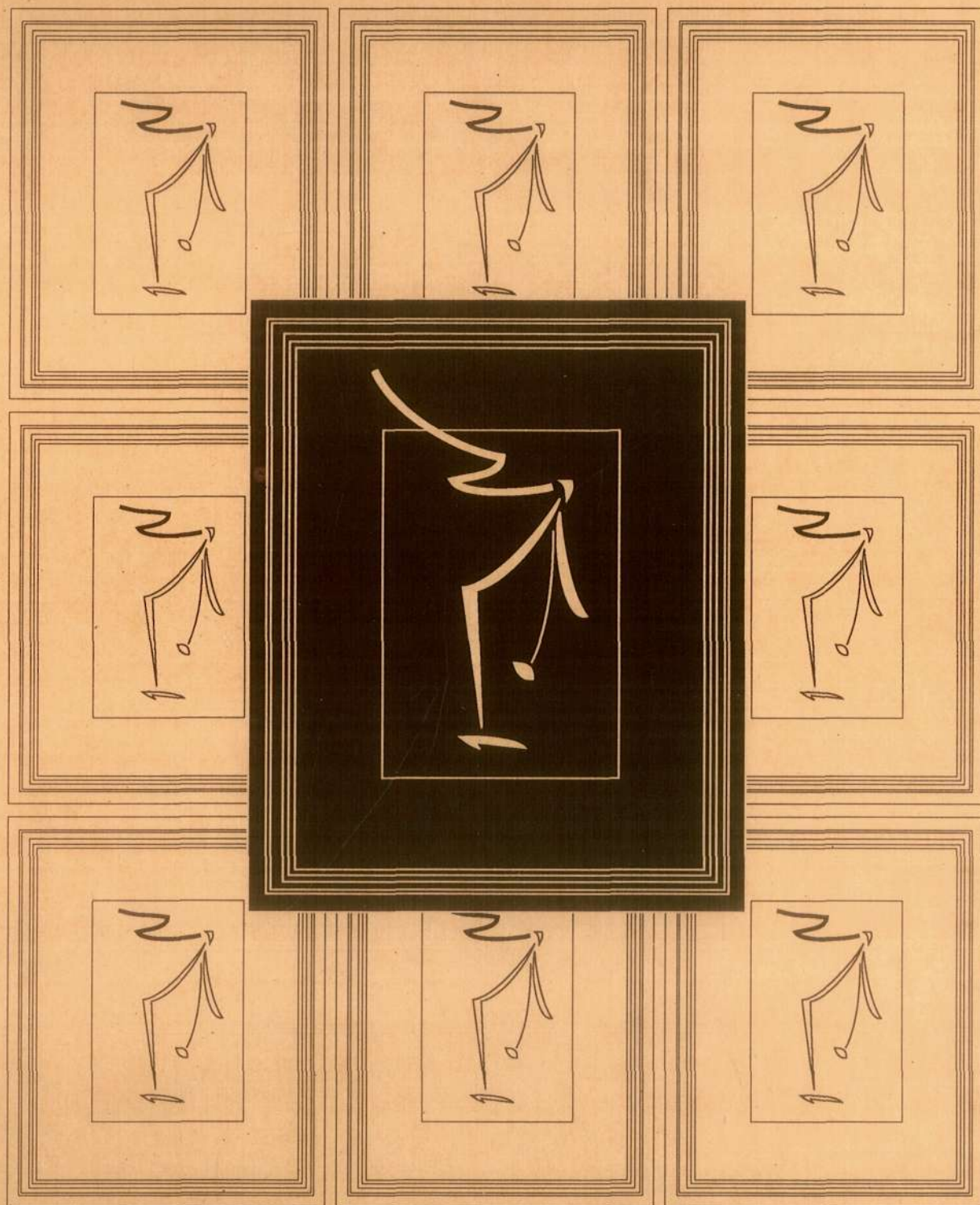


Sabina

REVISTA DE LLETRES

N.úm 6 - MARÇ 1991



N. Almena / M.R. Álvarez Sellers / J.M. Balcells / A. Colinas / J. Colomines / J.C. Elijas / R. Inglada
F. Gonzàlez-Rousseaux - O. Giménez / P.L. Johnson / J. Lentini / L. López Grigera / M. Mantero
E.M. de Melo e Castro - A. Rodríguez / R. Miró / E. Ortas / R. Oteo / A. Palacios / R. Pérez / J. Perucho
A. Piedra / C. de la Rica / M. Riutort / C. Rodríguez Fer / F. Rodríguez Torras / L. Romero Tobar
G. Sabat-Rivers / M. Viadel / M.J. Villuendas / O. Xirinacs.

*«Vamos, no quiero que me atormentes, tienes
demasiada fe en el lenguaje,
¿No sabes acaso, oh lenguaje, que los brotes
se doblan bajo tu peso?»*

(Walt Whitman)

ÍNDIX

PUNT DE FUGA. Olga Xirinacs.....	3
ENTRE ELS OCRES ROSATS (Miquel Àngel). Joan Colomines ..	4
UN POETA XINÈS REMERCIA ELS SEUS DEIXEBLES. Joan Perucho	5
A TRAVÉS DEL ESPEJO. Javier Lentini	6
(ISLA DE) MARSALA. - LA PIRÁMIDE. Carlos de la Rica	7
SUERTE DE VARAS. Rafael Inglada	8
CARTA DE NOVIEMBRE. Ramón Oteo	9
PRIMERA NOTICIA (A MODO DE POÉTICA). Juan Carlos Elijas ..	10
«DEIXEU QUE APRENGUI EL MEU SILENCI.». Rosa Miró ..	11
«CUANDO ALGÚN ATARDECER RECUERDAS», Mario Viadel Mestre ..	12
SENZILLESIA ENTRE ELS ARBRES, / SENZILLESIA ENTRE ELS LLAVIS. Narcís Almena ..	13
POEMAS. M ^a Jesús Villuendas	14
ALL'S FAIR or A Lament for Chivalry. P. Louise Johnson	15
LA PALABRA CLAVE. Françoise Gonzàlez-Rousseaux. Traducido por Olivier Giménez ..	16
CARTA QUE NO SE ECHA AL CORREO Y POSDATA QUE SÍ SE ECHA. Amador Palacios.....	18
ENTREVISTA DE <i>Salina</i> CON ANTONIO COLINAS.....	19
en busca del olvido perdido. e.m. de melo e castro. Traducido por Ana Rodríguez ..	25
L'AFOGAMENT DEL MÓN. Macià Riutort	29
INTRODUCCIÓN A UNA LECTURA RETÓRICA DE CERVANTES:	
<i>EL QUIJOTE</i> A LA LUZ DE HERMÓGENES (II). Luisa López Grigera	34
SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: BARROCO DE INDIAS,	
FEMINISMO Y LENGUAJE TRANSGRESOR. Georgina Sabat-Rivers	41
LARRA, POETA ÁULICO, Y LAS FIESTAS LIBERALES. Leonardo Romero Tobar	47

AMBIVALENCIA EN LA POESÍA BÉLICA DE STEPHEN CRANE. Fernanda Rodríguez.....	51
AUGUSTO FERRÁN, UN POETA OLVIDADO. M ^a Rosa Álvarez Sellers	55
MALLARMÉ SEGÚN PILAR GÓMEZ BEDATE. Manuel Mantero	59
RAMIRO PINILLA, UN NOVELISTA AL MARGEN. Roberto Pérez	63
POETA EN AMMÁN. José María Balcells	65
NOTAS SOBRE EL RECUERDO Y LA MEMORIA EN LAS ISLAS INVITADAS DE MANUEL ALTOLAGUIRRE. Esther Ortas Durand	68
LUIS PIMENTEL, SILENCIOSO Y SECRETO. Claudio Rodríguez Fer.....	73
CUENTOS DE AUTOR. Antonio Piedra	74
AUTORS	76

ÍNDIX D'IL·LUSTRACIONS

Antonio Escot. Portada	
Mariano Rubio. «Ruedo Ibérico I» (El Quiebro). Aiguafort.....	24
Sefa Ferré. Dibuix a grafit	46
Eloy Martínez Lanzas. «Fuerza irracional y música». Gravat	79

Direcció i coordinació: Sara Pujol.

Redacció: Narcís Almena, Fernanda Cuadrado, Rosa M^a Miró, Sara Paco, Ana Rodríguez.

Col.laboradors: Xavi Agut, Olivier Giménez, Mario Viadel.

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

Amb el suport de: Facultat de Lletres de Tarragona.
Diputació de Tarragona.
Caixa Tarragona.

Fotocomposició i impressió: Gràfiques Moncunill - Valls
Dipòsit Legal: T - 651-86

PUNT DE FUGA

Olga Xirinacs

*Corro cap a ponent seguint la llum
i sé que és un intent del tot inútil.
La claror de novembre, aquest capvespre
és la memòria del teu cos distant.
Al fons del món hi ha un cel que encara vibra
però els arbres es moren al meu pas
en una intensa solitud glaçada.
Se'n va la llum que estimo, densa i bella
com el reflex d'alguna joia antiga
que algun moment fou presa pels meus ulls,
i camino de pressa, de pressa,
perquè la nit, al meu darrera, avança
comptant la vida que, corrent, oblido.
Hi ha bulevards candents al punt de fuga,
hi ha un món que es mor, rebel, i encara és bell.
Abans que la foscor s'emporti els límits
i esborri l'aura tèbia del teu front,
m'adormiré en la pau de la memòria nua,
sense llençols ni marbre, en una fuga ardent.*

ENTRE ELS OCRES ROSATS (Miquel Àngel)

Joan Colomines

*Entre els ocres rosats clivellats des de sempre
escrostonats i bruts, a voltes lluminosos,
com un núvol de blaus, com el verd d'oli i gespa
en el tou clar i obscur, tot és llum, nit i ombres.
En el gran firmament on guspiren estrelles
com un vent de l'enllà la Força ens vivifica
i envoltada de nins agafa forma humana.
S'apropen mans i uns dits transmeten l'energia
de la creació. Amb ulls nets, que supliquen,
l'home es mira el destí que és molt més que un bell somni.
Mils de mils de milers de mirades contemplen
tons suaus de colors d'unes fràgils escenes
que transmuden la veu d'aquest ésser que crida
tot just tot fou inici, més enllà la bellesa
dels seus muscles, dels ulls, del seu tan púdic sexe.
Tota la Humanitat mira absorta els grafitis
tots ells perfecció, tots foc, i llum, i aromes.
Des de prop del final hom contempla els inicis
de la vida de tots, de quan tot es creava
just al moment aquell que en diem setè dia
i a dalt del bastidor es va hissar una bandera.
Tots els tons del morat espargeixen els núvols.
L'estol del Creador, amb blanques cabelleres,
túniques de colors, aire de tramuntana,
contempla el que ha estat fet i es troba solitari
enmig d'aquell desert, on l'home és l'esperança.
L'home així fou creat, i ell ens creà la resta.*

UN POETA XINÈS REMERCIA ELS SEUS DEIXEBLES

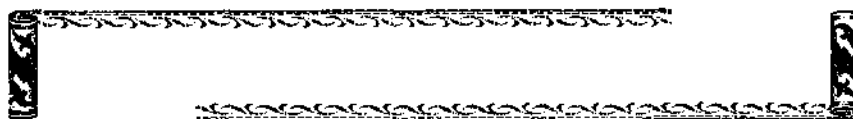
Joan Perucho

*He escoltat els meus versos
en veus inconegudes.
Eren les vostres veus
prop d'un mirall de plata.*

*Retornen rosa, lotus,
anèmونا i clepsidra.
Floriran a la sang,
refloriran de sobte.*

*Estic content i canto,
secret, a la vesprada.
Ara he vist la guineu
en el mirall de plata.*

*Recordaré aquests versos
quan mori a punta d'alba.
Mai més, en el meu cor,
niarà la tristesa.*



A TRAVÉS DEL ESPEJO

Javier Lentini

Es no encontrar a nadie

(Detener todo tiempo)

El contrapeso o el balanceo Siempre desde lo alto

pero nunca lo más alto Sólo desde allí en cualquier estrella o noche

(Y regresar para no hallar nada de cuanto creía

o de cuanto nacía o moría cuando el tiempo comenzó al marchar

o se detuvo al partir

Es no encontrar a nadie allí arriba

Pero quizá conocernos sea más importante que hallarnos

(Darse cuenta de que un tiempo se detiene

dividido en tantos tiempos idos y un regreso

unión de tantas partidas)

Y quizá nunca ocurrió nada aunque por las carreteras

circulan los árboles cortados sobre largos camiones

y las cabelleras más suaves sólo pueden acariciarse al atardecer

Es enfrentarse a una realidad después de tanto tiempo de ficción

(Hay que adaptarse –"¡Oh, sí!"–

Después de regresar al inicio

a pensar en detener todo crecimiento

a prepararse a la nueva partida

inicio de cualquier regreso)

Y es que nada hay peor que llegar y tocar el timbre

entrar la maleta y comenzar a sacar

tantos años escondidos

Es no encontrar a nadie fuera

ni siquiera dentro

(De *Espejismos, reflejos, dioses y otras imprescindibles realidades*)

(ISLA DE) MARSALA

Carlos de la Rica

*Presta, Marsala, tu barca
a Garibaldi, el vino dona
y vete a Italia, dices, tú
que colmada andas de uvas
y de cestas; de Cartago
el zurrón te traen, deriva
hacia Mahoma luego,
recogida y casta estate;
mas gritando a las hembras hablas
que el rito de Baco ofrezco
cuando el labio pongo
en el cristal del vaso
o de la arcilla.*

LA PIRÁMIDE

*Feliz el tronco ese o monumento,
corazón tan de materia dura
y con anclaje. Dichosa y terminada
geometría, razón de puño y hueso,
muñón
ardiente del desierto; oh brasa, frente
del mundo volviéndose infinita...*

*Así hasta que el animal llega,
un perro tirando de la esfinge,
fugitivo, flaco. Y como a una mujer
lentamente
le acaricio.*

SUERTE DE VARAS

Rafael Inglada

Para Alejandro Céspedes

*Recuérdame, Alejandro, que viva la mañana:
rememoro la noche de Madrid con sus rosas
—aquellas turbias carnes jóvenes, decorosas,
echándose a la luna desde alguna ventana—.*

*Oh bosque de suspiros acuchillando el cielo,
los hombres en los sótanos de embargados billares,
qué va a quedar de todo, bajo qué yertos mares
se estancará el perfume de su sudor y celo.*

*Mas ellos nos arrestan sabios, pacientemente,
soy el gran extranjero que descubre la gente,
que podrán arrancarme del goce de la vista.*

*Mortal y destrozado, nadie más me conquista;
todo lo finjo, todo cuanto tenía pierdo.
Que a nadie se le ocurra jugar con mi recuerdo.*

(De Vidas ajenas)

CARTA DE NOVIEMBRE

Ramón Oteo

A Juan Carlos

*Estoy aquí, Juan Carlos, removiendo
los últimos papeles de la tarde,
cuando los sustantivos más cansados
se aparean ya ebrios con los verbos
para engendrar los sueños que aún ignoro.
Entonces me detengo por tus versos
y espío las palabras y presiento
que hay un espacio en blanco todavía,
extensamente falto de ternura,
por donde tú te escurres al vacío.
Y entonces siento como tantas veces
la soledad opaca de los hombres
y el frío amanecer de la esperanza
se me dibuja extraño como un buque
que navegara a oscuras por los montes.
Estoy aquí, Juan Carlos, esta noche
a vueltas con tu ardiente testimonio
del tacto fatigante de los hombres
y del retorno al ámbito del verso,
para buscar al fin entre palabras
un puñado de espuma o una nube
donde esconder el peso de una hora
que nos va resultando insoportable.
Te quiero sembrador y te comparto
y te devuelvo un tallo que verdea
al duro resplandor de tu lenguaje.
Si el mundo nos consume en su silencio
tal vez la voz pudiera redimirnos
a cada uno un día y otro día
del odio, del amor y del olvido.
Estoy aquí, Juan Carlos, esta noche
mirando hacia las ciegas soledades
de un horizonte donde sólo moran
sombras y montes siempre interminables.
Algunos sustantivos sobreviven
entre el naufragio turbio de los nombres.
Estoy aquí, Juan Carlos, esta noche...*

PRIMERA NOTICIA (A MODO DE POÉTICA)

Juan Carlos Elijas

"Odiar y amar a un tiempo, qué vano sacrificio"

Luis Martínez-Falero

*Y puede que haya sido caro el precio
para este final que muere con la página.
Hago mío este ruido que cruje
de pisadas en mi estómago,
y este aliento desbocado de ceniza
y este humo que rebota con su aceite
contra el velo culpable de la última nómina.*

*Tengo la impresión de haber llegado tarde a todas partes,
de haber tomado mal el pulso al abandono
o abrir a cada hora la celda del olvido
y hallar el cuerpo ahorcado de la presunta belleza.*

*Quizás leyendo a Cernuda te entienda peor.
Puedo escribir los versos más fríos esta noche
o templar la protesta con un poco de blues
sin dejar que defeque un poema la armónica.
Quizás no haya otro remedio
que aparcar en la doble fila del desencanto
y rezar tres caídas en el nombre del miedo.*

*Y puede que una espora de este aliento que se extingue
invente en tu ventana las ruinas, algún día,
de ese viento rubio que te arrulla desde Oriente.*

*Sé que dirás, que dirías, que sería un insulto
pronunciar el silencio con las voces mayúsculas
y escribir de tu parte al deseo salvaje
que relincha en su jaula.*

*Acaricio el incendio secreto de la noche
y tensan tus labios en fundida respuesta
el vencido velamen que las manos gobiernan.
Y de los dedos la fiebre se vierte descalza
sobre este poema con olor a vinagre,
con olor a ese unguento legítimo y prohibido
-de amor y de odio-
que condena al delirio a cadena perpetua.*

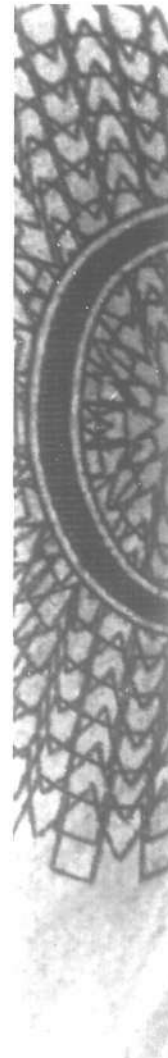
Rosa Miró

*Deixeu que aprengui el meu silenci.
Deixeu que m'hi acostumi,
que amb paranys i molsa verda
em sigui company de trajectes i història.
Un passatger d'amor s'hi agita i embogeix
entreteixint migdies d'extrema lentitud
i se'm torna laberint el viatge vespertí.
D'això se'n diu tristesa. O dèbil escenari
per a descriure regles que impliquen va repòs,
i és savi qui comprèn la mort il·limitada
escrita testimoni, creença o paradoxa
per un estrany heroi que comercia a Tebes
amb àngels o voltors compravenent mudesa.
En hores assajades una única seqüència,
un únic cos, un únic rostre i el preu de la derrota:
un únic silenci a les veles de cera.*



Mario Viadel Mestre

*Cuando algún atardecer recuerdas
mezclando los sonidos, paseando,
cae rota una cuerda vocal sobre las playas
y un grito incesante
se pierde en tu interior,
te recubre por un instante,
te llora un instante.
Y es tanto sentimiento
agolpado en un grito apagado
que al atardecer cuando recuerdas
algo se esconde en las playas
bajo un brillo de espumas
donde aquello que fue
se vuelve presente de un pasado.*



SENZILLES A ENTRE ELS ARBRES, SENZILLES A ENTRE ELS LLAVIS

Narcís Almena

A la Marta

*Colpidora imatge grisa d'aparell sonor,
focus de llum blava en el teu somriure,
has nascut de la passió de viure
i arribaràs a esdevenir temps en el temps,
com qui s'aixeca de l'orient i s'enfila cap a occident.*

*Colpidora soledat de carn flonja
que, entre la sorra de l'arenal,
deixes anar una flaire d'humanitat i senzillesa,
que, entre la rosa i la sang només quedes tu,
dibuix eteri, materialitat de pols i temps,
perquè el record ja haurà fugit,
i el món s'haurà esmicolat en l'infinit.*

*Dues siluetes llunyanes en la blancor
dels teus dits, dues llengües de foc,
totes quatre en l'obscuritat del focus
de la plaça rodona, marbre arbori
que despertà del somni ocult.*

*Carícies que tots dos us vau prohibir,
perquè en la bellesa pèl-roja dels teus ulls
no només hi ha foc pur,
sinó un batec d'esmoreïdes marbreres,
de sobtats espills de pedra i llum.*

*Però arribà el dia definitiu, i, llavors
obrires finestrals i ulls, portes i galtes,
cases i rebrots de sorra, i sentires
un cant llunyà, però fort, visible, eteri
i espontani, creat pels teus camins tancats fins aleshores.
Havies descobert la set dels arbres.*

*Mil princesas desnudas dormían en el hielo
de la virginal tierra donde anidan los vientos
contagiados de ira y sublime tristeza,
que golpean las puertas de jardines lejanos
y esperan un milagro en la fuente inagotable
de las edades rotas.*

*Los caballos soñaban con un piafar eterno
y era preciso huir del peso de las jaulas,
recinto amurallado de ciénagas inertes
como el campo de trigo transido por inviernos.*

*Ocultas en la sima, no había más espera
para unas brasas tibias que aguardan reencarnarse
en cuerpos encendidos que se visten de algas,
acrisolado estigma del tiempo encadenado,
de los brazos que abrazan, más allá de las horas,
los pies embalsamados de una diosa.*

*Ese dulce bálsamo de la trascendencia
de saberse vivido por alguien a lo lejos
y deshacer los nudos de la virtud impuesta
sin otro pensamiento que seguir en la vida.*

*Ahora estas ruinas de prisión en desmayo
siegan, poco a poco, mis mejillas descalzas
y los dulces paseos agrietan tu mirada
inesperada y fresca como la fruta del jardín
o como los gritos vírgenes de un recién nacido.*

*Más tarde, y a solas, no habrá tactos nerviosos
ni domingos dormidos bajo una inmensa siesta
y habrá que detenerse en todos los semáforos
no sea que alguien piense que persigo a la muerte.*

ALL'S FAIR
or
A Lament for Chivalry

P. Louise Johnson

To Susan Hill

*Dripping from knotted words are the vine fruits
 Which colour the speech of heady lips
 And heat the fair shorn temples
 Where Narcissus prays and poses.
 The Knight of the Grape, good Knight!, returns
 In tournament garb and shaky spurs
 To juggle his lance and his glass and his gaze
 For the show of his vigilant lady.
 Saracens hatch out from ripe seeds buried deep
 In the seething head of the Knight
 And fall bleeding from battle to chaos fermenting,
 Bubbling for feminine solace.
 Fresh soldiery in searing draught races in his veins
 To join wilting vines in the thick of the fray
 And a new assault propels the old crusader
 To kissable pronouncements.
 Clashing blades and thrusts unholy swirl in demonic play
 Obscure the streaming face of warring blood
 Loose agony and High Mass moaning.
 The standard-bearers square in thoughtful combat
 His shield once rigid collides with a silken veil
 And the dishevelled mask falls to earth
 Abandoned.
 The Knight of the Grape leans in for the kill-
 From thirst for moments sweet she drinks him in,
 This military ruse learned from the battling vine
 Fired true in tousled words of air,
 A shower of sterile rain on pastures green and waking
 Now all that's real and all she ever wanted.
 Black on white on a frame of flesh and dreams
 Then nearer still and black on black and warmth
 Of human armour, till the tugging link is cleft
 Beneath a thick magnetic sky of dulled illusion.
 The Knight of the Grape, dark Knight, goes forth
 In a Lethèd cloud of vines and rusting words,
 A stiff back turned on the wounds of his sorrowing lady.*

LA PALABRA CLAVE

Françoise Gonzàlez-Rousseaux

Traducción del francés por Olivier Giménez

*...qu'au moins je l'aie...
...laissé ma soif obstinée et jalouse...
Du Maître Mot qui guérira les hommes.*

(Marcel Thiry, Oeuvres poétiques)



Quiso un día el Emperador del Japón, en honor y gloria de su reino, ser el fundador de la literatura nacional. Hizo un llamamiento a todo aquél que quisiera expresarse a través de la tinta y de la pluma. No obstante, como aspiraba ante todo a que la expresión del Pensamiento fuese concisa y condensada, mandó escribir en la cabecera del anuncio que inundó el Imperio del Sol Naciente:

Antes de escribir, piensa en la belleza del papel en blanco

y aún:

La tinta es oro concentrado.

Un primer candidato se presentó. Era escritor público y permanecía todo el día en su pequeño despacho a la espera del cliente que tuviera alguna carta para escribir o para hacer leer. Fue introducido en el palacio y le fueron abiertas las puertas de sonoro bronce. Se postró ante el Emperador y le mostró el kakemono* en papel de arroz desenrollado, sobre el cual había caligrafiado este haï-kai:

*Tres granos de arroz, dos huevos de colibrí,
De la luna sobre la cama el barniz
Donde bebemos el sake del amor.*

Y esperó.

El Emperador reflexionó y meditó durante tres horas, y finalmente abrió los ojos y dijo:

- ¡Wakaranai! ¿Qué has querido decir?

- Majestad, respondió el hombre prosternado, he querido expresar los encantos del amor.

- ¡No eres más que un parlanchín! dijo el Emperador, y además es una tontería. El amor no es sino un engaño. ¡Sal! ¡Sal!

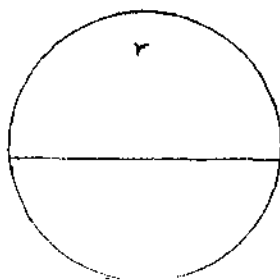
Habría que decir que su Majestad el Emperador tan sólo poseía una vieja mujer arrugada y refunfuñona, la Emperatriz, y algunas concubinas a las cuales se entregaba por deber, con el fin de asegurar la descendencia imperial. El hombre salió, y los dos samurais de servicio le traspasaron el cuerpo con sus espadas.

Al año, un segundo candidato se presentó lleno de temor y de humildad. Le fueron abiertas las puertas de translúcido jade y se lanzó totalmente entregado a los pies de su Divina Majestad, hacia la cual nadie osó jamás levantar la mirada.

* Vocablo japonés. Pintura o escrito japonés ejecutado sobre un rectángulo de seda o papel, colgable en la pared. (Nota del traductor)

- Muéstrame lo que has escrito, dijo el Emperador.

Y el hombre desenrolló el kakemono en papel de arroz donde había dibujado esto:



El soberano se enfrascó en una meditación que duró dos horas, y entonces preguntó al artista:

- ¡Wakaranai! ¿Qué has querido decir?

- Majestad, he querido expresar la belleza de la naturaleza reflejada en el horizonte y en el vuelo del flamenco. Lo horizontal y lo vertical en el círculo.

- No está mal, dijo el Emperador, pero es incompleto. No veo la forma oblicua de nuestro Fuji-Yama, el cual no obstante domina la totalidad de la naturaleza japonesa.

- Yo no osaría plasmar el Fuji, el volcán sagrado, símbolo de vuestra augusta Majestad: ¡ni hacia él, ni hacia ella, he osado jamás levantar la mirada!

- Está bien, dijo el Emperador, mas eres pusilánime. Sal.

El hombre salió y fue arrestado por los dos samurais. Se oyó un ruido seco y la cabeza del candidato-escritor voló, cortada de un solo golpe por privilegio especial del Emperador, quien no quería hacerle sufrir.

Transcurrieron tres años y ningún audaz tuvo el valor ni la temeridad de presentarse de nuevo en el palacio, hasta que un día un joven de nombre Murasaki, llamado "El Poeta", osó hacerse anunciar ante los guardias del recinto. Fue conducido hasta la sala del Trono, lugar elegido aquel día por el Emperador para gobernar, y de la cual fueron abiertas las grandes puertas de oloroso pórvido.

Llevaba el hombre, sobre las palmas abiertas de sus manos, una pequeña copa de atabastro llena de agua hasta el borde. Avanzaba lentamente, deslizando los pies sobre el pulido suelo, para no derramar aquel líquido que no apartaba de su vista. Llegó así al pie del último escalón del trono, se arrodilló, hundió su pincel en el agua de la copa y dejó caer dos gotas sobre el kakemono que presentó al Emperador. Éste contempló la copa y el kakemono, meditó un poco, y dijo al Poeta:

- Bien veo lo que quieres decir, ¡pero explícame de todos modos el significado de estas dos gotas!

- Majestad, esta copa contiene lágrimas. Lágrimas de alegría y lágrimas de dolor.

- Está muy bien, dijo el Emperador, lo dijiste todo en pocas palabras y tu obra lo contiene todo: el amor, la pena, la naturaleza, la lluvia, el mar, el sufrimiento, la risa. No se podía ser más explícito. Te nombro Escritor Imperial con una renta de cincuenta mil yens hasta el fin de tus días.

Murasaki vivió hasta los ciento y un años de edad bajo el título de Presidente de la Academia de las Letras y de las Bellas Artes de Tokio. Fue el fundador de la literatura japonesa, la cual abarca, como se sabe, desde Bashō a Kawabata y de Zeami a Mishima. . .

En cuanto al Emperador, éste se hizo el hara-kiri, porque la mujer del Gobernador de Okaïdo, al cual visitaba, no le cedió el paso a la hora de franquear las grandes puertas de yeso incrustado de ágata, pues ella creía en la galantería masculina. Él se creyó deshonrado. ¡Tenía treinta y seis años!

No obstante, este hombre no era de ningún modo tonto. Tan sólo tras su muerte se supo que había buscado a lo largo de toda su existencia la Plenitud del Sonido, la Resurrección de las Rosas, la Luz Concentrada y, sobre todo, la Palabra Que Dice Todo. Introducido en la vía de la sabiduría a través del estudio del Pao-p'u-Tzu, del chino Ko Hung, logró encontrar el nombre de lo que buscaba y lo llamó "El Verbo". Sin duda alguna, aunque guardó el secreto, descubrió asimismo lo que significaba esta palabra. Pero tuvo la agudeza de conceder su expresión a los poetas.

Es por ello que, tras su muerte, le fueron abiertas de par en par las grandes puertas de oro de la leyenda.

CARTA QUE NO SE ECHA AL CORREO Y POSDATA QUE SÍ SE ECHA *

Amador Palacios

Querido amador:

Tú te comportas en ocasiones como un niño oscuro. Yo pronto suelo apercibirme y a no ser que los vientos vengan trocados, actúo con maestría y amabilidad. Tú andas por la casa entonces cargando en las espaldas un saco de silencios, yendo de un lado a otro con pasos ancestrales, temiendo por los lodos prestos en la inocente superficie. Yo impongo desde un dominio natural y recóndito, es decir, poniendo en uso una condescendencia elegantísima; los espejos reflejan mi hermosura creciente y, mientras me retoco, ensayo con celo la mueca exacta del amor. Tú, en la sala, fumas y escuchas el tango, el jazz, con apariencia complaciente, contestas las llamadas telefónicas, abres un diario y un volumen, bebes del vaso con bonanza, asientes, en circunspecto fingimiento, a las requisitorias de tu mujer, escueto y desviando, bajo pobres pretextos, la mirada. Yo, en ropa interior, he recorrido las habitaciones y ahora acabo mi largo maquillarse; recompongo el atuendo con mis manos menudas hasta extraer un nuevo cigarrillo y sentarme a tu lado, observando, en la espera, los ubicuos emblemas del infinito. Si tú desbocases tu malestar suspenso, que no ha tenido sino falsas motivaciones, y demudases el rostro y hundieses de repente las turbias palabras en mi pecho con un arrojito inoportuno, la esperanza en la noche y la dicha del instante inmediato se desmoronarían con triste impunidad. Porque me agrada un poco tu pequeño tormento de hombre, tu doblez, aunque incomprensible, irremediable y temperamental; y además conozco lo secreto de esas leves actitudes mohínas, pero pido a los dioses que derrochen templanza en ti, guapo muchacho que me adora y me teme y que me pide al fin mi menuda mano capaz de absolver los absurdos distanciamientos, deshaciendo los nudos. Y una vez en terreno desahogado, cuando el peligro ha vuelto una vez más al fondo del océano, acaricio tu cutis rasurado y recibo de lleno toda la silenciosa admiración que me es debida, y humildemente inclino la cabeza y recojo en mi frente el beso-colofón.

Eso era ayer. Hoy es mi cumpleaños y estás a mi lado, agasajándome.

Todo el amor de

Xaro

POSDATA.- Luego de ensimismarme durante largo rato con el ceño fruncido, me levanto de la dura silla y comienzo a pintar.

Ubíquese en una espesa sobremesa del mes de julio, cuando los platos, ya en la platera, sueltan sus gotas últimas, cuando en la sombra de las ventanas las rendijas deslumbran, cuando al asfalto se le supone descompuesto bajo la cal. En la dura silla rumio mi enojo mientras él en la alcoba rumia el suyo. Turbada, una sonrisa irónica empieza con blandura a dibujármeme a la vez que consumo cigarrillos y de café una taza más. Ya basta, pienso, y dejo de mirar el mobiliario y aparto el puño de mi rostro y me levanto con decisión de la dura silla. En la penumbra de la alcoba se destacaba tu silueta bonita, escribe él mientras recuerda la impresión instantánea de mis cabellos en desorden, el concierto indolente de mis hombros desnudos, mis pies descalzos y mis pequeñas manos recogidas en el abdomen mostrando aún restos de pintura verde, y tu seno que esclarecía la penumbra, balbuciendo en los pliegues del vestido entreabierto. Él aparta el bolígrafo, se recuesta, cierra los ojos y permite que su memoria reproduzca con nitidez el contorno perfecto de mi culo palpitando en el borde de la cama. Vale.



* Este texto obtuvo el Premio del II Certamen Nacional de Cartas "Flora Quevedo". Tomelloso, junio de 1990

ENTREVISTA DE *Salina* CON ANTONIO COLINAS

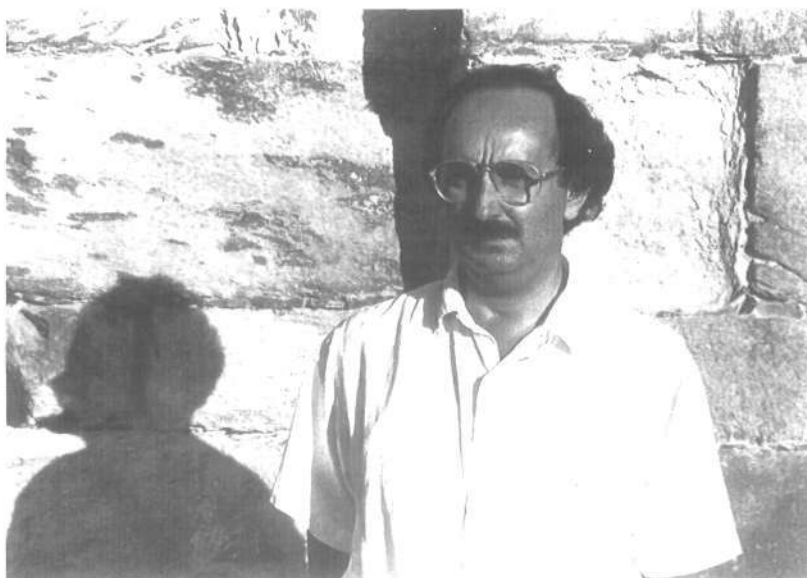
Antonio Colinas, hombre y poeta de una hondura humana extraordinaria, reflejada en sus versos y transmitida con su presencia a quienes a él se acercan para conversar, nace en las leonesas tierras de La Bañeza, pero actualmente reside en la balear, blanca y apacible isla de Ibiza.

Cuando cae la noche y llegamos a sentir el frío primaveral de la romana ciudad de Tarragona, en aquel abril de 1990, nos reunimos con Antonio Colinas al calor de la poesía para que el poeta y el hombre hablen de sus versos.

P.- ¿Cómo recuerda su trabajo como colaborador y uno de los fundadores de la revista *Dintel* y del grupo literario del mismo nombre?

R.- En ese momento de la adolescencia en que uno suele nacer a la poesía, es muy importante que, alrededor, existan seguridades, confirmaciones, identificación. Pertenecer a un grupo literario, crear una revista, cooperan mucho a que se consolide la vocación del escritor. Y así sucedió en mi caso con *Dintel*. Este tipo de proyectos coopera mucho al interés por la literatura y "rompe" ese sentido malsano que, a veces, tiene el vivir la creación de una manera excesivamente introvertida. En mi novela *Un año en el sur*—que ahora acaba de ser reeditada por Seix Barral— se recoge muy bien el sentido que tiene y debe tener un colectivo literario como fue *Dintel*.

P.- ¿En qué grado influyó en su poética y vida su contacto con el poeta Vicente



Aleixandre? ¿Hasta qué punto le marcó en su vida de intelectual?

R.- Ahora ya no estamos hablando de la adolescencia, sino de la primera juventud, cuando todavía sigue siendo muy importante el ejemplo y la ayuda de los demás. Qué duda cabe que, en este sentido, la amistad, el magisterio de Aleixandre, supusieron mucho para mí. Era, ante

todo, una persona que sabía escuchar y era un excelente conocedor del alma humana. Fue una suerte contar desde el otoño de 1964 con su amistad.

P.- ¿Qué sueña con revelar la poesía de Antonio Colinas?

R.- Una visión trascendida de la realidad, lo que yo entiendo por fin último del Arte.

P.- *¿De dónde procede su pasión por lo telúrico?*

R.- Sin duda, de la memoria infantil. Es de ese manantial de donde brota una buena parte de la obra futura. Todos sabemos que una infancia en contacto con el medio natural es una experiencia decisiva, fundamentalísima para el escritor. Es algo que está en la tradición. En la naturaleza leemos el mundo. Quiere ello decir que, en buena medida, en la naturaleza están todas las preguntas y las respuestas que un ser humano precisa.

P.- *¿Qué es lo más importante a la hora de expresar la poesía: la belleza temática, el ritmo, la expresión, la musicalidad o la comunicación interior del hombre?*

R.- Estamos hablando un poco de lo mismo. Todas esas características derivan del inicial –e interior– proceso de creación. Para mí, el ritmo, la musicalidad de un texto, es algo decisivo para diferenciar poesía de prosa. De aquí también el que tantos poemas no sean tales por estar desprovistos de esa condición previa: el ritmo.

P.- *¿Qué siente cuando se sienta ante un papel en blanco?*

R.- En principio, no siento nada, porque enseguida comienzo a rellenarlo. Quiere ello decir que echamos mano del papel en blanco cuando ya tenemos algo que decir, cuando el poema rebosa en nuestro interior. Pero no se da en mí esa reflexión previa sobre el vacío de la página.

P.- *¿Cuál es el valor que el recuerdo cobra en su poesía?*

R.- Antes hablaba de la importancia de la memoria infantil, de los orígenes. El recuerdo es el medio para hacer rebrotar aquel manantial primero; es lo que Machado llamaba *el don preclaro de evocar los sueños*,

aunque aquí hay que entender la palabra *sueño* como *realidad máxima*, como la *otra realidad* que la mirada no copia, sino que interpreta.

P.- *¿Qué le sugieren los temas siguientes: amor, dolor, muerte, Arte?*

R.- Son algunos de los temas de siempre, los temas esenciales, que están presentes en toda la tradición literaria, pero que el autor contemporáneo debe seguir valorando a su manera.

P.- *El mar, el bosque, la noche... ¿Símbolos o signos?*

R.- Símbolos y signos. El signo es aquello que debe interpretarse. Gracias a los signos podemos hacer la lectura de la naturaleza de que acabo de hablar. El símbolo tiene una dimensión más decantada en el tiempo. El símbolo suele ser una lectura previa que otros hombres, las culturas, han hecho. Suelen ser verdades inconmovibles y de ahí su utilidad, su ayuda.

P.- *La noche, uno de los grandes temas. ¿Símbolo de qué? ¿Camino hacia dónde?*

R.- Me interesa mucho la noche que está presente en los románticos alemanes. La noche es, ante todo, el reverso de la luz; es la otra cara de la realidad, uno de los grandes símbolos que explican la dualidad del mundo. En los momentos que la abren y la cierran –el ocaso y el alba– se logra esa fusión de contrarios, la unidad.

P.- *¿Es su poesía, en algunos momentos, una oración del hombre hacia el Todo?*

R.- Así creo, en estos precisos momentos, que debiera ser, aunque es muy difícil que un poema contenga esa concisión, y esa intensidad, y esa universalidad, que toda plegaria requiere. Me interesa mucho, en cualquier caso, este sentido que vosotros dais a la poesía en esta pregunta. El poema, además de muchas cosas, también

puede ser plegaria.

P.- *La Historia tiene un amplio reflejo en su poesía. ¿Qué valor le da? ¿Es la carga que el hombre ha de llevar sobre sus hombros? ¿Es la riqueza que sentará las bases del futuro?*

R.- Concibo, ante todo, la Historia como una experiencia valiosísima, pero nunca la he visto como un fin, como resultado. En este sentido, siempre he creído más en el sentido *intrahistórico* de la vida. A veces, nombres, fechas, logros, nos confunden. Por eso, hay que atender siempre a lo definitivo, a lo decantado. Pero qué duda cabe que para abordar este tipo de verdades es necesario la *experiencia* que la Historia supone, la "caída" cotidiana, el dolor, la prueba. Pero el fin último sigue siendo la armonía. La Historia pocas veces nos habla con un lenguaje armónico.

P.- *¿Necesita algunas condiciones ambientales especiales para poder crear?*

R.- En líneas generales, necesito partir siempre de un gran equilibrio interior. No puedo comprender al artista que crea partiendo del desequilibrio o la excitación provocada. Ello no quiere decir que no pueda escribir en cualquier momento y lugar, pero necesito hacerlo partiendo de esa plenitud interior que concede el equilibrio.

P.- *¿Se le considera a Ud. poseedor de una concepción poética propia, personal e intransferible, o participe de una poética universal de validez absoluta?*

R.- Me parece que ésta es una pregunta que debieran responder los demás, mis lectores. Es muy difícil hablar de originalidad absoluta y, además, sería petulante por mi parte. Prefiero, por ello, decir que mi obra se inscribe en una determinada tradición –eso sí, de sentido

universalista— que ya ha sido desvelada por otros autores.

P.- *Toda vivencia y las sensaciones que provoca la realidad, ¿puede reducirse (o magnificarse) a expresión poética?*

R.- Es obvio que no. Ello querría decir que el arte copia la realidad. Para hacer esto ya está la fotografía. Todo puede ser *poético*, pero con la intensidad y emoción que el poema requiere. Es esta exigencia, este rigor, la que no permite que todo sea ligeramente utilizado.

P.- *¿Busca la reducción al Uno que sea a la vez el Todo?*

R.- Esta es una verdad, un arquetipo, que está muy presente en cierta tradición iniciada, filosófica e incluso religiosa. Es también uno de los grandes principios que rigen el pensamiento primitivo oriental y, por extensión, la mística universal. Por todo ello, es una idea muy de mi interés. El poema —como microcosmo que es— persigue, a fin de cuentas, ese afán de Unidad.

P.- *Referente al poema XXXV de Noche más allá de la noche, ¿cabe sentarse a "respirar" al lado del mar?*

R.- Por supuesto. Ese sentido central que el término *respirar* tiene en este canto podría aplicarse a cualquier otro lugar. Lo que sucede es que ese *respirar consciente, total*—esa reflexión— adquiere una dimensión extraordinaria en determinados espacios primordiales. El bosque, la mar, la noche, serían algunos de ellos. Respirando, nos sentimos en el centro del mundo y de nosotros mismos. Esos lugares no hacen otra cosa que acrecentar esta sensación privilegiada.

P.- *¿Cómo juzga el hecho de que sus libros de viajes y sus novelas no hayan tenido la atención que se ha dedicado a sus poemas?*

R.- Acaso se ha tenido con

ellos la atención que se debía tener. Críticos y lectores hacen un uso muy rígido y dogmático de los géneros literarios. Nos dicen: "Hasta aquí debe llegar la poesía y la novela, y de ahí no se puede pasar". Yo estoy en contra de



esta actitud dogmática que está a su vez en contra de la libertad de crear, de escribir todo aquello que uno desee. Por qué no hacer, por eso, esta otra lectura: "Vamos a ver qué nos dice este autor cuando utiliza otros géneros; vamos a ver cómo esas nuevas «aventuras» cooperan al conocimiento de su obra". Así valoro yo esta cuestión. Me considero, vocacional y fundamentalmente, un poeta, pero ¿por qué habría de dejar de escribir una biografía de Leopardi, un cuento, una novela o un libro de viaje? Con mis novelas, en concreto, me ha gustado recuperar el lirismo, la intensidad para un género en unos tiempos en los que se destaca y aplaude

la frialdad del texto.

P.- *¿Por qué un mismo protagonista para Un año en el sur y Larga carta a Francesca?*

R.- Sobre todo, porque yo he concebido esta etapa de mi narrativa como un ciclo, como una trilogía. Creo que todo ese "mundo" que necesitaba echar fuera requería tres tiempos, tres libros, que ocupan un mismo personaje central.

P.- *¿Por qué un planteamiento dual en ambas?*

R.- Los dos libros están empapados por la duda que implica toda dualidad. Esto ya está presente desde el nombre del protagonista, *Jano*, que nos lleva a recordar el dios de la dos caras, el ser que debe mirar en dos direcciones. Esta dualidad se ramifica luego en subtemas, por ejemplo el de la mujer. En ambas novelas, dos mujeres —Diana y Marta en la primera y Francesca y Betina en la segunda— presentan a su vez dos opciones frente a la realidad amorosa.

P.- *¿Por qué la dicotomía común arte-vida? y ¿por qué el objetivo final es siempre el encuentro de la belleza?*

R.- Por cuanto acabo de decir: arte y vida no son sino dos visiones de una misma realidad. Acaso la belleza sea el símbolo que funde esas dos visiones. El afán de verdad y belleza armoniza el mundo, funde los extremos, acaba con esa dualidad, la mayor parte de las veces, angustiosa.

P.- *¿Podría Larga carta a Francesca haber tenido un desarrollo feliz dentro del mismo planteamiento?*

R.- Con frecuencia me hacen esta pregunta sobre el sentido fatídico de mis dos novelas. En el protagonista hay una insatisfacción permanente, una aspiración hacia verdades e ideales. Esa aspiración quizá la *fije* en algunos de los personajes

femeninos. Acaso la mujer es para el protagonista un inalcanzable ideal de belleza y verdad. De ahí proviene el que sean inalcanzables y, en consecuencia, que la muerte en uno de los casos (Diana) y la enfermedad en el otro (Francesca) polaricen la acción de ambas novelas. Quizá la tercera novela deshaga este "nudo del trágico existir", que diría María Zambrano, y presida el relato un mayor equilibrio de hechos y pasiones.

P.- *Dice Ud. que el protagonista de Un año en el sur llega a la alegría a través del dolor. ¿Es también el proceso creativo una alegría conseguida a través del dolor?*

R.- Sí, puede decirse que, además de otras cosas, la creación es una manera de "congelar" o neutralizar el dolor del existir. Acaso la escritura no sea otra cosa que recuperar la armonía y la unidad perdidas.

P.- *"Adiós a la palabra, escoria de la luz", dice el último de los versos del Canto XXXV. ¿Es verdaderamente la palabra la limitación máxima con la que el poeta se encuentra?*

R.- Yo volvería a hablar aquí de la cuartilla en blanco. Esta tiene una última y profunda razón de ser. Cuando la escritura no convence o no basta, siempre tenemos el silencio. Bajo este punto de vista, como dice mi verso, la palabra no es sino "escoria de la luz", restos del conocimiento que nunca tendremos, rastro de la verdad.

P.- *El proceso creativo, ¿lineal o cíclico?*

R.- No sé qué sentido ver en esta pregunta, si es que se refiere a la forma o al contenido de la escritura. Quizá prefiera hablar de un sentido cíclico. Pocas cosas escapan al carácter cíclico del Todo.

P.- *La creación poética, ¿en qué sentido ha de ser libertad, intuición y sorpresa por un lado y planificación o*

raciocinio por otro?

R.- Ante todo, libertad, intuición. Luego, el raciocinio de un texto suele darse por añadidura. No hay que desestimar, sin embargo, cierto grado de planificación en lo que uno quiere hacer.



Yo parafrasearía la conocida frase diciendo: "Si llega la inspiración, que te encuentre con ideas, que no te desborde el «extravío»".

P.- *¿Podríamos hablar de un camino común en la poesía actual o las tendencias son demasiado dispares?*

R.- Digo lo que ya afirmé hace algunos años. Hoy la poesía está como a la expectativa. Y de esta actitud brota su variedad.

P.- *¿Qué puede significar la poesía para el hombre de hoy, tan afectado por el pragmatismo y materialismo de nuestra sociedad?*

R.- Puede significarlo todo. La poesía, además de ser una vía de conocimiento, nos ofrece una visión esencial de la vida.

P.- *Se le califica como autor de orígenes románticos. ¿Está Ud. de acuerdo? ¿Por qué?*

R.- El Romanticismo fue un movimiento central dentro del Arte. Es imposible comprender el Arte sin su

componente "romántico". Acepto, por tanto, la sintonía con el Romanticismo de mi obra. Pero siempre que este concepto se aleje de esa necrofilia y sentimentalismos tópicos que tanto daño han hecho al movimiento. El

mejor Romanticismo persigue lo puro, esa Unidad de que hemos venido hablando.

P.- *¿Cree que hay dos caminos, uno teórico y uno práctico? ¿Pueden llegar ambos caminos a un punto coincidente?*

R.- Toda vía de conocimiento tiene su expresión teórica y práctica, pero —como nos dijo Pound— lo que hay que evitar es que "el museo sofoque a la ciencia", es decir, que la teoría no anegue la palabra.

P.- *¿Son Andalucía, Grecia e Italia un triángulo paisajístico que le evoca nostalgia?*

R.- Todo recuerdo tiene un componente muy importante de nostalgia, pero hay que luchar para que ese sentimiento no asfixie la experiencia.

P.- *Para Antonio Colinas y para su poesía, ¿la "luz" es el símbolo que recoge toda su reflexión de poeta?*

R.- Sí, quizá sea así, aunque la tarea no es fácil.

P.- *¿Por qué, luego de vivir años en grandes ciudades, ha preferido la soledad de una isla? ¿Inhibe la gran ciudad la creación poética?*

R.- Elegí la isla para vivir un año, apoyado en que me habían concedido una ayuda para crear un libro y esto me daba cierta libertad inicial. Vine para un año, pero ya llevo aquí trece. Uno puede ser libre y escribir en cualquier lugar, incluso en la gran ciudad, pero qué duda cabe que aquí el tiempo es más largo y más lento, hay otro grado más real de soledad.

P.- *¿Cuando está escribiendo un poema y antes de haberlo terminado, ¿lo lee o lo comenta a alguien?*

R.- Generalmente no. Uno tiene la sensación de que nunca tenemos del poema la versión definitiva. Pero considero útil el que se valore el poema antes de que quede apresado definitivamente en el libro. Cuando éste ya está acabado si me gusta que alguien lo lea.

P.- *¿Qué necesita materialmente para ponerse a escribir? ¿Y espiritualmente?*

R.- La seguridad económica es muy importante para el escritor, pero tampoco hay que cifrarlo todo en ella. Yo, en este sentido, he arriesgado bastante y me he dedicado a escribir con todas las consecuencias, pasara lo que pasara. Espiritualmente, ya lo he dicho atrás, necesito sobre todo un gran equilibrio anímico.

P.- *¿Lleva papeles con versos escritos en los bolsillos?*

R.- Sí, y tomo notas en los momentos y en los lugares más insospechados. Recuerdo, por ejemplo, que incluso hubo una época en que tomaba notas, recogía versos, acostado, de noche, en plena oscuridad.

P.- *¿Escribe de noche o de día?*

R.- A cualquier hora, pero reconozco que a la hora del atardecer siento una mayor predisposición. También por la noche y en los viajes.

P.- *¿Le cuesta dar por concluido un poema? ¿Qué siente cuando lo concluye?*

R.- Cada día perfilo más los poemas y no ceso de corregirlos; aunque también recuerdo la experiencia de crear alguno de mis libros de un tirón. La experiencia de leer un poema terminado es algo que difícilmente se puede expresar. Coincidirán conmigo todos aquellos que hayan pasado por ese momento mágico. A veces, el poema se ve como un milagro delante de nuestros ojos. El autor no sabe de dónde ha salido.

P.- *¿Qué obra le proporcionó más placer al escribirla?*

R.- Quizá mis dos novelas.

La obra más dolorosa –con mucho– fue *Noche más allá de la noche*. Incluso llegué a pensar que era lo último que escribía. Acaso ésta fuera otra razón del "adiós a la palabra, escoria de la luz".

P.- *¿Puede compaginar la creación poética con otra actividad?*

R.- No, no puedo. Sobre todo, cuando traduzco no puedo hacer otra cosa.

P.- *¿Qué significa la edad para Ud. y cuál es la edad más fructífera?*

R.- La edad es la consciencia. Juventud y madurez son dos buenos momentos.

P.- *¿Con qué frase le gustaría cerrar esta entrevista?*

R.- Con un "Gracias", con una frase de agradecimiento. Nada es la poesía sin ese lector secreto, anónimo, que recibe en algún lugar el mensaje.

NAVE EN LA SOMBRA

A los amigos de Salina

*La otra noche, me asomé a los límites
de la mar de los faros.*

*Allí me pareció que una nave
de piedra, o jardín, o catedral,
se abría paso en las aguas hacia mí
con vuestros corazones.*

*Luego, partió la nave
y yo iba en ella con vosotros,
sonámbulo, sin ruta, como aquella
otra noche tan honda
de sombras y de azahares y poemas.*



Mariano Rubio
«Ruedo Ibérico I» (El Quiebro) (aiguafort)

en busca del olvido perdido

e. m. de melo e castro

Traducción del portugués por Ana Rodríguez González

"... quisiera (¿yo, él, ella?) olvidar. olvidar para no recordar, para evitar el dolor. para no recordar, recordar como fue lo que fue, ahora. ¿yo? ¿ella? ¿él? ¿el otro yo? ¿el otro él? ¿la otra ella? pero ¿qué otro? ¿el que ahora ya sólo puede recordar? ¿el que ahora ya sólo puede olvidar? ¿o el que sólo puede recordar que ya no tiene nada que olvidar? ¿o el otro - este ambos?

quisiera, quisiera olvidar. pero el simple acto de querer olvidar hace que la memoria recuerde lo que voluntariamente no se quiere recordar, que el olvido sólo surge del mismo centro de la memoria e inunda en una compleja red de ausencia lo que ya no es presente. pero ¿olvidar qué? ¿olvidar para qué? ya que olvidar lo que se quiere recordar es una sensación dolorosa, así como recordar lo que se desea olvidar es inevitablemente necesario para todo olvido. y, si perder el olvido es entrar en el interminable laberinto de la memoria, buscar el olvido perdido será pre-seguir el hilo de Ariadna, única conexión con la posibilidad de un espacio libre. libre de nosotros. principalmente libre de nosotros mismos".

este texto no pertenece a ninguna de las tres piezas teatrales que me sirven de pretexto y referencia en esta comunicación. pero, de un modo muy indefinidamente preciso, podría pertenecer a cualquiera de ellas o incluso a las tres. o, sino, serviría de prefacio a una supuesta edición actual de esas tres piezas escritas en las décadas de los 30, 50 y 80 de este siglo, respectivamente por Jean Cocteau (la voz humana), Samuel Beckett (la última grabación de Krapp) y Augusto Sobral (memorias de una mujer fatal).

se trata, efectivamente, de tres piezas en un acto que, aunque distanciadas entre sí por algunas décadas, presentan todas una problemática afín. en cada una, un personaje solitario se debate con un problema de comunicación, sirviéndose para ese propósito, de una extensión cibernética de sus sentidos, de su memoria y de su conciencia.

en la primera pieza, "la voz humana" de Jean Cocteau, una mujer desesperada habla por teléfono con el amante que la ha abandonado definitivamente. en la segunda, "la última grabación de Krapp" de Samuel Beckett, un viejo trata de recuperar la memoria perdida, de sí mismo y de los días pasados en busca de la felicidad, con la ayuda de un magnetófono y de las bandas sonoras donde, en años anteriores, hizo grabaciones recordatorias de su propia voz. en la tercera pieza, "memorias de una mujer fatal" de Augusto Sobral, una mujer calificada como "fatal", intenta a través de un computador, reconstruir su vida, o la memoria de su vida, dando una imagen que despierta simpatía y oculta así la verdad de sus crímenes fatales de tiránica opresora.

en las tres piezas las extensiones cibernéticas o sea el teléfono, el magnetófono y el computador, desempeñan un papel tan importante como los personajes humanos y, sin ellas, las piezas no serían posibles ni la problemática psicoemocional que se desarrolla en ellas tendría sentido alguno. así es como el teléfono extensión de la voz humana más allá de sus límites físicos, desempeña su papel, sincrónica e instantáneamente, de extensión sentimental, transmitiendo a distancia las súplicas, las acusaciones, los deseos, las ilusiones y los desengaños de una mujer destinada al olvido, para la cual ninguna memoria podrá servir de salvación. el teléfono es todo lo que le queda para, a lo largo del larguísimo monólogo, comprobar que, de hecho, ya no existe más que distancia, ausencia y olvido. en la pieza de beckett, krapp, un viejo de aspecto cansado y vencido, medio ciego y medio sordo, con dificultades de locomoción, cara pálida y mal afeitada y cabellos grisáceos desordenados, busca en grabaciones que él mismo realizó 10, 20 ó 30 años atrás, dios sabe cuando..., un espejismo del paraíso perdido o apenas, de su posibilidad perdida de una felicidad quizá relativa, pero feliz. a lo largo de la pieza nos damos cuenta de que krapp a veces se reconoce en su antigua voz sonriendo con complacencia, o se oye con espanto y repulsión dando la sensación de llegar hasta el extremo de no reconocer ni su voz ni los hechos narrados. estas contradicciones emocionales entre la memoria y el olvido le impiden realizar su intento: intento, éste, que tampoco está nunca claramente definido. a fin de cuentas, ¿para qué estará él oyendo obsesivamente esas antiguas grabaciones? y, ¿para qué habrá realizado y archivado meticulosamente todas esas grabaciones? con un último y penoso esfuerzo realiza aún una última grabación, pero todas las grabaciones terminan como si fuesen la última. es posible así que pensemos que, a pesar de estar registradas magnéticamente, todas aquellas grabaciones se anulan sucesivamente unas a otras, constituyendo más el registro del olvido que el registro de la memoria. la pieza termina, de hecho, con el final de la grabación, realizada hace muchos años, el día del 39 aniversario de krapp: "aquí termina esta grabación, caja 3... bobina 5. puede ser que mis mejores años hayan pasado. cuando aún había una posibilidad de felicidad. pero yo ya había perdido el deseo. incluso más que este fuego... no, yo ya había perdido el deseo". el abandono y la perplejidad invaden entonces al viejo, consumido en ese extraño fuego entre la memoria irreconocible y el olvido que no se reconoce.

al principio de la pieza de augusto sobral se plantea, también, el problema de la memoria, ya que la mujer fatal está empezando a escribir sus memorias y, ante el vacío total de los recuerdos, el poderoso computador que le sirve de medio de comunicación con el mundo exterior y al que ella piensa así poseer y dominar, acaba por dictarle los hechos iniciales de una biografía ficticia, pero que es la más verosímilmente conveniente. desde el principio la mujer fatal hace un inútil esfuerzo para usar su propia memoria, ante el deseo de dictar sus memorias: "estoy a punto de empezarlas ahora mismo, y todo viene a mi encuentro y se confunde en mi espíritu..... mi nombre verdadero es..... mi nombre verdadero... ¡qué horror! I forgot! I forgot! mi nombre verdadero..... entonces, ¿cuál es tu nombre verdadero? ay olinda, olinda, esta cabeza tuya. ¡olinda! eso es, ése es necesariamente mi nombre verdadero. ya que lo recordé así tan naturalmente, cuando todo lo demás se había barrido de mi espíritu". es así, ante el fracaso de la memoria natural, como la mujer fatal consigue encontrar una identidad, o sea, por lo menos un nombre, para comenzar a organizar sus memorias. sin embargo, tendrá muchas dificultades en definir la razón o la necesidad de escribirlas y será el computador, significativamente llamado "gestalt" el que realizará esas funciones, poniéndose en lugar del personaje y abriendo camino a la invención, es decir, para que la memoria sea una simulación que nace del olvido.

en las tres piezas, cada una de las extensiones cibernéticas entra en conflicto con su personaje manipulador. el teléfono tiene sucesivas interferencias, líneas cruzadas y averías que interrumpen y dificultan la inútil comunicación de la mujer abandonada, cuyo discurso está constituido en gran parte por sintagmas meramente fácticos. la grabadora, con su fidelidad de reproducción, agrede al viejo con una voz de muchacho joven en la que él sólo se reconoce de modo conflictivo, originando por su parte cortes bruscos en la audición, cambios desesperados de cinta o retrocesos y repeticiones de los mismos fragmentos. el computador, al corregir repetidas y obstinadas veces, los errores de memoria o de pura ignorancia histórica de la mujer fatal, le provoca tanta irritación que ella misma intenta destruirlo, arrancándole algunos hilos y cables, para percatarse después de que,

sin el computador, ha perdido efectivamente todo poder y no será capaz de sobrevivir. las extensiones cibernéticas se convierten de este modo en productores efectivos de realidad, condicionando la vida de los tres personajes, sin proponer en ninguna de las piezas ni soluciones alternativas ni una perspectiva optimista. un pesimismo fatalista envuelve tanto a la amante abandonada como a su teléfono ya descolgado y diciendo todavía: te amo, te amo, te amo..., como el viejo, inmóvil, mirando hacia el vacío ante él, mientras la bobina del grabador continúa rodando en silencio.

sólo la mujer fatal encuentra en el computador un cómplice que le indica el camino para, quizás, lograr mantener el poder: "qué tonta soy... es eso mismo, ¡tú ganas siempre gestalt! escribo mis memorias... para transmitir... por ahí fuera... una imagen que despierte simpatía... hay una crisis de autoridad... por eso es necesario reconquistarla por medio de una simpatía general. dar una imagen de fragilidad..... Olinda es mi verdadero nombre, un nombre tan sencillo como mi origen. Olinda una niña descaza y frágil..." pero el poder que esta imagen proporcionará, estará repartido entre la mujer fatal y el computador, ya que se trata de una simulación producida por este último.

estas tres extensiones cibernéticas, al ser situadas en presencia recíproca, tal y como estoy tratando de hacer en esta comunicación, se constituyen en una característica semiosis temporal, en la que el teléfono es una señal del presente y actúa sincrónicamente, la grabadora, construyendo memorias artificiales, es un instrumento privilegiado de relación con el pasado y, finalmente, el computador, cuyo funcionamiento se basa en el cálculo, produce simulaciones, o sea, situaciones no de hecho que son proyecciones o señales del futuro. pero, tal semiosis no funciona de modo frío e inexorable. nuestra relación con las extensiones cibernéticas se vuelve ambigua y emocional, transformándose en fenomenología de la relación intrasubjetiva. y, si es con nosotros mismos con quienes comunicamos al servirnos ya sea del teléfono, de la grabadora, o del computador, estas relaciones adquieren una coloración y una connotación de cortocircuito. tal connotación, que se refiere a la imposibilidad o dificultad de comunicación, adquiere un significado de negativismo que, como se sabe, impregna nuestra cultura con la fuerza de un paradigma, desde el romanticismo hasta hoy. éste es el paradigma que nos ofrecen las tres piezas, como fases sucesivas de un drama que nos resulta específico: el drama de la relación del hombre moderno con sus propias creaciones, manifestado aquí por el conflicto entre la memoria y el olvido; conflicto, éste, que se proyecta tanto hacia el universo interior de naturaleza psicológica como hacia el universo exterior de naturaleza tecnológica. y, si la tecnología viene modificando nuestra relación perceptiva con el mundo exterior, también interfiere en la misma esfera de lo sensible y de nuestras más profundas raíces y motivaciones. es que, si el psicoanálisis nos propone la recuperación de los estratos profundos de nuestra memoria olvidante, o sea del subconsciente, la tecnología se nos presenta como una proyección material, de carácter sintomático, de zonas tal vez aún más profundas de nosotros mismos, yendo hasta el inconsciente, donde los deseos de ocupación del espacio, de eternidad, o de poder absoluto sobre las circunstancias, se alojan y debaten oscuramente ante nuestra propia ignorancia.

la función del psicoanálisis y la función de la tecnología, a lo largo del siglo XX, se nos aparecen de este modo como complementarias en la creación de una dialéctica entre la memoria y el olvido, donde las posibilidades de nuevas memorias nacen de las proyecciones del más profundo olvido. olvido, éste, que hay que tratar de caracterizar y que, sorprendentemente, tal vez nos llegue a proporcionar los antídotos para nuestra relación dolorosa con las memorias personales e incluso con la memoria colectiva que se constituye culturalmente en historia. será justamente en las lagunas de la historia, que obviamente son zonas de olvido, donde se encuentran justificantes de un posible optimismo, o incluso de un nuevo iluminismo que la cultura de los siglos XIX y XX no supo conservar, atenta solamente a los registros negativos de los saberes y de las emociones. si las tres piezas referidas terminan en silencio, será necesario leer esos silencios como señales de otros silencios mayores que son los olvidos de nuestra historia colectiva. será rigurosamente en lo que no es recordado, o que permanece en la zona del olvido, donde resida la faz positiva de una feliz relación con el mundo que, para nosotros, hombres del siglo XX, hasta hoy, se ha revelado como imposible, proyectándose en la esfera de la utopía. pues, si la historia nos recuerda las guerras, ¿dónde queda la paz? si la historia nos habla de relaciones políticas, ¿dónde están las personas? si

las ideologías pueden constituirse en historia, ¿qué hacer con los sentimientos? si las fechas significativas se fijan por criterios estatales, ¿dónde están los días anónimos? si la historia registra los conflictos colectivos y sus razones, ¿dónde encontraremos los diálogos amistosos y el discurso de los amantes?

las personas, los sentimientos, la paz, el discurso de todos, son, entonces, la materia del olvido colectivo que la historia nos ofrece. para escribir ese olvido perdido, los poetas se verán obligados a hablar de las personas, con sus espacios, sentimientos y sus diálogos diarios, desde una perspectiva no sólo de comunicación, sino de entendimiento objetivo, del cual no puede estar ausente la crítica de la memoria histórica del sufrimiento, de las guerras y de la opresión. en este sentido, buscar el olvido perdido, lejos de ser una mimesis o un proyecto realista, es para los poetas, un riguroso proyecto, puesto que el olvido, siendo silencio y ausencia, es también la escritura de lo que no puede ser dicho y que, debido a ello, nos hace falta. surgen así, tanto los recursos de la invención, como los instrumentos de la metáfora. en este sentido, la obra de Marcel Proust "à la recherche du temps perdu" propone una solución característicamente poética para rellenar las lagunas de la memoria: el acaso y la asociación emotiva de las imágenes. el ejemplo más flagrante de esa memoria involuntaria es la famosa escena en la que Marcel, al mojar una "madeleine" en el té, se proyecta hacia el pasado y recuerda vívidamente escenas olvidadas de su niñez en el campo. presentada abiertamente, la dialéctica entre la memoria y el olvido nos propone la reciprocidad de los significados vivenciales, tanto de uno como de otro, ya que, volviéndose equivalentes e independientes de la voluntad, se realizan en asociaciones emocionales involuntarias, determinadas por leyes que desconocemos, las leyes del acaso. como puede verse, estamos ya muy lejos de categorías morales, como el pesimismo y el optimismo. el acaso, hoy igualmente llamado el caos, rige las relaciones entre memoria y olvido en un plano en el que las superposiciones entre lo que se recuerda y lo que se olvida, anulan las diferencias en los abismos de la subjetividad.

de un modo semejante, los conceptos tecnológicos de simulación, de memoria e inteligencia artificiales, al extender más allá de sí mismos tanto la subjetividad como las capacidades humanas de raciocinio y cálculo, tienden a reducir las diferencias entre la memoria y el olvido, transformando a ambos en bits, o unidades de información, siempre posibles de conservar en un registro magnético, o de anular con un simple gesto en el teclado de un ordenador.

mientras tanto, krapp mira hacia el vacío ante él como si se mirase a sí mismo; la mujer fatal se transforma en ingenua adolescente y la amante abandonada continúa expresando su amor a un teléfono descolgado al otro lado.

si las extensiones cibernéticas no ayudan a resolver los problemas de estos tres personajes, es un hecho que ciertamente carece de importancia. somos nosotros los que estaremos avisados para, a través de sus imágenes que ya se esfuman en el tiempo, saber hacer de un modo más sibilino un uso adecuado a nuestro favor de las numerosas extensiones cibernéticas de nuestros sentidos, de nuestra inteligencia, de nuestra memoria y también de nuestro olvido.*

* Comunicación al 2º Congreso ABRALIC, de Literatura Comparada, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, (del 8 al 11 de Agosto de 1990).

L'AFOGAMENT DEL MÓN

Macià Riutort

L'*Afogatment del Món* és un poema escatològic en alt-alemany antic de 103 versos⁽¹⁾ que ultra tractar de la fi del món, tracta també del destí de l'ànima després de la mort, i del judici final. Tant el començament com el final s'han perdut. Hom hi sol distingir tres parts:

La primera, que va del vers 1 al 30, descriu com àngels i dimonis es disputen la possessió de l'ànima a la mort del cos.

La segona, que va del vers 31 al 36 i del 63 al 103 descriu primerament les etapes de la fi del món i el judici Final, i la tercera, que va del vers 37 al 62, descriu l'episodi de la lluita d'Elias amb l'Anticrist i l'afogatment del món.

No se n'ha pogut trobar cap font directa i és molt controvertida la qüestió de fins a quin punt en el poema hi perviuen creences o representacions paganes (en aquest sentit, el fragment més debatut ha estat el comprès pels versos 51-59) i fins a quin punt l'autor s'inspirà únicament en una imatgeria i temàtica cristianes. Actualment es tendeix a deixar la qüestió oberta: ni es pot pas afirmar que el poema sigui (si més no en part) una refosa cristiana d'un poema pagà sobre la fi del món ni es pot pas afirmar que només sigui un poema cristià sobre el mateix tema: una positura eclèctica diria que som davant un poema on un contingut eminentment cristià és expressat mitjançant una forma, una formulació i una imatgeria típicament paganes.

Pel que fa al seu autor, poc se'n sap. El poema és escrit en bavarès, tot i que alhora presenta força elements lingüístics deguts al fràncic renà meridional. L'explicació que s'hi sol donar és que mentre que l'autor devia ésser un bavarès, la còpia que ens ha arribat degué ser feta per un copista que parlava el fràncic renà.

En tot cas, el manuscrit en què es troba(va) el poema fou escrit a l'abadia benedictina de Sankt Èmmeram, prop de Ratisbona, a la confluència dels rius Regen i Naab amb el Danubi, és a dir, en territori bavarès; la data de composició del còdex se sol fixar a la primera meitat del segle IX, ja que el manuscrit en qüestió, que conté el *Sermo de symbolo contra iudaeos* pseudo-augustiniana, fou dedicat pel bisbe Adalram de Salzburg a Lluís II l'Alemany (804-876) a qui qualifica de *summus puer*: Adalram va morir el 836, amb la qual cosa i el fet que Lluís hi sigui qualificat de vailet, el manuscrit va haver de ser enllestit molt versemblantment durant els anys vint del vuit-cents. Pel que fa al nostre poema, la seva anàlisi paleogràfica ens duu a situar-lo a la segona meitat del segle IX –sense que aquesta anàlisi ens permeti de ser més concloents–. Sovint s'ha volgut veure en el seu copista el mateix emperador Lluís. Si realment va ésser ell, la data de còpia s'hauria de fixar llavors abans de l'any 876, ja que en aqueix any aquest emperador moria. Però tampoc no falten propostes de datació posterior: així, Wehrli proposa l'inici del segle X (cap al 900) com a data de còpia. Una qüestió ben diferent és la de la data de composició que quedarà probablement dins la fosca: a tall de resum sigui dit que la majoria dels investigadors la solen fixar a la primeria del segle IX, però no n'han faltat que la situen a l'acabament del segle VIII (p.e., Baesecke) o a l'acabament del segle IX (Haug).

El manuscrit que el conté s'estotja actualment a Múnic, a la Bayerische Staatsbibliothek München amb la signatura *Hs. Clm 21*, que en realitat són els folis 61^r, 119^v, 120^r, 120^v, 121^r i 121^v, de l'antic manuscrit de Ratisbona que també s'estotja a la Bayerische Staatsbibliothek de Múnic sota la signatura *Hs. Clm 14098*. Fins allà on arriben els nostres coneixements, el tipus de lletra usat és minúscula carolingia.

Ja a tall d'acabament diguem que, pel que fa a la mètrica, el poema està escrit en versos al.literatius, faltant l'al.literació als versos 18, 48⁽²⁾, i 99^a que són incomplets, als versos 13⁽³⁾ i 74^a⁽⁴⁾ i als versos 61 i 79, que, curiosament, presenten emperò rima final consonant dels hemistiquis; així mateix, cal dir que certs versos atempten contra les regles de l'al.literació: Això s'esdevé concretament amb els versos 15, 30, 57, 58, 59, 62 i 78 en què la consonant al.literant del segon hemistiqui no es troba immediatament abans del primer accent i en aquells versos en què l'al.literació es dona no a través de substantius, sinó a través de verbs: p.e., v. 53.

- 1 < . . . > sin tac piqueme,
uuanta sar so sih diu sela
enti si den lihhamun
so quimit ein heri
- 5 daz andar fona pehhe:
Sorgen mac diu sela,
za uuederemo herie
uuanta ipu sia daz Satanazses
daz leitit sia sar,

daz er touuan scal
in den sind arheuit
likkan lazzit,
fona himilzungalon,
dar pagant siu umpi.
unzi diu suona arget
si gihalot uuerde
kisindi kuuinnit,
dar iru leid uuiridit,

- 10 in fuir enti *in* finstri:
upi sia auar kihalont die
enti si dero engilo
die pringent *sia* sar uf in himili rihi:
dar *ist* lip ano tod,
- 15 selida ano sorgun:
denne der man in *pardisu*
hus in himile,
pidiu *ist* *durft* mihhil
allero manno uuelihemo,
- 20 daz er kotes uuillun
enti hella fuir
pehhes pina:
heizzan lauc.
sorgen drato,
- 25 uue demo in uinstri scal
prinnan in pehhe:
daz der man haret ze gote
uanit sih kinada
ni *ist* in kihuctin
- 30 uuanta hiar in uuerolti
So denne der mahtigo khuninc
dara scal queman
denne ni kitar parno nohhein
ni allero manno uuelih
- 35 dar scal er uora demo rihhe
pi daz er in uuerolti *eo*
Daz hortih rahhon
daz sculi der antichristo
der uuarch *ist* kiuuafanit,
- 40 khenfun sint so kreftic,
Elias stritit
uuili den rehtkernon
pidiu scal imo helfan
der antichristo
- 45 stet pi demo Satanase,
pidiu scal er in deru uuicsteti
enti in demo sinde
doh uuanit des *uilo*. . .
daz *Elias* in demo uuige
- 50 *so daz Eliases* pluot
so inprinnant die perga,
enihc in erdu,
muor uarsuuilhit sih,
mano uallit,
- 55 *sten ni kistentit*,
uerit mit diu uuiru
dar ni mac denne mak andremo
denne daz preita uuasa!
enti uuir enti luft
- 60 uuar *ist* denne diu marha,
diu marha *ist* farprunnan,
ni *uueiz* mit uuiu puaze:
Pidiu *ist* demo manne so guot,
daz er rahono uueliha
- 65 denne ni *darf* er sorgen,
ni *uueiz* der uuenago man,
denner mit den miaton
daz der tuual dar pi
der hapet in ruouu
- 70 daz der man *er* enti *sid*
daz er iz allaz kisaget,
ni scolta sid manno nohhein miatun *intfahan*.
- daz *ist* rehto uirinlih ding.
die dar fona himile quemant,
eigan uuiridit,
- lioht ano finstri,
dar *nist* neoman siuh.
pu kiuuinnit,
dar quimit imo hilfa kinuok
- daz in es sin muot kispene,
kerno tuo
harto uuise,
dar piutit der Satanasz altist
so mac huckan za diu,
der sih suntigen uueiz.
sino uirina stuen,
daz *ist* rehto paluuic dink,
enti imo hilfa ni quimit.
diu uuenaga sela:
himiliskin gote,
after ni uuerkota.
daz mahal kipannit,
chunno kilihaz:
den pan furisizzan,
ze demo mahale sculi.
az rahhu stantan,
kiuuerkot hapeta.
dia uueroltrehtuuison,
mit Eliase pagan.
denne uuiridit untar in uuic arhapan
diu kosa *ist* so mihhil.
pi den euuigon lip,
daz rihhi kistarkan:
der himilies kiuualtit.
stet pi demo altfiante,
der inan uarsenkan scal:
uuunt piuallan
sigalos uuerdan.
gotmanno,
aruuartit *uuerde*.
in erda kitriufit,
poum ni kistentit
aha artruknent,
suilizot lougiu der himil,
prinnit mittilagart,
uerit denne stuatago in lant,
uirrho uuison:
helfan uora demo muspille.
allaz uarprinnit,
iz allaz arfurpit,
dar man *eo* mit sinen magon piehc?
diu sela stet pidungan,
so uerit *si* za *uueize*.
denner ze demo mahale quimit.
rehto arteile.
denne er ze deru suonu quimit,
uuelihan uuartil er habet,
marrit daz *rehta*,
kitarnit *stentit*.
rahono uueliha,
upiles kifrumita,
denne *er* ze deru suonu quimit;

	So <i>daz himilisca</i> horn kilutit uuiridit, enti sih der <i>suanari</i>	<i>ana den</i> sind arheuit toten enti lepenten], herio meista, daz imo nioman kipagan ni mak. deru dar kimarchot ist: die man dar io sageta. uper <i>dio</i> marha, uuissant ze dinge. <i>fona</i> deru moltu arsten. scal imo auar sin lip piqueman, kirahhon muozzi, <i>arteilit</i> uuerde. der dar suonnan scal toten enti quekkhen, engilo menigi, gart ist so <i>mihhil</i> : dia dar <i>ar resti</i> arstent. uuiht pimidan ni mak, houpit sagen, unzi in den luzigun uinger, mordes kifrumita. der dar iouuiht arliugan megí, tato dehheina, <i>kichundit</i> uuerde,
[74 ^a	der dar suannan scal	
75	denne heuit sih mit imo daz ist allaz so <i>pald</i> , denne uerit er <i>ze</i> deru mahalsteti, dar uuiridit <i>diu suona</i> , denne uarant engila	
80	uuechant deota, denne <i>scal</i> manno gilih lossan sih ar dero <i>leuuo</i> uazzon daz er sin reht allaz enti imo after sinen tatin	
85	denne der gisizzit, <i>enti</i> arteillan scal denne stet dar <i>umpi</i> guotero gomono: dara quimit ze deru rihtungu so uilo	
90	so dar manno nohhein <i>dar scal</i> denne hant spreghan, alero <i>lido</i> uuelihc uuaz er untar <i>desen</i> mannun dar ni ist eo so <i>listic</i> man	
95	daz er <i>kitarnan megí</i> niz al fora demo khuninge uzzan er iz mit alamusanu <i>furimegi</i> enti mit fastum <i>denne</i> der paldet	
99 ^a	denner ze deru sonu quimit.	
100	<i>uuiridit</i> denne furi kitragan dar <i>der heligo</i> Christ <i>denne augit</i> er <i>dio</i> masun, <i>dio</i> er duruh desse mancunnes	<i>dio uirina</i> kipuazti. der gipuazzit hapet, daz frono <i>chruci</i> , <i>ana</i> arhangan <i>uuard</i> . <i>dio</i> er in deru <i>menniski anfenc</i> , minna far< <i>doleta</i> > <. . . >

Traducció:

[1-30] <. . . > que el seu dia arribí, en què ell haurà de morir, perquè de seguida que l'ànima iniciï el seu camí, deixant enrere el cos, vet ací que de les estrelles del cel en davallarà una host, i de la pregunta en sortirà una altra i lluitaran llavors per ella. I l'ànima patirà ànsia fins que no es pronuncii la sentència que la concedeixi com a trofeu a una de totes dues hosts, perquè si són les tropes de Satanàs les que se n'emparin, se l'emportaran de seguida cap allà on haurà de patir turment, en el foc i les tenebres: Una sentència realment esfereïdora! Però si són els que procedeixen del cel els qui se l'emporten, si són els àngels els qui se n'emparen, vet ací que de seguida la s'emmenaran cap a dalt, cap al regne dels cels: allà on hi ha la vida sense la mort, la llum sense les tenebres, un estatge on no es coneix l'angoixa i on ningú no sap pas què és la malaltia. Si un hom s'ha guanyat en vida un estatge al paradís, una casa en el cel, vet ací que en aquells moments rebrà suficient ajuda: Per aquesta raó a tothom li és ben necessari que la seva ànima el dugui a fer de bell grat la voluntat de Déu per evitar a tota costa els turments de la pregunta, el foc de l'infern on Satanàs, el vellíssim, regna sobre les flames ardents: Que ho tingui present i se'n faci càrrec el qui sap que ha pecat. Ai d'aquell que hagi d'expiar els seus pecats en les tenebres de l'infern, que s'hagi de brusir en la pregunta: Perquè serà una cosa ben terrible que el condemnat invoqui Déu i no li n'arribi gens d'ajuda! La misera ànima esperarà gràcia, mentre Déu en el cel ja no la tindrà present en la seva memòria perquè quan aquella va estar en el món no va treballar per merèixer-la.

[31-36] Quan llavors el rei puixant convoqui el judici, hi hauran d'acudir tots els llinatges: cap home no gosarà sostreure's a la crida: tothom haurà de fer cap al lloc del judici, on haurà de retre comptes al sobirà de tot el que hagi fet mai en aquest món.

[37-62] He sentit dir als doctors en dret secular ⁽⁵⁾, que l'Anticrist lluitarà amb Elias. Quan el forfetor estigui ben armat, començarà el combat entre l'un i l'altre. Tots dos contendents són fortíssims i la causa perquè es lluita és importantíssima! Elias lluitarà en ajut de la vida eterna, volguent assegurar l'imperi dels justos; per això el qui governa el cel l'ajudarà a ell. L'Anticrist estarà de la part de l'Arxienemic, de la part de Satanàs que l'enfonsarà dins l'Infern ⁽⁶⁾: Per això caurà ferit en el camp de batalla, i no guanyarà el combat. Però vet ací que molts dels entesos en el dret de l'Església són de l'opinió que Elias serà ferit durant el combat. I quan la seva sang degoti en terra, vet ací que les

muntanyes s'encendran i tot arbre s'esterrará: en tota la terra no n'hi haurà cap en absolut que quedi dret; els rius s'assecaran, l'aiguamoll s'engolirà a si mateix, el cel s'abrusarà encès, la lluna caurà i el nostre terror farà flamarada i ni una pedra que no quedarà estàlvia. Quan el dia del judici arribi, vindrà per castigar els homes amb el foc: ningú no podrà ajudar a cap dels seus parents en l'afogament del món. Quan l'ampla pluja¹⁷⁾ brulent ho cremi tot, i el foc i el vent tot ho arregussin, on serà llavors el conró pel qual un va pledejar amb els seus parents? El conró serà abrusat, l'ànima estarà tota contristada, sense saber quina penitència pugui fer: Així farà cap al càstig <etern>.

[63-103] Per això, a tothom li resultarà bo que, quan hagi d'acudir al judici, ho faci havent jutjat <en aquesta vida> cadascuna de les causes amb equitat¹⁸⁾. Quan acudeixi al judici, no li caldrà passar ànsia. El miser no se n'adona no de qui l'està vetllant, quan deixant-se subornar, impideix que es faci dreta justícia: no se'n tem no que el dimoni hi és present, amagat i veient-ho tot: A una llista hi té apuntat cada fet seu, i allò de dolent que l'home hagi fet a qualsevol ocasió, ell, el dimoni, ho declararà tot quan comparegui en el judici. Per això, que tot home deixi d'acceptar suborns d'ara en endavant.

Quan ressonarà el corn celestial i el Jutge, el qui ha de jutjar sobre vius i morts, es posi en camí, vet ací que amb ell també partirà la més gran de les hosts, i el seu coratge serà tan ardit que ningú no li podrà fer front. Llavors farà cap al lloc que s'hagi delimitat per al judici: Allà s'hi farà el judici que sempre s'ha anunciat. Llavors els àngels recorreran totes les terres, despertant la gent, i convocant-la al judici; llavors cadascú ressuscitarà de la pols, cadascú es deslliurarà del pes del seu túmul: la vida retornarà a cadascun, perquè pugui defensar tot el seu dret i pugui rebre sentència d'acord amb els seus fets. Quan s'assegui el qui ha de jutjar a vius i morts i pronunciar sentència sobre ells, vet ací que al seu voltant hi haurà una multitud d'àngels, <i una multitud> de sants¹⁹⁾ barons: el recinte cap on farà cap per ésser jutjada la gernació dels qui ressuscitaran del seu repòs, serà immens: allà ningú no podrà amagar res, de tal manera que li parlarà la mà i li declararà el cap, i com mà i cap cada membre del cos –ni el dit menut de la mà se n'estarà!– dirà cadascuna de les malvestats¹⁰⁾ que va cometre essent part d'aqueix home. Ningú no serà tan llest com per poder mentir en alguna cosa o poder amagar cap dels seus fets, quan tot es llegeixi davant el Rei, en no ser que pugui fer-se'n quiti <en aquesta vida> amb almoines o expiant els seus pecats amb el dejuni, car el qui hagi fet penitència, podrà fer el cor fort, quan acudeixi al judici. Quan llavors es mostri la creu excelsa, en la qual fou penjat el sant Crist, aquest mostrarà els senyals de les nafres que li van fer havent-se fet home i que ell va patir per amor al gènere humà...

BIBLIOGRAFIA

Boretius, Alfred (Editor), *Capitularia regum francorum*. Denuo edidit Alfredus Boretius et Victor Krause. Tomi 1 et 2. Hannoverae: Impensis Bibliopolii Hahniani, 1897 (tomus II) et 1883 (Tomus Primus).

Clubb, Merrel Dare (Ed.), *Christ and Satan - An Old English Poem*. Edited with introduction, notes and glossary by M.D.C. New Haven: Yale University Press, 1925 (Yale Studies in English, Volume Nr. 70.)

Cook, Albert Stanburrough, *The Christ of Cynewulf*. A poem in three parts: The advent, the Ascension and the Last Judgment. Edited with introduction, notes and glossary by A.S.C. Boston: Ginn, 1909 (The Albion Series of Anglo-Saxon and Middle English Poetry)

Cook, Albert Stanburrough, «Principal Source for the third part of "Christ"», *A: Modern Language Notes*, núm. 6 (Juny 1889), columnes 341-352 (=apparebit repentina dies magna Domini)

Crawford, Samuel John, *Anglo-Saxon Influence on Western Christendom - 600-800*. Oxford at the University Press, 1933.

Eggers, Hans, «Die Annahme des Christentums im Spiegel der deutschen Sprachgeschichte». A: Knut Schäferdiek (editor), *Kirchengeschichte als Missionsgeschichte*. Bd. 2, Erster Halbband: *Die Kirche des früheren Mittelalters*. München: Ch. Kaiser Verlag GmbH, 1978, pp. 466-504.

Dickins, Bruce, i Alan Strode Campbell Ross, *The Dream of the Rood*. London: Methuen & Co. LTD, 1951³ (Methuen's Old English Library A, 4.)

Gollancz, Israel, *Cynewulf's Chist - An Eighth Century English-Epic*. Edited with a modern rendering by I.G. London: Published by David Nutt in the Strand, 1892

Grein, Christian W. M., *Dichtungen der Angelsachsen stabreimend übersetzt von C.W.M.G. Heidelberg*: Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1930 (Neudruck der Ausgabe 1857 [Bd. 1] u. 1859 [Bd. 2]):

1. Das jüngste Gericht. Pp. 150-153 del vol. 2.
2. Christ und Satan. Pp. 128-148 del vol. 1.
3. Kynewulfs Christ. Pp. 149-159 del vol. 1.
4. Traumgesicht vom Heiligen Kreuz. Pp. 140-144 del vol. 2.

Holthausen, Friedrich, *Die ältere Genesis*. Mit Einteilung, Anmerkungen, Glossar und der lateinischen Quelle. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung (gleichzeitig: New York: G. E. Stechert & Co.), 1914 (Alt-und Mittelenglische Texte. Bd. Nr. 7.)

Kennedy, Charles W. (Traductor), *The Poems of Cynewulf*. Translated into English Prose by C.W.K. With an introduction, bibliography and facsimile page of the Vercelli manuscript. London: George Routledge & Sons, Limited, 1910 (ahora: New York: E. P. Dutton & Co.)

1. Christ, pp. 153-204.

2. Dream of the Rood, pp. 306-311.

Krapp, Georg Philipp, i Elliott van Kirk Dobbie, *The Exeter-Book*, Morningside Heights (New York): Columbia University Press. 1936 (*The Anglo-Saxon Poetic Records - A Collective Edition, Volume III: The Exeter Book*), esp. pp. 3-49 (Christ) i 247-261 (notes).

Möller, Hermann, *Zur althochdeutschen Alliterationspoesie*. Kiel/Leipzig: Lipsius & Tischer, 1888.

Salmon, Paul B., *Literature in Medieval Germany*. (=August Closs [Ed.], *Introductions to German Literature, Volume 1*). London: Cresset Press, 1969.

Singer, Samuel, «Dogma und Dichtung des Mittelalters». A: *Publications of the Modern Language Association of America*, núm. 62 (1947), pp. 861-872.

Sleeth, Charles R., *Studies in Christ and Satan*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 1982 (McMaster Old English Studies and Texts, V1. 3.)

Swanton, Michael (Ed.). *The dream of the rood*. Manchester: Published by the University of Manchester at the University Press, 1970.

Timmer, Benno Johan (Ed.), *The Later Genesis*. Edited from *Ms. Junius II* by B.J.T. Oxford: The Schivener Press, 1954².

Unwerth, Wolf von, «Eine Quelle des Muspilli». A: PBB, núm. 40 (1915), pp. 349-372.

Witte, Maria Magdalena, *Elias und Henoch als Exempel - Typologische Figuren und apokalyptische Zeugen. Zu Verbindungen von Literatur und Theologie im Mittelalter*. Bern/Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag AG. 1987 (Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung. Bd. Nr. 22.)

Wülker, Richard Paul, *Die Verceller Handschrift - Die Cambridger Handschrift des Corpus Christi Colleg n° CCI - Judith - der Hymnus Caedmons und die Gedichte der sogenannten Caedmonhandschrift nebst kleineren geistlichen Dichtungen*. Leipzig: Georg H. Wigand's Verlag, 1894 (Bibliothek der Angelsächsischen Poesie, Bd. 2)

Das traumgesicht vom kreuze Christi és a les pp. 111-125.

NOTES

1. En realitat, cent cinc.

2. Si no s'accepta l'esmena de Bartsch i Müllenhoff en *doh uuanit des uilo uuisero gotmanno*.

3. Si no s'accepta l'esmena de Feussner i Vetter en *die pringent sia sar uf in paradisi*.

4. Si no s'accepta l'esmena de Wood en *der dar arteillen scal toten enti lepenten*.

5. És a dir, en oposició a l'opinió dels jurisperits en dret canònic –els *gotmann* o servents de déu– que voiem exposada a partir del vers 48.

6. És a dir, l'ajut que l'aliat de l'Anticrist pugui prestar a aquest serà ben minso, ja que al final de la lluita serà llançat a les profunditats de l'infern, arrossegant-hi l'Anticrist amb ell. L'autor del poema està doncs avançant el resultat final de la contesa.

7. *Wasal* en el text alt-alemany. Aquest mot només apareix en aquest passatge i a una de les anomenades *Glosses de Monsee* on apareix en datiu plural (*uvasalun, vuasalun, tuasalun*) glossant el mot llatí *pluuvis (hiemis)*; atenent-nos a aquesta glossa, traduïm el mot per *pluja*, ço que ens obliga a traduir el verb de la frase com si fos *varprennit*. Si no esmenem conseqüentment la forma *varprinnit* del text alt-alemany que presentem ací en *varprennit* és perquè som conscients que tot el passatge és molt fosc i discutit i val més deixar-ho com apareix al còdex perquè cadascú pugui opinar com vulgui. Segons una altra traducció, el mot tindria la significació d'"aigua" i en el nostre text hi seria un *heiti* per *mar*. *Quan l'ampla mar es cremi tota sencera*. La interpretació es basa en un passatge del *Crist III* de Cynewulf (v. 983-987) que fa *Swa ær wæter fleowan / flodas afysde thonne on fry-badhe / sweladh sæ'- fiscas sundes getwæfde / wæg-deora gehwylc werig swelthed / byrneth wæter swa weax...* D'altres finalment interpreten el mot com a sinònim de *waso* "prada, terreny humit" i hi veuen per tant un *heiti* per *la terra, l'orbe del món*; el passatge sonaria conseqüentment *Quan l'ampla terra es cremi tota sencera...*

8. Possible referència a l'adreçat o adreçats del poema; d'ésser així, pertanyerien a membres d'un estament social alt, encarregats d'impartir justícia.

9. *got* en el text (és a dir, *bons*) que nosaltres entenem com a *heiti* per *sants*, imposat pel constrenyiment de l'al.literació.

10. El text duu *mordes* (és a dir, *homeis*) que cal entendre com a *heiti* per *malvestat, forfeit* imposat pel constrenyiment de l'al.literació.

INTRODUCCIÓN A UNA LECTURA RETÓRICA DE CERVANTES: EL QUIJOTE A LA LUZ DE HERMÓGENES

Luisa López Grigera

II

2. Elocutio.*



Vamos a tratar de detectar, con unas pocas calas en el estilo del *Quijote*, si se ha dado alguna posible influencia de las teorías de Hermógenes en Cervantes. Cuando hablo de estilo, se puede estar tentado de pensar que se trata del concepto moderno de que la lengua es la expresión espontánea del yo profundo del escritor. Pero en el siglo de Cervantes ese término no tenía ninguna de esas significaciones. La palabra se usaba referida a lo que los tratados clásicos latinos llamaban *genera dicendi*. Alguna vez que, en tratadistas del Renacimiento, el término *estilo* se asocia con la teoría de los temperamentos, es para referirse a que los caracteres de los personaj

jes se expresan a través de su estilo, y ese estilo se manifiesta en sus prosopopeyas, esto es, en los discursos directos de los personajes. Por lo que estilo como expresión de un temperamento no tiene relación ninguna con el del autor, sino con los de los personajes ⁽¹⁾. Pero mientras que en el grupo de los retóricos latinos, los estilos propiciados eran tres –alto, medio y bajo, que la Edad Media había distribuido en los tres géneros virgilianos: el alto para la *Eneida*, epopeya, el medio para las *Geórgicas* y el bajo para las *Églogas*–, en el *Quijote*, como ya ha visto Rosenblat, esos tres estilos se entrecruzan ⁽²⁾. Sin embargo, lo que se entrecruza no son tres estilos, sino una enorme multiplicidad; tanto que, como veremos, ni siquiera hallamos un estilo unitario en el habla de un mismo personaje. Para Rosenblat, el arte de Cervantes consiste en que

se deleita en hacerles hablar como cuerdos y como locos, como discretos y como simples, como caballeros y como rústicos, como hombres del pasado y como hombres del presente, como figuras de la realidad y como figuras de ficción, como lo que son... y como lo que no son: en ocasiones como truhanes, notarios, jueces, mercaderes o poetas.⁽³⁾

Unos años antes Edward Riley había dedicado un excelente capítulo de su obra a "El estilo y el decoro" en Cervantes ⁽⁴⁾. Riley conoce la teoría retórica del decoro combinada con la de los tres géneros de decir, y lo rastrea en los tratadistas de los siglos XVI y XVII. Pero como lo que más se advierte es que en *Don Quijote* no se da, ni uniformidad de estilo en cada personaje, según correspondía a la teoría de los tres estilos clásicos; ni la adecuación debida a las jerarquías sociales, exigida por el decoro; ni se cumple con el precepto de no atender a lo excesivamente cotidiano y nimio, como puede ser el comer, el beber y sus consecuencias fisiológicas; Riley cree que esto es en Cervantes un signo, por una parte de que no conocería muy claramente este asunto del estilo, y por otra de su independencia frente a las normas. Es decir que, según los mejores especialistas sobre Cervantes de las últimas décadas, en el *Quijote* hay pluralidad de estilos, que, no se pueden explicar como resultado de la teoría elocutiva de la retórica clásica latina que distinguía tres estilos. Ni como ve Riley, con la de Demetrio –"hubo intentos de subdividir los tres estilos principales"– ya que considera que ello no sirvió sino para mayor confusión ⁽⁵⁾.

Mi hipótesis es que esa gran variedad de estilos de *Don Quijote* no se puede explicar, ni con la opinión de Rosenblat: que Cervantes "parece burlarse a veces de toda la preceptiva clásica, con su racionalismo jerárquico" ⁽⁶⁾, ni con una especie de contención entre normas y libertad, que

propone Riley ⁽⁷⁾, sino que es muy probable que proceda de otro sistema de preceptiva retórica del que hablamos en la primera parte de este trabajo, el de Hermógenes de Tarso. En materia de estilo este retórico griego tardío distinguía siete *ideas* básicas, que son siete formas de géneros elocutivos ⁽⁸⁾:

1. *Saphéneia, Claritas*. Claridad.
2. *Mégezos, Amplitudo*. Grandeza.
3. *Kallos, Pulchritudo seu diligentia*. Belleza.
4. *Gorgótes, Torvitas* ⁽⁹⁾. Rigor, terribilidad.
5. *Ethos, Morata oratio*. Estilo caracterizado.
6. *Alétheia, Veritas*. Verdad.
7. *Deinótes, Gravitas* ⁽¹⁰⁾. Gravedad.

Pero varias de éstas se subdividían hasta formar un total de veinte formas de estilo en lugar de las tres clásicas conocidas. Estas ideas, complementadas con las derivadas, son las siguientes:

1. *SAPHÉNEIA, Claritas*.
 - 1.1. *katharotes, puritas*.
 - 1.2. *eukríneia, elegantia*.
 - 1.3. *enargeia, evidentia*. (La incluye sólo Lulio)
2. *MÉGEZOS, Amplitudo*.
 - 2.1. *semnotes, dignitas*.
 - 2.2. *trajytes, asperitas*.
 - 2.3. *sfodrotes, vehementia*.
 - 2.4. *akmé, sublimitas seu vigor et magnificentia*.
 - 2.5. *lamprotes, splendor*.
 - 2.6. *peribolé, circumductio et plenitudo*.
3. *KALLOS, Pulchritudo seu diligentia*.
4. *GORGÓTES, Torvitas, (alii dicunt celeritas)*.
5. *ETHOS, Morata oratio*.
 - 5.1. *aféleia, simplicitas*.
 - 5.2. *glykytes, suavitas*.
 - 5.3. *drimytes, subtilitas et acumen*.
 - 5.4. *epieikeia, modestia seu facilitas*.
6. *ALÉTHEIA, Veritas*.
 - 6.1. *barytes, gravitas*.
7. *DEINÓTES, Gravitas seu (ut videtur Hermogeni) decorum*.
(*Terribilem, magnum et robustum*).

A su vez, Hermógenes considera a cada una de estas ideas o estilos en ocho aspectos distintos, que comprenden la "res", o "inventio" la primera, y las "verba" o "elocutio" las otras siete; en éstas a su vez, se pueden distinguir dos grupos: las tres primeras corresponden a las figuras de pensamiento y elocución, a los tropos, a la fonética y a la morfología; mientras que las cuatro finales atienden con mucha minucia a lo que la retórica clásica latina llamaba la "compositio", es decir, la sintaxis y el ritmo:

- Ennoia* o pensamiento, ideas.
- Methodos* o figuras de pensamiento.
- Lexis* o lengua: fonética, morfología.
- Schemata* o figuras de elocución.
- Kola*, cláusulas, miembros.
- Synthesis*, orden de palabras.
- Anapausis*, cadencia.
- Rhythm*, ritmo.

A modo de ejemplo voy a presentar un par de dichas ideas en cada uno de sus ocho aspectos:

1.1. *KATHAROTES, Puritas. Pureza.*

1. *Pensamiento*: aquellas cosas que fácilmente pueden y suelen ser entendidas por el vulgo y que parecen fácilmente conocibles y no tienen nada de profundo o de pensado.
2. *Methodo*: alguno narra alguna cosa ligera, o se comienza de la ligereza de una cosa y nada de fuera se mete en esa cosa.
3. *Lengua*: palabras puras y comunes. Esta pureza fue muy usada de Sócrates.

4. *Figuras de elocución*: caso recto, comienzo por el nominativo. Si se usan los casos oblicuos, aunque se esté narrando, se está amplificando la expresión.
5. *Miembros*: deben ser pequeños, y de naturaleza tal que por sí suspendan los sentidos.
6. *Orden de palabras*: debe ser simple y sin preocuparse mucho por los hiatos prohibidos. La prohibición del hiato es más propia de un estilo elaborado.
- 7 y 8. *Cadencia y Ritmo*: el ritmo debe ser de prosa y conversacional, y puede usar alguna configuración métrica como yambos y troqueos.

2.1. SEMNOTES.

1. *Pensamiento*: la naturaleza de los dioses y las cosas divinas, las explicaciones de las causas de las cosas naturales, las virtudes y las historias de hechos admirables e inusitados.
2. *Methodo*: afirmar sin duda ninguna, con énfasis. Se puede usar la alegoría.
3. *Dicción*: deben usarse las palabras más sonantes, que abundan en: sílabas largas y en vocales *alfa* y *omega*, y que la *o* esté en las sílabas finales de las palabras. Las expresiones metafóricas son solemnes y grandiosas, pero se debe ser moderado en su uso. Si se excede hace el estilo duro. Los sustantivos y palabras sustantivadas hacen el estilo solemne. Muy pocos verbos.
4. *Figuras*: las mismas que para la pureza. Un hablar dogmático, simple y directo. La metáfora debe ser moderada y discreta. No se debe usar ni apóstrofe ni hipébaton.
5. *Miembros*: deben ser más cortos que largos. Frases cortas que parezcan aforismos.
6. *Orden de palabras*: no se debe estar demasiado preocupado con la colisión de sonidos ni el hiato. Lulio recomienda huir del concurso de las vocales débiles.
- 7 y 8. *Cadencia y Ritmo*: será más firme si la frase acaba con un nombre o alguna forma sustantiva de al menos tres sílabas.
Recomienda el uso de *dáctilos*, *anapestos*, *peanes*, y ocasionalmente de *yambos*, y a menudo *espondeos*. Desaconseja, porque repugnan a esta idea, los *troqueos*.

Ahora quiero esquematizar una de las distinciones que se hace dentro de cada *idea*, para que se vea, a lo largo de todas éstas, las diferencias fundamentales. Como muestra he escogido la relativa a los miembros *-kola-* puesto que nos permitirá observar las grandes diferencias que hay en este aspecto entre la teoría de los tres estilos latinos y el sistema que estamos presentando: para aquéllos al estilo alto le correspondía el período circular, y para el bajo, la oración suelta; al medio le tocaba mezclar ambos. En cambio como se verá, para Hermógenes predominan las *ideas* que usan el miembro corto, sin período circular. Mientras que las ideas con miembros largos son las menos. Dentro del miembro corto hay toda variedad de ideas, tanto las humildes y sencillas, como las graves.

KOLA

1. SAPHÉNEIA. (Claridad)

1.1. *Katharotes*. (Estilo puro)

Las cláusulas deben ser cortas, como si fueran *kommata*, y deben expresar los pensamientos completos. Las cláusulas largas y sentencias periódicas son inadecuadas para un estilo puro.

1.2. *Eukrineia*. (Estilo elegante) (otros: distinto)

Las cláusulas, el orden de palabras, las cadencias y el ritmo, son los que corresponden al estilo puro.

2. MÉGETHOS. (Amplitud)

2.1. *Semnotes*. (Estilo digno, grave)

Las cláusulas típicas de la gravedad son las mismas que producen la pureza, esto es, cláusulas cortas, que parezcan aforismos. Sin embargo algunas largas, pueden a veces ser usadas en un pasaje solemne.

2.2. *Trachytes*. (Estilo áspero)

Las cláusulas propias de la aspereza son preferentemente breves. De hecho es mejor llamarlas frases (*kommata*) antes que cláusulas (*kola*).

2.3. *Sphodrotes*. (Estilo vehemente)

Las cláusulas que producen vehemencia no son verdaderamente cláusulas, sino frases, lo mismo que para la aspereza.

2.4. *Akmé*. (Estilo sublime, vigoroso, magnífico)

Son largas, como en el estilo espléndido, brillante.

2.5. *Lamprotes*. (Estilo espléndido, brillante)

Las cláusulas que producen esplendor y brillantez deben ser predominantemente largas.

2.6. *Peribolé*. (Estilo pleno, circular) (abundante)

El uso de cláusulas subordinadas crea la mayor abundancia:

- Uso de construcciones paralelas que dicen la misma cosa en diferentes vías.
- La enumeración, o cualquier figura que se parezca a la enumeración produce abundancia.
- Suposiciones ficticias.
- Una figura que expande la sentencia con una explicación causal.
- Las figuras llamadas división o partición.
- Divisiones que contienen divisiones.
- Cuando una división se combina con una sintaxis que exige subordinación.
- Una figura que incluye negación y afirmación crea abundancia.
- Las construcciones copulativas que incluyen negación.
- Paréntesis, o cualquier técnica que deje el pensamiento en suspenso antes de completarse, producen abundancia.

La abundancia puede usar todo tipo de cláusulas, de orden de palabras, de cadencias y de ritmos.

3. KALLOS. (Estilo bello)

El tipo de cláusula que produce naturalmente belleza es el de aquéllas que son moderadamente largas, si las palabras fluyen suavemente y no tienen choques de vocales (hiatos) entre ellas. Pero también cláusulas cortas que se conectan estrechamente, y con un cierto grado de ornato.

- Cláusulas balanceadas (*pariosis*). Se pueden romper las cláusulas con un paréntesis.
- En un paralelismo de tres, introducir una que es más corta que las otras.
- El paralelismo puede estar al principio o al final.

4. GORGÓTES. (Estilo riguroso, terrible) (rápido)

Las cláusulas que crean este estilo deben ser muy cortas.

5. ETHOS. (Estilo expresivo de los caracteres, de los afectos)

El carácter lo producen modestia y simplicidad. Además, verdad y maneras no afectadas. La indignación también expresa carácter.

5.1. *Aphéleia*. (Estilo simple)

Las cláusulas propias de la simplicidad son las mismas de la pureza. El orden de palabras también, pero un poco más descuidado y suelto.

5.2. *Glykytes*. (Estilo dulce)

Produce dulzura lo mismo que produce pureza y simplicidad.

5.3. *Drimytes*. (Estilo sutil, agudo)

- Usa la paronomasia, como figura.
- Estilo gracioso y otros similares.

5.4. *Epieikeia*. (Estilo modesto)

La dicción de un pasaje modesto es la misma que la que produce pureza y simplicidad, y esto es válido para las figuras, las cláusulas, el orden de palabras, las cadencias y el ritmo.

6. ALÉTHEIA. (Estilo verdadero)

Las cláusulas, el orden de las palabras, las cadencias y el ritmo son similares a las de la aspereza.

6.1. *Barytes*. (Estilo grave, indignado)

No hay rasgos estilísticos propios de la indignación. Se usan los de carácter, simplicidad y modestia.

7. DEINÓTES. (Estilo grave o con decoro)

Puesto que la *deinótes* "no es otra cosa que el uso adecuado de todas las formas de estilo vistas, para crear el cuerpo de un discurso", puede usar todas las formas de cláusulas, adecuadamente.

Ahora debo explicar que mi primera sospecha de que en el *Quijote* había alguna influencia de Hermógenes, surgió de una relectura del Cap. XXII de la primera parte:

Cuenta Cide Hamete Benengeli, autor arábigo y manchego, en esta *gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada* historia, que después que entre el famoso don Quijote de la Mancha y Sancho Panza, su escudero...⁽¹¹⁾

Como se ve los calificativos de la historia coinciden con posibles traducciones castellanas de algunas ideas de Hermógenes: "gravísima", *deinótes*, la idea que las reúne a todas y que significa la máxima perfección de un escritor; "altisonante", puede ser *lamprotes* (brillo) o *akmé*, magnificencia; "mínima", se puede interpretar como cualquiera de las formas de pureza o de sencillez, y "dulce" es claramente la *glykites*. Lo de "imaginada" es para demostrar que no se trata de una narración civil, sino que dentro de la variedad de lo no civil, es imaginada. Como ya he señalado en la primera parte del trabajo, esa multiplicidad de estilos que sorprendió a los mejores especialistas, podría tener su explicación con el sistema de Hermógenes. Para ver si se da esa influencia en los estilos de Cervantes, a modo de ejemplo voy a tomar las voces, es decir, las prosopopeyas ⁽¹²⁾ o *sermocinaciones* de un mismo personaje: Dorotea.

El primer ejemplo es el de un monólogo sin interlocutor ⁽¹³⁾ y en alta voz, en plena Sierra Morena, cuando ella se cree sola y sin testigos. Es la menos compleja de todas estas *sermocinaciones*:

Ay Dios! ¡Si será posible que he ya hallado lugar que pueda servir de escondida sepultura a la carga pesada deste cuerpo, que tan contra mi voluntad sostengo! Sí será, si la soledad que prometen estas sierras no me miente. ¡Ay desdichada, y cuán más agradable compañía harán estos riscos y malezas a mi intención, pues me darán lugar para que con quejas comunique mi desgracia al cielo, que no la de ningún hombre humano, pues no hay ninguno en la tierra de quien se pueda esperar consejo en las dudas, alivio en las quejas, ni remedio en los males! ⁽¹⁴⁾

Se advierten varios paralelismos: uno es el de las exclamaciones: "Ay, Dios" / "Ay desdichada". Pero el texto entre una y otra exclamación, a su vez está compuesto por dos paralelismos de igualdad relajada: "Si será..." especie de pregunta indirecta, y "Sí será, si...", la respuesta. Paralelismo en sinónimos: "lugar que pueda servir de escondida..." /, y "la soledad que prometen estas sierras". En esta última se empieza con afirmación condicional: "si la soledad", y se acaba con negación "... no me miente". Y la oración final que acaba con tres *commata* paralelos, copulativos, que incluyen negación:

"de quien se pueda esperar consejo en las dudas,
alivio en las quejas
ni remedio en los males".

También se advierten construcciones en paréntesis. Y, como se ha visto, todas son figuras que contienen divisiones, y a veces divisiones dentro de divisiones. Se trata, al parecer, de la idea *peribolé*, del llamado período en el sistema de Hermógenes que no es lo mismo que el período circular compuesto de prótasis i apódosis, sino de un sistema de período paralelístico.

El segundo ejemplo es la voz de Dorotea dirigida a tres interlocutores, pero no se trata de un diálogo: es la *narratio causae* de su discurso de defensa o justificación, ante el cura, el barbero y el Roto, que en ese momento son tres desconocidos para ella.

Pues que la soledad destas sierras no ha sido parte para encubrirme, ni la soltura de mis descompuestos cabellos no ha permitido que sea mentirosa mi lengua, en balde sería fingir yo de nuevo ahora lo que, si se me creyese, sería más por cortesía que por otra razón alguna. Propuesto esto, digo, señores, que os agradezco el ofrecimiento que me habeis hecho, el cual me ha puesto en obligación de satisfaceros en todo lo que me habeis pedido, puesto que temo que la relación que os hiciere de mis desdichas os ha de causar, al par de la compasión, la pesadumbre, porque no habeis de hallar remedio para remediarlas ni consuelo para entretenerlas. Pero con todo eso, porque no ande vacilando mi honra en vuestras intenciones, habiendome ya conocido como mujer y viendome moza, sola y en este traje, cosas, todas juntas, y cada una por sí, que pueden echar por tierra cualquier honesto crédito, os habré de decir lo que quisiera callar, si pudiera. ⁽¹⁵⁾

También este texto parece una *peribolé*, aunque está más cerca del período de la retórica latina. Es un discurso narrativo, de una vida sencilla –aunque rica, es una labradora, disfrazada de mozo campesino– pero el texto es precisamente el exordio y por ello se justifica la interpolación en estilo sublime o alto.

Dentro de esta *narratio* de Dorotea, en la que se presenta a sí misma siguiendo las once circunstancias de persona preceptuadas por Cicerón para este fugar del discurso ⁽¹⁶⁾, hay otro estilo muy distinto del que usa cuando narra su propia vida:

En esta Andalucía hay un lugar de quien toma título de duque, que le hace uno de los que llaman

grandes en España. Este tiene dos hijos: el mayor, heredero de su estado y, al parecer, de buenas costumbres, y el menor, no sé yo de qué sea heredero, sino de las traiciones de Vellido y de los embustes de Galaión. Deste señor son vasallos mis padres, humildes en linaje, pero tan ricos, que si los bienes de su naturaleza igualaran a los de su fortuna, ni ellos tuvieran más que desear, ni yo temiera verme en la desdicha en que me veo; porque quizá nace mi poca ventura de la que no tuvieron ellos en no haber nacido ilustres... Ellos, en fin, son labradores, gente llana, sin mezcla de alguna raza mal sonante, y como suele decirse, cristianos viejos ranciosos: pero tan ricos, que su riqueza y magnífico trato les va poco a poco adquiriendo nombre de hidalgos, y aun de caballeros.⁽¹⁷⁾

Como se ve en el párrafo anterior, las oraciones empiezan con el sujeto, y no hay períodos circulares ni paralelísticos. Al contrario, predominan las frases cortas. Se diría que aquí predominan las cláusulas breves, aunque el orden de las palabras es un poco suelto y descuidado. Precisamente ésta es la forma que Hermógenes propicia para el estilo llamado *aphéleia*, simplicidad, que coincide en muchos aspectos con la pureza y la claridad. Esta forma pertenece tanto a la simplicidad como a la *glykites*, dulzura. El estilo dulce se usaba para la narración de mitos, para las narraciones placenteras y para las descripciones. Pero dentro del párrafo citado hay un pequeño texto que constituye una especie de amplificación:

Deste señor son vasallos mis padres, humildes en linaje, pero tan ricos, que si los bienes de su naturaleza igualaran a los de su fortuna, ni ellos tuvieran más que desear, ni yo temiera verme en la desdicha en que me veo; porque quizá nace mi poca ventura de la que no tuvieron ellos en no haber nacido ilustres.

Empieza el párrafo con un caso oblicuo, no con el nominativo. Hay aposiciones, una condicional con dos apódosis, en la que la prótasis es afirmativa y las dos apódosis negativas, paralelísticas. Sigue una causal. Construcción justificada porque se trata nada menos que de la causa subjetiva –así lo cree el personaje– del nudo de la cuestión.

Ahora podemos contrastar este discurso de Dorotea, en el que narra sus propias circunstancias de persona, con el fragmento de narración del narrador, que se transcribe inmediatamente después de la primera prosopopeya que hemos visto:

Todas estas razones oyeron y percibieron el cura y los que con él estaban, y por parecerles, como ello era, que allí junto las decían, se levantaron a buscar el dueño, y no hubieron andado veinte pasos, cuando detrás de un peñasco vieron sentado al pie de un fresno a un mozo vestido como labrador, el cual, por tener inclinado el rostro, a causa de que se lavaba los pies en el arroyo...⁽¹⁸⁾

Este texto, en el que se explican las causas de las cosas, y se describen las circunstancias de lugar, es una forma de estilo bello, con cláusulas balanceadas de cierta extensión, que si bien fluyen, se traban unas con otras y con algún paréntesis.

Pero dentro del discurso de Dorotea que estuvimos analizando, en el que hay varios estilos que se entrecruzan –algunos pasajes pueden ser de belleza o de dulzura, mientras que hay períodos breves, y también estilos de tipo sencillo y hasta rápido– llama la atención la voz de la misma Dorotea, reproducida en estilo directo dentro de su narración para los tres desconocidos, del discurso que pronunció ante Fernando cuando éste la tenía abrazada en su propia alcoba:

Si como estoy, señor, en tus brazos, estuviera entre los de un león fiero, y el librarme dellos se me asegurara con que hiciera o dijera, cosa que fuera en perjuicio de mi honestidad, así fuera posible hacella o decilla como es posible dejar de haber sido lo que fue. Así que, si tú tienes ceñido mi cuerpo con tus brazos, yo tengo atada mi alma con mis buenos deseos, que son tan diferentes de los tuyos como tú verás, si con hacerme fuerza quisieres pasar adelante.⁽¹⁹⁾

Es un entimema expresado en estilo brillante que en cierto modo tiene mucho de la *senotes*: los miembros acaban con gran frecuencia en *-os*. Pero hay un pasaje como interpolado, de fuerte dramatismo, que podría ser caracterizado como *traxites*, aspereza, cuando un inferior recrimina a un superior, formado por miembros muy cortos:

Tu vasalla soy, pero no tu esclava; ni tiene ni debe tener imperio la nobleza de tu sangre para deshonrar y tener en poco la humildad de la mía; y en tanto me estimo yo, villana y labradora, como tú, señor y caballero.⁽²⁰⁾

Como se ve por estas calas, que necesitan de ulteriores análisis cuidadosos para una definitiva confirmación de la influencia de Hermógenes en Cervantes, lo que se advierte en primer lugar es la tremenda mezcla de estilos que se puede apreciar dentro de discursos directos puestos en boca de un mismo personaje, los que, según el concepto de decoro de la retórica clásica latina, deberían estar escritos con unidad de estilo, ya que se trata de las prosopopeyas de un mismo

personaje, al que le correspondía un estilo que expresara su propio temperamento. No se trata de que Dorotea, como don Quijote, esté loca y cambie de estilo, sino que parece tratarse del uso de la idea final de Hermógenes, la *Deinótes*, para la que dice: "En mi opinión, *Deinótes* en el lenguaje no es otra cosa que el uso adecuado –de esta palabra, adecuado, viene el que se la haya traducido por *decoro*– de todos los tipos de estilo previamente estudiados". Esta diversidad de estilos ya la habían señalado dos de los grandes cervantistas, Edward Riley y Ángel Rosenblat. Pero ellos no le encontraron justificación en la teoría de los tres *genera dicendi*. Acaso haya que intentar una demostración desde esta otra teoría, que, como sabemos, tuvo una fuerte vigencia en los años en que Cervantes escribía; y que considera, precisamente, que la capacidad de combinar adecuadamente todas las *ideas* o estilos en la idea llamada *deinótes*, es privativa del escritor de talento excepcional.

NOTAS

* La primera parte de este estudio fue publicado en *Salina*, núm. 5, pp. 18-22.

1. Sobre las teorías del estilo en el siglo XVI me ocupé en *La retórica en el Siglo de Oro español, apuntes sobre teorías y prácticas*. De próxima aparición.

2. ROSENBLAT, Ángel, p. 355.

3. *Idem*, p. 355.

4. *Op. cit.*, pp. 209-230.

5. *Op. cit.*, p. 213.

6. ROSENBLAT, A., *op. cit.*, p. 355.

7. *Op. cit.*, p. 227.

8. La traducción latina que acompaña al nombre griego original, tanto en esta lista como en la siguiente, procede de una de las primeras traducciones y adaptaciones latinas del siglo XVI, la del español Antonio Lulio, *De Oratione Libri Septem*, Basilea, 1558. La versión castellana lo es de la de Lulio.

9. Lulio añade: "(alii dicunt celeritas)".

10. Da como sinónimo: "*seu (ut videtur Hermogeni) decorum*". p. 422.

11. Todos los textos proceden de la edición siguiente: Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, texto y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Ed. Juventud, 1965. La cita, p. 202.

12. Sobre la denominación de esta figura, que consiste en dar voz ficticia a los personajes, y de la que Cicerón dice "personarum ficta inductio, vel gravissimum lumen augendi" (*De Oratore*, III, LIII, 205) hay cierta confusión que ya señalaba Quintiliano: "Ac sunt quidam, qui has demum προσποποιίαι dicant, in quibus et corpora et verba fingimus; serones hominum adsimulatos dicere διαλοτους malunt, quod latinorum quida dixerunt sermocinationes" (IX, II, 31), pero ante la cual él se declaraba usuario del "more recepto": prosopopeya, para ambos casos. Por otra parte, el Brocense define "Prosopopeya sive sermocinatio est ficta personarum inductio, per quam res, cuiuscumque generis sint, vocem et sermonem possunt accipere" (*Organum Dialecticum et Rhetoricum*, en F.Sz. de las Brozas, Obras, I, Escritos Retóricos, Cáceres, Inst. "El Brocense", 1984, p. 342). Lausberg, (*Manual de retórica literaria*, trad. esp., M., Gredos, 1969, II, 820-829); sin embargo, usa prosopopeya para los casos de seres no humanos a los que se atribuye habla, y ethopeya para el habla de los seres humanos. Toma esta distinción de los ejercicios de *Progymnasmata*.

13. Lausberg, II, 823, distingue entre discurso no dialógico, monólogo, o reflexión inexpresada y diálogo, aunque añade que "Los límites entre ellos no son claros". En estos ejemplos hay varios tipos de serocinatio: un personaje que habla en voz alta creyéndose sin escuchas, un discurso ante tres escuchas desconocidos, un discurso, repetido ante los tres desconocidos, pero originalmente dicho ante un personaje conocido, Fernando: temido en parte, y en parte amado, y, dentro de este discurso a Fernando, también repetido ante los tres desconocidos, un monólogo que expresa las deliberaciones, de quien habla, en un momento culminante de su vida.

14. *Op. cit.*, I, XXVIII, p. 276.

15. *Idem*, p. 278.

16. Las circunstancias de persona para Cicerón eran: nombre, naturaleza, crianza, fortuna, hábito, afecciones, estudios, consejos, hechos, casos, oraciones. La naturaleza a su vez se dividía en: sexo, nación, patria, parentesco, edad, dignidad. En la dignidad se consideraban los bienes dados por la naturaleza al cuerpo y al alma.

17. *Idem*, p. 279.

18. *Idem*, p. 276.

19. p. 282.

20. *Idem*.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: BARROCO DE INDIAS, FEMINISMO Y LENGUAJE TRANSGRESOR

Georgina Sabat-Rivers

En ocasiones anteriores hemos tratado de demostrar el carácter barroco general de la obra de la conocida monja mexicana del siglo XVII Sor Juana Inés de la Cruz, basándonos principalmente en los trabajos de José Antonio Maravall y Severo Sarduy. Añadamos el nombre de Mikail Bajtin en relación con su elaboración de lo paródico en cuanto que este recurso literario se adscribe al Barroco.

En lo que sigue, vamos a ver cuál fue la contribución de la monja, no ya al Barroco hispano sino específicamente al Barroco de Indias. Esta contribución: su tratamiento de los personajes del indio, del negro y de la mujer, no se limita a la introducción de tipos, lenguas y formas del mundo americano, propone, a través de ellos, diferencias significativas relacionadas con el mundo social y político del Nuevo Mundo y de la metrópolis.

Se ha señalado el carácter de literatura marginal de los villancicos (Bénassy, 86); añadamos que guardaban, por su carácter popular, rasgos acusados del mundo carnavalizado. Por ello, servían como vehículo más libre de mensajes difíciles de enviar en textos considerados más "serios". Sor Juana, quien no tenía a menos escribir juegos completos de villancicos para celebrar festividades religiosas en distintas catedrales mexicanas, también utilizó este género para enviar no sólo el mensaje religioso sino para expresar más o menos conscientemente su crítica contra situaciones sociales existentes en su época ⁽¹⁾. Esta visión, probablemente de raíces humanistas cristianas americanas ⁽²⁾, revela el tratamiento de inferioridad que se daba a ciertos grupos: los de los negros, de los indios y de su propia persona al atacársela por ser mujer dedicada a la escritura. En los villancicos se establece un diálogo que nos transmite, sea de manera estridente o apagada, las voces de tensión entre el mundo europeo y el americano reflejando la lucha entre el centro de poder peninsular y la periferia colonial ⁽³⁾, y la lucha de la Fénix porque se le reconociera el puesto de mujer intelectual en la sociedad de su tiempo. El resultado es un arte agresivo cuyas formas son paradójicas y antitéticas, un arte, en fin, barroco, barroco americano ⁽⁴⁾. Los villancicos de la monja están escritos dentro del marco consagrado, es decir, siguen el esquema y las formas que le traspasó la tradición. Hay que señalar, sin embargo, que el tratamiento que se les da a los negros y al personaje más nuevo de los indios es más elevado y digno que el recibido a manos de los autores de los villancicos españoles. En los de

sor Juana escritos parcial o totalmente en nahuatl (como el de la Asunción, 1676, por ejemplo), la monja impone, forzándola, una lengua desconocida al auditorio peninsular que sólo hablaba castellano. Sólo los indios y los criollos presentes en la catedral quienes en su mayoría, como la misma sor Juana, conocerían la lengua nahuatl (Rivers, 1983, 9-12), podrían seguir la letra, comprender el significado de lo que se iba cantando. Se diría que esta novedad sorjuanina se da como una compensación por lo que tenían que soportar los naturales mexicanos con el resto de los villancicos que se cantaban en castellano los cuales entenderían sólo a medias, y, sobre todo, en su vida diaria luchando con una cultura que les era ajena. En estos villancicos, composiciones en clave, se establece un diálogo transgresor entre la cultura del poderoso y la del sometido que lo relaciona con la parodia: "In antiquity, parody was inseparably linked to a carnival sense of the world. Parodying is the creation of a decrowning double; it is that same 'world turned inside out'. For this reason parody is ambivalent" (Bajtin, 127; el subrayado es suyo) ⁽⁵⁾. Veamos unas muestras para ejemplificar lo que decimos (el subrayado pertenece al texto; se da la traducción entre paréntesis):

*Los Padres bendito
tiene o Redentor,
amo níc neltoca (yo no lo creo)
quimatí no Dios (lo sabe mi).
.....
Huel ni machlcahuac (Yo soy muy serio),
no soy hablador,
no teco qui matí (mi señor lo sabe),
que soy valentón.
.....
también un topil (alguacil)
del gobernador,
caipampa tributo (por causa del)
prenderme mandó
Mas yo con un cuahuil (leño)
un palo lo dio,
ipam í sonteco (en su cabeza)
no se si murió. (IC, 341-44)*

Las palabras "mi Dios" y "mi señor" de las dos primeras estrofas establecen una relación directa del indio con Dios, en su propia lengua, por encima de los padres mercedarios poniendo en entredicho la autoridad de los representantes de la Iglesia. En las dos estrofas siguientes, el indio se opone al poder estatal despreciando las diligencias de un representante del gobernador y por tanto del poder establecido. Estas

notas transgresoras aparecen asimismo en los villancicos donde hablan los negros, los cuales también formarían parte del público que se apretujaba en las naves. Véase este pasaje en el que se comienza hablando de los padres mercedarios quienes le ofrecen una fiesta a su fundador y redentor de cautivos, san Pedro Nolasco:

*Eya dici que redimi,
cosa palece encantala,
pero yo que la oblaje vivo,
y las Parre no mí saca.
La otra noche con mi conga
turo sin durmí pensaba,
que no quiele gente plieta,
como eya so gente branca.
Sola saca la pañole,
pues, Dioso, ¡míla la trampa,
que aunque negro, gente somo,
aunque nos dici cabaya!* (IC, 338-39)

El diálogo conflictivo de oposición a la autoridad dentro del marco de risa general, único modo posible de decir estas cosas, lo constituye la mención de los obrajes (los talleres) donde generalmente trabajaban los negros en condiciones detriméntales, la del rechazo por parte de los blancos padres mercedarios hacia los negros a causa de su color, la de "la trampa" que significaba que sólo se redimiera a los españoles y, por fin, la afirmación de ser ellos tan gente como los demás junto a la protesta contra el insulto de llamarlos "caballos" ⁽⁶⁾. Sor Juana, la mujer letrada por excelencia de la sociedad en que vivía, presta su voz a estos personajes marginados identificándose con ellos demostrando conciencia de su situación conflictiva.

Prosigamos con el estudio de las tensiones que presenta este diálogo impugnador, ahora en defensa de su personalidad de mujer intelectual controvertida por las costumbres de la época. Veamos las notas "feministas" ⁽⁷⁾ que se encuentran en los villancicos dedicados a santa Catarina de Alejandría. Son la expresión más exaltada y rotunda de su defensa sobre la igualdad de los sexos y del derecho, mencionado antes, de la mujer a la intelectualidad ⁽⁸⁾. Notemos, además, que estos villancicos se publicaron en 1691, después del asunto de las cartas; son prueba de que aun cuando sor Juana tomó la decisión de retirarse del mundo de las letras, no por ello renunció a sus convicciones. En esos villancicos hace, desde el comienzo, una defensa que va en aumento a lo largo de las composiciones, de la personalidad femenina sabia e inteligente de la santa para extenderla a toda mujer en general e identificándose ella misma con la egipcia en particular. Incluso justifica el suicidio de Cleopatra, otra "gitana" con quien hace un contrapunteo, basada en la prevención de la pérdida de la libertad, la honra o la fama, ya "que muerte más prolija / es ser esclava" o "porque más que

la vida / el honor ama" (villancico III de Primero Nocturno). Santa Catarina la que "dizque supo mucho, / aunque era mujer," es la figura que le sirve para reafirmar su fe en la mujer, es la voz que utiliza, briosa y jubilosamente, para proclamar en el ámbito de la catedral de Oajaca (y de todo el mundo), y después de todo el escándalo promovido por su ataque a Vieira, lo que ya había dicho en la *Respuesta*. Entre los varios ejemplos, veamos los provocativos versos siguientes:

*De una mujer se convencen
todos los sabios de Egipto,
para prueba de que el sexo
no es esencia en lo entendido.
¡Victor, victor!*

*Prodigio fue, y aun milagro,
pero no estuvo el prodigio
en vencerlos, sino en que
ellos se den por vencidos.
¡Victor, victor!*

.....
*Nunca de varón ilustre
triunfo igual habemos visto,
y es que quiso Dios en ella
honrar al sexo femenino.
¡Victor, victor!* (MP, II 171-72)

En las loas de *El cetro de José* y del *Divino Narciso* también hallamos muestras de esas imágenes contrastadoras entre el Viejo y el Nuevo Mundo que venimos señalando. Se presentan en una forma transigente que acusa el intento de establecer ciertas pautas de avenencia dentro de las diferencias resolviéndose en lo que se ha llamado sincretismo religioso o cultural (Lafaye, 54-76). Dice Severo Sarduy (183): "así el barroco europeo y el primer barroco colonial latinoamericano se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado... pero aún armónico; se constituyen como portadores de una consonancia: la que tienen con la homogeneidad y el ritmo del logos exterior que los organiza y precede, aun si ese logos se caracteriza por su infinitud, por lo inagotable de su despliegue". Sor Juana, aun manteniendo el *status* de la autoridad del rey y de la Iglesia, nos ofrece la variedad dinámica, interactiva y socavadora de otras visiones singularizadoras. ¿Puede hallarse en estas loas algún rasgo paródico? Nos dice Bajtin (194): "Parodistic discourse can be extremely diverse... one can also parody the very deepest principles governing another's discourse... But in all possible varieties of parodistic discourse the relationship between the author's and the other person's aspirations remains the same: these aspirations pull in different directions, in contrast to the unidirectional aspirations of stylization, narrated history, and analogous forms".

En estas loas, que se escribieron para representarse en los palacios virreinales ante la corte constituida por españoles en su mayoría, y seguramente con la idea de que se presentaran en

teatros de la Península ⁽⁹⁾, sor Juana pone a un público europeo ante los dilemas suscitados, en materias teológicas, por el descubrimiento de América y de religiones desconocidas ⁽¹⁰⁾. La poeta exige que, por su mediación, se conozca el mundo americano precolombino; obliga a su público a apreciar otros valores que le son desconocidos forzando un diálogo que pone frente a frente a una cultura antigua y valiosa agredida por la fuerza y la violencia de otra. Dice la Idolatría, vestida de india, en la loa de *El cetro de José*:

*No mientras viva mi rabia,
Fe, conseguirás tu intento,
que aunque (a pesar de mis ansias)
privándome la corona,
que por edades tan largas
pacífica poseía,
introdujiste tirana
tu dominio en mis imperios,
predicando la cristiana
ley, a cuyo fin te abrieron
violenta senda las armas;
..... (MP, III 192)*

En la loa del *Divino Narciso* desde el mismo comienzo ⁽¹¹⁾, hace la apología del mundo antiguo:

*Nobles mejicanos,
cuya estirpe antigua,
de las claras luces
del sol se origina;
..... (MP, III 3)*

Y pasa a explicar una antigua creencia religiosa de los aztecas como premonición del sacramento de la Eucaristía, como señal de que esas tribus tenían un misterioso conocimiento de las verdades de la fe cristiana. Contesta Occidente ("indio galán" e identificado con el hemisferio americano) a la pregunta de Religión "¿Qué Dios es ése que adoras?":

*Es un Dios que fertiliza
los campos que dan los frutos,
a quien los cielos se inclinan,
a quien la lluvia obedece
y, en fin, es el que nos limpia
los pecados, y después
se hace manjar, que nos brinda.*

Vemos, pues, que sor Juana incluso dentro de un género alejado de controversias políticas como es el auto sacramental, se aprovecha de su condición de religiosa que escribe una pieza teatral que trata cuestiones de fe para hacer valer la visión americana de gentes de los mares de "non plus ultra" sacudiendo, en boca de sus indios, la legalidad de la autoridad divina y estatal.

Si esto hace en las loas que preceden a los autos sacramentales, con más razón vamos a encontrarlo en el género teatral profano. En la única comedia completa que escribió la monja: *Los empeños de una casa*, la cual se desarrolla en la ciudad de Toledo, mundo entrevisto solamente en la imaginación de sor Juana, se sigue

la estructura de la comedia de Lope introduciéndole algunas novedades que ponen en entredicho los cánones relacionados con el mundo masculino de este tipo de comedias de capa y espada. Las mujeres de esta comedia, Ana e incluso la criada Celia, además de Leonor, desarrollan actitudes y toman iniciativas que nos las presentan como mujeres de carácter fuerte que hacen valer su voluntad. Veamos unos versos del largo relato autobiográfico que pone sor Juana en boca de Leonor para narrar, como lo hace en forma personal en la *Respuesta*, la historia de su estudioso afán:

*Pero es preciso el informe
que de mis sucesos hago
.....
para que entiendas la historia,
presuponer asentado
que mi discreción la causa
fue principal de mi daño.
Inclinéme a los estudios
desde mis primeros años
con tan ardientes desvelos,
con tan ansiosos cuidados,
que reduje a tiempo breve
fatigas de mucho espacio.
Conmuté el tiempo, industriosa,
a lo intenso del trabajo,
de modo que en breve tiempo
era el admirable blanco
de todas las atenciones,
de tal modo, que llegaron
a venerar como infuso
lo que fue adquirido lauro.
Era de mi patria toda
el objeto venerado...*

Desde el principio, la monja pone a su público (y al lector), frente a un personaje femenino singular de quien, como de ella misma: "su belleza e ingenio celebraban"; una mujer "discreta", letrada, que aunque poco frecuente, quizá no fuera tan excepcional en el mundo de su época ⁽¹²⁾. El valor de Leonor no se basa en su hermosura y obediencia ni en el dinero; se basa en su talento y discreción. Por medio de este personaje la autora confronta y rechaza el concepto de la época que se burla de la "pobrecita de Leonor, cuyo caudal / son cuatro bachillerías" (Noguer, 47). El hombre de quien está enamorada, don Carlos, y por el que rompe reglas establecidas, no retrata el tipo de caballero tradicional de la comedia; es ejemplo de cómo deben ser. No sólo tiene rostro en el que se unen el valor y la hermosura; se pone de relieve su elevado y sutil entendimiento, su carácter respetuoso y humilde. Es el hombre "atento" que, antes de actuar, analiza las situaciones; es:

*En los desdenes sufrido,
en los favores callado,
en los peligros resuelto
y prudente en los acasos.*

Hay mucho de paródico en esta comedia; de hecho *Los empeños* es, como tal, una parodia de las comedias de enredo en las cuales todo sale a la medida del caballero ya que aquí son las mujeres quienes dirigen la acción.

La escena donde aparece el personaje de Castaño es pura carnavalización. En ella se nos presenta al gracioso de la comedia que es, a su vez, mulato del Nuevo Mundo que sirve en España de criado a don Carlos, en el acto de vestirse de mujer para no ser reconocido cuando, por necesidades de la trama, salga a la calle. Así como los dramaturgos masculinos vestían a la mujer de hombre para salir a vengar su honor, a Castaño lo viste sor Juana de mujer para salvar su pellejo burlándose de este modo del sistema de honor peninsular. Con lenguaje y gestos atrevidos y afeminados (Rivers, 1971, 633-37) hace una mofa feroz contra la costumbre que admite que los "lindos", los hombres vanos de la época, se amarten "a bulto" solamente guiados por las apariencias, y que galanteen "a salga lo que saliere". Se opone así a la práctica consuetudinaria de que la mujer sea un objeto subordinado a la caracterización de esos "hombres necios", expuesta a sus caprichos y prejuicios. Se hace también la crítica de los motivos que calificaban a la "dama": "menudo el paso, derecha / la estatura, airoso el brío, / inclinada la cabeza, / un sí es no es, al un lado"... Hay metateatro cuando Castaño se dirige al público y específicamente al virrey en el proceso de

cambiarse de ropa, y cuando invoca a Calderón para que le sugiera una treta que lo saque de apuros.

Como en el caso de los villancicos, sor Juana se aprovecha de la condición de marginalidad de esta refrescante figura de criado disfrazado de mujer para innovar parodiando, social y literariamente, en muchos planos: un mulato americano trasladado a Toledo, corazón de España, les corrige la plana a los señores peninsulares proponiendo un nuevo estado de cosas superior, y esto lo hace utilizando diferentes caretas detrás de las cuales se oye la voz de una mujer del llamado Nuevo Mundo. Son muy varios los aspectos del distendido y disfrazado diálogo establecido entre sor Juana, mujer intelectual, y la sociedad que la rodeaba que no quería reconocerle ese derecho; pero esta plática burlesca llega más lejos, nos lleva al enfrentamiento entre dos mundos: el centro de poder peninsular y la periferia pujante de la Colonia.

El mundo barroco paródico continúa viéndose en la obra de sor Juana "for the life of a genre consists in its constant rebirths and renewal in original works", el subrayado pertenece al texto (Bajtín 141). Si del Barroco peninsular conocía perfectamente sus conceptos, formas y organización, la originalísima contribución de la Décima Musa al Barroco de Indias estriba en la ruptura de esquemas que en su obra produjo la introducción del mundo americano y de la mujer.

NOTAS

1. Utilizo nuestra edición de Noguera (de Elias L. Rivers y mía) para la mayoría de los ejemplos de la obra de Sor Juana (Noguera = N). También, en ocasiones, me referiré, a mi edición *Inundación Castálida* (IC) de Clásicos Castalia y a la obra de Méndez Planeante (MP) sobre la monja.

2. Anotemos la tradición humanista de los órdenes dominica y franciscana que produjeron personajes ejemplares (el más destacado sería el de Bartolomé de las Casas) y que tanta repercusión tendrían en América. Este "esfuerzo modelo" en defensa del sometido y del pobre, continuó en México representado en las figuras de Gante, Sahagún, Motolinía, Vasco de Quiroga. Mariano Picón Salas se refiere a Francisco de Icaza quien menciona al dramaturgo Cristóbal de Llerena el cual ya hacia 1548 escribía, en Santo Domingo, diálogos religiosos llenos de color, de humanismo y sátira en los que se discutían los derechos de los pobres y los ricos; Picón Salas, 55, 69. Véase también la obra de Marie Cécile Bénassy en la que recalca el humanismo de sor Juana en favor de las clases populares de su tiempo.

3. Sor Juana tiene varias composiciones en las que se refiere a la superioridad del Nuevo Mundo. Véanse, por ejemplo, la dedicada a la duquesa de Aveiro ("Grande duquesa de Aveiro", IC, 218-224; Noguera 449-454) y la que escribe a la marquesa de la Laguna en celebración del bautizo de su hijo ("No he querido, Lisi mia", IC, 147-151; Noguera, 418-421).

4. Sor Juana extiende su parodia al mundo eclesiástico donde se habla latín (véanse, por ejemplo, en MP los números 241, 40-41; 249, 58-59; 258, 71-72). No sólo demuestra su maestría en esa lengua que caracterizaba a los varones intelectuales del tiempo poniéndose así al mismo nivel, sino que utiliza el latín macarrónico en un alarde de conocimiento, en juego de palabras, en el que se desvirtúan conceptos de la Iglesia. Véase el villancico (IC, 339-40) en el que participan un estudiante de clérigo ("de bachiller afectado... y de docto reventando") y un "barbado" (un hombre): del vino consagrado, la sangre de Cristo, se pasa al vino que emborracha; la calidad de "hombre honrado" se transmuta pasando a ser propiedad del hombre sencillo, del "barbado", todo ello dentro de una ambigüedad desconcertadora. (Véase el artículo de Raquel Chang-Rodríguez).

5. A propósito de la ambivalencia de la parodia que menciona Bajtín, recordemos el carácter ambivalente de la vida y la personalidad de la monja: por un lado ortodoxa y sumisa, y por el otro valiente y contestataria; véase mi capítulo en *Historia de la literatura... de Cátedra*, 276. No es extraño que se sintiera atraída a este recurso que hoy se adscribe al mundo barroco.

6. La utilización de personajes masculinos marginados es una nota común entre las mujeres escritoras. Véase la obra de sor Marcela de san Félix, hija de Lope de Vega, quien también se aprovechaba de estos tipos para ejercitar la crítica. La obra completa de sor Marcela, de la cual soy co-autora con Electa Arenal, se ha publicado por Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU) en Barcelona, 1988.

7. Escribo siempre "feministas" entre comillas por la contradicción que significa aplicar el término a época tan remota, según me apuntó Octavio Paz. Véase lo que digo en mi artículo publicado en *La Torre. Nueva Época*: "Antes de Juana Inés: Clarinda y Amarilis, dos poetas del Perú colonial", nota 17, (nº 4 en esta colección).

8. La lucha de sor Juana por ensalzar a la mujer, por conseguir el reconocimiento del derecho de ésta a la intelectualidad y por equipararla al hombre en muchos planos, es una de las fuerzas principales que mueven su obra; esta preocupación se halla esparcida en todos sus escritos. Véanse, por tomar sólo ejemplos de los villancicos, la forma en que presenta en ellos a la Virgen María, ejemplo máximo de mujer: en los de la Asunción de 1676 nos presenta a María de doctora, de maestra y de caballera andante; en los de la Asunción, 1679 la hallamos de astrónoma y de "mujer valiente", "terror hermoso", "valeroso pasmo", "luminoso espanto"; en los de la Asunción de 1685 nos dice: "Por otro motivo / que todos murió: / no de hija de Adán, / de madre de Dios"; María es casi igual a Dios: "al soberano dueño a quien se humilla, / porque sólo de Dios serlo pudiera". En los de la Concepción, 1689, al eximirle de la culpa original hace de Adán el pecador sin mencionar para nada a Eva; María es: "hija de Adán y sin mancha / . . . / Que en Adán pecaron todos, / es verdad; mas no podía / en la ley de los esclavos / ser la Reina comprendida". María, en estos villancicos, vence al demonio y es reconocida por los doctos del cielo: "Dizque los doctos de allá / claridad de Dios os llaman / y de ángeles...". Los ejemplos, ateniéndonos incluso a los villancicos solamente, son innumerables. (Véase el artículo de Electa Arenal).

9. El auto del *Divino Narciso*, con su loa, fue escrito, al parecer, a instancias de la condesa de Paredes quien tendría la intención de presentarlo en Madrid. Méndez Plancarte afirma que "cabe conjeturar el estreno madrileño en el Corpus del año subsiguiente, es decir, el 9 de junio de 1690" (MP, III p. LXXI). Octavio Paz en *Las trampas* dice que "El teatro de sor Juana fue, casi seguramente, representado en España" 441. Sin embargo, las investigaciones de Alexander A. Parker parecen demostrar, al menos en cuanto a los autos, lo contrario: "we know all the autos performed in Madrid from 1668 to the end of the century, and *El Divino Narciso* was not among them" 259.

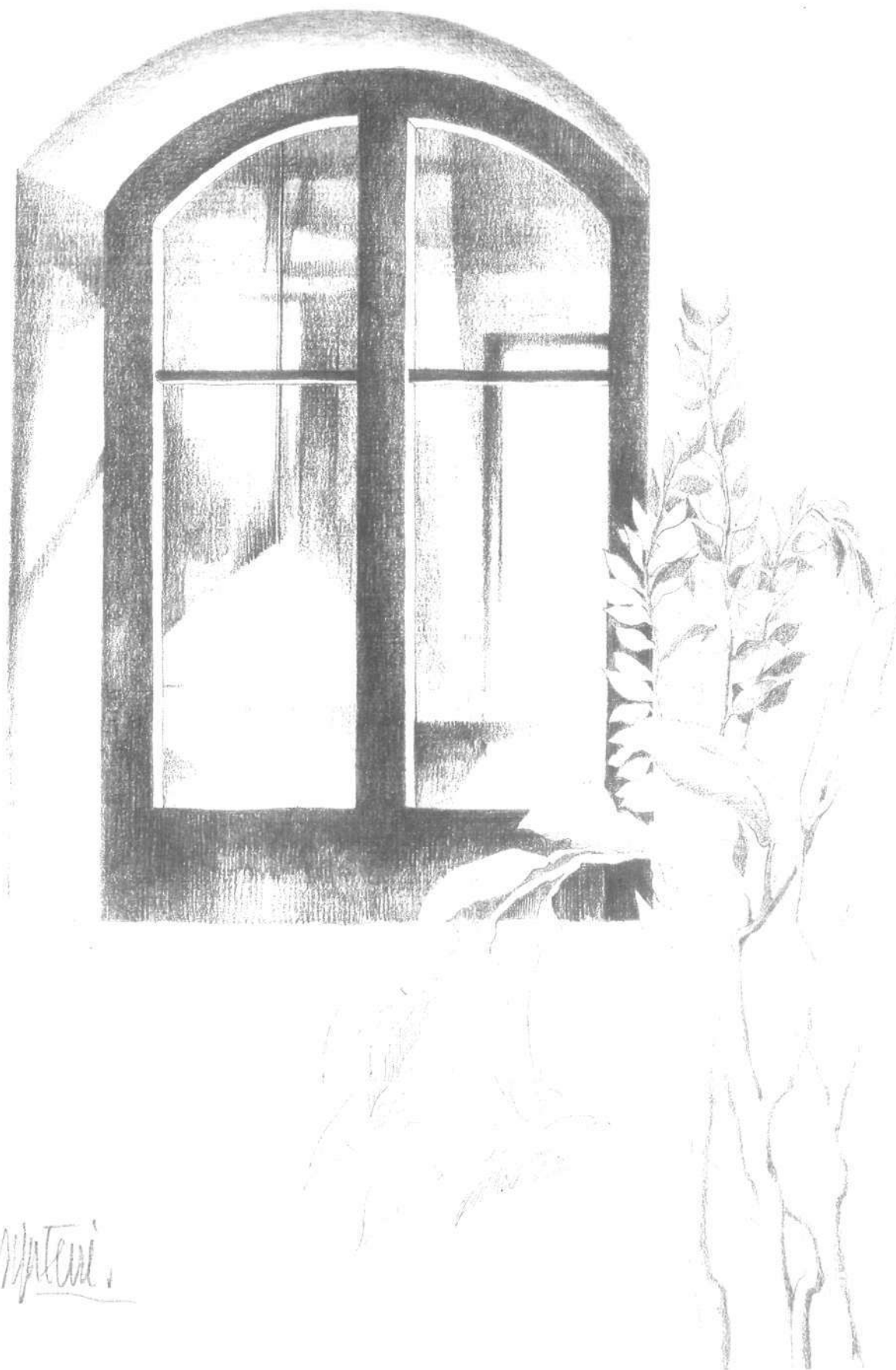
10. Recordemos el soneto de sor Juana que comienza "La compuesta de flores maravilla, / divina protectora americana" en el que presenta conceptos religiosos sincréticos: la Guadalupe castellana, "rosa de Castilla", pasa a ser la Guadalupe del Tepeyac, "rosa mejicana". Véase la obra de Jacques Lafaye, 74. Véase también el capítulo mío que aparecerá en la *Historia de la literatura hispanoamericana, La colonia*, que coordina Giuseppe Bellini y publicará Editorial Alhambra en Madrid. Estas ideas sincréticas se encuentran en las loas que tratamos.

11. Parecidas reflexiones hace el personaje de América en la loa del *Divino Narciso*: "Bárbaro, loco, que ciego, / con razones no entendidas, / quieres turbar el sosiego / que en serena paz tranquila / gozamos / . . . / y proseguid vuestros cultos / sin dejar advenedizas / naciones, osadas quieran / intentar interrumpirlas", Nogue 118.

12. Véase el artículo de Luis Monguió de *UDR*, y mi artículo mencionado en la nota 16.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENAL, Electa: "Sor Juana Inés de la Cruz: Speaking the Mother Tongue", *University of Dayton Review (UDR)*, en lo adelante esta obra aparecerá bajo estas iniciales, Spring 1983, vol. 16, nº. 2, 93-102.
- BAKHTIN, Mikhail: *Problems of Dostoevsky's Poetics*, University of Minneapolis, Minnesota Press, 1984.
- BÉNASSY-BERLING, Marie Cécile: *Humanisme et Religion chez Sor Juana Inés de la Cruz. La femme et la culture au XVII siècle*, Paris, Editions Hispaniques, 1982.
- CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel: "Mayorías y minorías en la formación de la cultura virreinal", *UDR*, Spring, 1983, vol.16, nº. 2, 23-34.
- LAFAYE, Jacques: *Quetzalcóatl and Guadalupe. The Formation of Mexican Consciousness 1531-1813*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1974.
- MARAVALL, José Antonio: *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.
- : "Un esquema conceptual de la cultura barroca", *Cuadernos Hispanoamericanos*, marzo 1973, núm. 273, 1-39.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, editor: *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz* I, II, III y IV, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1951 a 1957. El tomo IV se debe a Alberto G. Salceda.
- MONGUIÓ, Luis: "Compañía para Sor Juana: Mujeres cultas en el virreinato del Perú", *UDR*, Spring 1983, vol. 16, nº. 2, 45-52.
- PARKER, Alexander A.: "The calderonian sources of *El Divino Narciso*", *Romanisches Jahrbuch*, vol. XIX, 1968, pp. 257-274.
- PAZ, Octavio: *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- PICÓN SALAS, Mariano: *A Cultural History of Spanish America. From Conquest to Independence*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1966.
- RIVERS, Elias L.: "Indecencias de una monjita mexicana", *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, 633-37.
- : *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras selectas* (co-editor), Barcelona, Nogue, 1976.
- : "Diglossia in New Spain", *UDR*, Spring 1983, vol. 16, nº. 2, 9-12.
- SABAT DE RIVERS, Georgina: *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras selectas* (co-editora), Barcelona, Nogue, 1976.
- : "Sor Juana Inés de la Cruz", *Historia de la literatura hispanoamericana, Época colonial*, I. Madrid, Cátedra, 1982, 275-293.
- : *Sor Juana Inés de la Cruz. Inundación castálida*, editora, Madrid, Castalia, 1982.
- : "Antes de Juana Inés: Clarinda y Amarilis, dos poetas del Perú colonial", *La Torre. Nueva Época*, año 1, nº. 2, 1987, 275-287 (nº. 4).
- SARDUY, Severo: "El Barroco y el neo-barroco", *América Latina en su literatura*, Paris, Siglo Veintiuno Editores, 1972, 167-184.



Martini

Sefa Ferré
Dibuix a grafit

LARRA, POETA ÁULICO, Y LAS FIESTAS LIBERALES

Leonardo Romero Tobar

En su proyecto de ser *hombre de letras* total, Larra quiso ser poeta y escribió un estimable número de poemas. Cincuenta y cinco textos poéticos diferentes catalogó el hispanista A. Rumeau para quien el gran prosista romántico "cortejó abiertamente a la Musa hasta que advirtió que no se le entregaría; continuó amándola en secreto, sin esperanza; hasta los últimos días de su vida escribió versos" ⁽¹⁾. Versos que cubren diversas modalidades estróficas y tratan de temas diversos; casi todos ellos, materia de preocupación moral –sátiras costumbristas y literarias, odas convencionales sobre la coyuntura política española–; algunos, tributando a una fórmula arraigada en la lírica dieciochesca –letrillas anacreónticas–; y muy pocos, con emoción personal trascendida.

El perfil de "joven literato" que adjudicaba a Larra la sociedad madrileña de los años románticos y la irrupción de una promoción de jóvenes en la actividad política y literaria de aquellos años –"Fígaro" habló de la "joven España" a propósito de la generación del cambio romántico– nos ayudan a entender cómo algunos textos poéticos del autor se difundieron a través de cauces amplios, más propios para la comunicación de los usos burgueses o de la cultura de masas que para la transmisión escrita de textos líricos actualizables en el ámbito de la lectura privada. La *plaquette* que recoge la *Oda a la exposición [sic] de la industria española del año 1827*, el soneto y la octava dedicados al embarazo en 1831 de la reina María Cristina, o el soneto *Con motivo del Baile de Máscaras: dado en obsequio del Cumpleaños de la Serenísima Señora infanta Doña María Luisa Fernanda* de 1832, son otras tantas piezas poéticas que se recogieron y distribuyeron en impresiones consagradas al elogio directo de personas de la familia real ⁽²⁾. De otros textos poéticos larrianos que perseguían la misma finalidad sólo nos ha llegado la versión manuscrita, lo que puede interpretarse como menor acierto en la publicidad o más cuidada cautela del escritor respecto a sus producciones poéticas de propaganda.

En el ámbito de la poesía áulica, sumando la alabanza *ad personam* con la exaltación de la política liberal, hay que situar esta octava de Mariano José de Larra:

¡Qué! ¿Dos veces la España inútilmente
habrá apagado la discordia?
¿Y dos veces en balde augusta frente
libre habrá alzado en pública asamblea?
¿Nunca feliz será la hispana gente?
¡Oh! No. ¡Que libre para siempre sea!
Dijo el Eterno en su mansión divina.
Y envió a la España la sin par Cristina ⁽³⁾.

La octava fue leída por un actor del teatro del Príncipe en el curso de un homenaje que se tributó a la Reina Gobernadora la noche del 13 de junio de 1834 con motivo de la promulgación del Estatuto Real de Martínez de la Rosa.

La promulgación del Estatuto ⁽⁴⁾ el trece de junio de 1834 fue ocasión en la que confluyeron las expectativas del cambio político de los españoles que vivían en liberal con los viejos usos de las fiestas públicas tenidas con motivo de acontecimientos que afectaban a la familia real. El entusiasmo de las gentes en las calles, según las reseñas de los periodistas de 1834 fundía la participación anónima de los espectadores de la fiesta barroca con las nuevas esperanzas que estaban suscitando en una sociedad a la búsqueda de las pautas burguesas de comportamiento. En una carta familiar de un viajero inglés, de paso por Málaga en la primavera de 1834, leemos noticias vivaces que describen el entusiasmo con el que las gentes de la ciudad andaluza participaban en los festejos públicos conmemorativos del cumpleaños de la reina:

Fuimos despertados, sin embargo, por un gran griterío y al incorporarnos observamos los preparativos que se hacían para una carrera de barcos (...) Al fin se nos permitió bajar a tierra, y una vez en la posada, tras las abluciones correspondientes, después de nuestra corta mas sin embargo desagradable travesía, nos pusimos en marcha hacia la Alameda, o paseo público, escenario de la fiesta. La ciudad entera estaba allí congregada, guapos y guapas; yo quizás no haya visto nunca tan magnífica colección de mujeres bellas como en este paseo malagueño (...) ⁽⁵⁾.

El clima de participación popular en la fiesta que registra esta carta particular de 16 de mayo de 1834, debió de reproducirse de nuevo pocos meses más tarde con motivo de la proclamación del texto legal que pretendía ser el fundamento de la vida democrática del país, el Estatuto Real de Martínez de la Rosa. Las noticias de los periódicos madrileños, los folletos que recogen noticias sobre las fiestas celebradas en otras ciudades y los informes de los embajadores extranjeros confirman el ambiente de exaltación colectiva que estos acontecimientos supusieron en la vida española del momento ⁽⁶⁾.

En Madrid, el día doce de junio tuvo lugar la promulgación. Según resume la *Revista Española* del 13, una comitiva especial recorrió la ciudad y "fue leído el Estatuto Real y la Convocatoria de las Cortes, después de cuyo acto resonaron vivas del mayor entusiasmo. Por la tarde hubo en el Prado gran parada de las tropas de la guarnición y de la Milicia Urbana (...) por la noche hubo iluminación general; en los teatros, iluminados también, se cantó por varios actores de las compañías, individuos de la Milicia Urbana" un himno patriótico musicado por Ramón Carnicer. Otro periódico de la capital –*La Abeja* del 14 de junio– recogía una pormenorizada descripción de los actos del día doce; tenidos "después de once años de arbitrariedad y tiranía":

Abría la marcha de esta cívica procesión un destacamento de caballería de la Milicia Urbana; seguían los timbales, trompetas, alguaciles y trompetas del Excmo. Ayuntamiento a caballo y vestidos de riguroso uniforme; después venían los reyes de armas, secretarios y demás miembros de aquella ilustre corporación, presididos por los señores gobernador civil de la provincia y corregidor de esta villa (...) cerraba, por fin, la marcha otro escuadrón de la Milicia Urbana con la música del regimiento de coraceros de la Guardia Real. Se hizo la promulgación del Estatuto Real y convocatoria en los parajes señalados de antemano. (...) Los cuerpos de la Milicia Nacional llamaron más principalmente la atención, así por su pronta organización cuanto por verse en ellos la flor de la juventud madrileña.

Los festejos públicos continuaron al día siguiente y de ellos dan cumplida noticia la *Revista Española* y *La Abeja*. La *Revista* iniciaba su reseña de los actos ponderando la jubilosa participación de los vecinos de la capital: "si hay días gloriosos para una nación, si hay días que son un termómetro seguro de la pública opinión, ninguno lo fue nunca para España como el día de hoy. Llegada la hora designada para dar principio a las diversiones que debían solemnizar nuestra verdadera regeneración, no una muchedumbre inmensa, no turbas más o menos numerosas, sino Madrid entero discurría por las calles y por la carrera marcada, sobre todo, para las máscaras públicas". El programa de fiestas incluía carrera de caballos, máscaras públicas –"entre ellas distinguíase una comparse que solemnizaba burlescamente el entierro del cura Merino"–, cucañas, músicas que amenizaban el paseo del Prado, y todo ello, según anota el gacetillero de *La Abeja*, entre "un no sé qué de

democrático que daba gozo, y que sin duda habrán visto con harto desagrado los que pretenden que los artesanos son desafectos al orden de cosas que, felizmente, ha empezado a reinar". La fiesta, pues, había tenido su parte oficial y su parte lúdica y esta había sido espontánea y –como hoy se diría– participativa. Frente a las retóricas y arquitecturas efímeras de las conmemoraciones públicas del Antiguo Régimen, encontramos ahora una nueva manera de celebrar fiestas públicas de finalidad política. Esta es la lección, al menos, que directamente propone el redactor de *La Abeja*:

el sincero regocijo de una inmensa población, toda en movimiento, toda entusiasmada al ver recobrada su dignidad y restaurados sus derechos, harán para siempre memorables los días 12 y 13 de junio de 1834, más que *todos los arcos triunfales y todos los dispendios que pueden inventar la vanidad y la adulación*.

La empresa de los teatros municipales no estuvo remisa en la adhesión a las fiestas populares y programó, para que se representasen durante los días señalados, el drama histórico, estrenado poco antes, del autor del Estatuto, *La conjuración de Venecia*, y la tragedia *Numancia*. En la representación de ambas obras, según *La Abeja* del catorce, "el público oía ensalzar la *libertad* y maldecir de la nunca bastante abominada tiranía".

En el curso de la representación del día trece, en el teatro del Príncipe, se presentó la reina María Cristina, quien –según la *Revista Española* del catorce– "se apeó de su coche en la puerta principal del teatro y subió, por entre los fieles súbditos que la vitoreaban, a ocupar, depuesta la majestad del Solio, el palco primero de la izquierda, sencillamente dispuesto para tan alta persona, y al cual se ha abonado S.M. como un particular (...). Decir el entusiasmo que su presencia excitó fuera imposible. El público pidió que volviese a comenzar la representación, ya adelantada. Habiendo bajado el telón en medio de las voces del más fanático entusiasmo, se levantó otra vez y tres actores se adelantaron de entre sus compañeros para recitar las tres composiciones siguientes que la empresa, sabedora, aunque tarde, de la venida de S.M. al teatro, había pedido y hecho hacer precipitadamente a sus autores".

Los textos ditirámicos en honor de la reina fueron tres octavas reales de Ventura de la Vega, un romancillo de Bretón de los Herreros, un soneto de José María Díaz, dos octavas de Rafael de Carvajal y la octava de Larra, arriba reproducida. Los poemas fueron reproducidos, con la firma de sus autores, en *La Abeja* del quince de junio y en la *Revista Española* del catorce y quince, salvo la octava larriana que se publicó en este último periódico sin su firma identificadora. De la pervivencia de las prácticas cancioneriles en el XIX da fe una colección manuscrita de poesías románticas que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid y que recoge, junto con otros diversos textos, todos los poemas que se leyeron en el acto teatral del trece de junio y a los que el anónimo coleccionista atribuye la autoría que les corresponde; por supuesto, la octava de Larra se le adjudica en el manuscrito ⁶⁷.

La fiesta madrileña que conmemora la publicación del Estatuto fue una alternativa a las fiestas religiosas y políticas del Antiguo Régimen que todavía perdurarán a lo largo del siglo XIX. El tono dominante en el curso de los acontecimientos del 34 fue el entusiasmo popular y la ordenación simplificada y espontánea de las diversas manifestaciones. Entre ellas, ocupa un lugar la programación teatral para el público burgués en los coliseos municipales y la lectura de unos poemas casi improvisados. Mariano José de Larra, a la sazón, ya consagrado como periodista de éxito en su firma "Fígaro" de la *Revista Española*, participa en los festejos como traductor teatral y como poeta. El día doce, y en la programación del Príncipe, junto a la *Conjuración de Venecia* se representó una pieza en un acto –*Julia*– del "fecundo Scribe", que él había traducido y adaptado; en el florilegio de textos poéticos, contribuía con una octava, aunque la *Revista* olvidase reproducir su nombre en la crónica del acontecimiento. Los silencios sobre la autoría van paralelos a otros actos de exhibición pública de sus compromisos con la situación pre-democrática que se estaba dibujando en España. Todo ello, ¿pura coincidencia azarosa? ¿calculada dosificación de atenuaciones y manifestaciones directas? No se me alcanza una respuesta satisfactoria que signifique adhesión afirmativa a una u otra hipótesis. El claroscuro como recurso defensivo de la libertad personal y de la libertad de expresión es propuesta del periodista Larra cuando, comentando a principios del 34, la aventura de Espronceda y sus amigos en la redacción de *El Siglo*, aseguraba que "en tiempos como estos, los hombres prudentes no deben *hablar*, ni mucho menos *callar*".

Pero no en todos sus escritos ni en todas las coyunturas aplicó tajantemente tan sutil dictado. La coyuntura política del año 36 y su fracasado proyecto de intervenir directamente en la política real le llevarían a otro género de escritura de una trágica transparencia en su sinceridad rotunda.

Larra, cronista de los acontecimientos públicos y privados de la España de su tiempo, escribe crónicas sobre fiestas públicas de finalidad política –"El hombre menguado o el carlista en la proclamación"– y pergeña versos de circunstancias para idénticos acontecimientos. Las formas externas con las que se revestían estos eventos entreveraban recursos lúdicos procedentes de las celebraciones festivas del Antiguo Régimen y otras manifestaciones, más modernas y desprovistas del alegorismo ritual de la fiesta barroca. No parece exacto que la burguesía del XIX encerrara en el ámbito de los Liceos y Casinos las expresiones de sus júbilos conmemorativos⁽⁶⁾; antes bien, siguieron vigentes los viejos usos y arcaicas ceremonias en un ritmo de larga duración que fue penetrando en la más directa simbolización de las fiestas públicas de la nueva sociedad del XIX. Pero esta es otra historia, que nos ha permitido vislumbrar al gran periodista en los inicios de las fiestas civiles de los fastos burgueses y liberales.

NOTAS

1. Rumeau, A.: "Larra, poète. Fragments inédits. Esquisse d'un répertoire chronologique", *Bulletin Hispanique*, 50, 1948, 510-529 y 53, 1951, 115-130.
2. José Escobar ("Un soneto político de Larra", *Bulletin Hispanique*, 71, 1969, 280-285) da cuenta del soneto larriano "Con arpa fiel, de adulación desnuda", según se publicó en la *Revista Española* del 1-II-1833. El texto era conocido (A. Rumeau, art. cit., nº 49) por una versión impresa en una hoja suelta que, como anota el periódico de 1833 se había repartido con motivo de la celebración del cumpleaños de la infanta Luisa Fernanda en el baile de máscaras que lo conmemoraba.
3. La octava es el nº 51 del repertorio de A. Rumeau (art. cit.). Se había publicado como texto anónimo en la *Revista Española* (14-VI-1834) y firmada en *La Abeja* (15-VI-1834); según F. C. Tarr ("More Light on Larra", *Hispanic Review*, IV, 1936, 98-99) también se publicó en la *Gaceta de los Tribunales* y el *Redactor Universal*. Recogió el texto Ismael Sánchez Esteban (*Mariano José de Larra (Figaro)*, Madrid, 1934, 93) con una interpretación sacada de contexto: "pero cuando estos versos se leían, ya el espíritu versátil de su autor derivaba hacia la oposición, ya que el nueve de junio mezclaba las censuras políticas con las literarias en la crónica que dedicó a la representación de *Numancia* (...)".
4. Cf. Tomás Villarroja, *El sistema político del Estatuto Real (1834-1836)*. Madrid, 1969, cap. II para lo relacionado con la promulgación.
5. Puede leerse el texto completo de la carta que dirige desde Granada a su familia inglesa el arquitecto Owen Jones, en el trabajo de Jesús Díaz García "Carta inédita de un viajero inglés por la Andalucía de 1834", *Philologia Hispalensis*, IV, 1989, 797-809.
6. Noticias sobre las fiestas de junio según los informes del embajador francés en el libro de Jean Sarrailh, *Un homme d'État espagnol: Martínez de la Rosa (1787-1862)*, Bordeaux, 1930, 197-198. No se han estudiado aún los festejos públicos del reinado de Fernando VII e Isabel II de los que quedan amplias noticias en *Relaciones* (J. Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, 1903, números 2577-2589). Sobre la recepción a Fernando VII en Valencia en 1814 todavía es de gran utilidad la monografía de José Deleito y Piñuela, *Fernando VII en Valencia el año 1814: agasajos de la ciudad, preparativos para un golpe de Estado*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios, 1911. Sobre el *Manifiesto que la M.N.L. y H. Ciudad de Zaragoza ofrece al público (...) durante la permanencia en la misma de sus amados soberanos (...)*, Zaragoza, 1828, ha realizado un estudio orientativo de las posibilidades de investigación lingüística que ofrecen estos textos Tomás Buesa Oliver, "Unos rasgos navarroaragoneses en 1828", *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al Profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, 145-182. Relaciones no recogidas en los estudios citados: José Govea y Agreda, *Fiestas Reales con que celebró la M.N. y M.L. Ciudad de Sevilla la venida de su Augusta Reyna y Sra. D^a María Isabel Francisca y de la Serenísima Infanta D^a María Francisca de Asís Braganza*, 1816.–Véase la edición del precioso manuscrito conservado en la Biblioteca del Palacio Real, *Fiestas en Manila. Año 1825*, estudio por Justa Moreno Garbayo, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1977.
7. Biblioteca Nacional, Ms. 8483.
8. Véase el apunte brevísimo sobre las fiestas del XIX en el, por otra parte, bien documentado artículo de Antonio Bonet Correa, "La fiesta barroca como práctica de poder", *Diwan*, 5-6, 1979, 53-85.

AMBIVALENCIA EN LA POESÍA BÉLICA DE STEPHEN CRANE

Fernanda Rodríguez Torras

La angustia que vive nuestra sociedad sobre la posibilidad de otra guerra mundial, me lleva a recordar aquí al primer escritor en lengua inglesa que plasmó en su obra el temor que siente el hombre en el combate. El escritor norteamericano Stephen Crane (1871 - 1900) escribió prácticamente toda su vida literaria sobre este tema. A los 24 años publicó "THE RED BADGE OF COURAGE", primera novela escrita en lengua inglesa que tiene como protagonista a un cobarde. Esta obra le dio la fama, y posteriormente siguieron numerosas historietas, artículos periodísticos y poemas sobre el tema bélico.

Este escritor ha sido considerado como romántico por unos, naturalista por otros, y algunos juicios sobre él son dispares e incluso contrapuestos. A nuestro parecer, la explicación más plausible al estudiar su producción literaria, es que la obra de Crane, en general, es un reflejo ambivalente de sus reacciones ante las experiencias vividas y que el autor proyecta en sus obras más destacadas. Nuestro novelista busca una solución a los grandes problemas de la vida, y la guerra es el que más le preocupa, por ser algo que, según él, no busca el hombre: es una condición dada, y así lo manifiesta en el poema: "There exists the eternal fact of conflict" ⁽¹⁾. Considero que una ejemplificación de esta dualidad es más patente en su poesía de tema bélico, por lo que voy a ilustrar esta visión presentando aquí dos poemas sobre cuáles eran sus ideas sobre la guerra y cómo éstas fueron evolucionando.

El primer poema, "War is kind" ⁽²⁾ publicado en 1899 que da título al volumen, es una muestra de su creencia en la crueldad de la guerra. En él se presenta una visión pesimista del heroísmo:

*Do not weep, maiden, for war is kind.
Because your lover threw wild hands toward the sky
And the affrighted steed ran on alone,
Do not weep.
War is kind.*

*Hoarse, booming drums of the regiment,
Little souls who thirst for fight,
These men were born to drill and die.
The unexplained glory flies above them,
Great is the Battle-God, great, and his Kingdom—
A field where a thousand corpses lie.*

*Do not weep, babe, for war is kind.
Because your father tumbled in the yellow trenches,
Raged at his breast, gulped and died,
Do not weep.
War is kind.*

*Swift blazing flag of the regiment,
Eagle with crest of red and gold,
These men were born to drill and die.
Point for them the virtue of slaughter,
Make plain to them the excellence of killing
And a field where a thousand corpses lie.*



*Mother whose heart hung humble as a button
On the bright splendid shroud of your son,
Do not weep.
War is kind.*

No lloréis doncellas, pues la guerra es amable / Aunque vuestro amado alzara las manos hacia el cielo con desesperación / Y el aterrorizado corcel saliera huyendo / No lloréis / La guerra es amable / Roncos redoblan los tambores del regimiento / Humildes las almas sedientas de lucha / Estos hombres nacieron para luchar y morir / Una gloria inexplicable flota a su alrededor / Inconmensurable es el Dios de la batalla, grandioso, y su reino / Un campo donde yacen mil cadáveres / No llores, criatura, pues la guerra es amable / Aunque tu padre cayera en las amarillas trincheras / Con rabia en el pecho, y allí muriera / No llores / La guerra es amable / Con rapidez pasa la flameante bandera del regimiento / Águila con cresta de oro y grana / Estos hombres nacieron para luchar y morir / Muéstrales la virtud de la matanza / Explícales las excelencias del exterminio / Y enséñales un campo donde yacen mil cadáveres / Madre cuyo corazón cuelga pendiente de un hilo / Sobre el brillante y espléndido sudario de tu hijo / No llores / La guerra es amable. (Traducido por Fernanda Rodríguez).

La composición nos sorprende en su primer verso, irónico, de efecto inmediato. La sencillez del estilo y del léxico, se alternará con otro tono casi grandilocuente, que realza la misión del Coro, para contar la ironía de la trágica grandeza de la guerra.

Aparece la imagen del corcel en el verso "the affrighted steed" recurso abundante en su ficción, pero menos corriente en su poesía.

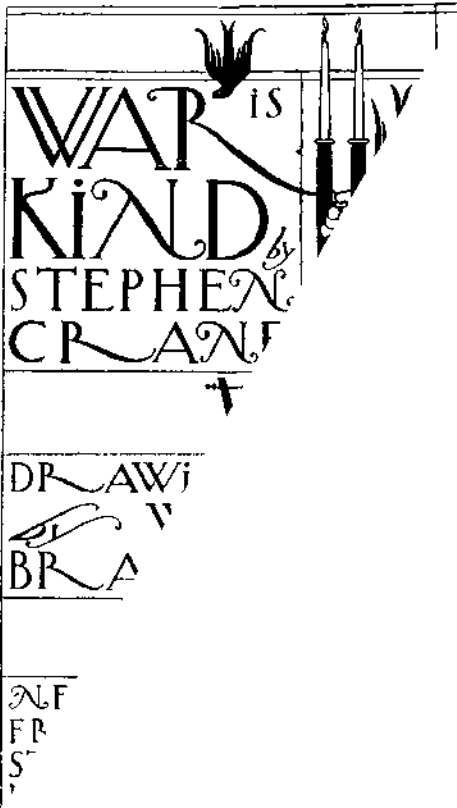
A medida que la realidad del combate se traduce en muerte, se produce un contraste más acentuado con el oropel y falsedad de la guerra, que son cebos que llevan al combate y a la muerte.

El poema "The Blue Battalions" ⁽³⁾, presenta una visión opuesta, ya que muestra la sublimación del heroísmo, y el reconocimiento de un Dios compasivo. Es el más bello de tema bélico y un intento más ambicioso en este género.

Apareció en el periódico "The Philistine" ⁽⁴⁾, en 1898, y fue compuesto en 1897 a su regreso de la guerra greco-turca. La alegoría, abundante en sus poemas narrativos, combina con el simbolismo. En el poema aparece una visión más optimista de lo que la contienda puede proporcionar al hombre.

Finalmente, como indica Stallman ⁽⁵⁾, hemos llegado a la conclusión de que la lucha entre Crane y Dios ha cedido, para llegar a afirmar su fe y esperanza en Él, un Dios de amor, compasivo, ya no indiferente "A man adrift on a slim spar" ⁽⁶⁾, o que abusa de su poder: "Blustering God" ⁽⁷⁾, sino un Dios de amor y piedad, enternecido por el valor de "The Blue Battalions":

*When a people reach the top of a hill
Then does God lean toward them,
Shortens tongues, lengthens arms.
A vision of their dead comes to the weak.
The moon shall not be too old
Before the new battalions rise
—Blue battalions—
The moon shall not be too old
When the children of change shall fall
Before the new battalions
—The blue battalions—*



*Mistakes and virtues will be trampled deep
A church and a thief shall fall together
A sword will come at the bidding of the eyeless.
The God-led, turning only to beckon.
Swinging a creed like a censer
At the head of the new battalions
—Blue battalions—
March the tools of nature's impulse
Men born of wrong, men born of right
Men of the new battalions
—The blue battalions—*

*The clang of swords is Thy wisdom
The wounded make gestures like Thy Son's
The feet of mad horses is one part.
—Aye, another is the hand of a mother on the brow of a son.
Then swift as they charge through a shadow,
The men of the new battalions
—Blue battalions—
God lead them high. God lead them far
Lead them far, lead them high
These new battalions
—The blue battalions—*

Cuando los nuestros alcanzan la cima de la colina / Entonces Dios se acerca hacia ellos / Todo se hace más breve, las fuerzas aumentan / Una visión de sus muertos se ofrece a los débiles / No transcurrirá mucho tiempo / Sin que se levanten los nuevos batallones / Batallones azules / No transcurrirá mucho tiempo / Sin que los hijos del cambio sucumban / Ante los nuevos batallones / Los batallones azules / Las faltas y las virtudes serán holladas / Una iglesia y un ladrón caerán al mismo tiempo / Una espada acudirá a la llamada del que no ve / Volviéndose sólo para guiar a los conducidos por Dios / Sus creencias se balancearán como un incensario / Desfilando a la cabeza de estos nuevos batallones / Batallones azules / Marchan los instrumentos de los impulsos naturales / Hombres equivocados, y hombres que conocen la verdad / Hombres de los nuevos batallones / Los batallones azules / Tu sabiduría conoce el sonido de las espadas / Los heridos gesticulan como Tu Hijo / Las patas de caballos enloquecidos son una cosa / ¡Ay! y otra es la mano de una madre sobre la ceja de su hijo / Después, rápidos arremetiendo contra las sombras / Los hombres de los nuevos batallones / Batallones azules / Dios les conduzca a lo alto. Dios les lleve lejos / Les lleve lejos, les lleve a lo alto / Estos nuevos batallones / Los batallones azules.

(Traducido por Fernanda Rodríguez).

En la primera estrofa aparece el símbolo de ascensión tan frecuente en su poesía y en su prosa, que representa una aproximación en su búsqueda de la verdad. Este símbolo había sido usado ya en "The Black Riders": "There was set before me a mighty hill" (8), "He climbed for it" (9), "A warrior stood upon a peak and defied the stars" (10); en "War is kind" es también frecuente: "Once a man *clambering* to the housetops" (11), "When the prophet, a complacent fat man arrived at the *mountain top*" (12), "And the *peaks* looked toward God alone" (13). En los ejemplos mencionados, es un ser el que se dirige a Dios o a la montaña, en el poema del que nos ocupamos, es un grupo, "A people".

Sólo cuando la humanidad llega al máximo de sus fuerzas corporales, es cuando ésta es digna de que Dios se acerque a ella, todo se hace entonces más fácil, las fuerzas aumentan, y aquéllos que aún persisten en su debilidad, son animados por la visión gloriosa de los muertos. Pronto

W YORK
EDERICK A
TOKE'S Company
M D C C C X C I X



surgirán unos nuevos batallones, los cuales serán azules (recordemos que de ese color eran los uniformes del Norte en la guerra civil americana, y azul es también el color del cielo). "The children of change" son los mortales que gobiernan el mundo, con errores y violencia; éstos sucumbirán ante los batallones azules. "The children of change", son hijos del interés, sin ideales ni credo definido.

La segunda estrofa comienza afirmando que todo lo instituido sucumbirá. A la cabeza de estos nuevos batallones marchan sus creencias balanceándose como un incensario, para enardecer a los que flaqueen. Todos van al unísono, los creyentes y los que no conocen la verdad.

En la estrofa final, el poeta nos indica que Dios es consciente de que los hombres luchan y aún así lo permite; quizás quiera decir que por lo tanto el hombre debe aceptarlo.

La dignificación del combatiente y de la lucha es asimilada al sacrificio de Jesucristo por la humanidad. Es mediante el dolor que el hombre se dignifica en su sacrificio por los demás; Crane confía en esa hermandad y en la carencia de egoísmo para con los semejantes. Dios en su sabiduría permite la compasión más humana de este mundo, la de una madre frente a un hijo, al contemplar el destrozo de la guerra. Esta imagen se enfrenta a la de los caballos, como símbolo de terror, de devastación y pánico. En este caso el uso del corcel, es paralelo al del verso "Do not weep, maiden, for war is kind" de la poesía presentada anteriormente. El final posee rapidez, movimiento y fuerza, en este veloz avanzar de los batallones, incluso frente a una sombra, bajo la ayuda de Dios.

Así pues, podemos afirmar que en estos dos poemas bélicos, al igual que en la mayoría de su producción en verso, aparecen elementos naturalistas postdarwinianos: fatalismo, indiferencia del universo y de Dios ante la tragedia de la guerra, preocupación social, visión pesimista del ser humano, elementos coincidentes con los de su novelística.

Las notas de tipo romántico, de ultradignificación del ser humano, del combatiente que arriesga su vida en actos de heroísmo, en comunión con sus hermanos de lucha, son frecuentes.

Los protagonistas de "The Blue Battalions", reciben el calor y guía de un Dios misericordioso y compasivo, ante el dolor y sufrimiento del soldado, opuesto al que nos presentó en el poema "A man adrift on a slim spar"⁽¹⁴⁾.

Crane luchó por encontrar razón y significado al heroísmo, y finalmente lo halló en su poesía a la que siempre valoró por encima de su novela "The Red Badge of Courage". Y fue mediante sus poemas que intentó expresar su visión del mundo y de la vida; como parece en este segundo poema, en el que vislumbra en el heroísmo una causa por la que el ser humano pueda encontrar su lugar en el universo naturalista.

NOTAS

1. KATZ, Joseph: *The poems of Stephen Crane*, New York, Cooper Square, 1966, p. 140.
2. KATZ: *Poems*, p. 81.
3. KATZ: *Poems*, pp. 76-77.
4. VII, 1 de Junio, pp. 9-10.
5. STALLMAN, R.: *Stephen Crane: A biography*, New York, 1968, p. 16.
6. KATZ: *Poems*, p. 125.
7. KATZ: *Poems*, p. 57.
8. KATZ: *Poems*, p. 28.
9. KATZ: *Poems*, p. 37.
10. KATZ: *Poems*, p. 75.
11. KATZ: *Poems*, p. 96.
12. KATZ: *Poems*, p. 103.
13. KATZ: *Poems*, p. 99.
14. KATZ: *Poems*, p. 125.

AUGUSTO FERRÁN, UN POETA OLVIDADO

María Rosa Álvarez Sellers



Augusto Ferrán y Forniés pertenece al grupo de poetas que forjan la renovación poética española de las décadas de 1850 y 1860 inspirados en los *lied* germánicos y en una nueva valoración de la poesía popular; se ahogan los últimos gritos románticos y se crea el clima propicio a una nueva estética caracterizada por la pérdida del espíritu combativo y la exaltación que habían definido la poesía hasta ese momento. La romántica se convertirá en una retórica vacía alimentada de tópicos.

En este contexto hay que situar al grupo de autores nacidos alrededor de 1836, entre los que se encuentran el poeta que nos ocupa y su íntimo amigo Gustavo Adolfo Bécquer, cuya brillante producción lírica eclipsará a la de sus compañeros. Parte de la crítica los ha considerado pertenecientes a una generación romántica tardía ante la dificultad de armonizar e integrar sus versos en el contexto realista en que escribían. Sin embargo, es necesario establecer algunas distinciones y quizá la principal sea la diferencia de tono: el clamor de Espronceda se ha transformado en una expresión intimista, trémula, melancólica... Y en este proceso, dadas las coincidencias existentes, podríamos atrevernos a hablar de la obra de Ferrán como de la puerta que conducirá a Bécquer, autor considerado como el iniciador de la poesía moderna española.

Esta nueva poesía se gesta en Madrid en los años cincuenta y sesenta en torno al círculo de amigos del que luego sobresaldrá Bécquer, y al que pertenecían Antonio de Trueba, Vicente Barrantes, José Selgas y Carrasco –que escribían en *El Correo de la Moda* en estos años–, Ventura Ruiz Aguilera, Eulogio Florentino Sanz, Rodríguez Correa, Julio Nombela y los chilenos Guillermo Matta y Guillermo Blest Gana. Dentro de este ambiente literario, la poesía de Ferrán

surgirá al amparo de dos influencias: las baladas alemanas y los cantares populares.

La publicación del primer libro de Selgas, *La primavera*, en junio de 1850, es la primera manifestación de la influencia alemana, al que seguiría las *Baladas españolas* de Vicente Barrantes en 1854. Pero el definitivo introductor de la orientación germanizante en nuestra lírica fue el periódico *El Correo de la Moda*, que al mismo tiempo intentaba encontrar una poesía culta inspirada en la expresión popular. Similar incidencia tendrá *La América*, que comienza a publicarse en 1857, donde aparecen traducciones de Goethe, Schiller y Heine y poesías de Blest Gana, Ventura Ruiz Aguilera, Selgas, Sanz, y en 1863 también colaboraciones de Bécquer. El mismo año de aparición de *La América* llega a Madrid, desterrado de Chile, Guillermo Matta, buen conocedor de la literatura alemana, que traduce e imita; en 1858, fecha de algunas de las primeras traducciones de Heine de Ángel María Dacarrete, publicará en Madrid sus *Poesías*. En noviembre de 1861 publica Ferrán en *El Museo Universal* sus *Traducciones e imitaciones del poeta alemán Enrique Heine*. Poco tiempo después ingresa en la redacción de *El Semanario Popular* –que dirigía entonces su cuñado Florencio Janer–, donde colaboraría hasta 1863, transformándolo, según Gómez de las Cortinas, "en la revista más heiniana de la época" ⁽¹⁾. Es destacable también su labor de divulgación, puesto que conocía el idioma alemán –completó sus estudios en Munich– y estaba al corriente de los movimientos estéticos que se producían en esos momentos en el país. Por lo tanto, la influencia más importante es la de los *lieder* de Heine, que los autores citados y algunos otros trataron de incorporar a la poesía española mediante traducciones e imitaciones; sin embargo, tal intento no tuvo la aceptación esperada, porque en España contábamos ya con la importante tradición del romance. No dejan, además, de ser considerados poemas menos significativos de autores famosos e incluso de otros que no figuran en las antologías. Resulta difícil determinar cómo llegaron a conocerlos, puesto que no existían traducciones de los mismos. Algunos figuran en antologías extranjeras como la de Nerval, pero de otros no se han hallado referencias, tal como señala Orton respecto al *Lied aus des Ferre* de Matthison, al *Nocturno* de Goethe o a *Enma* y *Amalia* de Schiller ⁽²⁾. Sin olvidar la incidencia de las partituras musicales realizadas por Schubert y Schumann sobre algunos de estos poemas.

Ahora bien, si la década de 1850 está presidida por la imitación de la literatura popular alemana, en la de 1860 será la poesía popular española la que dominará sobre la anterior. En 1852, Trueba escribe *El libro de los cantares*, en el que recoge cantares populares que luego glosa⁽³⁾ y se atribuye el mérito de haber sido el primero en revalorizar la poesía popular. No comparte su opinión Ventura Ruiz Aguilera –que en 1849 había publicado *Ecos nacionales*, donde recoge y glosa poesías populares y en 1865 compondrá sus propios poemas en *Armonías y cantares*–, el cual, en una carta a Manuel Murguía fechada el 29 de enero de 1866 afirma: "habiendo sido Ferrán el primero entre los modernos que hizo un número regular de ellos" (cantares)⁽⁴⁾. Es decir, el proceso es el siguiente: en primer lugar, autores como Trueba recopilan poesías populares que van glosando, aparecen después algunas imitaciones y, por último, composiciones originales de autores cultos que contribuirán a crear una nueva poesía. Bécquer lo resume en el prólogo a *La soledad*, primer libro de su amigo Ferrán:

"Entre nosotros, no: estas canciones se admiran, es verdad, se aplauden, se repiten de boca en boca. Trueba las ha glosado con una espontaneidad y una gracia admirables; Ferrán Caballero ha reunido un gran número en sus obras; pero nadie ha tocado ese género para elevarlo a la categoría de tal en el terreno del arte.

A esto es a lo que aspira el autor de *La soledad*"⁽⁵⁾.

En los años siguientes aparecerán cantares populares firmados por autores conocidos en *El Museo Universal* y *El Semanario Popular*, periódicos que cubren el período de 1857 a 1869. En este último colaboró intensamente Ferrán y en él aparecieron veintinueve de sus cantares, veinticinco pertenecientes a *La soledad* y cuatro incluidos en los "Cantares del pueblo". A propósito de ellos recordamos las palabras de Dolores Cubero:

"La presencia de estos cantares populares en las páginas de *El Semanario Popular* tiene un valor muy significativo, pues responde al cambio de gusto operado en ciertos círculos literarios al que pertenece la revista, que, frente a la poesía ampulosa y detonante de los últimos románticos, preconiza una forma poética más sencilla, de sentimientos más íntimos, expresados con naturalidad. Trueba revalorizó esta poesía, que con Ferrán adquirió nuevos valores al unirse a la sencillez de la copla popular española la poesía del lied alemán, inaugurando así un nuevo género poético que alcanzaría su perfección con las *Rimas* de Bécquer"⁽⁶⁾.

Con Ferrán, pues, el sentimiento y las formas populares quedan definitivamente incorporados a la poesía culta. Contribuye en gran manera a dar una nueva expresión a la poesía popular, siendo el primero que compone

sus propios cantares.

En estos años de transición cambia la óptica respecto a la visión de la poesía popular, si atendemos a la distancia que separa la opinión citada de Bécquer y la de M. Cañete tres años después en un estudio sobre el libro de *Cantares de Palau*, donde manifiesta que es el pueblo el que adapta los poemas de autores cultos a su propio sentir e incluso que muchos de los cantares que le son atribuidos proceden de autores conocidos cuyo nombre ha quedado en el olvido⁽⁷⁾.

En cualquier caso, la poesía popular queda oficialmente reconocida en 1864 cuando Don Antonio García Gutiérrez, con ocasión de su recepción pública en la Real Academia Española, pronuncia un discurso acerca de este tema y comenta la poesía:

*El carrito de los muertos
ha pasado por aquí:
llevaba la mano fuera
por eso la conocí.*

Esta poesía fue recogida por Ferrán en los "Cantares del pueblo" y, con algunas variantes, por Bécquer en su leyenda *La venta de los gatos*⁽⁸⁾.

La obra de Augusto Ferrán no es muy extensa ni muy conocida. En prosa escribe dos leyendas, *El puñal* y *La fuente de Montal* y el texto *Una inspiración alemana*, y en verso publica dos libros, *La soledad* y *La pereza* y algunas traducciones e imitaciones de Enrique Heine.

Si bien Ferrán se ocupó de recopilar a lo largo de su vida su obra en verso, su prosa quedó abandonada en las publicaciones en las que ocasionalmente fue apareciendo. Sus leyendas son de desigual calidad. La segunda de las dos que escribió, *La fuente de Montal*, leyenda alcoyana, publicada en *El Museo de las Familias* en 1866, ofrece escaso interés. Mayor consideración merece la primera, publicada en 1863 en *El Museo Universal*. *El puñal* comienza con una evocación del monasterio de Veruela, donde el autor, aconsejado por su amigo Bécquer, pasó algún tiempo. El propio Ferrán, paseando por las cercanías de dicho monasterio, encuentra a un "pobre viejo" que le cuenta una historia acerca del lugar donde se hallan. Este incluirse él mismo en sus propios relatos para luego dar paso a la historia es un procedimiento que encontramos también en algunas leyendas becquerianas. En ella aparece el tema de la búsqueda de algo desconocido pero necesario, presente en otros pasajes de la obra de Ferrán⁽⁹⁾. *Una inspiración alemana*, publicada en el número 97, marzo-abril de 1872, de la *Revista de España*, es la última de sus obras en prosa. Quizá el tema más importante de la misma sea el sueño⁽¹⁰⁾, lo cual permite relacionarla con sus propios cantares y con la obra de Bécquer, en especial la "Introducción sinfónica" y las *Rimas*, aunque ni la prosa ni el tema alcanzan los tonos intensos y conmovedores de la obra becqueriana. Aunque ambos reflejan el ambiguo andar entre la realidad y el sueño, la prosa

de Ferrán no tiene la fuerza de la de su amigo y dista de ser comparable a la de aquél ⁽¹¹⁾.

La obra más conocida de Ferrán, *La soledad*, fue publicada en 1861. Sobre ella escribió Bécquer una reseña crítica que apareció en *El Contemporáneo* el 20 de enero de 1861 y es considerada por la crítica una pieza clave para conocer el pensamiento estético del autor de las *Rimas*, que a su vez coloca a Ferrán dentro de la línea de poesía popular que influirá en su propia obra:

"Hay una poesía magnífica y sonora; una poesía hija de la meditación y el arte que se engalana con todas las pompas de la lengua, que se mueve con una cadenciosa majestad, habla a la imaginación, completa sus cuadros y la conduce a su antojo por un sendero desconocido, seduciéndola con su armonía y su hermosura.

Hay otra natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía [...].

Las poesías de este libro pertenecen al último de los dos géneros, porque son populares, y la poesía popular es la síntesis de la poesía" ⁽¹²⁾.

Además de esta reseña, que aparecerá como prólogo en la segunda impresión, la obra consta de un prólogo del autor, ochenta y cuatro cantares recogidos bajo el epígrafe de "Cantares del pueblo" y los poemas que componen *La soledad*. En el prólogo Ferrán manifiesta que ha escrito sus versos intentando imitar las canciones populares, de las cuales, si alguna vez se aleja, es debido a su amor por la poesía alemana. Pero lo que pretende es que el pueblo los haga suyos, demostrando así que poseen "el estilo sencillo y espontáneo de las canciones populares", haciendo que alcancen el mismo nivel que éstas al ser repetidos con la misma asiduidad:

"En cuanto a mis pobres versos, si algún día oigo salir uno solo de ellos de entre un corrillo de alegres muchachas, acompañado por los tristes tonos de una guitarra, daré por cumplida toda mi ambición de gloria y habré escuchado el mejor juicio crítico de mis humildes composiciones" ⁽¹³⁾.

Además, afirma colocar los "Cantares del pueblo" –coplas octosilábicas de rima asonante salvo contadas excepciones– "para estar seguro al menos de que hay algo bueno en este libro" y trata de justificar el hecho de que, aunque es el primer poeta culto que compone sus propios cantares populares, no es un innovador, ya que continúa una tradición arraigada en el pueblo desde tiempo inmemorial.

Temas dominantes en *La soledad* son el sueño ⁽¹⁴⁾, el tiempo, la desesperanza, los celos, la muerte, las penas, la soledad, el amor, y una visión restringida del comportamiento femenino,

que se limita al engaño, el abandono y el olvido; la mujer es, en suma, infiel, y ello provoca en el poeta una creciente misoginia:

XXVI

*Mirando al cielo juraste
no me engañarías nunca,
y desde entonces el cielo
sólo con verte se nubla.*

Emplea con profusión recursos populares como el vulgarismo, la repetición ⁽¹⁵⁾ o el diminutivo en favor de lograr una plena incorporación de lo popular a la poesía española, pero manifiesta una notable pobreza de medios estróficos y métricos. El logro de un tono lírico propio queda diluido en aras de ser lo más fiel posible a la poesía popular. Con ello gana en sencillez y espontaneidad, pero pierde profundidad e intensidad emocional. Es patente, pues, la sombra de Bécquer sobre Ferrán y el resto de los poetas del momento, vehículos de transición hacia la estética que culminará en el poeta de las *Rimas*, cuya perfección formal y temática dará como fruto el tono lírico precursor de una nueva poesía.

En 1871 se publica *La pereza*, segunda y última obra poética de Ferrán. En ella sigue la pauta marcada en su obra anterior, buscando lograr en todos los aspectos el acercamiento a la poesía popular. Para ello emplea estrofas como la soleá o la seguidilla gitana, además de la copla, cuya rima asonantada y escaso número de versos las coloca entre las composiciones predilectas de la tradición popular. Introduce la forma dialógica en algunos de sus poemas (CV, CX, CXXIV, CXXVII y CXXXI), que deberían ser cantados a dos voces:

CV

*Cantadora
No puedo callar, no puedo;
mi corazón va a romperse
si no digo que te quiero.*

Cantador

*¡Por la salud de tu madre!
eso se dice bajito,
para que no lo oiga nadie.*

También hay mayor diversidad en cuanto a la medida de los versos: junto al octosílabo aparecen otros de arte mayor y algunos hexasílabos. Emplea con frecuencia recursos como el paralelismo, antítesis, gradación, quiasmo, así como las derivaciones y repeticiones:

LX

*Quisiera a veces fingir,
porque se vence fingiendo;
y también quisiera a veces
no sentir como yo siento.*

La soledad sirve de ensayo a Ferrán para incorporar las formas populares a su poesía. *La pereza*, aunque en la misma línea, supone la depuración y superación del estilo conseguido y la evolución hacia un carácter lírico propio y personal. Siguen presentes los diminutivos,

expresiones coloquiales, dichos populares, refranes e incluso cuentos breves. Otras veces construye poemas originales con carácter de máxima sentenciosa ⁽¹⁶⁾. Reaparecen los temas de su primer libro –los pesares, fatigas, tristezas, el sueño, la muerte, el tiempo, la infidelidad– pero tratados con mayor intimismo, y continúan los ecos becquerianos.

Es, pues, *La pereza* el libro que reúne los versos más bellos de Ferrán. Mantiene el apego a las formas populares y la brevedad y concisión en el estilo, pero introduce ahora el poeta su voz, cuyo tono, de mayor intensidad lírica, cobra importancia superior a los ecos populares.

Como hemos podido comprobar tras la lectura de su obra, Ferrán no es un autor aislado, sino que se incluye en un grupo de poetas que determinan la atmósfera literaria en la que se produce la lírica de las décadas de 1850 y 1860. En un primer momento se siente fascinado por la corriente poética alemana –a cuya difusión contribuirá gracias a sus conocimientos del país y del idioma, que vierte en sus traducciones e imitaciones– pero luego la principal influencia procederá de la poesía popular. Fidelidad

a lo popular, tanto en los temas como en las formas, caracterizará sus dos volúmenes de poesía, *La soledad* y *La pereza*. Tal vez sea éste el principal logro de su poesía, pues no llega a alcanzar sino en contadas ocasiones la hondura y capacidad sugestiva de Bécquer, a la sombra del cual ha permanecido –como muchos otros– hasta nuestros días.



NOTAS

- GÓMEZ DE LAS CORTINAS, J.F.: "La formación literaria de Bécquer", *Revista Bibliográfica y Documental*. Citado por Díaz, José Pedro, edición de Ferrán, Augusto, *Obras completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969.
- DÍAZ, José Pedro: *Gustavo Adolfo Bécquer: vida y poesía*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 225-226.
- Justifica esta acción en el prólogo a su libro *Cuentos de vivos y muertos*, escrito en 1865: "Siendo lícito al poeta y al cuentista inspirarse en la literatura escrita, y aun imitarla, ¿no lo será también inspirarse en la literatura oral? Esta pregunta me hice trece años ha, y contestándome afirmativamente, escribí *El libro de los cantares*, inspirado en los del pueblo español, y desde entonces estoy viendo todos los días con verdadero placer que son muchos los poetas españoles que hacen lo que yo hice, aunque con más fruto que yo".
- DÍAZ, José Pedro, edición de Ferrán, Augusto, *Obras completas*, op. cit., p. XXIV.
- FERRÁN, Augusto: *Obras completas*, op. cit., p.11.
- CUBERO, Dolores: "El *Semanario Popular* y sus aportaciones literarias". Citado por Díaz, José Pedro, edición de Ferrán, Augusto, *Obras completas*, op. cit., p. XXIX.
- Una muestra de las opiniones de M. Cañete es la siguiente: "El pueblo ha sido y será siempre, el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones". Ferrán, Augusto, *Obras completas*, op. cit., p. 10. "El pueblo es un gran poeta; pero lo es no porque hayan de estimarse como fruto de la inspiración popular todos, ni siquiera la mayor parte de los cantares que se le atribuyen, sino porque sabe hacer suyos cuantos interpretan fiel, sencilla y naturalmente sus ideas e impresiones". Apareció en *La América*, 1866. Citado por Díaz, J.P., edición de Ferrán, Augusto, *Obras completas*, op. cit., p. XXX.
- "En el carro de los muertos / ayer pasó por aquí, / llevaba una mano fuera: / por ella la conocí".
- CUBERO SANZ, M.: *Vida y obra de Augusto Ferrán*, citado por Díaz, J.P. en Ferrán, Augusto, *Obras completas*, op. cit., pp. LIII-LIV, señala la correspondencia entre el texto de *El puñal* y el cantar XVIII de *La soledad*: "Juan aspiraba sin duda a algo que no tenía, deseaba una cosa que ni él mismo sabía cómo se llamaba ni dónde la podría encontrar" (*El puñal*) "Yo no sé lo que yo tengo, / ni sé lo que me hace falta, / que siempre espero una cosa / que no sé cómo se llama". (*La Soledad*, XVIII)
- Ferrán dirá en el prólogo de *Una inspiración alemana*: "¿Son un sueño real o una realidad soñada? Lo ignoro. Únicamente sé que debieron ser extraños y nebulosos versos alemanes, formando composiciones casi aisladas, de memoria aprendidas hace muchos años y hoy traducidas en pobre y pesada prosa española". Ferrán, Augusto, *Obras completas*, op. cit., p. 129.
- No obstante, es posible constatar algunas correspondencias entre pasajes de *Una inspiración alemana* y algunas rimas, tal y como señala R. Pageard en *Le germanisme de Bécquer*. Citado por Díaz, J.P., edición de Ferrán, Augusto, *Obras completas*, op. cit., p. LIII: "Mi alma y mi cuerpo están alegres. No recuerdo lo pasado, ni pienso en lo porvenir. ¡Ay, no!, yo no quiero ni recordar ni esperar. El ayer y el mañana, ¿qué me importan? ¡Quiero vivir hoy, y hoy vivo más todavía; hoy amo, y soy verdaderamente amado!". (*Una inspiración alemana*, época segunda, III) "Hoy la tierra y los cielos me sonríen, / hoy llega al fondo de mi alma el sol, / hoy la he visto, la he visto y me ha mirado... / ¡hoy creo en Dios!". (Rima XVII)
- FERRÁN, Augusto: *Obras completas*, op. cit., pp. 9-10.
- FERRÁN, Augusto: *Obras completas*, op. cit., p. 19.
- "Hace ya muy largos años / que en todas partes te veo, / pero no tal como eres, / sino según mi deseo". (XXIV)
- "Sé que me voy a perder / y ya sé que estoy perdido, / y solamente me pesa / que no te pierdas conmigo". (XXXVII)
- "Ponte a un lado de la gente, / que si te pones en medio / ni verás ni podrán verte". (CIII)

MALLARMÉ SEGÚN PILAR GÓMEZ BEDATE

Manuel Mantero

Acabo de releer a Mallarmé, una de esas lecturas completas, necesarias, que hago periódicamente, además del ordinario acecho a fragmentos suyos por puro capricho de placeres parciales. Conozco bien a Mallarmé, y conozco algo de lo copiosísimo que sobre él se ha escrito. Al terminar de leer a Mallarmé, me he puesto a recordar los libros que a mí me han llamado la atención más que otros, entre los publicados en años recientes, digamos los cinco años pasados.

Uno es el último volumen (el XI) de la *Correspondance*, publicado por Gallimard en 1985, a los veinticinco años largos del primer tomo, que viera la luz bajo la dirección de Henri Mondor. Extraordinario esfuerzo, la *Correspondance*, que en lo posible pone al alcance la vida interior y la literaria de una de las mayores figuras de la cultura europea. Otro volumen, *Parménides-Mallarmé. Necesidad y azar* (Anthropos, Barcelona, 1985), de Juan David García Bacca, siempre interesado en Mallarmé, supone una original interpretación de *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*. Para García Bacca, "Mallarmé es el antiparménides". El tercer libro recoge las páginas que dedicara Jean-Paul Sartre al poeta y se titula *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre* (edición de Arlette Elkaim-Sartre, Gallimard, 1986), con inclusión de inéditos. Para Sartre, en Mallarmé se logra un hombre nuevo, crítico y trágico, insertable en el ser-para-la-muerte de Heidegger. La obra de Mallarmé constituye una negación o destrucción del hombre, de Dios, del mundo, de la poesía, del poeta y el lector, desaparición hacia una pura objetividad donde todo azar se proclama. Para Sartre, Mallarmé es moderno por existencial. Otro libro que me interesó es *Stéphane Mallarmé* (Chelsea House Publishers, N. York, 1987, edición de Harold Bloom), con textos de Maurice Blanchot, Georges Poulet,



Jacques Derrida, Barbara Johnson, Paul de Man y otros. Me atrajo especialmente un antiguo ensayo de Paul de Man sobre la esencia de la modernidad, donde no se la hace consistir sólo en lo alegórico y simbólico, sino también en lo representacional. Se debe buscar en Baudelaire o Mallarmé la ambivalencia de un lenguaje, de una poesía que es alegoría o símbolo, pero también inteligibilidad, aunque el lector se equivoque. Un poeta será más moderno mientras menos lo entendamos, o lo malentendamos. (La discusión de lo que dice Paul de Man nos llevaría lejos).

Yo deseo hablar más por extenso de otro libro, *Mallarmé*, de Pilar Gómez Bedate (Júcar, Madrid, 1985), tan oportuno en España, constantemente oportuno, porque Mallarmé es un clásico, un vivo, aunque su lección no haya pesado mucho en la poesía española de este siglo, y consistente en la relación incestuosa entre metafísica y belleza. Oportuno libro, porque, a través de una extensa información, se expone una mallarmeana forma de ser y escribir, de la que se podrían aislar algunos ejemplos harto instructivos. Sobre todo para los poetas actuales, para los menos contaminados de rutina.

No tuvo mucho eco en España el primer centenario de la publicación de las *Poésies* de Mallarmé en *La Revue indépendante* en 1887, aquellos nueve manojos de papel de Japón que reproducían el manuscrito del poeta.

Volviendo a la mallarmeana forma de ser y escribir, y sus ejemplos. Me quiero fijar en algunos, y lo que hago es caminar junto a Pilar Gómez Bedate, que tan finamente ha iluminado una aventura perenne con luz moderna. Así, importante es el asunto de la poesía y sus "lectores indignos". Entre tales lectores, el propio padre de Mallarmé, que le aconseja, en sus últimos tiempos de bachillerato, que lea a los antiguos y abandone a los románticos. Los

deseos paternos no pasaban, mirándose en el hijo, del heroico atrapamiento de una covacha en la Administración.

Más adelante, un inspector del Liceo de Tournon se quejará de que el profesor Mallarmé dedica excesivo entusiasmo a los poetas modernos, y cuando Mallarmé traslada la carga de su profesorado de Inglés a París, el director del Liceo Fontanes pretende que dimita, a causa de sus "insensatas producciones". Otro director, el del Rollin, afirmará de Mallarmé que era "muy inocentemente extraño a los deberes de profesor". Odiaba tener que compartir su vocación con una tarea antipática, que le ocasionaba, además de las exigencias destructoras de su obra poética, adicionales tentaciones de suicidio. La desesperación de Mallarmé se nos aparece, en la sociedad de hoy, más vigente que nunca, cuando el problema de los "lectores indignos" se puede aplicar a la crítica, a los otros poetas y al público llamado "culto". ¿Cómo no meterse el poeta en sus *catacumbas*, en palabra de Mallarmé, si cualquier novelucha recién traducida tiene una tirada muy superior al mejor libro de poemas? Cien años después, los poetas han de seguir ocultando la bella paloma blanca en el sombrero, esperando tiempos más propicios, públicos más inteligentes.

En relación también con los poetas y especialistas de poesía, se halla el tema, tan actual hoy, del poema como *halago* al oído. Escribe Pilar Gómez Bedate que, hacia 1876 y tras *L'après-midi d'un Faune*, los admiradores de Mallarmé "no serían aquellos con quienes hasta ahora había compartido su obra: serían más jóvenes y llegarían de la provincia francesa, de Inglaterra, de Bélgica, Estados Unidos, Austria. Llegarían... de los distintos campos de las artes. La admiración por esta extraña poesía que encantaba al oído y desafiaba a la imaginación... se había ido difundiendo calladamente con la lectura de su obra dispersa" (pág. 110). Una poesía, repitémoslo, que *encantaba al oído*; que como Pilar Gómez Bedate reitera a lo largo de su obra, implica una incesante, obsesionante apelación al ritmo. Si la composición importa tanto a Mallarmé es porque el íntimo referente en sus poemas son "las combinaciones sonoras y conceptuales". Mallarmé sirve de gran guía en la vuelta actual de la poesía a su música autónoma, que no es la del grillo pero tampoco es violencia de saltamontes o tos del espacio. Ni mucho menos, como en tantos poetas de hoy, lenguaje transformado en una mezcla de saliva y ventosidades pulmonares.

El poema, la poesía verdadera no es sólo música, claro, sino más, temporada en el infierno. "Y en Tournon, en fin -escribe Pilar Gómez Bedate-, encontró la clave de su estética, allí entrevió la "verdad desnuda de su sueño" y entró en la gran crisis metafísica que

habría de terminar en Aviñón, aquella bajada a los infiernos que iluminaría de sabiduría sus años posteriores" (pág. 48). *Terror* de Mallarmé al enfrentarse con su obra, que casi le produjo la locura. El querer arrancarle el secreto a los dioses, y el secreto era la nada, lo disgregó. Lo esto y no-esto, sabor simultáneo del ser y el no-ser, desintegraron la cacería de la poesía mallarmeana. Luchará con el destino, con el azar, por no depender de él. En *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* hay un naufragio, como lo hay en la exasperación barroca, pero los naufragos de *El Criticón* y las *Soledades* se salvarán y el de *Una jugada de dados* simbolizará el gesto inútil y al cabo inteligente de no provocar lo que nos supera y, aferrado a su agónico ayer, constituirse en cero.

Para no estallar, Mallarmé necesitó equilibrar tanta erosión interior con mucha poesía circunstancial, llena de atenciones galantes, exquisitas por artísticas. El mundo femenino extasiaba a Mallarmé, como antes a Baudelaire, y es igual de lógico verlo enredado en hacer una revista de modas como enredado en los opulentos brazos de Méry Laurent, quien podía proporcionarle un mundo, quizá algo chillón, de morbideces y agasajos entre perfumes. Sin embargo, Mallarmé nunca llegaría a decir, como Baudelaire, que prefería poseer una mujer vestida a una desnuda. En cuanto a los versos de circunstancias, es cierto que están plagados de ripios. La diferencia, no obstante, respecto a los ripios de su contemporáneo Campoamor, radica en que éste los escribía sin darse cuenta y el francés realizaba arte con ellos.

Equilibrio encontraría Mallarmé también en sus muchos amigos. Su círculo es difícilmente sobrepasable: Moréas, Laforgue, Wilde, Gide, Valéry, etc. En el ambiente enrarecido que usualmente es el "mundo literario", Mallarmé se delinea como una figura nobilísima, llena de generosidad, participando en las alegrías y los dolores de sus amigos. Para cualquier poeta tenía su casa franca y su conversación mágica a punto. Cuando Pilar Gómez Bedate evoca los diálogos de Mallarmé, en Valvins, sobre el velero deslizándose a favor de la corriente del río, yo pensaba en Dante y en otra navegación deliciosa, junto a Guido Cavalcanti, Lapo Gianni y las respectivas amadas. Hablar de amor, que en el caso de Mallarmé sería de amor a la poesía. Y esta vez, sin naufragio.

Al mito de Herodías en el poeta, dedica Pilar Gómez Bedate el último apartado de su estudio, "Mallarmé y la muerte. *Herodías*". En realidad, las alusiones son constantes en las páginas de este libro a *Herodías*, obra que dejó el poeta sin terminar y cuya meditación y redacción le llevó unos treinta y cinco años. Pocas veces se ha dado un caso tan ejemplar de vigilancia en torno a la obra propia, a un poema central, y de batalla para resumir en espíritu y palabra un conflicto afanoso por

cuajar en ansia de objetividad. Trabajando en el personaje de Herodías (que es Salomé cambiada de nombre), ampliando y castigando el poema, ahora llamado *Les Noces d'Hérodiade. Mystère*, le llegó a Mallarmé la asfixia que le produjo la muerte al siguiente día. La muerte de Juan el Bautista en el poema, símbolo del poeta que se convierte en su Idea, se funde con la muerte de Mallarmé. El *Misterio* del título alude tanto a lo sagrado como al tesón mallarmeano de esconder su poesía de los "lectores indignos" a que se refería Pilar Gómez Bedate. Misterio en que lo mortal se pone frente a lo inmortal como ante un espejo. "En su críptica obra –afirma ella–, el tema de la muerte en relación dialéctica con la inmortalidad es esencial y determinante. Es la raíz de todos los demás temas... De la antítesis *muerte/inmortalidad* dependen, en la obra mallarmeana, los temas de la creación y la esterilidad, de los que, a su vez, dependen el de la Nada (o la ausencia, el vacío, el suicidio, la inmovilidad) y el del conocimiento" (págs. 153 y 154).

No voy a entrar aquí en la discusión de las diferentes explicaciones que se han escrito del mito de Herodías en Mallarmé, aunque sí recordar una sugestiva interpretación de Anna Balakian en el volumen colectivo *Relativism in the Arts* (University of Georgia, 1983), según la cual Herodías significa el universo cerrado del artista, y las palabras de la Nodriza se asociarían a la interpretación crítica que quiere relacionar a Herodías con el mundo de fuera. Al tocar la Nodriza el pelo de Herodías, ésta siente la misma repulsión del artista atacado por las fuerzas externas. El mito de Salomé –dice A. Balakian– era tan común en la época, que había perdido su autonomía en relación con el mundo ordinario, y al sustituir el nombre de Salomé por el de Herodías, desea Mallarmé reconstruir la ficción misma, deformada al integrarse en la realidad cotidiana. Y un mito necesita estar distante de lo rutinario.

Curiosamente y desde otro ángulo, Pilar Gómez Bedate expone una interpretación que, como la de A. Balakian, preserva el mito en su pureza y lo reaviva de manera muy interesante: "Otra posible lectura de *Herodías* –escribe–, que sería una interpretación alquímica de las bodas entre esta virgen asociada a la Luna y devota de Diana con el Sol, con que se identifica el Bautista que asciende hacia él en el Cántico, estaría totalmente dentro de la preocupación mallarmeana por la reproducción de la creación y la interpretación de la tierra, así como por su interés conocido en las cuestiones referentes a la Gran Obra, pero, que yo sepa, no ha sido intentada hasta ahora" (págs. 158-159).

Yo pienso inmediatamente en lo que decía el alquimista Elías Ashmole (*Theatrum Chemicum*

Britannicum, 1652), que la Obra se completa durante la conjunción de Sol y Luna bajo el signo del León. La Gran Obra del universo, la Gran Obra alquímica, la Gran Obra de Mallarmé: tres horizontes transparentando uno solo. La imagen es seductora. Y pienso en un grabado de Nicolás Flamel, donde el Sol (el oro) y la Luna (la plata) se bañan en la sangre de los Inocentes (el mercurio), la sangre de los niños que mandó matar Herodes el Grande, lo que nos lleva a Herodes Antipas, el de Herodías, Salomé y San Juan.

San Juan simboliza el Sol. En sus fiestas de junio comienza de veras la estación estival, y San Juan vivió en el fulgor del desierto, y era hijo de Isabel, que anuló con ese nacimiento su larga esterilidad. Lo solar tenía mucha importancia para Mallarmé. No sé si alguien ha observado una cosa: Mallarmé tradujo del inglés un libro de George W. Cox, *Los dioses antiguos*, y lo publicó en 1880, por más que conociera el libro diez años antes por lo menos; pues bien, al final de la introducción, se permite añadir algunas palabras suyas a las de Cox. Esto es extraordinario. Pero da la casualidad que en ellas Mallarmé se refiere al "grande", "perpetuo", al único tema auténtico de la Mitología, la doble evolución solar, diaria (amanecer, mediodía, crepúsculo, noche) y anual (primavera, verano, otoño, invierno). Noche e invierno se corresponden, son la muerte del Sol. Vida y muerte, dioses y héroes envueltos en la



lucha entre la luz y la sombra, a cuyo espectáculo Mallarmé llama la *Tragedia de la Naturaleza*. Así llamó primeramente a *Herodías*, una "tragedia", hecha para representarse.

Si San Juan se identifica con el Sol o dios sacrificado que sube y baja en el solsticio de verano ("Cántico de San Juan"), Herodías se identificará con lo nocturno, lo frío, lo virgen y estéril. En la "Escena" entre la Nodriza y Herodías, ésta dice que ama el horror de ser virgen y quiere, de noche y en su lecho, sentir sobre su carne inútil la claridad nocturna, y sentirla como un "reptil inviolado". La asociación sexual noche o Luna, con el reptil, en especial la serpiente, es muy antigua. A Hécate/Luna se la representa también en forma de serpiente, como a Thoth/Hermes. Las dos serpientes del caduceo de Hermes simbolizan la luz y la oscuridad, la vida y la muerte.

¿No se asocia, igualmente, el Sol con el león? Hay leones en el poema *Herodías*, "mes vieux lions" dice ella. Y el león (el Sol) estuvo siempre al servicio de la Gran Diosa, se llame Cibeles, Astarté, Ishtar, etc. Por cierto, una de las cabezas de Hécate era de león. Serpientes o leones, oro, plata..., elementos simbólicos, reales, importantísimos en la alquimia. Para los alquimistas de la Cábala, la plata valía más que el oro, el amor más que la justicia.

Concluyendo. La interpretación alquímica de las bodas de Herodías con el Sol, es decir, con el Bautista, abre una avenida nueva en la crítica de Mallarmé. Creo que Pilar Gómez Bedate debe ser quien la explore, pues ella la señala y ella cuenta con sobrados conocimientos. Tal interpretación, además, se ajusta sin esfuerzo a la *modernidad* de la investigación literaria, ya que el análisis de un autor y sus textos debe suponer lo que podría llamarse un "arte contributoria": al análisis textual ha de añadirse el de las materias intertextuales, lográndose un todo coherente con lo biográfico, histórico, social, filosófico, metafísico, mítico, etc. En fin, la pertinencia de cualquier aspecto colaborará a echar más luz sobre la porosidad y unidad de una obra.

Al principio de este artículo, yo hablé de lo moderno según Sartre y Paul de Man. Hoy, lo moderno no consiste en las limitaciones del materialismo previo al estructuralismo ni al que una parte de éste ha producido por sí o por otros con etiquetas más o menos enrevesadas, sino consiste en no dejar sin investigar las áreas que sirvan para un enriquecimiento general, aunque ello suponga, por ejemplo, y provocando la sonrisa irónica de algunos profesores, reverdecer el oro retrospectivo de lo alquímico.

(Athens, Georgia, Estados Unidos,
septiembre de 1990)

RAMIRO PINILLA, UN NOVELISTA AL MARGEN

Roberto Pérez

Entre los escritores marginados cabe establecer alguna distinción. Unos se sienten olvidados por la crítica y el público lector, y aceptan pasivamente el anonimato sostenidos por la esperanza de tiempos mejores y más justos. Al final, más tarde o más temprano, el mérito laboriosamente acumulado sale a la luz. Otros, en cambio, huyen voluntariamente de todo aquello que huelga a comercio de la literatura, a propaganda mejor o peor montada, con el consiguiente perjuicio para la difusión de su obra. Esa misma voluntaria marginación hace más difícil su reconocimiento como escritores y, por tanto, el resultado estadístico de su significado en el mundo de las letras resulta escasamente significativo.

Ramiro Pinilla pertenece, sin duda, a este segundo grupo de escritores que han rechazado de modo explícito su incorporación a la tenebrosa máquina del negocio editorial y ha funcionado por libre tanto a la hora de escribir como de difundir sus textos. Bien podría decirse que Ramiro Pinilla es un novelista al margen; al margen de medios de comunicación, al margen de montajes propagandísticos; al margen de todo lo que no sea pura y sencillamente la creación literaria.

Desde que en 1960 obtuvo el Premio Nadal con su novela *Las ciegas hormigas*, relato que un año después recibió el Premio de la Crítica, Ramiro Pinilla podía haberse enrolado con éxito en la compraventa de la literatura y hubiese obtenido pingües beneficios, sin duda. Pero el éxito parece que se le indigestó. Fueron varios los años de silencio literario, hasta que en 1969 en la misma editorial Destino apareció su segunda novela de éxito: *En los tiempos de los tallos verdes*. Después vinieron *Seno* (Planeta, 1972) finalista del Premio Planeta, *El salto* (Marte, 1975) finalista del Premio Villa de Bilbao, *Antonio B... "el Rojo"* (Albia, 1977)...

La gran guerra de Doña Toda (1978) fue el relato corto que inauguró un nuevo sistema de producción y distribución de sus libros. En efecto, las 700 pesetas que *Antonio B... "el Rojo"* costaba en las librerías hizo que su autor se replantease el proceso de comercialización de sus novelas. En una revista donostiarra de escasa difusión, *Kantil*, confesaba en febrero de 1978: "A mí me ha creado una mala conciencia el hecho de que mi última novela *Antonio B... "el Rojo"* valga setecientas pesetas. No admito que un libro mío valga setecientas pesetas". Así, en colaboración con otro escritor vasco que participaba de las mismas ideas, José Javier Rapha Bilbao, nació Libropueblo, una editorial artesanal que pretendía difundir la literatura a precios asequibles. En esta editorial han venido apareciendo todos los trabajos de Ramiro Pinilla y de su colaborador hasta 1986. La triple función editorial de elegir, fabricar y distribuir, era asumida por los propios autores en un esfuerzo desinteresado por aproximar texto y lector, como el mismo nombre de la editorial sugiere. Después de *La gran guerra de Doña Toda* vinieron sucesivamente *Proceso, anatematización y quema de una bruja en un ensayo general* (1978), obra de teatro escrita en colaboración con Rapha Bilbao, *Andanzas de Txiki Baskardo* (1980) y *Verdes valles, colinas rojas* (1986), todas ellas publicadas y distribuidas por Ediciones Libropueblo, editorial cuyo último objetivo comercial es cubrir gastos, sin la obtención del menor beneficio.

En 1982 *Cambio 16* recogía unas declaraciones de Pinilla sobre los objetivos de su editorial: "Libropueblo es como un intento ecológico dentro de los modos como funciona la literatura entre nosotros. No me gusta la comercialización de la literatura, la comercialización del arte" (nº 568). El esfuerzo, sumamente noble, no tuvo la respuesta del público apetecida. Las tiradas, más bien cortas, se anunciaban mal y se distribuían peor. Pero los "inventores" de Libropueblo siguieron en su empeño.

La última publicación de Pinilla aparecida la pasada primavera, *Quince años*, novela corta que contribuye a la creación épico-mítica del pueblo vasco retomando personajes ya aparecidos en relatos anteriores, ha sido entregada como complemento de la revista bilbaína *Pérgola* sin adición de precio. Es decir, que la decisión de no comercializar con la literatura que un día de 1978 tomó cuerpo en la editorial Libropueblo, se mantiene en este escritor que vive incluso, físicamente, apartado de todo cauce o comercio literario. Su casa de Getxo, a la que se retiró en 1957, construida en buena parte con sus propias manos, resulta un retiro ideal para el ejercicio de la pluma, pero nefasto para la presencia y el rendidú. Nunca aparece en actos sociales, rarísima vez en acontecimientos de carácter cultural. No aprovecha tribunas y foros; rechaza el oropel y la lentejuela publicitaria. A cambio, se ha ido impregnando del paisaje ambiguo de monte y playa, de naturaleza viva que toma cuerpo y alma en buena parte de sus relatos.

Pero esta actitud, consecuente con su modo de pensar, por más que resulte extraña, por más incomprendida que sea e incomprensible que parezca, en nada disminuye los méritos literarios. Y en esto queremos insistir. La crítica objetiva debe valorar la calidad y tener menos en cuenta, o nada, otros aspectos que a ésta acompañan. Se ha escrito mucho de las servidumbres, amiguismos, favoritismos y otros "-ismos" demasiado presentes en la crítica literaria de periódicos y revistas de gran tirada. Naturalmente que aquí podría repetirse aquello de "el que se mueva no sale en la foto". El caso de Pinilla es al revés. Precisamente por no moverse, por no tocar aldabas, teclas y campanillas su nombre resulta casi desconocido hasta para sus propios paisanos. Y ello a pesar de que su obra abarca ya más de una docena de títulos importantes.

No pretendemos en estas páginas ofrecer al lector un estudio, ni siquiera una introducción a la narrativa de Ramiro Pinilla que desbordaría con mucho la intención de estas líneas. La obra que hemos reseñado, más algunos títulos menores omitidos, constituye un *corpus* que requiere la atención de la crítica de forma más sostenida, por más que su autor se muestre esquivo a los mentideros literarios. Una recopilación de la bibliografía sobre la vida y obra de Ramiro Pinilla sólo conseguiría reunir un par de docenas de artículos de periódico, insistentemente repetitivos, algunas reseñas surgidas a raíz del Premio Nadal o de cualquiera de los otros premios en los que quedó finalista. y poco más. Ningún estudio serio, largo y profundo en el que se ponga de manifiesto el complejo mundo épico-mítico de Pinilla.

Estas reflexiones nos venían a la mente cuando el pasado mes de junio asistíamos en San Sebastián a la defensa de la tesis *La narrativa de Ramiro Pinilla*. El Doctorando, Iñaki Beti, ofrecía el primer análisis panorámico del escritor y exponía las líneas maestras de su narrativa. Los miembros del tribunal, además de conceder la máxima calificación, reconocíamos la injustificada carencia de bibliografía y el indiscutible interés del estudio. Y mientras el nombre de Ramiro Pinilla y los títulos de sus obras recibían variados elogios, él, en su casa de Getxo, totalmente ajeno al acto que se celebraba, de cuya celebración, sin embargo, tenía cumplida noticia, seguía laborando en su ya próxima novela que constituirá la segunda parte de *Verdes valles, colinas rojas*, magna interpretación mágico-mítica del Pueblo Vasco. Ignoramos si las Ediciones Libropueblo murieron allá, en 1986, con la publicación de la primera parte de *Verdes valles...* o si esta segunda terminará, por querencia, apareciendo en la misma editorial. El pasado dos de junio y con ocasión de la publicación del relato corto ya señalado, *Quince años*, decía en *El Correo español*: "Libropueblo fue un desahogo. Nació demasiado pronto, como el comunismo. Libropueblo era una editorial que vendía a precio de costo. Lo hizo así durante ocho años. Pero no tiene futuro".

A sus sesenta años largos, después de 14 libros publicados, Ramiro Pinilla se encuentra casi empezando en la vida editorial, pero con un largo camino recorrido a la espalda. Camino que se empezará a recuperar con la publicación de la tesis mencionada por muy al margen que quiera situarse el caminante.

POETA EN AMMÁN

José María Balcells

De ruinas y desiertos

Séptimas de Ammán⁽¹⁾ debe su título al número de sus prosas poéticas, siete, creadas a raíz de una estancia breve de Rafael Ballesteros en la capital de Jordania, durante unos días de diciembre de 1984. A través de la datación de los textos, en los que se consignan fecha y lugar relativos a los mismos, puede precisarse la concreta permanencia del poeta en aquellas latitudes: Prosa I (2-XII-1984. Avión Madrid-Ammán). II: (3-XII-84. Ammán). III: (4-XII-84. Jerash). IV: (5-XII-84. Petra). V: (6-XII-84. Valle del Jordán. Mar Muerto). VI: (7-XII-84. Qasr Kharanah). VII: (9-XII-84. Avión Ammán-Madrid). Fueron en total seis jornadas, incluyendo los viajes de ida y de vuelta que, independientemente de su realidad efectiva, contribuyen a la arquitectura de enmarque de este libro, un libro de viajes aparente que transita por una geografía escasamente transitada por los poetas españoles, la del Oriente Próximo, y en particular la árabe hachemita que en la actualidad abarca la Transjordania antigua y una zona de la Cisjordania.

Hemos aludido a este poemario como "libro de viajes aparente", y la razón no es otra que la apenas perceptible figuración objetiva de ciudades, de poblaciones, de paisajes de las tierras jordanas. De hecho, lo que parece interesar más vivamente al poeta son las ruinas, los testimonios de mundos antiguos, de los que se mantiene la piedra, el capitel, los mármoles, las losas. Pero también le interesa vivamente el Mar Muerto, el desierto. El sentido de un interés tal resulta obvio: el escritor atiende a la vida que murió, a las construcciones destruidas, al mar que se ha denominado "Muerto", a la desolación desértica de las arenas y del polvo. Y en esta atención late un simbolismo, un simbolismo que constituye un ligamen entre *La cava*⁽²⁾ y *Séptimas de Ammán*: el paso del tiempo habrá podido hacer desaparecer la vida exterior de las cosas, pero donde hubo existencia y sentimiento sigue habiendo, en sus adentros, un dolorido sentir, si menos ardiente y variopinto, más interiorizadamente cálido y esencial. Allí donde nada es ya útil, donde nada sirve para lo que fue utilizado y para lo que otrora se hizo servir, alienta todavía y permanentemente una realidad recóndita, a la que el escritor enlaza siempre y en todo lugar, la realidad saturada de pasado y fértil de presente. Condigna ilustración de estos asertos en la prosa IV:

No te impone, esta vez, el vacío sino la apariencia: las materias. Los aires cerrándose entre piedras bellísimas, mostradas, abiertas a la mañana.

El verde desaparecido, el azul que se evade en los desfiladeros, el negro preparando su precipitación sobre los mármoles, las losas esparcidas, las primuras del cincel.

Y tú, perdido en la belleza, ausente de ti por entre aquellos avíos perdurables, niño otra vez, tocas la armonía de los antiguos corazones. La luminaria de los grandes afanes.

- Ay, corazón, ¡qué infancia todavía!

- Ay, voluntad, ¡qué fina la materia!⁽³⁾

Universal del sentimiento

Aún la infancia, y doquier el palpito de las vivencias de niño, en continuada recuperación, una recuperación que no se detiene nunca, y que incluso se sumerge en el tiempo, en pos del antepasado más inmediato, en pos de los hombres todos que secularmente experimentaron este mismo dolorido sentir con el que se identifica el escritor, porque en el fondo es idéntico al suyo. En el poema sexto:

Y allí estás, tocando levemente las piedras de Qasr Kharanah, pequeña sombra en la inmensa llanura. Pasajero que cubre las arenas. Fugaz desamparo del desierto cálido y extenso.

Se levanta el corazón, entonces. Es posible partir desde esta luz hasta la luz de aquellos tiempos sólo pisando arena, peregrino doloso, buceador de antiguos rostros. Prender el hilo de los mismos olores, perseguirlos por la llanura cálida hasta recuperar el mundo del niño sucumbido. ⁽⁴⁾

Aquel sentir, el dolorido sentir, no es únicamente privado y propio, sino universal, de ahí que sea posible, por medio del sentimiento, recuperar el niño que uno fue, y así sucesivamente ir yendo de hombres a niños a través de los siglos. Variará cada espacio, cada tiempo, cada hombre, cada modo de sentir. Pero no variará el hecho mismo de estar sintiendo. Todo pasará, pero el sentimiento vive y sobrevive en el devenir, como aquel peregrino que, a su paso por Jordania, se marchó rápidamente, a la vez que no dejará de permanecer en el seno de aquel horizonte. La filosofía de este sentir en el sentimiento se expresa meridianamente al término de la obra, en la prosa VII. A los lugares no se regresa, pero sí se retorna al ámbito más interior del espíritu. Ahí se reencuentran las situaciones todas, en aquello que tuvieron de común en el sentir. Traslado el momento clave del libro, también situado en el extremo final del mismo, como en *La cava*, y a modo de síntesis y colofón:

Y prometes lo que sabes que has de cumplir por otros aires, sobre diversas nubes y destellos: volveré a estos lucientes vanos.

Ya sabes que no se retorna a un punto sino a un sentimiento. Nunca a una exactitud del tiempo o del espacio, mas sí a los lugares del corazón, a las zonas oscuras del recuerdo y la estima. Y allí sí volveré.

Esperadme, alicientes del mundo. Alminares sabrosos del amor.

Mármoles perennes. Capiteles sin muerte. Esperadme todavía:

Los peregrinos saben de aciagas aventuras mas también de retornos venturosos.

- Esperadme, por un Dios que sea misericordioso y clemente! ¡Esperadme!

- Basta levantar un velo de tu corazón -un solo velo- para saber que nunca has de volver. En otros vinos se enredarán tus labios. ⁽⁵⁾

El asunto de *Séptimas de Ammán* es, en suma, una poética del universal del sentir, universal que, pese a las incontables variaciones de los seres humanos, los pueblos, los climas, y los siglos, perdura y permanece invariado en su instancia última. Ésta es la única certeza que canta el poeta. Todo lo demás, todas las pisadas del prójimo peregrino no son sino epifenómenos cambiantes en cuyo fondo sigue alentando la llama del sentir, del ayer, del hoy y del mañana que no se muda.

Del decir poético

Hay un recurso de la lengua poética de *Séptimas de Ammán* por cuyo uso no sólo se constata, una vez más, la indefectible voluntad constructiva y estructuradora de Rafael Ballesteros, sino que a la par se transluce el *quid* del poemario. Se está haciendo referencia a la interjección con la que acaban la mayoría de estas prosas poéticas, y más exactamente las centrales:

III

- Ay, corazón errante!

- Ay, las cálidas maneras. Las quemantes ausencias!

IV

- Ay, corazón, ¡qué infancia todavía!
- Ay, voluntad, ¡qué fina la materia!

V

- Ay, viajero irreducto: llegaste a la frontera.
- Ay de la flor que no se desvanece: se marchita.

VI

- Ay de ti, corazón desvalido.
- Aquel que llora solo, no suplica.¹⁶¹

La pena, el dolor, la nostalgia, la tristeza, son los sentimientos expresados al fin de cada texto, y como quintaesencia del mismo, y aun del conjunto *Séptimas de Ammán*. Este rasgo contribuye decisivamente a potenciar la vertiente lírica dominante en el poemario, a diferencia de otros libros de Ballesteros, ya estudiados, en los que la primacía corresponde a la dimensión épica.

En *Séptimas de Ammán* se van manifestando diversas formas del ahondar mismo que se ancla en *La cava*, pero ese ahondamiento no remite exclusivamente al buceo en la condición humana a vueltas de desentrañar su clave en sentimiento desde diversas situaciones, sino que remitiría, asimismo, al quintaesenciado del lenguaje que constituye la lengua poética de ambos poemarios.

Séptimas de Ammán avanza, si cabe, en la limpidez del decir poético, una limpidez en la que ya se inscribía *La cava*, después de la travesía del desierto idiomática que implicó *Jacinto*. La limpidez y naturalidad de la lengua poética que se está señalando se corresponde, obviamente, con fórmulas estructurales condignas, pues *La cava* y *Séptimas de Ammán* ya no se conforman dentro de enrevesadas disposiciones laberínticas, sino que se vierten en una arquitectura catafórica y cerrada -*La cava*- y en una fórmula lineal -*Séptimas de Ammán*.

La cava y *Séptimas de Ammán* reafirman asimismo el carácter dialógico, la oscuridad lingüística y conceptual, el barroquismo neoculturalista y el arabesco andaluz de la segunda manera de Rafael Ballesteros. Sin embargo, no se pretende aquí, como en *Turpa* o en *Jacinto*, la anomalía lingüística reiterada, los pertinaces procedimientos distorsionantes del lenguaje, sea en su vertiente semántica, sea en la morfológica y sintáctica. Quedan en *La cava*, efectivamente, registros que recuerdan todos y cada uno de los desvíos idiomáticos del par de libros citados, pero tales desvíos, por su escasa representatividad, no están llamando constantemente la atención sobre la lengua poética, no contribuyen tanto a la perturbación del sentido. Por lo demás, estas desviaciones apenas si aparocen ya en *Séptimas de Ammán*, reduciéndose progresivamente, pues, desde *Jacinto*, el grado de enrevesamiento del decir ballesteriano.

NOTAS

1. *Séptimas de Ammán*, Nuevos Cuadernos de María Cristina, Málaga, 16 pp. En adelante, esta edición se citará con la abreviatura SDA, y el número de la página o páginas correspondientes.
2. *La cava*, Suplemento IV de *Litoral*, Málaga, 1984, 52 pp.
3. SDA, 13.
4. SDA, 15.
5. SDA, 16.
6. SDA, 12 - 5.

NOTAS SOBRE EL RECUERDO Y LA MEMORIA EN LAS ISLAS INVITADAS DE MANUEL ALTOLAGUIRRE

Esther Ortas Durand

Recorrer la obra literaria de Manuel Altolaguirre supone descubrir un proceso de búsqueda interior, un gran y sosegado intimismo; dentro de este característico *encerrarse en sí* ocupa un lugar fundamental el tema del recuerdo, que se manifiesta y extiende en toda su producción artística: así, al convertirse en centro argumental y estructural de varias de sus obras dramáticas, o al impregnar muchos de sus versos. Y es precisamente su peculiar universo lírico al que intentaremos acceder con el fin de hallar las claves de una poesía que "sirve para rescatar el tiempo perdido, para tener alma completa, y no fugaces momentos de vida" ⁽¹⁾; en estas breves páginas trataré de pergeñar las líneas principales mediante las cuales el recuerdo y la memoria adquieren protagonismo, vinculándose con aspectos como la infancia, el amor o la muerte, todo ello en el ámbito de *Las islas invitadas* ⁽²⁾.

Comenzaré esta aproximación señalando la importancia de la infancia y su rememoración, que aparecen más intensamente en los primeros poemas del autor, más cercanos al contacto con la naturaleza y el paisaje. Así, la época infantil representa un momento en que se vive y se siente, pero sin poseer todavía la capacidad de abstraer los conceptos o sentimientos latentes bajo cada experiencia concreta ⁽³⁾; se trata de un periodo de *aprendizaje* y apertura hacia el mundo exterior, un proceso de descubrimiento a partir de la pureza y percepción de las sensaciones:

*Vi el mar tras las paredes. Por la playa
mi infancia y mi ascendencia de la mano.
El cutis de la lana, esta de ahora
que se hunde a mis caricias suavemente,
las de la brisa entonces recibía.
(...)
desde mi bella infancia de las playas
-¡oh ilusión de futuro!- me veo solo
-¡tristeza del presente!- recordando
puras y alegres tardes del pasado! (pp. 145-146)*

La niñez es contemplada como último vestigio del paraíso perdido, contrapuesto al triste presente, en una concepción del tema que entronca con la más temprana lírica romántica ⁽⁴⁾. Dicha idealización de la infancia implica un anhelo de conservación del paisaje que rodea esta edad dorada para ligarse a aquel gozo lejano:

*No quisiera olvidarme del mar Mediterráneo,
ni de las olas,
ni de los ángeles... (p. 154)*

El propio Altolaguirre describió el mar como "desnudo y grande, y de su desnudez, de su vacío, me llegan las más puras verdades de la vida" ⁽⁵⁾; por lo tanto, se asocia con la captación de la esencia misma de la vida a través de la pureza del niño. Pero a través de la conservación de este paisaje se pretende guardar la infancia; y ésta ha permanecido en él, de manera que se puede afirmar que el poeta no hace sino profundizar en su interior para evocar lo que todavía, siempre, forma parte de su yo:

*El joven está en mí
como un hombre vestido de otros hombres
(...)
hasta llegar al niño que yo era
que es centro de mi vida,
que está en mí... (p. 70)*

El segundo ámbito donde se ve reflejada la incidencia del recuerdo y la memoria en la poesía del malagueño es el amoroso. Para introducirnos en él, veamos cómo se evoca a la amada:

*Dentro y fuera te quiero,
siendo ardor,
siendo luz,
siendo memoria,
siendo recuerdo... (p. 156)*

Aquí quedan expuestas dos modalidades diferentes de la vivencia amorosa: una externa, otra interna –llevada a cabo dentro de la memoria–; esta última será la que impregne la lírica de Manuel Altolaguirre. Así, no se puede encontrar a la amada en el mundo exterior:

*Mas no fue fuera donde al fin te hallé.
Yendo al pasado
que a tan poca distancia
se encuentra de mi vida,
íntimamente te volví a ver (p. 145)*

El amor vive dentro de él y su intensidad permite que la mujer sea recordada con gran nitidez:

*Porque mucho te quise
ahora te tengo clara
entre tantos confusos
sueños que te navegan (p. 78)*

Ambos conceptos de búsqueda interna y diáfano hallazgo ya estaban prefigurados en cierta forma en los primeros poemarios de Pedro Salinas⁽⁶⁾, cuyo universo lírico comparte alguno de los rasgos del ambiente de los versos de su compañero de generación, como la preeminencia del alma y el mundo interior.

Se debe relacionar esto con la opción que el poeta realiza, desde la soledad, en favor del alma: en este libro se inicia ya una desvinculación del mundo exterior y de la carnalidad que crecerá a lo largo de toda su poesía hasta recubrir todo lo físico de un segundo valor metafórico indicativo de la superación del propio cuerpo –imperfecto y limitador–; una soledad casta se opone al juego amoroso de otro tiempo:

*Bajo mi pie, contigo, está mi cuerpo.
Un gigante de espíritu lo aplasta,
un amor grande, triunfador, me eleva.
(...)
No son amantes en lascivo juego,
sino mi casta soledad erguida (p. 138)*

El alma ha sobrepasado al cuerpo y la belleza de la mujer se va a identificar con su alma⁽⁷⁾; este halo de inmaterialidad llegará a transformar a la amada en alma y recuerdo:

*que cuando ya invisible sólo seas
alto perfume libre: alma y recuerdo,
junto al tallo sin flor pondré caídos
estos retratos tuyos para verte
como aroma subir y como forma
quedar abandonada en este suelo (p.96)*

La otra cara de este *amor a través del recuerdo* es el afán del autor por conocer y modificar los recuerdos que posee su amada. Así, el amor del poeta consigue borrar los recuerdos que a ella pertenecían, de manera análoga a como en un libro posterior –*Nuevos poemas de las islas invitadas*– una nueva persona diluirá su pasado. Anular la memoria de las experiencias anteriores supone liberar a la mujer querida de lo negativo que éstas pudieran contener y, sobre todo, considerar la relación amorosa como un punto de partida, una posibilidad de *renacimiento*, donde sólo cabe la

experiencia actual, también ligada a lo espiritual –como subraya la intangibilidad del alma y el humo–:

*Ahora que estamos solos,
desnudos de cuerpo y alma,
mi beso te rodea
de un inmenso desierto
(...)
y convertido en humo
egoísta y extenso
invadiéndote borro
tu vida de recuerdos (pp. 154-155)*

Pero ésta no será la única forma de *posesión* sobre ella, sino que él también aspira a que la amada lo recuerde activamente: no sólo guardándolo en su memoria, también manteniéndolo vivo dentro de ella en virtud del mecanismo memorativo, para convertir así el encuentro amoroso en constante:

*(...) si pudiera, al menos,
convertirme en un recuerdo tuyo,
viviendo sólo donde tú me pienses.
Si fuera el cuerpo lo invisible
y el alma lo real,
me verías siempre (p. 96)*

El recuerdo es, además, la *última forma de amar*, el postrero testimonio de que el sentimiento permanece vivo:

*si con el mar me quieres,
¿te acordarás de mí
con los astros distantes? (p. 155)*

Hasta aquí hemos visto la vinculación estrecha que Altolaguirre crea entre *amar* y *recordar* y que conforma una visión peculiar de la relación sentimental entre un hombre y una mujer. Dicha visión sólo puede tener parangón dentro de los poetas coetáneos en *Cuerpo perseguido* de Emilio Prados, donde la memoria y su exploración adquieren gran importancia, el enlace amoroso ocurre –las más veces– dentro del poeta mismo, en la memoria ⁽⁸⁾; incluso ésta nace en el seno del amor y lo anterior no existe ⁽⁹⁾.

Me parece que esta confluencia ayuda a pergeñar el contexto de este protagonismo de la memoria, que aquí sólo se puede señalar y que requeriría una mayor profundización.

El tercero de los ámbitos a los que aquí se aludirá es el que relaciona recuerdo y muerte, en dos vertientes diferentes: el recuerdo de los muertos y la rememoración de la vida que se produce ante la muerte.

Recordar a los muertos es otra forma de vincularse al pasado o, visto de otro modo, de hacer presentes a aquéllos. El caso quizá más evidente es la manera en que Altolaguirre rememora a su madre, figura que va a impregnar su obra, pues él mismo ha señalado en repetidas ocasiones que la fecha de la muerte materna fue la más importante de su vida ⁽¹⁰⁾, la cual se detendrá entonces y volverá su mirada atrás:

*Mi caminar por el tiempo
tan sólo tiene un descanso
en el año de tu muerte (p. 83)*

Se produce en ese instante un punto y aparte, en un doble sentido: se desvanece el vínculo natural con la infancia y lo que ésta implica de pureza y alegría; además, queda cortado el lazo concreto que lo ataba a los ancestros y representaba la continuidad generacional tan importante

para él –así lo vemos en "A un olmo" (pp. 69-70)–. Por lo tanto, tras este corte radical de sus raíces arbóreas, el poeta malagueño habrá de asegurar la integridad de su historia desencadenando el mecanismo memorativo.

Por otro lado, la muerte de su hijo recién nacido conmocionó profundamente al matrimonio Altolaguirre y a sus amigos –como demuestra el poema compuesto por Cernuda con este motivo–; el poeta plasmará sus sentimientos en algunos poemas, cuya idea central está sustentada por la creencia de que el malogrado niño sigue presente y pervive en los elementos de la naturaleza ⁽¹¹⁾:

*Si tú no hubieras muerto
ni las aguas sin venas
ni las frutas con piel
(...)
me dirían tu presencia (p. 84)*

Pero el hijo está disgregado en el universo natural y únicamente el propio padre puede concederle la unidad, sólo su recuerdo lo mantiene como un ser diferenciado:

*Huyes de tu unidad.
Sólo yo te concentro (p. 86)*

Los poemas escritos en memoria de amigos fallecidos muestran también la pervivencia en el recuerdo del autor, que vence la distancia generada por la muerte mediante su propio interior, donde se guarda la imagen del amigo.

Todavía queda pendiente el análisis de un aspecto crucial: cómo enfoca el autor el momento mismo de la muerte, que irá alcanzando mayor protagonismo a medida que avance la obra de Altolaguirre.

Se contempla la muerte con gran serenidad, ya que es concebida como perfección y acabamiento; no se trata de un final donde todo queda truncado, sino de un intermedio que desintegrará el cuerpo sin aniquilar el espíritu. No parecería descabellado observar en este anhelo por trascenderse, teniendo en cuenta además que Dios y su búsqueda serán explícitamente temas de la posterior poesía del malagueño, una visión que entroncaría con la perspectiva religiosa –aunque sin simplificar la cuestión–.

En este contexto cobra auténtico sentido la característica principal de esta relación entre *muerte* y *memoria*: el instante del morir constituye un momento de recuperación de la memoria en su totalidad; en ese sentido, la muerte culmina el existir y requiere el reencuentro con la propia historia personal:

*Nuestras vidas son los ríos
que van a dar al espejo
sin porvenir de la muerte.
Allá van nuestros recuerdos
mostrándonos lo que fuimos
y para siempre seremos,
cristal en que nuestras almas
revivirán lo vivido
(...)
Estar lejos de la muerte
es no verse, estar ciego,
con la memoria perdida,
nublado el entendimiento,
sin voluntad caminando,
volubles, desconociéndonos (p. 119)*

En esta glosa de los conocidos versos manriqueños, además de la iluminación de la propia vida desde su punto final, llama la atención la aparición del entendimiento y la voluntad: las *tres potencias del alma* tienen sus funciones alteradas; únicamente con la cercanía –física o mental– de la muerte

se recobra totalmente la memoria, el entendimiento se aclara, la voluntad se hace firme.

Para Altolaguirre la muerte es consubstancial a la vida misma y el mar de la muerte, por todo lo que comporta de perfección, es un destino aceptado; así, ambas realidades se necesitan mutuamente:

*La vejez irá delante
hacia el mar sin detenerse.
Mi vida está enamorada,
su prometida es la muerte (p. 121)*

Morir es escapar al tiempo definitivamente tras haber visto el pasado íntegro durante un instante: la memoria se recobra para luego detenerse por siempre, después de haber dado continuidad a la existencia del *yo*, que por eso es *vida* y no un conjunto de instantes sueltos, perdidos.

A través de este sumario recorrido por el tema de la memoria y el recuerdo en *Las islas invitadas*, he intentado un acercamiento a ese proceso de autoexploración personal que subyace en la lírica de Manuel Altolaguirre y determina su personalidad poética inconfundible. Una figura, ésta, que ha de ser reivindicada y recuperada –como reclamaba Luis Cernuda– para nuestra literatura; porque nos encontramos ante algo más que un poeta: "un manipulador honrado de la emoción de fondo"⁽¹²⁾.

NOTAS

1. ALTOLAGUIRRE, Manuel: "Confesión estética", *PSA*, XIV, núm. 41 (1959), p. 54.
2. ALTOLAGUIRRE, Manuel: *Las islas invitadas*, ed. de Margarita Smerdou Altolaguirre, Madrid, Castalia, 1973. A partir de ahora citaremos por esta edición –donde se reproduce la primera de 1936– indicando el número de la página en el cuerpo del texto entre paréntesis.
3. Señalaré algunas de las palabras del poeta, esclarecedoras sobre esta condición de la infancia: "cuando amaba sin conocer el amor, cuando sólo vivía" (*Obras completas*, ed. James Valender, Madrid, Istmo, 1986, I, p. 371); "aún no sabía yo querer, porque el amor es una inteligencia y yo era muy niño entonces" (*Ibidem*, II, p. 23).
4. Recordemos algunos de los versos de William Blake: "When the voices of children are heard on the green / And whisperings are in the dale / The days of my youth rise fresh in my mind, / My face turns green and pale" ["Cuando las voces de los niños se escuchan en el prado / y hay susurros en el valle, / los días de mi juventud se atzan frescos en mi memoria, / mi rostro se vuelve verde y pálido"] (*Canciones de inocencia y experiencia*, ed. billingüe de José Luis Caramés y Santiago González Corugedo, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 124 y 125).
5. ALTOLAGUIRRE, Manuel: "Mario Carreño", *Litoral*, núms. 181-182 (1989), p. 217.
6. Tengamos presentes algunos de los versos de *Seguro azar*: "cómo te voy a querer, / amor, / ardiente cuerpo entregado, / cuando te vuelvas recuerdo", o "Llevo los ojos abiertos. / No te veo, / estás dentro de la niebla / (...) Llevo los ojos cerrados. / No te veo, ya te siento, / ya te tengo. Mía". (*Poesías completas*, I, pról. Soledad Salinas, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 90 y 91 respectivamente).
7. Véase "El alma es igual que el aire" (p. 91).
8. Así lo ha sugerido Carlos Blanco Aguinaga en su "Introducción" a Emilio Prados, *Cuerpo perseguido*, Barcelona, Labor, 1971, p. 18.
9. Citaré, siquiera, algunos de los numerosos pasajes del libro donde esto sucede: "No sé si mi memoria / es o fue bajo el tiempo, / o si en tu amor, desnuda, / va a nacer sobre el cielo" (*Ibidem*, p. 56).
10. "Vida", en Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus, 1974, p. 663.
11. Este mismo enfoque del tema aparece en el *Adonais* de Shelley, del que citaré unos versos siguiendo la propia traducción que de ellos hizo el andaluz: "Con la naturaleza confundido, / se escucha ya su voz en la armonía / total del mundo (...). / Su presencia se nota en todas partes" (Manuel Altolaguirre, *Poesías completas*, México, FCE, 1960, p. 230).
12. Así lo definió Juan Ramón Jiménez (*Españoles de tres mundos*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 131).

LUIS PIMENTEL, SILENCIOSO Y SECRETO

Claudio Rodríguez Fer

El escritor lucense Luis Pimentel, prácticamente póstumo en libro, contemporáneo de la generación española del 27, vinculado al movimiento cultural galleguista desde los tiempos de la revista *Nós*, es sin duda uno de los poetas más injustamente tratados por la historia de la literatura en castellano del siglo XX.

En efecto, Pimentel sólo dio a conocer en vida muestras de su escasa obra literaria en periódicos gallegos y revistas culturales (como las lucenses *Ronsel*, *Guión*, *Yunque*) y en el poemario en gallego *Triscos* (1950). Tras su muerte, acaecida en 1958, se publicaron dos libros de poemas: *Sombra do aire na herba* (1959), en gallego, y *Barco sin luces* (1960), en castellano. Más adelante se recogería la mayor parte de su *Obra inédita o no recopilada* (1981).

Aunque escribió fundamentalmente en castellano, fue la literatura gallega quien lo acogió como a uno de sus más hondos, sensibles y queridos poetas, como corrobora el hecho de que el Día das Letras Galegas de 1990 haya estado precisamente dedicado a su figura.

Fuera de Galicia y por su obra en castellano, Pimentel tuvo un muy significativo reconocimiento: el de Dámaso Alonso, autor de un ensayo recogido en *Poetas españoles contemporáneos* (1952), a la sazón prólogo del póstumo *Barco sin luces*, y del artículo "Domingos con Pimentel", que apareció en *Del siglo de oro a este siglo de siglas* (1962). En ellos, Dámaso constata la "generosa y auténtica poesía" de Pimentel, así como su silencioso y secreto destino.

Pero este silencio, que en su obra obedece a la profundidad radical de su ser, se extendió indebidamente a la historiografía literaria española, donde se puede decir que el poeta no existe, pese a los reconocimientos críticos de todos los que han tenido el raro privilegio de descubrirlo. Por eso puede resultar muy oportuna en este ámbito la publicación del lúcido libro *El silencio y la música. (Ensayo sobre la poesía de Pimentel)* del catedrático y fino estudioso de la literatura española José Sánchez Reboledo, que obtuvo por el mismo el 3º Premio Literario Anxel Fole, correspondiente al año 1989 y editado en 1990.

El silencio y la música, que parte de la evaluación de las dificultades editoriales y ecdóticas que presenta la obra pimenteliana, analiza, como características generales del autor, su mundo obsesivamente unitario, la influencia de los movimientos de vanguardia, su intimismo de raíz neorromántica y simbolista y su identificación poética y anímica con la ciudad de Lugo.

Seguidamente se sumerge en los grandes temas del poeta (el silencio, la muerte, el amor, la propia poesía) y en sus símbolos más relevantes (los espejos, los jardines, los ángeles, la lámpara, el caballo, la bandera, el pájaro, las telas). Por último establece una caracterización del estilo, que Dámaso situó "en los antípodas del énfasis".

Sánchez Reboledo analiza conjuntamente la obra gallega y castellana del autor, siendo consciente de que "mientras en el ámbito de la literatura gallega se ha resaltado, sin duda alguna, su importancia, Luis Pimentel como poeta en lengua castellana no ha obtenido todavía el reconocimiento que se le debe". Pero las razones de este desconocimiento son varias: "La propia humildad de Pimentel, lo ajeno que fue durante toda su vida a todo lo que puede denominarse política editorial, su alejamiento de modas pasajeras, su confinamiento en Lugo, la escasez de obra publicada en vida, la escasísima difusión de su obra en castellano, etc., etc., todo ello ha contribuido a hacer de Pimentel un poeta que no figura en la historia de la poesía en lengua castellana".

La inteligencia analítica y la sensibilidad literaria de Sánchez Reboledo no podían, pues, ser ajenas a un lapsus historiográfico que desconoce al autor de poemas que "tendrían que figurar en cualquier antología de la poesía española del siglo XX". La música y el silencio es parte de su secreto, que navega por los corazones como el póstumo *Barco sin luces*. De él escribió Dámaso: "No toquéis a este libro. Podría deshacerse, porque es todo de rosas ceniza, de cristal, de hundidas sombras, de aire. Quizá mejor que no entréis en este misterio. Tiene difícil la entrada, difícil la salida. Está en los extremos del sueño, cerca del centro obsesionante. En un reino sin banderas, enlutado de blanco". Ciertamente, el poeta es un maestro sin ira.

CUENTOS DE AUTOR

Antonio Piedra

En la editorial Anthropos de Barcelona apareció, a mediados de 1988, *El grano de maíz rojo* –más tarde premio de la Crítica–, que tiene como autor a José Jiménez Lozano. La crítica oficial, la periodística, no ha sabido o no ha querido valorar lo que este libro tiene de atípico en la narrativa de ahora. Concebido desde una madurez poco permeable y nada concesiva, se percibe, ya en la primera historia, la imagen bruñida del artesano, y a la par la metafísica del autor. Una narración esencialista roza apenas la anécdota para combinar el coloquio de los personajes con el pensamiento del artífice. Que esto suceda en un libro de cuentos, y en un autor tan sesudo, resulta sorprendente. Y lo es aún más si tenemos en cuenta que asistimos, desde hace tiempo, a una dejadez del componente autorial en beneficio de otros intereses que coinciden con los oráculos de la crítica literaria. Así ocurre lo inevitable: que obras de relieve creativo sólo interesan como plinto en el ranking de mercaderes. Por eso, cuando aparece un libro de creación –y éste lo es– hay que entrar como pidiendo perdón. De cualquier forma, ahí está el autor solo, absolutamente solo, en su libertad artística y escapando del análisis erudito.

Jiménez Lozano con este libro, aparentemente inocuo, nos devuelve el trastero con toda esa falsedad plagada de estereotipos y repeticiones para recuperar, sencillamente, su pulso: el del autor. De entrada, ninguno de los supuestos que señalaba Vladimir Propp como esenciales a la morfología del cuento, tienen adherencia normativa en *El grano de maíz rojo*. La fantasía gratuita, la anécdota pura, la moralina parecen como eliminadas porque la atmósfera –realidad de autor– es muy otra. Ésta se abre paso al filo de un hacha imperceptible, pero singularmente incisiva por rigor, por irrenunciable. Y ocurre que esta descarga no es una consideración o hecho aislado, sino que enlaza, vitalmente, con la obra anterior, y ahí, precisamente, retoma el vuelo. *El grano de maíz rojo*, en consecuencia, adquiere una dimensión sucesiva con el diario de Jiménez Lozano publicado bajo el título de *Los tres cuadernos rojos*, en la editorial Ámbito de Valladolid. Y lógicamente no me estoy refiriendo a coincidencias numéricas o de color, sino a categorías humanas y al forcejeo de la letra y el espíritu. Por esta razón –capital– este libro no es un enjuague, un pasatiempo intrascendente. En cada cuento el autor concentra rasgos y destellos de su mítica oscuridad: "*La novela o el cuento, dice, son ciertamente, antes que nada, un instrumento de conocimiento mediante un acercamiento por los sótanos, por el lado de atrás de la trama. Mucho más profundo que la psicología o el psicoanálisis porque su lenguaje y ese mismo acercamiento son míticos, y la vida del hombre sólo puede ser entendida a través de los mitos*" (*Los tres cuadernos rojos*, p. 78).

Descubierto el hilo que une el texto con la intención, ¿en dónde se instala, en *El grano de maíz rojo*, la base sustantiva del mito? Sin duda, en donde estuvo siempre: en la memoria del tiempo y en el desarrollo intelectual –entiéndase intelección creativa. Por eso, cuando aseguran con tanta insistencia que Jiménez Lozano es un escritor católico, uno piensa en aquel montaje agónico de Charles Moeller y carraspea con ironía por no entender del todo en qué idioma se orquesta semejante confusión. Un escritor puede ser católico, qué duda cabe, pero el escritor va más allá de sus evidencias, respira en la metáfora, crea. Cualquier ser, cualquier cosa, cuaja en el contacto con esa sustancia milagrosa: una "*paloma torcaz que hace resplandecer su blancura en medio de esta umbría es como un consuelo, un relámpago de vida; y ese relámpago es el que siempre tiene que*

atravesar un relato o un poema" (*Los tres cuadernos rojos*, p. 94). Ahí está el escritor y también el mérito de Jiménez Lozano porque, incluso, en un libro de cuentos, incorpora los valores de su fe con fascinación mítica, emborrachándoles de normalidad, de tragedia o de sarcasmo.

Pienso, como ejemplo de lo dicho, en el cuento titulado *El griego*. Un cuento que, estructurado en torno a la figura de Cristo como fondo, forma un tríptico con *Frío en la garganta* y con *La túnica*. Es uno de los conjuntos más elaborados e inquietantes. El griego no es otro que el Lázaro resucitado, convertido en un gentil escéptico y que ha sido conquistado, poéticamente, por la flauta de Orfeo. Lázaro alienta, subliminalmente, la esperanza de engañar por segunda vez al Hades. Y Jiménez Lozano reinventa, como lo hace Platón, el mito de la Estigia, pero desde una tradición tentadora, pues es Lázaro con su experiencia de la muerte quien puede concebir la resurrección y, además, se convierte, por ello, en el artífice de la última y verdadera tentación de Cristo. Tal vez por ello, "*María repetía a las otras mujeres: -Si Lázaro hubiera estado aquí, Él no hubiera sido crucificado, y no hubiera muerto*". ¿Qué ocurre, por tanto? Que la memoria y el desarrollo creativo del autor se tornan pasionales, incluso en "*el gran tema*". El mito entrega, con fidelidad, la razón de autor y su fascinación; y otra vez el diario –no sé por qué lo titula *Los tres cuadernos rojos*– ajusta los flecos con una ironía luminosa: "*el misterio y el esoterismo son simples tranquilizantes y calmantes o whisky metafísico siempre tan agradable*" (p. 176).

Dejando aparte aspectos temáticos y culturales –aquí únicamente se ha manifestado una porción de la verdad existencial del autor como creador–, voy a referirme, con brevedad, a ese relampagueo, casi imperceptible, que aligera la sensación de impermeabilidad que da un autor metafísico, y que le hace, además, poeta. Al leer, por ejemplo, cuentos como *El grano de maíz rojo*, *El cordero*, *El zagalejo*, *Frío en la garganta* y algún otro más, junto a situaciones tan realistas y descarnadas, aparece siempre una inocencia pastoril. El cordero simboliza la melancolía sagrada y el paraíso imposible: "*¿y la primera vez que tenías que matar a esos animales?*"... "*os aseguro que están tan atrapados por la muerte como el que murió en la cruz*". La muerte de Baruch Spinoza –"*Tan irrelevante es siempre la víctima!*"– queda unida con *El gorriuncillo* a la memoria y al paisaje más intimista del autor. Algo que ya en los diarios estaba prefijado "*con una presencia muy humilde*": "*pocas cosas tan dramáticas como un cadáver de gorriuncillo*".

En cada cuento se le escapa a Jiménez Lozano una potencia poética, pues como él dice "*¿Acaso se escribe para otra cosa que para apoyar la vida y sostener al sol y a la alegría, incluso o sobre todo cuando se narran cosas atroces?*".

AUTORS

NARCÍS ALMENA. Neix el 1967. És mestre i actualment cursa estudis de Filologia. Ha fet traduccions—adaptacions de llibres de text al català i ha publicat alguns treballs de creació. Pertany a l'equip de redacció de la revista *Salina* des del 1989.

MARÍA ROSA ÁLVAREZ SELLERS. Licenciada en Filologia Hispánica. Profesora en la Universidad de Valencia. Su línea de investigación principal es la Literatura Española de los Siglos de Oro, sobre la que ha realizado diversos estudios (Tesis Doctoral: *Análisis y evolución de la tragedia española del Siglo de Oro: la tragedia amorosa*), así como otros artículos de próxima aparición.

JOSÉ MARÍA BALCELLS. Profesor de Literatura Española en la Facultad de Filosofía y Letras de Tarragona. Ha impartido cursos y dictado conferencias en diversas Universidades españolas y extranjeras. Ha participado en congresos internacionales y dado lecciones en los cursos de doctorado de la City University of New York. Ha publicado ediciones y estudios sobre escritores clásicos y contemporáneos (Fray Luis de Granada, José de Villaviciosa, Francisco de Quevedo, Juan Ramón Jiménez, Miguel Hernández y Ángel Crespo). Asimismo, es autor de las antologías temáticas *Poesía castellana de cárcel* y *Poemas del destierro*, y de la investigación bibliográfica *Revistes dels catalans a les Amèriques*.

ANTONIO COLINAS. Poeta, narrador y ensayista leonés, nació en 1946. Entre sus libros de poemas cabe destacar *Preludios a una noche total* (1969), *Sepulcro en Tarquinia* (1975), que recibió el Premio de la Crítica en este año, *Astrolabio* (1979), *Noche más allá de la noche* (1982) y *Jardín de Orfeo* (1989). Una recopilación de parte de sus libros de poemas (*Poesía, 1967-1981*) recibió en 1982 el Premio Nacional de Literatura. Es autor de dos novelas, *Un año en el sur* (1985) y *Larga carta a Francesca* (1986) y de otras obras de ensayo como *Vicente Aleixandre y su Obra* (1977), *Poetas italianos contemporáneos* (1978), *La llamada de los árboles* (1988), *Hacia el infinito naufragio. Una biografía de Giacomo Leopardi* (1988) y *El sentido primero de la palabra poética* (1989). Ha traducido a diversos autores italianos clásicos y contemporáneos. Prepara en la actualidad ediciones de las obras de Salvatore Quasimodo y Marià Villangómez Llobet. Desde hace doce años reside en la isla de Eivissa.

JOAN COLOMINES i PUIG. Neix a Barcelona l'any 1922. És metge especialista en biopatologia i autor de diferents obres en aquest camp. Com a escriptor ha publicat dotze llibres de poesia reunits en el volum *Autoretrat* (1986), set obres de teatre, quatre de les quals integren el volum *Teatre 1964-1974* (1975), crítica de poesia publicada al volum *La poesia un combat per Catalunya* (1979). Ha estat fundador i editor de la revista *Poemes* (1963-1964). També és autor de les cinc *Antologies del Premi Amadeu Offer*, i del *Recull de poemes dedicats a la mort del President Lluís Companys* (1990). Inicia la seva activitat política l'any 1958; actualment és diputat al Parlament de Catalunya des de 1980 i des de 1984 és President de la Comissió de Política Cultural del Parlament.

JUAN CARLOS ELIJAS. Licenciado en Filología Hispánica (Facultad de Filosofía y Letras de Tarragona) y colaborador en diferentes revistas.

ANTONIO ESCOT. (Gran Canaria, 1968). Estudiante de Bellas Artes y diseñador gráfico. Ha ganado diversos premios en el campo publicitario y participado en diferentes exposiciones. Actualmente reside en Madrid.

SEFA FERRÉ. Estudis i Professorat a l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona i a l'École Nationale Supérieure des Beaux Arts de Paris. D'entre els nombrosos premis rebuts des de l'any 1959, es poden citar: Primer premi de Gravats. Direcció General de Belles Arts (1962), Primer Especial de Gravats per a Estrangers. París (1964), Primer premi de Pintura "Medalla Tapiro" (1966), Primer premi de Pintura concurs nacional "Medalla Fortuny" (1974), etc.

OLIVIER GIMÉNEZ LÓPEZ. Nace en París en 1968. Pertenece al grupo "Salina" y es miembro fundacional del "Grupo Cultural Albor". Estudiante de Filología Anglogermánica.

RAFAEL INGLADA. Nace en Málaga en 1963. Pertenece al Departamento de Publicaciones de la Fundación Pablo Ruiz Picasso de Málaga. Entre sus publicaciones se cuentan: *Biografía* (1984), *La senda jaque* (1987) y otras. Editor de las colecciones "Plaza de la Marina" y "El manatí dorado".

FRANÇOISE GONZÁLEZ-ROUSSEAU. Nacida en Bélgica. Pertenece al colectivo "CREAMh" (Centre de Créations et d'échanges artistiques avec le Monde Hispanique). Su actividad literaria abarca varios campos que incluyen el teatro: *La Nuit de Feu, La Passion selon ma Haine (ou L'Épopée du Centre), ...*; la poesía: *L'autre côté des mots, Rosier par longue pluie, ...*; la novela y el cuento: *Contes de Marlagne, Un chagrin jaune au bec pointu, ...*; y el ensayo: *Le Miroir en éclats. Commentaires, analyse et traduction du Romancero Gitano de Lorca, Poésie espagnole contemporaine, ...* Colabora en diferentes revistas.

P. LOUISE JOHNSON. Cursa estudis en el St. John's College de Oxford (Gran Bretanya), para la obtención de la licenciatura en Lenguas Modernas. Actualmente es lectora en la E.U. del Profesorado de Tarragona.

JAVIER LENTINI. Nació en 1929. Graduado en Medicina y Cirugía. Escritor. Ha dictado múltiples conferencias sobre viajes, etnología y "Poesías en otras culturas", así como de su propia poesía, en toda España y en diversas partes del mundo. Ha colaborado en numerosas revistas. Entre sus obras poéticas cabe destacar: *Cantos de Muerte y Añoranza* (1969), *Museo de exorcismos* (1975), *Trilogía Prohibida* (1977), *Museo de Máscaras* (1981), *Diccionario Perpetuo* (1984), *Invencción del Otoño* (1988), *Código de lo inmóvil* (1988), *Exploración de la palabra* (1988), *Viaje a la última isla* (1989),... Y como traductor: *Velimir Khlebnikov: Antología Poética* (1985), *De papel de Janis Ritsos* (1989). Editor de las revistas *Hora de Poesía* y *Asimetría*.

LUISA I.ÓPEZ GRIGERA. Nace el 1926 en La Coruña. Es Doctora en Filología Románica por la Universidad Complutense de Madrid. Desde 1975 es profesora en la Universidad de Michigan, Ann Arbor (EE.UU.). Ha impartido cursos, dictado conferencias y participado en simposios y congresos en diversas Universidades de Europa y América. Entre su extensa bibliografía, centrada principalmente en el estudio de la Retórica y el Estilo aplicado a la Literatura Española del Siglo de Oro, destacan: *La Cuna y la Sepultura*. Edición crítica. (1969), *La Hora de todos y la Fortuna con seso*. Edición, estudio y notas. (1975), "Guevara y la prosa de su tiempo" (1980), "Lengua y retórica en la prosa de Quevedo" (1982), "La *compositio* en la prosa de Santa Teresa" (1984), "Sintaxis y retórica en el siglo XVI español" (1988). Actualmente tiene en prensa y en preparación diversos estudios, tales como: "La retórica y el análisis de la novela del Siglo de Oro: *La Gitanilla* y *El amante liberal*" y *Lectura retórica de El Buscón*.

MANUEL MANTERO. (Sevilla, 1930). Su tesis doctoral fue sobre el pensamiento filosófico del poeta Giacomo Leopardi. Profesor en las Universidades de Sevilla y Madrid. Desde 1969, en Western Michigan University, como "Full Professor". Desde 1973, en la Universidad de Georgia, en la que tiene una Cátedra especial de "Research Professor" de Literatura Española. Premio Nacional de Literatura, Premio Fastenrath de la Real Academia Española de la Lengua, Consultante del Comité Nobel de la Academia Sueca para el Premio Nobel de Literatura, entre otros. Es miembro de diversas Instituciones españolas y americanas. Colaborador en diversos diarios y revistas. Conferenciante en Europa y América. Su poesía ha sido extensamente estudiada por la crítica, recogida en numerosas antologías y traducida a varios idiomas. Entre sus obras poéticas cabe destacar: *Misa solemne* (1966), *Poesía 1958-1971. Poesía completa* (1972), *Memorias de Deucalión* (1982); sus dos novelas: *Estiércol de León* (1980) y *Antes muerto quemado* (1990); y sus estudios: *Poesía española contemporánea. Estudio y antología* (1966), *Los derechos del hombre en la poesía hispánica contemporánea* (1973) y *Poetas españoles de posguerra* (1986).

ELOY MARTÍNEZ LANZAS. Arquitecto, dibujante, grabador y pintor. Autor de la colección de monografías (texto e ilustraciones) "Hijos ilustres de Valls": *Jaume Huguet: pintor*, *Narcís Oller: escritor*, *Lluís Bonifàs: escultor*, *Eladi Homs: pedagogo*, ... Autor de *Las Efimérides*, colección de grabados al aguafuerte (1985). Especialista y gran conocedor de las técnicas de la miniatura-retrato. Ha realizado diversos retratos, así como trabajos de restauración de miniatura antigua. Estudioso y copista de los maestros primitivos flamencos del siglo XV; ha realizado, además, carteles y diversas colaboraciones en varias revistas.

ERNESTO MANUEL DE MELO E CASTRO. Nace en Covilha, Portugal, en 1932. Diplomado en Ingeniería Textil. Ha publicado veinticinco libros de poesía, doce libros de ensayo y crítica y varias antologías de poesía portuguesa del siglo XX. Introdutor en Portugal de la poesía concreta en 1962 con el libro *Ideogramas*. Autor de uno de los primeros videopoemas del mundo (Roda Lume, 1968-2' 43"). A partir de 1985 vuelve a la producción de videopoemas habiendo realizado hasta la actualidad unos veinte videopoemas. Coautor del video *A Imaginação Acordada, um viagem de Bernardo Soares* con el realizador Raúl Rodríguez (Madrid). Entre sus obras de poesía destacan *Queda Livre* (1961), *Versus-in-Versus* (1968), *Alea e Vazio* (1971), *Corpos Radiantes* (1982) y *Autologia* (1983). Obras de ensayo: *A Proposição 2.01. Poesía Experimental* (1965), *O Própio Poético* (1973), *In-Novar* (1977), *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do século XX* (1980), *Essa Crítica Louca* (1981), *Literatura Portuguesa de Invenção* (1984), *Projecto: Poesia* (1984), *Pessoa: metade de nada* (1988) y *Poética dos Meios e Arte High Tech* (1988). Sus poesías completas acaban de aparecer bajo el título *Trans(a)parências* (1990).

ROSA M^a MIRÓ. Neix a Reus (Tarragona), l'any 1959. És llicenciada en Filologia Hispànica. Forma part del grup literari tarragoní "L'Espiadimonis" amb el qual treballa a nivell de creació i investigació. L'any 1981 obtingué el Premi "Blas de Otero" de poesia. Ha col·laborat en revistes literàries. L'any 1988 participà en el llibre col·lectiu *Versifonies* i en té dos més en vies de publicació. Pertany a l'equip de redacció de la revista *Salina* des del seu inici l'any 1985.

ESTHER ORTAS DURAND. Estudiante de Filología Hispánica en la Universidad de Zaragoza.

RAMÓN OTEO SANS. Catedrático de Lengua y Literatura Españolas de Bachillerato y profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de Tarragona. Ha publicado trabajos de investigación -"Del amor humano al amor divino en la lírica del siglo XVI", "La trayectoria vital del pícaro", "La institución del valimiento a través de Quevedo y Saavedra Fajardo", "La primera edición de *La Regenta*. Una muestra bibliográfica del esteticismo catalán", "El Madrid de Julio Antonio: sus relaciones literarias", "Sobre algunos elementos folklóricos de la fábula en Camilo José Cela"-, es coautor de estudios de didáctica -*Seminarios didácticos en bachillerato. Pautas para programar*, *La Celestina (estudio interdisciplinar)*-, y ha colaborado en diversos periódicos y revistas con artículos y poemas.

AMADOR PALACIOS. Nace en Albacete en 1954. En la actualidad reside en Toledo. Fundador del suplemento *La Mujer Barbuda*, director literario del boletín *San Juan Ante-Portam-Latinam* y colaborador de *Insula*, *Diário de Lisboa*, *Hora de Poesia*, *El Cardo de Bronce*, etc. Actualmente es crítico del suplemento "Libros" de *Diario 16*. Sus últimos libros publicados son las ediciones de *Lembranças e deslembranças* (1988), póstumo, de G.A. Carriado, *Los últimos días de Kant* (1989) de Thomas de Quincey y una antología poética del brasileño Lêdo Ivo, *La moneda perdida* (1990). Autor de varios libros de poesía, sobresale el más reciente *La cúspide y la sima* (1987). Está a punto de publicarse su ensayo *Jueves postista. El papel de Ciudad Real en el Postismo*.

ROBERTO PÉREZ JIMÉNEZ. Nace en 1940. Es licenciado en Filología Románica por la Universidad de Deusto, Doctor en Filología Románica por la Universidad de Barcelona, Catedrático de Literatura de la Universidad de Deusto y Vicedecano de Filología Hispánica y Director del Departamento de Literatura Española. Últimas publicaciones: "Ideología y literatura en el *Rimado de Palacio*", en *Actas del Congreso de Literatura, Congreso Mundial Vasco* (1989); "Ignacio Elizalde Armendáriz. Bibliografía", en *Homenaje a Ignacio Elizalde* (1989); edición, introducción y notas a Mauricio Bacarisse, *Poesía Completa* (1989); edición, introducción y notas a Enrique Jardiel Poncela, *Amor se escribe sin hache* (1990); además de artículos menores, reseñas, etc.

JOAN PERUCHO. Neix a Barcelona el 1920. És llicenciat en Dret i es donà a conèixer com a poeta el 1947 amb *Sota la sang*, obra a la qual separen: *Aurora per vosaltres*, *El país de les meravelles*, *Quadern d'Albinyana*, *Itineraris d'Orient*, etc. En prosa, ha publicat: *Diana i la Mar Morta*, *Amb la tècnica de Lovecraft*, *Cita de narradors* (amb Sarsanedas, Capmany, Pedrol i Espinàs), *Llibre de cavalleries*, *Històries apòcrifes*, *Els balnearis*, *Monstruari fantàstic*, *Botànica oculta*, *Museu d'ombres*, *Els miralls i Els laberints de Bizanci* entre d'altres. Ha obtingut els premis Ciutat de Barcelona de Poesia, Yxart de crítica, Ramon Godó Lallana de periodisme, Ramon Llull de novel·la, el Premi Nacional de la Crítica 1981 i el Crexells 1982. És membre de la Reial Acadèmia de Bones Lletres. Ha estat traduït a diversos idiomes.

ANTONIO PIEDRA. Director del Centro de Creación y Estudios "Jorge Guillén" de Valladolid. Muy cercano a J. Guillén en sus últimos años malagueños, ha escrito diversos artículos sobre él, dos ensayos sobre su vida y obra y ha preparado la antología y edición crítica de *Final*; con Claudio Guillén ha iniciado la publicación de la poesía completa y definitiva de Jorge Guillén. Ha publicado estudios sobre Miguel Delibes, Francisco Pino, Miguel Hernández, ... Su primer libro de poemas *Del rigor al desatino* se publicó en Granada en 1986.

CARLOS DE LA RICA. Nace en Pravia (Asturias), aunque vive desde su niñez en Cuenca. Comienza su vida literaria en la segunda mitad de los años 50, embarcándose en la aventura de la vanguardia poética con el grupo de la revista *El pájaro de paja*, continuadora del postismo y antecesora de *Poesía de España*, donde el *realismo mágico* tiene su máximo exponente. Fundador de revistas (*Gárgola*, en Cuenca; *Haliterses*, en Barcelona), también funda y dirige colecciones poéticas con Ángel Crespo, Federico Muelas y Gabino Alejandro Carriedo. En la actualidad dirige la editora de poesía "El toro de barro", donde lleva publicados unos ciento cincuenta volúmenes. Prosista y ensayista. Orador y conferenciante. Autor teatral. Pintor. Humanista. Autor de numerosos volúmenes entre los que destacan: *Edipo el rey*, *Poemas junto a un pueblo*, *La razón de Antígona*, *Poemas de amar y pasar*, y un largo etcétera.

MACIÀ RIUTORT. Neix a Petra, Mallorca, l'any 1959. Des de 1984 fa classes a la Facultat de Filosofia i Lletres de Tarragona, on hi ensenya *Història de la Llengua Alemanya*. Les seves especialitats acadèmiques són la història de les llengües alt i baix-alemanya i la dialectologia baix-alemanya. Actualment prepara l'edició crítica de la traducció al baix-alemany mitjà de la *Llegenda Auria* de Jaume de Voràgine.

CLAUDIO RODRÍGUEZ FER. Nació en Lugo, donde es Catedrático de Lengua y Literatura Españolas. Como poeta publicó seis libros (*Poemas de amor sen morte*, *Tigres de ternura*, *Cinepoemas*, *Historia da lua*, *A boca violeta* y *Lugo blues*), pero también cultivó la narrativa (*Meta-relatos*, *Contos eróticos*). Como estudioso de la literatura es autor de libros sobre literatura gallega (*A Galicia misteriosa de Anxel Fole*, *Poesía galega*) y española (*Antonio Machado e Galicia*), así como de ediciones introducidas o anotadas de diversos autores, como Fole, Novoneyra, Méndez Ferrín y Valente.

ANA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ. Nace en 1956 en Guadalupe (Cáceres). Licenciada en Historia General por la Universidad de Barcelona y Catedrática de Inglés de Enseñanza Secundaria. Ha publicado diversas traducciones de textos ingleses pertenecientes a la nueva narrativa canadiense en la revista *Salina*, así como también textos poéticos en varias revistas literarias. Perteneció al equipo de redacción de la revista *Salina* desde su inicio en 1985.

FERNANDA RODRÍGUEZ TORRAS. Licenciada en Filología Románica y en Filología Moderna, y doctora en Filología Inglesa por la Universidad de Barcelona. Cursos de Postgrado en las Universidades de Bucknell y Nueva York (EE.UU.). Profesora visitante en las Universidades de Manchester, Leeds (Gran Bretaña) y Hawái (EE.UU.). Catedrático de Instituto, Profesora Titular de la Universidad de Barcelona y Catedrático de la E.U. del Profesorado de E.G.B. en Tarragona. Miembro del "Grup de Suport" para la renovación pedagógica de la enseñanza del Inglés en Cataluña (1984-87). Su campo de investigación versa sobre el uso de la literatura en la enseñanza del inglés como lengua extranjera mediante contenidos curriculares y aplicaciones psicolingüísticas en la comprensión lectora. En la actualidad es Directora del Departamento de Filología en Tarragona (Universidad de Barcelona).

LEONARDO ROMERO TOBAR. Es Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza. Catedrático de Instituto. Ha sido profesor en la Universidad Complutense, en la de Santiago de Compostela y en SUNYA. Ha editado textos medievales y modernos. En la actualidad su campo de investigación se centra en la literatura del siglo XIX. Ha publicado, entre otras obras, *Novela popular española* (1977) y *La aventura de leer* (1981). Tiene en preparación: *La lira de ébano* en torno al Romanticismo Español.

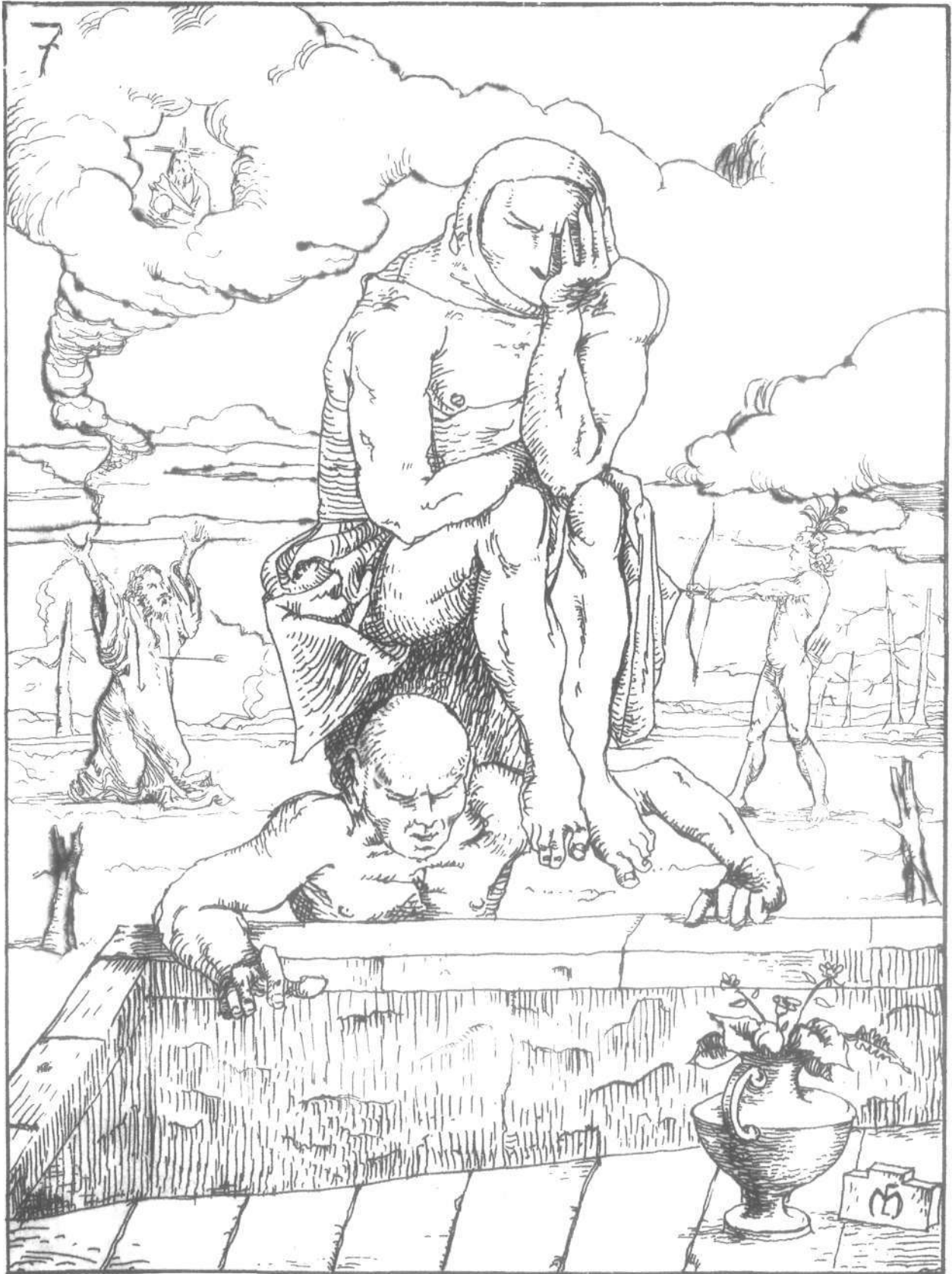
MARIANO RUBIO MARTÍNEZ. Nace en Calatayud en 1926. Actualmente reside en Tarragona. Catedrático de C.E.I., Académico C. de la Real y Noble Academia de Bellas Artes de San Luis, Consejero de la Institución "Fernando el Católico" de Zaragoza y del Centro de Estudios Bilibitanos de Calatayud, y Conseller de l'Institut "Ramon Berenguer IV" de Tarragona. Entre sus galardones destacan: Medalla de Honor del Salón Internacional de Artistas Grabadores, Primera Medalla de los Concursos Nacionales, Medalla de Oro de Artistas Aragoneses en Zaragoza, Medalla de Honor de Xilografía en la Exposición Internacional de Capri-Bolonia (Italia), Premio de Grabado en el Salón de Otoño de París, ... Autor de importantes publicaciones, entre las que destacan los libros: *Ayer y hoy del Grabado*, *Forma y color* y *Antiarte*. Así como de numerosos ensayos y publicaciones.

GEORGINA SABAT-RIVERS. Nacida en Santiago de Cuba. Desde 1970 reside en Estados Unidos. Se doctoró en Filosofía y Letras en The Johns Hopkins University. Actualmente es profesora en State University of New York. Entre sus publicaciones se cuentan numerosos artículos sobre poesía colonial y de los Siglos de Oro. Publicaciones principales: *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras Selectas*. (1976), *El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz: Tradiciones y originalidad* (1977), *Sor Juana Inés de la Cruz. Inundación castálida* (1983), *Literatura conventual femenina. Sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega* (1988). En la actualidad prepara la edición crítica de los dos primeros tomos antiguos de las obras de Sor Juana, la edición antológica de la poesía de mujeres poetas de la Colonia, y otros artículos y reseñas sobre el Barroco de Indias.

MARIO VIADEL MESTRE. Valencia, 1967. Estudiante de Filología Hispánica. Perteneció al grupo "Salina" y es miembro fundador del "Grupo Cultural Albor". Ha publicado en diferentes revistas. Es conductor de un programa de radio sobre literatura.

M^a JESÚS VILLUENDAS. Estudiante de Filología Hispánica en la Facultad de Filosofía y Letras de Tarragona.

OLGA XIRINACS. Viu i treballa a Tarragona, on va néixer. Obra poètica: *Botons de tiges grises* (1971), *Clau de blau* (1978), *Llençol de noces* (1979), *Preparo el te sota palmeres roges* (1980), *Marina* (Premi de la Crítica 1978), *Llavis que dansen* (Premi Carles Riba 1987), *La pluja sota els palaus* (1990). Obres en prosa: *Música de cambra* (1982), *Interior amb difunts* (Premi Josep Pla 1982), *Af meu cap una llosa* (Premi Sant Jordi 1984, Premi de la Crítica 1986), *La mostela africana i altres contes* (1986), *Zona marítima* (Premi Ramon Llull 1986), *Mar de fons* (1988), *Relats de mort i altres matèries* (1988), *Tempesta d'hivern* (1990), *Enterraments lleugers* (1991).



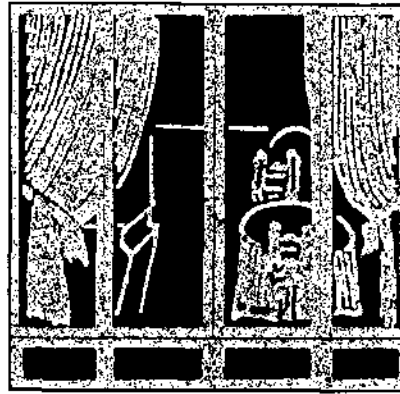
Eloy Martínez Lanzas
«Fuerza irracional y música» (gravat)



libreria Rosera

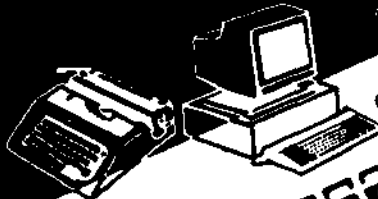
Rambla Nova, 94 bis / Tel. 235815
Tarragona

Alhambra



tu café
tu tertulia
tu ambiente

Estanislao Figueras, 51
Teléfono 21 75 71
TARRAGONA



audio mecsan

CENTRO DE ENSEÑANZA
AUDIOVISUAL
mecanografía
taquigrafía
informática

CURSOS DE INFORMÁTICA
METODOLOGÍA ÚNICA

- * CLASES DIARIAS DE 1 HORA DE DURACIÓN
- * LOS CURSOS EMPIEZAN TODOS LOS DÍAS
- * GRUPOS REDUCIDOS (ORDENADOR POR ALUMNO)

Padre Palau, 6, 4º — Teléfono 22 79 07
43001 TARRAGONA

COPISTERIA **ARIES**

**PRECIO ESPECIAL
PARA ESTUDIANTES**

Trabajos Imprenta - Encuadernación
Plastificación
Pasamos textos con ordenador
Fotocopias
- Ampliaciones
- Reducciones

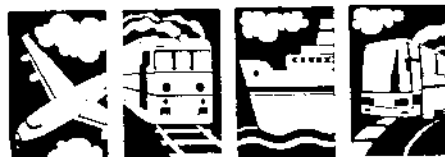
Estanislao Figueras 62
Telf. 227811 - 43002 TARRAGONA



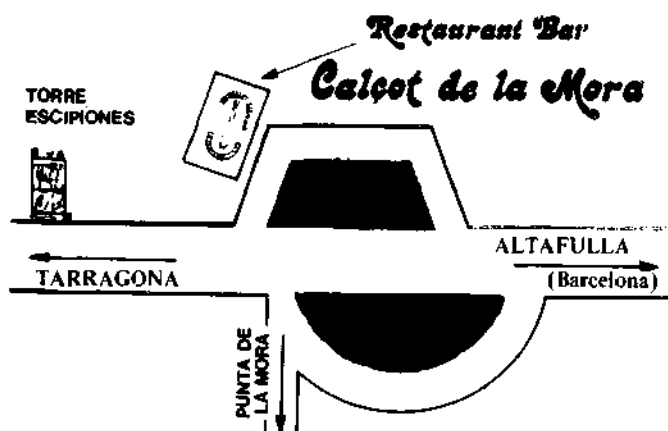
VIATGES
BERGA

el seu punt de sortida

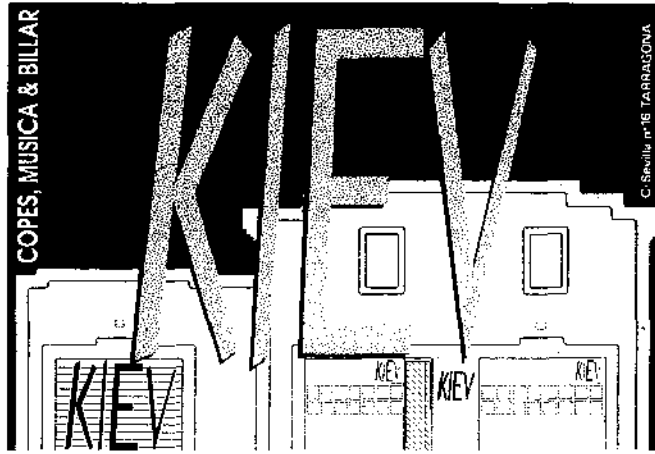
c/. Sant Agustí, 4
Tel. (977) 235218 - 239352
Tèlex: 53510 Brga E
43003 - Tarragona



ON SEMPRE
ES MENJA
BÉ



CARRETERA BARCELONA Km. 258
TEL. (977) 65 10 50
TARRAGONA



LLORENS

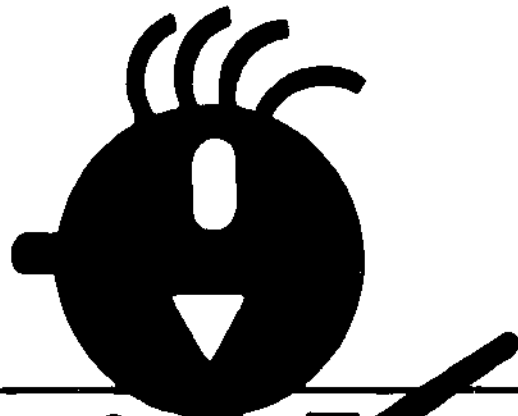
llibres i regals

Sant Sebastià, 12 - Tel. 893 81 73

Vilanova i la Geltrú

CAFETERÍA-BAR

Ven,



MITO

invita...

Av. Estanislao Figueras, 47-bis
43002 - TARRAGONA



Rambla Nova, 99 - Telèfon 238320 - TARRAGONA

Sumpta

Seleccions Gastronòmiques

— Proveïdors de Productes de Qualitat —

Cafè: Restaurant - Bar • **Vinacoteca:** Vins i Esperituosos • **Queviures:** Tenda Especialitzada

Prat de la Riba, 34 - 43001 Tarragona - Tel. 22 61 58



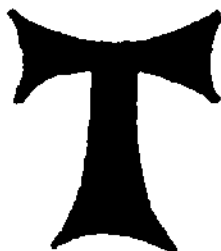
Lavandería Tarraco

Limpieza de Moquetas
Tapizados - Tresillos - Alfombras
y todo tipo de prendas
SISTEMA CITINCAL
Servicio a domicilio

Estanislao Figueras, 38
43002 TARRAGONA

Tel. 21 95 29 tienda
Tel. 21 97 46 partic.

ENQUADERNACIONS ARTESANES



Avda. Catalunya, 30
TARRAGONA

Tel. part. 22 39 36

- FASCICLES
- REVISTES
- TESIS
- TREBALLS PER A ESTUDIANTS (Urgents)
- ENQUADERNACIONS EN PELL I PERGAMÍ
- RESTAURACIÓ DE LIBRES ANTICS
- LLISTATS D'ORDINADORS

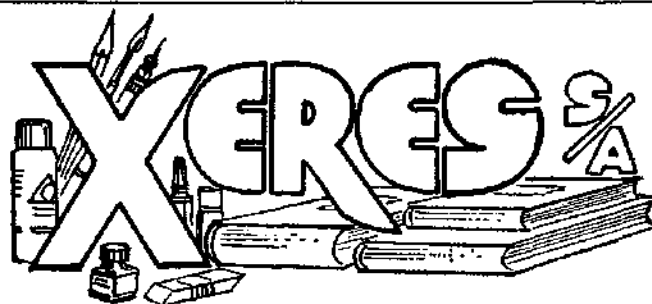


Papereria – Llibreria – Música
Copisteria – Escola de Mecanografia

Gasòmetre, 24

Telèfon 21 30 86

43001 TARRAGONA



DISTRIBUIDORA DIDACTICA

Po. Industrial Francolí
Parcela 15, Naus Centrals, n.º 2
Telèfon 54 08 63

LLIBRES: PRE-ESCOLAR - E.G.B.
F.P. - B.U.P. - LLIBRES TÈCNICS
MATERIAL OFICINA

Sevilla, 20, baixos
Telèfon 21 69 68
43001 TARRAGONA

Sabina
