar de heredamiento', con lo que los términos dispares pueden presentar una correlación significativa:

cansar → fatigar → desheredar

De ahí que no sorprenda encontrar sintagmas como *pueblo convincente* (pág. 33), *orzas enviudadas* (pág. 36), *obispo circunstancial* (pág. 54), *ventanas apremiantes* (pág. 69), *penumbra testamentaria* (pág. 72), *muerte coloquial* (pág. 77), que acaso nunca se hayan encontrado en nuestra lengua y que, sin embargo, en su lógica extrañeza dan un aire nuevo a esta poesía [74].

---

[72] Vid. Umberto Eco, *La forma del contenido.* Milán, 1971, pág. 52.

[73] De donde el germanesco *fatigar* 'hartar'.

[74] En Jorge Guillén también se producen hechos como éstos, que han sido muy bien estudiados por María del Carmen Bobes Naves, *Gramática de «Cántico». (Análisis semiológico).* Barcelona, 1979. Lo que desde otra perspectiva propone Greimas cuando habla del genotexto en sus *Essais de sémiotique poétique* (París, 1972): «Le géno-texte serait ainsi un état (théoriquement reconstruit) du fonctionnement du langage poétique où se joue ce que nous appellerons una *signifiance* [...] Nous appellerons *texte* toute pratique du langage telle que les opérations du géno-texte soient étalées dans le phénotexte, le phénotexte essayant de représenter le géno-texte et inviant le lecteur à reconstruire la signifiance. Le concept de texte s'appliquera donc surtout à une certaine littérature dite moderne, en rupture avec le code de la représentation classique» (pág. 216).

También está ahí el sorprendente encadenamiento de conceptos que llevan a un mundo onírico; la vida con sus dos mitades (cuerpo y alma), como el tentetieso (pág. 10), el caminar incierto es «un paso tartamudo que sólo toca el suelo con un pie» (pág. 24), «no sé quién soy / pero me he convertido en una deuda pública» (pág. 47), «en el sueño se ve a veces, clarísimo, que la planta del pie se convierte en paloma» (pág. 67), «el palillo está en las últimas y al entrar en la boca se convierte en lagarto» (pág. 42), «¿no era un retrato sucesivo como un transplante / de corazón, que estaba intercambiándose conmigo?» (pág. 81), etc. No diría que podamos sentir como surrealistas estos versos, porque dudo muy mucho que en ellos haya ni un atisbo de escritura automática, sí que de una conciencia adormecida vayan saliendo un primer plano —como en los acercamientos de cámara— las imágenes que estaban en un fondo acallado o que han producido violentos acercamientos que sólo produce la conciencia destrabada de condicionantes superficiales. Es, digámoslo ya, una técnica cinematográfica que no refleja minuciosamente una realidad, sino que encabalga los diversos planos de realidades sucesivas. Pienso también si de este modo no han producido asociaciones literarias que son poderosamente evocadoras, pero no exactas. En la pág. 72 hay un bello hecho en el que el compás de la remada se convierte en el romance del conde Arnaldos y éste se asocia a Gerimeldo: la fuerza cósmica de la *mesnada del rey Herla* [75], con su dormición de siglos, se asocia con la incierta duermevela de Gerineldo [76], que no reposa sobre el mar, sino en el lecho de Enilde, mientras la espada del rey es testigo de las dos infidelidades [77]. El texto es ejemplar y bien vale como recreación de mitos:

La voz llevaba el compás de la remada
y poco a poco se convierte en canto.
*Yo no digo mi canción*
*sino a quien conmigo va.*
Y yo no sé quién va conmigo,
mientras cantan los marineros el romance de Gerineldos
—el paje está durmiendo sobre el mar con la espada al costado
y el romance monótono tiene interpolaciones andrajosas,
y las palabras suenan a veces como labios y a veces como harapos,

[75] Vid. Leo Spitzer, *Período previo folklórico del «Romance del Conde Arnaldos»*, en sus estudios *Sobre antigua poesía española.* Buenos Aires, 1965, págs. 91-94.

[76] Ramón Menéndez Pidal estudió muy pormenorizadamente este romance en *Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método* («Revista de Filología Española», VII, 1919, págs. 231-338).

[77] Ibídem, págs. 249-250.

pero todas están cosidas por una sola aguja que mantiene las voces a la misma [distancia,
y comprendo que el ritmo es anterior al mar y lo unifica,
y comprendo que el ritmo es anterior al hombre y lo procrea,
y en efecto es así porque estoy viendo
las olas y las barcas y las voces en la mutualidad de una frontera,
de una nueva frontera que se adentra en el mar y se espacía [78].

Rosales ha hermanado lo que llamamos poesía tradicional con un mundo de símbolos que está creando y acaso ahí se encuentra el significado último del poema: unir dos mundos heterogéneos pero que viven adormecidos en la conciencia del poeta y que llegan concitados por una llamada unificadora. Ser por lo que fue, y ser por lo que está siendo, pasado y presente que viven activos en el inconsciente donde duermen las palabras (y las canciones) con los ojos abiertos, y donde está la desesperada soledad del hombre que cada uno de nosotros somos:

y yo pretendo hacer un libro minucioso y absurdo sobre el hombre actual.
y su creciente desamparo (pág. 18) [79].

## DEFINICIONES EN POESÍA

Partiendo de la idea de Antonio Machado, hemos visto que Rosales ordena los adjetivos en líneas que establecen vinculaciones con unas «zonas oscuras» que salen a la luz gracias a la capacidad lingüística del creador. A veces no basta con un adjetivo que se une indisoluble y sorprendentemente con el nombre, sino que una enunciación seriada va vinculando los distintos elementos descubriendo en ellos relaciones que —al encadenarse como eslabones— pueden llevar lejos del punto de partida y necesitar las continuadas conexiones para comprender lo que el poeta dice. Pero en otras ocasiones, es un sintagma mucho más

[78] La evocación de Gerimeldo no se hace desde la tradición oral, sino literaria. Esa forma *Gerineldos* y llamar *paje* (no *caballero*) al secretario de Carlomagno proceden de Manuel Machado: en *Alma.Apolo* está el poema de *Gerineldos, el paje* (edic. Alfredo Carballo. Madrid, 1967, pág. 156). En cuanto al estar «durmiendo [...] con la espada al costado», resulta ambiguo: es la espada que el rey tras el sueño présago, ha puesto entre los enamorados como testimonio de la afrenta que ha recibido. No es la única vez que Rosales hace taracea con testimonios ajenos; en otra ocasión es el recuerdo de Unamuno puntualmente aducido (pág. 16); en otra, la canción *Arbolé, arbolé,* de Federico García Lorca (pág. 38); en otra, el soneto *A la hermosura de una muchacha,* de Dámaso Alonso (pág. 82).

[79] De ahí la capacidad de comunicación tal y como entiende Gillo Dorfles, *Símbolo, comunicación y consumo.* Barcelona, 1967, pág. 42.

complejo lo que se nos muestra para obtener los mismos resultados. Greimas ha hablado de *denominación* y de *definición* para estos órdenes de cosas, diferenciados pero concurrentes. Voy a copiar sus palabras antes de seguir adelante:

> Faire una définition, c'est établir une équivalence sémantique entre deux syntagmes; le plus long est en général nommé *definition,* et l'autre, quand il s'agit d'un lexème, *dénomination.* Cetre équivalence est établie par un faisceau isotopique itérant dans le définissant tous les sèmes nucléaires présents dans le défini (la dénomination). Dans la mesure ou il est plus court que le définissant, ou peu dire que le défini en est una métasémie [80].

El poeta ha hecho suya la máxima de Oscar Wilde: «La verdad es que no somos capaces de dar nombres hermosos a las cosas [...] no me quejo de las cosas, me quejo de las palabras». Rosales está pues en ese orbe de creadores para quienes hay una desconfianza inicial en el valor de las palabras [81]. Lo hemos visto ya: la palabra no es en sí misma suficiente; unas veces se queda corta en su significado y otras se alarga en demasía. Y recurre a las definiciones: que las cosas sean lo que quiere el poeta que sean, y sólo eso. Un día, Rubén Darío tiene en sus manos el *Petit Glossaire pour servir a l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* (París, 1888) de Plower o Adam, y leee *papemor, bulbul.* Cierto, palabras exóticas y sonoras. Inspirándose en el lexicógrafo escribe la burla de aquel verso:

> [...] se ven extrañas flores
> en la flora gloriosa de los cuentos azules,
> y entre las ramas encantadas, papemores
> cuyo canto extasiara de amor a los bulbules.
> (*Papenor:* ave rara; *Bulbules:* ruiseñores) [82].

Rosales enuncia aséptica o emocionadamente, pero sin quebrar las lindes del entendimiento [83] hasta que, mucho más afortunado que Rubén, no se encuentra con Plower, sino con Quevedo, otro de sus

---

[80] Greimas, *op. cit.,* pág. 83.

[81] Cfr. J. González Muela, *El aspecto verbal en la moderna poesía española* («Revista de Filología Española», XXXV, 1951, pág. 91.

[82] *El reino interior* en *Prosas profanas* (*Obras completas.* Madrid, 1952, pág. 658).

[83] «La cuna es una mano o un crepúsculo interno» (pág. 17), «se llaman misericos los cordeles de esparto que tienen la función de unir las redes» (pág. 75), «la [mano] derecha enguantada con el bichero. / (Un guante gris, de felpa, con un garfio entre el índice y el pulgar)» (pág. 76), etc. Y otras definiciones que entrarían en el mundo de los símbolos: «el tacto es un sol dificultado» (pág. 80), «un niño que pega es un viajero en el confín del mundo» (pág. 59), «Hay personas tan claras que las escuchas antes de verlas» (pág. 62). Cfr. Lapesa, *CH,* pág. 382.

grandes maestros. De una parte, el sarcasmo [84], de otra la ruptura con la lógica externa de la lengua para lograr los efectos dislocadores de puro veraces en los que el gran satírico ha sido maestro genial. Rosales sigue el proceso de descoyuntar la lengua, convertirla en piezas de juguete desmontado y armar luego el más sorprendente ingenio. Creo que desde Quevedo no se había conseguido efectos tan inauditos como los que aparecen en *La carta entera:* la lengua convertida en un puro rasgo de ingenio gracias a las asociaciones más inesperadas o la lengua expresando todo aquello a lo que la lógica no llega, pero que puede crear las más nuevas y bellas precisiones; sean la «cómoda que parecía venir en procesión / con mantas y floreros y Anunciaciones en sus fanales» (pág. 36), sea en aquel increíble retrato de Sebastián, «abstemio, ahilado y calafate [...] / y era delgado, tan delgado como pellejo de saliva, / y astuto, tan astuto que parecía que hablaba borrando las palabras» (pág. 54), sea en la duplicidad definidora de los adjetivos («la boca equivocante y comulgada», pág. 70; «la mano aleteante, implicada y constitucional», pág. 78; «me siento inmenso y conjugado», pág. 79; «un tacto distinto y anterior», pág. 80, etc.) [85].

En algún momento la descripción se hace definidora, y se engarza con la riqueza de una metáfora que se desarrolla vívida: el cansancio obliga a que el corazón del hombre suba hasta su garganta, como si en la poesía de Rosales se hicieran razón aquella frase de Juan Luis Vives: «La fuente de la vida es el corazón» [86]. Así el hombre, en el estertor de su fatiga, siente que el órgano vital palpita en su garganta: no se olvide, «el corazón era la única víscera que los egipcios dejaban en el interior de la momia, como centro necesario al cuerpo para la eternidad» [87]. Este hombre a punto de morir, tiene su corazón en la garganta y —un insólito y hermoso salto— su cuello viene a ser como

---

[84] «Siempre está administrándonos su santo sacramento, / su corte de navaja en las entrañas» (pág. 17), «mientes siempre cuando amas, / generalmente por piedad, / mentira sin pecado concebida» (pág. 68). Para motivos como los que trato ahora sobre la función referencial de reenvío a una realidad exterior el destinatario y al mensaje, vid. Le Guern, *op. cit.,* pág. 76.

[85] Podrían valernos unas palabras de Le Guern (*op. cit.,* pág. 107) para que viéramos claramente los recursos que utiliza nuestro poeta:

> Alors que la métaphore permet à l'écrivain, grâce à la possibilité de combiner à l'isotopie du dénoté une seconde isotopie liant entre elles les images associées, de présenter une vision du monde en quelque sorte dédoublée, parfois même triplée ou quadrupleé, la métonymie fournit le moyen de rapprocher des éléments distincts par un mouvement unificateur.

[86] *Tratado del alma,* libro I, cap. XII. El texto figura en la pág. 1.181 de la traducción de Lorenzo Riber (Madrid, 1948).

[87] Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (4.ª edic.). Barcelona, 1981, s. v.

un sapo que con las verrugas de su piel hiciera que la del hombre se contrajera o se dilatara [88]:

el cansancio es un sapo que tiene el corazón en la garganta,
un corazón hecho de bulto que se ensancha y empuja y dilata la piel,
y su latir consiste en esa distensión que estoy viendo crecer siempre en el [mismo punto:
cloc, cloc, cloc,
y no es más que un vacío que le da forma al corazón y cada vez se hace [mayor,
hasta que ya no puede más y se queda quieto.

Tras cuanto he dicho no extraña que Rosales tome las palabras, recoja cuidadosamente fragmentos de significado y cree esas insólitas criaturas a que nos acostumbra cuando une orbes dispersos. Pero no acabaría aquí la maestría de su arte si, además, de los elementos individuales o los sintagmas concisamente agrupados, no nos diera —recojo ideas que he ido desperdigando en este trabajo— estructuras más complejas en un mundo lingüístico que él mismo se crea. Podríamos espigar una gran antología de logros sorprendentes, tanto por lo que las palabras son como por lo que hace que nos digan. Basten unos pocos testimonios:

La muerte es viuda y anduvo aquí sin encontrar marido (pág. 26).
Vivo empujado por los ojos y no comprendo lo que veo (pág. 27).
Las palabras son pájaros y su vuelo es un juego (pág. 27).
Dormir no es descansar es devolverse (pág. 29).
Quien se adentra en el gozo está perdido (pág. 51).
La libertad nos junta, la independencia nos aisla (pág. 59).
El recuerdo es un traje que se nos queda siempre corto (pág. 70).

Creo que es necesario conocer cómo el poeta articula las representaciones lingüísticas para saber cuál es su mundo interior y qué forma tiene de manifestarse. Algo, a la vez, fundamental y transcendente en un caso como el que estoy analizando, pues lo que hacemos por este procedimiento es llegar al mundo efervescente que posee y entender cómo procede para manifestarse. Alguna vez al hablar del contenido de *La almadraba* ha asomado la palabra antropología; pues bien, ahora diría que, a través de esos medios, conocemos la manifestación del antropomorfismo del creador en sus diferencias del que poseemos

[88] No es capcioso decir que el sapo es atributo de los muertos (J. Chevalier-A. Gheerbrant, *Dictionaire des symboles.* París, 1973, s. v. *crapaud*).

los demás mortales o, como pretende Angelo Guglielmi: el narrar está en el origen de la filosofía porque es el precedente del pensamiento; está en el origen de la moral, porque descubre la relación de las cosas, y está en el origen de la religión, por cuanto es la revelación del origen mágico de la palabra [89].

## CONTENIDO Y FINAL

A través de estos procedimientos diríamos que el poeta Luis Rosales se nos manifiesta. Al comparar sus recursos con los que él mismo encuentra en Góngora diríamos que —salvados tres siglos de historia lingüística y de creación literaria— en muchas cosas se parecen, pero, evidentemente, no se trata de poesías afines. Góngora escribía la historia externa de un héroe odiseico, arrojado a la costa tras ser salvado de un naufragio. Después motivos ajenos a la intimidad del hombre creaban un mundo fascinante de palabras [90]. Rosales procede desde una situación distinta: desde el interior de su héroe se interesa por el hombre que es y que él mismo es. Esto le obliga a situarse en el momento histórico en que los acontecimientos ocurren, lo que sería la anécdota de una existencia si no se planteara el problema del hombre como especie. Somos tantas veces cuantas nos comunicamos en los demás, pero al hacernos el otro diluimos nuestra propia personalidad. Ser uno mismo y ser todos los otros, ésta es la dramática situación en que Rosales se nos muestra como criatura poética. Y aquí comienza el argumento de su relato.

> Puesto en la vida el hombre individual no tiene conciencia del vivir, tan poco dura su pisada, pero al querer fijar su atención sobre el Hombre, se funde en él, ve con sus ojos, ama con sus manos y se convierte en cada uno de los seres a los que trata. Tal el prólogo del poema. Después esa criatura instaurada en la vida se da cuenta de que, en el nacimiento, comienza la extrañeza: los vivos salen de los muertos y el hombre que llega al mundo no sabe de dónde viene y, como no entiende nada, mira en torno suyo: está en la calle —cerrada a cal y canto— de los Desemparados. El hombre ve sólo lo que sus ojos le dejan ver en fragmentos desarticulados y, sin embargo, necesita hablar. Porque sólo, sin referencias justas y sin poder formular una pregunta, no sabe si

[89] Guglielmi, *op. cit.*, pág. 9.

[90] Se desarrollan en el libro siguiente: *Un rostro en cada ola,* cuyo título, por lo demás, estaba en un verso de *La almadraba* (pág. 18).

camina por la vida o está desnaciéndose, pues sólo el silencio le cerca y ha perdido la memoria. En la ciudad vacía, el Desmemoriado pierde hasta su propio nombre y es como si todo le fuera desconocido: un corazón sin nombre propio, unos latidos ajenos convertidos en pesadilla. La fatiga se apodera del caminante y cae en el sueño al llegar a una plaza con jardín: pero en la plaza hay un niño, y unos hombres persiguiéndose, y un crimen, y un charco de sangre que alcanza las botas del niño, y alcanza al caminante que con sus plantas imprime sus huellas en aquella muerte. De pronto, alguien toca el hombro al Desmemoriado que duerme y, al despertar, se encuentra con un gigantón que aparentaba inocencia, que le invita a andar, mientras las aguas primigenias les van abriendo paso. Así empezaba el primer día del mundo. El Desmemoriado duerme durante varios días y, al despertar, vio una playa, con el mar, con delfines y gaviotas. En este momento la soledad desaparece: viene un turbión de gentes transportando sus ajuares, con su vida impersonal, formando un solo cuerpo entre las olas y la playa, pero lo que nadaba no era cada una de aquellas personas, sino el mundo para el Abandonado, pues lo que había irrumpido era sencillamente la vida, que lo arrastraba entremezclado en aquella juventud naciente que acaba ordenándose preludiando la venida del gigantón cojo (como Vulcano). El Hombre ha perdido su propia memoria y no puede recordarse, es el momento en que aquel gigantón se identifica como capitán de marina y arráez y le confía el secreto de llevarlo a ver montar una almadraba. En la casa del Capitán empiezan a nacerle los recuerdos y con ellos la vida: a petición de su amigo va a escribir las faenas de la almadraba, y, sin embargo, el hombre con recuerdos ya no es él, sino un ser con libertad condicionada: se incorpora al mundo y su andanza, y empieza la descripción de la almadraba, ciudad hecha de cáñamo y esparto, desierta y submarina, con una cola que se interna varios quilómetros en el mar. La almadraba atrae a la pesca hacia esa perdición matemáticamente construida. La ciudad ha cambiado y tiene una colonia de pescadores variopintos; uno de ellos tiene una sobrina que es un símbolo: por su nombre *(Blanca)* y por sus estudios *(Filosofía)*. Después de saber de ella es cuando el sueño despierta: se llega a vivir: el Desmemoriado ve la ciudad y ve aquellos hombres que van a la almadraba, se instala en la torre del ingenio y contempla la superficie del mar: el cardumen migrante que será levantado al día siguiente. Traída por el Capitán, aparece Blanca —hermosísima, radiante— que habla para que el Hombre recuerde y lo cita para después de ver los trabajos de los pescadores. Ahora, a la puerta de la casa, la posesión de la mujer, la luz encendida del mundo y el recuerdo que llega violento: «La vida al recordar se hace tan corta. / Cabe en unas palabras. / Nos

amamos. Hemos vivido juntos. Me llamo Luis Rosales. Soy poeta y he nacido en Granada».

No podemos decir que el poema no tenga un gran argumento, ni, a pesar de haber traído tan azacaneado el recuerdo de don Luis de Góngora, podemos alumbrar algo tan deletéreo como es la inanidad. Se nos ha narrado un mundo que va desde el ensueño más evanescente hasta la concretísima realidad de las palabras y las cosas, pero todo bien trabado porque ese Desmemoriado que pasa su sombra por tantas como son estas páginas no es otra cosa que la criatura debatiéndose entre el ensueño del poder ser y la realidad del ser. Esto hace que el tono de la voz tenga muchas veces un aire elegíaco tanto por lo que es la vida en soledad como la vida de las masas y, lógicamente, ese Desmemoriado no lo es hasta el extremo de no tener su propia memoria en el relato: todo está teñido de esa suave melancolía que van tejiendo el pasado huidizo y el presente incierto [91]; en un momento se dice «la claridad del aire es un examen de conciencia» (pág. 24). Es entonces, cuando todo está limpio (sin pasado, ante el mar), cuando el libro va cobrando el sesgo de una confesión, porque Luis Rosales lo sabe bien: un poeta lírico hace siempre autobiografía. Quitemos a *La almadraba* su apariencia narrativa, quitémosle esos versículos falsiverdaderos, quitémosle el aire trascendente, y nos quedará un nódulo brillante: son los recuerdos que podemos saber por la propia vida del poeta, y vida también ese tiempo pasado entre las almadrabas de Santiponce. Entonces deja algún verso definitivo: «nadie sabe al caminar si le llevan sus pasos o le llevan sus huellas» (pág. 29). Cada yo no es otra cosa que el resultado de todos aquellos *yos* que fuimos ayer y anteayer y en las vidas que nos han precedido dejándonos un movimiento en los ojos o un temblor en la mano o la incertidumbre en la pisada. Libro, también, de melancolía.

Un gran poema no es nunca un libro sencillo; no sería un gran poema. El poema de *La almadraba* no es ni cómodo ni fácil. Está situado en la culminación de una carrera poética, logrando plenitud en el caminar que empieza *La casa encendida* [92] y participando de todos aquellos pasos que han conducido a esta plenitud. Mucho de lo que dice de *Abril,* o del *Retablo* o de las *Rimas* vale para esta ocasión,

---

[91] La temporalidad cree que condición de la melancolía, tal y como ocurre en la poesía de Antonio Machado o como señaló Jesi en la obra de Durero (*Literatura y mito.* Barcelona, 1972, pág. 263).

[92] Vid. Pablo Antonio Cuadra, *Presentación de «La casa encendida»* (*CH,* pág. 411) y Rafael Conte (art. cit., pág. 427).

salvo que lo que antes fue una línea interrumpida por los ictus que significa cada poema, ahora lo tenemos enhilado por un relato coherente. Podríamos bucear tesoros y los tesoros no serían remisos, pero lo que vale es la coherencia con que tanto elemento heterogéneo está inserto («Los apegos que tejen nuestra vida no se eligen apenas», pág. 47) y ello también porque el argumento está rigurosamente construido: el hombre es un ser Desmemoriado en su soledad hasta que descubre la soledad de la mujer amada. Entonces empieza la memoria, que no la da ni la masa peregrina ni el demiurgo que traza los orbes del universo. El Capitán despreciará a las gentes que se hacinan y será quien lleve a la unión a esos dos seres predestinados. En el principio fue la palabra, pero la palabra sólo encuentra sentido en la compañía que vibra acordada con nuestro diapasón. El resto, anécdotas que no libran de las propias soledades. Y, por cima de todo, el demiurgo que hace y que deshace, y que selecciona para la salvación.

Dos planos en los que el relato se articula: el del Desmemoriado y el de la almadraba. Si no fuese demasiado manido, diríamos que hay una predestinación que poco deja al libre albedrío; causas impuestas obligan a un modo de ser, y ni siquiera es el hombre libre cuando cree poder elegir ese amor que le da plenitud. Porque tampoco la criatura que se le entrega es libre, sino que está traída de la mano del Hacedor. La almadraba es ese resquicio que el Capitán deja al hombre solitario para que entienda la vida humana. La masa que camina es la vida, la almadraba la ciudad, pero los pescados atraídos, engañados e inmolados no son otra cosa que los hombres ante su muerte: igual y despiadada, concorde y tristísima, porque son otros hombres quienes la proporcionan [93].

Todo esto nos sitúa en una insospechada perspectiva: el poeta creador de mitos. En un ensayo muy brillante, Vicente Risco decía que mito es «una narración que expresa la relación vital profundamente secreta entre el hombre y la divinidad, entre la esfera humana y la divina» [94]. Luis Rosales ha constituido su relato como una argumentación que llevaba —desde su génesis hasta su plenitud (y su muerte)— a una relación del hombre con la divinidad, al injusto planteamiento de un mundo en el que la criatura apenas si alcanza unos atisbos de libertad (siempre vigilada), a la relación del hombre con Dios. Esto es teología. Y viene a resultar que lo que empezó para nosotros como un

---

[93] Sobre la ordenación del texto poético en dos planos, vid. Gremias, *op. cit.*, pág. 28. En cuanto a la alegorización de las fuerzas de la naturaleza, vid. Dorothy Bethurum (edit.), *Critical Approaches to Medieval Litterature*. págs. 62-63.

[94] Vicente Risco, *Orden y caos. Exégesis de los mitos.* Madrid, 1968, pág. 26.

problema de forma se ha hecho inseparable del problema del contenido: estamos al principio de la creación. El hombre nace por un principio ajeno a su voluntad y, como en las más viejas epopeyas, tiene que debatirse contra su destino o contra otros hombres. Nos asalta el recuerdo de *Gilgamés* cuando el hombre no había aprendido a luchar contra las fuerzas que tratan de destruirlo. Surge el pensamiento irracional porque la razón no autoriza a nada, y esa lucha de las toñinas, y la mar ensangrentada por tanta víctima irresponsable, y el mundo razonablemente irracional de quienes matan o de quien narra, no son otra cosa que la vuelta al misterio, al que quedó en la memoria de los hombres una vez que perdieron su memoria. Por eso, igual que una mitogenia primitiva, todo está mezclado: el recuerdo perdido y la realidad presente, la vida de los hombres y el dormitar del espíritu. Al perderse el recuerdo se ha perdido Dios, y sólo se recupera cuando el Desmemoriado despierta para nacer —otra vez— a la vida y lograr su plenitud en el amor. En las edades más antiguas, la epopeya fue el modo de conservar el recuerdo. Como este poema en el que cuenta la presencia del pasado más remoto incrustándose en la historia de unos hombres identificados con nombres y apellidos. Y está en un canto construido con versos largos y cortos, pero en los que domina la cadencia remansada para que dure la voz que no se resigna a convertirse en eco solo.

Claro que una obra literaria no vale sólo por el argumento que cuenta, aunque sea tan complejo y hermoso como el que he resumido. Podríamos pensar que es filosofía o antropología o teología [95], y estaríamos muy lejos de lo que el texto es. Se trata, ni más ni menos, de un poema. Eso es lo que constituye la materia que analizamos; el resto es el revés de la trama. El envés podrá tener nudos o cabos sueltos o colores desvaídos, pero si la obra literaria vale es por el haz que muestra, y ahí está la madurez de este libro: no tiene ni una partícula insignificante porque si la tuviera estaría dentro del común y no fuera de él; ni es trivial en su forma, porque intenta una revolución que empieza por remover las formas habituales; ni es trivial en el uso de los materiales lingüísticos, porque crea belleza con los bienes mostrencos. Todo ello plantea profundos problemas en el plano de la expresión que es el que pertenece a la poesía: aquí es donde este libro resulta increíblemente iluminador. Crea una palabra poética con los elementos que solían no serlo, pues bien se sabe que la palabra no es ni poética

[95] A pesar de que este es un relato mítico (vid. Risco, *op. cit.*, págs. 325-34). Para Furio Jesi el mito es ante todo una historia, *op. cit.*, pág. 54).

ni trivial, depende del uso y de quien la usa para que se convierta en un elemento no trivializado.

Claro que Rosales presenta otra faz de su quehacer: su condición de investigador, de hombre que sabe lo que que es la ciencia lingüística de su tiempo y se adscribe a una determinada postura, la que más vale para su forma de hacer, toma la resolución con la máxima responsabilidad y sabiendo —también — para qué puede servir a un poeta eso que llamamos teoría del lenguaje. Y su poesía viene a ser tan rigurosa como la de Ponge o tan precisa como las sonatas de Mozart: también de ellas —por la consciencia del quehacer— se puede conseguir un texto automatizado que en nada perturba las posibilidades de haber sido creado [96]. Porque —y es fundamental— esa creación utiliza la lengua, la analiza, la ordena y nos devuelve un objeto nuevo e irreprochable. Sólo entonces sabemos la complejidad de un arte. Y acaso hayamos entrado en el mundo de las alegorías [97].

Contenido y forma o las mil etiquetas que queramos poner. En el fondo no cambian mucho las cosas. Lo que hace falta es el equilibrio.

---

[96] Gremias, pág. 48.

[97] Cfr. los ya citados *Critical Approaches, op. cit.*, pág. VI; también Guglielmi, pág. 6.

# LUIS ROSALES O LA PALABRA VERAZ

El poema difícilmente acaba con la última palabra escrita. Porque la palabra tampoco acaba con el último de sus rasgos. Quisiera recordar aquellas ideas que Paul Claudel escribe en *Les Muses* de sus *Cinq grandes Odes:* «le poème n'est point fait de ces lettres que je plante comme des clous, mais du blanc qui reste sur le papier» [1]. He aquí una incitación para crear: porque esos tachones pueden arrancarse del portalón y su hueco ser ocupado por otro, o generarse una nueva constelación de dependencias en torno a ese claro que pensaríamos definitivo. Y queda, sí, el blanco nunca rasgueado, que hostiga a completar lo que aún no se ha dicho. Claudel acierta con una bella intuición: la inestabilidad de la palabra poética y el mundo jamás completado por la poesía. Tenemos que volver siempre sobre los textos de los poetas para alertar lo que es un inacabado proceso de creación. Y no nos dejemos engañar: el Juan Ramón del tornadizo dístico fue el primer desertor de sus propias ideas; ahí están, para nuestro bien o nuestra tortura, los poemas creados, elaborados y reelaborados, tan distintos y tan heterogéneos, tan no criaturas intocables, porque la rosa abierta aún alcanza plenitud, y, también, se marchita.

Solemos pensar en los procesos de creación. Jorge Guillén habla de los caminos que llevan *Hacia el poema* [2] y podemos seguirlos a lo largo de infinitas variantes [3]; su proceder no es aislado y pensándolo he evocado al simbolista Oscar Wenceslao Milosz, cuyos manuscritos de *La Charrette* tan largo comentario han merecido [4]. Pero esos procesos de creación los vemos terminados cuando el impreso nos da la versión canónica. Sin embargo, el poema puede seguir viviendo; es criatura

---

[1] *Les Muses* constituyen la *Première Ode* y el texto que cito aparece en la pág. 16 de la edic. de Gallimard (París, 1936).

[2] *«Cántico», teoría literaria y realidad poética,* apud *Visión en claridad.* Madrid, 1976, págs. 11-65.

[3] Vid., en el mismo libro, *Texto y pre-textos en un poema de Jorge Guillén,* págs. 99-189, y, sobre todo, los *Manuscritos de un poema,* que figuran como apéndice.

[4] Cfr. Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte.* París, 1972.

difícilmente conclusa que no acaba de perder su placenta, y el creador una y otra vez posa sus dedos sobre aquella materia que sigue tembrosa.

Voy a fijarme en dos libros de Luis Rosales (*Diario de una resurrección* [5] y *Un rostro en cada ola* [6]), los últimos suyos, y bien próximos a nosotros. Pero la sorpresa no encierra novedad. En 1971, los *Cuadernos Hispanoamericanos* [7] hicieron un homenaje al poeta; Alberto Porlau organizó la *Bibliografía* y, para justificar su conducta, creyó conveniente apostillar en nota al calce: «Luis Rosales tiene el noble vicio de modificar sus poemas constantemente, de modo que distintas ediciones de un solo poema ofrecen entre sí algunas diferencias». La honestidad del crítico queda a salvo pero la creación sigue exigiendo. Partamos de otro poeta: Félix Grande ha dicho que «para Rosales, las palabras son un acto de libertad y una tentativa de amor» [8]. Estamos en el buen camino. Las «palabras son un acto de libertad» [9]. Para su creador, y de ellas mismas frente al demiurgo que les da vida. Porque se han instaurado, como clavos, en la página blanca; pero son pedazos de vida que se resisten a morir, por más que el sol, implacable, las purifique. Ahí están vivas, las palabras, testimonio de una verdad que el poeta nos transmite. Y, por ellas, esa abstracción, que es la verdad íntima de un hombre, se nos convierte en la única realidad con que nosotros podemos aprehender la esencia pura de aquello que se nos cuenta. Y la palabra en Rosales es, también, «una tentativa de amor» [10]; lo es: si la semilla vuela alada, el poeta trata de recuperarla —una vez y otra— hasta que logra depositarla en el mantillo deseado; y si se fija con letras el poeta vuelve a ella para contemplarla, pues la palabra reclama el derecho de su libertad, que no otra cosa es vivir. Deseo de recuperar y voluntad de vivir ¿no son sino formas del amor? Para otros fines, Rainer María Rilke había dicho que el amor es la «ocasión única de madurar, de tomar forma, de convertirse en un mundo» [11]: tal es el destino de la poesía, criatura fatalmente creada con palabras.

Poseo las variantes de esos últimos libros de versos. Son las que se han ido generando tras el nacimiento —impreso— de los poemas.

---

[5] Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1979.

[6] Rusadir. Melilla, 1982.

[7] Números 257-258, correspondientes a los meses de mayo-junio.

[8] Página 694.

[9] Vid. *La lengua como libertad,* Edic. Cultura Hispánica. Madrid, 1983.

[10] *Homenaje a un magistral aprendiz de discípulo,* en los *Cuadernos* citados en la nº 7, pág. 601.

[11] La carta está fechada en Roma un 14 de mayo de 1904. Transcribo de las *Briefe an einen jungen Dichter.* Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1967, pág. 40.

¿Qué nos dicen los cambios que algún día llegarán al texto, o morirán sin haberse incorporado a él? El poeta escribe para entenderse y para que lo entendamos. Su texto le sirve de escolio vital y de justificación, pero nosotros debemos entender lo que él solo sabe. Por eso cada palabra, cada renglón del poema es una ascensión hacia la luz. Rosales lo sabe: *El dinero sólo es dinero cuando se gasta.* El poeta es fiel a los hombres de su gremio y siente que acumular riquezas

> distancia al hombre de sí mismo.
> ...
> le entumece los pies alucinándolo,
> y en esto se parecen el dinero y el frío.
> Tendríamos que aprenderlo para hacer palmas con las orejas.
> (*Diario,* pág. 22)

Siguen evocaciones de muy otro tono que las quevedescas, pero referenciales. Ahora no nos interesan. Estos versos son un pensamiento claro, pero no inequívocamente expresado. En el poema tendríamos que explicar la relación que hay entre el entumecimiento de los pies y la alucinación. Rosales siente que el poema no debe explicarse, sino algo mucho más difícil y sencillo: el poema, simplemente, debe ser. Y la aclaración está en unos versos que simplifican las dificultades y nos sitúan dentro del texto, no fuera de él. Estar en el texto es vivirlo; las exégesis no nos identifican con el poeta, sino que nos lo alejan para que lo entendamos con esas experiencias a las que llamamos intuición, crítica, filología. Rosales se hace claro: el cheque de sus versos se inserta en el mundo real, la mirada es el primer sentido que se apercibe del mandato de pago, pero los dos orbes —el del documento y el de los sentidos— padecen de la misma dolencia: su excesivo aumento. El verso queda claro y arrastra a los pies en su ofuscación y engaño. Ahora entendemos lo que quiere decírsenos. Al hombre, ese cheque que sustituye a los más bellos y humanos sentimientos,

> le produce una cierta inflación en la mirada,
> le alucina los pies
> y en esto se parecen el dinero y el frío.

Rosales está lejos de practicar la consabida ambigüedad de la poesía. Más bien trata de desmitificar las palabras para convertirlas en objetos humildes, como si el enriquecimiento del poema no estuviera en la plétora semántica, sino en la sencillez significativa. En *El circo vacío,* hay un fragmento que dice:

El suelo ata las manos,
puede hacernos sufrir de una manera velocísima y al mismo tiempo
[interminable,
y es el único instante en que careces de libertad
pues no puedes cambiar un eslabón en sus imágenes
ni alterar el sentido del sueño.
Estás sentado ante ti mismo
como un espectador condenado a mirar su propia vida.
(*Diario,* 100-101)

Evidentemente, el poeta ha escrito unos bellos versos. Tal vez se dejó llevar de la belleza y trascordó un poco la lógica, o a lo menos, esa palabra que diera más trabada coherencia a todo el fragmento: es hermoso convertirse en espectador de la propia vida, pero entonces queda suelto el primer verso del fragmento y, además el *sueño* no es lo mismo que *lo que se sueña.* La alteración se impone para ganar en claridad y lo que era una expresión bella ahora se ha hecho, además, lógica. La emoción ha ganado en sabiduría:

El sueño ata las manos
...
pues no puedes cambiar un eslabón en sus imágenes
*ni alterar el sentido de lo que estás soñando.*
*Te encuentras maniatado por ti mismo*
como un espectador, etc. [12]

Basten las muestras: Rosales sigue elaborando sus poemas en busca de una claridad total. Por eso —lo acabamos de ver— hace una exégesis puntual del texto; otras veces, sustituye lo que no es preciso [13], intensifica la formulación [14] o suprime lo que puede ser elemento adventicio [15]. Si nos atuviéramos a esto, tal vez pensaríamos en simples correcciones. Y ya sería bastante, pero no hay pequeñas cuestiones cuando se trata de un gran poeta. El *Diario* es una fe de vida, la más insigne, la más solemne, cuando se trata de la propia resurrección. De ahí que todo sea útil, pues la poesía es siempre contar algo que se ha vivido y ascender a la luz es el más impresionante de los testimonios;

[12] Subrayo los versos modificados.

[13] En la pág. 103, cambia *previniéndola* (l. 6) por *presintiéndola,* que es lo justo.

[14] En la pág. 106: «en ese instante en que basta callar» se convierte «en ese instante *exterminador,* etc.»; en la 119; «y esto me hace pensar que la tristeza de los dioses tal vez pudiera ser la plenitud» = [...] «tal vez pudiera ser su *propia* plenitud».

[15] Página 112: «Sabes que sólo grita quien se siente depuesto y sumariado» pasa a ser «Sabes que sólo grita quien está sumariado».

porque en él no se encierra ningún juicio de valor, es preciso que las palabras no sean otra cosa que la presencia veraz de todo aquello que se quiere transmitir y, de este modo, la poesía viene a ser el paradigma de una esperanza que se quiere vivir. Por eso la precisión es más que una vocación de exactitudes; es la necesidad que exige la verdad para que su testimonio sea inequívocamente válido. El poeta está comprometido; no es como quería Cocteau el embustero que siempre dice la verdad [16], sino el testigo que cuenta una experiencia humana y necesita ajustarla en cada uno de los pasos que ha ido dando. Y aquí tenemos otra certidumbre de este pasar por la vida, sintiéndola dramáticamente. Cualquier cosa que nos tenga alejados de esa escena será un elemento perturbador de la verdad que se quiere transmitir. Entonces sobran las comparaciones, la objetivación, la realidad física; lo que vale son las identificaciones ontológicas y el «tú eres como un soplo que enciende la ceniza» es «tú estás siendo el soplo, etc.» (pág. 109); «alguien te hace mover los brazos contra tu voluntad», = «alguien mueve tus labios, etc.» (pág. 111); «en torno de tu cuerpo se queda el aire quieto» (pág. 116) = «[...] el aire se desnuda»; «todo esto son palabras» (pág. 119) = «lo hemos dicho en palabras» [17].

Para mí es fundamental esta precisión por aprehender la vida en su dramatismo. Rosales se debate entre las mallas que le ha arrojado un invisible retiario y entonces pugna por romper lo que pudiera ser impreciso; no por vago, sino por impersonal. El poeta lucha en un hermoso poema: lo titula exclamativamente *¡Para toda la vida no!* El primer verso es de una impresionante belleza: «He caído tantas veces que el aire es mi maestro». Y entonces continúa: «sólo puede acabarse lo que al vivir se olvida» (pág. 99). El verso es justo también. Pero el poeta lo ha dicho mil veces, no acepta nunca el verso que no dice lo que él quiere. Esta no es una poesía de abstracciones o de imágenes; es la búsqueda de una expresión cabal y sencilla. La nostálgica confesión pierde dramatismo en la falta de concreción *(sólo, puede acabarse, lo que);* decididamente el verso no puede ocupar un puesto que sólo se permite al hombre que cae y que quiere asirse para evitar la caída. Entonces articula los dos elementos, los vincula en el léxico como ha hecho otras veces y, como otras veces, dramatiza la abstracción en su propia persona y logra esa estremecedora secuencia:

---

[16] Buena parte de su *Essai de critique indirecte* (París, 1932) juega sobre esta rueda; pienso, por ejemplo, en las págs. 210-211. Para Cocteau, la mentira es la única forma de arte que el público prefiere instintivamente a la realidad.

[17] El carácter intensificativo de la expresión se persigue otras muchas veces: «Con los ojos cerrados y pienso que es mejor» (pág. 99) = «con los ojos cerrados. Así será mejor»; «es extraño: no le basta morir» = «[...] a la muerte no le basta morir».

He caído tantas veces que el aire es mi maestro;
tengo en la mano el aire que nunca nos olvida;
si nuestro amor fue siempre como una despedida,
cuando todo termine quedará lo más nuestro.
Ya he empezado a morir para aprender a verte
con los ojos cerrados y pienso que es mejor,
para toda la vida no basta un solo amor,
tal vez el nuestro sea para toda la muerte.

Sin querer, Rosales ha venido a coincidir con Hafiz. Y ha venido a coincidir en más de una cosa, no sería la menor que Hafiz signifique 'el de la gran memoria'. En el siglo XIV, el altísimo poeta persa dedeñaba todo, salvo el pecado, porque el pecado era expresión de la vida. Él, que recibió su nombre porque sabía el Corán de memoria, sólo deseaba la hermosura de Zulayja. En las *gacelas* de su *Diwan* evocó muchas veces al viento, en una de ellas dijo: «No trato de retener el viento, ni siquiera cuando sopla según mis deseos» [18].

Tengo en mis manos las variantes que el poeta me ha dado. Son todas de sus dos últimos libros. Todas hasta el día en que escribo. Hito provisional de su creación [19]. El *Diario de una resurrección* nos muestra con nitidez un proceso de elaboración poética más allá de la edición del libro. He rastreado en esas diversas redacciones para descubrir su intención de alcanzar claridad y sencillez, exactitud y veracidad, dramatización y autobiografía. Pero en *Un rostro en cada ola* las cosas cambian por completo [20]. *Sigue siendo actual como una profecía* recoge en estilo directo las palabras de un amigo (pág. 84):

— Esta actitud se ha ido imponiendo a mí como se impone un rito.
No me gustan las granadas de mano.
No las sé manejar.
No las soporto y en mis manos no sirven para nada,
pero además lo hago para justificarme ante mí mismo de estar en esta guerra,

---

[18] H. Wilberforce Clarke tradujo del persa el *Dīvān* (Calcuta, 1891) al inglés; en él pueden verse multitud de referencias a la brisa y al viento en infinidad de las que llamó *odas* (= 'gacelas'). Por ejemplo en la que lleva el nº 4 (t. I, pág. 24) se encuentra la identificación del viento con los vanos pensamientos.

[19] En *La plenitud suele vivirse en México,* visita Teotihuacán y en la pág. 117 dice vagamente «el camino central que nos conduce a la Pirámide de la Luna». Esto es impreciso y el poeta lo cambia por «la Avenida de los Muertos que nos conduce, etc.». Es una designación precisa, y así lo indican las guías. Con esto le basta. Que el nombre sea calco de otras culturas no hace ahora al caso.

[20] En una ocasión (pág. 79), se trata de dar regularidad métrica al poema: «hay algo en el amor como una luz suicida, / tal vez es sólo eso» se cambia por «hay algo ... suicida, / *viene del lado del amor, por eso* / hay amores que duran algo menos que un beso». (Subrayo lo añadido).

me duele estar en ella,
y aunque nadie se entere
siento la obligación de quedarme sin granada de mano,
lo más lejos posible,
siempre que estoy de guardia.
Ya lo sabes,
hacerlo cada día es una forma martirizada de pedir el desarme y la paz.

Si enfrentamos el texto impreso con la nueva versión del poeta, veremos cuánto han cambiado las cosas. *Un rostro en cada ola* fue Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla (1981); unos meses más tarde, Luis Rosales había vuelto sobre aquellos versos que eran su verdad. Pero la justificación del poeta está en las palabras de Nietzsche que le sirven de lema: «La verdad es retrospectiva» [21]. Encarado con sus recuerdos, Rosales va dando su fe de vida, pero cada día que pasa, la vida se modifica, y habrá tantas verdades como sean cambiantes las horas que vivimos. Y ahora —un año después— la verdad retrospectiva cobra un nuevo sesgo. Si Vivanco hablaba antes, ahora es Rosales quien busca su propio compromiso: suena —sí— la voz del amigo, pero la expresión pudiera ser también autobiográfica, como si el poeta hablara consigo mismo y un monólogo interior fuera aflorando en sus labios: «Mira, Luis, para hacer lo que debes basta tomar una decisión». No es ambigüedad lo que ahora rige, sino la necesidad de identificarse con la noble postura del amigo: *Luis* vale como llamada ajena o como personal invocación. Cuanto sigue en el texto está marcado y obliga a una serie de engarces que se suceden como eslabones

([...] la decisión es un parto instantáneo,
un parto sin dolor que te convierte en un ser vivo,
te hace nacer de nuevo:
así he nacido yo,
y así vuelvo a nacer todos los días siempre a la misma hora).

Pero los anillos de la cadena pueden servir para amarrar el relato. Diría más, son el testimonio subjetivo de lo que se presentó como verdad objetiva. La anécdota es una verdad inédita, según los etimólo-

[21] Difícil identificar de dónde proceden estas dos palabras. Manejo concordancias —excelentes— de las obras de Nietzsche, pero si es fácil encontrar 'verdad' *(Wahrheit)*, no 'retrospectivo' *(zurückblickend)* o algo que pueda parecérsele (t. IV de las *Werke in drei Bänden*, Hanser Verlag. München, 1954; y t. 18 de los *Writings*, por R. Guppy y P. V. Cohn, Nueva York, 1964). Sin embargo, muchas ideas afines a las que transcribe Rosales se encuentran en *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn* (*Werke* citadas, t. III, págs. 310-322).

gos, pero es verdad. El poeta la desvela y nos la transmite, pero el hombre que la vivió vuelve a narrarla, da testimonio de veracidad al confirmarla y lo que era un hecho subjetivo (su personal protesta contra la guerra) se convierte en testimonio de la fidelidad del relato (hecho objetivo). El poema se va trabando por esas asociaciones en cadena que *nacer* provoca en la confesión y se traba por la solidaridad impuesta a cada fragmento con otros del texto. Porque un cambio modifica la organización del sistema y exige una nueva lógica: si el centinela se queda sin granadas en las manos (se ha dicho ya dos veces) es porque repudia el absurdo de la guerra; la confesión adensa su veraz testimonio («siempre que estoy de guardia quiero estar desarmado, / sin defensa posible») y manifiesta la vocación de paz. Más aún, *noche* y *día* son divisiones del tiempo signadas por la presencia y ausencia de luz, pero *día* resulta ambiguo: es, además, la marca abarcadora de *día* + *noche,* plenitud que no tiene cada uno de los elementos que integran la palabra [22]. *Noche,* en el poema son las horas, largas, de una vigilancia en el campamento, cuando el silencio evoca recuerdos y motiva confesiones. Su eficacia en el poema, como en la vida del hombre, está en poseer ese halo mítico que concita miedos y terrores, en devolver a la palabra todo el contenido con que las vidas de los hombres han sabido dotarla. *Noche* se opone a *día* también en el poema; no porque sea una marca connotadora sino porque es la verdad íntima que ha hecho nacer esos sentimientos de soledad, silencio, recuerdo, remordimentos, que, en definitiva, han venido a crear el poema [23].

Diríamos que Rosales imprimió la armadura de un texto. Dijo lo que al escribirlo era su «verdad retrospectiva». Pero las horas caen, los recuerdos cobran nuevas complejidades por culpa del tiempo en que se vive y la vida cobra un nuevo, ¿y cabal?, sentido. Entonces el poeta da testimonio de su verdad. Ahora lo que era la armadura de los versículos se recubre con pedazos de vida propia, como si a los huesos del amigo muerto los hiciera revivir con los nervios y los músculos propios: la paz es un deseo del hombre Luis Rosales, que se introduce en la llamada del amigo para instaurarse así en el cuerpo del poema. Me pregunto ¿cuántos y cuántos poetas de nuestra lengua no hicieron lo mismo: Mena, Garcilaso, Unamuno, Neruda? Y la dualidad conseguida obliga a nuevas consideraciones: los satélites que empiezan a girar en torno de una palabra, los engarces entre los elementos del texto, la

---

[22] Vid. *La «noche oscura» de Dámaso Alonso,* que incluyo en este mismo volumen.

[23] María Jesús Fernández Leborans, *Campo semántico y connotación* (Madrid, 1977) y *Luz y oscuridad en la mística española* (Madrid, 1978).

plenitud total de una afirmación. Sí, la voz de Luis Felipe es ahora una voz plena; se llama Luis, y Leopoldo y Dionisio. La creación no se ha podido desprender de la historia, pero ¿qué es la historia, sino el paso de los hombres?

Tenemos —por ahora— un nuevo texto definitivo. Leámoslo y comparémoslo con el que he copiado un par de páginas atrás:

— Mira, Luis, para hacer lo que debes basta tomar una decisión,
ya que la decisión es un parto instantáneo,
un parto sin dolor que te convierte en un ser vivo,
te hace nacer de nuevo:
así he nacido yo,
y así vuelvo a nacer todos los días siempre y a misma hora.
¡Qué te voy a decir
No me gustan las granadas de mano,
no las sé manejar,
no las soporto y en mis manos no sirven para nada;
cuando me encuentro solo las oculto en el campo
porque tenerlas a distancia es algo para mí tranquilizante,
pero, además, lo hago para justificarme ante mí mismo de estar en esta guerra,
me duele estar en ella,
y aunque nadie se entere
siempre que estoy de guardia quiero estar desarmado,
sin defensa posible,
volver a hacerlo cada noche es una forma martirizada de pedir el desarme y la
[paz.

He tratado de valorar las variantes que el poeta me entregó de unos poemas suyos. He tenido que plantearme una serie de consideraciones que no son las habituales. El crítico suele disponer de un texto y ha de intuir los pasos que han conducido hasta él; el crítico trabaja apoyándose en su propia intuición. Otras veces, menos, disponemos de variantes que han conducido hasta el poema; entonces el crítico debe buscar —desde dentro del poeta— las causas que han motivado los cambios, algo que tiene que ver, y no poco, con la psicología. Pero hoy hemos tenido entre nuestras manos la vida de la poesía después de su nacimiento. Hemos podido movernos entre luces que nos llevan por nuevos caminos. Se trata no de un intento de aclarar la forma del contenido, sino de entender «la verdad retrospectiva» de cada instante en que podemos vivir. Yo no diría que en tales casos Rosales no se fije en cuidados de superficie, porque, hemos visto, los atiende. Pero tras los pasos seguidos en *Diario de una resurrección* hemos llegado a un fragmento, el único que me ha dado de *Un rostro en cada ola,* en el

que todo se ha justificado: la lógica del texto, el valor autobiográfico, el enriquecimiento conceptual. No es que sea un poema distinto, es un momento distinto de la vida de Luis Rosales. Testimonio de su inalienable verdad y ejemplo de voluntad por conseguir la claridad al comunicársenos.

En el siglo VIII vivió Tu Fu, el ensoñador poeta chino; viejo ya escribe un poema en el que dice: «Amo frenéticamente los versos hermosos; si no conmueven a nadie, los seguiré elaborando hasta la muerte» [24]. Y Luis Rosales:

> No se puede escribir con la mano cortada,
> ...
> Tengo que hacerlo de otro modo,
> con la distancia justa,
> buscando una expresión cada vez más veraz,
> ...
> sin saber por qué escribes para legar a quien las quiera,
> no sé dónde,
> estas palabras ateridas [25].

[24] Mi primer encuentro con estos versos fue en unos comentarios de A. R. Davis, *Tu Fu* (Twayne Publishers, New York, 1971, pág. 102) cuando leía conceptos orientales sobre la poesía: tres capítulos del libro (los IV-VI) se dedican a la cuestión. He traducido tratando de ser fiel a lo que en inglés se dice, aunque tenga en cuenta una versión alemana bastante diferente; me refiero a las *Tu Fu's Gedichte,* de Erwin von Zach (1872-1942). Harvard University Press, 1952, t. I, libro VIII, nº 70, pág. 291.

[25] *Sobre el oficio de escribir,* en *Diario de una resurrección,* págs. 137-138.

# TRAS LOS SÍMBOLOS Y LOS MITOS EN UNOS POEMAS DE CARMEN CONDE

## 1

Meditar en soledad no es estar a solas. Tan larga es la presencia del hombre sobre la tierra que no podemos ya encontrarnos solos, sino que, en cada una de nuestras soledades, nos cubren las sombras de una espesa floresta. No somos otra cosa que el remanso sobre el que los pámpanos dejan una mancha espesa o leve. Y vivimos por esas sombras que nos traen su frescura o su áspero calor. Carmen Conde lo sabe muy bien y no necesita que evoquemos otras voces, pues la suya basta:

> ... Medito
> descubriéndome otra
> que contiene a otras
> criaturas en mí.

Como de un pozo oscuro, y húmedo, van subiendo los recuerdos nunca olvidados o, como ella quiere, los olvidos que se recuerdan. La mujer se sienta a meditar y descubre las multitudes que le confiaron sus secretos a cambio de que pueda transmitirlos, como si un largo, inacabable pretil, le sirviera de apoyo mientras los arcaduces remontan las aguas desde el venero.

El poeta es la memoria colectiva. Pasan los días y las creencias mueren, pero queda su eco. El último resón que se perpetúa en los corazones más sensibles y hace vibrar de nuevo a las membranas en reposo. Vivir no es otra cosa que repetir existencias que ya han sido: inútil pretensión la de pensarnos sin engarces. Somos la reiteración de otros sentires y de otros gestos, porque nada muere del todo y todo hasta en la Nada se perpetúa. El mito no será motivo de fe, pero sigue siendo ejemplo en la andadura cotidiana y el símbolo podrá desacralizarse, pero nos deja su ademán de misterio. Dicen los judíos españoles «quien vio el Huerco, le queda el gesto». Ver la cara a la muerte es

apropiarse de su pálido livor y caminar —ya— deshabitado. Carmen Conde lo ha expresado con singular belleza y lo ha intuido con una claridad que no precisa comentarios: «Tántalo eterno». Y entonces escribe sencillamente esto:

Si nunca apostrofo a los dioses
que a tu suplicio me atan,
¿por qué sufro hambre y sed
por lo que a ti te negaron
y ahora me niegan: por qué?

## 2

Esta mujer que piensa no está a solas, por más que quiera ser una mujer solitaria. Ha descubierto en sus meditaciones que el brocal del pozo, y el culatrillo diminuto de las paredes, y el cangilón, y las aguas —tenebrosas en la hondura y transparentes a la luz— no son simples percepciones sino que encierran mundos que habitaron otros seres y a los que ahora nuestro sentimiento vuelve a poblar. Entonces el recuerdo libera a los olvidos o se desnuda, para convertirse en la criatura virginal que fue antes que el tiempo lo postergara. Se entrelaza la primera presencia con las constelaciones de gentes que ha sido; dramática tensión en la que combaten un pasado que dejó su herencia y un mundo interior que busca lograrse hoy como criatura exenta. Pluralidad en una presencia unívoca y concorde tras esa síntesis en la que el yo, sin dejar de serlo, no se piede confundido en el otro, y, sin embargo, esos otros todos siguen viviendo en la criatura que piensa. Carmen Conde al plantearse este problema trata de darle una solución dual: es ella quien se considera criatura que será historia y, también ella, el resultado de la historia. He dicho que dudo que al crear el poeta esté solo. Y Carmen Conde no lo está, aunque se esfuerza en darnos apariencia de aislamiento. En un momento de su libro pregunta:

Unidad, ¿qué es?
En más unidades se bifurca
la que se llama Unidad.
Certidumbre es la una; esperanza
es la otra. ¡Cuántas son en el ser
unidades distintas!

Unidad es la abstracción que se opone a lo plural o es la coherencia

de lo que se considera solidario de sí mismo, mientras que certidumbre es la historia vivida o que ineluctablemente va a vivirse, y esperanza, el deseo de que la propia historia se logre. En la aparente soledad son palabras las criaturas que Carmen Conde encuentra; criaturas que tienen su ahora y que por ella se diferencian y existen. Unidad diferente de unidades diferenciadas; Carmen Conde nos ha llevado a un insólito esperadero: pienso en los bamburas de Malí y Senegal. Para ellos la totalidad de los conocimientos místicos está simbolizada en las veintidós primeras cifras, pero el Uno es la del Señor de la Palabra y de la Palabra misma y, según Germana Dieterlen, que estudió la religión de esta rama de los mandingas, dentro de él están encerrados los conceptos de mando, del derecho de primogenitura, de cabeza y de conciencia. La unidad, se bifurca en unidades, que —semánticamente— ligan en haz las espigas dispersas. Vinculación o aislamiento que lleva a un mundo en el que las esencias se trasvasan para identificarse o anhelan la comunicación que conduce a la unión. Y es que esta poesía amorosa de Carmen Conde —como cualquier poesía amorosa que lo sea de verdad— es un descubrimiento místico que transporta a la hipóstasis de las criaturas, como en todos los grandes poemas amatorios:

Mas, ¿qué se hizo
de las unidades otras
que no eras tú? Anunciaban
hasta recibir tu esencia
confundiéndose conmigo.

Porque el poeta nos ha sugerido la abstracción lograda por limitadas precisiones, hemos llegado a identificar diversos caminos que llevan a la Unidad, donde convergen todas las búsquedas. La genesíaca, la amorosa y la mística. Y esta mujer que cree encontrarse a solas, está protegida —sin embargo— por las frondas de muchos seres que también buscaron el amor aunque fuera en la noche, mientras del pozo ascienden voces aterciopeladas que comunican la inquietante desazón. Sencillamente, en su soledad, Carmen Conde no está sola y transmite ecos de la más emocionada compañía, digamos *Cantar de los Cantares,* digamos —para nuestro milagro— San Juan de la Cruz:

Ahora, sí; los prados,
las disueltas canciones vivas
en gargantas de aves;
la muchedumbre devota
de los raros encuentros,

y este saberse múltiple,
amontonada sólo en una
que, por fin, comprende
que el final eras tú.

De la Unidad hemos llegado a la univocidad. Amado y Amada confundidos y la palabra como instrumento del prodigio. Porque de la mano nos han llevado al descubrimiento oculto tras el velo de Isis: la palabra enamorada no es sólo testimonio sino confusión de esencias; Verbo, manifestación divina, antes de que el Caos adquiera forma, porque Dios, previamente al orden de la creación, inventó el lenguaje que hiciera posibles las identificaciones. En el principio era el *Verbo,* la palabra hecha acto, que existía en Dios sin que el mundo se hubiera formado y que al mundo fue enviada para transmitir mensaje de salvación.

## 3

La meditación de esta mujer no sólo ha ido sacando los lamentos de las azudas interiores, sino que ha recibido las doradas lluvias de los cielos. Entonces, contemplando el mundo exterior, ha percibido los símbolos que las cosas encierran. Y, si se ha identificado con las diversas maneras de ser para hacerlas ella misma, también ahora ha considerado los mitos exteriores y los ha hecho su propia expresión. Esta consideración nos viene a plantear un problema que cada día repetimos: ¿qué es un mito? ¿Qué función pueden cumplir los mitos en el mundo actual? Mircea Eliade aventura muy poco: «El mito es una realidad cultural extraordinariamente compleja, que puede ser analizada e interpretada en perspectivas múltiples y complementarias». Digo que aventura poco, aunque para nuestro interés basta, porque podemos proyectar históricamente esa realidad cultural y entonces cobra sentido porque, para ser, ha tenido que vivir en un tiempo remoto cuya eficacia sintieron los hombres (y las mujeres) de épocas harto distintas; por eso su complejidad, pues cada tiempo y cada pueblo, y hasta cada individuo, ha ido simplificando o ampliando el relato, de tal forma que hoy, el hombre de hoy, contempla una multiplicidad de secuencias enhiladas por los elementos básicos de la narración, aunque las manifestaciones en la superficie puedan ser muy heterogéneas.

Situado ante una historia sin tiempo, el pensador intenta precisarla dentro de unos límites: el mito le es ajeno, pero mantiene su eficacia. Distante y próximo sirve para objetivar los hechos: así fueron, pero así

cuentan. Es decir, lo que había perdido su sentido tiene que recuperarlo, porque no se trata de una historia cualquiera, sino de la que se cumplió con unos seres nimbados por el prestigio de su antigüedad, pero prestigiados también por su eficacia para el hombre de hoy. Carece de sentido decir que son historias veraces o falacias, son algo mucho más: historias atemporales que aún conservan su valor de ejemplaridad. Claro está que poco diría la repetición arqueológica de unos hechos; serviría al cerrado mundo de los eruditos, sin transcenderse, pues el valor de la historia no está en ser historia, sino en la identificación que con ella nos podamos hacer. O dicho de otro modo, desarqueologizando los relatos. Entonces nada dicen los nombres, sino la evocación que a través de ellos podemos formular: Orfeo y Eurídice y Aristeo poco significan si no encontramos en cada uno de sus motivos una eficacia que nos pueda conmover. Y *conmover* es una larga retahíla de significados que los diccionarios dan para la voz latina: 'agitar, suscitar, excitar, causar'. He aquí la cuestión: desde el momento que un motivo nos puede producir tal sarta de reacciones, sentimos la incitación a participar en el mundo que se nos muestra e incrustarnos en el mito nuestra propia trayectoria humana, con lo que —sin querer— venimos a enriquecerlo y, al mismo tiempo, a empobrecerlo: tal vez el argumento se deteriore, es lo más probable; pero el relato adquiere una nueva lógica, la que nosotros le hacemos valer. Una nueva razón se impone al mito y ahora lo enriquece: experiencias distintas exigen formulaciones nuevas; lo que fue una idea en el tiempo ahora es una realidad. La sombra de la exégesis se ha convertido en epifanía y ha cobrado cuerpo al acceder a nuestra luz. Carmen Conde piensa, y el recuerdo no le sirve. Tal vez un día, en las luces de Italia, pudo escuchar la fábula de Poliziano; hay un silencio augusto, nuestra cultura ha elaborado bellísimos testimonios y el hombre del renacimiento cuenta:

Silenzio. Udite. Ei fu già un pastore
figliuol d'Apollo, chiamato Aristeo:
costui amò con sì sfrenato ardore
Euridice che moglie fu di Orfeo,
che seguendola un giorno per amore
fu cagion del suo caso acerbo e reo,
perché, fuggendo la punse e mosta giacque.
Orfeo cantando all'inferno la tolse,
ma non poté servar la legge data,
che'l poverel tra via driete si volse;
si che di nuovo ella gli fu rubata;
però mai più amar donna non volse,
e dalle donne gli fu morte data.

Pero esto no es suficiente. Es una reelaboración de lo consabido: han pasado los siglos y la antigüedad mantiene su prestigio, nos conmueve y nos identificamos con ella, aunque esto no sea bastante. El siglo XVI tampoco es suficiente. Y la mujer medita. Poliziano ha dicho lo que, aún sabiéndolo todos, todos lo han repetido. Diríamos que es una historia trágica, aunque tenga una motivación ocasional: la mujer casada que excita la codicia ajena; su muerte y el dolor del marido, tanto que, por su fidelidad al recuerdo, fue descuartizado por otras mujeres. Carmen Conde siente como propio el amor y la soledad, pero le sobra Aristeo, le sobra Apolo, le sobran las Ménades. Se queda con el hombre y la mujer, con la tragedia en las sombras y empieza su relato. Simplemente, la historia de la mujer en su lacerante soledad («Orfeo se perdió») y éste es el cambio necesario para que el mito siga siendo válido. Eurídice es la mujer de hoy, abandonada por el hombre, y los versos se desgranan bellísimos hasta ese terror por morir de nuevo y la huida hacia el hombre que escapó desesperado. Entonces es cuando la nueva realidad acucia: Orfeo pudo no existir, haber sido música tan sólo y la vida no tendría más sentido que la inanidad del sueño. Unos versos impresionantes de la *Odisea* encaminan el texto hacia la modernidad:

Apenas los huesos se desaten
de la carne encendida, será un sueño:
límite preciso entre las alas
y el cuerpo de macizas realidades.
Blancos huesos vibrando liberados,
dejando en libertad también el alma.

Homero, aquel viejo creador de mitos, ha suscitado la idea, la ha embelleçido la fuerza conceptual de Quevedo y esta mujer solitaria ha ido más lejos: materia y espíritu, aherrojados en su contingencia, se han convertido en un vuelo de libertad. Es Eurídice quien sueña para liberarse porque el varón se perdió en la sombra. El mito clásico ha seguido un nuevo e inesperado sesgo: Orfeo es la sombra perdida, no Eurídice, poco importa la ejecutoria clásica porque el mito ha sido reelaborado desde el hoy y desde un nuevo e inédito yo. Carmen Conde se identifica con aquella mujer a la que el Hades aprehendió para siempre, siente la cobardía del varón al abandonarla y la renuncia total en la soledad: «No la acucia salvarse. No está Orfeo».

He dicho que nuestra elaboración cultural impide que en la soledad

estemos solos. Eurídice ya no es solo Eurídice, o Carmen Conde es más que Carmen Conde. Se evoca un naufragio, el paisaje marino nos lleva a otros paisajes y pensamos en otras mujeres que en su soledad sólo tuvieron la inmensidad del mar como esperanza y el bramido de las olas por compañía: Ariadna en Naxos, cuando la crueldad de Teseo la abandonó en los cantiles; Andrómeda en su roca, mientras el monstruo la acecha. Y ahora, fusión de ambas esta nueva criatura que es Eurídice recién creada:

> Entre rocas quedó. El desamparo
> apresando su alma atribulada.
> ...
> La noche amontonándose en Eurídice,
> de turbios rumores se desprende.
> ¿Orfeo los engendra, atormentado,
> arrancando su música al inferno?

Y la mujer, como Ariadna, agita un lienzo «desgarrado de su túnica» para atraer a misteriosas embarcaciones, pero Dionisos no llega con su cortejo triunfal, ni Orfeo puede ya ser rescatado. El mito se ha convertido en un complejo mundo de símbolos, porque, desprovisto de su peplo, el cuerpo desnudo de la mujer se ha convertido en el alma liberada: los desgarrones en la vestidura evocan las heridas en el alma.

El mito se actualiza y se nos acerca. La nave lleva un marinero que atrae. Pienso en la exégesis del conde Arnaldos, tal y como la formuló Leo Spitzer: el tiempo queda abolido y el marinero, un *Elementargeist* que será subyugado por la mujer. Para Carmen Conde este nacimiento al amor procede de la Nada, porque en la Nada aún no puede existir el amor; mientras que Eurídice, la mujer transida de dolor, es capaz de iniciar al joven en los nuevos misterios. Diríamos que del caos del no ser se llega al orden de los sentimientos; no se trata ahora de una fuerza demoníaca, llámese Zauberkönig Halewyn, Jean Reanaud o Comte Arnau; no, el recuerdo literario —otra vez— se ha reacomodado, y el bajel que lleva al muchacho («¿acaso de Ulises, hijo?») es una evocación poética que identificamos, pero más, mucho más, una compañía que impide que el poema sea el fruto amargo de la soledad. Al pretender liberarse, la mujer ha perdido la razón que la sustentaba («Eurídice enajenada por Orfeo irrecuperable»), porque Orfeo fue la realidad, y el ensueño, y ahora la duda no dará plenitud al logro:

> ¿De dónde vienes? De allá. Su mano indica la Nada.
> ¿Cantas amor? Yo no canto aunque sí sabré quererte.

¿Y sabes amar, tan jóvenes tus labios inmaculados?
Tú vas a abrirlos; serán labios que nunca besaron.
¿En tierna vasija fresca, resucitaría el amor?

Y en los versos una vuelta —¿inesperada?— a los misterios órficos, como ritos de iniciación. Pero lo que Carmen Conde ha hecho ha sido mudar la visión: no es Orfeo quien con su música determina el orden, sino Eurídice que intenta establecer el principio de los acontecimientos naturales, pero su propósito no se logra y vuelve a la sima de donde quiso haber salido. Pienso en los frescos de la villa de los Misterios de Pompeya: la celebración del rito va acompañada de una máscara de terror.

## 4

Habíamos dejado un cabo suelto: ¿Qué función pueden cumplir los mitos en el mundo actual? Y el poema nos ha dado ya una respuesta. Jung decía que el mito representa la oscuridad del espíritu; las tinieblas en que nos movemos y que, gracias a él, se hacen luminosas. No nos basta con pensar que se sitúan en una historia que no es operante, porque eso es falaz. El mito cuajó porque hubo muchas experiencias que motivaron los mismos sentimientos; después, las experiencias se revistieron de poesía cuando los poetas acertaron en su transmisión. Pero el paso de los siglos ha vuelto a los orígenes; ya no valen todos esos elementos que son arqueología inoperante, aunque siga valiendo el nódulo humano que lo engendró. El artista de hoy, como el de siempre, adapta la transmisión cultural a su propia sensibilidad y la reelabora. Pero no rompe con ella, porque, también lo dijo Homero, a cada uno de nosotros se nos identifica por nuestro propio linaje. Y esta es la cuestión. Si Carmen hubiera prescindido de los nombres y de un mínimo de escenografía, su relato sería cualquier cosa menos la recreación del mito; como he dicho alguna otra vez, esos elementos que sobreviven no son redundantes, sino el testimonio de una pertenencia cultural. Después, viene la reelaboración y la recreación; justamente lo que más se opone a la repetición y a la pobreza imaginativa. Este bellísimo poema es original y pertenece a una determinada cultura; creo que la unión de ambos motivos es lo que le confiere grandeza. Original porque sobre él se proyecta el espíritu de quien lo crea, como en otros y otros poemas, pero no es un fruto del azar, sino el resultado de muchos saberes acumulados y de no pocos días sobre la

tierra. El mito de Orfeo nació, fue interpretado decayó, volvió a renacer y la rueda de su persistencia siguió volteando siglos. Hoy lo que vale de él es lo que, una mujer en nuestro caso, ha sido capaz de sentir y de transmitirnos. Diría que el mito es la etimología del poema, sin que por ello el texto pierda un adarme de originalidad; cada palabra que utilizamos es inalienablemente propia, aunque su étimo esté en el latín o en el árabe. No podré aceptar que *mujer, hombre, cielo* o *sombra* no sean nuestras por más que nos remontemos a las fuentes de donde nacieron; más aún, ¿dicen hoy lo mismo que hace dos mil años? Y la comparación con el poema es válida: la etimología es cierta, pero ¿Orfeo, Eurídice o las Ménades dicen en el poema de Carmen Conde lo que dijeron a Poliziano, a Jáuregui o a los misterios antiguos? Lo que a ella le mueve es lo que nosotros sentimos, como cada tiempo sintió en el mito lo que en él pudo sentir. Centuria tras centuria se ha meditado sobre el misterio y, lógicamente, se han descubierto manaderos nuevos. Esta mujer de hoy piensa y en su meditación no está sola; la han acompañada siglos y siglos de meditaciones y siglos de literatura y siglos de arte y siglos de poesía tradicional. Se creía sola, la mujer, pero la cobijaban mil sombras amorosas. Era una Ifigenia que, ante la llanura, contemplaba la lejanía; después, se ha levantado y nos ha revelado todo lo que descubrió en sus vigilias. Fue la misión que cumplió el mito.

## 5

También en este libro el canto a otras dos angustiadas soledades: la *Tribulación de Narciso* y *Eco atormentada.* Merece la pena que nos detengamos: Carmen Conde devuelve a las leyendas su más dramática historia, olvidada de juegos y trivialidades. Acaso fue Fernán Pérez de Guzmán quien, en el siglo XV, evocó por vez primera en nuestra literatura el mito de Narciso, y lo vanalizó en un *Dezir de Loores,* lo que no quiere decir que el poema no sea bello, y aun nos conduzca a un extraño mundo de símbolos. Porque

El gentil niño Narciso,
en una fuente engañado,
de sí mesmo enamorado
muy esquiva muerte priso.
...
Deseando vuestra vida
aun vos dé otro consejo,

que non se mire en espejo
vuestra faz clara e garrida:
¿quién sabe si la partida
vos será dende tan fuerte,
por que fuese en vos la muerte
de Narciso repetida?

Estamos con ese mundo complejo de la juventud, el enamoramiento de sí mismo, las aguas, los espejos y la muerte. ¿La fábula es anterior a la palabra? ¿O las palabras se adobaron de los mitos? Cuenta el doctor Andrés Laguna en sus comentarios a Diógenes Anazarbeo que «fingen los poetas que el narciso nació de un mancebo muy recio, el cual se enamoró de su propia sombra y a la fin se convertió en la flor de su mesmo nombre. La cual mentira se redarguye [...] por haber sido tomada de Plutón Proserpina cogiendo narcisos, muchos años antes que el poético Narciso en el mundo fuese». Para las mentes racionales, el mito fue antes historia, aunque su competencia estuviera con los dioses. Y es que *nárke* en griego significa 'torpeza, impedimento', *nárkesis* 'entorpecimiento' y de ahí *narkodeos* 'estado de embotamiento', *narkódes* 'que está entorpecido', *narcotikós* 'narcótico, que tiene la propiedad de embotar o entorpecer'. Y no sólo el cuerpo, sino también el espíritu. Narciso fue aquel muchacho que perdió el seso en la propia contemplación, según cuentan las *Metamorfosis,* y que, encantado al verse reflejado en las aguas, sintió tan desordenada pasión por sí mismo que murió de amor, siendo transformado en una flor en la que sus pétalos rojos están rodeados por otros blancos. No, Carmen no se aviene con la necedad de la criatura, sino que la ve amargamente desdoblada: el hombre sin sombra no puede existir, la sombra es la silenciosa presencia que no habla, pero, Narciso, sin embargo, es —sólo— la propia sombra al creer que la imagen real ha sido arrastrada por las aguas del río:

Son pasos sobre la yerba, que nunca se detenían
hasta encontrar a la fuente.
Ansias de confundirse con su imagen asomada
a trémula huyente agua,
que veraz se la arrebata.
...
Si no puedo poseerla,
¿para qué ser tan hermoso?
Desolado ante la fuga de su cuerpo con el agua,
hirviente dolor le acosa.

Este mozo conturbado se ha desdoblado y ha desdoblado a su propia imagen. Imposible la comunicación porque el mundo creado es un puro espejismo y la realidad poblada no descubre sino el propio vacío. La dramática tensión nos lleva a unos pocos motivos geniales del hombre como creador: convertido en demiurgo de sus criaturas, no sabe dar sentido a esos objetos que ha torneado en su alfar y, sin embargo, los ha dotado de alma que sufre. En prosa los llamamos nivolas o complementarios; en verso, heterónimos. El poema es un logro de meta-física: todas esas criaturas que han nacido están poseídas por el impedimento de tener alma. Atenazadas a un código mortal, luchan contra esa muerte a que la condenó el haber nacido, todos sueños inanes, como la sombra de Palinuro, y mutuos reflejos que las convierten en ficción de sí mismas. Unamuno asedia con sus desazones y sus congojas vienen desde la antigüedad clásica que este libro reelabora: estamos hechos de la misma materia que los sueños, somos sueños de un creador que nos hará desaparecer si despierta, vivir es una nada y sólo la nada queda:

> Si es que otros seres se ven como me veo en el río,
> ¿recuperán su imagen cuando hayan de morir
> o quizás no la tuvieron porque muertos están ya?

El río seguirá su fluir, pero Narciso flotando —como Ofelia muerta— no será sino una flor arrastrado por la corriente. Soledad absoluta, de la que no hay ni siquiera un eco, porque Narciso es una sombra que, bajo su cuerpo y en el fondo del agua, otra sombra deposita.

Extraordinario poema. Los elementos simbólicos que los mitólogos estudian han sido poéticamente creados. No pienso que el poeta al escuchar su voz interior se dedique a practicar exégesis. Somos nosotros quienes al leer evocamos y descubrimos. Narciso convertido en flor se relaciona con los cultos infernales y con las ceremonias de iniciación: sobre las tumbas recuerda la quietud de la muerte, que acaso sea otra cosa que un sueño («Duerme el silencio arropado por esta luz que a Narciso / va invadiendo para el sueño que a la vida le despierte»). En la resurrección de la criatura, Carmen Conde, sublima el mito y lo hace modelo de todo lo creado; llega a las doctrinas de J. Gasquet y de G. Bachelard: el mundo es un inmenso narciso en trance de pensarse, y en el cristal de las fuentes se encuentra el reposo y se conquista la calma. Lejos las moralidades de la edad media: Narciso, idealizado, se ha convertido en contemplador de su propia conciencia hasta que

Intacta se recobró la identidad de Narciso
con su yo, que obseso amara
cuando creía que *aquel* era el ser que deseó.

Ser y descubrirse, analizarse, morir y resucitar. Símbolos que hacen ser la vida un sueño, como el que cubren los ojos de la bellísima criatura de Caravaggio o en el recato pudoroso de la pintura de Jan Cossiers.

(Narciso.
Mi dolor..
Y mi dolor mismo).

La mitología empareja a sus criaturas. Carmen Conde inventa su Narciso y lo hace ajeno a cuanto nos ha legado una tradición, pero Narciso tiene en este libro un tornavoz de soledad. Es Eco abandonada. El poema lo cuenta («languideciste en los bosques hasta convertirte en piedra. / El dolor o el desamor al alma la petrifican») y hace ser hombre a aquel mozo que se buscó a sí mismo. Como Ariadna antes, ahora Eco hace ser a Narciso y, sin embargo, el hombre la desdeña. Acaso sea éste el poema más ajustado a una sabiduría canónica («Júpiter sí que te amó y Juno te maldecía») y hasta erudita («Admirados te recuerdan Longo y Ovidio en sus obras, / Eurípedes, Calderón... Poussin llevó a su pintura / el mito que representan». Era necesario esta cauda de soledades para que Narciso pudiera perpetuarse, pero Eco es nuestra, presencia nuestra. No es una ficción, sino la realidad tangible: el mito es fábula, pero Eco, vida. Carmen nos ha dicho que representa al mito; es, pues, el personaje de un drama que se identifica con la criatura que encarna y le da su propia vida. No es un vano fantasma sino trasunto de nuestro yo. Heroica dación que por hacernos deja de ser ella misma y que sacrifica su propio ser para no hablar nunca si no es concitada su presencia, *golem,* que, bajo forma femenina, sustituye a los seres y es la imagen de su creador con el que se identifica: «amar cual amaste tú, gloria es y no tragedia».

Otra vez el mito como conciencia del hombre de hoy, paz en la tribulación, y esperanza de serenidad.

## 6

Los símbolos se esconden bajo apariencias cotidianas. Nuestra cultura ha ido quitando el valor mágico de las palabras y a cambio nos

entrega vacíos cascarones, a los que —de nuevo— tenemos que rellenar de contenidos. Los griegos, al racionalizar la religión, perdieron su fe y mataron a la poesía. Es posible que la razón sea una conquista de la libertad humana, pero la sola razón no es la vida del hombre; más aún, la irracionalidad tiene arcanos de belleza por los que las gentes siguen luchando. Desarqueologizar es una misión del arte moderno, pero desarqueologizar es cambiar una vida (muerta) por la nuestra. Frente a prerrafaelistas y parnasianos, sitúo a Nolde o Anouilh. Para vivir la historia no hace falta desempolvar los viejos ropones que yacen en el trastero: basta con repetir la andadura. Y es que dentro de nosotros llevamos siempre los dioses lares que nos identifican y con los que nos identificamos, aunque creamos que están envueltos en las telarañas del olvido. Pienso en un bello soneto de Edna St. Vincent Millay, que Carmen Conde no desdeñaría: «If to be left were to be left alone»: quedarse en paz no es estar a solas, ni se tiene soledad por cerrar los postigos de los ventanales. Y en el humilde traje del menestral o en el cuerpo desnudo del herrero se vuelve a encarnar el mito: testigo Velázquez. En una palabra del léxico más funcional hay todo un mundo de símbolos ocultos y misteriosos. El significado de las palabras está en la raíz; cuanto añadamos, no será otra cosa que modificantes del significado. Por eso la raíz no existe como realidad exenta, sino que es un logro en cada acto de comunicación. ¿Qué es *am-* en el mundo de las abstracciones? Existen, *amar* y *amor, amigo* y *amistad, desamor* y *enemigo.* No hay una entelequia llamada *Amor,* sino las menudas o grandes realizaciones en el *amor* de Safo, de Eloisa, de Julieta, y de Abelardo y de Romeo, también. Del mismo modo en poesía, el significado absoluto pasa a ser una abstracción en la que podrán cobijarse las mil realizaciones precisas; por eso, al leer un poema, tenemos la clave para desenmascarar su sentido (o, el leer un libro, en su título); más aún, la clave de lo que tiene apariencia trivial está en el valor meta-físico que en los títulos encontramos. *Las Moiras* son las terribles diosas que presiden nuestro destino, hasta que con sueños crueles cortan el hilo de la vida. Hijas de la Noche, hermanas de la Necesidad, de la Miseria, de la Concupiscencia, de la Vejez, de la Discordia.

Ya es fácil entender qué quieren decir todas esas páginas atormentadas de Carmen Conde en las que se mueve en un ámbito ciego y desesperanzado. El léxico podrá ser funcional y nos hará pensar en la vida como tránsito o en el hombre (y la mujer) como peregrino. Si y no. En el fondo está esa concepción mítica que la poesía de Carmen Conde tiene: nos dirá de *Las Moiras* para separarnos de algo que,

llamándolo Parcas o Hilanderas, acaso, nos hubiera hablado más directamente. Al crear exige más de su lector, dota al sentido del nimbo sacralizante que pone un conocimiento menos familiar, obliga a un esfuerzo mayor, pero deja ahí el jirón que permite identificar todos los elementos de ese torneo intelectual en que nos sume. Y *túnel* ya no es 'túnel' ni *viaje* es 'viaje': las palabras han dejado de ser simplemente denotativas y se cargan de exotéricas connotaciones. Y si las hemos creído palabras-clave de un proceso creador, el título sirve de seña para resolver los significados ocultos tras ese conjunto de «realia» con que nos ofrece.

En el poema «Si contemplas ahora su delirio» toda una serie de términos actúan como satélites de la palabra *viaje,* entrecomillada por la autora: buscar, ausentar, volver, escapar, abandonar, venir. En el enunciado del poema y en el orden en que se formulan. Se trata de una plenitud de amor en la que buscar la verdad, la paz, la imortalidad no hace sino orientar hacia ese centro del mundo, inaccesible para el hombre (y para la mujer) que huye de sí mismo tras una imposible plenitud. «Vendré mañana» es la renuncia a la Tierra Prometida y la pérdida del amor en la muerte. En un poema muy sencillo, Carmen Conde nos da cuanto de aventura, de azar y de insatisfacción hay en esa búsqueda que es el amor, cumplido sólo en el viaje definitivo en el que la criatura se logra por renunciar a seguir siendo ella misma. Como complemento, el relato «Antes del final comprendí intensamente lo que la soledad»: la palabra clave es en este caso *túnel,* donde se cumplen todos los manifiestos que rodean a la soledad y que culminan en ese sentimiento de angustia real que denuncia una experiencia dolorida. El *túnel* son las fuerzas destructoras de la vida, que aniquilan a los seres y que impiden la propia liberación. Principio irracional que conduce —como el viaje— a la muerte, aunque la criatura —como en el amor— desee entregarse a su propia destrucción («Casi sentí pena por abandonar mi martirio») sin esperanza de salvarse. Sentido logrado por ese enunciado que son *Las Moiras;* vencidas por la fe y la esperanza de esta mujer que no se somete. El mito clásico le ha dado el terror con que todas las sombras condicionan la vida del hombre, pero el mito no se clausura en sí mismo, sino que transciende a su propio tiempo y a las criaturas que lo fueron creando. No estamos bajo el imperio de las Keres, aunque las sintamos en el alma; también los mitos se han cristianizado y cristianizándose se perpetúan para otros tiempos y para otras gentes. Más allá de la contingencia mortal, las criaturas mortales serán transcendidas; no aniquiladas, no diluidas en la Nada, no reencarnadas en atuendos alienantes. No. Ser el propio yo

y serlo sin préstamos ni condescendencias, plenitud total que el cristiano sólo alcanza tras el desasimiento:

> Pensemos: este túnel se acabará. Saldré a la orilla del mar; primero me deslumbrará el sol o me mojará con su luz la luna. Respiraré con el gozo de recibir por fin el aire puro de la costa o del valle si no es el del mar. No es una caminata hacia la muerte. No existe. Aquí estoy yo para demostrarlo. El túnel no acabará conmigo. Espero recibir en mi cabeza el sol, la brisa del mar o la caricia diluida de la luna. Sufro, sí, pero viviré otra vida.

La Antigüedad clásica ofrecía otros caminos para salir del túnel, pero Carmen los ha rechazado para quedarse en esta gloriosa esperanza. Porque, es verdad, los lekitos griegos podían haberle ayudado, y, sin embargo, no los ha querido: el paganismo nunca le hubiera devuelto la plenitud de la luz. Humildes cerámicas de hace dos mil quinientos años aún nos conmueven: la mujer recobra su hermosura corporal, está desnuda y su mano izquierda sujeta el bordón de caminante. Es el último momento en que poseemos la ilusión de la belleza femenina; en el Hades, la oscura noche y las negras nubes de la eternidad. Contra una concepción que sumía en tinieblas más densas que las del alma, la mujer se rebela e intenta ascender a una epifanía total. Porque tampoco Perséfone sirve para la liberación; su cabeza se cela con un velo y de su vientre nacieron las Furias. Un nuevo sesgo del mito y la noche oscura se ilumina con las luces de una nueva fe.

## 7

«Estaba sentada y sobre mi regazo destacaba la cabeza de un toro». *Toro* es otra palabra-clave: símbolo del «macho impetuoso» y de la fuerza creadora, que muchas religiones han consagrado como símbolo de la violencia, aunque aparezca con apacible presencia:

> Era una habitación inmensa colmada de toros que yo presentía hostiles y dispuestos a atacarme. De pronto, se adelantó uno de ellos y con un movimiento de testuz me colocó bajo su amparo. Avanzamos juntos, guiándome el los pasos. Iba confiada en su protección.

Como en la pintura de Giovanni da S. Giovanni que se conserva en el palacio Rospigliosi de Roma: la mujer se tiende sin temor sobre el blanco toro y amorcillos infantiles retozan o conducen al animal por la coyunda uncida a los cuernos. O pienso en el jugueteo del poemilla

de Alberti, bien lejos de la práctica de tauróbolo romano. Símbolos elementales los que ahora descubrimos, sin renacimientos por la sangre derramada y sin el asomo de divinidades funerarias, como Osiris; aunque no pueda por menos que evocar los ritos dionisíacos en que el dios era celebrado bajo la forma de toro.

Y en el poema *Safo,* tan complejo, tan heroicamente femenino, aparecen unos versos que no pueden separarse de los mitos táuricos y que nos llevan a un mundo de creencias inexhaustas:

Corzos los amantes, corzos que pastaron
tréboles mullidos en plena primavera.
Erguida siempre tú, arriba de tu éxtasis:
allí, donde palpita tu música inmortal.

Toros y ciervos como símbolos del amor y del erotismo nos llevan a la pervivencia del paganismo en la religiosidad popular de la edad media. Los moralistas se encrespan y lanzan anatemas («¡Cuando el amor es divino!»). Aquí están, son ciertos. San Cesáreo de Arlés (470-543) en el *Sermón CXCIII* dijo: «si no queréis ser corresponsales de sus pecados, no permitáis que el ciervo, la becerra o cualquier otra monstruosidad llegue ante vuestras casas». San Audoeno de Ruán (siglo VII, en la *Vida de San Eligio*) añadió por su cuenta: «Nadie se entregue a acciones nefandas o a ridiculeces, ni se disfrace de vaca, de ciervo o de otro animal». Y San Pirmino (siglo VIII), en su *De singulis libris canonum scarapsus,* apostillaría: «No andéis disfrazados de ciervos o de vacas».

Ritos paganos que aún duraban, pero que eran más que ritos en las bellísimas canciones de aquel hombre extraño que se llamó Pero Meogo:

Enas verdes ervas
vi anda-las cervas,
meu amigo.
Enos verdes prados
vi os cervos bravos,
meu amigo

## 8

...*Del olvido que se recuerda* es un libro muy hermoso. Lo es porque tiene valor intrínseco, y eso basta. Enumerar hallazgos y bellezas es tanto como contar estrellas en la noche. Innecesario quehacer. Pero es un libro apasionante, porque nos devuelve parcelas de nuestra cultura

que convertidas en pulpas y zumos de nuestro propio ser real siguen actuando sobre los sentimientos del hombre de hoy. Carmen Conde ha pensado y nos ha transmitido sus meditaciones. También esto es bastante. Pero ha rescatado lo que durante milenios conformó la sensibilidad del hombre occidental y lo ha hecho ser, hombre y occidental. Lo que no es poco. Sin embargo, ha querido salvaguardar nuestra identificación y crear su propia identidad. Todo lo que sabe e intuye le ha permitido crear una poesía profunda y compleja, en la que los símbolos siguen operando, pero con frescura primaveral: desprovistos de gangas adventicias, tenemos ahora núcleos refulgentes. Brilla el metal porque se ha destruido la escoria, y los símbolos continúan reelaborándose como crece la perla dentro de la valva. Seguimos siendo hombres de nuestra cultura. La historia perdió la cronología y se convirtió en mito. Se ha dicho con referencia a algo que aquí nos ha ocupado: Orfeo debió existir, fue un cantor solitario al que martirizaron otros hombres (¿o mujeres?) y su tumba vino a ser templo de peregrinaciones. Pero la criatura mortal se divinizó y se convirtió en amante desolado. Después nacieron las interpretaciones (ritos órficos) y las recreaciones: en pintura (Bellini, Poussin, Hans Leu, Bassano), en música (Monteverdi, Belli, Laudi, Schütz), en literatura (Henneyson, Poliziano, Lope de Vega, Jáuregui, Calderón).

Otro tanto nos ha dicho Carmen Conde con la historia de Teseo. Una vez más, la mujer abandonada por la inconstancia del varón. Aquella criatura bellísima que fue Ariadna ha quedado en soledad: entregó cuanto poseía porque creyó en el valor del hombre, pero el hombre sin la mujer no hubiera recorrido el Laberinto, ni hubiera vencido al Minotauro, ni hubiera podido volver al Amor. Ariadna le entregó todo y, sin embargo, Teseo rehuyó correspondencias. Otra vez la mujer en su abandono:

> Tuviste su amor, ay sí,
> y la abandonaste luego
> cuando tu amor vacilaba, porque fuiste el amigo
> de todas las aventuras.

Los hombres han querido justificar a Teseo y han pensado en los designios de los dioses. Y se nos dice que Atenea protegía al héroe, como en la copa de Aisón de nuestro Museo Arqueológico, pero es éste un fácil expediente. Teseo fue héroe porque Ariadna lo hizo ser. En el poema de este libro, la antigüedad ha sido recreada y actualizada. Demasiado próximo el acercamiento para que las viejas taurokathapsias

cretenses no nos hagan pensar en la inmolación de las tauromaquias, y Carmen Conde trae a nuestro hoy lo que un antiquísimo rito:

> En nuestras tierras y mares,
> ¿qué podrías contra el Toro
> que brotando y rebrotando está sin cesar aquí?
> Ariadna —la del invierno asomando
> y también la primavera—,
> hizo tan cierto su apoyo para incitar su bravura.

La mujer dio a Teseo el hilo para orientarlo; pero le dio —también— enseñanzas para jugar con el Toro y poderlo vencer. Ariadna hizo posible el heroismo del hombre y, en la historia, debió enseñarle el arte que ella practicaba. Aquel muchacho ateniense que fue a Creta a aprender un difícil oficio, recibió lecciones de la sacerdotisa de Knossos, y luego la abandonó. La enseñanza se pierde en esa historia sin tiempo que es el mito, pero una mujer de hoy y de esta piel de toro nuestra no se resigna a perder el tiempo que late en sus sienes. Sabe la leyenda, sabe las representaciones, sabe de la mujer y del hombre. Se contempla, contempla la circunstancia que la cerca, e interroga: «¿qué podrías contra el Toro / que brotando y rebrotando está sin cesar aquí?» Pero Ariadna ha vuelto a quedarse sola.

Leyendo estos poemas de vivificación cultural pienso en lo que fueron para el arte griego las escuelas helenísticas. La perfección, el acabamiento, la suprema elegancia con que Asia recreó una inagotable cultura. Y esta poesía me hace recordar la exquisita delicadeza de aquellas figuras que, en la frialdad del mármol, hacían sentir la tibia opresión de la carne. La frágil delicadeza de los amores dormidos o el frenesí de las sacerdotisas de Baco, el amor recién hallado de Dafnis y Cloe o la morbidez del eterno reposo. Esculturas en las que se llegó a la más adelgazada sensibilidad no importa a través de qué caminos. Estos poemas de Carmen Conde hacen pensar también en el goce sensual y en la sensibilidad más refinada. Y sin querer evoco un relieve alejandrino: el poeta trágico tiene ante sí unas máscaras y elige la que resulta apropiada para su tarea. Es lo que ha hecho esta poesía. Los mitos estaban ahí, adormecidos. Carmen Conde, oculta tras las máscaras, los ha hecho revivir con voz propia y apropiada. Son nuestros ya, aunque hubieran silenciado su ritmo durante siglos.

Estamos en un proceso de lenta e ininterrumpida elaboración. Carmen conde ha aceptado la herencia, la ha enriquecido, la ha modificado, la ha hecho actual y nos ha dicho —sin decirlo— cuál es el significado de los mitos para las gentes que vivimos aquí y ahora.

Viejo saber y nueva sensibilidad. Por eso este libro es un libro importante. Para otro fin, Carmen Conde escribió unos versos que dan testimonio de su misión como mujer y son la clave de su creación:

> Escúchame, amor: si eres mi dueño
> yo te poseí más que me diste.

Nos ha dado más de lo que ha recibido. Sólo así se justifica la existencia de la poesía.

# PRESENCIA DEL MITO:
# *LA TEJEDORA DE SUEÑOS*

# I

La idea de autor clásico tal vez no sea clara. Quiero decir clara para el hombre culto sin mayor especialización. He hecho la prueba: los valores que se dan a la palabra son —más o menos— los del *Diccionario* académico. Algún entendido en lenguas clásicas me ha respondido «autor que se estudiaba en las escuelas (clases)». Ciertamente, son significados válidos, pero no ciertos. *Clásico* era el hombre que pertenecía a una *classis* social elevada, en oposición al proletariado que estaba fuera de ellas. Curtius ha dedicado unas páginas al estudio de la voz [1] y su difusión por los pueblos de occidente; en nuestra lengua, muy tarde se atestigua el término: por 1632 en *La Dorotea* de Lope [2], cuando ya había en vulgar clásicos, escritores que por su distinción eran dignos de ser estudiados. Valgan los nombres de Juan de Mena, de Garcilaso o de Góngora.

Pero clásico es, también, y por serlo, un modelo digno de imitarse, por tanto, con una vida que opera sobre la de quienes siguen o imitan. Bien poco hace, Dámaso Alonso hablaba de su primera lectura de la *Odisea* y él, algo más que adolescente, se siente deslumbrado por «una luz estética», la que

> ha hecho desde la primera lectura, la construcción de la almadía de Ulises, el litoral de los Feacios, el río que mansamente desemboca, las cercanías de la ciudad con sus dos puertos, y la muralla, y el templo de Poseidón, y el mercado; las vislumbres de la casa

[1] *Literatura europea y edad media latina.* (Trad. M. y A. Alatorre). México, 1955, I, págs. 352-354.

[2] Corominas, *DCELC,* s.v. *clase.*

> de Nausícaa ..., todo, todo ello se haya quedado grabado en mi imaginación, fijado allí, imborrable mientras yo viva [3].

Homero ha sido capaz de emocionar a un muchacho como a tantos hombres que en él vieron algo más que literatura, como a quienes dieron vida a la arqueología con la emoción actualizada, como a quienes sienten la identificación con unos hombres que nos precedieron y en los que nos proyectamos, como a los que sienten que es —no lo olvidemos— nuestra conciencia de gentes que piensan de una manera y no de otra.

Los héroes de la Antigüedad, como otros más próximos, como otros de hoy, son héroes por ser «fuertes varones», según diría Alonso de Palencia, o «excelentes e claros varones», según el Comendador Griego. Hombres que merecieron ser cantados y que en la poesía encontraron inmortalidad [4]. Y ése es el don supremo de la poesía: durar por los siglos de los siglos en la vibración inasible y fugitiva que es la palabra, durar cuando el hueso y el hierro no son otra cosa que polvo o sarro de robín. Al durar el gesto del hombre en la palabra, se nos hace pertinaz, criatura entrevista en nuestros días, pero, por ser el movimiento de un «claro varón», su presencia se nos manifiesta con una ráfaga de luz: su ejemplaridad. Por eso, cuando leemos el relato de una vida ejemplar, no vemos en ella la vida como tal, sino nuestra capacidad para hacerla viva, para entrañarla en nuestras normas éticas y convertirla en ejemplo de conducta. Cada uno es capaz de sentir la ejemplaridad de un modo distinto; no porque el héroe pueda o no serlo, sino porque los tiempos hacen movibles los puntos de vista y porque cada lector no es igual a otro, sino capaz de emocionarse con sensaciones irrepetibles y difícilmente transferibles. Y aquí entra otra valoración de autor clásico; sí, la inexacta, la de autor que se comenta en clase, porque toda la misión de los filólogos, desde los gramáticos que explicaban a Homero en las escuelas de Alejandría hasta los comentarios a los llamados «auteurs du programme», no es otra cosa que el intento de acercar a nuestra vida y a nuestra sensibilidad a todos esos escritores que fueron paradigmas de cualquier tipo de ejemplaridad. Si no logramos otras cosas que obligar a un aprendizaje de técnicas fuera de cualquier vibración humana, nuestra tarea será bastante inútil; si conseguimos abrir los ojos a los jardines cerrados

---

[3] Apud *Literatura y educación.* Madrid, 1974, pág. 13. Una motivación infantil semejante operará sobre Buero Vallejo (vid. *Comentario* que acompaña a la edición de 1959 de *La tejedora de sueños,* pág. 75).

[4] Curtius, *op. cit.*, II, págs. 669-671.

para muchos, algo habremos conseguido. Sobre todo, habremos creado de nuevo y estaremos en la senda —o en la hipóstasis— de la *poiesis.* Entonces se nos muestra la verdad de un nuevo capítulo: el filólogo tiene una influencia harto limitada; es el creador quien puede proyectar las tareas del docente. Pero me pregunto, ¿dónde aprendió el creador que da vida nueva a un viejo mito o a un viejo héroe? ¿No está haciendo —también él— filología? Amor a la palabra con todo lo que adensa: no soplo vacío, sino signo preñado de intenciones, realidad y no figuración, creación y no reconstrucción.

El filólogo se queda en el texto; si es más que filólogo, llegará a entender lo que hay más allá de la superficie (meras presencias ocasionales) y descubrirá el hondón donde todos los hombres se igualan (el alma descarnada). Entonces poseerá esencias y no contingencias, verdades y no falacias. Pero ¿qué es la verdad? La verdad es nuestra intuición para captar lo que resulta insatisfactorio al aplicar sólo los sentidos. Es nuestra inalienable comprensión de las cosas. Por eso cada uno de nosotros posee sus verdades, pero no la Verdad. Y el creador ha descubierto un conjunto de verdades valederas no importa dónde ni cuándo, valederas en sí mismas, pero él no es dueño de una Verdad, sino que a su teoría de relatividades acerca el hallazgo, lo estudia y lo entiende. Surge una nueva creación. El escritor de hoy —Hauptmann, Jeffers, Anouilh, Giraudoux, Joyce— posee el informe antiguo y lo ve como testimonio perenne, por eso intenta explicarlo *(filología),* comunicarlo *(teoría)* y hacerlo criatura viva *(poesía)* [5]. De ahí todas las verdades que entretejen el entramado de relaciones y la imposibilidad humana de llegar a la Verdad. De ahí que obra clásica sea más que filología y, si actúa sobre nosotros —pues de otro modo no sería clásica— un retazo de nuestra propia vida.

## II

Buero Vallejo se aproxima a un viejo mito y su espíritu se mueve por simpatía. Como distintos diapasones se ponen en movimiento cuando les alcanzan los temblores del primero. Pero la simpatía no es

---

[5] Esto es lo que nos dice Buero en la pág. 75 de su *Comentario,* y teniéndolo en cuenta, no me importaría suscribir las siguientes palabras de Guido Guglielmi en *La literatura como sistema y como función* (trad. F. Serra). Barcelona, 1972, pág. 7:

> En términos de estética lingüística, es función propia de la poesía la de liberar del lenguaje del automatismo de los actos del hablar cotidiano, de la mecanicidad de la comunicación. La poesía se define como un sistema de signos que trasmite la conciencia del funcionamiento real del lenguaje en el acto del que habla.

emitir un sonido idéntico, sino la vibración acompasada. Así cualquier vida nueva de un viejo tema no es edrar por los mismos surcos, sino devolver el alma a lo que yacía inerte. El que exista la *Odisea* no es sólo la causa necesaria para que nosotros contemplemos *La tejedora de sueños;* es, además de ello, la razón histórica que permite existir a la recreación de Buero Vallejo, pero recreación libérrima, desde la posibilidad que tiene el demiurgo para dar su aliento al polvo adormecido. He aquí porqué Homero es razón necesaria para que exista *La tejedora,* pero no como vibración repetida, ni siquiera como corolario inesquivable —que tal es— sino como principio vital que vitalmente se va a realizar. Si pensáramos en lo que fue y no viéramos su posibilidad de ser, estaríamos en los caminos ya aludidos —arqueología, filología—, pero lo que fue poesía poéticamente tiene que vivir o, de modo más simple, vive. ¿Cómo realizar en nuestra andadura de hoy los pasos que nos hace dar el ciego [6] Homero?

Porque si queremos hacer clásico a un hombre debemos quitarle de encima todo el polvo de la arqueología, todo lo que nos lo aparta e impide verlo en su limpia desnudez. Encontramos entonces que Homero, siguiendo la línea inesquivable de su relato, nos da una sola perspectiva: la de Ulises [7]. Al narrarnos las peripecias del héroe va presentando una línea de secuencias: Calipso, Nausícaa, Cíclope, Circe, Sirenas, Feacios, Ítaca. Cada uno de estos nombres es una aventura y un paisaje y unas gentes, aunque todos sentidos en la emoción del protagonista. Hay, sí, otras posibilidades de ver las cosas, tales los hombres y las mujeres, inolvidables, que se cruzan con el héroe, pero, aquel mundo —riquísimo y variado— vive sólo por Ulises: los hombres (Telémaco, Eumeo, Filecio, Laertes, los pretendientes, Melancio) y las mujeres (Penélope, Euriclea, Anticlea [8], las esclavas). No sólo vive en función de Ulises, sino que muere —como el perro Argos— cuando el héroe regresa [9]. Pero, entre tanto, cada uno de ellos ha forjado su propio Ulises: veinte años son muchos para que el recuerdo del héroe permanezca intacto. Se le poetiza, mitificándolo como el mejor de los

---

[6] Se cuenta que Homero deseó —sobre la tumba de Aquiles— ver al héroe cubierto por las armas de Hefesto: fue tal el brillo que cayó sobre sus ojos, que se cegaron. Las musas lo compensaron haciéndolo poeta.

[7] Cfr. W. D. Stanford, *The Ulysses Theme.* Oxford, 1954, (2.ª edic., 1963).

[8] La madre de Ulises que «murió de pena por su valeroso hijo» (XV, v. 358). Para Penélope, Ulises es el «esposo al que nadie en Acaya podía igualar en su valor» (XVIII, 204-205) y sólo su ausencia le deshace el corazón (XIX, 136).

[9] Ulises, con Heracles, se convirtió en el modelo al que los estoicos debían imitar: en él encontraron una serie de virtudes (resignación, sumisión a la voluntad divina, heroísmo) que eran para ellos objeto de devoción.

hombres [10], o se desea su pronto olvido [11]. En la *Odisea,* como en tantos otros relatos odiseicos, lo que interesa es la ejemplaridad de las conductas. Penélope, Telémaco, Eumeo, Euriclea ¿son como Homero cuenta? ¿Vieron todos a Ulises del mismo modo? ¿Ulises era como lo vieron o como él se creyó ser? He aquí una serie de preguntas a las que debemos resolver y en ellas la justificación de otras muchas interpretaciones. O como diría Oliver Wendell Holmes en su *Autocrat of the Breakfast Table* la multiplicación de cada persona en el yo real, en el yo ideal y en el yo ideal de los demás, distinto de los otros dos.

El propio poema, a partir del canto XIII, ayuda a caracterizar mejor a los personajes. Ulises está en Ítaca, tiene que poner en juego sus astucias para llevar a cabo sus planes. Ulises no es un hombre libre, está condicionado por la desconfianza ante todo y ante todos [12]; ni al volver es generoso de su alegría. El viajero despierta en su tierra natal y se encuentra con Atenea disfrazada de pastorcillo; Ulises no sabe dónde está, pero la diosa le habla de Ítaca y el héroe responde con palabras «en las que ocultaba deliberadamente la verdad, pues nunca faltaban astucias a su espíritu» (XIII, 253-255). En unos pocos versos, la faz negativa del héroe: su recelo [13], su falta de generosidad [14], su doblez, [15]. Algo que ya Ovidio dejó apuntado: Ulises no era hermoso, sino fácil de palabra. Dos principios que se contraponen: la belleza

---

[10] Baste recordar a aquel dechado de fidelidades que es el porquerizo Eumeo: Ulises le «había dado un puesto en su corazón» y era para él como «hermano mayor» (XIV, 145-147). Otro criado, el boyero Filetios (XX, 205-207) evoca emocionadamente a su señor, y hasta uno de los pretendientes —Eurímaco— recuerda a Ulises, bien que sus palabras sean otras que los sentimientos de su corazón: «me sentaba sobre sus rodillas y ponía en mis manos un trozo de carne asada y me daba a beber un trago de su negro vino» (XVI, 441-444).

[11] Sería ocioso repetir las palabras de los pretendientes a lo largo del poema, tan frecuentes son.

[12] Cfr. canto XIII vv. 312-328, etc.

[13] «Mientras anduve errante sólo conocí la duda en mi corazón» (XIII, 320). El recelo está justificado por la suerte de Agamenón (XIII, 382-383).

[14] Atenea dice a Ulises (XIII, 293-295):

> ¡Eres un eterno trapacero, hambriento de mentiras!... ¡Vuelves a tu patria y no piensas sino en cuentos de bandidos y en las mentiras que te gustan desde la niñez!

Cuando Ulises ha llegado a la cabaña de Eumeo, le cuenta su vida de manera bastante fabulosa. El viejo porquerizo le dice: «No hay en ella [en la aventura que ha narrado] más que una cosa que me parece inventada. No creo en absoluto cuanto has dicho de Ulises. ¿A qué vienen, en tu estado, esas mentiras?» (XIV, 361-365).

[15] Algo más adelante (vv. 333-336):

> Cualquier otro que después de tantos reveses tuviera el gozo de regreso, ardería en deseos de ver a su mujer y a sus hijos. Pero tú no quieres preguntar y saber, sino juzgar por tí mismo a tu esposa.

Buero Vallejo insiste en los valores negativos de Homero, es el «hombre viejo», que luchará contra Anfino, el «hombre nuevo» (*Comentarios,* pág. 79).

como imagen del alma, facundia como cobertura de verdad. En el *Ars Amandi* (II, 123) está dicho: «Non formosus erat, sed erat facundus Ulixes». Homero ha dado los principios para caracterizar a su héroe; no es un arquetipo es —sencillamente— un hombre; todo lo excepcional que se quiera, pero con los altibajos y claroscuros de su condición humana. En el poema homérico sólo cuenta el balance positivo de su alma (sacrificios, fidelidades, astucias), pero había un saldo rojo que en el conjunto quedaba anegado. Pero ¿anegado para todos? El dramaturgo de hoy sabe bastante del héroe: Homero se lo ha contado en un desarrollo lineal, tal y como podríamos encontrar en mil cuentos maravillosos. Siguiendo a Propp todo nos quedaría reducido a una fechoría (el rencor de Poseidón) que fuerza a las peripecias del héroe, pruebas penosas que debe superar, los auxilios y salvación durante la persecución, etc. Todo es bastante simple: cada prueba o aventura genera una secuencia y, paralelamente, se desarrollan la partida de Telémaco, sus indagaciones, su regreso y —ya— la anagnórisis de padre e hijo que llevará a la reparación del mal, al castigo de los perversos y a la recuperación de la esposa [16]. Pero este desarrollo lineal de cuento primitivo no nos dice nada de algo fundamental: cada personaje es protagonista de su propia vida. Homero ha escogido a uno, a Ulises, pero pudo haber escogido a Penélope, o a Telémaco, o a Eumeo, o al perro Argos. ¿Cuál hubiera sido su poema si hubiera cambiado la perspectiva? ¿Podemos, lícitamente, intentar captar las cosas con otro ángulo de visión? Evidentemente sí. Los héroes de Homero —queda dicho— no son estructuras cerradas, sino posibilidades abiertas. Homero forja hombres, maneja criaturas y nos sitúa ante encrucijadas de duda. Él siguió una y la siguió con tal cúmulo de perfecciones que se convirtió —y ahí está— en el primer autor clásico. Pero al retomar los hilos de su trama, podemos arrollarlos en otros enjulios, tensarlos con otros peines y colorear con urdimbre distinta. Esto es lo que nos lo sitúa como creador, padre de criaturas y no de abortos. Es lo que vamos a encontrar en *La tejedora de sueños:* la comunicación de una experiencia *poiética* sobre unos personajes que la Antigüedad creó; experiencia poética por cuanto se hará vivir hoy a unos seres que nos precedieron y cuya faz encontramos entenebrecida [17].

---

[16] *Morfología del cuento.* (Trad. María Lourdes Ortiz). Madrid, 1971, págs. 107-111.

[17] Ludolfo Paramio, *Mito e ideología* (Madrid, 1971), sigue demasiado de cerca a Lévi-Strauss con lo que sus proposiciones se encuentran muchas veces restringidas en cuanto a su aplicación. Por ello no he podido utilizar, a pesar de lo sugerente del título, el capítulo *Mitagogia y mitopoyesis* (págs. 47-72).

Proceso de iluminar a la sombra y no de transmitir —repitiéndola— una imagen que ya se nos ha dado.

## III

Homero ha hecho a unos héroes humanos. Su Ulises no es nada sobrenatural. Ya queda dicho: es un hombre de excepción, nada menos que todo un hombre de excepción. La vida de Ulises es —de una parte— la resistencia infinita a la adversidad; de otra, el desarrollo de su ingenio. En el poema, lo he escrito antes, la figura del héroe a veces se oscurecía y todas las astucias se orientaban por el sentido de la venganza; en descargo suyo, hemos de reconocer que Ulises sólo es el brazo del que los dioses se valen: en el canto XIII, Atenea le insta a la venganza (vv. 393-396) y, en el XVI, le ordena tramar la muerte de los pretendientes (vv. 233-234). Toda la *Odisea,* desde la llegada del héroe a las costas de Ítaca, no es otra cosa que el logro de ese anhelo: en el canto XIV (vv. 158-164) y en el XVI (vv. 235-239) y en el XVII (vv. 168-171) y en el XIX (vv. 51-52). En el canto XX hay un fragmento de singular belleza:

> Cuando [Ulises] se hubo acostado, Eurinome vino a echarle un manto por encima, pero pensando en su venganza, permaneció despierto. Entre risas y bromas veía salir de la sala a las esclavas que se iban a pasar la noche a los cuartos de los pretendientes [...] Todo su corazón ladraba: como una perra, rodeada de sus atemorizados cachorros, ladra a los desconocidos y se dispone a morderlos (vv. 4-15).

Ulises intenta —primero— aplacar a su corazón; después, responder a Atenea para descubrírselo intacto: «sigo buscando el medio de poder castigar yo sólo con mis manos a esa turba desvergonzada que cada día invade mi casa» (XX, 37-40). Una y otra vez, el astuto Ulises piensa en sí mismo: preguntará a la diosa por el modo de escapar de los que quieran vengar a los muertos (XX, 41-43) y, cumplida su justicia, frente a Penélope recién hallada, sólo desea remediar su situación tras la matanza (XXIII, 115-122). Cierto que el héroe no tiene —únicamente— mezquindades en su corazón: es generoso al perdonar al aedo Femio [18],

[18] Por intercesión de Telémaco perdonó, a Medón, que era inocente (XXII, 355-356).

siente piedad por los muertos [19] y, en palabras de Penélope, está justificado, pues a los pretendientes

> los mató algún dios indignado de sus audacias y de sus crímenes, pues no respetaban, sino despreciaban, a cualquier hombre, fuese noble o plebeyo, que se les acercara (XXIII, 63-66).

Ulises es una figura excepcional, pero vista desde fuera: la acción a la que se siente abocado le impide contemplarse y contemplar a los demás [20]. Cuando vuelve a la patria, cuenta su vida —la vida del fingido cretense— al fiel Eumeo: son ficciones ensartadas por verdades. Los lectores poseemos el cedazo que criba el grano de las granzas. Estamos contemplando desde fuera un espectáculo extraordinario y sabemos que todo aquello es cierto: su astucia al tender emboscadas, su ímpetu en el combate, su amor a los barcos y a las flechas, todos los instrumentos de muerte que a los demás hacían temblar, a él lo regocijaban... «Sin embargo, no tenía afición a los trabajos del campo ni a los cuidados de la casa para formar hijos ilustres» (XIV, 222-223). Quitemos lo último [21]: cuando Ulises parte, Telémaco era recién nacido (IV, 144-146) y la casa apenas si estaba formada. Todo hace creer lo contrario: a lo largo de sus peregrinaciones, Ulises trata de engrandecerla.

Si nos atuviéramos al héroe de Homero, el relato sería —más o menos— las secuencias de un film. Hace muchos años, cuando el cine empezaba, o, a lo menos, cuando iniciaba su influencia, Rattenbury, al estudiar las *Efesíacas* veía en ellas las posibilidades del nuevo arte [22]. No sólo Anthia y Habrocomes, sino tantos y tantos enamorados en la novela griega no son otra cosa que hechuras odiseicas. Lo que el poema tiene de andanzas y venturas, desplazamientos, ambientes, gentes, iban muy bien a un cine que aún no había descubierto el alma de sus criaturas. Pero Homero en unas cuantas puntadas nos permite conocer algo más de su héroe. No sólo las peregrinaciones y elementales venganzas, sino como vislumbre de su etopeya, algo que los hombres de otros siglos tratarían de completar. Sólo un clásico puede mover así sensibilidades muy diversas; sólo él es capaz de mantenerse vivo y de

---

[19] Dice a la nodriza Euriclea: «¡Guarda la alegría en el corazón! ¡Ni un grito! No es piadoso alegrarse de la muerte de estos hombres» (XXII, vv. 411-412).

[20] Se ha dicho que en el poema falta una palabra que signifique, simplemente, 'pensar'.

[21] Además parece una adición tardía, y como tal suele imprimirse.

[22] Vid. la pág. XVI del prólogo a su edición. París, 1935.

recibir vida durante siglos y siglos. Por eso los líricos latinos veían algo que en la *Odisea* falta y que sirve para acercar de otro modo —y más íntimo— a las figuras que nos creó aquel «honrador de los héroes». Propercio [23] escribió

At non sic Ithaci digressu mota Calypso
desertis olim fleuerat aequoribus:
multos illa dies incomptis maesta capillis
sederat, iniusto multa locuto salo.

No voy a decir que Homero sea un manadero de emociones. Ni pretendo demostrarlo, ni sería de mi incumbencia. Ahí está. Enhiesto y señero. Lo que sí pretendo mostrar, porque tal es mi tarea hoy, es que la tragedia no es el epos jónico, pero tragedias hay en él que sólo necesitan las voces que los canten. Un día Goethe recuerda sus ejercicios con los poemas homéricos y se fija en aquella bellísima muchacha que fue Nausícaa: esboza un plan, redacta algunos fragmentos y traza un drama en el que Nausícaa se suicida. Goethe ha puesto en su obra inacabada algo de lo que Homero prescindió: el amor. Pienso si este sentimiento de ternura y emociones íntimas no tiene otro manadero en la Antigüedad: la muerte de Elisa, abandonada por Eneas. Mujer sumida en sus propias tinieblas, mientras el héroe partía —como Ulises— a cumplir el destino que los dioses le habían trazado.

## IV

Buero Vallejo ha intentado su *poiesis,* su creación de una obra nueva sobre un viejo mito. No creo que cuente mucho saber si, al elaborar su drama, conocía los antecedentes que he citado. Lo que sí importa es la persistencia del mito clásico y su eficacia hoy. Lógicamente, cada época, cada pueblo, cada hombre busca en la Antigüedad un motivo de identificación. Y, lógicamente, lo que cada uno tratará de encontrar es aquello que falta. Lo que falta no es un defecto, sino una ausencia. Homero se convierte en «manaderos de agua», como de otras cosas y con otros fines dijo la *Biblia de Ferrara* [24]. Ahora pretendo acercarme a la explicación del porqué de las selecciones de Buero, del porqué de sus rechazos, del porqué de su creación. Al llevar a cabo mi

[23] I, 15, vv. 9-12, edic. H. E. Butler. Londres, Cambridge, Mass., 1952.

[24] Se imprimió «a costa y despesa de Yom Tob Atias hijo de Leui Atias Español: en 14 de Adar de 5313 [= 1553]». El texto pertenece al *Salmo* XLIII [= Vulg. 41].

propósito —el acierto es harina de otra talega— me enfrento con lo más opuesto a la destrucción de una creación humana; intento encontrar la validez contínua de algo que es inmanente y permanente, lo menos parecido al arte de una sociedad de consumo. Porque aquí están unos héroes que Homero convirtió en carne viva hace casi tres mil años, tres mil años que han sido andadura libresca o re-nacimiento según las exigencias de cada siglo, pero durante los cuales el hombre ha querido descubrir su mediterráneo virginal en las olas azules y en el cielo transparente, en las riberas resecas y en los prados jugosos, en el vino oscuro y en los higos dulces. Todo igual, inédito, recién estrenado, como si Afrodita naciera de dos valvas que se abren u Homero se detuviera —otra vez emoción inédita— junto a un peral cubierto de fruta [25]. Tres mil años que llegan hasta nosotros, hasta Penélope convertida en tejedora de sueños, como en los sentimientos del hombre de nuestro siglo o en las congojas de un dolorido sentir, que se cura sólo con la muerte. Gillo Dorfles ha hablado de un arte efímero como exigencia de nuestro tiempo; Buero Vallejo, fiel a los días en que vive, testimonio insobornable de su *aquí* y de su *ahora,* va a demostrarnos la validez de algo permanente y permanente porque ha conseguido esculpir aquellas figuras que nos llegaban casi convertidas en neblina o rocíos de nuestra cultura. No esculturas de fuego, como las de Ives Klein; ni mecánicas, como las de Jean Tinguely; ni figuras de espuma y arena, como las de David Medalla; ni *Droghinas* de papel de arroz, como las de Mira Schendel, u obras, como las de Liliane Lijn, menos que efímeras en sus gotas de agua. No. En la recreación de Buero Vallejo, la eternidad a través de la palabra; algo que no es anulación del «valor de contraste de las formas culturales, incluso las más eximias, por el rápido proceso de integración en la circulación, en el uso» [26], sino pervivencia de unos moldes culturales que en —en definitiva— permitieron la libertad del hombre, aunque el hombre —al sentirse libre— se haya autoencadenado con las propias herramientas que utilizó para su liberación. Y es que ser hombre no es en última instancia otra cosa que el aprendizaje; nunca concluido, de buscar la propia libertad. Para ello no podemos esquivar la experiencia de quienes nos precedieron, porque nunca llegaríamos a ver más allá de nuestra propia contingencia. Necesitamos ser archivos de experiencias que nos ayuden a vivir y que, por ajenas, podamos compartir; necesitamos ser el cofre de tesoros infinitos que han llenado quienes nos precedieron y que debemos legar

[25] *Odisea,* XXIII, vv. 221 y 235.

[26] Cfr. para todo esto el prólogo de María Rosa Viale, a la obra de Gillo Dorfles, *Símbolo, comunicación y consumo.* Barcelona, 1967, pág. 22.

perhinchidos; necesitamos la comunicación que nos ayude a compartir esfuerzos y a aliviar inquietudes. Ahí están la lengua y la elaboración cultural. Espejo y alinde para que recojamos la imagen de quienes nos permitieron ser y para que veamos si los merecimos. Furio Jesi lo vio con claridad y son suyas las palabras que ahora copio, por más que no guste de su tornavoz castellano:

> Tradición es ante todo memoria; pero la memoria es una realidad partícipe más del presente que del pasado como propia perspectiva y proyectando sobre el fondo del pasado los propios componentes no resueltos. Los temores generados por la constatación [sic] de componentes no racionales o de imágenes hórridas que «en otro tiempo» fueron benéficas o que «en otra forma» habrían podido serlo [27].

Y hemos llegado al fin de nuestro anticipar. Buero pertenece a una tradición filológica que ve, en la obra de arte clásica, los fundamentos para generar universos distintos de gramáticas, con sus contenidos y sus relaciones; pertenece a un linaje de hombres que no ha renunciado en su lucha por acrecentar nuestro mundo intelectual; tiene el talante de aquellos poetas dueños del «don preclaro de evocar los sueños». Y, en su circunstancia, con tanto elemento sabido o no, pero con una intuición más precisa que la propia realidad, ha rescatado para nosotros una parcela de nuestra historia cultural. Está en nuestras manos, criatura sensible y sensitiva, sí, sentimental también. Se llama Penélope y su oficio es el de tejer sueños.

## V

Homero ha legado una imagen doméstica de Penélope: la mujer prudente que espera con el corazón estristecido [28]; reacia a perder la esperanza, por más que cada vez parezca más remota la vuelta del esposo [29]; compasiva para quienes traen noticias de Ulises [30], cuyo patrimonio intenta salvar de los pretendientes, pues para ella sólo

---

[27] Furio Jesi, *Literatura y mito* (trad. Antonio Pigrau). Barcelona, 1972, pág. 61.

[28] Canto XIII, vv. 379-381.

[29] XVI, 450. Cuando Buero plantea los motivos de su propia creación, no puedo sino suscribir las palabras que dedica a Penélope, la más torturada de las mujeres griegas, porque fue la que mantuvo intacta su castidad (*Comentario,* pág. 79).

[30] XIV, vv. 122-130; XII, vv. 508-511.

cuentan los derechos de su señor [31]; esposa fidelísima cuya virtud ha de ser imperecedera [32]. Pero esta imagen ejemplar es la de una mujer, no la de un ser so brenatural en el que no caben desalientos ni tristezas [33]. Penélope es una criatura viva, por más que la pensemos convertida en símbolo: la rueca con la que hila ha pasado a ser la representación del tiempo, el comienzo y conservación de todo lo creado, imagen —también— de la muerte [34]. El tiempo de Penélope no es una acronía, sino la realidad vivida —luna tras luna— hasta veinte años; es sí, principio y sustento de todo aquel mundo que descansa sobre sus blancos hombros; es —en sí— el temor no de la muerte, sino de la angustia de vivir desviviéndose. Penélope es una criatura bellísima en esta imágen ejemplar de perfecta casada. Pero Penélope es todavía joven y Homero nos la muestra acechada por los canes que estrechan el cerco y desgarrada por sus propias mordeduras internas. Ulises le hizo un legado al que Penélope es fiel más allá de cualquier compromiso humano: «cuando veas que la barba apunta en nuestro hijo, cásate con quien quieras y abandona esta casa» (XVIII, 269-270). Pero el tiempo ha agrandado el recuerdo. Ya no hay caminar reversible y entonces nada puede sustituir al gran ausente, porque Ulises es la sombra que se cierne sobre todo: la casa, el campo, el hijo, la vida y la muerte. Nada merece la pena de intentarse, «ya no hay aquí señores como Ulises, si su existencia no fue un sueño» (XIX, 315-316). Penélope se siente destruida por la ausencia del marido, sin él su vida ha dejado de caminar, quebraba como un frágil espejo [35]. Esta es la razón de su existir: fidelidad al marido más allá de lo que marido puede reclamar, engrandecimiento de Ulises en un recuerdo que lo magnifica, pero —también— una vida que, terca, sigue fluyendo contra la voluntad, que día a día tras sus exigencias materiales, que ateraza con la sangre que no reposa. Es una llamada

---

[31] XVI, vv. 409-433.

[32] XXIV, vv. 191-198.

[33] Recuérdese el coloquio de Penélope con el heraldo Menón (canto IV) donde la esposa hace una bella y conmovedora evocación de su marido.

[34] Vid. los lugares oportunos en las obras de M. Loeffler, *Le symbolisme des contes de Fées.* París, 1949, y A. Teillard, *Il simbolismo dei sogni.* Milán, 1950. El valor simbólico de Penélope dura siempre: García Márquez, en *Cien años de soledad,* edic. 1971, pág. 227, recurre al viejo recuerdo al que da un nuevo contenido.

> La vida se le iba en bordar el sudario. Se hubiera dicho que bordaba durante el día y desbordaba en la noche, y no con la esperanza de derrotar en esa forma la soledad, sino todo lo contrario, para sustentarla.

[35] Dirá a Eurímaco, uno de los pretendientes con mayor decoro: «mi valor, mi belleza y mis gracias me las destruyeron los dioses cuando los aqueos partieron para Troya llevando con ellos a mi esposo Ulises» (XVIII, 251-253).

fugaz, pero que ahí queda, con su remusgo insolente, descubierto por el hijo que ha granado:

> ¿Mi madre?... Dos deseos se reparten su corazón: quedarse a mi lado, velar por mi casa, respetando los derechos de su esposo y la estimación del pueblo, o seguir, para terminar, a aquel de los aqueos que prefiera entre cuantos la pretenden (XVI, 73-76).

Penélope detesta el matrimonio con cualquiera de los pretendientes (XVIII, 272), pero teme convertir en enemigos a la bandada de buitres que la juzga fácil presa. Teme por el hijo y prefiere sacrificar la hacienda; aunque, acaso, por culpa del temor llegará el fin: seguir a cualquiera de los pretendientes y, por muchos años que aún pudiera vivir, Penélope habría muerto; ya no sería la mujer de Ulises, sino la hembra vencida por sus insatisfacciones. Agamenón, desde las sombras sin fronteras, le había dedicado el más bello de los elogios:

> ¡Feliz tú, hijo de Laertes, Ulises el de las mil astucias! Es tan grande tu valor que se te rindió tu mujer, pero ¡qué honestidad perfecta en el espíritu de la hija de Ícaro, Penélope, que jamás olvidó al esposo de su juventud! La fama de su virtud será imperecedera, y los dioses inmortales dictarán a los hombres los cánticos más bellos para alabarla (XXIV, vv. 191-198).

El heroísmo de la mujer, la hizo dura de corazón y sus sentimientos y sus emociones se vaciaban en él royéndolo, como si fuera una roca resistente. Sólo sequedad vieron en ella Telémaco [36] y Ulises [37], los hombres que vivieron para el rencor, no para la ternura. Pero Penélope no fue vencida. Criatura humanísima que es la faz cambiada del hombre de acción llamado Ulises. Penélope, fiel, discreta, de apariencia dura. Homero ha movido la punta de un telón: sobre la estampa inmóvil de la lealtad, van vertiendo su veneno los alacranes del dolor. La cortina de embocadura se va a levantar. Empieza un nuevo drama. Penélope ya no es un mito, ya no es un símbolo, ya no es el ejemplo para las generaciones futuras. Es, simplemente, la mujer sacrificada que en su dolor encuentra su heroísmo: lección de humanidad para gentes que, sin saberlo, siguen creyendo en los símbolos y en los mitos que Homero fijó hace tres mil años.

---

[36] «¡Tú corazón es siempre más duro que la roca!» (XXII, v. 103).

[37] «[Penélope] tiene hierro en vez de corazón» (XXII, v. 172).

## VI

Buero Vallejo ha dispuesto sus figuras sobre el tablado [38]. Mi labor va a ser ahora la del viejo Argumento en las representaciones de otro tiempo. ¿Qué es Penélope en este teatro? ¿Qué son los personajes que pasan ante nuestros ojos?

El dramaturgo ha seleccionado de entre todas las hipótesis posibles y ha convertido en protagonista a la mujer que vive en soledad. El drama está en el tiempo que pasa, monótono e irreparable, sin que Penélope encuentre su propia decisión [39]. En torno a ella el vacío que la aisla; más allá, el mundo de las pasiones. Penélope da un giro de ciento ochenta grados, rompe con toda su circunstancia y se encuentra en su interior, a solas con su recuerdo y a solas con sus indecisiones. Esto le hace sentir odio por sus veinte años de soledad, por la frustración que supuso la guerra de Troya para todas aquellas mujeres que fueron abandonadas por sus hombres. Siente entonces odio por Helena [40], por Ulises que la abandonó en su mocedad [41], por la vida que se le ha hecho un ancho sudario de soledades. Penélope ha caminado lentamente hacia sí misma. Todo el primer acto de Buero Vallejo no es sino el desnudo espiritual de esta mujer que se siente amarrada al proís de su pasado, pero que considera inadmisible su sacrificio. Ha vivido en fidelidades, pero la esperanza ha desaparecido; sin esperanza no hay fe; sin fe ni esperanza no cabe encontrar amor. Tal es el planteamiento: la criatura desasistida de cuanto pudiera darle un sustento para poder vivir o, cuando menos, para justificar el seguir

---

[38] Citaré *La tejedora de sueños* por la «Colección Teatro», nº 16. Madrid, 1970. Era ésta la última edición cuando elaboré mi trabajo (abril de 1974). Sin embargo, Buero Vallejo me hizo saber que en 1952 puso unos *Comentarios* a la obra, que después suprimió. *Comentarios* importantísimos y con los que voy de acuerdo más de una vez; los aduzco en nota para apoyar mis afirmaciones. El haber coincidido con el dramaturgo, sin conocimiento previo, creo que da consistencia a lo que pueda haber de acierto en mis notas.

[39] Algo de esto fue entrevisto por Milosz, el gran poeta, cuyo poema *Le charrette* fue estudiado por Jean Bellemin Noël (*Le texte et l'avant texte.* París, 1972, pág. 29.

[40] Cuando pregunta por ella descubre cuán hondamente le es hostil, hasta el extremo que el Extranjero (=Ulises) le sale al paso: «¿Es de Ulises de quien quieres saber, o de Helena?» (pág. 17); el astuto interlocutor tendrá que fingir, sin que le crean su esgrima verbal: «Claro es que la fidelidad es superior a la belleza, ¿quién lo duda? Helena no es más que una hembra mala y peligrosa» (pág. 18).

[41] «Si perdemos a nuestros esposos en plena juventud y nos vemos forzadas a quedar el frente de los hogares, tan sólo porque un tonto le robó a otro tonto una cualquiera, ¿a quién hay que inculpar de todas las miserias? [...] ¡Qué, a Ulises! ¡A Helena! ¡A esa mujerzuela, a esa pérdida! Hace veinte años que se le ocurrió sonreir a otro que no era su esposo... ¡Allá fueron los jefes de Grecia entera! Nosotras no éramos nada para ellos» (págs. 29-30).

viviendo. Veinte años de fe y esperanza no se borran con la flor del asfódelo; por eso la confianza («Ulises sabría, cuando quisiera, encontrar sólo el camino de esta casa», pág. 13), se trueca en abandono («Ulises tarda. ¡Tarda, tarda mucho, tardará ya siempre!», pág. 29) y el abandono, en renuncia de la vida o en el brote de una nueva esperanza. Homero había puesto en boca de Penélope palabras que ahora resuenan convertidas en un eco infinito: «ya no hay aquí señores como Ulises, si su existencia no fue un sueño». Buero ha quebrado el sesgo: el sueño es la sola realidad; en él ha vivido veinte años Penélope, en él se cobija y en él morirá. Por más que su existencia dure y dure, sólo será la del fantasma que vaga en busca de lo que nunca ha existido: el Ulises amado fue un sueño, que mató al Ulises real llegado a Ítaca, y el Anfino inmolado vive perpetuamente convertido en el sueño inasequible. Así se comprende la eficacia de las últimas intervenciones en ese primer acto: el dramaturgo lo ha construido lentamente, pero todas las riendas sueltas han venido a anudarse en una mano que medirá el peso de los corceles. Toda la vida ha sido soñar, y, para siempre, toda la vida será un seguir soñando:

> *Euriclea.* [...] Es el destino que llora por mis ojos muertos.
> *Penélope.* Y la vida llora por los míos, Euriclea. La vida que no he vivido. Porque toda mi vida ha sido destejer... Bordar, soñar... y despertar por las noches, despertar de los bordados y de los sueños... ¡destejiendo! ¡Maldita, maldita y destruida por los dioses sea Helena!

Buero ha partido de unos elementos que están en Homero: no sólo de Penélope, sino del universo que a Penélope rodea (la guerra de Troya, la ausencia del esposo, la pérdida de la esperanza, la soledad, el nacimiento de los sueños) y ha sido fiel a todo ello. Pero —tal es su creación— ha modificado la información del epos jónico. La *Odisea* se desentendía de unos temas marginales que son a los que los descendientes de Homero tienen que atender. Y la intelección de estos hechos no es de hoy, ni de ayer; es la gran maestría de Homero. Para él, en su poema, era secundaria la suerte de Agamenón, aunque nos la cuente [42]: Clitemnestra, de acuerdo con su amante Egisto, lo asesinó; después Orestes y Electra vengaron al padre. Los trágicos tomaron los temas, los desarrollaron, los convirtieron en cíclicos, fraguaron sus propias criaturas, cada uno según su talante y según lo que entendió por

[42] Véanse los cantos II y IV. La *Odisea* como fuente del teatro griego es bien conocida por Buero (*Comentario,* pág. 77).

religión, por humanidad y por arte. Estamos de nuevo al principio: el dramaturgo hace filología, entiende el texto y lo interpreta; luego, poesía, crea desde los datos que le da Homero. En el drama de Buero Vallejo se han cumplido todos esos pasos que ahora nos llevan a un proceso de nueva invención: Penélope odia a cuanto Helena motivó y a lo que arrastró tras sí hasta los muros de Troya. Pero la vida le exige darse a ella (se ha dicho, como el mar a las arenas), no enquistarse en un caparazón, y hacia adelante hay un sueño que realizar, otra vida que cumplir cuando el pasado muerto está. El regreso de Ulises, tenido por improbable, sería ya inoperante por cuanto representaría un pasado con el que se ha roto: el marido, es, de una parte, el recuerdo poetizado; de otra, la frustración de las ilusiones juveniles. Veinte años después, nada de esto cuenta hacia adelante. Cuando Ulises aparece trae su arcaica visión de todo: quiere vivir en el punto que dejó las cosas, pero esto ya es imposible; Ulises es el fantasma del pasado inoperante de cara al porvenir. La realidad se ha escindido en dos orbes: Helena y el heroísmo de Troya, en el que se inserta Ulises; de otra parte, la nueva Penélope que —en uno de los pretendientes— intenta salvar su futuro y olvidar su pasado. O con otras palabras, la objetividad ha quedado perdida en la realidad que se vivió; ahora Penélope intenta crear su nuevo mundo que —vamos a ver— se llamará Anfino. El encuentro de estos dos orbes distintos producirá su choque y su destrucción. En medio, entre el recuerdo y el futuro, entre el sueño que fue y el que se desea, entre la realidad y la fantasía, Penélope. Si Ulises vuelve, será irremediable la destrucción de uno de los dos ámbitos. Penélope lo intuye, por eso en el fondo de su alma ya no quiere el regreso de Ulises, pues sería tanto como destruir el recuerdo poetizado cuanto el futuro al que todavía no se vive en sus asperezas y monotonías cotidianas [43].

Penélope ha creado ese orbe en el que, acabo de decir, inscribe a Helena y a su propio marido, no por proximidad espiritual sino por símbolo de su humillación. Ulises marchó a Troya concitado por Menelao para rescatar a Helena; Helena pudo dejarlas sin maridos, las

---

[43] Hacia el final del acto primero, hablan Penélope y Euricles. La mujer abandonada justifica a Clitemnestra, parricida de Agamenón:

> *Penélope.* Y a su vuelta, su propia mujer lo mató. ¡Ella nos vengó a todas!
> *Euriclea.* ¡Pero tú no harías eso!
> *Penélope.* No. Yo soy la fiel Penélope... La prudente esposa del no menos prudente Ulises. Si él volviera, a todos nos sobraría prudencia: descuida. No. Yo no lo mataría. ¿Volverá, nodriza? (pág. 30).

Mucho después (acto tercero), en la prueba del arco, Telémaco comprende todo: «Madre... ¿Verdad que, a pesar de todo, deseas que nadie venza y que mi padre vuelva? ¿Verdad que lo deseas? Di que sí, madre; di que sí... Madre...» (pág. 60).

dejó, y Penélope quisiera utilizar la belleza que se le agosta para vengarse de la vida que tan ásperamente la maltrató [44]. Queda así perfilada la figura humanísima de esta mujer: luchando contra su pasado ha caído en los brazos del presente. El pasado se llamó Helena, se llama —ahora— Ulises, pero el pasado condiciona, y destruye, el presente. Por eso resulta estéril la venganza de Penélope, porque el hoy exige un vivir sin condiciones para lograr su plenitud exenta. Y, sin embargo, la mujer casta no sabe vivir su día. Pretende desprenderse del pasado y queda aprehendida en él. La venganza de Ulises no está en matar a Anfino, por cuanto eterniza en su recuerdo la belleza de Penélope sino en hacer vieja a Helena. Penélope ha luchado contra un fantasma vano y su envidia ha sido inútil (pág. 71). Buero ha jugado con maestría: Homero hizo que Telémaco visitara a Helena y la despedida son unos versos, por su humanidad y ternura, de excepcional belleza:

> *Helena.* También yo tengo para ti un regalo, hijo querido. Toma y conserva como recuerdo de Helena esta obra de sus manos. Cuando el día de tu boda llegue para colmar tus anhelos, llévelo tu esposa y hasta entonces lo conserve en tu casa tu madre. Me despido de ti con el deseo de tu feliz regreso a tu patria y a tu ilustre casa (XV, 125-129).

Para desgracia de Penélope y Ulises, Helena no era una mujer vulgar: a su hermosura física unía la distinción de su espíritu. Mal enemigo para combatir. Homero —aunque lo contrario digan los escoliastas— sabía retratar las almas. Pero al dramaturgo de hoy estos versos le desviaban de su camino; no era de Helena de quien quería hablar, sino de Penélope y del mundo que en torno a ella gira. La envidia de Penélope es lo que alimentará la venganza y le hará abrir la flor de la esperanza, pero son estériles las granazones de la envidia. Saber esto y manejarlo será la mayor astucia de Ulises cuando vuelva. Entre tanto, Penélope ha inventado un mundo falso en el que Helena será vencida, Ulises no regresará y la vida manará poéticamente sentida.

Pero Ulises ya ha vuelto. Es el Extranjero al que se tiene ante los ojos, el varón que sólo vive para su venganza y que impide que Penélope consiga la suya. Por eso su aparición hunde el mundo que se

---

[44] El motivo de la belleza de Penélope es actuante. Recuérdese el coro de comienzos del drama:

> La divina Artemisa tu honestidad bendice y hasta la misma Helena te envidia tu belleza (pág. 11).

sustenta en la posibilidad de que no vuelva, del mismo modo que —con su marcha— hundió al mundo que se apoyaba sobre sus hombros. Ulises, el astuto Ulises, vuelve a jugar con ventaja: él sólo puede manejar el arco que Penélope guarda. Sabe en su astucia que va a vencer a los hombres, lo que su astucia no le permite adivinar es que con ella perderá a su mujer. Veinte años atrás, la muchacha casadera se dejó ganar por aquel pretendiente que venció a otros diecinueve lanzando flechas a través de los ojos de unas hachas; la prueba puede ser repetida, idéntico el arco y el vencedor el mismo, pero el resultado será muy otro, porque Penélope se ha enriquecido espiritualmente. Mientras su marido aún tiene fe en la astucia y en la fuerza, con lo que acredita la torpeza de su primitivismo, Penélope ha descubierto otras cosas que han arrumbado las gallardías juveniles. Es el poso de esa tristeza que le da madurez, que le hace fingir, y que, en un momento, le hace romper con su pasado. Ahora se prefiere al jugador limpio, aunque pierda [45], pero las palabras de Ulises son justas y brutales («Terminaron tus sueños, mujer», pág. 65) porque han acertado con una diana a la que no disparaban sus flechas. Él mismo lo ha dicho: ese hombre armado «es la muerte» (pág. 67), pero la muerte para todos y cada uno de los pretendientes, para el ensueño, para la vida y para sí mismo [46].

Creo oportuno señalar en este momento el cambio decisivo que se ha operado en el espíritu homérico. Se trata de una breve sustitución, pero que, simbólicamente, viene a representar evoluciones de la mayor trascendencia. En los años de gallardía, cuando Ulises pretendió —y obtuvo— a Penélope, el héroe venció a sus rivales haciendo pasar la flecha por los ojos de unas hachas hincadas en el suelo. Obsérvese que se trataba de obtener una novia y poseerla como premio nupcial, y es archisabido que el macho está representado en todas las concepciones sexuales bajo la idea de algo que penetra, en tanto la hembra es la oquedad receptora (cueva, agujero, rendija, etc.) [47]. En la *Odisea* están vivos unos símbolos primitivos; en ellos la vida sexual se manifiesta bajo apariencias fácilmente identificables que, transpuestas al plano de la realidad humana, no son otra cosa que la entrega de la mujer

[45] En el acto segundo, Anfino no quiere practicar con el arco, prefiere morir, pero durar sin tacha en el recuerdo de Penélope (págs. 53-54).

[46] Buero ha señalado con agudeza las causas que pudieron motivar la absurda conducta de Ulises; coincidio con él en alguna de las interpretaciones que doy en el texto (vid. *Comentarios,* págs. 82-83). En las *Traquinias,* Heracles juega un papel semejante: la vuelta del héroe significa una ruina mayor de la que se padecía.

[47] Vid. Gerhard Rohlfs, *Lengua y cultura* (ediciones y notas de M. Alvar). Madrid, 1966, págs. 78-87.

(Penélope) al varón (Ulises) [48]. Y como en cualquier manifestación primitiva, gana el mejor dotado físicamente. Pero en el drama de Buero Vallejo las cosas van a suceder de otro modo, Penélope se rebela contra su entrega al pretendiente más fuerte o más hábil en el manejo de un arco; para ella hay otros valores que sobreponer a estos elementales: la melancolía, la serenidad, la pobreza, la soledad, el enamoramiento silencioso, la fidelidad, la sensibilidad poética. Los símbolos sexuales pasan a un segundo plano en el que se desvanecen, lo que importa es una valoración sentimental de los seres; algo que, naturalmente, no pudo contar en Homero y que hoy es, intelectivamente al menos, el resultado de tres mil años de cultura. Se diría el paso de lo báquico a lo apolíneo o, con otras palabras, la victoria del intelectual sobre el guerrero. La vieja querella que de mil modos se reelaboraría en la edad media y en el renacimiento: la disputa del clérigo con el caballero o el discurso de las armas y las letras. Buero Vallejo ha hecho de Anfino el símbolo del intelectual, el hombre que posee las virtudes más excelsas, pero que es destruido por quien representa las fuerzas elementales y culturalmente menos elaboradas. Todos los elementos que el dramaturgo ha puesto en nuestras manos permiten —incluso— un diagnóstico clarísimo para la bella figura de Anfino, el mismo que Abraham dictaminó por Echnaton, el primer hombre culto de quien la historia de la humanidad tiene recuerdo:

> Il nevrotico non vive più nel mondo degli avvenimenti reali, ma in quello che la sua immaginazione ha creato [...] E'fuori delle circonstanze reali, como se per lui non esistessero. Egli vive nel mondo dei suoi sogni e dei suoi ideali, in cui non regnano che amore a bellezza. Non ha più occhi per l'odio e per l'ostilità, per l'ingiustizia e per la sventura, che in realtà infieriscono sugli uomini [49].

## VII

Como satélites de una constelación, Buero Vallejo ha dispuesto de una serie de figuras. Ninguna tan importante como la de Dione. En la *Odisea,* Melanto puede ser su modelo: se burló de Ulises, odiaba a Telémaco y era amante de Eurímaco (XVIII, 320, XIX, 65-88). Modelo

---

[48] Cfr. Abraham, *op. cit.*, págs. 48-51.

[49] *Amenhotep IV (Echnaton),* apud *Psicoanalisi del mito,* ya cit., pág. 145. Páginas antes —en la 112— había dicho de él que era un soñador, un pensador idealista, un moralista y un esteta. Condiciones todas que se dan en Anfino.

—también éste— desvaído. La criada Dione es figura fundamental en *La tejedora de sueños:* más aún, se convierte en la figura del malvado, según la terminología de los cuentos maravillosos. En torno a ella gira la complejidad de la obra, pues se sitúa frente a Penélope en el amor de Anfino y se le enfrenta al ser deseada por Telémaco. Dione ha descubierto el alma de Penélope en el plano del ensueño: sabe que gime y ríe por culpa de un pretendiente, de quien ella, Dione, está también enamorada, pero sabe que su condición servil le impide unirse a Anfino. Por eso desea que Penélope se decida, para poder convertirse en la amante del príncipe y disfrutar de las riquezas del palacio (pág. 37). Es Dione quien conoce la enamorada turbación de Penélope [50] y quien sabe los sentimientos de Anfino; es Dione quien sabe que Penélope desteje el sudario de Laertes; es Dione quien amaba a Anfino sólo por ambición (pág. 65) y Dione quien abre los ojos de Telémaco a quien odia. Figura en la que convergen dos planos distintos y que por su ambición y audacia podría mover los hilos del retablo, pero no tiene delicadezas para vencer a su señora y pasa como un alazor terrero que no logra su presa.

En la organización del drama, la figura de Dione es fundamental. Yo diría la más importante. No porque su sentido supere a Penélope o a Ulises, sino porque es ella quien hace que nosotros entendamos la originalidad de la obra de Buero Vallejo. En nuestra sociedad, el público de teatro, me refiero al teatro con valores culturales, es un público con una determinada instrucción. Supongamos que esa instrucción sea mínima, aun entonces de algo le sonarán Ulises y Telémaco. Pero es más que probable que sepa qué es, o que fue, la *Odisea.* Si no se diera otra información que la del poema homérico, el espectador contaría ya con un bagaje cultural suficiente para entender sin necesidad de nuévos datos. Pero el dramaturgo, situado en ese mundo conocido de antemano, crea su propio mensaje; es decir, el código culturalmente válido es modificado por unos valores semánticos que son nuevos: hasta un determinado punto sirve la tradición cultural; a partir de él, no. Entonces el artista tiene que darnos el código con el que hemos de desentrañar su mensaje y nos lo tiene que hacer valedero sin ningún tipo de ambigüedad, escollo tanto más difícil de salvar por cuanto opera sobre el espectador una tradición histórica que le es conocida. Buero Vallejo recurre a una figura que nos comunica el valor —nuevo— de aquellos significados; en el plano del significante, las cosas no han variado (Penélope es Penélope, Ulises es Ulises y Telémaco

[50] Vid. acto segundo, pág. 35.

es Telémaco), pero en el del significado Penélope ya no es la Penélope que nuestro saber cultural identifica, ni Ulises, ni Telémaco; para que nosotros sepamos el cambio, es decir, para que nosotros entendamos la semántica en que se nos habla, necesitamos unos signos que faciliten la comprensión. Esa gramática que nos permite comprender el texto y desentrañarlo es Dione. Dione que frente a Penélope o a Telémaco y junto a Anfino nos hace comprender todo lo que ocurre y va a ocurrir. Dione habla a cada uno de los personajes del drama y les da —lo hemos visto y lo veremos— una honda complejidad, pero Dione es el código que el dramaturgo ofrece al espectador para que entienda aquello que pasa. Es Buero Vallejo facilitándonos los signos mediante los cuales se explica sin anfibologías el mensaje lingüístico que nos quiere transmitir. He dicho que la esclava es, a mi modo de ver, la figura más importante del drama; con mi explicación creo que queda claro lo que intento. Es la figura más importante desde la gramática del drama (entendiendo por gramática la posibilidad de organizar inequívocamente todo un sistema de relaciones), no lo es —también lo he dicho— desde el punto de vista estético. Es ésta una aplicación de los hallazgos de Moles [51] para entender la obra de arte: cualquier creación artística se comunica a través de signos cargados de ciertos contenidos; es la «información semántica» la que nos acerca a la comprensión de esa obra. Son unos elementos que pueden materializarse como los signos de cualquier código. Pero por encima —o por debajo— de esos elementos gramaticales están los de la «información estética», estos ya inasibles y, por ello, de ilimitada validez. Suponiendo que sea exacta mi interpretación de *La tejedora de sueños,* tendríamos descifrado un valor semántico al que ya no merecería la pena volver: mensaje, código, signos son —o serían— así, y todo está claro. Pero ¿cuál es el valor de la obra que nos lleva a leerla una y otra vez o a contemplar su representación cuando —sin embargo— ya hemos descubierto su sentido? Nos enfrentamos —como siempre— con algo que nos esquiva: la validez de una gramática (tradicional o no) está en su pertenencia a una teoría de la información objetiva; esto es, en la obra dramática nos permite descubrir el pensamiento del autor antes de formular su obra, pero no nos ayuda a entender la fruición estética, por más que sea imprescindible para ella. Con otras palabras, Dione nos ha descubierto la intención de Buero Vallejo cuando quiso escribir su Penélope, distinta de la de Homero, lo que no nos dice es si Buero Vallejo atinó o marró en sus resultados.

---

[51] *Théorie de l'information et perception esthétique.* París, 1958.

Si el plano semántico-gramatical es incorrecto, el mensaje no puede transmitirse, y la obra desaparece como tal; si está bien formalizado, poseemos esa validez previa, y, desde ella, tendremos que analizar el logro estético. Si éste también se ha conseguido, habríamos establecido los dos niveles, uno estático, tanto por el acierto del creador cuanto del crítico; otro infinitamente repetible, por cuanto el acierto estético (labor sólo del artista) nos llevará a la repetición de la obra todas las veces que nuestro espíritu lo requiera. Dione pertenece al primer plano: ella sola, casi sola, organiza el mensaje, le da su cabal sentido y nos transmite cuanta información necesitamos. Penélope, Ulises o Anfino, están insertos en el plano de la estética, son ellos quienes conforman el nuevo sentido de la obra de Buero. Si no fueran otra cosa que repeticiones de las figuras homéricas, su valor sería puramente redundante; la personalidad del dramaturgo está —además— en haber sabido crear unos personajes nuevos dentro de una tradición cultural tan vieja como nuestra propia cultura.

En la *Odisea,* Telémaco es una figura noble. Alguno de los pretendientes —Antinoos— dice de él que es «hombre de buen sentido y buen consejo» (XVI, 372), amparado por la sombra de Ulises se muestra enérgico contra Ctesipos (XX, 304-309), con el arco quiere ser esforzado y sus palabras son de un gran decoro (XXI, 131-139). Pero —sobre todo— Telémaco es la devota sumisión del hijo que, solo acechado por los pretendientes, lastimado en cuanto justifica su propia razón de ser, huye en busca de su padre. También Telémaco temió que su vida fuera un sueño (XV, 266-267) y no quería entender la realidad cuando la realidad se llamaba Ulises [52], el padre nunca visto y esperado siempre, el héroe cuya grandeza mítica se asentaba —precisamente— en una ausencia. Por eso Telémaco se identifica con el padre y no vive sino para la venganza, en la que Ulises lo asocia (XVI 234) y en la que Telémaco culmina ahorcando a todas las esclavas desleales (XXII, 465-473). El hijo es una figura elemental; sumiso a unos principios muy sencillos y, por ello, valiosos en sí mismos: fidelidad a la estirpe (representada por la sombra del padre), adhesión a la madre, responsable del propio decoro. Todo lo que caiga dentro de estos valores cuenta con su devoción; lo que pueda perturbarlos emponzoñará su alma en espera del día en que cante la venganza.

Buero ha labrado una figura muy distinta: para la economía de su drama ha necesitado explicar parcelas menudas, que apenas cuentan en el gran poema de Homero. Pero lo ha hecho partiendo de los viejos

[52] No se olvida fácilmente la identificación del padre, cuando el hijo todavía no puede creer: «Créeme. Soy tu padre; el que te ha costado tantas lágrimas y angustias y por quien padeces los ultrajes de esas gentes». Al decir esto besaba a su hijo. Y desde sus mejillas caían al suelo las lágrimas que hasta entonces había sabido contener» (XVI, 187-191).

cantos: una levísima acotación (el odio de Melanto a Telémaco en el canto XIX) le ha servido para montar el amor de Telémaco a la muchacha y una teoría de ordenaciones concomitantes. La duración de un drama, las exigencias de la representación, el manejo de personajes obliga a una intensificación de todos los planteamientos; el espectador necesita una información rápida, escueta y suficiente. El poeta, como el novelista, no se encuentra constreñido. Cada género literario tiene sus propios abalorios que no podemos valorar como objetos ponderables. Son esos, ni mejores ni peores, distintos. El dramaturgo —aquí y ahora— no puede explayarse; tiene que reducir todo, apresurarlo, adensarlo. Dione (= Melanto) se enamora de un pretendiente (limitación intensificativa: del mismo que Penélope), lo que le lleva a odiar a Telémaco porque representa el mundo hostil al de los candidatos (entre los cuales está el suyo), pero Telémaco se enamora de ella (nueva intensificación motivada por una oposición archisabida: el desdén de la mujer genera pasión en el hombre) y esto es lo que ahora —en la consideración de Telémaco nos interesa— la madre quiere defender al hijo, sin que el hijo lo sepa: el muchacho que se abre al amor puede caer en las manos codiciosas de la esclava; para evitarlo, Penélope lo hace marchar en busca de Ulises (pág. 13) y evita el castigo de la insolente para que el amor no se acreciente con la piedad (pág. 14). La esquivez de la muchacha tiene justificaciones evidentes: si Anfino se casa con Penélope, Telémaco no heredará, por tanto es una carta innecesaria de la que hay que desprenderse aniquilándola: por eso le descubre la verdadera personalidad de la madre, ignorada por el hijo y su enamoramiento de Anfino (pág. 35). Telémaco odia al pretendiente (pág. 35) por Penélope y por Dione, y el odio es instrumento en manos de la esclava para inclinar hacia ella el amor de Anfino (pág. 36)... El mozo tímido y asustadizo se ha convertido —otra vez Homero— en instrumento de la venganza; el padre —a su vez— lo es suyo, libertador de las humillaciones de que ha sido objeto.

Los pretendientes constituyen el universo opuesto a Penélope-Ulises, pero que al incidir sobre los protagonistas podrá estrechar su unión o destruirla por desintegración. En la obra de Buero se da el segundo proceso, pero antes de considerarlo es necesario analizar más cuestiones previas. En la *Odisea* los pretendientes son innumerables, pasan del ciento, sin contar sus acompañantes [53]. Sobre ellos pesan los estigmas de la codicia (XIV, 80-92), la depravación (XV, 326-336), la maldad

[53] En el canto XVI, Telémaco se los enumera a Ulises: cincuenta y dos príncipes de Duliquio, veinticuatro de Samé, veinte de Zante, doce de Ítaca... En *La tejedora,* treinta, para que sean el mismo número que el de jefes de Troya; veintiuno de ellos marcharon antes de comenzar la obra (pág. 41). No es de este momento discutir la interpolación del canto XVI de la *Odisea* donde se enumeran los pretendientes (vv. 247 y ss.).

(XVI, 85-88), la simulación (XVI, 435-451). Algunos son caracterizados individualmente por Homero:

Agelao, hijo de Damastor, es ecuánime en sus juicios (XX, 320-322) y organiza el combate cuando ha comenzado la gran matanza y es muerto por una lanzada de Ulises (XXII, 241-254; 292-293).

Anfimedón luchó con Telémaco al que hirió en una muñeca (XXII, 277), que, sin embargo, lo abatió (ib., 284). En los infiernos, es quien cuenta a Agamenón la historia de Ulises y los resultados de la matanza (XXIV, 120-190).

Anfínomo, hijo de Niso, era el principal de los pretendientes llegado de Duliquio y preferido de Penélope (XVI, 394-399), se opone a la muerte de Telémaco (ib., 245-246), por los agüeros sabe que el hijo de Ulises no morirá (XX, 245-246) y en el combate de la matanza desenvaina su espada para atacar a Ulises, pero fue alanceado por Telémaco (XXII, 89-94).

Antínoo, hijo de Eupites, trama la muerte de Telémaco para apoderarse de sus bienes y heredades (XVI, 370-373), tenía corazón violento y era ingrato (ib, 418-433) [54], golpeó a Ulises cuando mendigaba (XVII, 463), organiza —mofándose— el combate de Iros y Ulises (XVIII, 36-49), se enfrenta a Telémaco cuando éste hace valer sus derechos (XX, 271-274), actúa con doblez (XXI, 85-100), es petulante (ib., 170-171) vanidoso (ib., 261-268), desconsiderado e insensato (288-295), condiciones óptimas para que Ulises comenzara en él su venganza [55]. Otro pretendiente —Eurímaco— completa el cuadro

> ¡Antínoo fue el culpable de todo, no por el deseo de contraer matrimonio, sino por otras ambiciones [...], pues pensaba reinar sobre tu país de Ítaca y sobre tu hermosa ciudad después de dar muerte a traición a tu hijo! (XXII, 49-53).

---

[54] Penélope hace de él un acabado retrato que termina así:

> ¿No es un sacrilegio urdir la desgracia del otro? ¿Ignoras que un día tu padre buscó refugio aquí, huyendo de su pueblo y temiendo sus furores porque, aliado con los piratas tafios, había atacado a nuestros amigos los tesprotos? Pedían su cabeza; querían matarle y apoderarse de sus bienes, codiciados por todos. Pero Ulises intervino y contuvo su cólera... ¡Hoy, en pago, destruyes su casa, cortejas a su mujer y quieres matar a su hijo! (vv. 424-432).

[55] Cuando Ulises ha hecho pasar su flecha por los ojos de las hachas, comienza la carnicería:

> En aquel momento, Antínoo iba a levantar su hermosa copa de oro; tenía entre sus manos las dos asas y se disponía a beber. Su alma pensaba en el vino y no en la muerte. ¿Quién hubiera creído que en pleno festín, y en medio de aquella concurrencia, un sólo hombre, por valiente que fuera, vendría a arrojar sobre él la sombra de la Parca? (XXII, 8-14).

Ctesipos era «un hombre brutal [...] vivía en Samé y confiaba en sus inmensas riquezas para alcanzar la mano de Penélope»; con su zafiedad provoca la ira de Telémaco (XX, 288-290; 303); en la matanza arroja la lanza que roza el hombro de Eumeo y es muerto por el boyero Filetio (XXII, 279-284).

Eurímaco, hijo de Pólibo, es mendaz [56]: recuerda a Penélope cuanto debe a Ulises y, sin embargo, procura la pérdida de Telémaco (XVI, 435-447), se burla del mendigo con palabras soeces, le arrojó un escabel (XVIII, 387-397), se avergonzó ante la incapacidad de tender el arco (XXI, 249-255), quiso salvarse de las iras de Ulises culpando al muerto Antínoo de todos los crímenes (XXII, 48-55) y blandió su espada contra el héroe (ib., 79), que de un flechazo le atravesó el hígado (ib., 83).

Estas son las principales figuras de entre los pretendientes. En ellas, como las cartas en abanico, una serie de posibilidades que Buero va a entresacar. Una vez más, el dramaturgo reduce la complejidad del mensaje: son cinco los pretendientes que salen en escena y uno a uno son abatidos por Ulises. Pero la caracterización y el desenlace difieren mucho (por complejidad y, a la vez, por sobriedad) de lo que el poema homérico nos relata. Los pretendientes que escoge son:

Antínoo «joven guapo y presuntuoso», borracho, partidario de sujetar a Telémaco, pero no matarlo (pág. 20), orgulloso y brutal (pág. 21), vacuo (pág. 27, 32), etc. «Bestia obtusa y presumida» sacrificada en segundo lugar (pág. 66).

Eurímaco, «un tortuoso hipócrita» (pág. 21), insidioso (pág. 24), el primero en morir por las flechas de Ulises (pág. 66).

Leócrito, zafio (pág. 21), cobarde a la hora de morir (pág. 67) [57].

Pisandro, cínico, (pág. 20), sensual (pág. 23), desdeñador de Ulises, que lo inmola con rencor (pág. 67) [58].

Anfino, la bella figura recreada por Buero: era hijo de Niso Aretiada, el mejor amigo de Ulises (págs. 23, 68), joven melancólico y sereno (pág. 20), que acepta la superioridad de Ulises (pág. 21). Desde que su padre se perdió en Troya ha vivido en pobreza y orfandad (págs. 22-23), por eso a la hora de combatir está solo y sabe morir (págs. 63, 68). Su comportamiento está condicionado por la desgracia que lo

---

[56] Los padres y hermanos de Penélope lo veían como un buen partido, «por aumentar cada día la dote ofrecida» (XV, 16-18).

[57] En la *Odisea* (XXIII, 294) aparece sin ningún perfil: hijo de Evenor, es muerto por Telémaco de unas lanzadas en el vientre.

[58] Es citado en el canto XIX, ofreciendo unas joyas; en el XXIII se le juzga entre los valientes. Muere a manos del boyero Filetio.

hizo débil y apocado (pág. 43), irresoluto ante el favor de Penélope (págs. 36-37), a la que profesa ciega lealtad (pág. 38). Su paso está mimbado de tan claro prestigio ante las mujeres como de rencor incontenido por parte de los hombres: es el único casto de todos los pretendientes, el único capaz de sensibilidad poética (pág. 28), el único que protege abnegadamente a Telémaco, aunque el muchado acreciente por ello sus odios (págs. 24, 48). Al descubrir el amor de Penélope (págs. 39-40), desnuda la limpidez de su alma (pág. 43) y por Penélope sabe morir con gallardía (pág. 68).

El cotejo de las dos series —la odiseica y la de Buero— es harto significativa: Antínoo y Eurímaco son caracterizados de manera semejante en ambas enumeraciones; Leócrito y Pisandro, apenas si alcanzan relieve en la *Odisea.* Tampoco esto importa mucho. Lo que sí resulta significativo es ver cómo el dramaturgo ha tomado unos tímidos apuntes de Homero y ha creado un personaje perfecto: Anfino (= Anfínomo) conserva las virtudes con que figura en el poema, pero ahora —en el drama— la estructura ha reajustado todos los planteamientos; más aún, muerto por Telémaco, se perfila así su figura de antagonista. Ahora bien, el significado que cobra en el drama es paralelo al de Dione, pero mientras la esclava pertenecía exclusivamente al plano de la estructura, Anfino es la criatura sobre la que descansa toda la creación estética de la obra; justamente la que da valor a la descodificación que Dione nos facilita.

Tenemos, pues, dos planos distintos en los que actúa la creación de nuestro dramaturgo: el primero es técnico; el segundo, poético [59]. Cada uno tiene una figura definidora y de inédita creación. Fuera de ellas, el resto del mensaje sería redundante. Es poco lo que se quita o se añade a las criadas o a los pretendientes, porque, con indiferencia de su realización, está su existencia previa [60]. Bien entendido que esto no quiere decir que la redundancia sea un elemento negativo, no; actúa funcionalmente y tiene su significado en la obra: todos esos factores ya conocidos son los que condicionan la inclusión de *La tejedora de sueños* dentro de una determinada tradición cultural. Si no coincidiera con los personajes de Homero, ¿en qué podríamos decir que es homé-

[59] No niego el valor estético de Dione; si no lo tuviera, la obra quedaría frustrada, y no es éste el caso. Lo que pretendo aclarar es, simplemente, que Dione actúa como personaje intermedio entre el mensaje poético y el público que lo recibe. Lo que me interesa señalar es cuanto ha potenciado Buero Vallejo a esa figura, bella, sí, pero desvaída del Anfino odiseico (vid. *Comentarios,* págs. 80-84).

[60] Por eso son redundantes también figuras como Eumeo y Filetio, independientemente de su belleza. O lo es la emocionante de Euricles, cegada en la obra de Buero, según unas preferencias que ahora no son del caso.

rico el drama? Son factores imprescindibles, pero no caracterizadores. Ellos determinan un orden preciso (la persistencia de los mitos odiseicos), pero, por su carácter mostrenco, no sirven para valorar la obra de Buero, que sólo es significativa por cuanto tiene de dispar. La nueva interpretación de Anfino es lo que prevalece, lo que separa la pieza dramática de una realidad previa, por más que se haya basado en ella para poder existir. La creación de Buero es tan ajena a la repetición como al nacimiento poético desde la nada: al constitutir a Anfino en un valor totalmente distinto del que tenía en el poema homérico, desvincula su invención de lo que pudiera ser repetición material, y, al reelaborar la figura según unos principios de coherencia psicológica, aplica unos saberes que lo instauran en la tradición sociocultural a la que pertenece [61].

El resto es consecuencia de este corolario: Penélope —en lucha con unas tensiones que la constriñen— no rompe con la historia hasta que el futuro se le impone; entonces cae en el ámbito de Anfino del que ya nunca podrá evadirse. Con ello se produce una nueva quiebra: Ulises no sólo es moralmente inoperante, sino hostil al sueño que se quiere vivir. Todos los planteamientos homéricos desaparecen y surge una nueva criatura artística: *La tejedora de sueños,* obra original que se entiende sin necesidad de recurrir a la arqueología porque es alumbramiento de hoy, con su problemática actual y con unos sentimientos propios de los hombres que han conocido la experiencia clásica, la medieval y la romántica; criatura ajena a la arqueología porque, gracias a la información descodificada y a la nueva valoración espiritual, podemos aislar sus sentimientos de toda la elaboración cultural a que nos fuerza la existencia de la *Odisea.* Tal es el valor significativo del arte de Buero Vallejo: haber conseguido crear nuevos mitos sobre el recuerdo de los mitos antiguos, dar vida hodierna a lo que de otro modo no hubiera sido sino un comentario de clase, lectura filológica —no viva— de un gran poeta clásico. A través de Anfino, nosotros

---

[61] Tiene razón Buero Vallejo cuando escribe en su *Comentario* (pág. 78):

> La destrucción de un mito sólo es posible por la indiferencia. Cuando un autor de nuestro tiempo da su versión de un mito helénico, lo sirve en realidad, por muy personal que la versión sea. Pero no hay, ni puede haber, en viva literatura, otra actitud de servicio a un mito cualquiera que su examen apasionadamente humano. La fría aceptación sin reserva del material antiguo sería lo peror que a ese material podría pasarle en el fondo de nuestros corazones.

Al releer esto pienso en un libro de T. Todorov con el que no me identifico; sin embargo, alguna afirmación, parcialmente considerada, nos puede valer:

> El relato psicológico considera cada oración como una vía que permite el acceso a la personalidad del que actúa, como una expresión, sino no como un síntoma (*Gramática del Decamerón*, trad. M. D. Echeverría. Madrid, 1973, p. 167).

identificamos lo que una moral y una cultura, con las que aún no hemos roto, han postulado como positivo, hemos salvado —también— el derecho de la mujer a su inalienable libertad y, cuando menos, hemos respetado, aunque lleven a la ruina de todos, las razones que Ulises pueda tener. Creo que el acierto, desde la interpretación que intento establecer, es la de haber superado las contingencias que Anfino, Penélope, Ulises, etc., pueden presentarnos en unas vidas que se intentan situar en la Grecia antigua, pero que transcienden de sí mismas para alcanzar significado fuera de las papeletas epónimas, de una isla y de un tiempo. Intentar completar lo que Homero logró con su poema y que, en definitiva, es lo que nos conmueva hoy al leer la *Odisea* llevó a Buero Vallejo a escribir sobre el cañamazo del epos jónico una obra destinada a las gentes de su circunstancia, de su lengua y de su tiempo. La eficacia de su drama es, a mi modo de ver, el logro de algo que Gillo Dorfles había escrito para un plano estrictamente especulativo:

> La capacidad de construir el símbolo, o sea de sacar de todo dato sensorial una «forma» particular que lo impersonalice, sería una de las cualidades más características del pensamiento humano que tiende a reconocer el concepto de toda configuración abastecida por nuestras experiencias, a racionalizar después de toda sensación. Todo dato singular puede volverse símbolo de algo y como tal denotar la cosa misma [62].

## VIII

*La tejedora de sueños* se estrenó en 1952. Tras la *Historia de una escalera* (1949) pudiera pensarse en una evasión del realismo cotidiano. Sí y no. Sí, en cuanto a la presentación de la obra; no, en cuanto a la vida de las criaturas. Es una obra para un tiempo, para un país y para una gente. Volvemos a las vinculaciones de que ya he hablado. Quiero —de paso y para concluir este análisis— hablar de otra tradición: la nacional. Estamos ante una obra en la que asoman recuerdos a motivos de nuestra cultura; son los eslabones que hablan del nacionalismo —quién lo dijera— de un drama que se instaura en un pasado muy remoto. El dramaturgo se asocia así a una tradición con la que no quiere romper; mejor aún, que rota por mil causas distintas, debe continuar viviendo para que nuestro pueblo —sin saberlo— siga siendo

[62] *Símbolo, comunicación y consumo.* (Trad. María Rosa Viale). Barcelona, 1967, pág. 181.

fiel a su propia razón de existir. A nadie le dan opción de escoger, pero a todos se nos exige fidelidad. Es el servicio de Buero con su tejedora.

Al final del drama, cuando Ulises ha matado a Anfino, el último de los pretendientes, quiere culminar su venganza: anunciar su regreso, aprender rehenes, cobrar tributos. Es la conducta del Cid tras la afrenta de Corpes: conseguir la convocatoria de cortes y, en la reunión, exige poco a poco: las espadas, las arras, la separación legal. Después de tantas andanzas y peregrinaciones, de tanto rencor saciado, de tanta vida en holocausto, «el palacio debe recuperar lo perdido» (pág. 69). Realismo del héroe, que también necesita descender a la vulgaridad cotidiana desde el cielo sin mácula de su epopeya. «Me pagarán tributos», dirá Ulises; el Cid tendrá unos molinos en Ubierna y será maquilero [63].

Habrá que estudiar alguna vez lo que el mundo intelectual de Buero debe a la obra de Unamuno. Ahí están *En la ardiente oscuridad* y *El concierto de San Ovidio*. Pero esta vida de Penélope nos habla en su desenlace con palabras que podemos identificar. Anfino actúa como voz de la conciencia de Ulises. Toda la obra ha sido un sueño: sueño el pasado irreversible, sueño el futuro que nunca se realizará, sueño —también— el presente. Ulises en su venganza se ha convertido en el dios justiciero que implacable distribuye premios y castigos; pero Ulises no es el demiurgo que viene a crear el mundo, sino el ángel exterminador que viene a destruirlo. Sin embargo, Ulises, también, como todos, está hecho de la materia de los sueños y algún día desaparecerá. Anfino se lo increpa: «Me matas porque tú estás muerto ya» (pág. 68). Es la condena de Augusto Pérez en el capítulo XXXI de *Niebla:* la criatura condenando a muerte a su creador. Anfino, el Anfino de Buero, no es el personaje carnal hijo de Niso Aretiada, es el sueño de Penélope convertido en realidad imposible, es el sueño del Ulises que Ulises ya nunca podrá ser, es el sueño del creador para hacerlo ser vivo, distinto del que Homero cantó. Y, como Augusto Pérez, condenado a morir por quienes lo fueron creando. Es unamunesco, también ese «morir en vida es peor [...] la muerte es nuestro gran sueño

---

[63] Recuérdese la tirada 148 del *Cantar*:

> ¿Quién nos darie nuevas de Mio Cid el de Bivar?
> ¡Fosse a rio d'Ovirna, los molinos a picar
> a prender maquilas como lo solie far!

Cfr. R. Menédez Pidal, *En torno al «Poema del Cid»*. Madrid, 1970, págs. 138-149.

liberador» (pág. 68), que con recuerdos de *Niebla* trae otros de *Poesías* [64] o del *Rosario de sonetos líricos* [65]. Pero no me parece fundamental el rastreo de un punto concreto, que, pienso, apenas si sirve de algo, sino el talante espiritual que crea identidad de interpretaciones, ese modo de estar sobre la vida escudriñándola y desnudándola [66]. No recuerdo ningún estudio sobre la palabra *sueño* en la obra de Unamuno: de existir nos explicaría muy bien lo que *sueño* significa en Buero Vallejo. Ahora interesa algo distinto: el lector, o espectador, de *La tejedora de sueños* reacciona en comunidad espiritual con el dramaturgo. De pronto, la recreación de un mito griego incide sobre otro mito español y ese contínuo soñar se asocia a una forma hispánica de vivir, y ese deseo de muerte es el tornavoz de una entrañada postura: desde *La vida es sueño* hasta las *Sombras de sueño.* Obras en que el hombre se intenta liberar de su pasado para resucitar en el futuro, como esta Penélope, conseguida criatura que se eterniza en la memoria de Anfino antes de convertirse en historia. Resulta entonces que el mito elaborado por Buero Vallejo ha transcendido de su propia creación literaria y se ha convertido en una parcela de filosofía hispánica [67]. Insisto —y lo he escrito más de una vez— que el problema de las fuentes literarias no me interesa como erudición ni como juego; me interesa como hecho de cultura. No para el ejercicio mezquino de quitar originalidad —¿qué es ser original?— sino para descubrir esa postura que convierte al hombre en algo más que árbol. Y esto quisiera señalar ahora: lo que empezó siendo un motivo de historia de nuestra cultura occidental acabó en la interpretación hispánica de esos grandes temas a los que venimos llamando vida y muerte.

## IX

Enfrentarnos con la historia de Penélope no es otra cosa que tratar de dar sentido a un mito. Intentar entenderla con un sentido real es tanto como falsear radicalmente su significado. Y esto ocurrirá siempre

---

[64] Cfr. *Al sueño, Muerte,* etc.

[65] En el segundo terceto de *La Vida de la muerte* (soneto IV) se puede leer:

> este vivir, que es el vivir desnudo,
> ¿no es acaso la vida de la muerte?

[66] Vid. *Unamuno en sí mismo: «Para después de mi muerte»*, incluido en este mismo volumen.

[67] Tampoco hay que desdeñar todo el sentido que la envidia tiene en el drama y que cobra forma en el final rencoroso de Ulises: «Has envidiado inútilmente» (pág. 71). Ni la observación de Giménez Caballero, aducida por el dramaturgo (*Comentarios*, pág. 86).

que veamos en el mito unos elementos directamente expresivos. Podemos aplicar tantas lentes como queramos y la materia se nos destruirá porque no es asible, o se quedará convertida en un cascarón que nada contiene [68]. Los hombres de hoy estamos lejos de aquella realidad que los griegos sentían históricamente operante, pero no podemos decir que no actúa sobre nuestra conciencia. Es más, pienso si la lejanía no da al mito un significado que antes no tuvo [69]. Luciano, en su *Historia verdadera,* ha hecho una visita a Calipso, y el relato tiene un aire doméstico y, ¿cómo no?, un poco cínico:

> nos ofreció hospitalidad, nos preguntó por Ulises y Penélope, pues quería saber si era tan hermosa y tan prudente como Ulises dijo en otro tiempo. Le respondimos como pensamos que le gustaría [70].

Otro novelista griego —Aquiles Tacio— tampoco penetra mucho más, para él, no existe otro mundo que el más superficial y externo: «La mano de Penélope, y ahora se trataba de una criatura casta, ¿a cuántos pretendientes destruyó? [71].

Es posible que los autores griegos acabaran viendo en la guerra de Troya una historia doméstica demasiado elemental y primitiva. Conforme los siglos pasaron el halo mítico de los hechos se borró y quedó sólo la anécdota de lo que hoy llamaríamos un cuento fantástico. De tal modo, el prestigio de Ulises o de Penélope no era sino consecuencia del prestigio de los poetas; cuando se les consideró falsarios o mendaces, dejaron de contar entre el número de los historiadores, tal y como sentenció Tucídides [72]. Después Platón expulsa a Homero de la *República* [73]: ya no extraña que los autores tardíos se expresen sin demasiado respeto. Los cuentos míticos que la *Odisea* narra se han racionalizado y, al racionalizarse, se han vaciado de sus posibilidades religiosas y

---

[68] Es el problema del arte de siempre: su propia transcendencia. Resulta curioso leer, después de escrito el texto algo como esto:

> Todo libro que sea *nuevo,* verdaderamente moderno, de esta época, será tan profundamente ambiguo (tan ambiguo como ambigua es la época) que contará con una historia fingiendo que cuenta otra muy distinta (Alberto Arbasino, *Hermanos de Italia,* trad. N. Comadira. Barcelona, 1973, pág. 578).

[69] Cfr. Lord Raglan, *The Hero of Tradition,* apud Alan Dundes, *The Study of Folklore.* Prentice-Hall, 1965, pág. 157, especialmente.

[70] Página 342 de la edición del tomo I de la edición de A. M. Harmon. Londres-Nueva York, 1921.

[71] Edic. de S. Gaseles. Londres-Cambridge, Mass., 1957, libro I, § 8, pág. 26.

[72] Edic. Ch. Forster Smith, Londres-Cambridge, Mass., 1952, libro I, § XXII, 4.

[73] II, § XVII, págs. 376-378 de la edic. de E. Chambry. París, 1932.

poéticas. Tal vez para la historia del entendimiento humano todo ello signifique madurez intelectual, pero, como tanto logro, ha significado también un empobrecimiento. Es lo que Curtius ha dicho de otro modo:

> Es un espectáculo maravilloso ver cómo la filosofía irrumpe en el espíritu griego y va tomando por asalto una posición tras otra; es la rebelión del *logos* contra el *mythos*... y también contra la poesía [74].

Estamos en trance de ignorar hasta los nombres. Porque todo lo que Homero cuenta son —sí— peripecias conocidas en muchos sitios y en muchos tiempos; si las descarnamos de cobertura, nos quedaremos con un esqueleto que tanto puede sustentar a la *Odisea* cuanto al disfraz más raquítico, pero el producto que logramos no conmueve nuestra sensibilidad y viene a resultar que, tres mil años después, Penélope y Ulises tienen eficacia sobre nuestras conciencias y no la tienen todas las otras anécdotas que con el mismo argumento se puedan contar. Propp vio bien las cosas, pero nos dejó sin explicarlas. En un punto de su *Morfología del cuento* escribe:

> Hubiéramos cometido el mismo error si hubiéramos considerado al personaje de Penélope y las acciones de sus pretendientes como un hecho que correspondía a la vida real griega y a las costumbres griegas del matrimonio. Los pretendientes de Penélope son los falsos prometidos que la poesía épica del mundo entero conoce perfectamente. Ante todo hay que aislar los elementos folklóricos. Y sólamente después de haber realizado este aislamiento es cuando podremos plantearnos la cuestión de las correspondencias específicas de la poesía de Homero y la vida real [75].

Es cierto. Pero ¿Y la poesía sin adjetivos? Porque volveremos mil veces a las mismas discusiones: teoría de significantes, teoría de significados, ¿y después? la razón griega asaltó al mito y a la poesía, pero el hombre, y no precisamente el más obtuso, volvió a buscar el mito y la

---

[74] *Literatura europea,* ya citada, I, pág. 291. No de otro modo a como se expresa Karl Abraham: «Cosí un popolo ha dei periodi in cui dimentica alcuni suoi miti, perché vi è sempre un tempo in cui ogni collettività si libera delle sue tradizioni ed in cui un modo di pensare prosaico si sostituisce alle vecchie fantasie» (*Psicoanalisi del mito,* trad. N. Merola. Roma, 1971, pág. 104).

[75] Edición citada, págs. 162-163.

poesía [76]. De pronto, alguien que tiene el corazón entristecido piensa que la bondad ejercida en las adversidades tiene con el tiempo materia de alabanza, y entonces piensa en Ulises, al que llama cruel *(durus)* [77], y en Penélope, a la que dedica un bello recuerdo, que hubiera alegrado a la sombra de Agamenón, si es que Agamenón y su sombra todavía existían:

> Scilicet adversis probitas exercita rebus,
> Tristi materiam tempore laudis habet
> Si nihil infesti durus vidisset Ulysses.
> Penelope faelix, sed sine laude, foret [78].

Y es que, queramos o no, la historia son todos los hechos con eficacia para ser cantados o para ser leídos [79]. Y sólo se canta o se lee aquello que puede interesar. Luciano o Aquiles Tacio se han desprendido del mito y, al desprenderse de él, han dado muerte a la historia. Ulises y Penélope volverán a vivir cuando alguien los vuelva a soñar, y ese alguien no tendrá por qué creer dogmáticamente, le bastará con hacerlo poéticamente. Es decir, con tal su espíritu se acompase a lo que cree que existió.

Por eso Ovidio, al contemplar los males que ha padecido, sus destierros por mar y tierra, piensa que, si nos lo contara, nos movería a compasión, pues sus penas son mayores que las de Ulises:

> Tot mala sum fugiens tullere, tot aequore passus,
> te quoque ut auditis posse dolere putem.
> Crede mihi, sit nobis collatus Ulysses [80].

---

[76] Claro que esto nos lleva a otros problemas de los que no me puedo ocupar aquí; permítaseme —sin embargo— aducir unas palabras de Guido Guglielmi en su obra ya citada:

> Darse cuenta de que los desarrollos temáticos están dentro de una estructura formal quiere decir que se desecha todo tipo de *res* literaria y que se discriminan críticamente vida y literatura, cosa y signo (pág. 11).

[77] En la pág. 113 de *Toda-Raba* (París, 1934), Nikos Kasantsakis emplea el mismo adjetivo: «Yo soy un marinero de Ulises de corazón inflamado, pero de mente cruel y clara» (citado por José S. Lasso de la Vega, *De Sófocles a Brecht*, Barcelona, 1970, pág. 264). Creo que Filostratos hace una réplica a Ovidio en la pág. 368 de su *Vida de Apolonio de Tianes,* cito por la edición de F. C. Conybeare, Londres-Nueva York, 1917, libro IV, § XI:

> cuando en el curso de una disputa tuvo una entrevista con Ulises lo encontró tan moderado que pensó que Ulises era más hermoso que terrible.

[78] Ovidio, *Tristes,* V, 5.

[79] Para Dorfles, el *mito* es 'metáfora histórica' y la *metáfora* 'mito lingüístico' (*Estética del mito,* trad. Roberto, J. Vernengo. Caracas, 1970, pág. 22).

[80] *Tristes,* III, 11

Mientras que Du Bellay no ve en las peregrinaciones de Ulises otros motivos que los de la felicidad, y Homero nos hizo ver cuán inexacta era esa apreciación:

> Heureux, qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,
> Ou comme cestuy la qui conquit la Toison,
> Et puis est retourné, plein d'usage et raison.
> Vivre entre ses parents le reste de son aage! [81].

Tal vez al leer todas estas comparaciones tengamos motivos para meditar. Cuando Homero escribe sus poemas no pensaría en convertirlos en pretexto trivial de referencia (aunque resulte excesivo llamar triviales a unos versos de Ovidio sobre los que se refleja un alma atormentada), pero es cierto que sin respeto o con él, los poemas homéricos han perdido su sentido original, se han vaciado de significado, han adulterado la ley con que se les acuñó. Pero el principio de toda poesía es la fe en repristinar valores. Si el poeta no creyera en la eficacia de su creación, la poesía sería un objeto fungible, como cualquier bien de consumo. Y, sin embargo, la poesía queda, dura y se eterniza [82]. Es, más o menos, lo que decía al empezar estas páginas: en un pequeño cenáculo de iniciados se mantiene como motivo de análisis y comentos; alcanza tanto como el genio de su recreador, cuando es reconstruida, asimilada y convertida en elaboración personal. Es entonces cuando se produce ese nuevo valor al que antes he aludido y del que ahora vuelvo a hablar. El poeta de la Antigüedad es vuelto a descubrir; un poeta de hoy (es decir, un creador de no importa qué linaje) se enfrenta con aquel universo y se lo apropia para darle nueva vida. Un hombre (Buero Vallejo en el caso que estudiamos) considera inacabado el poema que Homero escribió, [83] pero lo considera válido para nosotros: el Hombre es el hombre griego de la Ítaca de hace tres mil años, y el hombre español de hoy. Lo que valía para quienes

---

[81] Soneto XXXI de *Les Regrets,* vv, 1-4.

[82] No muy otras son las ideas de Lord Ragan en la pág. 157 del artículo que ya he citado:

> On these they base character studies of the heroes, oblivious of the fact that the whole art of the great poets lay in putting new words into the mounths of old characters.

[83] Recuérdese que Kasantsakis compone su inmensa *Odisea* comenzándola en el canto XXI de Homero, y su héroe es distinto del que cantó el viejo poema (vid. *En torno a Kasantsakis,* apud J. Lasso de la Vega, *De Sófocles a Brecht,* ya citado, págs. 249-309). Por lo demás, los escritores antiguos habían forjado ya la leyenda de la marcha de Ulises: Filóstrato recuerda que la muerte le vino del mar (*Vida de Anpolonio de Tianes,* ya citada, libro VI, § 32, págs. 118-120).

soñaban con la guerra de Troya sigue valiendo para quienes sueñan con otras guerras de Troya; la soledad de Penélope no es distinta de la soledad de tantas otras mujeres, la generosidad de Anfino se da de la mano con otras generosidades, lo mismo que los recelos y venganzas de Ulises son los recelos y venganzas que, insidiosamente, nos acechan. Al retomar el mito, el escritor del siglo XX lo ha vaciado de un sentido arcaico y, completándolo, le ha dado validez presente. Como diría Furio Jesi [84]:

> la larga maduración de cada poeta es sólo un instante de la maduración cósmica de la cual un día venidero nacerá Dios, pero un instante que ya encierra en sí el esquema de la vicisitud cósmica y que, por lo tanto, atestigua el consenso entre hombre y cosmos que da forma al mito del hombre; es la misma forma de la antropofanía mítica [85].

Buero Vallejo ha elaborado —un eslabón más— motivos odiseicos que no se han secado en el espíritu del hombre, los conozca o los ignore, pero su originalidad ha estado no sólo en la creación de un código para transmitirnos su mensaje, sino también en dar virtualidad al mito con una serie de intuiciones que están vivas para los hombres a los que se habla; me refiero ahora, no a la universalidad de sentimientos, sino a la circunstancia tradicional que les hizo cobrar sentido en la España de 1952 [86]. Ha entendido lo que fue la creación homérica, la ha hecho renacer con nueva vida y, además, le ha dado validez para quienes —en su lengua— pudieran oirla o leerla. Pero la vida no acaba ahí. Homero fue un demiurgo que dio forma a seres humanos, no a entelequias, y los seres humanos son estructuras abiertas [87] como amelgas en tierra de sembradura. Otro brazo tirará grano y nacerán nuevas lletas. Y otro, y otro... No creo que Buero, ni nadie, aspire a que su obra, obra de hombre, pueda ser espiritualmente eterna; le basta con haber ayudado a la eternidad colectiva, lo que no es poco.

---

[84] *Literatura y mito,* ya citada, pág. 87.

[85] Nuestro León Felipe dijo en *Ganarás la luz* (México, 1967, pág. 114):

> Los poemas impresos siguen siendo borradores sin corregir ni terminar y abiertos a cualquier luminosa colaboración. Aun muerto el poeta que los inició, puede otro después venir a seguirlos, a modificarlos, a completarlos, a unificarlos y fundirlos en el Gran Poema Universal.

[86] En definitiva esta forma de proceder no es sino trasunto de la elaboración tradicional de los relatos. Para nosotros, el romancero sería piedra de toque de inestimable valor; fuera de nuestro ámbito, merece la pena considerar la *Polémica* entre Claude Lévi-Strauss y Vladimir Propp (pág. 26 de la trad. de José Martín Arancibia. Madrid, 1972).

[87] Cfr. Axel Olrik, *Epic Laws of Folk Narrative,* apud Dundes, *op. cit.*, pág. 132.

Hablamos de la pervivencia de la Antigüedad clásica y la sentimos como una enseñanza para el hombre de hoy. En la Antigüedad clásica se dijo que la mano mortal no puede labrar obras inmortales. No es ningún motivo de pesadumbre, sino de esperanza hacia el futuro, por más que el verso de Virgilio [88] nos estremezca cada vez que lo leemos:

> mortaline manu factae inmortale carinae
> fas habeant?

[88] *Aeneida*, IX, 95-96.

# APÉNDICE

1. **El *Pervigilium Veneris,* traducido por don Juan Valera**
2. **Sobre el texto de *Viviana y Merlín,* de Benjamín Jarnés**

# EL *PERVIGILIUM VENERIS* TRADUCIDO POR DON JUAN VALERA

## BREVÍSIMA INTRODUCCIÓN

El 7 de julio de 1885, Juan Valera escribió una hermosa carta a su amigo Marcelino Menéndez Pelayo. Algo así como una confesión de sus ocupaciones poéticas, tanto de las obras de creación como de las traducidas. Ahora nos interesan éstas: «He traducido, o más bien adaptado a nuestro idioma, mucho de literaturas extrañas, ya parafraseando, ya compendiando y extractando. Claro está, pues, que todo esto, escrito para otras gentes, para otra civilización y otras costumbres requiere explicación y notas» [1]. Además, con no poca cortesía, el novelista pidió a su amigo algún comentario con que se enriquecieran aquellas sus ocupaciones ocasionales. La respuesta no se hizo esperar, y las palabras amables tampoco escasearon e incluso centraron la cuestión de que voy a ocuparme: «[ofrece] en su libro una copiosa y variada antología de poesías insignes y famosas de grandes ingenios extranjeros, con los cuales no había tenido la Musa castellana trato ni comunicación de ninguna especie» [2]. Con estos antecedentes podemos entrar en nuestros propios comentarios.

## VALORACIÓN DE LA PARÁFRASIS

Don Juan Valera tradujo un poema latino de singular belleza, el

---

[1] Página 1.251 de sus *Obras,* estudio preliminar de Luis Araujo Costa, Madrid, 1934. Citaré siempre por esta edición.

[2] En la pág. 1.254 de las *Obras* aducidas en la nota anterior. La paráfrasis del *Pervigilium Veneris* fue aducida varias veces de pasada, y siempre con encomio, en la *Biblioteca de traductores españoles,* del propio Menéndez Pelayo (Edic. Nac., I, pág. 196; II, pág. 148, IV, pág. 380).

*Pervigilium Veneris* [3], y las notas de Menéndez Pelayo acreditaron, como siempre, sensibilidad y saber [4]: autor incierto, aunque algunos lo atribuyen a Floro; de cronología insegura, aunque no posterior al siglo III; métrica popular, pero de un hombre que supo aprovechar fragmentos anteriores y acertó en la imitación de los grandes poetas. Todo ello es independiente del logro: se trata de un poema «positivamente muy lindo». Don Marcelino acertó en todo y la crítica posterior, que tanto se ha preocupado por tan hermoso texto, no ha podido mejorar mucho lo que el maestro santanderino escribió en sus breves apuntes [5].

Es cierto que don Juan Valera más que traducción hizo una paráfrasis y no otra cosa es posible cuando de verter poesía se trata. Obligada, además, ahora, por una métrica silábica y no acentual, por un sistema vocálico totalmente distinto y, por supuesto, por una lengua muy diferente, por más que sea de origen latino. El poeta español ha recurrido a la combinación de hepta y endecasílabos, presentados bajo la forma estrófica de silva [6]. Esto ha forzado a recurrir a procedimientos muy distintos de los latinos, pero no diremos que a traicionar el espíritu de la obrecilla. Menéndez Pelayo emitió un juicio de valor que suscribo en lo que tiene de absoluto, pero prefiero abstenerme en la relatividad de las comparaciones [7]: el original latino es hermoso y su versión española no desmerece. No es pequeño elogio.

## ABREVIATIO

Los teóricos medievales habían establecido unos principios por los que la poesía debía regirse; fundamentalmente eran la *abreviatio* y la *amplificatio* [8]. Eran el resultado de una experiencia que aún cuenta, y la versión que comento no puede sustraerse de la vieja retórica. Me voy a fijar en dos de estos recursos, la abreviación y la perífrasis. El lógico que las exigencias del metro, de la rima, de la propia condición del español frente al latín, lleven a la amplificación que permita ir

---

[3] Página 1.381b-1.383a.

[4] Página 1.262.

[5] Para bibliografía e historia, me remito a las páginas. que dediqué a la versión del *Pervigilium Veneris* hecha por Jorge Guillén y que reproduzco en este mismo volumen.

[6] Cfr. Tomás Navarro, *Métrica española.* Siracusa, N. Y., 1956, págs. 235-236.

[7] «La traducción (o más bien paráfrasis) del señor Valera puede decirse que aventaja al original latino en grandeza y amplitud de formas y en arranque y potencia lírica» (pág. 1.262).

[8] Vid. Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècles.* París, 1962, págs. 61-85.

disponiendo de unos recursos que en el original no contaban, pero, también es cierto, que don Juan Valera ha abreviado en algunas ocasiones, bien que dentro de unos límites muy ponderados. Basten unos pocos ejemplos [9]:

49-52. Iussit Hyblaeis tribunal stare diua floribus:
Praeses ipsa iura dicet, adsidebunt Gratiae.
Hybla totos funde flores, quidquid annus adtulit!
Hybla florum sume uestem, quantus Aetnae campus est!

vv. 90-95. *Rasga el manto florido Hybla; derrama,*
*más pródiga que de Etna la llanura,*
*cuantas flores te dio la primavera.*
*Venus su ley proclama,*
*con las Gracias está, y ornar espera*
*de tus flores su trono y su hermosura.*

El sentido se ha mantenido, pero no en toda su fidelidad y aún podría pensarse que la traducción pudiera ser mejor. Es verdad que los filólogos disponen de unas precisiones que al poeta escapan [10], pero el entusiasmo no debe empañar la verdad. No se me oculta que descender a esta taxonomía acaso impida valorar la totalidad del quehacer, por eso me he apresurado a anticipar la belleza con que Valera tradujo; ahora debo descender a comprobar precisiones.

81-82. Ecce iam subter genestas explicant tauri latus,
Quisque tutus quo tenetur coniugali foedere.

148. *Muge el toro de amor.*

Jorge Guillén había sido más exacto en su versión, aunque me parece atrevimiento excesivo traducir como hace el «coniugali foedere» del original: «Ved, bajo las retamas toros tienden sus flancos / Y se rinden, seguros a los brazos nupciales» [11].

---

[9] Para facilitar la comparación, irán en cursiva los versos españoles. El texto latino se toma de la edición de Robert Schilling en «Les Belles Lettres». París, 1961.

[10] Véanse las traducciones de Schilling en la obra que acabo de citar y dos versiones españolas muy recientes: Enrique Montero Cartelle, «Bibl. Clás. Gredos», nº 41. Madrid, 1981; Antonio Alvar (en colaboración con Luis Alberto de Cuenca), *Antología de la poesía latina*. Madrid, 1981.

[11] *Final*, Barcelona, 1981, pág. 276.

86-88 Adsonat Terei puella subter umbram populi,
Vt putes motus amoris ore dici musico
Et neges queri sororem de marito barbaro.

154-157 *[...] y en el álamo frondoso*
*Filomena con cánticos suaves,*
*olvidando su mísera fortuna,*
*enamora al esposo.*

Creo que no es un acierto la versión. Prescindo del tópico *frondoso* con que califica al chopo, o del consabido *suave* añadido al canto del ruiseñor; pero los vv. 156-157 no dicen con claridad lo que en latín se cuenta, y se quedan sueltos los versos 158-159 («Sólo estoy mundo yo. ¿Cuándo el destino /renovará la primavera mía?»), que se justifican si Tereo (o su intercambio por una Filomena implícita en el mito) es aducido con toda la repulsa a que su crueldad es acreedora. Dejar al ruiseñor cantando dulcemente en el follaje de un árbol, y dejarlo olvidando de su triste condición y, además, enamorando a un marido de instintos bestiales, no creo que sea acertado. Porque, entonces, la mudez del poeta no tiene lógica inmediata para enlazarse con los dos versos que siguen.

## AMPLIFICATIO

He dicho cómo la amplificación está forzada por diversos motivos. En líneas anteriores he tenido ocasión de referirme a alguna adjetivación tópica, utilizada para completar un verso o por necesidades de la rima. Estos matanes de relleno aparecen una y otra vez:

13. ...pingit annum

27. *Venus el año pinta y engalana*

72-74. Romuleas ipsa fecit cum Sabinis nuptias,
Vnde Ramnes et Quirites proque prole posterum
Romuli, patrem crearet et nepotem Caesarem.

134-140. *Y une a los fundadores*
*de la soberbia Roma*
*con las nobles doncellas de Sabinia,*
*de donde origen toma*
*su raza prepotente;*
*Quírites, caballeros, senadores,*
*y César su más claro descendiente*

«*Soberbia* Roma», «*nobles doncellas* de Sabinia», «su raza *prepotente*», «Quírites, caballeros, *senadores*», adjetivaciones que no cuentan en el original, pero que aquí se utilizan —como en otros casos— para dignificar los enunciados o para cumplir con las exigencias de la rima.

En otras ocasiones la libertad tiende a perífrasis que amplían el original; no con un adjetivo más o menos retórico, sino con una auténtica *amplificatio.* Así la sencillez puede recamarse con cierta ampulosidad:

2-4. [...] uere natus orbis est,
Vere concordant amores, uere nubunt alites,
Et nemus comam resoluit de maritis imbribus.

4-9. [...] *la estación lozana*
*en que el mundo ha nacido*
*vuelve, y amor sobre Natura impera.*
*Mañana el bosque de las ramas verdes*
*sacudirá la escarcha fecundante*
*y en dulce lazo se unirán las aves.*

5-7. Cras amorum Copulatrix inter umbras arborum
Implicat casas uirentis de flay ello myrteo,
Cras Dione iura dicit fulta sublimi thorono.

10-15. *Ya vagando se pierde*
*en la fresca espesura y odorante,*
*do entreteje de mirto la enramada,*
*la tierna madre del amor, Ciprina,*
*que mañana dará su ley divina*
*sobre el tálamo excelso reclinada.*

25-26. Cras ruborem, qui latebat ueste tectus ignea,
Vnico marita uoto non pudebit soluere.

51-56. *¡Oh, esposa virgen, de amor cautiva,*
*rompe el nudo celoso que rodea*
*tu talle, y muestra tu hermosura,*
*más que nunca esplendente*
*por el ígneo rubor en que fulgura*
*tu despejada frente!*

Podríamos aducir más ejemplos, así la traducción que se hace de los vv. 10-11 (= 21-23), de los 14-15 (= 29-33), de los 16-18 (+ 35-37),

pero baste con los transcritos. No silenciaré, sin embargo, especificaciones que no constan en el original, como la adición «bajo la onda tiene / alcázar cristalino» (vv. 98-99, que se corresponde con el 54 del original), o «En todo ser impera / el amor con la grata primavera» (vv. 146-147, que deben ponerse tras el v. 80 latino) y la versión de los vv. 60-62 en el ampuloso énfasis de los 110-120.

## OTROS RECURSOS

Por último quedaría por señalar alguna trasposición (vv. 45-46 del original que se corresponden con el 84 del traductor) y alguna duda que tengo acerca de la exactitud de las interpretaciones. Así el «Ver nouum, uer iam canorum» (v. 2) resulta ambiguo al decir «La hermosa primavera / digna del canto» (vv. 3-4), lo mismo que no me satisface traducir «Vmor ille, quem serenis astra rorant noctibus, / Mane uirgineas papillas soluit umenti peplo» (vv. 20-21) por «Mañana debe desceñir la diosa / la túnica ajustada / al pecho de la virgen amorosa, / que al amor se abrirá como la rosa» (vv. 43-46) [12], ni creo que sea muy preciso traducir los versos 38-41 del original como se hace en los 72-75 de la versión española:

Conpari Venus pudore mittit ad te uirgines:
Vna res est quam rogamus: cede, Virgo Delia,
Vt nemus sit incruentum de ferinis stragibus.

*Venus púdicas vírgenes te envía,*
*oye su voz y cumple sus anhelos.*
*Queda* [13] *incruenta la floresta umbría:*
*no persigas las fieras.*

## FINAL

Cuando en 1860 don Juan Valera tradujo el *Pervigilium Veneris* tenía 36 años. Se trata, pues, de un intento poético de madurez. En efecto, la forma de traducir y las perfecciones de su versión acreditan al gran humanista que fue. Al cotejar minuciosamente su texto con el original debo reconocer que el juicio de Menéndez Pelayo es cierto, si

[12] Para la interpretación de estos versos, vid. Ignazio Cazzaniga, *Saggio critico ed esegetico sul «Pervigilium Veneris»* («Studi Clas. Orient» IV, 1955, pág. 68).

[13] Pienso que es errata por *quede.* Para estos versos, vid. Cazzaniga, pág. 75.

tenemos en cuenta la belleza con que se ha hecho el traslado, aunque un análisis detallado nos obligue a formular algunas matizaciones. Pero adelantemos que no son yerros, sino la condición de cualquier traducción, y mucho más si se hace en verso. La paranomasia mil veces repetida de *traduttore-traditore,* creo que no es cierta en esta ocasión. Porque poco significa señalar alguna abreviación o ciertas amplificaciones: una y otra pertenecen a una tradición retórica que, si existe, existe porque no hay manera de zafarse de ellas. Menos aún significan las discrepancias que anoto en cuanto a algunos matices del sentido. Si consideramos todo ello resulta que la versión no «traiciona» a nada, sino que es muy fiel al original y, además, mantiene sus muchas bellezas. Don Juan Valera ha sido fiel al espíritu del *Pervigilium Veneris* y nos lo ha transmitido con toda la frescura primaveral que el poema tiene. Difícil menester, pues las condiciones del latín y del español difieren y no poco, y cualquier traducción —hasta la más pedestre— tiene que sacrificar el sentido literal si quiere captar el espíritu de la obra traducida. Además, es una versión muy ajustada, que va siguiendo con escrupulosa fidelidad el desarrollo del poema [14] y lo comunica con singular precisión [15]. Para evitar objecciones, el autor llamó «paráfrasis» a su trabajo y con ello podríamos darnos por satisfechos, pero el rigor empleado me obliga a insistir en la fidelidad. Y aún tendríamos que preguntarnos el por qué de su traducción. Cierto que hay una insoslayable libertad de elección, pero, como todas las libertades, también está condicionada. Aunque sólo sea por el talante del escritor. Y Valera sintió, como todos los traductores, nostalgia por lo que las obras originales son o por el tiempo que las motivó. El bello poema de la época de Adriano es un canto sensual y gozoso por todas aquellas fuerzas que hacen ser hermosa a la primavera y, sobre todo, por la exultante alegría del amor. Y, sin embargo, los últimos versos, tan de confesión personal, tienen su no poco de admonición y de anunciada renuncia. Es lo que don Juan Valera sentía: el paganismo como impulso para vivir y como pretexto para manifestar sus propios deseos. Es lo que de sus propios versos dijo, escribir «por amor entrañable de la misma poesía y con anhelo cariñoso de vivir en lo futuro en algunas almas, afines a la mía, donde despierte o suscite mi voz simpática resonancia» [16]. Es lo que Floro, o quien sea el autor

---

[14] Varela lo llama *Himno,* vid. Boyance, *Encore le «Pervigilium Veneris»* («Rev. Études Lat.», XXVIII, 1950, pág. 212).

[15] Los 93 tetrámetros o septenarios trocaicos son traducidos en 163 hepta y endecasílabos.

[16] *Obras,* pág. 1.251.

del bellísimo poema, había conseguido al moverle con esa identidad de sentimientos. Es lo que por bien próximos caminos le había llevado a poner en español las bellísimas *Pastorales* de Longo (1880). Lo que Menéndez Pelayo formuló como principio general, valía para esta versión, para estas versiones, de la decadencia clásica: «poesía reflexiva, erudita, sabia y llena de intenciones».

## SOBRE EL TEXTO DE *VIVIANA Y MERLÍN*

En 1936, Benjamín Jarnés publica de nuevo su novela *Viviana y Merlín.* Pero no se trata de una reedición más o menos afortunada, la de 1930 había sido muy pulcra, sino la puesta en práctica de algo que nos había anunciado, y que merece la pena recordar:

> Unas palabras acerca de *Viviana y Merlín.* Su primera versión fue leída en mayo de 1929, ante mis amables amigas del Lyceum Club Femenino Español. La segunda, fue publicada en la *Revista de Occidente,* en su número de junio y en la *Europäische Revue,* de Berlín (número de octubre del mismo año, traducido fielmente por la señora Helene Weyl).
>
> Ahora *Ulises* acoge cariñosamente la tercera versión. Añadí algunos capítulos y amplié otros. Espero algún día escribir definitivamente mi *Viviana y Merlín* [1].

Ese día se cumplió en 1936, cuando el novelista nos dio la última versión de su relato. Tenemos, pues, un texto que se va reelaborando en sus apariciones sucesivas. Diríamos de una poesía tradicional que vive en las variantes por utilizar un símil que acaso Jarnés creyera conveniente. Porque —y nos vamos a fijar en las impresiones publicadas como libro y en las confesiones del autor— la materia narrada tiene su mucho de relato tradicional, según el carácter de las gestas, tanto en su patria de origen como en las versiones españolas. Más aún, *romance* llamó Jarnés a la novela en más de una ocasión, y romancescos son motivos que a ella se incorporan y aun personajes que pertenecen a nuestra propia tradición. Poesía tradicional española, que sirve para configurar, de algún modo, la historia de Viviana y Merlín; poesía tradicional es lo que, de algún modo, Benjamín Jarnés ha hecho con

---

[1] *Viviana y Merlín.* Ediciones Ulises, Madrid. 1930, pág. 33.

su narración. Si partimos de este presupuesto, podríamos interpretar las modificaciones del texto como los procesos de reelaboración que practicaban los escritores medievales. No deja de ser notorio que el hombre que escribe en su autobiografía el repudio de la retórica y poética, acabara suministrando materia de comento a los rétores [2].

Porque cualquier tratadista medieval —y la referencia no es arbitraria referida a la materia de Bretaña— de las distintas versiones de un texto deduce unos principios que se aplican con reiteración. Benjamín Jarnés toma una primera redacción de su novela y la recrea; alcanza así un estado parcialmente definitivo para un proceso de elaboración, pero que le permitirá seguir progresando hasta una versión inamovible: digamos ediciones de 1930 y de 1936. Para la primera de ellas nos valen las propias palabras del autor: «añadí algunos capítulos y amplié otros». Es la *amplificatio* que dirían los tratadistas clásicos o sus continuadores del siglo XII o del siglo XIII, pero en la versión de 1936 hay más: ha suprimido cosas o ha modificado otras, como si se tratara de una *exercitatio,* seria unas veces, retozona otras [3]. Aquel núcleo primitivo que fue, precisamente, una lectura, al ser fijado por la letra impresa, se ha ido cambiando, habitualmente acrecentando y, según veremos, practicando una *adiectio* que al acumular nuevos motivos conduce a una *paraphrasis* del modelo original. Cierto, que como ocurre con tantos textos medievales, se ha respetado el contenido y se modifica la manifestación externa de sus *modi.* Vamos a considerarlo.

Las supresiones no son muchas, ni significativas. Acaso la más extensa, la de poco más de una página [4], en la que el texto se hacía divagatorio. Al prescindir de esas líneas el relato sigue una línea de intensidad de que antes carecía y que había obligado a cierta reconvención («Pero *olvidamos* a Viviana», pág. 80). En otros casos, según señalo en nota, las eliminaciones aún son menos significativas.

Pero hay motivos en los que un fragmento no es eliminado sin dejar huella, sino que es reemplazado por otro. Cabría pensar que se trata de una suerte de *mutatio* clásica, aunque la comparación precisa no quepa, sino que lo que se produce es una serie de cambios que

---

[2] «Tenía yo quince años. Aquel curso —cuarto de Latín y Humanidades que estudié en la Universidad Pontificia de Zaragoza— había obtenido mi acostumbrado *meritissimus* por no saber la asignatura de *Retórica y Poética* —que nunca aprendí» (ib., pág. 19).

[3] Vid. H. Lausberg, *Manual de retórica literaria* (versión de J. Pérez Riesco). Madrid, 1966, t. II. pág. 405, § 1.092.

[4] Se corresponde con la pág. 53 de 1936. El fragmento suprimido empieza en el último punto y aparte de esa pág. 53 («El palacio está vacío de reyes y señores...») y llega a las líneas 4-5 de la pág. 80 («que trajo al castillo de Arturo el filtro envenenado de Tristán»). Alguna otra supresión en la pág. 143 (1930) a 108 (1936), 162 = 127, 167 = 130 y, acaso, nada más. Todo muy poco relevante.

tienden a aclarar la realidad a la que se aplica. Digamos que queda el recuerdo de lo que fue la versión de 1930, pero se reemplaza ahora por unas realizaciones enriquecidas. Tal y como ocurre en el recitado de la muchacha, cuando rodeada de las gentes que pueblan el castillo, alza su voz para hacer oír unas apasionadas palabras de amor [5]. Al pasar el texto a la versión de 1936, todo se concita para que Bernardino deje de ser una figura desdibujada y se convierta en un personaje de muy amplio significado [6]: el libro de Ruth que se glosa es la historia sublimada del amor («donde tantos escribimos *deber,* ella escribió amor»). Su sentido en el relato es dual, por cuanto hace ser al «infeliz Bernardino» una figura cuyo sentido está en ese sufrir el amor por la criatura, fatalmente esquiva, que es Viviana, y por el valor simbólico que para todos tiene la «historia de Ruth, breve como un cuento, sencilla como un amor de pastores, rebosante de campo y de ternura» [7]. Al verdadero amor se llega por los espinosos caminos del dolor: una senda, llevará al supremo Amor; otra, a ese trasunto que es el caballero que aparece como una sombra huidiza por estas páginas. Y este motivo cobra su cabal sentido si lo enmarcamos dentro de una tradición a la que pertenece.

Porque no puedo creer en la casualidad. En el *Cancionero de romances* de 1550 y en la *Silva* del mismo año se incluyó el *Romance de don Bernardino,* que Menéndez Pelayo incorpora tras los de don Tristán y Lanzarote [8]. Se trata de un bello poema del desesperado de amor; tardío por cuanto tiene de descripción de motivos exornativos, pero emocionante en esa figura desgraciada del doncel cuyo mote es «mi gloria por bien amar». Sus amores no son correspondidos y remedia sus cuitas clavándose la espada en el pecho. En *Viviana y Merlín,* Bernardino es una figura doliente cuyo amor por la juglaresa se nos muestra como una sombra huidiza, desdichada por su infructuosa pretensión. Bien valdría para ella el final del romance antiguo: «Aquí está don Bernardino que murió por bien amar». Imposible, a mi modo de ver, desvincular esta figura del personaje de la novela; si el nombre, tan comprometedor, ya tiene un sentido transparente, la posibilidad de pertenecer el poema a los novelescos de la materia de

---

[5] «Tu cuello, amor, se me escapa, como un tallo sensitivo [...] ¡Rásgame, amor!» (pág. 97 de 1930).

[6] Antes del cambio se han intercalado estas pocas palabras: «Pero el infeliz Bernardino no consigue arrancar de su mente a la hechicera. Ni de su corazón» (pág. 66 de la edic. 1936).

[7] Página 66, de la edic. 1936.

[8] *Antología de líricos castellanos.* (Edic. Nacional, t. VIII). Madrid, 1945, pág. 303. nº 149.

Bretaña, y los amores no correspondidos, crean un tipo humano cuyo paralelismo no es difícil de establecer. Añadamos todavía que Jarnés utilizó el romancero en otros motivos, como la espada del rey, testigo de los amores de Tristán e Isolda, según tendré ocasión de glosar.

Las páginas 45-48 de la edición de 1930 fueron reemplazadas por las 21-26 de la posterior, ¿Por qué tan largo cambio? Jarnés se había hecho difuso; era él quien introduce su propia perspectiva en el relato con el que éste perdió la objetividad exigible a un narrador que cuenta de una postura distanciada. La novela había sufrido una quiebra con la intuición del escritor («el juglar de estos días opina de otro modo») y todo el relato tomaba un tono pedantesco y subjetivo. Ese juglar opinaba sobre los propósitos de Viviana y sobre el concepto de lo que es la edad media, comparaba con el nacimiento de los dioses y especulaba con el sentido trascendente que la gracia da a las gracias. Es decir, las ideas de Jarnés —ajenas al relato— perturbaban el quehacer de Viviana: la imagen de esa mujer que no es conceptos transcendidos, sino, simplemente, encarnación de todos los atributos femeninos, aunque sean en grados de excelsitud. Viviana nos era escamoteada; no podríamos creárnosla o contemplarla en lo que realmente es, sino trocada en una creación intelectiva que huye de nuestros alcances porque se le obliga a tener los que su creador conforma. Lo que Jarnés hace en su nueva paráfrasis es eliminar esos añadidos extemporáneos e incorporar a su relato la historia de Merlín. Entonces los demonios deciden crearlo. El relato cobra un cerrado sentido, la novela no se pierde en divagaciones ajenas, sino en comentarios intercortados y el lector completa su información: sabe desde dentro cuál es la personalidad del mago, y no tiene que recurrir a sus conocimientos librescos; sabe cómo esa personalidad se va a oponer a la de Viviana y cómo, por él, cobrarán sentido las empresas de la Tabla Redonda. Brevemente: Merlín se instaura con lógica en el relato, con lógica se configura frente a Viviana y con lógica se traban las futuras peripecias. Dentro de ese marco caben la ironía y las alusiones literarias porque todo es coherente con el principio al que Jarnés se dispone a servir: el carácter lineal de su discurso y el carácter cerrado de su relato.

Dentro del mundo de las sustituciones hay una —sencillísima— pero de enorme significado. Viviana en el mundo de los hombres era *Carmen* (edic. 1930) y el nombre es reemplazado por *Angélica* (edic. 1936). El cambio atiende a una pretensión literaria de identificar el nombre propio con un mito: Carmen poco decía en el relato «medieval», mientras que Angélica venía a ser la consagración enamorada de

Viviana. No se olvide, del gran poema de Ariosto, *Orlando furioso,* sale la historia de Angélica y Medoro [9], que tanto se difundió en nuestra literatura y, si como quiere Dámaso Alonso, el romance gongorino, es producto de una artificiosidad retórica [10], artificiosidad retórica es lo que encontramos en la creación del novelista aragonés que —a lo largo de la novela— no hace otra cosa que exagerar los motivos medievales y acrecerlos con no pocas muestras de humor. Esta mezcla de aparente naturalidad y barroquismo nos sitúa en el centro del arte de Jarnés: cambiar un nombre propio no es una sustitución léxica, sino dar sentido ontológico a la realidad que Carmen o Angélica representan. Y no olvidemos que Jarnés pertenece a esa generación del 27, que trajo el resurgir de Góngora y, con él, la exaltación de las creaciones barrocas, lo que nos ayuda a explicar alguna clave extraña a esta novela, pero que la ilustra. El propio narrador ha escrito

> Los enemigos de la gracia se presentan desnudos o embozados. El primero es la fuerza. Es el dragón que da vueltas alrededor de Andrómeda, de toda belleza encadenada. Hay que matar al dragón o —como hizo mi Viviana— convertirlo en piedra [11].

Barrocos no eran sólo los cuadros de los pintores, sino también las ironías de Góngora y Quevedo. Si la sustitución del inexpresivo Carmen por el intencionadamente literario Angélica nos lleva a la asunción del nombre propio hasta la categoría de mito, según explicaría Max Müller [12], el cambiar la *Tabla Redonda* de 1930 por la *Mesa Redonda* de 1936 significaba la trivialización de motivos literarios marcados por la solemnidad, el decoro o el heroísmo: la *tabla* remota y medieval se mudaba por una *mesa* doméstica y cotidiana, con lo que se acentuaba el carácter burlesco, o al menos irónico, que tantas veces se quiso dar al relato [13]. Trivialización de los mitos y conversión en escenas domésticas de las historias cuasi místicas de la Caballería. Son dos procedi-

---

[9] Y Ariosto es aducido, junto a Cervantes y Rabelais (1936, pág. 21).

[10] *La lengua poética de Góngora* (3.ª edic.) Madrid, 1961, pág. 21.

[11] Palabras citadas en la pág. 7 de 1936.

[12] *The Science of Language* (1891), I, pág. 21.

[13] «Contemplaban tal o cual aventura de los grandes desde el último escalón como los limpiabotas» (1936, pág. 16), «¡Los Caballeros de la Mesa Redonda! Orgullo de la Edad Media. Nunca una falange de tan insignes varones se apiñó fraternalmente para algo tan insólito como ir en pos de unos cuernos» (ib., 18), «Hacen burla de vuestro inmaculado amor. Esta pasión celeste que han de cantar todas las arpas de la tierra se toma allí a chacota» (ib., pág. 30), «[Lanzarote] apuesto doncel, aunque flacucho» (ib.), «Tristán anduvo todo el día persiguiendo un ciervo; Isolda se fatigó más que nunca recomponiendo su brial» (ib., 91), etc.

mientos del arte barroco: el respeto ampuloso y solemne por un tema y la roma familiaridad con que le tratan otros. Sería trivial aducir a Velázquez y a Quevedo, pero en Jarnés el juego consciente tiene dos nombres: Gracián y Goya, sus «animadores artísticos» [14]. Aquellos maestros en los que quiso aprender la vigilancia y la exuberación [15] para producir —¿no es *Viviana y Merlín* su resultado?— libros «vivaces, vivarachos, quizá, hasta el aturdimiento, pero de inquietud siempre armonizada». La definición nos vale.

Asentadas así las cosas, cuanto pueda señalar sobre las sustituciones léxicas de ambas ediciones apenas hará otra cosa que insistir en lo que ya queda anotado. He aquí los cambios que anoto: *ultraterreno* por *ultratelúrico* [16]; *hosco* (41) por *fosco* (19); *mujer* (51) por *doncella* (28); «nombre *idolatrado*» (52) por «nombre *oculto*» (pág. 28), *perversa* (55) por *taimada* (33); *acongojada* (55) por *en plena zozobra* (33); *demonio* (73) por *diablejo* (47); *se retuerce* (89) por *enroscándose* (60); *bruja* (95) por *pérfida* (63); enorme (111) por *sublime* (85); *atril* (178) por *ciencia* (137) y algún otro caso menos relevante. No es difícil comprender las pretensiones de cada sustitución, sea para precisar (*taimada* en vez de *perversa, diablejo* por *demonio, enroscar* por *retorcer,* etc.), sea para dar un sentido arcaizante al relato (*fosco* por *hosco*), sea para situar el léxico en un ocasional carácter mágico (*ultratelúrico* por *ultraterreno, ciencia* mejor que *atril*) o para presentar a Viviana en su verdadera proporción (*pérfida* y no *bruja*). No merece la pena insistir en esto y queda constancia de la práctica del uso, pero no sería bastante que nos ocupáramos de ello, si no constituyera teoría con los motivos anteriores.

Supresiones y cambios nos han situado ante una forma de la *detractio* que Benjamín Jarnés ha practicado, pero con ellas no se modifica apenas, o nada, el modo del relato. Como siempre, los motivos principales de la paráfrasis están en la *amplificatio* en las que el artista prueba su maestría frente al texto que le sirve de base. Qué duda cabe que no se trata ahora de una *aemulatio* tal y como consideraron los viejos preceptistas [17], sino que recurre a una especie de *adiectio* que afecta a la forma del texto, ampliándolo y dándole un sentido interno más consistente. Los recursos a los que Jarnés se acoge son los más fáciles de llevar a cabo: para alargar su novela procede a

---

[14] *Años de aprendizaje y alegría,* al frente de la edic. 1930, pág. 13.

[15] Ibídem, pág. 14.

[16] Páginas 40 y 16 de las edic. de 1930 y 1936, respectivamente. Para abreviar, pondré los números entre paréntesis: el orden de los ejemplos será el del año de las dos ediciones.

[17] Lausberg, II, § 1.101.

dos tipos de *amplificationes,* que dilatan el principio o el final de los capítulos. El texto apenas si se modifica, salvo en el, no siempre necesario, enlace de la adición con el texto previo. Es curiosa la total coincidencia de este hecho con la tradición clásica. De Lausberg (III, pág. 192) tomo una definición de *prótasis* que conviene totalmente a lo que Jarnés práctica: «*prótasis* est primus actus fabulae, quo pars argumenti explicatur, pars reticetur ad populi expectationem tenendam». Acomodemos el principio del relato al inicio de los capítulos y no estará muy marrado el quehacer de nuestro novelista. De acuerdo con ello se inician con relatos añadidos capítulos como los que se titulan *Estratagema* (pág. 27), *El retablo* (pág. 39), *La seducción* (pág. 51), *Isolda y Tristán* (pág. 89), *Altisidora* (pág. 123) y *Exhortación* (pág. 153); es decir, seis de los trece de que consta el libro ¿Qué se añade? Cuadros ambientales [18], intensificaciones del relato [19], nuevas figuras para representar un papel en el texto [20], los comentarios del autor [21]. De una parte, el viejo procedimiento medieval de la *descriptio,* según la cual las cosas se presentarán ante los ojos para mostrar alguna condición del lugar o de cualquier otro motivo [22]. Bástenos un sólo botón de muestra, y porque no ocupará mucho vagar. El capítulo *Estratagema* empieza así en la edición de 1930: «Ginebra, Arturo, Lanzarote, todos los caballeros van a salir de caza» (pág. 51). Al reelaborar el texto en 1936 lo que se lee es esto:

> Galgos, lebreles saltando alrededor de los siervos. Palafreneros, arqueros, pajes yendo y viniendo por el patio. Los halcones en sus puños, los yelmos en sus testas, los escudos en sus brazos. Y los primeros rayos del sol arrancando chispas de las puntas de las lanzas. Gran rebullicio. Ginebra, Arturo, Lanzarote, todos los caballeros van a salir de caza (pág. 27).

La *descripción,* lógicamente, es fácil como figura protética, pues sirve para crear un ambiente introductorio que enmarca, como en un cuadro de género, el relato que va a seguir.

La intensificación anuda con mayor precisión las caracterizaciones y si se aplica a personas sirve para apurar su etopeya. Bastaría leer el comienzo del capítulo titulado *El retablo* para que viéramos como la

---

[18] Páginas 27, 51.

[19] Páginas 39, 123.

[20] Página 89.

[21] Página 153.

[22] E. Faral, *Les artes poétiques du XII^e et du XIII^e siècles.* París, 1962, pág. 75.

figura de Viviana se perfila con unos trazos que nos la convierten en criatura acabada, porque allí se nos dice que es juglaresa, pero —al mismo tiempo— es el hada que conoce los misterios de los bosques, cuyos dedos están dotados de prodigiosas virtudes. Claro que no hemos de pensar que esta *adiectio* sea puramente cumulativa, sino que sirve para asegurar la figura en el propio relato. La edición de 1930 nos había mostrado una Viviana adornada con las condiciones que Tarsiana tiene en un gran poema medieval; como la heroína del *Libro de Apolonio,* la nuestra es juglaresa [23] y, al acentuar su condición, se justifican todos los cuentos que se incrustan como *adiectiones* en el texto de 1930.

La aparición del ermitaño Ogrín al inicio del capítulo de *Isolda y Tristán,* obligará o justificará nuevas adiciones [24] para que el relato mantenga su coherencia. Y al margen quedan los comentarios del autor que, si son una larga adición en la *Exhortación* final, también se muestran coherentes con la *Introducción* (añadida en 1936) y ambas hacen mantener el relato como una especie de cuento juglaresco en el que no faltan alusiones al público que escucha o a una representación que se está desarrollando.

Al final de unos cuantos capítulos, Benjamín Jarnés ha hecho adiciones paragógicas. Figuran en los que se titulan *El castillo* [25], *Estratagema* (35-38), *El retablo* (49-50), *La seducción* (61-62), *El látigo de Venus* (76), *El baladro* (142). Como en el caso de la *adiectio* inicial, la conclusión cumple con esa misión de alargamiento con la que se amplía la novela. Unas veces son episodios que sirven para que el lector sepa más (por ejemplo, en la larga adición sobre el sabio Merlín, págs. 21-26) [26], para acabar las etopeyas de los dos protagonistas (49-50 y 76), para aumentar el relato con un nuevo episodio (61-62 y 141-142) o para añadir un cuento de la juglaresa (35-38). Como se ve, pocas discrepancias con respecto a lo que las adiciones iniciales significaban; de nuevo, biografía, etopeya y acumulación.

Por último, consideremos los casos de *adiecto* en el centro de los capítulos. Algo así como una epítasis enriquecida para más rigurosamente el desarrollo del argumento, o de los motivos que se presentan exentos. Este tipo de ampliación casi siempre cumple un mismo fin:

---

[23] Así vuelve a llamarla en unas adiciones de las págs. 30 y 32. Por lo demás, *juglaresa* aparece alguna vez en la edic. de 1930, pero no con esta intensidad. Véase la pág. 29 (1936) que me parece importante para conocer las lecturas medievales de Jarnés.

[24] Páginas 92, 99, 119, 142 (edic. de 1936).

[25] Páginas 21-26 de la edic. 1936.

[26] Incluida apenas iniciado el capítulo.

alargar el relato con elementos que no son funcionales sino adjetivos. En ellos cobra sentido el carácter juglaresco de Viviana porque su condición permitirá en cualquier momento ampliar el texto sin modificarlo en su estructura: así la historia de Ruth (págs. 66-68), la leyenda de Blanca, Marcela y Luscinda (73-75), el viaje de Diana (112-114), la fábula de don Quijote (149-157) y, en función de Viviana, los coloquios, obligados, de Merlín (págs. 116-118 y 130-132). Al lado de estos casos de motivación harto trivial hay un par de ellos en los que se incrustan sendas historias que no trascienden a la estructura básica del relato: me refiero a la del enano Gobín (págs. 16-17) y a la del apuesto Lanzarote (30-32 y 107-108). Se trata, como en todos los casos anteriores de interpolaciones que poco tienen que ver con los protagonistas, pero que, como la del ermitaño Ogrín o los dos episodios que he señalado de las adiciones paragógicas tienen un fin mecánico que no modifica en nada la estructura de la novela. Tampoco la modifican las etopeyas de Merlín cuando aparece luchando entre la ciencia y la vida o la de Viviana desarrollando todas sus sutiles argucias (77-80). Esto es lo fundamental, porque otras interpolaciones cuentan para «quijotizar» el relato, como la alusión a Urganda la Desconocida (pág. 18), o para intensificar un carácter que acabará siendo quebradizo [27].

Deducir de estos cotejos algunas consideraciones de índole general, no me parece que sea difícil: unas afectarán a lo que es estrictamente formal, mientras que otras precisarán —ya que no cambiarán— la naturaleza del contenido. Lo que parece evidente es que el fin que se propuso Jarnés fue hacer más largo su relato. Posiblemente pensó siempre en ello, y nos consta su propio testimonio. Acaso se dio cuenta de las posibilidades de convertirlo en novela de mayor fuste, pues al cambiar muchas cosas hemos visto que no tocó para nada lo que era su estructura interna o, si se quiere, la forma y las funciones de sus personajes. Quedan intactos Viviana y Merlín y sí alguna otra criatura suya (Gobín, Ogrín, Lanzarote) queda marginada en el relato lineal que el autor se ha impuesto.

Ahora bien, en unas palabras de la *Introducción* al texto de 1936, Jarnés argumenta contra los gordos bedeles del *Museo Mitológico* y nos descubre que

> una de las víctimas de estos hombres a sueldo del pasado fue

[27] «Merlín se está dejando envenenar por [Plotino] ese campeón de alturas metafísicas. Está aprendiendo a no vivir» (pág. 19). Cfr. también en la pág. 60: «Y hacia él le va empujando lentamente el terrible enemigo. Lento y suave como el ímpetu que arrastra la savia a lo largo del tiempo».

> Viviana. Había que pintarla a una hora avanzada de la tarde, a una luz muy parecida a la sombra, a la hora de cerrar, medio en tinieblas. Y nadie consiguió verla a pleno sol, en toda su compleja hermosura y seducción (pág. 10).

Queda precisado el fin de esas adiciones que afectan a la etopeya del personaje: Viviana apura sus trazos para mostrarse más compleja de lo que era en la versión de 1930: más aún, acentúa su condición juglaresca que tan necesaria es para el relato y para enraizarla con una tradición a la que —literariamente— pertenece. Esa criatura sutil y enredadora cobra una nueva alegría retozona, que adquiere en el contacto con la naturaleza y que le permitirá contemplar mejor el alma de los hombres [28] y jugar con bajos deseos [29]. Se reaviva así la historia del Amor y el Viejo [30] y las palabras de Viviana no son muy dispares de las del *Diálogo* de Rodrigo de Cota: me atrevo a preguntar si en el fondo no estaba también esta lectura y Merlín —como el Viejo, una vez perdido el sentido, sólo podrá recuperarlo a través del filtro llamado Viviana [31].

Paralelamente, la figura de Merlín adquiere unos perfiles más nítidos que en el texto de 1930: pienso por ejemplo en sus condiciones de mago (pág. 79) y, sobre todo, en los fuegos que en él enciende el Amor (pág. 83) que le hacen pensar en el tiempo perdido (pág. 85). De este modo Merlín ha adquirido una complejidad que no tenía. El Merlín de 1930 no era otra cosa que un «clérigo entendido» [32] al que Viviana llama una y otra vez «sabio mío» y al que nosotros encontramos, en su sabiduría, proyección del rey de Tiro [33].

Al lado de este enriquecimiento de la etopeya de Viviana y Merlín, las adiciones de 1936 han intensificado motivos que estaban mucho menos caracterizados. Pienso en la figura del paje Bernardino, llena de puros sentimientos hacia la muchacha enredadora. También el doncel queda prendido de la traviesa Angélica que —en una interpolación— se compadece del muchacho, finge ser una vieja repelente y libera al

---

[28] Vid. págs. 30-31 y 40, añadidas en 1936.

[29] Recuérdese la historia, interpolada, del centinela (págs. 44-50).

[30] En un momento dice Merlín: «Mi cabeza es blanca, como una alta cumbre donde ya no puede amarle los pájaros ni germinar las estrellas» (pág. 56; el fragmento también está en la edic. 1930).

[31] Véanse las últimas líneas, añadidas, del capítulo *El látigo de Venus,* o las largas páginas del capítulo siguiente *El rapto,* añadidas muy al comienzo de *El rapto.*

[32] Leía idiomas extinguidos hace tiempo, códices anotados en sus márgenes (pág. 119), descifraba «enormes grimorios» (pág. 20), analizaba a Plotino (pág. 54) y meditaba sobre un atril (pág. 77).

[33] M. Alvar, *Apolonio, clérigo entendido.*

mozo de su pasión [34]. Anudamos un cabo perdido en el texto de 1930, y volvemos a la tradición española: el héroe del romance que muere de amor, según los viejos versos, a los que ya he tenido ocasión de referirme.

Esta recreación tradicional no va sola y se empareja —según he dicho— con el romance carolingio de Gerineldo: la espada del rey es testigo de los amores del paje y de Enilde o —ahora— de Tristán e Isolda [35], tal y como figuraba en la versión de 1930.

Hemos ido recreando un clima literario español: *Libro de Apolonio* [36], romancero, *Diálogo entre el Amor y un Viejo,* pero nos queda el arrastre más importante: Cervantes. Don Quijote había sido un motivo clave en la interpretación de la historia de Viviana y Merlín cuando la muchacha —como en un nuevo *Retablo de las maravillas*— cuelga la pantalla sobre la que se proyecta la triste figura del caballero manchego. Era bastante en el relato de 1930, pero, seis años después, y a vueltas de romances y de fantásticas historias de San Borondón, en relación con las aventuras de don Quijote se hace una descripción de España, al uso de los países que figuran en las novelas griegas y bizantinas [37]. Se cierra el sentido que tienen las *adiectiones* en la segunda versión del texto: del perfeccionamiento de los héroes se pasa a dar un sentido actual y nacional al relato. Como si aquella materia de Bretaña, que dejó unos ecos históricos entre nosotros, pasara a ser materia viva para un lector del trágico 1936. Nuestro periplo concluye: la novela se ha desarqueologizado sin perder sus ademanes caballerescos (*mesa* por *tabla*), ha intensificado el carácter humorístico que quita lejanía al relato [38]; por otra parte ha marcado el carácter puramente literario de su texto (*Angélica* por *Carmen*) y este ha venido a pasar a nuestra tradición literaria: cierto barroquismo y cierta exuberancia que hacen ser —también española— su interpretación de esa materia de Bretaña. El resto creo que es menos significativo, algún caso de *detractio* y muchos de *adiectio* han permitido saber qué se propuso Jarnés al ampliar su novela. Para estudiarlos he aplicado unos principios medie-

---

[34] Páginas 141-142.

[35] Páginas 93-95 de la edic. de 1936. Vid. el carácter germánico del motivo en R. Menéndez Pidal, *Sobre geografía folklórica* («Revista de Filología Española», VII, 1920, págs. 249-250).

[36] A Apolonio de Tiana se le cita en la adición de la pág. 51 y en la de la 151. Me parece que esto vendría a apoyar el conocimiento del *Libro de Apolonio.* En el t. I de mi edición señalo relaciones entre la *Vida* escrita por Filóstrato y el poema español.

[37] Páginas 149-151.

[38] En la lucha de los demonios con San Miguel se habla de «los menudos custodios recién salidos de la Escuela de Policía Angelical» (pág. 21). Véase también la pág. 154.

vales que pertenecen a una determinada retórica, pero esa misma retórica es la que él ha seguido cuando ha querido reelaborar un texto que era suyo, pero con el que se ha ejercitado como lo hubieran hecho los rétores antiguos. Acaso todo se reduzca a esto: perfeccionar el carácter de sus criaturas, ampliar con relatos diversos e hispanizar el texto. Ayer y hoy en un quehacer retórico. Como la reelaboración de tantos relatos que tomamos prestados en nuestra literatura y hoy, como el adaptar los romances carolingios, asomaba un pedazo de la historia —cultural— de España [39].

[39] Sobre el carácter de los personajes y sus vinculaciones artúricas no era este el momento de hablar, pero quiero aducir un par de referencias por si resultan útiles: E. Reiss, L: Horner Reiss, B. Taylor, *Arthurian Legend and Literature An Annotated Bibliography,* Volume I. The Middle Ages New York-London, 1984, págs. 90-93, Norris J. Lacy (edit), *The Arthurian Encyclopedia.* New York-London 1986, págs. 382-385.

ESTE LIBRO *SÍMBOLOS Y MITOS* DE
MANUEL ALVAR, SE ACABÓ DE
IMPRIMIR EN LOS TALLERES
DE EBCOMP, S. A., DE
MADRID, EL DÍA
22 DE FEBRERO
DE 1990

...La palabra es el medio para que podamos expresar el espíritu de los hombres, todo aquello que está más allá de la naturaleza humana...

CSIC