

Tomás Ramos Orea

ESTUDIOS DE LITERATURA

Madrid, 2010

ARTÍCULOS

“La noción de amor en tres poetas neorrománticos ingleses actuales”, *Filología moderna*, N^{OS} 25-26 (Madrid, octubre 1966-enero, 1967), pp. 81-89

“El único argumento posible contra el estudio de autores vivientes es la consideración de que el estudioso renuncia a la perspectiva de la obra completa, de la explicación que obras posteriores pueden dar de las implicaciones de las anteriores. Pero esta desventaja, sólo válida para autores en evolución, parece pequeña si se compara con las ventajas que nos brinda el conocimiento del ambiente y la época, y con las posibilidades que se nos ofrecen de conocer e interrogar personalmente al autor o al menos de mantener correspondencia con él”.¹

Al tratar de cualquier fenómeno literario, necesitamos tener en cuenta antes que nada el factor *hombre*. Cualquier estudio de literatura habrá de comenzar por el hombre.² Concretamente, la poesía neorromántica inglesa del siglo XX debe su aparición al estallido de la segunda guerra mundial, si bien a través del hombre de ese momento histórico, que fue el más hondamente influenciado.

De momento hubo un cansancio espiritual que abonó la implantación de un orden nuevo de actitudes. Ya inmediatamente antes de la guerra pudo comprobarse en Inglaterra una reacción contra el tono sobresaliente de la poesía más acreditada del momento, la de los poetas de Oxford.

Esta reacción, agudizada cada vez más con el curso de la guerra y resultante del agotamiento del sistema de cosas precedente, tendió hacia “un mundo de sensibilidad personal, de sensaciones, emociones y sueños, todo lo cual puede muy bien llamarse Romanticismo”.³

Es lógico. Lo romántico, más que explicarse con características y rasgos positivos, desde su misma aparición ha ofrecido siempre como un único frente de liberalización de las cualesquiera actitudes literarias que le pudieran preceder. A falta de mejor término, romántico podemos llamar la conciencia viva de rebeldía que esgrimieron los poetas que no se interesaron por los temas sociales. Su obra a veces apareció teñida simplemente de un pintoresquismo alarmante; otras, ofreció verdaderos alardes de sentimiento en pleno contraste con la frialdad discursiva de la realidad social a considerar; las más veces significó una evidente preponderancia de lo imaginativo sobre lo conceptual. Todo ello, insistimos, está mucho más de acuerdo con lo que hasta ahora la palabra romántico o romanticismo ha implicado, que con otro vocablo.

El *Apocalypse* (anticipo del New Romanticism) y lo que, como decimos, con mayor o menor propiedad dio en llamarse Neorromanticismo⁴ en Inglaterra, presentaron en su desajuste con lo previo una rebeldía hacia el gusto literario más reconocido, y con ciertos autores, una reacción de tipo más personal. La guerra, al par que renovaba las existencias literarias, transformaba también los paradigmas de la sociedad británica de aquel tiempo.

LÍMITES Y ALCANCE DE NUESTRA CALIFICACIÓN NEORROMÁNTICA

El movimiento neorromántico inglés actual participa de todas las inexactitudes que trae consigo cualquier tipo de novedad en parte inesperada, joven, y que está aún por agotarse.

Los nombres que baraja y reúne no son siempre los mismos y, en efecto, la obra de nuestros autores Spencer, Lee, y Stubbs presenta una gran disparidad de actitud y temática. Operando sobre estas tres muestras pretendemos exponer palpablemente la complejidad de este moderno neorromanticismo.

Spencer, hasta su salida al Mediterráneo, pasará como un adicto más al clima poético de Oxford. Allí participó del ejemplo y la práctica de los celebrados poetas sociales. Su selección en nuestro tríptico de adalides neorrománticos se justifica por el papel que jugó, si bien desde otras latitudes y con otro matiz, en la poesía inglesa a partir de la guerra.

Ni Spencer mismo ni los críticos autorizados le consideraron nunca romántico completamente, tal vez por la perfecta armonía y equilibrio formal de sus poemas. Spencer contribuyó a la originalidad de las voces que sucedieron al tono puramente social de la poesía, alzándose con un mensaje cordial de nostalgia y ternura desde los olivares —Grecia, Creta, etc.— del Mediterráneo.

Laurie Lee nace en el mismo año que Dylan Thomas. El no estudiar en Oxford —y ni siquiera, creo, en alguna otra Universidad— le priva de pertenecer a una “elite” de escritores engranados fácilmente en un mundo de publicaciones y creadora periodicidad. La separación e independencia social de Lee corrió paralela a su mundo poético.⁵

Heath Stubbs es el más profesional, universitario, estudioso. Su nombre ha sido siempre imprescindible en un recuento de los valores jóvenes ingleses. Comienza a publicar muy temprano dentro de la Universidad y fue —contrario a Lee— un intelectual encauzado desde el principio, inevitablemente necesario en las filas de vanguardia de cualquier movimiento literario próximo a emerger. Tengamos en cuenta el corolario de que en el seno de las universidades se gesta una gran parte de las erupciones de arte o política.

El romanticismo de Heath Stubbs es sorprendente. Su forma de concebir y desarrollar un poema de amor es peculiar y difícil, casi diríamos discutible y hasta dudosa para una mentalidad española.

El ejemplo de Stubbs es curioso por lo que tiene de diferenciador con el de Spencer. Los dos poetas estuvieron en Oxford cuando la dictadura de la moda de poesía social, y mientras que Spencer se inspiraba hasta cierto punto en esos modelos —si bien sin llegar nunca a sentirse ligado a ellos por vínculos sagrados e indestructibles— Stubbs se preparaba a incubar una réplica contra lo que había estado viviendo y pulsando tan de cerca.

EL MOVIMIENTO NEORROMÁNTICO INGLÉS

Lo social ha dejado y sigue dejando una huella honda en el campo de la poesía inglesa. “To the orthodox criticism the poet should never associate with any system, political or economical, except to the extent that its ideas provide stimulus and material for his poetry, I should answer by stressing the distinction made between the poet as a man and the poet as a poet. A man, by

developing the poetic faculty in himself, does not automatically secede from his common humanity...”⁶

En páginas más adelante Day Lewis sigue justificando la adopción de una actitud político-social como ingrediente tal vez primordial de la creación poética. Con arreglo a su criterio ya podemos señalar fácilmente características en el contenido del poema de amor inglés. “The poet to-day, I have said, is as it were starting again at the beginning. His starting point, therefore, is love. We shall not begin to understand post-war poetry until we realize that the poet is appealing above all for the creation of a society in which the real and living contact between man and man may again become possible. That is why speaking from the living unit of himself and his friends he appeals for the contraction of the social group to a size at which human contact may again be established and demands the destruction of all impediments to love. Listen:

Comrades to whom our thoughts return,
brothers for whom our bowels yearn
when words are over;
remember that in each direction
love outside our own election
holds us in unseen connection:
O trust that ever. (W. H. Auden)”⁷

También habíamos oído decir personalmente a Bernard Spencer que en un poema romántico contemporáneo inglés el contenido amoroso puro apenas ocuparía una minúscula porción del poema. El resto de la cabida muy bien podría repartirse entre nociones de nostalgia, paisaje, ironía, etc. Y el profundo conocedor de la poesía inglesa moderna, George S. Fraser, me

decía hace años en Inglaterra que por muy de amor que se llegara a considerar un poema inglés, normalmente nunca encerraría en sus líneas algo tan directo y vívido como “I love you” o algún paralelo comparable de expresión.⁸

Para rastrear la aparición de tal neorromanticismo hay que acudir a la guerra mundial y, casi mejor, al movimiento literario que despuntó antes de la misma. “Mucho de lo que llama la atención al lector extranjero de poesía inglesa, por lo fría, excesivamente intelectual y constreñida con violencia, nace de esa tradición social que aconseja reprimir toda expresión directa del sentimiento... El lema del neorromanticismo fue, en primer lugar, acabar con esa represión”.

“Además, la mayoría de los primeros poetas neorrománticos reaccionarios surgieron de un ambiente algo más humilde que el de aquellos contemporáneos que, precisamente, monopolizaban el gusto poético de los años treinta (S. Spender, C.D. Lewis, L.Mc. Neice, W.H. Auden, etc.). Estos rebeldes tuvieron menos reparos en volcar directamente las emociones que el inglés perteneciente a una clase superior. Esta actitud humana atizó el nacimiento de la tendencia romántica, siempre “liberalizadora’. Veamos el efecto de la guerra”.

“Al estallar la guerra en 1939 el campo literario estaba dominado primordialmente por este grupo mencionado de jóvenes y brillantes escritores de tendencias socialistas (W.H. Auden, Mc. Neice, Lewis, Spender, etc.). En todos ellos la figura y la práctica de T.S. Eliot influyó visiblemente, más que nada en lo referente al lenguaje coloquial y a las imágenes sacadas de la escena real de la ciudad contemporánea. Igualmente su magisterio se basó en su tratamiento de la moderna sociedad —difícil, desintegrada, corrupta—, plasmado en muchos de sus primeros poemas.”

“Al mismo tiempo, el drama de la guerra civil española preparó la atmósfera previa de guerra total. Y la trampa acabó por cerrarse. Con la guerra se produjo al unísono una reacción extraña contra toda la poesía que había estado avisando y previniendo a todo el mundo de esa misma guerra. Ya llegó, sí. ¿A qué dramatizar ahora?”⁹

Los poetas sociales de los años treinta habían estado pregonando que la sociedad inglesa estaba en decadencia. Pero después de lo de Dunquerque y otros tantos puntos, ya no bastaba con creer en esto. Por tanto, entre los jóvenes poetas que luchaban brotó una actitud general hacia un tipo de poesía más emotivo, más personal y directo, y menos 'político' que el que había informado la década anterior. La guerra limpió mucha palabrería socialista y enardeció la acción poética en lo vivo. El neorromanticismo recogió y moduló las formas de expresión y los sentires de la poesía reaccionaria.

Cualquier explosión romántica —ampliadora, liberalizadora siempre— “destroys the convention of a specialized poetic diction...” “It is no longer accepted by the poet that a factory has not the qualifications for poetic treatment possessed by a flower...”¹⁰

Esta eclosión reactiva contra la tiranía literaria de los poetas de Oxford tuvo un balbuceo, un primer exponente en el grupo literario que dio en llamarse 'New Apocalypse'. “G.S. Fraser fue uno de los poetas del 'New Apocalypse', del que formaban parte Treece, J.F. Henry, Nicholas Moore y Vernon Watkins. Propugnaban el Nuevo Romanticismo y en 1941 publicaron una afirmación de principios en 'The White Horseman', título derivado del comentario de D.H. Lawrence sobre el Apocalipsis”¹¹

En el mismo sentido Geoffrey Moore escribe: “Just before the second World War a group of poets mainly Celtic produced a manifesto calling for a revival of Myth and an anthology entitled *The New Apocalypse*. The critical voice of the movement, George S. Fraser, explained that Apocalypticism was a dialectical development of Surrealism...” “Even Dylan Thomas had a story in the second anthology. But true Thomas developed apart from this lunatic fringe...” “...Romanticism of various kinds was to be the dominant tone and force of the forties...”¹² Por otra parte, Moore recalca que el *Apocalypse* fue un movimiento poético de duración efímera: “The New Apocalypse died in the immediate post-war period”¹³

Después de exponer las razones por las que el Neorromanticismo nació y batalló, nos parece razonable atestiguar con datos bibliográficos testimoniales que tal actitud en la poesía inglesa contemporánea ha sido sancionada, catalogada y reconocida por los estudiosos.

“Si los poetas de Oxford, —Day Lewis, Auden, Mc. Neice— representan, por lo menos intencionalmente, una reacción anti-romántica, el ciclo se cierra de nuevo con los poetas más recientes...” “Resurgen los ecos milenarios, los prestigiosos símbolos, las figuras brumosas del mito y de la leyenda. Reaparecen los olvidados vocablos: deseo, música, llama, rosa, oro, crepúsculo, etc.”¹⁴

“The poets considered the new romantics were merely influenced... by Surrealism’s liberation...” “‘The New Romantics’: the poets dealt with under this heading constitute no movement, some of them may never even have met. It is merely that, viewed critically, they seem to have certain features in common: an absorbed and absorbing interest in words for their

own sake, an extravagance of poetic gesture and a vision which transcends but does not ignore the everyday”¹⁵

La problemática demarcación de límites y personalidades que ya quedó apuntada al principio de estas páginas, para calificar a estos poetas de románticos o no, se patentiza una vez más con la nota sorprendente de que Geoffrey Moore no menciona en el grupo de románticos a Spencer, Lee, ni a Stubbs, sobre los que precisamente nosotros centramos este trabajo.

A su vez, Kenneth Allott reúne a dos de ellos bajo el signo de neorrománticos: “There was a neo-romanticism in poetry which bound together writers of widely different temperament and technical adequacy: Vernon Watkins, Heath Stubbs, Laurie Lee...”¹⁶

ASPECTOS DEL ROMANTICISMO INGLÉS

Una vez sugeridos los límites del término 'neorromántico' dentro del alcance específico de lo inglés, nos conviene traer a estas páginas tres poemas de amor, cada uno distante del siguiente una media de 75 años. El sello de ternura directa del poema va desapareciendo gradualmente, a causa de esa tendencia social en la idiosincrasia inglesa que empuja a constreñir el sentimiento y la expresión abierta.¹⁷

La primera pieza de mi tríptico es un poema de Walter Scott, que transcribo con mi traducción.

THE ROVER

A weary lot is thine, fair maid,
a weary lot is thine:
to pull the thorn thy brow to braid
and press the rue for wine.

A lightsome eye, a soldier's mien,
a feather of the blue,
a doublet of the Lincoln green..
no more of me you knew, my Love,
no more of me you knew.

This morn is merry June, I trow.
The rose is budding fain,
but she shall bloom in winter snow
ere we two meet again.

He turn'd his charger as he spake
upon the river shore,
he gave his bridle-reins a shake,
said 'Adieu for evermore, my Love,
and adieu for evermore...'

EL CORRECAMINOS

Qué triste sino el tuyo, bella niña,
qué triste sino el tuyo.
que una corona cruel tu frente ciña
y que sea de hiel tu blando arrullo.

Una mirada alegre de soldado,
una verde casaca como en Lincoln la verde
[geografía,
y un penacho flamante y azulado...
eso es todo
lo que de mí sabías, amor mío,
eso es todo de mí lo que sabías.

Presiento en esta azul mañana leve
a la rosa, feliz, alborear.
Pero ella ha de brotar entre la nieve
antes que tú y yo nos volvamos a encontrar.

Así llevó al corcel maquinalmente
por la orilla del río
y chascando la brida suavemente
dijo adiós, amor mío, y hasta siempre.

Ningún contemporáneo inglés hubiera podido ser el autor de este poema de amor. Lo directo de los motivos metafóricos son elementos esenciales de la simplicidad romántica del siglo XIX. El poeta compara la casaca del enamorado con el color verde de la campiña del condado de Lincoln. Y cuando prevé una separación eterna con la amada, nos dirá que su regreso es tan imposible como que una rosa florezca entre la nieve.

La segunda muestra es el tan celebrado poema de W.B. Yeats.

DOWN BY THE SALLEY GARDENS

Down by the Salley Gardens my love and I did meet.
She passed the Salley Gardens with little snow-white feet.
She bid me take love easy, as the leaves grow on the tree
but I, being young and foolish, with her would not agree.

In a field by the river my love and I did stand
and on my leaning shoulder she laid her snow-white hand.
She bid me take life easy, as the grass grows on the weirs.
But I was young and foolish, and now am full of tears.

POR EL JARDÍN DE LOS SAUCES

Por el jardín de los sauces nos vimos mi amada y yo;
pasó ella por los jardines con breves pies de blancor.
“Toma el amor con calma, cual hoja que en árbol crece”
- me dijo; mas sandio y joven, yo continué en mis trece.

En un campo junto al río mi amada y yo nos citamos,
y en mi hombro reclinado reposó su nívea mano.
“Que crezca tu vida en paz cual hierba de palizada”,
- me dijo; mas sandio y joven, lleno estoy ahora de
[lágrimas.

Ya se ha perdido algo desde el poema de Scott, en cuanto a limpieza de comunicación y exactitud. Scott parece como si dialogase con la criatura infortunada de su poema. Yeats nos *cuenta* constantemente algo. Dice 'my love' refiriéndose a mujer, paisaje, o pedazo recordable de su vida o de su creación. Scott, además, dice 'bella niña, bella muchacha'. Alrededor de cien años

de separación en el caso específico de estos dos poemas nos enseñan la diferencia de expresión amorosa.

El tercer ejemplo es de Laurie Lee.

FIRST LOVE

That was her beginning, an apparition
of rose in the unbreathed airs of his love,
her heart revealed by the wash of summer
sprung from her childhood's shallow stream.

Then it was that she put up her hair,
inscribed her eyes with a look of grief,
while her limbs grew as curious as coral branches,
her breast full of secrets.

But the boy, confused in his day's desire
was searching for herons, his fingers bathed
in the green of walnuts, or watching at night
the Great Bear spin from the maypole star.

It was then that he paused in the death of a game,
felt the hook of her hair on his swimming throat,
saw her mouth at large in the dark river
flushed like a salmon.

But he covered his face and hid his joy
in a wild-goose web of false directions,
and hunted the woods for eggs and glow-worms,
for rabbits tasteless as moss.

And she walked in fields where the crocuses
branded her feet, where mares' tails sprang
from the prancing lake, and the salty grasses
surged round her stranded body.

PRIMER AMOR

Aquél fue su comienzo, como una epifanía
de rosa en los no inhalados aires del amor de él,
su corazón revelado por estival marejada
surgida del somero arroyo de su infancia.

Fue entonces cuando ella enarcó su cabello,
grabó sobre sus ojos un mirar de tristeza
mientras crecieron sus miembros llamativos cual
[ramas de coral
y su seno repleto de secretos.

Pero el muchacho, confuso en el deseo de su día
estaba buscando garzas, sus dedos sumergidos
en el verdor de nueces; o mirando de noche
girar la Osa Mayor desde el poste de mayo en
[forma de astro.

Fue entonces cuando él hizo una pausa en
[la muerte de un juego,
sintió el garfio del pelo de ella en su garganta nadadora,
vio su boca expedita en el oscuro río
arrebolada cual salmón.

Pero él cubrióse el rostro y ocultó su alegría

en una membrana de gansa salvaje de falsas
[direcciones,
y rebuscó en los bosques luciérnagas y huevos,
insípidos conejos como el musgo.

Y ella andaba por prados do los lirios
sus pies dejaban impresos, alzábanse las colas de
[las yeguas
desde el lago cabriolante, y las hierbas salitrosas
alrededor surgían de su encallado cuerpo.

Me decía Laurie Lee en Londres que estimaba ésta como una de sus más inspiradas creaciones de amor. El que los miembros de una muchacha progresen, pintorescos, como ramas de coral, suena a imagen atinadísima. Y lo de la búsqueda de garzas y nueces es una sugestiva transcendencia amorosa, plena de intuiciones.

La lectura y comprobación de estas tres muestras señalan el crecimiento, el constante cambio en la manera de verter la comunicación amorosa. "Rarely has a half-century involved so clear a pattern in the sphere of literature. With the passing of the Victorian era, it began with the Indian summer of the old civilization; the years of the First War had their own character; the 'twenties', however complex, had a general consistency in their disillusionement above and their modified traditions below; the 'thirties' faced a dark future with growing competence; then in the 'forties', though during the Second War poetry was amazingly vital, creative power seemed largely to ebb away. At mid-century there is a lull, the landscape..."¹⁸

TRES PUNTALES

Bernard Spencer, Laurie Lee y John Heath Stubbs son los tres autores sobre los que enfocamos este trabajo. Cada uno de ellos presenta diferencias radicales con los otros dos en aspectos de aprendizaje y estilo. Esta primera particularidad de que nuestros autores representativos no formen un todo unitario, si bien los tres están encabezados por el flexible término neorromántico, evidencia la imprecisión de fronteras de tal movimiento reaccionario.

Bernard Spencer, como nos lo declaraba rotundamente, no se consideró nunca a sí mismo como poeta del todo romántico. Sin embargo, críticos y lectores aceptamos que en las décadas de los años treinta y cuarenta escribió inspirados poemas de amor que resultan ser los más celebrados de su obra.

Spencer ha sufrido leves cambios de actitud en su creación. Igual que Heath Stubbs y contrario a Laurie Lee, proviene de una clase social culta. Después de hacer la segunda enseñanza en un acreditado centro fue a Oxford y allí cursó estudios, todo lo cual es poco menos que obligado si se quiere certificar una buena formación.

Por su estancia en Oxford se explica su acercamiento, su simpatía hacia los poetas sociales. Esta simpatía o atracción nunca llegó a arraigar profundamente, y fue por cierto durante aquella época cuando escribió los poemas de amor más cualificados. Contando con su producción posterior, dentro ya del marco del Mediterráneo, no se puede hablar con propiedad de un posible giro total en su numen. La guerra, sí, precipitó la segunda fase de su actitud filo-romántica, lejos de los ecos de Oxford y de los preceptos de la poesía social que definitivamente se batía en retirada del panorama inglés.

Leemos en la cubierta de su libro *Aegean Islands* (1946): “He was released from the pressure of contemporary English Literature and exposed to new influences: the poetry and tradition of Greek people and the bare and dramatic landscapes of Macedonia, Athens and the Aegean Island...”. “..Mr. Spencer is a scrupulous craftsman, and his poems are admirable simple and natural in direct contrast to so much contemporary verse”

G.S. Fraser se pronuncia en el mismo sentido. Traducimos directamente: “Alan Ross, en un artículo publicado en *The Listener* escribe que el tipo de poesía producida en inglés en los últimos años de la guerra y primeros de la post-guerra, es visual, personal y primordialmente descriptiva, y continúa justificando este hecho debido al efecto que el paisaje del Mediterráneo ejerció en muchos escritores, Fraser entre ellos” “...El verdadero y más puro poeta del paisaje entre todos los del grupo 'Personal Landscape' fue Spencer. Sus poemas están bañados en luz blanca y tienen bordes duros como de piedra, igual que las islas que ama”.

Spencer siente el misterio griego pero no el deseo de explicar o tal vez de sobrecargar lo que para un hombre educado y sensible es obvio. Sus poemas son, por tanto, íntimos y personales. Su sobriedad, modestia y falta de presunción han sido la causa de que su obra haya sido algo subestimada, si bien nunca por quienes le conocieron de cerca”¹⁹

De nuevo, Fraser insiste en otro libro más amplio: “Spencer was the better poet of pure landscape..., concerned with the landscape and the atmosphere of the eastern Mediterranean, particularly the Hellenic world”²⁰

A partir de este momento la poesía de Spencer se irá cargando de signos de claridad y luz, desconocidos para la mayoría de los escritores ingleses de su tiempo. El mismo Alan Ross a quien

Fraser cita, dice: “Durrell and Spencer were exiles writing out their nostalgia not necessarily for England, but for the world dying at their foot. The classical world of light, stone and space; the Mediterranean landscape of myth and miracle, fig-trees and sea. The colour and bruise of violent sensation which informed their poetry was, in its lyrical intensity, something new in contemporary English Verse...It was like an injection: a fresh, vivid imagery that acted like a tonic on drab, war-scarred English muds”²¹

Y es verdad. Los marcos que elige Spencer y los nombres de mujer que salpican sus versos (Nora, Elsa) tienen un eco clásico de olivo anciano y bello dentro de un límite moderno.

Laurie Lee también estuvo expuesto a las pinceladas o toques del ambiente semi-oriental que le proporcionaron los viajes por Chipre y, en general, por todo el Mediterráneo. Asimismo, esta faceta viajera y cosmopolita de Lee, sacada a la luz en muchos de sus poemas, está sobradamente atestiguada: “Laurie Lee, Lawrence Durrell, and Bernard Spencer, writing from experience gained in foreign lands or on strange seas, are isolated individuals expressing what they have felt, seen and remembered”²² Aditamento de su experiencia humana y poética fue su estancia en España, lo cual le dio oportunidad de ponerse en contacto personal con escritores, Lorca entre otros.

Lee se llama a sí mismo romántico, y su actitud independiente y desligada de convencionalismos aparece en sus escritos de manera clara. Su percepción amorosa queda interferida en muchos de sus hallazgos poéticos por el paso de una muchacha, esencialmente portadora del color verde:

Pure in the haze the emerald sun dilates,
the lips of sparrows milk the mossy stones,
while white as water by the lake a girl

swims her green hand among the gathered swans.

('April Rise')

Girl of green waters, liquid as light,
beneath your skin of suns
my frights and frenzies moan asleep,
my deeds are skeletons.

('Song by the Sea')

Lee ha sido considerado como uno de los más eficaces reaccionarios contra la poesía pre-bélica inglesa, y a quien la guerra le ayudó a expresarse con más emoción, contribuyendo así a desbancar la insuficiencia y rutina de la poesía social. En sus poemas, Lee amontona construcciones e imágenes incontroladas, maravillosas incoherencias:

I hear the girl beside me rock
the hammock of her blood
and breathe upon the bedroom walls
white dust of Christmas roses.

('November')

In a fever of June she is wrapped and anointed
with deathly sweating of old jasmine,
and her petals weep wax to the thick green sky
like churchyard wreath under domes of glass.

('Summer Rain')

“Laurie Lee was not one of those poets whose expression the war made clearer, but he tended to a violence of imagery which begot an obscurity not dissimilar to that of Dylan Thomas and

George Barker, imagery like *the peonies of my anger* matched the sensuous bitterness of his mood”.²³

La obra de Laurie Lee es original y atrayente, por la rara peculiaridad de mantener un tono de poesía tan alarmantemente sensitivo dentro de la austeridad expresiva inglesa.

John Heath Stubbs es el más joven de los tres puntales neorrománticos. Nadie mejor que él para completar este bloque irregular de personalidades. La medida de Spencer, cuyos poemas están ajustados dentro de una figura geométrica de luz. Las imágenes descabelladas y quemantes de Lee, y la intelectualidad espesa y muchas veces ininteligible de Stubbs evidencian el colorido tan dispar y tan hondamente sugestivo que este neorromanticismo actual presenta. Compárense, si no, fragmentos de cada uno de nuestros autores:

We two. And nothing in the whole world was lacking.
It is later one realizes. I forget
the exact year or what we said.

(Bernard Spencer, 'On the Road')

and it is by something
contrary in being human
that I look for a distant river, a distant woman,
and how she carried her head:
the great release of the race interns me here...
and it may be too, we are born with some nostalgia
to make the migration of sails
and wings a crying matter.

(Bernard Spencer, 'Yachts on the Nile')

When she puts a sheaf of tulips in a jug
and pours in water and presses to one side
the upright stems and leaves that you hear creak,

or loosens them, or holds them up to show me,
so that I see the tangle of their necks and cups
with the curls of her hair, and the body they are held
against, and the stalk of the small waist rising
and flowering in the shape of breasts.

Whether in the bringing of the flowers or the food
she offers plenty, and is part of plenty,
and whether I see her stooping or leaning with the flowers,
what she does is ages old, and she is not simply,
no, but lovely in that way.

(Bernard Spencer, 'Part of Plenty')

The sun cries through his fingers
to a herd of scarlet asses,
and the green horizon throws
shutters on the oranges.

(Laurie Lee, 'Port of Famagusta')

I am coming to think now that all I have loved were
[shadows
strayed up from a dead world, through a gap in a raped tomb,
or where the narcissus battens in mythological mewdos:
your face was painted upon the coffin-lid from Fayoum.

(John Heath Stubbs, 'Address not Known')

Stubbs es un intelectual por educación y por temperamento,
más que nada. Su manía erudita y enciclopédica, además de
expuesta en sus poemas, es harto sabida de sus amigos.²⁴

Este material que Stubbs vierte en sus poemas dificulta su catalogación romántica. “John Heath Stubbs, although often called a romantic, whose romanticism has little in common with that of the new romantics”.²⁵ La preocupación científica también se refleja en su obra. Bonamy Dobrée ha escrito: “The idea of perpetual creation is exciting and Mr. Stubbs gives us an example of how it may stir the poet in his lines 'For the New Cosmology’”.²⁶

El nombre de Stubbs aparece en los modernos manuales de historia de la literatura inglesa: “Other poets who must be named are... ..John Heath Stubbs”.²⁷

Quizás el denominador común más indiscutible de estos tres poetas sea la reacción contra parte de las autoridades poéticas preestablecidas en su tiempo. Aun con todas las diferencias de caracterización, Spencer, Lee, y Stubbs pueden unirse por el común denominador de representar una reacción o disconformidad contra algo incompleto y gastado que les precedió. Algo así opina Fraser en los términos siguientes: “Towards the end of 1930 there was among the younger generations of poets a general reaction against the dominant tone of the decade. At Oxford, this expressed itself in the work of John Heath Stubbs... ..in a new interest in the romantic period and a tendency to move away from the colloquial diction and urban image of Auden and McNeice toward something more florid, more lavish, more ornate”.²⁸

NOTAS

- ¹ René Wellek y Austin Warren, *Teoría Literaria*. Segunda edición, ampliada y corregida. Editorial Gredos. Versión castellana de José María Gimeno Capella y prólogo español de Dámaso Alonso. (Madrid, 1959) p. 55.
Al repasar este trabajo tenemos dolorosamente que rectificar el sentido literal de la palabra 'actuales' que dábamos hace unos pocos años. Bernard Spencer se nos fue en 1963. Desgraciadamente, su obra ya sí se nos aparece completa.
- ² “La causa más evidente de una obra de arte es su creador, el autor” René Wellek..., *Ob. cit.* p. 90
- ³ M. Manent, *La Poesía Inglesa. Los contemporáneos*. Editorial José Janés. (Barcelona, 1948). Prólogo.
- ⁴ Vid. George S. Fraser, *Post War Trends in English Literature*, capít. II A 'Some Notes on Neo-Romanticism' (Japón. Sin año) pp, 32-40.
- ⁵ Vid. Laurie Lee, *Cider with Rosie*. With Drawings by John Ward. The Hogarth Press (London, 1960) Novela de tinte autobiográfico.
- ⁶ Cecil Day Lewis, *A Hope for Poetry*. Reprint with a Postscript. Basil Blackwell (Oxford, 1942) p. 54
- ⁷ Cecil Day Lewis, pp. 38-39
- ⁸ Estas observaciones quedan completadas y en parte limadas por la sucinta exposición del 'acorde' británico como informador del poema de amor inglés, hecha por el Prof. Maldonado de Guevara el 16 de mayo de 1961, en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid.
- ⁹ George. S. Fraser, *ob. cit.* pp 32 y ss. (La adaptación es nuestra)
- ¹⁰ Cecil Day Lewis, *ob. cit.* p. 58
- ¹¹ M. Manent, *ob. cit.* Prólogo, tomo III

- ¹² Geoffrey Moore, *Poetry To-Day*. Introduction, p. 10
- ¹³ *Idem*, p. 11
- ¹⁴ M. Manent, *Ob. cit.* Prólogo, tomo III
- ¹⁵ Geoffrey Moore, *Ob. cit.* pp. 28-30
- ¹⁶ *The Penquin Book of Contemporary Verse*. Selected with and introduction and notes by Keneth Allott. (1957) Vid. Introductory note, p. 25.
- En este libro se recogen poemas de Spencer, Lee, y Stubbs.
- ¹⁷ “But there are some expressions of Love in English which, transcending time and space, have been adopted by generations of English men and women attacked by love...”, *The English in Love*. A museum of illustrative verse and prose pieces from the 14th century to the present 20th, assembled by Martin Secker (London, 1934) Foreword, p. VI
- ¹⁸ A. S. Collins, *English Literature of the Twentieth Century*. Second edition. University Tutorial Press. (London, 1954) Prólogo.
- Con comentarios sobre Spencer, Lee y Stubbs.
- ¹⁹ *Ob. cit.* Capít. 'El Mediterráneo como inspiración'. pp. 88 y ss.
- ²⁰ George S. Fraser, *The Modern Writer and his World*. Capít. IV 'Poetry' (London) pp. 185-285.
- ²¹ *Poetry (1945-1950)*, p. 31
- ²² R.A. Scott-James, *Fifty Years of English Literature: 1900-1950*. With a postscript 1951-1955. (London, 1956)
- ²³ A.S. Collins, *Ob. cit.* p. 121
- ²⁴ Después de varias indagaciones y tentativas, no me fue posible llegar a conocer personalmente a John Heath Stubbs. Sin embargo, muy bien recuerdo que Mrs. Fraser me decía en Leicester que Mr. Stubbs solía estudiar todos los días sistemáticamente algo de la Enciclopedia Británica, para poder

meter baza decorosamente en cualquier conversación que pudiera surgir en las reuniones.

²⁵ Geoffrey Moore, *Ob. cit.* p. 44

²⁶ *The Broken Cistern*. The Clark Lectures 1952-1953. Capít. 'Scientism'. (London, 1954) p. 101.

²⁷ W.J. Entwistle and Eric Gillet, *The Literature of England*. A Survey of British Literature from the Beginning to the Present Day. Third printing. (London, 1952) p. 200

²⁸ *The Modern Writer...*p. 261

“Investigación y creación”, *Hispania*, vol. LII, nº 2 (U.S.A., mayo, 1969), pp. 276-282.

Al ocuparnos ahora de un problema bifronte cuya doble raíz se hinca en un idéntico fondo queremos al mismo tiempo confesar nuestra postura y abundar en la de aquellos que nos han precedido con su afirmación de semejante actitud. Problema que está todavía por abordar valientemente y mucho menos por resolver. Se trata de romper una lanza por aquellos trabajos escritos o entregados oralmente —mediante conferencia, charla, comunicación, trabajo, ponencia, disertación, etc. etc.— que en resumidas cuentas nos han enriquecido el espíritu de alguna manera: con una nueva idea, con un nuevo posible ensayo de solución; con lo que sea, dependiendo en cada caso de la naturaleza del propósito.

Pero no nos hagamos ilusiones en cuanto al porvenir de la causa que defendemos. En primer lugar, porque la reacción de aquellos que no comparten nuestros puntos de vista ha consistido ya muchas veces en hacerse los tontos y malentendernos, endosándonos la paternidad o autoría de cosas o juicios que no hemos dicho jamás, ni tal vez llegado a pensar. Es ésta una de las mejores formas de ganar tiempo y dejar que las cosas sigan siendo arrastradas en el curso de la rutina. Y el no hacernos ilusiones en segundo lugar viene más que nada condicionado por el estado actual de las cosas que, para el cometido que ahora nos ocupa, presentan una perspectiva de hostilidad y no parecen querer entrar en negociaciones, ni siquiera en diálogo, con lo que nosotros defendemos. Claramente hablando, nosotros tratamos de dar el valor justo a esta forma tan en boga hoy día de escribir sobre temas literarios, donde el concepto encarnado por el

término *research* parece llenar de sentido a tal ocupación. Pues bien, a nuestro entender, en la mayoría de la producción crítica de los estudiosos, este *research*, si bien partiendo de principios y propósitos honestos, produce resultados a menudo lamentables. La mal digerida noción de *research* ha hecho, ni más ni menos, que la mayor parte del contenido de las revistas especializadas sobre temas de literatura sea una pura acumulación informe de detalles y citas inconexas que, no solamente no arrojan luz sobre el tema tratado, sino que como ventisca de nieve perniciosa borran toda posible senda de orientación para el porvenir.

El profesor Robert G. Mead, Jr., en su discurso presidencial pronunciado en la 47ª reunión en Chicago, el 30 de diciembre de 1965, y publicado más tarde,¹ tiene la valiente honradez de mencionar un ataque crítico dirigido hacia aquellos para quienes la palabra *research* parece haber provocado resultados funestos. He aquí la larga pero reveladora cita:

“Hemos querido en estos últimos años, como Uds. saben muy bien, hacernos conocer mejor en Iberoamérica, aumentar la difusión de Hispania entre los hispanistas iberoamericanos, y contribuir al acercamiento y la mayor comprensión entre las dos culturas del Nuevo Mundo. Esto no es una tarea fácil ni de éxito rápido, y apenas la hemos iniciado. Por tanto, es un poco triste ver que algunos de nuestros amigos iberoamericanos no han dado una acogida favorable a nuestros esfuerzos. Les cito sólo un caso. El señor Julio Larrea en su artículo “Hispanoamérica, su literatura y los Estados Unidos: anverso y reverso,” publicado en la excelente revista mexicana Cuadernos americanos en su entrega de julio-agosto de este mismo año, dedica el siguiente párrafo a nuestra revista: “Examínese la voluminosa colaboración de la revista titulada Hispania, publicada muchísimo más en inglés que en español, de los profesores norteamericanos de este idioma extranjero en las Universidades de los Estados Unidos y se tendrá la comprobación de este aserto, tomando

para ello al azar cualquier número. Artículos muy cortos, unilaterales, simplistas, circunscritos a la pura minucia, están seguidos de notas bibliográficas recargadas, laberínticas, farragosas, tomadas y usadas en ausencia de grandes ideas directrices y sin el dominio de fines y de contenidos. Las notas exceden toda técnica dotada del principio de proporción.”

Creo que merecía la pena esta hermosa cita. Yo mismo, como lector y suscriptor de *Hispania*, sentí esa conmoción inefable que siente todo aquel que encuentra algo que se conforma a su pensamiento ya plenamente puesto en palabras, comunicado a la perfección. No cabe duda, de ahí viene la descarga estética para el lector con sensibilidad. Yo tengo que dar las gracias desde aquí al señor Larrea por haber acertado a expresar lo que zumbaba en mi conciencia confusamente. Las salvedades que el profesor Mead expone en su discurso, como comentario a la crítica del señor Larrea, si bien contemporizadoras y sensatas, no ensombrecen en un punto la meridiana claridad y evidencia de los puntos enunciados por este último. Por mi parte vuelvo a confesar que hace mucho tiempo que no leía nada tan profundamente cierto y revelador. Para tales jornaleros de la pluma que, a pesar de los pesares y de todas las evidencias, defiendan semejante manera de producir material por lastimosa ignorancia de lo que *research* significa, no cabe duda que existe una política estudiada en todo su tinglado, cuyos asiduos mantenedores son ellos mismos, que producen sus supuestos y a la vez se nutren de ellos. La cosa es tan seria como para obligarle a uno a hacer balance de las horas invertidas en lectura y estudio, y preguntarse por los resultados. Es decir, que si fuéramos sinceros y recurriésemos a nuestro fondo insobornable, nos preguntaríamos al final de la lectura de un artículo o libro, al final de la audición de una conferencia: “¿He enriquecido mi

espíritu de algún modo?” Porque ésta debe ser la pregunta clave, no se olvide.

Ortega y Gasset, que confesaba leer para ensanchar el volumen de su corazón, es un hombre que escribía con la cantidad más exigua de citas. Y al mismo tiempo, cada página del incomparable ensayista rezuma por sí misma la evidencia de que ha sido el resultado de la destilación tal vez de varios volúmenes. Claro que para darse cuenta de esto que digo hay que leer a Ortega. Precisamente lo contrario del *research* moderno. Los párrafos enclenques de los *scholars* de vía estrecha tienen que ser apuntalados a cada momento con la impertinencia de un título o salvedad que maldita la falta que hace y que en todo caso más bien demuestra, por la violencia y forcejeo con que está insertado, que el articulista no lo ha visto ni de lejos. “Dime de lo que presumes y te diré de lo que careces,” reza el españolísimo refrán. El exceso de apariencias, el recargar la mano con ellas deja al descubierto la endeblez del fondo. La bellaquería al uso naturalmente que pretenderá malentender lo que decimos y nos acusará de herejes amparándose en la mayoría de la masa y dejándose arrullar por los cantos de sirena de los aduladores. A eso me refería yo antes: a la situación de las cosas en un momento dado; al sistema de autoridades preestablecidas, sean absurdas o no.

Pero la realidad única no se deja arrollar de ninguna manera. Podrán maniatarla en momentos más o menos aislados; podrá la mordaza de la mala fe amortiguar y sofocar los gritos del sentido común por algún tiempo, pero tarde o temprano la verdad de las cosas romperá todo lo rompible que se ponga en su camino y pregonará a gritos lo imparable de las cosas mismas. Sí, hay que dejar sentadas de una vez para siempre las fronteras entre la *investigación* y la *creación*, mejor dicho, la continuidad, la

ligazón de los dos conceptos; el concurso necesario de los dos en el trabajo del estudioso.

Estamos en la época avara de bibliografías. Y es muy justo. El elemento *libro* se ha acumulado de tal manera encima de las fuerzas de nuestro espíritu que la más leve orientación dentro de cualquier cuestión de cultura o teoría supone tener que abrirse paso entre montañas de letra impresa. Repito que es natural que así sea y que las bibliografías sean lo primero que el estudioso esté llamado a consultar. Lo malo es que después del considerable trabajo que supone abrirse camino y encontrar una ruta dentro de cualquier campo propuesto, se siente uno cansado. Es una lástima que esto sea así. Porque si nos sentimos cansados en ese punto, es decir, al final de nuestra labor bibliográfica, cuando sólo nos hemos orientado. . . significa que en verdad, verdad, no hemos comenzado todavía la labor en cuestión. Estamos cansados cuando, en realidad, no hemos hecho nada, no hemos empezado a trabajar.

Y entonces surge la tentación: *considerar el más mostrenco de los medios como un fin*. De golpe y porrazo, esta labor cuasi manual, de oficinista rutinario, que es acumular material —o fase heurística del trabajo, como se llama en terminología rigurosa— la quieren alzar a labor creadora, a labor que demuestre algo, que diga algo y que sea en sí el punto final de una trayectoria. ¡No, hombre. Eso sí que no, decimos nosotros sin contenernos un despunte de ira! Mal está que tales aventureros de la pluma se quieran engañar ellos mismos, pero peor está que quieran que nos engañemos nosotros. Una y mil veces lo repito hasta la ronquera: No se me malentienda. Mi crítica rotunda va dirigida más que nada a aquellos que emprenden el camino de escribir un artículo o trabajo del tipo que sea. Y después que nos han prometido eso mismo y nosotros

de buena fe nos lo hemos creído, lo que hacen es quedarse a comienzos del viaje, en la exhibición de unas cuantas referencias traídas por los pelos.

Mis respetos vayan hacia los que inician un trabajo de bibliografía pura y nos advierten de ello para que no haya engaño, y sepamos con quien nos gastamos el dinero. Estos trabajadores sí son responsables y puede que conozcan las limitaciones de lo que se han propuesto. En la entrañable semblanza que Adolfo Bonilla y San Martín hace de Menéndez Pelayo, cita las siguientes palabras del maestro:

“Bien sé yo —añadía en memorable sesión de la Academia Española, celebrada el 27 de octubre de 1907— que hay cierto género de trabajo erudito, muy honrado y respetable a no dudar, que de ningún modo está vedado al más prosaico entendimiento cuando tenga la suficiente dosis de paciencia, de atención, de orden y, sobre todo, de probidad científica, sin la cual todo el saber del mundo vale muy poco. Aplaudo de todo corazón a los tales, y procuro aprovecharme de lo mucho que me enseñan; pero nunca me avendré a que sean tenidos por maestros eminentes, dignos de alternar con los sublimes metafísicos y los poetas excelsos, y con los grandes historiadores y filólogos, los copistas de inscripciones, los amontonadores de variantes, los autores de catálogos y bibliografías, los gramáticos que estudian la formas de la conjugación en tal o cual dialecto bárbaro e iliterario, y a este tenor otra infinidad de trabajadores útiles, laboriosísimos, beneméritos en la república de las letras, pero que no pasan ni pueden pasar de la categoría de trabajadores, sin literatura, sin filosofía sin estilo.

La historia literaria, lo mismo que cualquier otro género de historia, tiene que ser una creación viva y orgánica. La ciencia es su punto de partida, pero el arte es su término, y sólo un espíritu magnánimo puede abarcar la amplitud de tal conjunto y hacer brotar de él la centella estética. Para enseñorearse del reino de lo pasado, para lograr aquella segunda vista que pocos mortales alcanzan, es

*preciso que la inteligencia pida al amor sus alas, porque, como dijo profundamente Carlyle (y con sus palabras concluyo), “para conocer de veras una cosa, hay que amarla antes, hay que simpatizar con ella”.*²

Gonzalo Torrente Ballester dice de Menéndez Pelayo: “Se valía más de la memoria que del fichero”.³ Y decir esto de don Marcelino creo que no deja lugar a dudas. Lo malo es que el que quiera cerciorarse del alcance de tal realidad, de la realidad de no ser esclavizado por un fichero y al mismo tiempo escribir lo que escribía Menéndez Pelayo, esa persona, digo, no tendría más remedio que leer los libros del maestro y, claro, es más cómodo hablar por hablar. Cuando algún estudioso se esfuerza en deslumbrarnos con el supuesto valor de su bibliografía lo primero que hace es ignorar él mismo que tal vez nosotros sepamos su verdadero valor y por eso queramos poner las cosas en su sitio. Porque casi siempre que esto ocurre, a mí se me viene a la cabeza el ejemplo forzado y heroico de ciertas aventajadas dependientas de tiendas de compraventa de libros. ¿Ha pensado alguien en tal detalle? Conste que hablo de las dependientas, y no de los propios dueños de las tiendas, para hacer la cosa más meritoria. El caso es que en un lugar donde se tienen en almacén variable y bailón unos cuantos miles de libros, estas criaturas envidiables se saben de memoria lo que hay y lo que no hay, cubriendo lindamente los títulos de casi todos los campos del saber humano. Confieso que me producen más conmoción estética y más admiración que todos los ficheros juntos de los estudiosos. Quiero decir que en mi doctrina estética el ideal que podrían proponerse tales investigadores sería ese de llegar a tal dominio bibliográfico que tienen las dependientas competentes de una tienda. Si eso es así, ¿nos llegará a entusiasmar en tales hombres que se consideran estudiosos su mero quehacer de

coleccionistas? Claro que no. La chatedad imperante en muchas personas pretende engañarlas a sí mismas. Uno de los elementos que más estragos hace entre los *scholars* es la *ficha*. El coleccionar fichas y fichas sobre un tema a estudiar produce una como histeria que se traduce en otra más lamentable ceguera para lo que ciertamente se pretende. Cualquier observador sincero y de buena fe puede atestiguar convenientemente lo que voy a decir: en la vida de cada uno de nosotros, universitarios, hemos visto a muchos compañeros que no han sido capaces de hacer una tesis, de un tipo o de otro, por haberse estancado en las dichas fichas. Que cada uno de nosotros haga examen de conciencia y piense en el tipo de fichas y método que usó para dar cima al trabajo. Desde el mal estudiante que no trabaja y lo confiesa sin remordimientos, al que intenta engañarse a sí mismo creyendo que trabaja, los ejemplares son variados. Pero hay un tipo más corriente que ninguno, con el que se topa uno a cada momento, y es el que nos dirá durante un número prolongado de años que está “reuniendo el material”. La cosa es muy grave y muy socorrida, ya que tal labor puede durar todo el tiempo que uno quiera. La verdad pura es que la mayoría de tales estudiosos han terminado la recogida de material siempre mucho tiempo antes de cuando nos hablan por última vez de sus progresos. Sí, han recogido el material necesario hace ya mucho tiempo, pero no saben qué demonios hacer con él; y por eso, para justificarse tienen que repetir la molesta letanía de que siguen investigando. Y así sucesivamente. Las fichas, en manos de estos ilusos, les han hecho creer en el espejismo de que poseen vida propia, y que por un mecanismo milagroso cada una de ellas se va a descolocar de su fichero y ponerse en el lugar exacto del trabajo, transformada por las buenas en parte proporcional y orgánica de doctrina. Me duele insistir, pero, por favor, que cada uno piense

cuántos nombres conocidos saltan a la memoria por hallarse o haberse hallado en semejantes circunstancias.

No, amigos, no. Los ficheros sin más, los ficheros construidos con esa mente estrecha están condenados a dormir en reposo absoluto por los siglos de los siglos. Es muy penoso pero es así. Y es que, aun para recoger materiales hay que aplicar un criterio estético, hay que ser mínimamente poeta. Yo diría que cada nota que recogemos en una ficha nos exige desde el fondo de su realidad que vertamos sobre ella un algo siquiera de poesía; que en el momento de recoger tal dato, mentalmente le estemos asignando un lugar orgánico y organizado dentro del libro o tesis que vamos a componer. Si no atacamos a las cosas con amor, las cosas se vengán de nosotros jugándonos la mala pasada de cerrarse, de aparecer herméticas cuando las queremos aprehender. Cada ficha debe encerrar en germen un trozo de materia doctrinal que se inserte en el cuerpo del libro *no* como ficha, sino como levadura transformadora que levante y alce e hinche un campo más extenso del que representa la ficha; por lo menos que lo llene de sentido. Para quienes son más indispensables las fuentes son para aquellos que hacen menos ostentación de ellas. Las fuentes que están detrás de lo que uno escribe son las que soportan con más economía de medios, con más limpieza, lo escrito. “En lugar de ver, buscar pan de trastrigo. Ciencia, pero no intuición. Erudición pero no sensibilidad. Fuentes, fuentes, muchas fuentes, pero no las fuentes vivas del milagro poético,” ha escrito Dámaso Alonso al encararse con la crítica que ha recibido Antonio Machado en parte de su obra.⁴

A los bibliomaniacos a ultranza les retamos a que nos prueben la necesidad y mucho menos la estética de apuntalar cada párrafo con algo externo; y por otra parte a que nos demuestren los fallos

doctrinales en los escritos donde no aparezca una selva de citas. Más fácil es lo contrario: sorprenderles a ellos manejando información de quinta mano a la que nunca se han asomado. Y esta cruel división en que parece escindir la comunidad de estudiosos, en esencia no existe, puesto que cada bando está de sobra apercebido de lo que se puede sacar de cada una de las posturas. El negro orgullo de la condición humana no deja que nadie dé su brazo a torcer y así, lo único que resulta en apariencia es una incrementación de la desarmonía. Me parece un poco violento tener que ilustrar mi postura con el testimonio de estos hombres de letras que en una u otra parte de su obra han respirado de idéntica manera. Del ya citado Dámaso Alonso podríamos seguir trayendo ejemplos de su repugnancia a la miopía que esgrimen ciertos críticos con pretensiones de creadores. Valga este otro ejemplo: En su magnífico libro *Poetas españoles contemporáneos*, y más concretamente en el primer trabajo del libro, “Originalidad de Bécquer,” dice Dámaso Alonso al comentar las posturas que adoptan ciertos críticos en relación a la obra de un poeta como Bécquer: “En otro grupo hay que poner a los eruditos: entre ellos se da a veces el trabajador con anteojeras que, indiferente a toda la poesía del mundo, persigue eso que en la jerga llaman *plagio* y, por una supuesta fuente encontrada, es capaz de pisotear al mayor poeta”.⁵ Si bien este testimonio se refiere a una situación un tanto diferenciada del ejemplo concreto de acumular fichas sobre un tema y no saber qué hacer con ellas, aun así y todo nos ilustra lo mismo que pretendemos aclarar, a saber: que toda la información del mundo apilada sin más en torno a un punto de la vida, no puede arrojar luz sobre ese punto a menos que se aplique al mismo tiempo una intencionalidad amorosa, creadora; a menos que se lleve de antemano un programa creador, previo a los datos. Se podrá

objetar a esto que llevar un programa prefijado y operar con él parece como deformar la objetividad. Nosotros decimos y demostramos a lo vivo, o sea, con la realidad imparable de los resultados, que la objetividad que encierra un fichero es por sí sola inútil. Es evidente que todo estudiante que aborda una tesis sin esa disposición creadora previa, fracasa. Conocemos a muchos elementos que se han quedado en la estacada después de haberse estado engañando con períodos más o menos dilatados de búsquedas imaginarias de datos fantasmas que no han conducido a nada. No, no nos quedemos en los hechos, en los datos. Los hechos por sí mismos no cantan, no nos dicen nada. Hablando de erudición, dice Julián Marías que uno de los mejores éxitos de Menéndez Pidal ha sido “no identificar lo real con los datos”. Menéndez Pidal, que tiene tal cantidad de datos, no se ha quedado en ellos. Los textos para Menéndez Pidal sólo son una parte de lo que es la realidad literaria íntegra. La mayor parte de la realidad no es patente sino latente. Es con lo que contamos pero que no tenemos.

La investigación se ha confundido a menudo, por desgracia, con una operación mecanicista. Remito siempre a las palabras de Menéndez Pelayo: No es que restemos mérito a tales trabajadores, no; es simplemente que ese trabajo por sí solo no vale para nada. El verdadero investigador termina su compromiso con la cultura cuando ha llegado al punto de la creación. Mientras tanto, que no se haga nadie ilusiones. El mundo está lleno de trabajadores frustrados que intentan camuflar su frustración procurando hacer que los demás perdamos el gusto. En un continente tan impresionantemente grande como Norteamérica, dígaseme con sinceridad, a cuántas conferencias o clases normales puede uno asistir de donde salga uno enriquecido. Los manipuladores exclusivos de fichas han visto

probado en lo vivo de la práctica —en teoría, y por ley de sentido común, ya está probado desde siempre— que carecen del ejercicio mental, del recto entrenamiento para desarrollar cualquier tema delante de un auditorio. Y esto es algo que ven alumnos y colegas; esto es algo que aterra a todos, pero sobre lo cual, es decir *en contra de* lo cual, por esa maligna autoridad establecida por los más, nadie se ha atrevido al parecer a romper una sola lanza. Y hablando de lanzas, quiero traer aquí el testimonio, incomparable también, de Ortega y Gasset en su *Introducción a Velázquez*:

*“El historiador suele ser voracísimo en materia de datos: todos le parecen pocos. Se presenta casi siempre ante nosotros insatisfecho y hambriento hasta el punto de que, conmovidos, nos da gana de falsificar alguno para echárselos entre los dientes y que el hombre mastique. La razón de esta incontinente “datofagia” es que el historiador procura de ordinario evitar fatigas a su cabeza y preferiría que la historia se compusiese por sí misma, espontáneamente como las islas de coral —a fuerza de datos. Pero la verdad es que, aunque poseyésemos todos los datos imaginables, no tendríamos historia y que con muchos menos de los que ya hay podría existir algo que, remotamente siquiera, se pareciese a una Historia del Hombre”.*⁶

Y en otro lugar del mismo trabajo añade: *“Si el lector quiere percibir la ingenuidad con que suele escribirse la historia del arte no tiene más que meditar un poco sobre los 'orígenes' que se atribuye a Las lanzas. Apenas hay cuadro con una lanza en alto que no se haya considerado como precedente el de Velázquez”.*⁷

Y bien, ¿para qué más? Cualquier sucinto examen de memoria y de conciencia multiplicará los casos con que podamos ilustrar nuestro punto de vista. Pero más que nada, amigos, la realidad. Miremos a la realidad y comparemos lo que ganamos de encontrarnos con un industrial del dato y de la ficha. Terminó

con una cita de Guillermo Díaz Plaja que inserta Ángel Valbuena Prat. La hermosa cita es ésta:

*“He creído y creo firmemente que el rigor erudito con que se procede al análisis de los problemas de detalle que nos aguardan con su enigma, no debe hacernos olvidar la necesidad de remontarnos a las síntesis ambiciosas, capaces de darnos el tono y la temática de nuestro pasado literario. En esta síntesis, el aparato erudito debe quedar —con una elegancia que llegue hasta la abnegación— oculto o en tal forma diluido, que no empalague o estorbe a la visión. Y, por otra parte, debe exigirse a ésta substrato aprendido que quede situado en su verdadera condición de punto de partida, de acicate. “Apoyad bien los trampolines, oh, eruditos —me gusta decir—; pero después, ¡oh poetas!, saltad”.*⁸

NOTAS

- ¹ “La enseñanza del español y del portugués en los Estados Unidos: anhelos y realidades,” *Hispania*, XLIX, (March 1966), pp. 1722, especialmente, p. 19.
- ² “Introducción” al frente del tomo XXI de la *NBAE, Orígenes de la novela* por Menéndez Pelayo, IV (Madrid, 1915), p. 63.
- ³ *Panorama de la literatura española contemporánea* (Madrid, 1956), p. 110.
- ⁴ Dámaso Alonso, *Cuatro poetas españoles*. (Madrid: Editorial Gredos, 1962), p. 178.
- ⁵ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid: Editorial Gredos, 1958), p. 13.
- ⁶ José Ortega y Gasset, *Obras completas*, tomo VIII, *Velázquez* (Madrid, 1965), pp. 457-58.
- ⁷ *Ibid.*, p. 471.
- ⁸ Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, tomo III (Barcelona, 1960), p. 790.

La traducción (Nota). *Antología de poemas ingleses románticos en español*. Alcalá de Henares, 1969

¿Qué decir sobre la traducción de poesía extranjera; de los problemas invencibles que tal ocupación incuba; qué de las polémicas entre los que piensan que la traducción debe ser esto y los que sostienen a ultranza que debe ser aquello? Difícil es en verdad enriquecer la conciencia de quien me lea, con algo incisivo, que cuente a la hora de hacer memoria. Y sin embargo yo sí creo honradamente que lo fundamental en tal disputa está por decir; que las posturas adoptadas por los traductores de variada índole no han tratado de arrojar luz sobre lo que pueda y deba ser la traducción de una obra poética, sino que se han enredado bizantinamente en esa madeja de lugares comunes como el de «ya que un poema en lengua ajena no es traducible a la propia, contentémonos con producir un parafraseo en prosa, etc., etc.». Los que así escriben y obran no habrán sospechado que precisamente porque el poema es eso, una única forma de decir algo único, nosotros debemos intentar con más ardor la consecución de algo digno. La postura mercenaria de tales «artistas» supone algo así como declarar que puesto que la moral absoluta es inalcanzable, nos debemos liar la manta a la cabeza y hacer almoneda de los mandamientos, etc., etc. No, no. Repito que eso pretende encubrir con el tapujo endeble de la hipocresía la propia conciencia de fracaso del traductor; su claudicación ante lo que exige de él esfuerzos horrorosos y tristísimos.

La disputa inveterada sobre qué sea mejor, si sacrificar el contenido del poema —significado— o desestimar su forma —significante—, es tan estéril como ponerse a darle vueltas a lo

de la prioridad de gallina o huevo. En teoría poco importa por qué lado se decida uno; tampoco importa que nadie se preocupe de estas cosas que, por estar en teoría, no existen en realidad para nosotros. Pero en la práctica es preciso, urgentemente necesario, definirse por una u otra doctrina y actuar en consecuencia. Mi forma de actuar y de proclamarme es ésta, afirmando con toda mi fe e intención que el poema traducido de la lengua que fuere tiene que resultar, previamente a cualquier otra consideración, en otro poema en la lengua a la que lo traducimos. Lo primero que uno lee es el poema en su estadio final, es decir, en la lengua a que ha sido traducido. Solamente **después**, siempre con posterioridad a esta primera comprobación, es cuando debe el lector mirar el original y sacar consecuencias. ¿Qué valor tiene y qué diablos me importa a mí el poema que **dice** lo que el original pero de manera catastrófica? Lo primero es que tal pregunta que acabo de formular ha de estimarse necesariamente como pura ficción, puesto que empiezo por negarme a llamar poema a **eso** que en un español pedestre pretende traducir lo que sí es poema en su lengua original.

Los supuestos de la poesía son los mismos en todas las lenguas y en todas las épocas. Efectivamente, nuestra poesía de hoy puede ser tan, menos o más buena que la de hace todos los años o siglos que uno quiera. Si el lenguaje poético empieza donde acaba el lenguaje normal, ¿cómo llamar poema a eso genérico de las traducciones malas, todo lo fieles que se quiera, pero al fin y al cabo prosaicas? El poema o se lee como tal, como lo que es —mezcla secreta y maravillosa y variable de significante y significado— o no se lee, no debe entenderse como poema. Y esto es algo que hay que aceptar sin más filosofías, lo mismo que se acepta el que a alguien le guste una cosa y a otra persona le produzca alergia la misma cosa. Un soneto de

Shakespeare se lee bien en su lengua, como está; o bien en otra lengua convertido en poema, pero es absurdo leerlo traducido como significado sólo, porque automáticamente deja de ser poema. ¿Será preciso repetir que las palabras en el poema no son sólo palabras, sino palabras más **algo**? ¿Será preciso volver a machacar que las palabras en el poema tienen, además del valor normal fuera de la coyuntura poemática, otro valor de peso, medida, intención y hasta alma que **sólo** se da en el poema? Si un poema no se puede traducir a otro poema, se le deja y en paz. Buena gana de hacer un crimen.

Lo primero que el lector ve en una traducción de un poema al español es si lo que lee es español o es una birria. Eso es lo primero, puestos a establecer jerarquías, y sobre lo cual me duele que puedan existir dudas. Lo segundo, aunque sospecho lo que puede ser lo segundo, ya no me atrevería a defenderlo abiertamente. En realidad no me importa lo que pueda ser lo segundo. ¿Quién duda que al pretender cumplir con los requisitos del significante, el significado tenga que perder algo de su integridad? ¿Pero no hemos dicho que la traducción total no es posible; no hemos quedado en que la vida, la moral, la virtud, son metas imposibles que no cabe querer alcanzar plenamente, sino acercarse a ellas cuanto más? Pues este es el caso de la traducción; se trata de acercarse lo más posible a esa perfección buscada, y entre producir algo que no es poema y producir un poema si bien con posible y ligera distancia del original, yo me quedo con lo segundo. Y no porque sea lo mejor, sino porque creo que es lo único, sin elección posible.

“La noción de *piEDAD* en el romance 'Angélica y Medoro' de Góngora”, *Revista de Literatura* (Madrid: CSIC, julio-diciembre, 1969), pp. 113-123

El problema que nos va a ocupar en este trabajo surgió y quedó planteado en una clase con mis alumnos de literatura española. Es lo siguiente: los versos 31 y 35 del romance *Angélica y Medoro* contienen cada uno la palabra *piEDAD* que da a todo el contexto un sentido discutible y deja amplio margen interpretativo con arreglo al temperamento de cada lector. He aquí los primeros 36 versos del romance gongorino, agrupados en estrofas de a cuatro:

ANGÉLICA Y MEDORO

*En un pastoral albergue
que la guerra entre unos robles
lo dejó por escondido
o lo perdonó por pobre,*

5 *do la paz viste pellico
y conduce entre pastores
ovejas del monte al llano
y cabras del llano al monte,*

10 *mal herido y bien curado,
se alberga un dichoso joven
que sin clavarle Amor flecha*

le coronó de favores.

*Las venas con poca sangre,
los ojos con mucha noche
15 le halló en el campo aquella
vida y muerte de los hombres.*

*Del palafrén se derriba,
no porque al moro conoce,
sino por ver que la hierba
20 tanta sangre paga en flores.*

*Límpiale el rostro, y la mano
siente al Amor que se esconde
tras las rosas, que la muerte
va violando sus colores.*

*Escondióse tras las rosas
porque labren sus harpones
el diamante de Catay
25 con aquella sangre noble.*

*Ya le regala los ojos,
30 ya le entra, sin ver por dónde,
una piedad mal nacida
entre dulces escorpiones.*

*Ya es herido el pedernal,
ya despide el primer golpe
35 centellas de agua. ¡Oh, piedad,
hija de padres traidores!*

Centraremos la atención sobre el término *piEDAD* y, en consecuencia, en las dos últimas estrofas. Era demasiada coincidencia que, teniendo a mano una suficiente variedad de materiales de consulta, no pudiéramos contemplar el sentido indiscutible y evidente de tal palabra *piEDAD* y sí encontráramos lugar para la opinión caprichosa o poco fundamentada. Nuestro libro de texto¹ viene provisto de una traducción: «The prose translations at the foot of each page aim at no literary merit»², nos dice su editor Cohen. Luego añade más adelante: «In one or two poems of the late seventeenth century there are passages where I am not sure that I have caught the meaning»³. Por último, en la *Introduction to the revised edition*, declara: «In revising this book, and setting right quite a few errors in translation, I have taken advantage of the many points made by scholars and critics in reviewing the first edition... and I now hope that the book is reasonably free from inaccuracies both of text and translation». Esta confesión de honradez profesional nos viene más o menos a decir que, dentro de los límites humanos del error, de una manera extensiva podemos fiarnos de la labor interpretadora de Cohen. Lo primero que hicimos, pues, en nuestro trabajo de clase fue comprobar el resultado de un primer intento de asimilación del poema original, y someterlo a un ajuste con la traducción en inglés.

Excepto para la palabra *piEDAD* y, naturalmente, para las dos estrofas determinadas por ella, el resto de las dificultades quedaban aclaradas. Hagamos una exposición en prosa del romance hasta el pasaje objeto de nuestro problema. Viene a ser algo así: «En un albergue tranquilo de pastores que, por una u otra razón, no fue destruido por la guerra, y donde la única ocupación parece ser el vivir en paz y cuidar de las ovejas, se

albergaba un joven a quien allí habrían de curársele sus heridas graves. Por otra parte, este mismo joven, sin sufrir las agonías del amor, se vio favorecido por *él* (El Amor) de manera fortuita. Y fue en esas condiciones —después de haber perdido mucha sangre y con cara de moribundo— cómo le encontró Angélica, por quien se morían los hombres de amor. Angélica, por un acto de humanidad, casi de curiosidad, se baja del caballo para atender a Medoro herido, no porque le conociera, no, sino simplemente porque le sorprende el milagro que hace la tierra, y es que por cada gota de sangre del cuerpo de Medoro que ha caído a la tierra, ésta hace brotar una flor. Angélica le limpia la cara a Medoro, y al tocarle las mejillas, que son como rosas, presiente Angélica un poco de amor por Medoro. Precisamente la muerte que está rondando ya a Medoro hace que sus mejillas (rosas) aparezcan un poco cárdenas. Entonces, por el contacto de la mano de Angélica con las mejillas de Medoro, el amor se esconde detrás de estas mismas mejillas —que ya sabemos son como rosas— para que atrincherado desde allí pueda mojar las flechas que dispara, en la sangre de Medoro y poder así ablandar el corazón de Angélica, duro, al parecer, como el diamante oriental de Catay».⁴

Perdóneseme, en aras de la claridad, esta enojosa explicación, escrita en un tono como para párvulos; creemos que las primeras siete estrofas del romance no guardan misterio de interpretación. Cohen las traduce así: «In a pastoral shelter among oaks, which the war had passed by as hidden or spared as poor, / where peace wears sheepskin and, among the shepherds, leads sheep from hill to the plain, goats from the plain to the hill, / ill wounded and well cured, a happy youth takes shelter, one whom Love has crowned with favours without piercing him with his arrow. / With little blood in his veins, and deep night in his eyes, that life

and death of men found him in the field. / She gets down from her palfrey, not because she knows the Moor, but because she saw the grass repaying so much blood with flowers. / She wipes his face, and her hand feels Love, who is hidden behind the roses, whose colours death is already stealing. / He hid behind the roses so that his shafts might work the diamond of Cathay (Angélica) with that noble blood».

Elías L. Rivers⁵ da la siguiente versión: «In a shepherd's shelter among some oaks which the war has missed because it was hidden or had reprieved because poor, / where peace wears a rustic jacket and, among the shepherds, drive sheep from the mountain to the plain and goats from the plain to the mountain, / badly wounded and well treated, is lodged a lucky youth who, without Cupid's piercing him with an arrow, was crowned with Love's favours. / His veins almost empty of blood, his eyes full of night, he was found on the field by that life and death of men (a beautiful woman). / She gets down from her palfrey, not because she knows the Moor, but because she sees the grass paying for so much blood with flowers. / She bathes his face, and her hand perceives Love hiding behind the roses—for death is doing violence to his color. / Love hid behind the roses so that his arrows might work the diamond of Cathay (Angelica's hard heart) with this noble blood». Unido todo esto a la interpretación erudita de Dámaso Alonso, que hemos dado en nota, no encontramos problemas en estas primeras 28 líneas. Enfrentémonos ya decididamente con las dos siguientes estrofas en que la palabra *piEDAD* está inserta:

*Ya le regala los ojos,
ya le entra, sin ver por dónde,
una piedad mal nacida*

entre dulces escorpiones.

*Ya es herido el pedernal,
ya despide el primer golpe
centellas de agua. ¡Oh, piedad,
hija de padres traidores!*

Creemos advertir una falta ortográfica en la transcripción que da Cohen: «Y le regala los ojos»⁶. Todos los restantes autores que manejamos tienen *ya*. Dámaso Alonso⁷, Juan Millé y Jiménez e Isabel Millé y Jiménez⁸, R. O. Jones⁹, Elías L. Rivers¹⁰. Sobre todo, se evidencia la razón de ser de *ya* debido al ritmo temporal de los versos subsiguientes. La traducción de Cohen para nuestras dos estrofas claves es: «An now he charms her eyes and now there enters in, without seeing where, pity, ill-born between sweet scorpion-stings. / Now the flint is wounded, now the first blow strikes sparks of water. Oh, pity, daughter of treacherous parents!» Rivers traduce: «Now he regales her eyes, now there enters her, no one sees how, a sympathy base-born among sweet scorpions. / Now the flint is struck, now the first blow yields liquid sparks (tears). Oh sympathy, the daughter of traitorous parents!»

Comencemos como colegiales por aclarar el *he*, o sea, el sujeto de regalar, que no es sino el Amor. Hay una inevitable ambigüedad en esta línea *ya le regala los ojos*, ya que puede parecer como si el sujeto, el *he*, fuera Medoro, cuando en realidad es el Amor. La complicación se agudiza cuando en las estrofas previas se da una presunta, posible o inexistente, reciprocidad amorosa entre Angélica y Medoro. Para empezar, una de las cosas que más nos llaman la atención es que Angélica se presente con un corazón tan duro y al tiempo se interese por

Medoro de forma tan... desinteresada. El Amor, pues, sujeto de *regalar*, parte de Angélica —por piedad o por lo que sea, ya lo veremos— y se queda prendido en las mejillas de Medoro, que son, por lo visto, muy llamativas y hermosas. Desde allí el Amor, sujeto agente de todo, comienza a lanzar sus dardos a Angélica, sobre todo después que ésta ha tocado con la mano el rostro de Medoro:

*y la mano
siente al Amor que se esconde.*

Para centrar el concepto de *piedad* de las estrofas que nos ocupan es imprescindible asignar a Angélica el comienzo del fluir amoroso. Además, Medoro está medio inconsciente. Y al principio del romance, por otra parte, se nos ha dicho lo más significativo

*que sin clavarle Amor flecha
le coronó de favores*

es decir, que Medoro tuvo una participación pasiva y que todo ocurrió en el corazón de Angélica, con su mayor o menor consentimiento. Insistimos: Angélica al tocar a Medoro descubre que siente una inclinación —amor, piedad— por el joven; y el Amor, niño travieso, escapándose tal vez sin querer de ella se hace fuerte detrás de las mejillas de Medoro. Y desde allí comienza a halagar los ojos de Angélica, pues así es cómo el Amor hace el primer boquete en nuestra fortaleza, a través de la vista. Y Angélica comienza a luchar con ella misma. No está segura de saber lo que siente. Quede claro que Medoro todavía no hace nada: todo tiene lugar en el sentimiento de Angélica; su

mismo amor, desbordándose de ella en forma disfrazada de piedad, la quiere conquistar, haciéndola enamorarse de Medoro. ¡Curioso y rico desdoblamiento de facetas que luchan entre sí dentro de la misma persona! El Amor, una vez más, es el *he*, el sujeto, el único responsable agente de las consecuencias que se produzcan. Otro pequeño problema lo origina la ambigüedad de *le*, complicando el límite de la reciprocidad de sentimientos en la que es difícil señalar agentes y pacientes. Estas dos ambigüedades, del sujeto implícito (*he* en la traducción inglesa) y *le* dan lugar a tres posibles sentidos: 1. El Amor regala los ojos a (de) Angélica. 2. Angélica regala los ojos a (de) Medoro. 3. El Amor regala los ojos a (de) Medoro. Ya estamos en que nos hemos decidido por el primero. Para evitar tales escollos posibles Góngora podría haber recurrido a la violenta solución del *laísmo*, transformando *le* en *la*. La estrofa entonces sería:

*Ya la regala los ojos,
ya la entra, etc.*

Otra posible solución pudiera haber venido quizá de los traductores Cohen y Rivers. ¿Cómo? Transcribiendo el *he* («And now *he* charms her eyes»...) con mayúscula o aclarando entre corchetes que se refiere al Amor. Nótese que la palabra *amor* la ha venido escribiendo Góngora con mayúscula todo el tiempo, y por consiguiente la traducción inglesa pudiera haberlo consignado así de forma discreta, de haber visto los traductores certeramente la sutileza sintáctica de la estrofa y la mencionada ambigüedad a que se expone el lector. Con el *he* en letra minúscula nadie siente la menor repugnancia en entender como sujeto a Medoro.

Nuestra versión en prosa desmenuzada sería ésta: «El Amor comienza a penetrar en Angélica por los ojos, es decir, del simple hecho de admirar la belleza física de Medoro, una vez que tiene la cara limpia de sangre, etc. Al mismo tiempo en el corazón de Angélica se produce un sentimiento que ella misma parece no saber explicar y que la coge desprevenida. Sentimiento de *piedad*, “mal nacida entre dulces escorpiones”. Por fin comienza a ceder el corazón de Angélica, hecho de pedernal, y lo que salta de él son centellas de agua, o sea, lágrimas. ¡Oh, *piedad*, hija de padres traidores!». Las traducciones de Cohen y Rivers ya hemos visto que no pueden aclarar nada. Las palabras *pity* y *sympathy*, respectivamente, sin más, en el contexto en que se hallan, no arrojan luz interpretativa ni hacen hincapié en nada que pueda descubrirnos un sentido especial. Las dos estrofas determinadas por la palabra *piedad* siguen bastante herméticas.

En la voluminosa obra de Bernardo Alemany y Selfa¹¹, aunque consignada la palabra *piedad*¹² no lo está correspondiendo a este romance, sino a otras partes de la obra de Góngora: «Nos hemos servido de la edición de Foulché-Delbosc (*Obras poéticas de don Luis de Góngora*, New York, 1921, tres tomos)», dice el profesor Alemany¹³. No tengo a mano, por desgracia, tal edición y no puedo comprobar si *Angélica y Medoro* aparece en la citada edición de Foulché-Delbosc. De cualquier forma ya es significativo este lapsus por parte de quien sea. La versión de Dámaso Alonso para la última estrofa es ésta: «El duro corazón de Angélica siente la herida del Amor:

Ya es herido el pedernal...

Y como es un *pedernal* y ha sido herido, despedirá *centellas*, pero estas *centellas* no son otra cosa que las lágrimas de la

enamorada Angélica: serán, pues, *centellas de agua*".¹⁴ Dámaso Alonso va analizando el romance con arreglo a una organización de principios poéticos destacados (contraposiciones, paralelismos, alusiones, perífrasis, metáforas, imágenes, hipérbolos, cultismos, conceptos, ingeniosidades, chistes) y es una verdadera pena que este concepto de *piEDAD* no le haya preocupado lo más mínimo; el caso es que no lo trata bajo ninguna particularidad dentro del romance. Dámaso Alonso, que tan erudita, magnífica y económicamente nos desgrana el sentido de los más profundos recovecos gongorinos, nos deja con las ganas de saber cómo interpreta él mismo el concepto de *piEDAD*, que casualmente es el centro ahora de nuestra meditación. La misma crítica que hace al manual de *Historia de la literatura española* de Hurtado-Palencia (Madrid, 1921), por calificar éstos de "natural" a nuestro romance¹⁵, podríamos hacerle nosotros a Dámaso Alonso. No es imposible, desde luego, que los señores Hurtado y Palencia encontraran de veras *Angélica y Medoro* "natural"; sin embargo, al maestro Dámaso Alonso le cuesta trabajo creerlo; simplemente justifica tal calificación vertida a la ligera, porque tal vez los autores del manual "recogen ahí el sentido de una tradición". Es posible también que Dámaso Alonso dé por sentado que todos estamos en el secreto de lo que quiso decir Góngora con el término *piEDAD* en este romance, pero tampoco nos parece justo sospechar eso. Y no debe compungir a nadie el confesar no estar seguro de lo que un autor, y menos un poeta, haya podido significar. No se olvide que el poema, de un modo vagamente primordial pertenece al autor por derecho de paternidad manifiesta, pero nada más que de ese modo. Cualquiera lector de sensibilidad puede y debe arrancar del poema esquivas de luz que hasta pudieran sorprender y enriquecer la conciencia del autor. Con Góngora ahora nos pasa algo parecido, dentro de

la categoría de no saber con seguridad cuál era su noción de *piEDAD*. No es coincidencia que este concepto quede sin explicación, sin comentario en los autores que hemos manejado, y sí parece un problema puro de interpretación. Todos los mencionados autores parecen como pasar en volandas por encima de él, e insisto en que sería muy grande y hasta desagradable la casualidad de que hasta Dámaso Alonso supusiera gratuitamente que todos nosotros estamos en el secreto. Yo no lo estoy decididamente, si bien tengo formada opinión razonable de lo que Góngora quiso decir, y eso será la conclusión y parte final de este trabajo.

Los dos predicados que se adhieren a la palabra *piEDAD*, uno en cada una de las estrofas que tratamos, son: 1. «mal nacida entre dulces escorpiones», y 2. «hija de padres traidores». R. O. Jones, aunque no muy explícito, aventura una nota incompleta para los versos 31-32:

*una piEDAD mal nacida
entre dulces escorpiones;*

«because born amidst the pangs of love»¹⁶. De la *piEDAD* de los versos 35-36 no dice nada. Y aun en la primera *piEDAD* R. O. Jones se hace el sueco en cuanto a la palabra *mal*. Porque el caso es que Góngora dice *mal nacida*. En realidad R. O. Jones parece haber entendido la intención de

*una piEDAD mal nacida
entre dulces escorpiones;*

si bien se ha quedado sin explicar la palabra más esencial: *mal*. Góngora dice *mal nacida* como recriminando el sentimiento de

piEDAD que empieza a brotar de Angélica, desvirtuando su otro sentimiento de amor, «for the sake of it», y nada más. Lo dulce y lo amargo del amor, la delicia y la tortura que supone el estar enamorado (Lope: «Quien lo probó, lo sabe») justifica plenamente el considerar el sentimiento amoroso de Angélica entre dulces escorpiones. Con lo de *mal nacida* Góngora quiere delatarnos su reproche a todo lo que lleve consigo un resultado amoroso sin estar inspirado sola y puramente por amor. ¿Qué bastardeamiento del alma es eso de querer a alguien por compasión? Lo primero que nos viene a la mente es la irritación de Medoro (en realidad, la de cualquiera de nosotros en semejantes circunstancias) si llegara a sospechar o descubrir que le quieren por lástima y no por lo que él, como hombre, puede hacer despertar en una mujer. Si amamos por piedad, mal podemos decir que amamos. En todo caso falseamos los quilates posibles de nuestro amor. Góngora lo debía saber bien, como buen amante que era. Así entendemos nosotros el reproche justo que Góngora aplica a la conducta de Angélica. Y si no podemos asegurar qué le hace a ella culpable de que en su sentimiento haya entrado de polizón algo que no es genuino, sí se lamenta Góngora de que tal *piEDAD* venga a enturbiar el flujo de amor, *amor* que pueda discurrir entre Angélica y Medoro.

En cuanto al segundo predicado, «hija de padres traidores», con el buceo que hemos hecho en la estrofa previa, parece que hemos ganado mucho. ¿Quiénes son los padres traidores de la *piEDAD* en este caso? Quizá sea esta actitud medio maternal, medio erótica, la que nos conmueva más en Angélica, sin dejar de reconocer que todo lo que falsifique o produzca intrusismo en el amor, tiene que venir de padres (causas) traidores. Aquí las traidoras son las circunstancias. Medoro está herido, y al contemplar al mismo tiempo la hermosura del joven, Angélica

queda penetrada de esos dos sentimientos que se dan juntos muchas veces: de madre y de amante. Tal vez otra realidad de distinto tipo pudiera provocar esta dualidad de sentimientos en el corazón de Angélica: ella estaba en una posición social ventajosa como para no complicarse la vida enamorándose de alguien como Medoro, al fin y al cabo un desconocido. Una vez que la piedad aparece, lo difícil en esos casos es yugular el amor, dejar de amar, aunque lógicamente parezca lo más aconsejable, lo más natural. Una persona siente una tendencia amorosa hacia otra persona “que no le conviene” (por razones de economía, estimaciones sociales, culturales, presiones familiares, etc.) y, sin embargo, por un raro modo de su temperamento en que se confunde lo ascético y lo ególatra, queda presa en la urgencia de seguir la aventura, que lógicamente debiera tenerle sin cuidado. Y, sin embargo, lo difícil es dejar de amar —por piedad, por egoísmo, por lo que sea—; lo difícil es detener esa tendencia, ese brote expansivo. Se puede decir, definitivamente, que la piedad es hija de padres traidores porque está engendrada por algo que no debiera hacer ningún papel en el escenario del amor, y que se mete a hurtadillas, como de polizón. Hija de padres traidores, nacida a destiempo, advenediza que se pone en el camino del único amor que fuera permisible si el hombre pudiera atenerse siempre a sus inflexibles ideales. Para nosotros este concepto turbio de la piedad y el amor, uno junto al otro, es lo más excitante de la temática del romance de Góngora. ¿No es ello ya en sí una constante inquietadora en el alma de todos los hombres? Como constante del alma humana también se ha vertido como problema y argumento en la vida de muchos personajes ficticios de la literatura y la cinematografía. Los ejemplos podrían ser profusos con un mínimo esfuerzo de búsqueda. Los personajes de algunas novelas unamunianas, ¿qué

son sino héroes agónicos, frustrados, en donde un sentimiento desquiciado de orgullo se mezcla a otro de amor y piedad? El caso de Alejandro Gómez y la *Tía Tula* no dejan lugar a dudas, y salvando las diferencias obligadas, pueden ilustrar nuestro punto. Hay una película norteamericana que me impresionó grandemente, cuyo argumento es el siguiente: Una chica soltera que ha quedado embarazada visita a un médico para salir de dudas, y al tiempo le confiesa que en caso de ser fundadas sus sospechas llegaría hasta a suicidarse para evitar la vergüenza de la situación (ya que no tenía posibilidades de casarse con su novio). El médico —de quien la chica se ha medio enamorado por su tremenda personalidad y competencia profesional—, que conoce el diagnóstico, pide a la chica que se case con él para evitar un intento de suicidio. ¿Amor, piedad? Lástima que tal película, cuyo título ni siquiera recuerdo, no sea de fácil consulta como lo es un libro. Pero el tema se dio allí con la misma complejidad emocional, agudizado en este caso por la plasticidad que supone el ver a los personajes en la pantalla. ¿Qué sentimiento fue el que verdaderamente penetró a este hombre —el médico— para llevarle a hacer lo que hizo, casarse con su paciente? En la película, es evidente que la chica se enamora de él por razones normales, pero él en ese momento no corresponde, no puede corresponder: está totalmente entregado a su profesión. Lo único que siente es *piedad*. Pero, ¿no es verdad que el orgullo, o quizá la vanidad también, juegan una buena parte en este rompecabezas del sentimiento? El médico se fue enamorando de su misma conducta, de su piedad, de su rasgo generoso, y con ello al final de la película le podemos creer enteramente enamorado. Los padres traidores aquí son todas las circunstancias que han motivado la resolución de hacerse cargo de la paciente y del hijo que lleva dentro de ella ya. A Angélica le ocurre lo

mismo: se enamora de su misma idea en una mezcla exquisita de amor y lástima. Los padres traidores del amor de Angélica son también su propio orgullo de poderse ella misma contemplar haciendo algo caritativo. En estos casos, hemos dicho, lo difícil es hacer lo normal, es decir, abandonar el asunto. Lo fácil y morboso es hundirse uno más en la contemplación de su propia capacidad seudovirtuosa. No hay duda. El concepto de *piEDAD* es una constante de la condición humana que Góngora hábilmente apercibió como compañera del amor, enturbiándole unas veces, enalteciéndole otras con apariencias de virtud alambicada.

NOTAS

¹ *The Penguin Book of Spanish Verse*. Introduced and edited by J. M. Cohen (London, 1960). *Vid.* pp. 215-216.

² *Ibíd.*, pág. XXXVIII, *Introduction*.

³ *Introduction*, p. XXXIX.

⁴ Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* —tercera edición corregida (Madrid, 1961), págs. 23-24—, interpreta asimismo estas dos últimas estrofas: «'Angélica limpia el rostro al herido Medoro, y al limpiárselo se siente herida por el Amor, que estaba escondido tras las rosas, tras los colores del rostro'. Como siempre, Góngora piensa poéticamente, conformando su pensamiento a un cuadro fijo de la representación tradicional. Aquí se trata del adagio que de la tradición grecolatina ha llegado hasta nosotros: La serpiente se oculta entre las flores. Al designar metafóricamente como *rosas* las facciones de Medoro, nada más fácil para Góngora que pensar que tras estas rosas estaba oculto el Amor que había de herir a Angélica, como el áspid se oculta entre las flores» [Cp. Rubén Darío, 'A una estrella', en *Azul...*, *Obras escogidas*, III, *Prosa* (Madrid, 1910), pág. 42: «Me hablaste del vergel Amor, donde es casi imposible cortar una rosa sin morir porque es rara la flor en que no anida un áspid»]. Sigamos con Dámaso Alonso:

«'El Amor se escondió tras las rosadas facciones de Medoro, porque al disparar el dios sus flechas pudieran éstas, merced a la noble sangre del garzón, labrar o ablandar el corazón de Angélica'. Ni aún así lo entenderá quien no sepa que según una antigua creencia (condensada en un adagio) el diamante no se podía ablandar sino con sangre»

- ⁵ *Renaissance and Baroque Poetry of Spain*, with English prose translations. Introduced and edited by ... The Laurel Language Library (New York, 1966), pp. 189-190.
- ⁶ *Vid.* nuestra reseña al libro de Cohen en *Filología Moderna* (Madrid, 1963), número 9, pp. 50-52.
- ⁷ *Op. cit.*, p. 25.
- ⁸ *Luis de Góngora y Argote. Obras completas*. Recopilación, prólogo y notas de ... Quinta edición. Aguilar (Madrid, 1961), p. 142.
- ⁹ *Poems of Góngora*. Selected, introduced and annotated by ... (Cambridge, 1966), p. 109.
- ¹⁰ *Op. cit.*, p. 190.
- ¹¹ *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote* (Madrid, 1930).
- ¹² *Ibid.*, p. 760.
- ¹³ *Ibid.*, p. 6.
- ¹⁴ *Op. cit.*, p. 25.
- ¹⁵ Dámaso Alonso, p. 20.
- ¹⁶ *Op. cit.*, p. 154.

“Hacia un intento de metodología para la fijación y evaluación de pruebas de literatura en cursos universitarios superiores”, *Estudios de Filología inglesa*, vol. I (1976), pp. 7-26

Cuestiones previas. Ocioso sería especular sobre la relevancia que la prueba final, y la calificación que necesariamente se adscribe a ella, tienen para todo aquel que se embarca en un curso universitario. La tan prodigada queja —y tan justa en el caso de profesionales pundonorosos— de que la universidad es una fábrica de emisión de títulos, es tanto más estéril cuanto más cierta. El estar todos de acuerdo en que esto sea así, no alivia la virulencia del problema en cuanto a proponer líneas de mejora. La universidad, es efectivamente, una fábrica de emisión de títulos, porque los títulos se exigen para todo. Y ya está. Y para que ello no fuera así tendríamos que tensar nuestra imaginación y suponernos inmersos en un estado real de cosas pertenecientes — ¡yo qué sé...!— a otra galaxia.

Entonces, si dado que estamos todos de acuerdo en que los títulos *son* necesarios, inevitables, me parece que lo más racional es instalarse en esta situación indiscutible y, a partir de ahí, trabajar sobre lo más conveniente. La línea de trabajo que yo propongo es, ni más ni menos, la de buscar un cauce de innovación para la confección y realización de los exámenes. Puesto que éstos son necesarios, hagamos de su realidad una experiencia tolerable y, si se me permite, enriquecedora.

De momento, mi primera propuesta se dirigiría a establecer la conveniencia de que las ‘preguntas’ del examen constituyeran de por sí un índice válido de la más esencial doctrina que el programa en cuestión contenga. La experiencia menos ambiciosa

ha demostrado que una colección de exámenes confeccionados con riguroso criterio de esencialidad forma un cuerpo insustituible de referencia y consulta. En las universidades norteamericanas (U.S.A. y Canadá) y británicas, al menos en todas las que yo conozco, existe una recopilación de las pruebas finales que se vienen estableciendo en el curso de los años. La sola compulsación de las preguntas que constituyen los exámenes es una valiosísima fuente de información en síntesis desprovista de hojarasca. Lo que decimos no merece más apologética, puesto que nos la ahorra su misma realidad fácilmente comprobable. Supuesto que un examen acertado forma ya un guión de la porción de materia en él contenido, me gustaría ahora, por riguroso orden de secuencia problemática, pasar al siguiente extremo, a saber: la conveniencia de que sean los propios participantes del curso quienes sancionen, con el concurso del instructor, los temas más interesantes o, en definitiva, más idóneos que, por un lado, puedan servir de contenido de un examen; y por otro, y como consecuencia lógica de lo primero, que sean representativos de las líneas doctrinales más importantes de la asignatura.

Si seguimos indagando en los supuestos sobre los que basamos nuestra proposición, algo que yo al menos creo indiscutible es que cualquier persona, al término de una simple lectura, no digamos estudio, de un tema cualquiera, ha generado automáticamente un conjunto de sugerencias hacia las cuales su temperamento se siente proclive, respecto a lo leído; y al contrario, habrá rechazado, como estériles posiblemente también, algunas otras consideraciones o 'preguntas' supuestamente potenciales sobre lo leído. Si tomamos una clase de 50 participantes por término medio y urgimos cordialmente a que cada uno de ellos formule una pregunta o tema viable respecto a

lo que su talante entienda como más representativo de la materia cubierta en el curso, nos encontramos con que —descontando abstenciones, formulaciones inviables, coincidencias reduplicativas, etc.— el propio curso habrá contribuido con un meritísimo guión que, de una parte, es casi seguro que cubra la totalidad de la materia; y de otra, que los elementos que constituyen el guión-temario sean realmente los más cargados de sentido para los participantes, aquéllos que sancionan los módulos de reflexión más esenciales que brinda la materia que haya sido objeto de explicación, comentario, o simple tratamiento en el trabajo normal de clase. Veamos con algunos datos concretos lo que digo: aplicando el método propuesto y teniendo en un curso de Literatura inglesa a los autores Wilde, Dowson, Hardy, Lawrence, Conrad, Yeats, Hopkins, Shaw, Joyce, y Dylan Thomas, como la materia más o menos cubierta, nos encontramos con el siguiente muestrario de temas sugerido por los participantes:

1. Pesimismo en Hardy
2. Autores en los que se explica el simbolismo en forma práctica.
3. Desgaste y recuperación de la expresión.
4. Características de la novela moderna.
5. La novela en Lawrence.
6. Carácter evocador del mar en Conrad.
7. Evolución poética de Yeats.
8. Sentido de la crítica en Wilde.
9. Sentido de la naturaleza en Yeats.
10. Importancia del *tema* o *argumento* en la novela.
11. Poesía de Hardy.
12. Aportaciones de Conrad al lenguaje.
13. Influencia de los metafísicos en la poesía del siglo XX.

14. Galvanización de la palabra en Hopkins.
15. El descriptivismo en Conrad.
16. Análisis del problema de la autenticidad de lo autobiográfico en Conrad.
17. Características de la poesía de Oscar Wilde.
18. Comentario de un poema de Hopkins.
19. Influencia de los acontecimientos sociales sobre la literatura en un momento dado.
20. El tema del amor en Hardy.
21. La antigüedad bizantina en Yeats.
22. El 'Wessex' en Hardy.
23. Tema del "carpe diem" en Dowson's 'Cynara'.
24. Técnica de la adjetivación en Conrad.
25. Relaciones familiares de Lawrence en su obra.
26. La década de los 90 (*The Yellow Book*)
27. El tema del tiempo en algún autor de los vistos.
28. Comentario de 'Leda and the Swan', de Yeats.
29. Comentario de 'Down by the Salley Gardens', de Yeats.
30. La rima en la poesía de Hopkins.
31. Individualidad humana en la obra de Lawrence.
32. Erotismo vitalista en Lawrence.
33. Comentario de 'Why the Novel Matters', de Lawrence.
34. La postura religiosa de Hopkins en relación a su poesía, y la temática de ésta.
35. Pesimismo y 'meliorismo' en Hardy.
36. Simbolismo en la obra de Oscar Wilde.
37. *Ulysses*, ¿es una novela, o no. Y por qué?
38. Dylan Thomas como poeta neorromántico.
39. Shaw y el teatro burgués.
40. ¿Por qué no es actual el teatro de Shaw?
41. Correspondencia entre la obra de Joyce y el surrealismo.

42. Aportación de Joyce a la técnica novelística.
43. Comentario de un poema de Dylan Thomas.
44. El didactismo en el teatro de Shaw.
45. Influencia ibseniana en el teatro de Shaw.
46. El 'flujo psíquico' tal y como se demuestra en los textos.
47. Influencia de Joyce en la novela hispanoamericana actual.
48. Características del teatro de Shaw.
49. La radio en Dylan Thomas.
50. Unidad y continuidad de tema y personajes en la obra de Joyce.
51. Elementos autobiográficos en la obra de Joyce.
52. Visión del hombre en Dylan Thomas.
53. Comentario de una obra de Shaw.
54. Evolución estilística de Joyce.
55. El diálogo en *Under Milk Wood*.
56. Tradición clásica en Joyce.
57. Descriptivismo en el *Ulysses*.
58. El puritanismo en Shaw.
59. Comentario de una obra de Joyce.
60. Comentario breve de *Under Milk Wood*.
61. Características generales de la poesía neorromántica.
62. Comentario del 'Poem in October', de Dylan Thomas.
63. Actitud de Shaw ante el Romanticismo.

A pesar de las evidentes repeticiones, desdibujamientos y fallas de diverso tipo que puede percibir todo aquel que con talante normalmente crítico aborde esta relación de temas, es difícil negar que por este procedimiento democráticamente razonable (o razonablemente democrático, que viene a ser lo mismo) nos sorprendemos en posesión de un flabelo de preguntas que corresponden a motivaciones sensatas respecto del material

cubierto en clase; y en posesión también de un sistema, medio adivinado o medio descubierto, de estructurar una prueba final que proporcione al que ha de realizarla una ocasión de patentizar todo lo que sabe. Obsérvese que la importancia de este extremo es, sin más, decisiva: la de conducir por todos los medios al participante a que patentice, en el peor de los casos, todo lo que pueda saber, y ello habiéndole previamente invitado a preparar la asignatura tan extensivamente (en términos absolutos) como lo hubiera podido realizar de haberse sometido al sistema convencional de la preparación a ciegas. Y conviene insistir, creo, en el detalle de que así la preparación de la asignatura es tan intensa —o tan como se quiera— como lo puede ser de cualquier forma convencional. Y ello porque cada participante dispone de un solo derecho para elegir un solo tema, y nada más. El resto de los temas le vienen impuestos por las elecciones correspondientes de sus compañeros. Y este detalle encierra un sorprendente recurso psicológico, el de transvasar la ejecutividad (y consiguiente falta de popularidad de la medida) del instructor de haber puesto las preguntas, a los propios participantes en bloque; aunque es evidente que la ‘dificultad’ y complejidad de muchas de las preguntas así elaboradas pueden superar con mucho a la posible dificultad del mismo número de preguntas resultantes exclusivamente del ejercicio de la discrecionalidad del instructor. Por lo tanto, este transvase de funciones es una medida psicológica de gran cala que se traduce en una óptima disposición de ánimo, libre de suspicacias, de los participantes. Además, el sistema en cuestión tiene una gran semejanza al que impera en la modalidad de pruebas de selección (entiéndase, *oposiciones*) respecto al ejercicio consistente en la entrega por parte del tribunal al opositor de un número de temas para que éste los prepare libremente en un lapso de tiempo fijado.

Hasta aquí es evidente que hemos asediado el problema desde la óptica preferible de una colaboración entre ambos, participantes e instructor del curso. Para los casos en que este procedimiento —bien por el excesivo número de asistentes, bien por el temperamento específico de los mismos, etc.— no resulte viable, todavía contamos con lo que podríamos entender como recurso de disponibilidad permanente, es decir, el que corresponde al instructor cuando de su propia cosecha aborda el trance de preparar las preguntas de examen. Antes de esbozar ningún supuesto, nos parece evidente, pero no por ello menos digno de énfasis, que cualquier actitud hacia el estudio de la literatura debe necesariamente estar basado en la referencia a los textos en cuestión. Así, un programa óptimo, aun en sus estadios elementales, me parece que es el constante ejercicio de detectar de forma indiscutible, en los textos escritos por los autores objeto de estudio, las semblanzas teórico-doctrinales que se hayan escrito sobre estos mismos autores en *cualquier* libro de texto autorizado. Cuando el libro de texto es una de estas modernas, amplias y manejables antologías —valgan de ejemplo las dos representantes del esfuerzo editorial de las casas Norton, *The Norton Anthology...*, y la de Oxford, *The Oxford Anthology...*— esta labor de imbricación, correspondencia, constatación, o casación de las líneas teórico-doctrinales asignadas a cada autor en las introducciones correspondientes a su parte de obra seleccionada, con los textos específicos elegidos por los mismos editores, es doblemente valiosa por encontrarse tan a mano, en unidad compacta, lo uno y lo otro. Si la introducción a Joseph Conrad, digamos, nos habla de su dedicación hacia el lenguaje, de su tratamiento del mar, de la estilística de su sistema de adjetivación, etc., etc., la más elemental (y al tiempo la más fructífera) de las actividades del estudioso es la búsqueda y plena

justificación de esos principios teóricos —que vienen en cualquier buen libro normal de texto, repito— tal y como se manifiestan en la *sola* obra literaria.

Pero aun sin abogar por la imposición de esta modalidad que acarrearía la celebración de exámenes a base *únicamente* de comentario de textos, podemos reanudar nuestro proceso de sugerencias mediante la confección de un examen que conjugue armónicamente una serie de preguntas tipo *test*, y otro tipo de preguntas de índole discursiva. Y para que el resultado sea lo más satisfactorio posible, creo que, en principio, las preguntas deben tratar de sustituir —como la más revolucionadora innovación de todas— la respuesta basada puramente en un conocimiento retentivo o memorístico, por otro tipo de contestación originada por el resultado de haber aplicado a la pregunta un régimen, de entre esta multiplicidad (en modo alguno exhaustiva) de facetas: identificación, confrontación, distinción, casación, reconocimiento, detectación, intuición, etc. Es decir, que de momento la memoria esgrimida en la forma directa y pura que entendemos que toda persona tendría necesariamente que esgrimir para soltar de carrerilla la lista de los 33 reyes godos, este tipo de memoria, decimos, no tiene cabida en nuestro planteamiento.

Para ilustrar casi puerilmente lo que queda explicado, compárese el proceso de la mente al tener que recordar por orden los diez primeros reyes godos, y por otra parte el distinto proceso de acertar el orden correcto de estos mismos diez reyes godos *reconociéndolo* de entre dos, tres, o más secuencias abultadamente incorrectas; el acto de repentizar un dato leído pero no retenido, en esa ubicua y supuesta disponibilidad de la memoria, con la pretensión de producirlo en un momento dado, y por otra parte el distinto proceso de rescatar ese mismo dato

inmediatamente, con sólo verlo un segundo, de entre un grupo de alienígena comparsa, etc. Voy a proponer a continuación, y bajo los epígrafes que corresponden a cada uno de los posibles módulos de sustitución de la memoria pura, unas series o tipos paradigmáticos de preguntas con los que he ensayado la confección de pruebas de Literatura inglesa y norteamericana en los cursos superiores de especialidad de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada:

1. *Comentario de un texto con señalización de puntos concretos y sugerencia bibliográfica.*

To be, or nor to be: That is the question.
whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune'
Or take up arms against a sea of trouble,

(Shak., *Hamlet*)

“A four-stress line seems to be inherent in the structure of the English language. It is the prevailing rhythm of the earlier poetry” (Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, p. 251)

Señale gráficamente los acentos o sílabas acentuadas. Diga qué clase de ritmo y qué clase de metro —y en qué consisten— tiene la estrofa.

2. *Relleno de huecos en un comentario crítico o doctrinal sobre un autor dado.*

a/ “Con ningún momento cultural ha tenido tanta pretensión filohebraica como esta inglesa que quiso ser la 'nueva Israel', subordinando la lectura de los a la

del Testamento. En un orden más externo encontramos en una forma oratoria, antes que lírica. Su percepción del mundo es lejana, genérica, sin darnos la impresión de experiencia vivida” (J.M. Valverde, *Historia de la Literatura Universal*)

Rellene los huecos correctamente.

- b/ Fill in the blanks with the appropriate word(s)
“En tanto que eran proféticos, optimistas, idealistas y visionarios, son realistas morales, inquisidores de las leyes de la vida humana, pesimistas por temperamento; y si les reconocemos un genio,debemos decir que su visión era trágica” (Morton Dauwen Zabel, *Historia de la Literatura Norteamericana*)

- c/ Fill in the blanks with the appropriate word(s)
“To survey the whole of work, and generalize about it, is not easy. He had several styles and experimented in numerous genres, many of them overlapping. But for convenience his career may be divided into stages. First came his early period, when he discovered the theme and exploited it in a succession of books that reached their peak in (1881). Then followed the middle years, as he turned away from the subject of the American in Europe”. (*American Literary Masters*, vol. II, p. 4)

- d/ Fill in the blanks with the appropriate author(s):

“La exposición comienza con los orígenes religiosos de la expresión americana en los siglos XVII-XVIII en la obra de (s. XVII-XVIII) y en la de en el siglo XVIII; continúa con el espíritu racional y humanista de la Revolución representado por ; define los orígenes de una norma estética en la obra de ; sigue señalando la aparición del realismo social como fruto del romanticismo en las obras de y ; estudia a y como los hombres que dieron al pensamiento americano una filosofía de la naturaleza y el individualismo; considera a y como los escritores que, con su concepción moral del destino humano, dieron a los U.S.A. su primera notable literatura de imaginación trágica; aparece como el poeta en que la concepción visionaria del destino americano alcanzó su primera y mayor elocuencia; combinó la tradición moral americana con un espíritu intensamente individual para producir un arte lírico de la más alta intuición; es la inteligencia supremamente cultivada y escrupulosa que trató de integrar la vida americana con sus fidelidades y su herencia en el pasado europeo; es tratado como el artista que dio a los U.S.A. su última y más genial leyenda de heroísmo y aventura personales”, etc. (Morton Dauwen Zabel, *Historia de la Literatura Norteamericana*, prólogo)

e/ Fill in the blanks with the appropriate word(s)

“The surest into the heart of major achievement is through understanding his use of One of the oldest modes in Western , pastoralism flowered again during

the English Renaissance until its decay in the century”
(*American Literary Masters*, vol. II, p. 568)

f/ “When and his friends expected the Nobel Prize in 1930, the year it was awarded to Sinclair Lewis, they expected it on the strength of For this novel represented its author's profoundest feeling about American life, his developed understanding of the dialogue between desire and restriction, his considered judgement about conventional right and wrong, his lifelong sympathy for the sensitive and seeking individual in his pitiful struggle with nature - with his enormous urges and his pathetic equipment” (*American Literary Masters*, vol. II, p. 631)

Fill in the blanks with the appropriate word(s)

g/ “Music, when combined with a pleasurable idea, is ; music the idea is simply music; the idea without the is from its very definitiveness”

Fill in the blanks appropriately and identify author and work.

3. *Identificación de fragmentos de obra original*

a/ Trip no further, pretty sweeting;
Journeys end in lovers meeting.

In delay there lies no plenty;
Then come kiss me, sweet and twenty,
Youth's a stuff will not endure.

Identifique (autor, obra) este fragmento y comente el tema.

- b/ “No man is an island, entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main. If a clod be washed away by the sea, Europe is the less, as well as if a promontory were, as well as if a manor of thy friend's or of thine own were. Any man's death diminishes me because I am involved in mankind, and therefore never send to know for whom the bell tolls; it tolls for thee”

Identifique autor, trabajo, y comente.

- c/ “Las palabras y los hechos son modos enteramente indiferentes de la energía divina. Las palabras son también actos y los actos son una especie de palabra” (Words and deeds are quite indifferent modes of the divine energy. Words are also actions, and actions are a kind of words)

Identify (author, work) the above paragraph.

- d/ Identify author, work, fragment —if any— and comment on the meaning of the inserted image(s) — if any:

“As God comes a loving bedfellow and sleeps at my side all
[night and close on the peep of the day,
And leaves for me baskets covered with white towels bulging
[the house with their plenty”

- e/ Identify author, poem, and the fable from Classic Antiquity that is suggested in the following stanza:

Loj in yon brilliant window-niche
How statue-like I see thee stand,
The agate lamp within thy hand!
Ah, Psyche, from the regions which
Are Holy Land.

- f/ “Of course, I pretend to no originality in either the rhythm or metre of 'The Raven'. The former is trochaic — the latter is octameter acatalectic, alternating with heptameter catalectic repeated in the refrain of the fifth verse, and terminating with tetrameter catalectic”

Identify author, work, and explain the meaning of the terms *trochaic*, *octameter*, *catalectic*, *heptameter*, and *acatalectic*.

- g/ State at least two of the most outstanding poetical devices of the following stanza, translate it into Spanish, and identify the poem and its author:

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December;
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor
Eagerly I wished the morrow; – vainly I had sought to borrow
From my books surcease of sorrow –sorrow for the lost Lenore–
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore–
Nameless here for evermore.

4. *Identificación de comentarios doctrinales y críticos sobre un autor dado o escuela.*

- a/ “En cualquier caso, este poema es una de las piezas memorables de toda antología inglesa. El enamorado

empieza hábilmente diciendo que, si el tiempo no se acabara, él dedicaría miles de años a esperar y preparar su amor, pasando todo un siglo en la alabanza de cada parte y cada cualidad de su amada”

(José María Valverde, *Historia de la Literatura Universal*)

Identifique autor, poema, escuela, etc.

- b/ “They laid primary emphasis on just one secondary feature, his fine, careless elegance The sort of beautifully phrased but social and conventional poems”

“Allegorical romance, imbued with moral feeling and narrated in ornate verse, was the essence of their manner”

“The basic idiom of their poetry is daring, colloquial, and passionate; its meter is often deliberately rough, with many short syllables irregularly spaced as in the rhythms of everyday speech”

(*Norton Anthology*, vol. I)

Identifique las escuelas poéticas inglesas del s. XVII y asigne a cada una de ellas la semblanza teórica correspondiente de los tres párrafos indicados arriba.

- c/ “Para el anciano Chillingworth no puede haber duda de que el orgullo era más atractivo que la sensualidad” (Austin Warren – en Morton Dauwen Zabel, *Historia de la Literatura Norteamericana*).

Identify author, work, and the name Chillingworth.

- d/ To which of the following authors can you ascribe this statement:

“In a visit to the Paris Exposition (1900) he saw the huge dynamo that in his autobiography he was to take as a symbol of mechanistic power and energy in the multiplicity of the 20th century as contrasted to the force of the Virgin, 'the ideal of human perfection' representing the unity of the 13th century”...

(Hart, *The Oxford Companion to American Literature*, p. 5)

Emerson, Mark Twain, Henry James, Henry Adams, Bret Harte, Whitman, . . . ?

- e/ To which author can the following paragraphs be referred?:

“This impact of new wealth upon old, and of a new and aggressive materialism upon the different ideals of pioneers and old aristocratic societies alike, supplied conflicts in ways of life, and hence fascinating subjects for the novelist of manners”

“It was the narrow culture, the rigid codes and the lack of all but defensive vitality of this American aristocracy which stung her imagination”

(Spiller and others, *A Literary History . . .*, vol. I, pp. 1208-1211)

- f/ “Temía y odiaba a la tradición europea” (Morton Dauwen Zabel)

“He was intensely ambivalent about Europe. In some ways he hated it. But he lived there, off and on, for several years, and he studied it with passionate interest” (*American Literary Masters*)

To whom do these quotations refer? Comment of the significance of them.

- g/ “That year (1895), in his collected poems, he was the first to respond to the radical genius of Emily Dickinson, and the result was a volume of imagist impressionism twenty years in advance of the official imagists”
(*The American Tradition in Literature*, vol. II, p. 940)

Identify the author to whom the quotation refers, and explain the meaning of the terms *imagist*, and *impressionism* as they appear in the text.

5. *Identificación directa*

- a/ Identifique:
John Heminges and Henry Condell / Raphael Holinshed / 1564-1616 / 'Sons of Ben'
- b/ Identify the following names:
Pequod – Dimmesdale – Ligeia – Ahab – Hester Prynne
- c/ Identify the following names:

Huck Finn – Claggart – Annabel Lee – Silas Laphan – Oakhurst.

6. *Elección de variantes, casación, ordenación.*

- a/ Elija, de entre los siguientes, el esquema de rima de los sonetos de Shakespeare y comente su sentido y alcance:

ABABCDCDEFEEFGG / ABABABABCDCDCD
ABBAABBACDECDE / ABBACDDCEEFGGF
ABBAABBACDCDEE

- b/ Match up the following authors and titles:

Bret Harte, Emerson, Henry Adams, Melville, Whitman, Dickinson, William Dean Howells, Poe, Mark Twain, Henry James.

The Prince and the Pauper; The Rise of Silas Laphan; Nature; The Wings of the Dove; Democratic Vistas; Billy Budd; The Innocents abroad; The Portrait of a Lady; Moby-Dick; The Scarlet Letter.

- c/ Place in the correct chronological order, beginning with the oldest, the following authors (considering their dates of birth) and first editions of the works:

Leaves of Grass, Bolts of Melody; The Portrait of a Lady; The Education of Henry Adams; Benjamin Franklin; Nature; E.A. Poe.

7. *Traducción al español y comentario de pasajes.*

- a/ Traduzca al español, identifique (autor, trabajo, etc.) y comente la temática de la siguiente estrofa:

In me thou see'st the glowing of such fire,
That on the ashes of his youth doth lie,
As the deathbed whereon it must expire,
Consumed with that which it was nourished by.

- b/ Translate into Spanish and comment on the existence of the inserted image(s), if any. Identify the author and the poem (or fragment):

“Sure as the most certain sure . . . plumb in the uprights, well
[entretied, braced in the beams,
Stout as a horse, affectionate, haughty, electrical,
I and this mystery here we stand.
Clear and sweet is my soul . . . and clear and sweet is all that
[is not my soul”.

8. *Reconstrucción en inglés de un fragmento (poema, etc.) dado en español.*

- a/
- Pero a mi espalda escucho siempre
el alado carro del tiempo que se acerca,
y ante nosotros se extienden
desiertos de vasta eternidad.
Los gusanos probarán
tu doncellez largamente guardada.
Y ahora, como aves rapaces enamoradas,

devoremos en seguida nuestro tiempo, mejor
que languidecer en su lento poder.

(Trad. J.M. Valverde)

Reconstruya en lo posible el original en inglés correspondiente a este fragmento traducido. Identifique autor y poema.

- b/ Try to reconstruct the original poem (or fragment) in English, the Spanish translation of which is as follows:

Hay una cierta oblicuidad de luz
las tardes de invierno
que oprime como el peso
de músicas catedralicias.

Nos daña celestialmente
sin que encontremos cicatriz alguna
sino la diferencia interna
donde residen los significados.

Identify the author.

9. *Caracterización de un término literario inserto en una cita.*

Which poetical device is this?:

“En Poe +vemos la oscuridad; saboreamos la muerte;
sentimos los sonidos y colores+”

(Morton Dauwen Zabel)

10. *Identificación del título de una obra y/o comentario de la misma.*

- a/ What is *Walden*? What does, in fact, the word Walden mean?
- b/ State briefly the plot of “The Outcasts of Poker Flat” and identify its author.
- c/ Summarize the plot and theme of *The Scarlet Letter* and indicate its author and approximate date of publication.
- d/ Indicate the author(s) of each of the following books:

American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman (New York: Oxford University Press, 1941)

Main Currents in American Thought: An Interpretation of American Literature from the Beginning to 1920 (New York: Harcourt, 1930)

The American Mind: An Interpretation of American Thought and Character since the 1880's.

- e/ What is the plot and the meaning of “The Real Thing”? Who wrote it?
- f/ What is meant by *Main-Travelled Roads*? To what author does it refer?
- g/ Write a brief review on Hart's *The Oxford Companion to American Literature* and comment on its main features as to the presentation of the material.

- h/ State briefly the theme of “The Return of a Private”. Indicate the author and his literary style.
- i/ State briefly the plot of *The Hairy Ape* and say who wrote it.
- j/ Comment from all possible points of view on “The Figure a Poem Makes”. Who wrote it?

11. *Exposición crítica breve de los materiales de que se ha servido cada participante para preparar el curso, o de otras fuentes recomendadas.*

- a/ State the title, particulars —as to the presentation of the material— and author(s) of the books you have referred to in order to prepare this test and the course in general.

12. *Rellenar los huecos de un poema o fragmento estudiado y de especiales características asociativas y lingüísticas.*

- a/ Complete with the exact word the verses of the following stanza and identify the title of the poem and its author:

But our love was stronger by far than the love
 Of those who were older than (. . .) –
 Of many (. . .) wiser than we –
 And neither the (. . .) in Heaven above
 Nor the demons down under the (. . .),
 Can ever (. . .) my soul from the (. . .)
 Of the beautiful Annabel Lee.

13. *Diferencias apreciativas de manifestaciones literarias esenciales.*
- a/ What is the difference between poetry and prose according to the theory of any scholar (author) that you may have studied?
14. *Definición caracterizadora y distintiva de ciertas denominaciones aceptadas en literatura y/o su misma determinación.*
- a/ What can be understood by FIRST GOLDEN AGE of North American Literature? State the period of time, authors and book-titles that form the so-called First Golden Age.
- b/ What general denomination, in literary terms, can you give to the group of authors made up of Mark Twain, Dean Howells, Henry James, and Henry Adams?
- c/ How could/would you define 'naturalism' in literature?
- d/ Mention an example of 'novelist of manners' among the authors studied, and comment on any of his/her works.
- e/ Who could embody the “American Representative Man” either in literary fiction or in reality, and why?
- f/ What is the significance of the term 'Middle Border' in the literary Realism and Naturalism at the turn of the century?
- g/ How do the labels THE TWENTIETH CENTURY: LITERARY RENAISSANCE AND SOCIAL CHALLENGE: AMERICAN REVALUATIONS make sense when referred to both the work and the literary significance of Frost, and Robinson?

15. *Mención de las más acusadas características distintivas de un autor en cuanto a temas y/o estilo.*
- a/ State the main themes in Emily Dickinson's poetry.
 - b/ State the main themes of Mark Twain's narrative, and mention at least one title of a work which refers to each theme.
 - c/ Which are, in your opinion, the literary or technical innovations that Poe introduced in his poetry, and what do these originalities consist of?
 - d/ What were the main themes in Henry James' literary work? Mention the appropriate examples of each phase.
 - e/ State Emerson's essential theories which can be relevant to Literature.
16. *Explicación de términos literarios técnicos y/o módulos temáticos de un autor dado.*
- a/ What is sinestesia?
 - b/ What was the concept of *History* for Henry Adams?
 - c/ What was Transcendentalism?
 - d/ How would you explain both optimism and pessimism in the poetry and, in general, in the attitude toward life, of Walt Whitman?
 - e/ What is Puritanism? State and comment on any work where the influence of puritanism can be traced.
 - f/ Comment on some of the social, historical, or personal causes of Robinson's pessimism.
 - g/ What is expressionism for O'Neill, and how does he manage to show it in his theatre?
 - h/ What is pastoralism for Frost?

- i/ What is symbolism for O'Neill and how can it be shown in his theatre?
- j/ Where and how is Frost's "estoicismo senequista" (Morton Dauwen Zabel) made evident?

17. *Apreciaciones analógicas y/o diferenciales entre autores dados.*

- a/ To what extent can we describe Emily Dickinson as the antithesis of Whitman, and Franklin as the antithesis of Poe?
- b/ State the points of literary resemblance between Emerson and Thoreau, and between Hawthorne and Melville.
- c/ How could the last three authors studied (Frost, Robinson and O'Neill) justify their inclusion in the Second Golden Age

18. *Reproducción en lo posible de algún poema de autor estudiado.*

- a/ Do you remember any poem by Emily Dickinson? Try to quote the original in English, and comment on it.

19. *Apreciaciones de influjo o impacto de fenómenos socio-políticos, histórico-culturales, etc., en la obra de un autor.*

- a/ What was the influence of the American Civil War on Henry James' work?

- b/ O'Neill's indebtedness to European play-wrights. Comment also on the ideas he drew from Greek tragedy and from German philosophy. Comment on O'Neill's dramatic creed.
20. *Justificación de denominaciones de caracterización literaria de ciertos autores.*
- a/ What authors belong to the Second Golden Age in North American Literature, and when did it take place?
21. *Serie de preguntas discursivas de tipo semi-convencional.*
- a/ ¿Qué es un 'conceit', a la manera en que lo entendían los "metafísicos"? Ejemplos.
- b/ Temática predominante en los sonetos de Shakespeare.
- c/ Fases características en la creación literaria de Milton, e identificación de las mismas con las correspondientes obras.
- d/ Artificiosidades y convencionalismos más relevantes de la literatura inglesa de la época de Shakespeare.
- e/ Importancia para la literatura inglesa de la figura de Francis Bacon.
- f/ El Barroco en Inglaterra.
- g/ Descripción y reseña bibliográfica de las revistas especializadas, de literatura, que Vd. Conozca.
- h/ El 'Buen Gusto' y los ideales neoclásicos de la literatura inglesa. Su permanencia vigente.
- i/ Delimitación teórica y concepto de los términos *lírica* (poesía, poema); *dramática*; novela (*prosa*). Teoría y

estudio. Diferencias. Testimonios y juicios críticos de los autores. Recursos retóricos. Estilística.

- j/ Características de la novela picaresca inglesa, enfrentada a la novela picaresca española. Ejemplos.
- k/ Sistemas métricos y rítmicos comparativos de la poesía inglesa y española.
- l/ Temática de *An Essay on Criticism*, de Pope.
- m/ Fases de la creación poética de John Donne: Problemática y correspondencia con el caso de Góngora en España.
- n/ *Rambler* (1750-1752) and *Idler* (1758-1760)
- ñ/ ¿Qué significa el término 'Augustan' aplicado a la literatura inglesa?
- o/ ¿Qué es El Barroco?
- p/ ¿De dónde proviene la denominación de poetas 'metafísicos'? Comente.
- q/ ¿Qué es El Neoclásico?
- r/ ¿Qué sentido tenía *wit* para los autores neoclásicos del s. XVIII?
- s/ Partidos políticos 'Tory' y 'Whig': Nacimiento, ideología, etc.

22. *Serie de preguntas discursivas de tipo totalmente convencional, y no recomendable.*

- a/ La poesía inglesa en el s. XVIII
- b/ La novela inglesa del s. XVIII
- c/ El teatro inglés del s. XVIII

23. *Serie de preguntas objetivas predominantemente discursivas.*

1. Oratoria sagrada y barroco inglés: Interdependencia. Cultivadores, correspondencia con otros países.
2. ¿Qué sentido tenía la palabra “Whig”?
3. ¿Qué entendía Swift por *misanropía*?
4. Breve reseña de la obra *Theory of Literature*. Indique su autor.
5. ¿Qué sentido y alcance tenían las palabras *wit* y *nature* en *An Essay on Criticism*? Indique su autor.
6. ¿En qué consistía el *humor*, tal y como lo concibe Jonson en sus comedias?
7. Sinopsis de la Literatura Universal con arreglo a la observancia o no de los modelos clásicos, y delimitación cronológica.
8. ¿Qué es *The MLA Style Sheet*?
9. Creación literaria de Oliver Goldsmith y ejemplos de obras en los respectivos géneros.
10. ¿Qué tipo de obra es *Arcadia*, y qué representa su temática y su estilo en la literatura inglesa?
11. ¿Qué era un buen estilo para Swift?
12. ¿Quiénes eran los puritanos y cuál es su origen?
13. ¿Qué opinión dio el Dr. Johnson en su *Life of Addison* de la prosa de éste último?
14. ¿En qué consiste la “comedia de costumbres”?
15. Breve reseña descriptiva de *The Oxford Companion to English Literature*.
16. Quartos y Folios de Shakespeare
17. ¿Qué significó en su día el término 'Thorough'?
18. ¿Qué sentido último tiene *Rasselas*? Identifique la palabra, y su autor.
19. ¿Cuáles fueron algunas de las realidades socio-político-científico-religiosas predominantes del siglo

- XVII, que renovaron la concepción del mundo isabelino?
20. ¿Cuáles son las 'unidades' o reglas del teatro y en qué consisten?
 21. Asociación de las teorías de Copernico, Galileo, Newton, etc. y la crítica de Swift en *Gulliver's Travels*.
 22. ¿Cuál era la idea del “decorum” en la literatura inglesa del siglo XVII?
 23. ¿A qué se refiere la denominación “graveyard school”?
 24. ¿Qué es el “Euphuism”?
 25. Motivación histórica del poema “Absalom and Achitophel”. Diga su autor.
 26. ¿Cuál era la actitud del Dr. Johnson ante las reglas literarias y dónde expresó sus puntos de vista?
 27. ¿Qué es el Deísmo?
 28. Cite algunas revistas literarias del siglo XVIII, y sus características.
 29. ¿Cuáles son los principios de Wölfflin sobre el Barroco?
 30. *The King James Bible*. Indique fecha de aparición. Características. Importancia.
 31. ¿Qué es “The sentimental comedy” del siglo XVIII? Motivos, naturaleza, etc.
 32. ¿Qué es “The Rump” y cuáles fueron sus consecuencias?
 33. ¿Cómo definía el Sr. Johnson el *wit* de los poetas metafísicos?. Comente el tema.
 34. Ideas de Pope en su *An Essay on Man*

35. Origen del “heroic couplet”. ¿Qué es el “heroic couplet”? Ejemplos.
36. Otras ideas de Johnson sobre los poetas metafísicos: lugar de exposición, etc.

24. *Directrices recomendadas para la redacción de los temas discursivos.*

- a/ Organización trabada y coherente
- b/ Probar que se han manejado fuentes, y descripción de las que se mencionen (bibliografía, obras críticas, manuales, etc.)
- c/ Mostrar, en caso oportuno, que se ha leído directamente aquello de lo que se habla.
- d/ Traducción adjunta, al español, de los pasajes en inglés que Vd. pueda y quiera incorporar citados en su escrito.
- e/ Exposición del argumento de la obra literaria, objeto de referencia directa.
- f/ Explicación de cualquier término técnico —a discreción propia— de literatura o de teoría literaria para evidenciar su comprensión o conocimiento.

NOTA IMPORTANTE. Los epígrafes 21-22-23-24 formaron en bloque, si bien con ligeras variantes de organización, el cuerpo de tres ejercicios finales de Literatura inglesa, de cuarto curso de licenciatura. El temario de todos los demás epígrafes constituye, dentro de su natural acoplamiento en el predio de la Literatura inglesa o de la Literatura norteamericana, el contenido de diversos exámenes para cuarto y quinto curso respectivamente, de la Sección de Filología Inglesa,

de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, curso académico 1972-1973, y los 63 temas que enumero dentro del primer epígrafe *Cuestiones previas* fueron la materia prima de confección de los exámenes tanto parciales como finales de Literatura inglesa para quinto curso de especialidad, 1974-1975.

Conclusiones. Después del amplio muestrario expuesto, supongo que las conclusiones se habrán desprendido naturalmente de la conciencia de todo el que haya leído este trabajo. Mientras las cosas no evolucionen en el sentido de encontrar un mecanismo justo y válido para prescindir de los exámenes, éstos seguirán siendo un insustituible mal menor. Ahora bien, aun dentro de esta limitación impuesta por la realidad de las cosas caben los intentos de vuelo innovador, bien sabido que para que el proyectil de nuestro optimismo describa una modesta parábola, tenemos que dirigir el punto de mira a cimas mucho más altas, prácticamente ideales. Uno de estos ideales es el que el participante pudiera contar de antemano con 'el aprobado' en recompensa a su promesa de materializar supuestamente los mínimos requisitos imprescindibles que comporta la preparación de la materia. O sea, que la tiránica contingencia —tan necesaria— de aprobar, no incompatibilizara en absoluto el vuelo vocacional del participante; no nublara su libérrima disponibilidad para asimilar el material objeto de la asignatura. De esta manera, a clase asistirían *sólo* aquellos que, asimismo en posesión del aprobado de antemano (y si es que esta improbableísima elucubración que estoy dolorosamente hilvanando merece por lo menos el rango de la inteligibilidad) estuvieran puramente, deportivamente interesados en hablar y tratar de literatura, y nada más que de literatura.

Ya sé que esto es una desaforada utopía, pero de momento hay que apuntar a ella, y más arriba cada vez, para que los logros sean proporcionalmente también cada vez más altos. Y lo que sí me complacería que quedara claro para todos nosotros es que la naturaleza mejor de las preguntas es aquella que contiene mayor objetividad, mayor claridad de límites, y consecuentemente, menor ambigüedad. Todo lo cual origina unas posibilidades también más claras de evaluación. El paso siguiente sería que cada uno de los participantes de un curso estuviera lo suficientemente pertrechado de criterio responsable como para, esgrimiendo los preceptos sugeridos, evaluarse honradamente sus propios exámenes.

“Hacia un intento metodológico para la definición de poesía y la distinción contrastiva de sus supuestos”, *Estudios de Filología inglesa*, vol. II (1976), pp. 31-50

Planteamiento. La motivación de este trabajo es clara: Mi contacto con la problemática que se apunta en el título, durante quince años ya de profesionalidad en diversas universidades de Inglaterra, U.S.A., Canadá, y ahora España, sobre todo a partir de la obtención de mi Doctorado en 1961. Se ha dicho que sólo es genuina literatura —al menos en su pretensión vocacional— aquello que atormenta una y otra vez la imaginación del escritor, y éste lo vierte al papel. Por simple analogía podríamos así justificar el empeño de este trabajo, empeño que, por otra parte, se ha ido enconando cumplidamente con el paso del tiempo ante la irritante realidad de una falta de soluciones prácticas, tan inexplicable como pueril. Porque entendida como disciplina que de un modo coherente y trabado haya puesto asedio con voluntad de esclarecimiento a la totalidad de la problemática que se yergue emboscada en la naturaleza del fenómeno poético, lo que hoy denominamos estilística es, efectivamente, una ocupación de reciente cuño.

Este fenómeno poético, por un como acuerdo general tácito, había sido retirado a esa zonaapestada en donde había que entrar con un pertrecho de provisiones gratuitas y de la que no parecía haber esperanzas de sacar nada en limpio. Ha habido, eso sí, desde antiguo, tal o cual atisbo de definición, o glosa, o justificación, o simple parafraseo de lo que fuera “escribir un poema”; tal o cual profunda captación, o fértil abordaje, o

amorosa urgencia de autodefinirse respecto a un quehacer literario un tanto atípico (como es el de escribir poesía) y, por consiguiente, necesitado de aclaración y de fundamento doctrinal. Los autores, así angloparlantes como hispánicos, cuyas aportaciones teóricas citaremos a lo largo de este ensayo, confirmarán que tal vez desde siempre haya existido en la mente de todo escritor el interrogante sobre qué sea aquello en que últimamente radique la naturaleza del término o concepto 'poema'.

El cometido que me he impuesto es más bien de índole pedagógica en cuanto a la sistemática aplicación a la realidad viva de una clase. La poesía —en su expresión más inmediata de tal o cual, de este o de aquel poema— a la hora de teorizarla y explicarla, o sea, explicar su 'porqué', su irrevocable necesidad de distinción y separación del medio expresivo —o comunicativo— más normal, que es la prosa, ha venido quedando despachada, que yo sepa, con cuatro vaguedades que en resumidas cuentas querían decir esto: “Sobre este tema, señores, lo único que se puede hacer es jugar a las adivinanzas; renunciemos, pues, a ponerle cerco con rigor y con valentía, porque es perder el tiempo”, etc. Y hablo con datos de primerísima mano, a saber: Que en la concienzuda comprobación que he llevado a cabo durante mis referidos años de profesionalidad en los sitios ya indicados, como oyente en cursos de literatura inglesa y americana impartidos por prestigiosos profesores, estas preguntas sobre qué sea poesía, o mejor, qué sea lo que en este concreto e irrepetible momento estamos leyendo con la gratuita asunción de *poema*, y por qué lo es (en el caso de que lo sea), y qué es precisamente lo que le distingue de la prosa (en el caso de que se distingan), etc., etc., estas preguntas, digo, han surgido y se han quedado sin una mínima contrapartida de respuesta satisfactoria.

Los eruditos scholars en cuestión han eludido la acuciante pregunta que clamaba allí mismo, en las páginas de un libro, con cuatro vaguedades de una inoperancia sencillamente incalificable. ¿Cuántos profesionales de la literatura, cuántos profesores universitarios tienen un par de ideas claras, vertibles hacia los demás, sobre el fenómeno de la creación poética como tal, separado por clausura e independencia propia de cualquier otro género de expresión? ¿Cuántos se han aupado conscientemente a la conclusión de que quizás el más genuino y operante planteamiento, y el que para siempre deben salvar el decoro y la autonomía de la especie *poema*, es el de su necesaria e incontestable diferenciación del concepto de prosa? Qué sea prosa y qué sea poesía —repito— es el punto de partida que por dramáticamente obvio y directo se nos ha quedado sin respuesta, al menos en una predominante generalidad de casos de aplicación pedagógica y de ejercicio sistemático en la imparable realidad de una clase. De partir de una noción clara respecto a la existencia flagrantemente delatora de este problema, depende todo el resultado de nuestra indagación. Enfrentados con el poema, tenemos —una vez más— la insoslayable urgencia de decir lo que es, en lo que consista, aquello en donde irrevocablemente radique su naturaleza; o lo que es lo mismo, lo que *no* pueda ser respecto de otras manifestaciones literarias, lo que le diferencia de ellas. De la justa claridad con que centremos el presupuesto sobre el que hago pivotar la fundamentación doctrinal de este artículo dependerá la recta dosis de fervor consiguiente con que nos aplicaremos a su solución, al menos a su posible esclarecimiento. Si el acierto, medido en grados de viabilidad práctica, acompaña a mi sondeo, además de la capacidad de sugerir, pueda acaso mi trabajo aspirar a la pretensión de merecer el rango de dilucidante y sancionador.

Principios organizadores. He puntualizado en el desarrollo del epígrafe anterior que mientras que la exigencia o el talante individual de los autores ha ido elaborando desde, yo diría, el mismísimo origen de la cultura reflexiva, los fundamentos para cimentar lo que para cada uno de ellos haya significado la noción de *poesía*, *poema*, lo que sí se echaba de menos en la bibliografía actual era un desarrollo organizado del problema donde el estudioso pudiera encontrar una cantidad suficiente de sugerencias y aclaraciones a la hora de enfrentarse en un aula universitaria con la inevitable realidad de los textos, su asignación doctrinal y teórica a tal o cual género literario, y el porqué de todo ello. La detección aislada por unos y por otros de lo que haya podido ser la función del poeta, el quehacer poético, tiene un largo jalonamiento de atestigüaciones desde los clásicos griegos que nos legaron nada menos que la acuñación semántico-etimológica del vocablo (poieo: hacer, crear; poietae: poeta, el que hace, el creador) hasta, pongamos por caso, las aportaciones más luminosamente sofisticadas de un George Steiner sobre la cada vez más maltrecha posibilidad de la palabra para comportarse como indiscutible medio de comunicación.¹

Por tanto, la limitación que me he impuesto en este trabajo viene exigida por unas premisas asimismo claras: Las de contribuir con unos paradigmas doctrinales, cronológicamente ordenados en principio, a la potenciación pedagógica, metodológica y funcional de la problemática teórica que se agazapa detrás de las nociones de *poesía* (poema), y *prosa*. La relación de testimonios de los autores que se citan no debe en modo alguno tomarse como decisiva o, mucho menos, exhaustiva dentro del tratamiento pormenorizado de un área restringida de la estilística —como ya advertí antes— sino más bien a modo de muestras representativas y suficientes que nos sirvan a nosotros

para alzar la problemática que enjuiciamos a categoría iluminadora, y referida sobre todo a la mecánica pedagógica y metodológica de la disertación universitaria. A riesgo de parecer injustificadamente reiterativo me permito insistir en que la naturaleza altamente conflictiva y especulativa de los supuestos teóricos de que se nutre el tema objeto de mi abordaje, harían frívolo, por parte mía, pretender siquiera sancionar definitivamente los límites y el contenido del mismo. La esencia, y aun la existencia (o la existencia que implicara esencia) de la comunicación poética; la discutible entidad de esa comunicación; la entendida postergación de la palabra, como vehículo transportador de realidades, a predios cada vez más limitados de la experiencia humana, su franca retirada y sustitución por otros sistemas de signos supuestamente más elocuentes en las áreas de las ciencias experimentales modernas, etc... son premisas que van continuamente generando oleadas proteicas de supuestos que necesitan de ulterior estudio, de humilde revisión. De ahí, la gratuidad que supondría pretender yugular el borbotón continuo de sugerencias que genera el tema, y confinarlo a una irresponsable categoría de cuestiones resueltas para siempre.

Por última vez: Lo que intento es sistematizar unos cuantos datos dispersos y auarlos en haz de doctrina coherente a la categoría teórica que nos permita manejar las conclusiones sacadas, con fines de metodología, en el tratamiento de la Literatura a nivel específico de experiencia universitaria. En los textos seleccionados que siguen se ofrece un muestrario antológico de autores tanto ingleses y americanos, de una parte, como españoles, de otra, cuya formulación medular respecto a la problemática objeto de nuestro asedio pretende ser desarrollada temáticamente, en comentario contrastivo, en un estadio posterior de este trabajo.

Relación cronológica de testimonios. A / Autores ingleses y americanos. William Wordsworth (1770-1850)

+++++ “it would be a most easy task to prove that not only the language of a large portion of every good poem, even of the most elevated character, must necessarily, except with reference to the meter, in no respect differ from that of good prose” +++++ “To illustrate the subject in a general manner, I will here adduce a short composition of Gray”+++++ (Note 7. Thomas Gray had written that “the language of the age is never the language of poetry”. The poem W. reproduces here is Gray's “Sonnet on the Death of Richard West”)

+++++”It will be easily perceived that +++++.... except in the rhyme . . . the language of these lines does in no respect differ from that of prose.

By the foregoing quotation it has been shown that the language of prose may yet be well adapted to poetry; and it was previously asserted that a large portion of the language of every good poem can in no respect differ from that of good prose. We will go further. It may be safely affirmed that there neither is, nor can be, any *essential* difference between the language of prose and metrical composition”++++

Note: “I here use the word *poetry* (though against my own judgment) as opposed to the word 'prose', and synonymous with metrical composition. But much confusion has been introduced into criticism by this contradistinction of poetry and prose, instead of the more philosophical one of poetry and matter of fact, or science. The only strict antithesis to prose is meter; nor is this, in truth, a *strict* antithesis, because lines and passages of meter so naturally occur in writing prose that it would be

scarcely possible to avoid them even if it were desirable” (W's. note)+++++

+++++ “Poetry is the first and last of all knowledge”+++++

+++++ “I have said that poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: It takes its origin from emotion recollected in tranquility”+++++²

“The true distinction between prose and poetry he [Wordsworth] regarded as the almost technical or accidental one of the absence or presence of metrical beauty, or, say! metrical restraint”³

Samuel Taylor Coleridge (1772-1834)

++++“A poem contains the same elements as a prose composition; the difference therefore must consist in a different combination of them, in consequence of a different object proposed. According to the difference of the object will be the difference of the combination.

++++“A poem is that species of composition which is opposed to works of science by proposing for its *immediate* object pleasure, not truth; and from all other species (having *this* object in common with it) it is discriminated by proposing to itself such delight from the *whole* as is compatible with a distinct gratification from each component *part*”

++++“In short, whatever *specific* import we attach to the word poetry, there will be found involved in it, as a necessary consequence, that a poem of any length neither can be, nor ought to be, all poetry.⁴ Yet if a harmonious whole is to be produced, the remaining parts must be preserved *in keeping* with the poetry; and this can be no otherwise effected than by such a studied

selection and artificial arrangements as will partake of *one*, though not a *peculiar*, property of poetry. And this again can be no other than the property of exciting a more continuous and equal attention than the language of prose aims at whether colloquial or written”⁵

Thomas de Quincey (1785-1859)

+++++ opposition . . . between verse and prose. . . parallel to De Quincey's distinction between “the literature of power and the literature of knowledge” [Note: De Quincey's essay on this topic appeared in 1848], in the former of which the composer gives us not fact, but his peculiar sense of fact, whether past or present +++⁶

John Stuart Mill (1806-1873)

++++++ The word “poetry” imports something quite peculiar in its nature; something which may exist in what is called prose as well as in verse; something which does not even require the instrument of words, but can speak through the other audible symbols called musical sounds, and even through the visible ones which are the language of sculpture, painting, and architecture—all this, we believe, is and must be felt, though perhaps indistinctly, by all upon whom poetry in any of its shapes produces any impression beyond that of tickling the ear. The distinction between poetry and what is not poetry, whether explained or not, is felt to be fundamental; and, where every one feels a difference, a difference there must be. All other appearances may be fallacious; but the appearance of a difference is a real difference. Appearances too, like other things, must have

a cause; and that which can cause anything, even an illusion, must be a reality ++++++ Every truth which a human being can enunciate, every thought, even every outward impression, which can enter into his consciousness, may become poetry, when shown through any impassioned medium; when invested with the coloring of joy, or grief, or pity, or affection, or admiration, or reverence, or awe, or even hatred or terror; and, unless so colored, nothing, be it as interesting as it may, is poetry. ++++++ Poetry, is the natural fruit of solitude and meditation.⁷

Matthew Arnold (1822-1888)

+++++ [poetry must] “inspire and rejoice the reader” ++++++
[it must] “convey a charm, and infuse delight”⁸

+++ “The grand power of poetry is its interpretative power ++++++ of so dealing with things as to awaken in us a wonderfully full, new, and intimate sense of them, and of our relation with them ++++++ and it interprets by expressing, with inspired conviction, the ideas and laws of the inward world of man's moral and spiritual nature. In other words, poetry is interpretative both by having *natural magic* in it, and by having *moral profundity*. In both ways it illuminates man; it gives him a satisfying sense of reality; it reconciles him with himself and the universe”⁹

Walter Pater (1839-1894)

“Since all progress of mind consists for the most part in differentiation, in the resolution of an obscure and complex object into its component aspects, it is surely the stupidest of losses to confuse things which right reason has put asunder, to lose the sense of achieved distinctions, the distinction between poetry and prose, for instance, or, to speak more exactly, between the laws and characteristic excellences of verse and prose composition ++++++ The transcript of this sense of fact rather than the fact, as being preferable, pleasanter, more +++++ beautiful to the writer himself.

++++ Such is the matter of imaginative or artistic literature — this transcript, not of mere fact, but of fact in its infinite variety, as modified by human preference in all its infinitely varied forms. It will be good literary art not because it is brilliant or sober, or rich, or impulsive, or severe, but just in proportion as its representation of that sense, that soul-fact, is true, verse being only one department of such literature, and imaginative prose, it may be thought, being the special art of the modern world”¹⁰

Ralph Waldo Emerson (1803-1882)

+++++ “For poetry was all written before time was, and whenever we are so finely organized that we can penetrate into that region where the air is music, we hear those primal warblings and attempt to write them down, but we lose ever and anon a word or a verse and substitute something of our own, and thus miswrite the poem. The men of more delicate ear write down these cadences more faithfully, and these transcripts, though imperfect, become the songs of the nations. For nature is

as truly beautiful as it is good, or as it is reasonable, and must as much appear as it must be done, or be known. Words and deeds are quite indifferent modes of the divine energy. Words are also actions, and actions are a kind of words”++++

++++ “For it is not meters, but a meter-making argument that makes a poem — a thought so passionate and alive that like the spirit of a plant or an animal it has an architecture of its own, and adorn nature with a new thing”¹¹

E.A. Poe (1809-1849)

++++ “A poem, in my opinion, is opposed to a work of science by having for its immediate object, pleasure, not truth; to romance, by having for its object an indefinite instead of a definite pleasure, being a poem only so far as this object is attained: Romance presenting perceptible images with definite, poetry with indefinite sensations, to which end music is an essential, since the comprehension of sweet sound is our most indefinite conception. Music, when combined with a pleasurable idea, is poetry; music without the idea is simply music; the idea without the music is prose from its very definitiveness”¹²

Henry David Thoreau (1817-1862)

+++++ “Poetry is the mysticism of mankind. The expressions of the poet cannot be analyzed; his sentence is one word, whose syllables are words. There are indeed no *words* quite worthy to be set to his music. But what matter if we do not hear the words always, if we hear the music?

Much verse fails of being poetry because it was not written exactly at the right crisis, though it may have been inconceivably

near to it. It is only by a miracle that poetry is written at all. It is not recoverable thought, but a hue caught from a vaster receding thought.

A poem is one undivided, unimpeded expression fallen ripe into literature, and it is undivided- by and unimpededly received by those for whom it was matured”+++¹³

Walt Whitman (1819-1892)

+++++ “The greatest poet hardly knows pettiness or triviality. If he breathes into any thing that was before thought small it dilates with the grandeur and life of the universe. He is a seer . . . he is individual. . . he is complete in himself. . . . the others are as good as he, only he sees it and they do not”++++

+++++ “A great poem is for ages and ages in common and for all degrees and complexions and all departments and sects . . . A great poem is no finish to a man or woman but rather a beginning”¹⁴

Robert Frost (1874-1963)

+++++ “the object in writing poetry is to make all poems sound as different as possible from each other, and the resources for that of vowels, consonants, punctuation, syntax, words, sentences, meter are not enough. We need the help of context—meaning— subject matter. That is the greatest help toward variety. All that can be done with words is soon told++++

+++++ Just as the first mystery was how a poem could have a tune in such a straightness as meter, so the second mystery is how a poem can have wildness and at the same time a subject that shall be fulfilled.

It should be the pleasure of a poem itself to tell how it can. The figure a poem makes. It begins in delight and ends in wisdom. The figure is the same as for love. No one can really hold that the ecstasy should be static and stand still in one place. It begins in delight, it inclines to the impulse, it assumes direction with the first line laid down, it runs a course of lucky events, and ends in a clarification of life —not necessarily a great clarification, such as sects and cults are founded on, but in a momentary stay against confusion. It has denouement. It has an outcome that though unforeseen was predestined from the first image of the original mood— and indeed from the very mood. It is but a trick poem and no poem at all if the best of it was thought of first and saved for the last. It finds its own name as it goes and discovers the best waiting for it in some final phrase at once wise and sad —the happy– sad blend of the drinking song.

No tears in the writer, no tears in the reader. No surprise for the writer, no surprise for the reader. For me the initial delight is in the surprise of remembering something I didn't know I knew”¹⁵

Wallace Stevens (1879-1955)

++++ What makes the poet potent, he said, “is that he creates the world to which we turn incessantly +++++ and that he gives to life the supreme fictions without which we are unable to conceive of it”++++¹⁶

++++ [In the early 'Anecdote of the Jar' (1919), he exemplified the meaning of the title of the last poems in his final *Collected Poems*]: “Not Ideas about the Thing but the Thing Itself”++++¹⁷

Robinson Jeffers (1887-1962)

++++ “Long ago, [Jeffers wrote in the foreword to *The Selected Poetry of Robinson Jeffers* (1938)]⁺⁺⁺⁺ it became evident to me that poetry —if it was to survive at all— must reclaim some of the power and reality that it was so hastily surrendering to prose”¹⁸

John Crowe Ransom (1888-)

++++ [Ransom's latest interest, literary criticism, is evident in the pages of the *Kenyon Review*. He has also written two volumes important in revealing his conception of what the best poetry should be like. In 1938 was published *The World's Body*, in which he argues that it is the function of poetry to represent the fullness, or] “body”, [of experience, something which science with its concern for the abstract, is incapable of doing]¹⁹

Richard Wilbur (1921 -)

++++ [Wilbur thinks of a poem not as a vehicle of] “communication” [but as an object created, having its own life and its unique and individual identity.] “Poems”, [he says] “are not addressed to anybody in particular ⁺⁺⁺⁺⁺” The poem is an effort to express a knowledge imperfectly felt, to articulate relationship not quite seen, to make or discover some pattern in the world. It is a conflict with disorder, not a message from one person to another”²⁰

B/ *Autores españoles*. A efectos de procurarnos un abordaje lo más adecuado posible a la problemática propuesta, el testimonio

que ahora convoco viene potenciado por autores españoles que, al menos desde la doctrina de algunos de ellos, nos ilustran el campo desde dos perspectivas casi siempre simultáneas y, desde luego, complementarias entre sí, a saber: De una parte, el sondeo de una posibilidad real de lenguaje como vehículo de comunicación, contrastado a y distinguido de otros medios sensoriales-anímicos (Steiner, pp. 17-18, y *passim*). De otra parte —y supuesto que concediéramos a la palabra-lenguaje ese lugar indiscutible y preeminente entre los sistemas semánticos de que dispone el hombre para su comunicación— la fijación del singularísimo papel asignado al lenguaje poético (es decir, a la poesía; o mejor, en su última e irreductible consecuencia, al poema) como un lenguaje especial o superlenguaje, dentro de la modalidad más genérica de lenguaje ordinario.

Presumo que cualquier estudioso que se halle nada más que en su edad media sabe muy bien que el intento más señalado de continuidad en la liberación del fenómeno poético de su cárcel de esoterismo se ha operado hace poco. En España esto se ha hecho posible, a mi mejor entender, por dos poderosas razones: Primera, por la existencia de tal rica cantera de poesía contemporánea que pone ya ante los ojos los temas, el mismísimo fenómeno, como provocando un acercamiento hacia su explicación, y el haberse repetido hasta la ociosidad que se atraviesa en castellano una nueva Edad de Oro para la poesía en estos dos últimos tercios del siglo XX. Segunda, por la existencia y la fervorosa entrega de individuos concretos cuya concepción del mundo es poética, y cuya generosidad ha hecho posible que podamos asomarnos a lo que hace unos cuantos lustros parecía estar a años-luz de distancia. Antes de mencionar los nombres en quienes se centra y con quienes se apuntala la actividad estilística española, nos conviene enumerar a otros autores que se ocuparon

en su día del asunto que ahora nos interesa, y que vamos a considerar, siguiendo igualmente, y hasta donde nos sea posible, el orden cronológico ensayado:

Miguel de Unamuno (1864-1937)

++++ “Estoy convencido de que el idioma es la sangre del espíritu, de que se piensa con palabras, de que cada idioma lleva en sí, condensada a presión de siglos, toda una concepción de la vida y del mismo universo, y de que quien habla internamente en español, en español pensará, créalo o no lo crea, quiéralo o no”++++²¹

++++ “La lengua es el receptáculo de la experiencia de un pueblo y el sedimento de su pensar; en los hondos repliegues de sus metáforas (y lo son la inmensa mayoría de los vocablos) ha ido dejando sus huellas el espíritu colectivo del pueblo como en los terrenos geológicos el proceso de la fauna viva. De antiguo, los hombres rindieron adoración al *verbo*, viendo en el lenguaje la más divina maravilla”++++²²

++++ “Una lengua es el espacio espiritual de las almas de los que la hablan más que con sólo los labios. En ella —una vez más— se siente, se sueña, se piensa y hasta se quiere”++++²³

++++ “Creo, además, que el alma de un pueblo vive en su lengua y por su lengua, y que es ella nuestro tesoro espiritual; creo que se piensa con palabras y que cada idioma lleva implícita su filosofía propia, que se impone a cuantos la hablan; creo que la lengua es la sangre del espíritu y que la hermandad espiritual es lingüística; creo que en el principio fue la palabra y por ella se hizo cuanto es de espíritu y vida, y no materia inerte. Tal es mi fe”++++²⁴

++++ “Y sabido es que la lengua es la sangre del espíritu, y que cada idioma lleva en sí una manera de concebir y aun de sentir el universo y la vida”+++²⁵

++++ . . “cada día creo menos en eso de las razas, y más en el poder de la sugestión y de la educación e imitación, y que me parece que más que con la sangre les va a los sur-americanos el españolismo con la lengua, sangre del espíritu, en la que reciben en potencia todo un modo de pensar y concebir, y con las costumbres y hábitos y tradiciones populares. Quien hable en español pensará en español, quiéralo o no, y aunque ni lo crea ni lo sepa” ++++²⁶

+++++ “¿No es acaso característico de la poesía llegar a la máxima concentración? Cuando la expresión se identifica con la idea; cuando la forma de ésta es su fondo mismo, su cuerpo —piel, carne y hueso— y no su vestidura, entonces se llega al sumo de la concentración, y no cabe decir aquello en menos palabras, porque no cabe decirlo en otras”++++²⁷

++++ “El lenguaje es el que nos da la realidad, y no como un mero vehículo de ella, sino como su verdadera carne, de que todo lo otro, la representación muda o inarticulada, no es sino esqueleto.

Y esto hasta tratándose del amor. El amor no se descubre a sí mismo hasta que no habla, hasta que no dice: 'Yo te amo!' Con muy profunda intuición Stendhal, en su novela *La Chartreuse de Parme*, hace que el conde Mosca furioso de celos y pensando en el amor que cree une a la duquesa Sanseverina con su sobrino Fabricio, se diga: 'Hay que calmarse; si empleo maneras rudas, la duquesa es capaz, por simple pique de vanidad, de seguirle a Belgirate, y allí, durante el viaje, el azar puede traer una palabra que dará nombre a lo que sientan uno por otro y después en un instante, todas las consecuencias'.

Así es: Todo lo hecho se hizo por la palabra y la palabra fue en un principio”+++++²⁸

José Ortega y Gasset (1883-1955)

++++ “Entiendo pues, por géneros literarios ++++ ciertos temas radicales, irreductibles entre sí, verdaderas categorías estéticas...++++ La lírica no es un idioma convencional al que puede traducirse lo ya dicho en idioma dramático novelesco, sino a la vez una cierta cosa a decir, y la manera única de decirlo plenamente”++²⁹

++++ “Una de las más amplias y egregias dotes del hombre es esta creación de signos, la actividad semántica.

El lenguaje es una de estas obras semánticas. La escritura es otra. Pero también lo son todas las bellas artes. No menos que la poesía son música y pintura sustantivamente faenas de comunicación. Como en la poesía el poeta dice a otros hombres algo, también en el cuadro y en la melodía. Mas esta palabra 'decir' que, por el pronto, nos sirve para hacernos ver la pintura como un diálogo permanente entre el artista y el contemplador, una vez logrado esto nos estorba. Porque el 'decir', el hablar es sólo una forma de comunicación entre otras muchas y tiene sus caracteres especiales. Se trata precisamente en el lenguaje del instrumento más perfecto que para comunicarse tienen los hombres. Su perfección, muy relativa, claro está, consiste en que al 'decir' no sólo comunicamos algo, sino que lo patentizamos, lo declaramos de modo que no sea cuestionable qué es eso que queremos comunicar. Formulado de otra manera: El lenguaje va movido por la aspiración a que su actividad comunicativa no necesite, a su vez, interpretación. Que lo logre o no en cada caso, es cuestión secundaria. Lo importante es que la palabra procede

animada por ese generoso propósito o ideal de entregar, sin más, su sentido. A esto me refería diciendo que el lenguaje, a la vez que comunica, declara — esto es, pone perfectamente en claro lo comunicado. El signo verbal lo es de un concepto y el concepto es lo claro por excelencia, es dentro de lo humano la máxima iluminación. De aquí que sólo el concepto y, por tanto, el decir, sean solución. Todo lo demás es, en una u otra medida, enigma, intrínquilis y acertijo. [Nota. La poesía, en rigor, no es lenguaje. Usa de éste, como mero material, para trascenderlo y se propone expresar lo que el lenguaje sensu stricto no puede decir. Empieza la poesía donde la eficacia del habla termina. Surge, pues, como una nueva potencia de la palabra irreductible a lo que ésta propiamente es.]”+++++³⁰

Juan Ramón Jiménez (1881-1958)

J.R.J. nos interesa por su profunda adivinación de lo que, conforme a nuestra doctrina, constituye ni más ni menos que la meta, la esencia misma del poema; y porque supone un precedente de intuición doctrinal en el planteamiento de lo que haya de entenderse por ese mismo poema. La pieza objeto de nuestro comentario, en donde se encuentran las palabras críticas y revolucionadoras, es el no por tan conocido menos genial poema

INTELIJENCIA³¹

¡Inteligencia, dame
el nombre exacto de las cosas!
Que mi palabra sea
La cosa misma,

Creada por mi alma nuevamente.
Que por mí vayan todos
Los que no las conocen, a las cosas;
Que por mí vayan todos
Los que ya las olvidan, a las cosas;
Que por mí vayan todos
Los mismos que las aman, a las cosas. . . .
¡Intelijencia, dame
El nombre exacto, y tuyo,
Y suyo, y mío, de las cosas!

Dentro de la esencialidad de todo el poema, yo preferiría operar destacadamente sobre estos dos versos

. . . . Que mi palabra sea
la cosa misma,

y si nos dejáramos llevar por la tentación de trazar y formular síntesis totales, me atrevería a decir que estas siete palabras son de las más pletóricas de sentido que se han escrito en lengua castellana con intención poética.³² ¿Qué es lo que nosotros vemos de extraordinario en este poema? Comencemos por recordar y repasar algunos de los logros y esclarecimientos de la estilística española en busca de lo que sea la causa y finalidad del poema.

En este momento y forzado por el asedio que hemos montado en torno de las especulaciones que nos brinda el comentario de 'Intelijencia' de J.R.J. me es inevitable romper el plan de exposición cronológica que hasta aquí se había hecho perfectamente viable, y tratar de continuar la confección de este trabajo conjugando imbricadamente los elementos de opción

documentativa de que ahora dispongo. Entiéndase, pues, que el resto de doctrina entresacada de las autoridades sobre las que construyo mi línea expositiva de motivos medulares respecto a las nociones que configuran la intitulación de este artículo carecerán de esa simplicidad de independencia referencial que nuestro tratamiento puramente cronológico les había prestado hasta aquí.

Agrada oír ya en distantes y distintas partes del extranjero hablar de una escuela española de estilística cuyos más sólidos fundamentos se encarnan en Dámaso Alonso (1898-) y Carlos Bousoño (1922-). El profesor Alonso, además de todo lo que es y de todo lo que ha escrito, se puede permitir el lujo, el derroche espiritual de verdadero magnate, de tener una concepción 'poética' del mundo. En Dámaso Alonso la estilística es un vector más de su quehacer filológico sin márgenes. Un caso más exclusivo de especialización se da en su discípulo y colaborador Carlos Bousoño. Las cinco ediciones de su *Teoría de la expresión poética* quiero creer que es algo parecido a una marca en libros así. Una referencia paradigmática podría ser la inserción de la siguiente cita:

“Helmut Hatzfeld habla de Bousoño como 'uno de los triunfos de la estilística española', en su 'revolucionaria y esclarecedora reelaboración de las preceptivas literarias con la ayuda de la estilística psicológica' ”³³

En realidad *Teoría de la expresión poética* es un libro muy desigualmente interesante, con partes de doctrina francamente más que discutibles —y ya sabemos que esa es una de las mejores virtudes que puede tener una obra—, cuyo mérito más señalado estriba en haber roto el fuego de una vez para siempre en el asalto al misterio del poema. Y ocioso es declarar que en tales circunstancias de exploración pionera están más que

justificados los puntos endebles de la más sugestiva y sublime teoría. Con la presidencia espiritual de Dámaso Alonso; la realidad aumentada, mejorada y ahora ya definitiva de la obra mencionada de Bousoño; un excepcional trabajo de Gerardo Diego, del que nos ocupamos inmediatamente; y la contribución aislada y puntualizante de otros, sí podemos decir que España cuenta con un grupo de hombres preocupados por una misma y candente problemática, y que aportan sugerencias cada vez más convincentes a la misma.

Abundando mediante frondosa y equilibrada teoría en el asedio de lo que sea el poema y de aquello que le distinga de la prosa, es sensacional el trabajo de *Gerardo Diego* (1896-) “El lenguaje poético en la actualidad”.³⁴ La obra de Bousoño, y este esclarecedor trabajo de Gerardo Diego son, a mi entender, lo más certero y específico que se ha escrito en España en los últimos veinticinco años para fundamentar la realidad del fenómeno lírico y estudiarlo en su manifestación de *poema*. Las doce páginas del artículo de Gerardo Diego no tienen una sola línea de desperdicio. Como uno de los propósitos que nos mueven a confeccionar este ensayo es el de patentizar que la poesía (en su resultado de *poema*) es algo que debe distinguirse de todo lo demás que se exprese con palabras, vamos a espigar los párrafos del trabajo de Gerardo Diego, escogidos para tal consonancia:

++++ “Ser poeta y creer en la poesía es lo mismo, en acción lo primero, en disposición lo segundo. Pero creer en la poesía es a la vez creer en el lenguaje poético, porque la poesía no es más que el lenguaje de sí misma, el lenguaje poético, su propia expresión. Sin palabras no habría poesía, en el más recto y hondo sentido de la palabra *poesía*, y si decimos a veces que hay poesía

en otras expresiones artísticas o manifestaciones de la belleza natural, es porque les atribuimos voluntad de palabra, de lenguaje, fabulación más o menos imaginaria, humanizada o inefable. Todavía no está claro, porque hay que añadir que, con frecuencia, hablamos o escribimos sin intención poética y es evidente que si poesía es siempre palabra, palabra no es siempre poesía. Luego el lenguaje poético existe y puede y debe diferenciarse del que no lo es y de hecho se diferencia”++++(*Arbor*, pp. 43-44)

++++ “Vamos, pues, a admitir que la poesía existe, que el lenguaje suyo existe. Yo apenas concibo que se pierda el tiempo hablando de una cosa que no existe. Entonces vamos a averiguar qué es, qué cualidades o condiciones debe poseer para que se le distinga del lenguaje práctico, ordinario o prosaico – prosaico, que no prosístico, se entiende.

Para mí está clarísimo. Siempre hay que partir de la fe. Si la poesía es cuestión de fe, el lenguaje de la poesía será también cuestión de fe. El lenguaje poético es el lenguaje de la voluntad de poesía. En cuanto se habla o se escribe con intención de poesía, con temperatura de poesía, se está ya poetizando la palabra, se está ya hablando o escribiendo lenguaje poético. Esencialmente, pues, el lenguaje de la poesía no estriba en diferencia material de vocabulario, ni de sintaxis, ni de semántica, ni de fonética o de ritmo. El lenguaje poético no consiste en el empleo de palabras nobles ni en la proscripción de las plebeyas, ni en la abundancia o al menos el uso de las imágenes y figuras, ni en las gracias y giros del hipérbaton ni en la medida de los versos o en la repetición de los fonemas más o menos próximos. El lenguaje poético es el lenguaje del que quiere ser poeta —en potencia— y, en realidad, del que quiere y

acierta a serlo. Sin esa ilusión magnética, sin ese apuntar al norte no hay poesía” +++++ (*Arbor*, p. 44)

+++++ “Querer ser poeta, querer expresarse en lenguaje propio de la poesía lleva con toda naturalidad a preferir determinadas formas, aspectos reconocibles con habitual probabilidad como indicios o señales de la intención poética. El lenguaje poético es siempre lenguaje esmerado. Ahora bien, el esmero puede ser espontáneo, sencillísimo, aparentemente vulgar. Cuando un gran poeta dice 'escribo como hablo', es seguro que lo puede decir porque también habla como escribe. Juan de Valdés, para explicarse en prosa, y Garcilaso, para expresarse en verso, hablaban como escribían y escribían como hablaban. Con la elegancia y el buen gusto de la naturaleza, de una naturaleza en ellos humanizada y privilegiada. Es decir, con el esmero espontáneo del rosal al dar la rosa. Pero el lenguaje de Valdés no era poético porque no era esa su intención; él quería sólo exponernos su pensamiento, explicarse. Y el de Garcilaso sí, porque quería —y tenía fe en ello— expresarse, comunicarnos su delicado, dolorido o gozoso sentir. Y empleaba naturalmente un vocabulario de poeta”+++++ (*Arbor*, pp. 44-45)

+++++ “Está clarísimo que en la tradición de todos los sistemas de versificación, el verso se distingue inconfundiblemente de la prosa. Por lo que atañe al nuestro, basta un simple elemento constitutivo de ritmo métrico para que el verso exista aun con la falta de los restantes. Pero es más, basta la voluntad del poeta, siquiera no sea perceptible y medible lo que haya de verso en el poema. El calor, la intensidad de la emisión y entonación, la hondura anhelante de las pausas alzarán el mensaje hasta el nivel del lenguaje poético. Hasta qué punto esto puede confundirse o diferenciarse de la prosa es cuestión delicada que no puedo tratar ahora. En el peor de los casos, hasta

para el más incrédulo en la posibilidad del verso libre, verso no es sinónimo de poesía, y si hay prosa plenamente poética, manifiesta y declarada en su lengua especial y más noble, tanto mejor para la prosa”++++ (*Arbor*, p. 48)

++++ “La poesía o no es nada o es el lenguaje incorruptible. En la prosa, el lenguaje se quema a sí mismo, se consume en la transmisión de su contenido. Lo que en ella se dice, pudo decirse de múltiples maneras distintas sin dejar de ser esencialmente lo mismo. Por eso es fundamentalmente traducible. Y en la medida en que no lo sea, en que se sienta inmutable, en esa misma medida está dejando de ser prosa para alzarse a poesía”++++ (*Arbor*, p. 54)

Que nos perdone Gerardo Diego por esta entrada a saco en sus dominios y esta no menos desaforada esquilmación de sus materiales. Pero era inevitable e imprescindible. Con sus testimonios y con los todavía aún más imparables del sentido común, lo que queremos decir a fuer de machacones y claros es que el poema se ha producido siempre que uno ha querido decir algo *especial*. Lo no especial, lo normal, lo que asiduamente manipulamos, es ese conjunto de palabras traducibles con las que intentamos expresar el pensamiento. Tal vez la evidencia de esta realidad pueda significar desencanto para quienes esperen premisas insospechadas o esotéricas. No. Aquí se trata de todo lo contrario. Se trata de plantear bien a la vista la perentoriedad perogrullesca de que *usamos, nos valemos* de la poesía —es decir, lo que en sus últimos e irreductibles supuestos ideales no es traducible— las menos veces de nuestra existencia; sólo cuando nos impulsa esa necesidad de decir algo único de una única manera. Lo normal es usar la *prosa*, el conjunto de palabras que permiten *variación, traducción, moldeamiento*. Por un solo instante que sintamos la urgencia de decir algo único de manera

única también, ¿cuántas veces nos es ajena esa urgencia? Una estadística inocente y a quemarropa nos descubre el divino recato de la poesía, las contadas ocasiones que en nuestra vida hace aparición. Algunos ni la conocen, y asegurar que viven tan contentos!³⁵

Puesto que el más aceptable, y al mismo tiempo más acuciante común denominador, en compendio, de la teoría que de los diversos autores hemos mencionado hasta aquí, se puede encontrar en el poema juanramoniano “Intelijencia”, regresamos a él y hacemos converger en su contenido nuestra mejor conclusión desde ahora mismo, además de asignarle el altísimo mérito de haber quizá servido como punto de arranque y/o de haber intuitivamente polarizado alrededor de su genial formulación las sugerencias doctrinales de autores posteriores. Huelga decir que este poema ha sido, por lo menos, tenido en cuenta por todo aquel que se haya enfrentado con la obra de J.R.J. Y sin embargo, ninguna glosa ha acertado de lleno, ha estudiado en la amplitud que reclama, a mi entender, lo que nosotros proponemos como óptimo sentido aplicable.

Hagamos un recorrido volandero por el testimonio de algunos autores cuyos libros he tenido a mano durante la confección de este artículo. Según el prestigioso y erudito profesor de la Universidad de Toronto, Diego Marín,

++++ “This poem [‘Intelijencia’] reflects the change of poetic direction in J.R.J. towards a poetry free from sensuous elements which Modernism had made fashionable at the end of the century. His poetry acquires a tone which is more hermetic, less musical and colourful than formerly, but no less emotional, searching with passionate zeal for the *nombre exacto* of things, that is, for their most intimate essence”+++³⁶

Traigo el ejemplo del profesor Marín el primero como muestra de crítica estimable pero insuficiente. Claro que en un libro como *Poesía española* en el que se abordan nueve siglos de poesía no cabe ni puede esperarse una cala profunda en las 'notas' a cada poema que se insertan como un apéndice de la obra.

Guillermo Díaz-Plaja, escribe:

++++++ “Nos encontramos ante el más importante manifiesto poético de J.R.J. III. *Palabras y cosas*. Durante el siglo XIX se desarrolló en Europa, por iniciativa de los profesores Meringer y Schuchardt, un movimiento filológico titulado 'Wörter und Sachen', es decir, *palabras y cosas*, dedicado a estudiar las relaciones entre los vocablos y las realidades por ellos expresadas” ++++++ “Es evidente que esta correlación no era buscada, sino más bien preterida, por los poetas anteriores a 1900. La catarata verbal del Romanticismo desgastó el contenido de las palabras, cuya grandilocuencia musical era el valor que se intentaba destacar. La sustitución metafórica (labio-clavel) típica de la voluntad de enriquecimiento del Modernismo, dejaba, también en segundo término, la fidelidad de la ecuación palabra-objeto” +++++ “Y de pronto, en este poema, toda la problemática que acabamos de esquematizar se nos aparece con perentoria evidencia . . .

. . . Que mi palabra sea
la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente.++++++³⁷

He aquí lo más fundamental de Díaz-Plaja. Cuando creemos que el ilustre académico va a caer de lleno en el punto que a nosotros se nos antoja como definitivo, su doctrina se diluye en

consideraciones más generales. Se bordea la cuestión, pero no se da en la diana.

Algo mucho más diluido es lo que testimonia Graciela Palau de Nemes, a saber:

++++ “Deseaba lograr la perfección que existía por sí misma en todo lo bello, la belleza; y la perfección que todo artista verdadero anhela en su creación, el dominio del arte, en su caso el dominio de la palabra. Esta última preocupación es la que le hace invocar:

. . . . Que mi palabra sea
la cosa misma, etc.

La palabra, como la entendía Juan Ramón, no valía solamente como vehículo de la poesía. Si era la palabra exacta, es decir, si expresaba la cosa misma creada por él, por su intuición poética, significaba también inteligencia y razón”++++³⁸

He aquí una cita delicada, femenina, divinamente poética, y por lo mismo, lastimosamente inútil. Ignoro lo que de revelador o emotivo pueda tener para nadie. Para mí tiene bien poco. Si acaso, la buena voluntad de querer sacar algo de teoría sobre algo que ya está ahí y que nos invita a buscar explicaciones aun a riesgo de no decir nada. Recordemos una vez más estas palabras del maestro Ortega y Gasset:

++++ “La crítica de una obra poética no puede ser otra poesía. Lo que en el poeta está como sentimiento y como imagen tiene que estar en la crítica como concepto y teoría. Otra cosa equivaldría a exigir del zoólogo que cuando estudia las avestruces se convierta él mismo en avestruz”++++.³⁹ Y eso es precisamente lo que me parece la crítica de Graciela Palau: un frustrado intento de poema.

Gastón Figueira, al referirse a la época en que *Eternidades*, *Piedra y cielo*, *Poesía*, y *Belleza* (todos ellos libros de J.R.) fueron publicados, comenta:

++++ “Son estos cuatro libros de J.R. los que más plenamente cristalizan su nueva modalidad y los que —en tal sentido— han ejercido mayor influencia en España y América. Algunos admiradores de la primera gran fase del poeta no manifiestan entusiasmo por su transformación; otros, en cambio, consideran que esta evolución posee una mayor universalidad, un lirismo más fino y denso. Y hay quienes opinan que las directrices de carácter intelectualista son las más acentuadas en esta etapa. Tal aseveración —aceptable sólo en parte— tiene su origen, sin duda, en un propio poema del autor, incluido en *Eternidades*:

Inteligencia, dame

el nombre exacto de las cosas, . .

Corresponde destacar los versos que continúan este poema:

. . . Que mi palabra sea

la cosa misma

creada por mi alma nuevamente, +++++⁴⁰

Gastón Figueira, después de considerar si a J.R. le conviene o no la calificación de surrealista, no dice una palabra más sobre el poema en cuestión. Tampoco Francisco Garfias es mucho más esclarecedor. Veamos:

+++++ “En 1918 aparece *Eternidades*, escrito entre 1916 y 1917. El poeta, ya casado, ya ordenada su vida, se ha entregado a la angustia lírica, dominadora, de lo eterno. El libro está sencilla y llanamente dedicado: 'A mi mujer'. Y en él campea el lema ideal, adoptado de una vez para siempre: “Amor y Poesía cada día”. Con lo primero que tropezaba el poeta, al querer captar sus vibraciones interiores, era con la dificultad de hallar la palabra

exacta” ++++++ “Esta tortura de dar con la expresión justa será como un viento obsesivo por todas las páginas del libro:

Inteligencia, dame
el nombre exacto de las cosas!
... Que mi palabra sea
la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente.
Que por mí vayan todos
los que no las conocen, a las cosas, ++++++⁴¹

Y esto es otra vez lo que sacamos en limpio de este nuevo filón. Al no haber podido consultar los trabajos de comentario de Sánchez Barbudo, traigamos, en fin, una última —y quizá la más aguda— cala a cargo de Ricardo Gullón:⁴²

++++ “La palabra, además de ser 'la cosa misma, creada por mi alma nuevamente', conforme cantó en su invocación a la inteligencia, es también alma del poeta, eternidad al fin conseguida en su obra a fuerza de sutileza y de identidad con el tema” (p. 135) ++++++ “Apenas hará falta recordar la invocación de *Eternidades*, cuando el poeta, seguro de sí, invoca la claridad de la mente y la solicita y apremia para que, al entregarle los nombres, la palabra poética, haga de ellos, de ella, un objeto de verdad y belleza:

Inteligencia, dame
el nombre exacto de las cosas!
. . Que mi palabra sea
la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente,

+++++ Al sentimiento de la poesía como misterio se agrega la ambición de la palabra vivificante y clarificadora ++++++ Nombrar

es crear. La virtud creadora implícita en la designación es tan clara que a veces basta una serie de nombres para constituir poemas cargados de potencia sugestiva” (p. 197) ++++++

En los testimonios de estos autores se nos explican cosas, sí, pero de una forma tal que lo más que demuestran es la especulación sobre una postura cuya respuesta múltiple hace de la pregunta una realidad desprovista de valor definitivo. La fuente sustancial, juntamente con el artículo de Gerardo Diego ya reseñado, para encontrar la mejor y más frondosa doctrina aplicable al campo problemático que hemos acotado para este trabajo es sin duda la obra de *Carlos Bousoño*. A ella hay que referirse desde el principio y reconsiderar buena parte de las conclusiones a que allí se ha llegado. Recordemos la definición de poesía:

++++++ “Comunicación por medio de elementos sintácticos y léxicos de un contenido anímico particular que el espíritu del poeta ha conocido previamente”+++++++ Y también: ++++++”... los contenidos psíquicos son algo perfectamente individualizado: son únicos en la intensidad de sus elementos afectivos, en la nitidez de sus percepciones sensoriales y en la complejidad sintética de su conjunto. Pero la *lengua*, en cuanto sistema inalterado, ¿puede transportar lo único? Para ello sería preciso que la lengua poseyese dos condiciones que desde luego no posee: de un lado, aludir individualmente a las cosas; de otro, manifestar sintéticamente lo que las realidades tienen de complejas”+++++++ “Es decir, las palabras, la lengua, debido a su carácter analítico, no pueden comunicar intuiciones sino conceptos. Y hemos dicho que nosotros conocemos nuestros complejos psíquicos de forma sintética”+++++++ “En una palabra: la lengua falsea doblemente la realidad psicológica (convirtiendo en

un género lo que es un individuo, analizando lo que es sintético) y por eso no puede comunicarla”+++++++ “La faena lírica consiste, pues, en un imposible”,+++ por definición. A la poesía, como a la moral, se le imponen metas inaccesibles y por ello el poeta habrá de conformarse con acercarse todo lo que pueda a tan inalcanzable exactitud. Y esto es verdad, aunque tengamos que reconocer unos límites tan sumamente dramáticos. La función de la poesía tiene que partir reconociendo ya su fracaso. Lo inefable, esa urgencia de decir algo único de manera también única, es lo que tantaliza al hombre que tan sólo tiene la lengua, las palabras de su parte. +++++ “Si Juan dice a María una frase como 'te amo' tampoco se comunica con las solas palabras, en toda su intensidad (ni en toda su complejidad) el especialísimo sentimiento de Juan, porque esa misma frase sirve a Pedro para expresar a Carmen otro sentimiento que por ser personal ha de diferir de aquél”+++++⁴³

Dígame si los vectores medulares de los testimonios de Unamuno, Ortega, Gerardo Diego, y más recientemente de Bousoño —salvadas las diferencias sobre aquello en lo que debe consistir la última y más esencial radicación del término *poesía* (y más acuciantemente en el resultado de *poema*)— no son la alucinante realidad del poema 'Intelijencia' de J.R.J., sobre todo en sus dos líneas capitales

. . . !Que mi palabra sea
la cosa misma.

Tanto Juan Ramón, como Unamuno, como Ortega, y cada cual en el estilo que su talante de genios les permitía, se adelantaron en casi cuarenta años a lo que en la obra ambiciosa de Carlos Bousoño, primero, y en las esclarecedoras puntualizaciones de Gerardo Diego después quedaría plasmado en forma teórica

aprovechando todos los avances de la psicología y de la lingüística. J.R.J. contempló la inefabilidad de lo que entonces nadie había denominado “contenido anímico particular” (Bousoño, de nuevo), y se percató asimismo de la insuficiencia de las palabras, lo que ahora llamamos elemento analítico, y que sólo puede llevar consigo conceptos. La simple palabra *cosa* tiene en J.R. un sentido tan exhaustivamente, tan cósmicamente total, que acercarnos a sus bordes nos produce vértigo. J.R.J. no encontró nada mejor que la palabra *cosa* para designar esencia, logos, ser....

. . . !Que mi palabra sea
la cosa misma,

es decir, que cuando pronunciamos una palabra, se produzca por un milagro fuera de nosotros esa realidad única e irrepetible cuya sombra, parecido, o —aplicando los últimos supuestos ideales— reproducción está en la palabra que acabamos de pronunciar. Que mi palabra pueda hacer algo así como el prodigio de crear esa cosa, esa realidad, eso que yo *siento* aquí y ahora mismo y que, de no comunicarlo, puede quedar tal vez abocado a no ser nada, a no tener ser, a no haber sido nunca, a verse privado de posibilidad de inmortalidad. Cosas, cosas, realidades que quisiéramos poseer; en una palabra, la esencia del mundo a la que hay que dar un nombre para evitar el volvernos locos o terminar matándonos recíprocamente. Tanto Lope de Vega (como quedó explicado en nota en su momento) como J.R.J. nos obligan a replantearnos ciertas conclusiones a que se ha llegado en estilística, teniendo siempre como norte de este ensayo el tema ni demostrado ni, en mi opinión, objetivamente discutido de que la poesía es algo que se destaca de todo lo demás que el hombre haya podido y pueda en el futuro expresar con palabras.

A estas alturas, todos los participantes en las actividades universitarias que, desde la consecución de mi doctorado hace ya quince años, me han sido asignadas en U.S.A., Canadá, y ahora en España, creo que habrán quedado con mayor o menor entusiasmo apercibidos de este punto que vengo madurando también durante todos estos mismos años sobre la poética personal de J.R.J. De nuevo viene al caso nuestra pregunta de antes: ¿Conoció el J.R.J. de *Eternidades* al Ortega de *Meditaciones del Quijote*, y al Unamuno de tanto ensayo tan desperdigado como esclarecedor?

Dos hombres geniales, Lope de Vega y Juan Ramón Jiménez completan y recorren un círculo problemático, hincado en la misma esencia de lo que poesía sea. Sin el ejemplo humano práctico de Lope y la gran intuición de J.R. no creo que se hubiera hecho posible el logro de nuestro descubrimiento en el campo del fenómeno lírico.

NOTAS

- ¹ Vid. sobre todo “The Retreat from the Word”, uno de los ensayos incluidos en *Language and Silence* (New York: Atheneum, 1967), traducido por Aida Fajardo como “El retraimiento de la palabra”, *Asomante*, 1 (San Juan de Puerto Rico, 1969), pp. 17-38. En adelante, las referencias a este autor y a este artículo, si las hubiere, se consignarán como *Steiner* y la sola paginación, en el texto de este trabajo.
- ² “Preface to the Second Edition of Several of the Foregoing Poems, Published with an Additional Volume, under the Title of *Lyrical Ballads*”, en *The Norton Anthology of English Literature*, 2 vols., revised (New York: W.W. Norton & Company, 1968), II, pp. 100 y ss. En adelante, para los textos que se citen y que estén recogidos en esta misma antología, se consignará como *Norton*, II. (La *Nota 7* entre paréntesis se debe a los editores)
- ³ Walter Pater, *Appreciations*, “Style”, *Norton*, II, 1330
- ⁴ Vid. *Nota 9* de los editores: “Coleridge does not use the word 'poetry' in the usual way, as a term for the class of all metrical compositions, but to designate those passages, whether in verse or prose, produced by the mind of genius in its supreme moments of imaginative activity”, *Norton* II, 278
- ⁵ *Biographia Literaria*, Chapter XIV: “Occasion of the *Lyrical Ballads*, and the objects originally proposed — Preface to the second edition — The ensuing controversy, its causes and

acrimony — Philosophic definitions of a poem and poetry with scholia”. *Norton*, II, 276-278 y *passim*

- ⁶ Walter Pater, *Appreciations*, “Style”, *Norton*, II, 1330
- ⁷ “What is Poetry”, *Norton*, II, 1252 y ss.
- ⁸ “Preface”, *Poems* (1853), *Norton*, II, 1011
- ⁹ “Maurice de Guérin” [A Definition of Poetry], (in *Essays in Criticism: First Series*), *Norton*, II, 1085-1086
- ¹⁰ *Appreciations*, “Style”, *Norton*, II, 1329-1333
- ¹¹ “The Poet” (in *Essays: Second Series*, 1844), en Bradley, Beatty, and Long, eds., *The American Tradition in Literature*, 2 vols., (New York: Norton & Company, 1962), I, 1183, y *passim*. En adelante, para los textos que se citen y que estén recogidos en esta misma antología, se consignarán como *ATL*, volumen, y página.
- ¹² “Letter to B——”, *ATL*, I, 874 y ss.
- ¹³ *A Week on the Concord and Merrimack Rivers* [Nature, Poetry, and the Poet], *ATL*, I, 1241
- ¹⁴ “Preface” to the 1855 edition of *Leaves of Grass*, *ATL*, II, 18 y *passim*

- ¹⁵ “The figure a Poem Makes”, en Charles R. Anderson et al., eds., *American Literary Masters*, 2 vols., (New York: Holt, Rinehart and Winston Inc., 1965), II, 624 y ss.
- ¹⁶ Introducción, *ATL*, II, 1527
- ¹⁷ Nota 8 de pie de página, *ATL*, II, 1539
- ¹⁸ *ATL*, II, 1312
- ¹⁹ Introducción, *ATL*, II, 1566
- ²⁰ Introducción, *ATL*, II, 1659
- ²¹ “Prólogo al libro de Fernando Ortiz *Entre cubanos. Rasgos de psicología criolla*”, *Obras Completas*, ed. Manuel García Blanco, XVI, (Madrid, 1958), p. 789. Todas las subsiguientes citas de Unamuno se harán por esta edición de sus *Obras*
- ²² *En torno al casticismo*, *Obras*, III, 199
- ²³ “Por el son a la visión”, *Obras*, VI, 683
- ²⁴ “Sobre un *Diccionario argentino*”, *Obras*, VI, 834
- ²⁵ “Prólogo a la traducción italiana de la *Vida de don Quijote y Sancho* por Gilberto Beccari”, *Obras*, VII, 238
- ²⁶ “América analizada por un argentino”, *Obras*, VIII, 214
- ²⁷ “Cartas de poeta”, *Obras*, VIII, 576

- ²⁸ *Del sentimiento trágico de la vida, Obras*, XVI, 433-434. (Para toda esta problemática, véase: Milagro Laín, *La palabra en Unamuno*, Caracas, Cuadernos del Instituto de Filología “Andrés Bello”, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, 1964. 92 páginas)
- ²⁹ *Meditaciones del Quijote*, en *Obras* (Madrid: Espasa-Calpe, 1932), p. 52
- ³⁰ “La reviviscencia de los cuadros”, publicado en la revista *Leonardo*, año II, vol. XIII (Barcelona, 1946) con la advertencia: 'Capítulo primero de mi *Velázquez*, en preparación', *Obras completas*, vol. VIII (Madrid: Revista de Occidente), pp. 490-491
- ³¹ Del libro de poemas *Eternidades*, 1918
- ³² Ortega y Gasset, en otra genial anticipación, dejó dicho con acuciante contemporaneidad: “Santificadas sean las cosas. Amadlas, amadlas! Cada cosa es un hada que reviste de miseria y vulgaridad sus tesoros interiores, y es una virgen que ha de ser enamorada para hacerse fecunda” [*Meditaciones del Quijote*, en *Obras* (Madrid: Espasa-Calpe, 1932), p. 4] ¿No es revelador que Ortega dé aquí también el nombre de *cosa* a algo que no suponemos que se refiriese a esas cotidianas realidades que tocamos, pesamos y medimos? *Cosas* aquí se llama a las esencias múltiples e inacabables que nos asaltan y a las que nos gustaría dar forma. Ortega entiende al mundo como algo que nos invita a que nosotros mismos *lo* hagamos. Cada cosa del mundo es lo que nosotros podemos recrear infinitamente en nuestra alma. Todavía, en otra ocasión,

Ortega pronuncia la mágica palabra *cosas* en ese sentido de vida, de realidad que puede colmar al hombre con su posibilidad de ser lo que éste quiera que sea:

“Argentinos, a las cosas, a las cosas! Déjense de cuestiones previas personales, de suspicacias, de narcisismos. No presumen ustedes el brinco magnífico que dará este país el día que sus hombres se resuelvan de una vez, bravamente, a abrirse el pecho a las cosas, a ocuparse y preocuparse de ellas directamente y sin más, en vez de vivir a la defensiva, de tener trabadas y paralizadas sus potencias espirituales —que son egregias—, su curiosidad, su perspicacia, su claridad mental secuestradas por los complejos de lo personal” (“Meditación del pueblo joven”, en *Obras completas*, vol. VIII, ed. cit., p. 390)

A esta altura de nuestro recorrido cabe preguntarnos cándidamente si Unamuno, Ortega, y J.R.J. conocieron recíprocamente sus aportaciones a este predio de doctrina teórica que ahora nos ocupa.

- ³³ Ángel Valbuena Prat, en *Historia de la Literatura española*, vol. III (Barcelona: Gustavo Gili, 1960), p. 818
- ³⁴ *Arbor*, nº 211-212 (julio-agosto, 1963) pp. 43-54. Las citas sucesivas de este trabajo se consignarán mediante *Arbor* y la sola paginación, en el texto.
- ³⁵ Aunque de pasada, debo necesariamente referirme en esta nota a la ponencia que, sobre aspectos afines a los que pretenden substanciar a este artículo de ahora, leí con el título de “Lope de Vega y J.R.J.: Aspectos de un mismo problema” ante la convención de la A.A.T.S.P. (American Association of

Teachers of Spanish and Portuguese) en la McMaster University, Hamilton, Ontario (Canadá), el 25 de febrero de 1967. Entresaco algunos párrafos representativos:

+++ “Los dos fenómenos poéticos sobre los que desarrollo este trabajo se refieren a dos grandes poetas: Lope de Vega y J.R.J. Cada uno de ellos, consciente o inconscientemente, y desde su misma actitud creadora de poetas, dio fundamento teórico a una perspectiva que constituye parte de la esencia doctrinal que plantea hoy la estilística: A/ Cantidad y calidad en poesía, y B/ Propósito de la poesía.

Se trata de demostrar que el fenómeno poético de creación en Lope es excepcional por cuanto se opone o al menos se diferencia de lo que normalmente ha sido para el resto de los poetas que en el mundo han sido. Porque lo más fantástico, lo más singular del caso poético de Lope es la versión completa de su propia vida, en verso, en poesía. Aquí los términos se han invertido después de un espectacular viraje de 180 grados. Lo especial en casi todo el mundo —o sea, expresarse en poesía— es lo natural en Lope. Llegamos así a la paradoja de que toda la vida de Lope, todo el tiempo de su vida, de su experiencia vivida... constituye un 'contenido psíquico particular' (Bousoño) inacabable que el poeta se dedicó a comunicar también durante toda su vida. Lo mismo que para los demás mortales lo que caracteriza su vida es llenarla de comunicaciones genéricas que se pueden verter mejor o peor en prosa, para Lope fue lo contrario. Lo cual es maravilloso, monstruoso. El poner en poema la experiencia vivida en cada momento es lo que singulariza la obra de Lope. ¿Cabe considerar más revolucionaria anomalía, más sorprendente personalidad? Por eso su obra quizá nos parezca menos precisada y tensa que la de un Góngora o un Quevedo. Por eso

Lope nos demuestra, para nuestro pasmo, que no debió tener tiempo en la vida más que para dos funciones: Vivir, y plasmar ese vivir en un continuo 'contenido anímico particular'; encauzar sus vivencias en el arcaduz del poema. El poema para él era lo único que daba sentido a sus momentos vividos al máximo.

Partiendo, pues, de nuestra definición de poesía, aceptada en parte de Bousoño, nos hace plantear Lope lo que ésta sea, y lo que también sea y en qué consista igualmente el lenguaje poético; nos hace meditar, a la luz de los conceptos *cantidad* (prosa) y *calidad* (lenguaje poético), sobre lo que pueda y deba ser el poema. En una palabra, el fenómeno de la personalidad poética de Lope pone en emotiva y fecunda crisis la noción de poesía que, tras no pocos esfuerzos, se está encargando la estilística de levantar.

El ejemplo incomparable y casi patológico de Lope de Vega supone un caso de personalidad creadora, ya que en él la 'calidad' y 'especialidad' parecen milagrosamente convertirse en cantidad y normalidad —o al revés, que tanto da—. Y siempre, nótese, sin perder las virtudes inherentes a esa misma calidad.”++++

³⁶ *Poesía española*, 2ª ed. (México: Studium, 1958), p. 450

³⁷ Guillermo Díaz Plaja, *Juan Ramón Jiménez en su poesía* (Madrid: Aguilar, 1958), pp. 232-236

³⁸ Graciela Palau de Nemes, *Vida y obra de J.R.J.* (Madrid: Gredos, 1957), pp. 209-210

- ³⁹ Sobre Pío Baroja, en “El Espectador”, *Obras completas*, ed. cit.
- ⁴⁰ Gastón Figueira, *J.R.J. poeta de lo inefable* (Montevideo, 1948), pp. 69-70
- ⁴¹ Francisco Garfias, *Juan Ramón Jiménez* (Madrid: Taurus, 1958), pp. 80-81
- ⁴² *Estudios de J.R.J.* (Buenos Aires: Losada, 1960)
- ⁴³ Hemos manejado la cuarta edición de *Teoría de la expresión poética* (Madrid: Gredos, 1966), cap. 3, pp. 63 y ss. El hecho de que para Carlos Bousoño la poesía, a través de un sistema de sustituciones, pueda en el resultado concreto del *poema* teóricamente captar ese contenido psíquico particular y comunicable, es algo que a mí por lo menos no me incumbe ni aquí ni ahora. Mi interés y mi competencia radican en la postura inicial del poeta que, de frente a ese 'algo divino que lleva dentro', no dispone más que de la herramienta de las palabras.

“La traducción de poesía: Hacia un aislamiento de su problemática”, *Estudios de Filología inglesa*, 4-5, junio 1978, pp. 19-23

¿Qué decir sobre la traducción de poesía extranjera, de los problemas espinosísimos que tal ocupación incuba? ¿Qué de las polémicas entre los que piensan que la traducción debe ser esto y los que sostienen a ultranza que debe ser aquello? Difícil es enriquecer con algo incisivo la conciencia de quien me lea, ilustrarle con algo que de verdad cuente a la hora de hacer memoria.¹

Y sin embargo yo sí creo honradamente que lo fundamental en esta disputa está por decir; que las posturas adoptadas por los traductores de variada índole no han tratado de arrojar mucha luz sobre lo que pueda y deba ser la traducción de una obra poética, sino que más bien se han enredado bizantinamente en esa madeja de lugares comunes como el de que si un poema en lengua ajena no es traducible a la propia, hay que contentarse con producir un parafraseo en prosa, etc.

Los que así escriben y obran no parecen sospechar que, precisamente porque el poema es eso, una única forma de decir algo único, debemos nosotros con el máximo ardor intentar la consecución de algo digno. La postura mercenaria de los tales 'artistas' supone algo así como declarar que puesto que la virtud absoluta es inalcanzable, nos debemos liar la manta a la cabeza y hacer almoneda de la moral, de la ética, de los mandamientos, etc.

No, no. Repito que eso pretende encubrir con el tapujo endeble de la hipocresía la propia conciencia de original fracaso del

traductor, su claudicación ante lo que exige de él grandes esfuerzos.

La disputa inveterada sobre qué sea preferible, si sacrificar el contenido del poema (significado) o desestimar su forma (significante) es tan estéril como ponerse a darle vueltas a lo de la prioridad de gallina o huevo.

En el plano teórico poco importa por qué opción se decida uno, tampoco importa que nadie se preocupe de estas cosas, pues mientras estén en un plano teórico no existen en realidad para nosotros. Pero en la práctica es preciso, urgentemente necesario definirse y actuar en consecuencia.²

Mi forma de proclamarme y de actuar es ésta: Afirmar con toda mi fe e intención que el poema traducido de la lengua que fuere tiene que dar como resultado, previamente a cualquier otra consideración, otro poema en la lengua a la que lo traducimos, preservando —ocioso es decirlo— las exigencias privativas que la lengua en cuestión impone a sus propias entidades métricas. De ahí lo que he aclarado en la nota 2 respecto al absurdo de producir un pentámetro yámbico en español, simplemente porque tal tipo de ritmo y de método es ajeno a nuestro sistema.

Lo primero que uno lee, cuando de traducciones de poemas se trata, es el poema en su estadio final, es decir, en la lengua a que ha sido traducido.

Sólo *después*, nótese bien, sólo *después* de esto es cuando debe, si quiere, el lector mirar el original, comprobarlo y sacar consecuencias. ¿Qué valor tiene y qué diablos me importa a mí que me *digan* algo supuestamente fiel pero de manera catastrófica? De momento, la pregunta que acabo de formular habrá de estimarse como pura ficción, puesto que me niego a llamar poema a *eso* que en lengua genérica y pedestre pretende traducir lo que sí es poema en su lengua original. El sentido,

fidelidad o *significado* de un poema, solamente y por ello mismo, no creo que le pueda interesar a nadie, lo mismo que no puede interesar a nadie el *sentido*, digamos, de la “Sonatina” de Rubén Darío si por ello se entiende el relato respecto de una princesa triste cuya boca exhala suspiros de fresa y cuya hada madrina, etc. Porque si ese mensaje, o sea, *eso que nos dice* el poema fuera interesante, la primera imperdonable aberración sería la de no verter ese mensaje en prosa, en limpia prosa sin más.³

El poema, o se deja como está —pensando como Unamuno que cada lengua implica una filosofía particular, y que se piensa, se siente y hasta se quiere con palabras— o se intenta traducir. Si la poesía es intraducible, de acuerdo: es intraducible, entendiendo por ello que un verso, o dos versos, o mil poemas juntos sólo pueden comunicar lo que entrañen y comuniquen en la lengua, es decir, en la particularísima dimensión anímico-cósmica en que fueron escritos.

Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely and more temperate

sólo pueden leerse como están, en su resultado final e intransferible de signos expresivos compuestos de cada uno de los sonidos especiales de cada palabra inglesa que componen las líneas. *Shall* es *shall* por identidad, y no cabe concebir tal término significando en otro idioma lo que privativamente significa en el suyo. Y así con las demás palabras. Debo confesar desde aquí y desde ahora mismo que a mí no me importaría (por egoísmo, claro) abogar por esta solución, de forma que estos versos aludidos u otros cualesquiera sólo tuvieran sentido, sólo nos significaran algo en tanto en cuanto estuvieran en su lengua original.

Y en segundo lugar nos queda la opción de intentar respecto de estos mismos versos una versión al menos decorosa con arreglo al sistema y a las características de la lengua receptora. Siempre por vía de ejemplo algo así como

¿Podría compararte a un día estivo?
Tú eres más bello y más atemperado

cubren unos mínimos requisitos de métrica y de forma, en el sentido más general de estas expresiones.

Entonces, si para obviar el impasse aceptamos de alguna manera que se puede traducir la poesía (¿podríamos aceptar que todos los poemas que se han traducido en el mundo obedecen a una actitud de farsa y fariseísmo?) tenemos que decidarnos por uno de los *dos* caminos básicos. Y ya he expuesto mi sentir sobre lo absurdo que resulta pretender traducir poesía traduciendo simplemente lo que no constituye la realidad de la poesía, como no lo constituye de ningún modo el argumento o el significado, por muy fiel que nos quiera parecer.

Aceptamos, pues, como transacción tal vez, que la poesía no se traduce sino que se recrea, se reinventa⁴, sirviéndose el traductor de la cantidad suficiente de fidelidad, argumento o sentido del poema original y añadiendo él mismo por su cuenta la labor necesaria para que el resultado sea *un nuevo poema en la lengua a la cual se ha vertido*.

Por eso, la traducción de poesía es una ocupación que debería estar vedada a los que pretenden entrar en ella como puramente aficionados y/o diletantes más o menos animosos. Convendría entender de una vez por todas y hacérselo saber, que traducir poesía es una forma de hacer literatura, una categoría paralela a

la literatura misma, con más concretas exigencias si cabe, y con más estrictos presupuestos de profesionalidad.

Los fundamentos de la poesía son los mismos en todas las lenguas y en todas las épocas. Efectivamente, nuestra poesía de hoy puede ser mejor, peor, o igual que la de hace todos los años o siglos que uno quiera. Si el lenguaje poético comienza donde acaba el lenguaje normal (Ortega y Gasset), ¿cómo llamar poema a *eso* genérico de las traducciones todo lo fieles que se quieran, pero a fin de cuentas prosaístas y las más veces prosaicas?

El poema, o se lee como tal, como lo que es, mezcla secreta y maravillosa y variable de significante y significado, o no se lee, no debe entenderse como poema. Y esto es algo que hay que aceptar sin más filosofías, igual que se acepta el hecho de que la misma cosa pueda gustar a alguien y pueda producir alergia a otros. Un soneto de Shakespeare se lee, o bien en su lengua, como está; o bien en otra lengua convertido en poema. Pero es absurdo, pueril, leerlo traducido como significado sólo, porque automáticamente deja de ser poema.

¿Será preciso repetir que las palabras de un poema no son sólo palabras, sino *palabras más algo*? ¿Será preciso volver a remachar que las palabras de un poema, además de su valor normal fuera de la coyuntura poemática, tienen otro valor de peso, medida, intención y hasta alma que *sólo* se da en el poema? Si un poema no se puede traducir a otro poema, se le deja y en paz. Buena gana de hacer un crimen. Lo primero que un lector objetivo y desapasionado ve en una traducción de un poema al castellano, es, si lo que está leyendo es castellano o es una birria. Eso es lo primero, puestos a establecer jerarquías terminantes, y sobre lo cual me duele que puedan existir dudas. Y respecto a lo segundo, aunque sospecho lo que ello pueda ser ya no me

atrevería a defenderlo tan abiertamente. En realidad, casi ni me importa lo que sea lo segundo.

¿Quién duda que al pretender cumplir con los requisitos del significante, el significado tenga que perder algo de su integridad. Pero, ¿no hemos dicho que la traducción total no es posible? ¿No hemos quedado en que la vida, la moral, la virtud con mayúscula, etc., son metas imposibles que no cabe querer alcanzar plenamente, sino acercarse lo más posible a ellas? Pues este es el caso de la traducción: se trata de acercarse lo más posible a esa perfección buscada. Y entre producir algo que no es poema, y producir un poema (al menos en la vocación tendencial que necesariamente alienta semejante trance) si bien a una ligera distancia del original, yo me quedo con esto último. Y no porque sea lo mejor, sino porque creo que es lo único.

NOTAS

¹ La versión final y meditada de este artículo se debe más que nada a la lectura de los siguientes trabajos de Horst Hina, que desde ahora recomiendo al lector interesado: “Hacia una teoría de la traducción”, *ES* (Publicaciones del Departamento de Inglés, Universidad de Valladolid), nº 1, (sept. 1971), pp. 169-194.

“Presente y futuro de la traducción”, *ES*, nº 2, (sept. 1972), pp. 29-76 (Bibliografía: pp. 73-76)

“La traducción vista desde el estructuralismo” *ES*, nº 3, (sept. 1973), pp. 49-84.

“La traducción como actividad transformadora: Reflexiones sobre un número de *Change*”, *ES*, nº 4, (sept. 1974), pp. 51-71.

“Intertexto hacia una teoría de la traducción literaria”, *ES*, nº 5, (sept. 1975), pp. 69-84.

Me permito expresar que estos trabajos de Horst Hina son, en opinión personal, lo más sobresaliente, riguroso y sugestivo que conozco sobre el tema. Debo puntualizar aquí que tiene escasísimo interés para el asunto que me ocupa el conocido y citado, y por otra parte meritorio libro de Georges Mounin, *Los problemas teóricos de la traducción* (Madrid: Gredos, 1971). Versión española de Julio Lago Alonso. Título original: *Les problèmes théoriques de la traduction* (París: Editions Gallimard, 1963).

² “Así, de un texto poético podrían imaginarse tres tipos de traducción distintos. Sería posible una sencilla versión en prosa, con el único objeto de transmitir el contenido. Podríamos pensar también en una traducción de tipo formal,

intentando destacar los elementos poéticos de la obra. Ambas formas son válidas, y válida es también la 'adaptación', reproduciendo la forma métrica y transformando la obra ajena en una poesía actual”. Horst Hina (*ES*, 2, p. 50) interpreta la clasificación de formas de traducir de Katharina Reiss, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*, (München, 1971), p. 44

Nuestra crítica a estos métodos clásicos de entender la traducción que el profesor Hina, por todos, ha sustanciado, espero que quede expuesta en este trabajo mío. Baste adelantar nuestra repulsa a la forma de 'adaptación' en la exposición esbozada, por la simple razón de que no es viable, al menos eufónico, reproducir en español un pentámetro yámbico inglés, por ejemplo. Tampoco entiendo el alcance de lo que pueda significar “traducción de tipo formal, intentando destacar los elementos poéticos de la obra”, por las mismas razones que acabo de dar. Respecto de la primera modalidad, o versión en prosa, mi trabajo creo que abunda en crítica palmaria.

- ³ Para ilustrar lo que va quedando dicho habría que acudir forzosamente a los textos concretos. Bastará con que remita al lector a la *Antología de poetas ingleses modernos*, Biblioteca románica hispánica VI: Antología hispánica (Madrid: Gredos, 1963), libro conocidísimo y manejable cuyo mejor mérito, a mi ver, es el de haber reunido un combinado ramillete de poemas ingleses escritos dentro de los últimos cien años, y en sus versiones al español a cargo de estudiosos más o menos profesionales, más o menos aficionados a la ocupación de traducir poesía. Las traducciones de este volumen, así,

constituyen el más representativo muestrario 'oficial' como empresa conjunta y cohonestada hacia un mismo logro. Y ello por la razón evidente de que la editorial Gredos invitó a colaborar en este muestrario, con las obligadas omisiones, a muchos que en 1963 contaban con la contribución del calibre que fuere, a la traducción de poesía inglesa al castellano.

Debo decir desde ahora mismo que la labor específica de tales traductores cae fuera de mi consideración crítica directa. Las opiniones que pudiera yo sustentar sobre su labor serían únicamente medios contrastivos insustituibles para fundamentar la doctrina que profeso.

Sólo me interesa resaltar, con inevitable ironía, que el maestro Dámaso Alonso después de defender en el prólogo introductorio del libro, el carácter meramente aclaratorio de las traducciones, como su supuesta mejor virtud, nos regala un primor de artificio y técnica en su versión del poema "Down by the Salley Gardens", de W. B. Yeats. He aquí un elocuente ejemplo de versatilidad de teoría y práctica.

- ⁴ Robert Escarpit, *Sociología de la literatura*. Trad. de Juan Francisco Marsal y Juan Carlos Puig (Buenos Aires: los libros del Mirasol, 1962), pp. 149-150, escribe:

“Los públicos exteriores no tienen acceso directo a La obra. Lo que solicitan de ella no es lo que el autor quiso expresar. No hay coincidencia, convergencia, entre sus intenciones y las del autor, pero puede existir compatibilidad. Es decir, que pueden encontrar en la obra lo que desean, y que el autor no pretendió incorporar expresamente o, tal vez, ni siquiera imaginó.

Es una traición, sin duda, pero una traición creadora. Tal vez se resolvería el irritante problema de la traducción si se admitiera que siempre constituye una traición creadora. Traición, porque introduce a la obra en un sistema de referencias (en este caso lingüístico) para el que no fue concebida; creadora, porque da a la obra una nueva realidad al proporcionarle la posibilidad de un intercambio literario con un público más vasto, y porque no la enriquece simplemente con una supervivencia, sino con una segunda existencia*. Puede decirse que prácticamente la totalidad de la literatura antigua y medieval sólo vive para nosotros gracias a una traición creadora cuyos orígenes se remontan al s. XVI, pero que se ha renovado varias veces desde entonces.

* Los formalistas rusos han defendido un punto de vista análogo en apariencia. B. Tomachevsky escribía en 1928: “La literatura de las traducciones debe ser, pues, estudiada como un elemento constitutivo de la literatura de cada nación”, “La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie”, *Revue des études slaves*, /1928/, VIII, 226-240.

“Tres poemas del laureado Betjeman”,
Estudios de Filología inglesa, vol. 6-7, 1979,
pp. 119-131

El honroso título de Poeta Laureado en la historia de la literatura inglesa no podemos decir que lleve consigo un reconocimiento paralelamente efectivo por parte de la crítica ni del público en general. Sin poder aplicar a Gran Bretaña la caracterización sintética que un ilustre tratadista afectó a España, en el sentido de considerar a nuestro país como un perpetuo motín de Esquilache, por la tensión sin avenencia entre la clase culta y la clase populachera, a propósito del s. XVIII, sí me atrevería a apuntar que en este caso concreto que nos ocupa, el del registro de impacto de los poetas laureados de Gran Bretaña en las masas de lectores, con las debidas excepciones, es bien patente la falta de equiparabilidad entre el relumbrón del título y su incidencia popular. Dejemos que una publicación tan incuestionable como la *Britannica* nos desbroce nuestra aproximación:

“POET LAUREATE, title granted in England for poetic excellence. Its holder is a salaried member of the British royal household, but the post has come to be free of specific poetic duties.

The office is remarkable for its continuity. It began with a pension granted to Ben Jonson by James I in 1616, confirmed and increased by Charles I in 1630 (when an annual 'butt of canary wine' was added, to be discontinued at the request of Henry James Pye —made laureate in 1970— who preferred the equivalent in money). Jonson's pension

especially recognized his services to the crown as a poet and envisaged their continuance, but not until 16 months after Jonson's death in 1637 was a similar pension for similar services granted to Sir William Davenant. It was with Dryden's appointment in 1668, within a week of Davenant's death, that the laureateship was recognized as an established office to be filled automatically when vacant.

At the Revolution of 1688, Dryden was dismissed for refusing the oath of allegiance, and this gave the appointment a political flavour which it retained for more than 200 years. Dryden's successor Thomas Shadwell, inaugurated the custom of the New Year and birthday odes that hardened into a tradition between 1690 and about 1820, becoming the principal mark of the office. The odes were set to music and performed in the sovereign's presence. On his appointment in 1813, Robert Southey sought unsuccessfully to end this custom, but, although it was allowed tacitly to lapse, it was only finally abolished by Queen Victoria. Her appointment of Wordsworth in 1843 signified that the laureateship had become the reward for eminence in poetry, and the office since then has carried no specific duties. The laureates from Tennyson onward have written poems for royal and national occasions as the spirit has moved them.

The List of poets laureate (with the date of their appointment) follows: Dryden (1668), Shadwell (1688), Nahum Tate (1692), Nicholas Rowe (1715), Laurence Eusden (1718), Colley Cibber (1730), William Whitehead (1757), Thomas Warton (1785), Henry James Pye (1790), Southey (1813), Wordsworth (1843), Tennyson (1850), Alfred Austin (1896), Robert Bridges (1913), John Masefield (1930), C. Day Lewis (1968), and Sir John Betjeman (1972). Among those

who refused the honour were Thomas Gray (1757), Sir Walter Scott (1813), and William Morris (1894).

The title of the office stems from traditions concerning the laurel dating to the earliest Greek and Roma Times”¹

Pregúntense a sí mismos nuestros posibles lectores el número de poetas, de entre la nómina de laureados, de quienes poco o nada conocíamos. Y ya he obviado las excepciones.

Esto de una parte. De otra, la escasa información bibliográfica que, interesados desde antiguo en este tema, nos ha sido posible recoger, por supuesto, por medios convencionales y sin desplegar una estrategia de rastreo exhaustiva. Sí diré, a título de pasada, que la obra de E.K. Broadus, *The Laureateship* (1921), que en su entrada correspondiente reseña un libro tan representativo como *The Oxford Companion to English Literature*, nos sigue siendo desconocida hasta el momento, por más diligencia que se han hecho desde hace años para su obtención, a los abastecedores habituales de nuestro departamento de Filología Inglesa, en el Reino Unido. Ocasión que aprovecho, además, por si algún caritativo nos pudiera arrojar cualquier cantidad de luz al respecto. Vaya por adelantado mi agradecimiento.

Con todo, las consideraciones anteriores que a título de prolegómenos, nos hemos permitido, en nada perturban la intención de este trabajo que se concentra en airear, mediante tres poemas característicos, la figura personal y la obra poética de John Betjeman, el actual Poeta Laureado británico. Pero ¿quién es nuestro hombre? Dejemos por segunda vez hablar a la *Britannica*.

SIR JOHN BETJEMAN (b. Abril, 6, 1906, London), poet whose nostalgia for the near past, exact sense of place and

precise rendering of social nuance made him widely read in England at a time when much of what he wrote about was rapidly vanishing. The poet, in near-Tennysonian rhythms, of steam trains, gaslit stations, suburban tea-time, Gothic churches, and of guilt and loss, satirizes lightly the promoters of empty and often destructive 'progress' and the foibles of his own comfortable class. As an authority of English architecture and topology, he did much to popularize Victorian and Edwardian building and to protect what remained of it from destruction.

The son of a prosperous businessman, Betjeman grew up in a London suburb, where T.S. Eliot, U.S. born poet, was one of his teachers. He later studied at Marlborough and Oxford, his years from early childhood until he left Oxford being detailed in *Summoned by Bells* (1960), blank verse interspersed with lyrics.

Betjeman's first book of verse, *Mount Zion* and his first book on architecture, *Ghastly Good Taste* (new ed. 1970), in which the two interests are related, appeared in 1933. Churches, railway stations, and other elements of a townscape figure largely in both. He worked as the British press attaché in Dublin in 1941-42, and Ireland became another significant locale for his verse. Four more volumes of poetry appeared before publication of *Collected Poems* (1958). His celebration of the more settled Britain of yesterday seemed to touch a responsive chord in a public suffering the uprootedness of war and its austere aftermath.

His prose works include several guidebooks to English counties: *First and Last Loves* (1952), essays on places and buildings; *The English Town in The last Hundred Years* (1956); and *English Churches* (1964; with Basil Clarke). In

1972 he succeeded C. Day Lewis (subsequent to the latter's death) as poet laureate of England.²

Esta semblanza, aunque circunspecta y contenida, como no podía ser menos de una obra “nacional” nos pone, siquiera sucintamente, en la pista de una personalidad diletante, pintoresca, en gustos y en realizaciones. En efecto, Betjeman es un poeta *popular* y un ciudadano *popular*. Lo primero, porque vende copiosas ediciones de sus poemas que van a las manos y a los corazones de muy variados niveles sociales británicos: desde el ama de casa hasta el profesor de Universidad. Y lo segundo, no sabría explicarlo. En la época de mis viajes y estancias periódicas y sostenidas en Gran Bretaña, hace, digamos, una veintena de años, y coincidiendo con la primera edición de sus *Collected Poems*, 1958, pude apreciar de primera mano la contagiosa popularidad de este hombre: la televisión lo sacaba con cualquier motivo: ora una inauguración de un parque público, ora una recepción protocolaria en la que nuestro Betjeman oficiaba de presentador, ora una lectura de sus poemas. Yo mismo tuve ocasión de verlo en Londres en el British Museum: yo, de turista estudioso y adolescente; él, de dictaminador —supongo— de algún asunto corporativo o nacional que tuviera que ver con las Bellas Artes o la literatura. Como me lo habían pintado es como lo vi y como ahora lo recuerdo: corpulento, bonachón, con una buena carga de socarronería, de picardía irónica, y sabiéndoselas todas. Aun hoy, al cabo de los años, y al distraer nuestros ratos de ocio para-profesionales con el hojeo de una revista tan digestiva como *In Britain*, nos topamos con el bueno de Betjeman. El pie del grabado en colores, con fotografía de nuestro poeta, reza así:

Poet Laureate Sir John Betjeman opens the Betjeman Restaurant at the Charing Cross Hotel, London. The renaming of what was the Montfort Restaurant is in recognition of the poet's life-long interest in Britain's railways and often-neglected railway architecture.³

¿Lo ven ustedes? Este es nuestro hombre: patriota, público, enamorado de su ciudad londinense, y participante en el rosario de incidencias grandes y pequeñas de su propia comunidad. Pero pasemos al poeta. El valor que se viene reconociendo a su obra pendula insistentemente respecto de la interpretación que la crítica, más o menos imaginativa, tenga el talante de dar a su vena humorística. Algún autor sagaz se ha aprestado diligentemente a salir al paso del equívoco y a dejar las cosas en su sitio. Así, George Macbeth nos perfila (el subrayado es nuestro):

John Betjeman was born in 1906. He is the best-known and the best-selling English poet now living. These two facts have unfortunately combined to diminish his reputation among poets and critics, although Philip Larkin regards him as the best English poet now writing and Edmund Wilson picked him out before the war with Dylan Thomas and Auden as one of the three most significant poets of his generation. Betjeman is in my own view a major poet, but perhaps in the last analysis a rather specialised taste. He might well be described as the last great Victorian taste. Apart from his reputation as a poet, Betjeman is known as a leading authority on Victorian architecture, who has done more than anyone else to revive interest in, and prevent the destruction of, many beautiful and important buildings of the nineteenth century. *The most obvious*

central characteristic of his work is its humour, but this should deceive no one into thinking that he is a writer of light verse, or that what he is doing is trivial or easy. He has an eye for ephemeral visual detail which would be the envy of the late Ian Fleming, and an ear for the nuance of passing jargon which would be the envy of Joyce Grenfell. His huge public is right to support and enjoy Betjeman for these surface excellences, and the future will return to him, as it sometimes returns to Pope and Austin Dobson, as a brilliant social historian and a master of *vers de société*.⁴

Pocos críticos-antólogos han dejado de señalar esta mencionada faceta de humorismo en Betjeman. En la fina antología de Edward Lucie-Smith se nos dice de él:

The publication of John Betjeman's *Selected Poems* in October 1948 was one of the significant events of the early years after the war. Before it, Betjeman had been accounted a very lightweight and minor figure; now he suddenly found himself catapulted into the position of the most popular poet in England. He has retained it with some ease ever since. *Part of the attraction of Betjeman's work is its humour, and another part is its cunning neo-Victorianism.* But there is more to it than that. The tensions between an apparently 'traditional' form and a distinctly, modern content link Betjeman to Larkin, whom he foreshadows. Betjeman and Larking are known to admire one another's work. It is also an injustice to label Betjeman merely a 'funny poet'. His best work is deeply melancholic, as can be seen from two of the poems printed here. *Collected Poems* (John Murray, 1958). *Summoned by Bells* (John Murray, 1960). *High and Low* (John Murray,

1966). *Collected Poems* (John Murray, 1970).⁵ (El subrayado sigue siendo nuestro).

No hay duda: estamos en presencia del típico caso de autor en que una característica relevante suya hace interpretar erróneamente, o pasar por alto, o abiertamente negar lo que de universal o de más ancha vocación representativa pueda tener. G.S. Fraser, el agudo y culto maestro de crítica de poesía inglesa, y gran anfitrión en diversas ocasiones, en su casa de Leicester, del que esto escribe, hace más o menos la misma veintena de años, creo que con tino sobrio nos centra el sentido y alcance de la obra de Betjeman:

“When I wrote the first version of this book Betjeman was the special taste of a minority who hugged their appreciation to themselves; but was very much of a clique highbrow taste; he has now with his *Collected Poems* become a best-seller and in liking him as I still do, one is likely to be thought of as a sentimental middlebrow. However, Betjeman appealed to the most notable younger poet of the 1930's Auden, and still appeals to a poet who might be claimed as the leading younger poet of the 1950's Philip Larkin. One is not in such bad company after all. One element in Betjeman's popularity in the 1950's was probably that he expressed the mood and sentiments of a recrudescing conservatism that went far wider than politics; a tendency for many people to look sentimentally and narrowly back towards older elements of the English life, because it seemed uncomfortable to look realistically forward. Betjeman is certainly not very likely ever to have a wide international or even American reputation. He is too local. He requires his readers to carry in their heads a

map of London, so that 'the curious Anglo-Norman parish church of Kentish town' or the now vanished trolley-buses diminishing toward Highbury or the polychromatic wall of a Victorian church, St. Saviour's, Aberdeen Park, at once ring a bell; it is period flavour not intrinsic beauty he is looking for, so that it might be said that not only in his attitude to English architecture but also to English life, he has become something he once denounced in a prose essay, a 'sentimental antiquarian'**** there is a wealth of implication, of digested and implicit knowledge, behind Betjeman's deceptively simple surfaces, and the feelings he arouses in us are often not simple****

Betjeman's appeal is probably, in spite of his very wide public, predominantly a class and age-group appeal: to the lower-upper middle classes especially those living on pensions or fixed incomes in a time of rising prices and notable social mobility, up and down. It is also an appeal to latent and inarticulate Christian and conservative sentiments, which are often particularly strong in those like some of his more intellectual admirers, who call themselves agnostics and regularly vote Labour. Any reader of Betjeman, who wants to enjoy him, must at least provisionally accept this profound conservatism of his, even when it is concerned with what is no longer there to conserve***

Betjeman is also, of course, an acknowledged master of humorous light verse, but it is on his more serious side, his poetry of personal attachment, that I have preferred to dwell. The seriousness does, of course, also express itself through humour''⁶ (El subrayado es nuestro)

Hasta aquí la teoría. El tributo que este trabajo quiere ofrecer lo hace en forma de antología personal: tres poemas que reflejan tal vez las tres franjas temáticas más relevantes de la creación poética de John Betjeman.

A Subaltern's Love-song⁷

Miss J. Hunter Dunn, Miss J. Hunter Dunn,
Furnish'd and burnish'd by Aldershot sun,
What strenuous singles we played after tea,
We in the tournament – you against me!

Love-thirty, love-forty, oh! weakness of joy,
The speed of a swallow, the grace of a boy,
With carefulest carelessness, gaily you won,
I am weak from your loveliness, Joan Hunter Dunn.

Miss Joan Hunter Dunn, Miss Joan Hunter Dunn,
How mad I am, sad I am, glad that you won.
The warm-handled racket is back in its press,
But my shock-headed victor, she loves me no less.

Her father's euonymus shines as we walk,
And swing past the summer-house, buried in talk,
And cool the verandah that welcomes us in
To the six-o'clock news and a lime-juice and gin.

The scent of the conifers, sound of the bath,
The view from my bedroom of moss-dappled path,
As I struggle with double-end evening tie.

For we dance at the Golf Club, my victor and I.

On the floor of her bedroom lie blazer and shorts
And the cream-coloured walls are be-trophied with sports,
And westering, questioning settles the sun
On your low-leaded window, Miss Joan Hunter Dunn.

The Hillman is waiting, the light's in the hall,
The pictures of Egypt are bright on the wall,
My sweet, I am standing beside the oak stair
And there on the landing's the light on your hair.

By roads "not adopted," by woodlanded ways,
She drove to the club in the late summer haze,
Into nine-o'clock Camberley, heavy with bells
And mushroomy, pine-woody, evergreen smells.

Miss Joan Hunter Dunn, Miss Joan Hunter Dunn,
I can hear from the car-park the dance has begun.
Oh! full Surrey twilight! Importunate band!
Oh! strongly adorable tennis-girl's hand!

Around us are Rovers and Austins afar,
Above us, the intimate roof of the car,
And here on my right is the girl of my choice,
With the tilt of her nose and the chime of her voice,

And the scent of her wrap, and the words never said,
And the ominous, ominous dancing ahead.
We sat in the car park till twenty to one
And now I'm engaged to Miss Joan Hunter Dunn.

CANCIÓN DE AMOR DE UN CADETE

Juanita, mi Juanita Cazadora:
El sol de Aldershot te cubre y dora.
¡Qué partidos después del té jugamos:
En torneo los dos nos peleamos.

Amor-treinta, cuarén.... Qué flojo estoy!
Cual rauda golondrina, gentil boy
me ganaste jovial, calculadora...
me pirro por tus huesos, Cazadora!

Mi Juana Cazadora, mi Juanita:
Que ganaras me alegra, apena, irrita,
–la blandida raqueta, al bastidor–
aunque por eso no es menor tu amor.

El evónimo brilla. Caminamos
alegres al chalet mientras hablamos,
y el pórtico nos da la bienvenida
al parte de las seis y a una bebida.

Olor a pinos, ruido de bañera...
Desde mi cuarto veo la pradera
mientras me ajusto el nudo de mi lazo
para el baile en el Golf con mi flechazo.

En su alcoba se esparcen los arreos:
Las paredes se adornan con trofeos,
y el sol hacia el oeste se marchita
en tu baja ventana, mi Juanita.

El Hillman nos espera, el hall lo encienden
y las fotos de Egipto lucen, penden.
Amor mío, me voy a la escalera:
En tu pelo la luz se reverbera.

Por rutas y caminos de trasmano
condujo al club con bruma de verano:
A Camberley, a las nueve, con olores
de abeto, setas, campanillas, flores.

Juanita, mi Juanita Cazadora,
puedo oír desde el coche el baile ahora.
Surrey crepuscular! Banda imprevista!
Oh, mano angelical de mi tenista...!

Rovers y Austins hay a cada lado,
la capota del auto por tejado.
Junto a mí, la mujer de mi deseo,
su nariz respingona y su gorjeo.

El perfume en su chal, nuestro mutismo,
y el horroroso baile enfrente mismo.
Aparcamos allí más de tres horas...
Ya soy novio formal de Cazadora!

Devonshire Street W.I⁸

The heavy mahogany door with its wrought-iron screen
Shuts. And the sound is rich, sympathetic, discreet.
The sun still shines on this eighteenth-century scene

With Edwardian faience adornments – Devonshire Street.

No hope. And the X-ray photographs under his arm
Confirm the message. His wife stands timidly by.
The opposite brick-built house looks lofty and calm
Its chimney steady against a mackerel sky.

No hope. And the iron nob of this palisade
So cold to the touch, is luckier now than he
'Oh merciless, hurrying Londoners! Why was I made
For the long and the painful deathbed coming to me?'

She puts her fingers in his as, loving and silly,
At long-past Kensington dances she used to do
'It's cheaper to take the tube to Piccadilly
And then we can catch a nineteen or a twenty-two.'

CALLE DE DEVONSHIRE W. I

La puerta de caoba de labrada mirilla
cierra con ruido denso, comprensivo, en recato.
Sobre la dieciochesca escena el sol aun brilla
en la calle de Devon, con eduardino ornato.

Las placas rayos-X dicen: No hay esperanza.
Se confirma el diagnóstico. La esposa calla al lado.
La casa de ladrillo, noble, de enfrente lanza
su recia chimenea al cielo aborregado.

No hay esperanza. El pomo de hierro de este muro
tan helador al tacto, tiene ahora más suerte.

Oh, londinenses ávidos, ¿por qué, entonces, perduro
para el lecho que llega, de dolorosa muerte?

Juguetona y amante le coge ella la mano
como al bailar en Kensington lo hiciera tiempo ha.
“Para ir a Picadilly, mejor el suburbano,
y luego el diecinueve, o un veintidós quizá”.

*from Summoned by Bells*⁹

Then I found
Second-hand bookshops in the Essex Road,
Stacked high with powdery leather flaked and dry,
Gilt letters on red labels – *Mason's Works*
(But volume II is missing), Young's *Night Thoughts*,
Falconer's *Shipwreck* and *The Grave* by Blair,
A row of Scott, for certain incomplete,
And always somewhere Barber's *Isle of Wight*;
The antiquarian works that no one reads –
Church Bells of Nottingham, Baptismal Fonts
(‘Scarce, 2s. 6d., a few plates slightly foxed’).
Once on a stall in Farringdon Road I found
An atlas of great lithographs,
Views of Ionian Isles, flyleaf inscribed
By Edward Lear – and bought it for a bob.
Perhaps one day I'll find a ‘first’ of Keats,
Wedged between Goldsmith and *The Law of Torts*;
Perhaps – but that was not the reason why
Untidy bookshops gave me such delight.
It was the smell of books, the plates in them,
Tooled leather, marbled paper, gilded edge,
The armorial book-plate of some country squire,
From whose tall library windows spread his park
On which this polished spine may once have looked,
From whose twin candlesticks may once have shone
Soft beams upon the spacious title-page.
Forgotten poets, parsons with a taste
For picturesque descriptions of a hill
Or ruin in the parish, pleased me much;

But steel engravings pleased me most of all –
Volumes of London views or Liverpool,
Or Edinburgh, ‘The Athens of the North’.
I read the prose descriptions, gazed and gazed
Deep in the plates, and heard again the row.
Of market-carts on cobbles, coach-doors slammed
Outside the posting inn, with couples walked
Toward the pillared entrance of the church
‘Lately erected from designs by Smirke’;
And sauntered in some newly planted square.
Outside the bookshop, treasure in my hands,
I scarcely saw the trams or heard the bus
Or noticed modern London: I was back
With George the Fourth, post-horns, street-cries and bells.
‘More books,’ my mother sighed as I returned;
My father, handing to me half-a-crown,
Said, ‘If you must buy books, then buy the best.’

[de] Convocado por las campanas

Descubría más tarde
librerías de viejo en la calle de Essex,
llenas de polvoriento cuero reseco, en copos,
letras de oro en rojizos títulos – *Mason's Works*
(pero el tomo segundo falta), de Young *Night Thoughts*,
de Falconer el *Shipwreck* y de Blair *The Grave*,
una hilera de Scott, ciertamente incompleto,
y siempre en algún sitio la *Isle of Wright* de Barber;
las obras de anticuarios que ya ninguno lee
– como *Church Bells of Nottingham* y las *Baptismal
Fonts*

(“muy raro, a dos con seis, dañado algún dibujo”).
Una vez en un puesto de la calle de Farringdon
hallé un libro de mapas con hermosos grabados,
Views of Ionian Isles, con firma el primer folio
de Edward Lear – lo obtuve sólo por un chelín.
quizás encuentre un día de Keats alguna ‘príncipe’,
entre medias de Goldsmith y *The Law of Torts*;
Quizás, pero ésa no era la razón por la cual
las librerías revueltas me deleitaban tanto.
Era el olor a libros, las viñetas en ellos,
cuero y papel artístico y los cantos dorados,
el ex-libris de armas de algún feudal patricio
cuyo parque se abriera desde su biblioteca
y al que el brillo de un lomo tal vez se haya asomado;
de cuyos candelabros acaso relucieran
suaves rayos encima de la portada amplia.
Poetas olvidados, curas con aficiones
a describir, pictóricos, un alcor o una ruina

de su propia parroquia, me han agradado mucho. Mi pasión sobre todo era el grabado a hierro –volúmenes con vistas de Londres o de Liverpool, o Edimburgo, llamada “La Atenas del Norte”. Leía el texto en prosa, miraba y remiraba a fondo en las viñetas, y luego oía el ruido de carros por la calle, y el cerrar de berlinas en el hostel de posta. Me iba con las parejas hacia la entrada hipóstila de la iglesia “erigida hace poco según el proyecto de Smirke”. Después me aventuraba por cualquier plaza nueva. Fuera ya de la tienda, el tesoro en mis manos, ni veía tranvías, ni escuchaba autobuses ni reparaba en Londres moderno: me engolfaba en Jorge IV, en trompas, voceríos, campanas. “Más libros”, suspiraba mi madre a mi regreso. Y mi padre, alargándome una media corona decía: “Si los compras, compra de los mejores”.

NOTAS

- ¹ *Encyclopaedia Britannica: Micropaedia*, vol. VII, 1977, p. 62.
- ² *Encyclopaedia Britannica: Micropaedia*, vol. I, 1977, p. 1032.
- ³ (picture), *In Britain*, May 1978, pp. 26-27.
- ⁴ George Mac Beth, *Poetry 1900 to 1965 An anthology selected and edited by...* (Longman with Faber & Faber, 1973), p. 138.
- ⁵ *British Poetry since 1945*. Edited with an Introduction by Edward Lucie-Smith (Penguin Books, 1974), p. 69.
- ⁶ G.S. Fraser, *The Modern Writer and his World* (Penguin Books, 1970), pp. 306-310.
- ⁷ A SUBALTERN'S LOVE-SONG. Perhaps the most famous of Betjeman's humorous love poems. The rhythm is bouncing and variable, but this time it depends on a mixture of iambs and anapaests. An anapaest is a foot in which two light syllables are followed by one heavily stressed one; in the eighth line of the poem 'I am weak' is an anapaest with the heavy stress falling on the word 'weak'. An article in the *Sunday Times* Colour Supplement revealed that Miss Joan Hunter-Dunn is in fact a real person. Nevertheless, *this poem is an imaginary monologue and well conveys the attitudes of the sort of young army officer it presents as speaking*. What gives it its personality is Betjeman's eye and ear for detail. One might add his tongue and his nose for detail, for as often,

the poem includes references to what life tastes and smells like as well as conveys all the excitement of a young man in love.

(MacBeth, p. 145)

- ⁸ DEVONSHIRE STREET, W.I. This is one of Betjeman's sombre poems about death. A real sense of compassion for the couple outside the doctor's door comes through. The metre is a mixture of iambs and anapaest. This helps to give the poem its mixture of conversational lightness and at the same time its underlying sadness.

(MacBeth, p. 146)

- ⁹ From SUMMONED BY BELLS. This extract is from Chapter VI, 'London' of Betjeman's autobiographical poem in blank verse *Summoned by Bells*. The poem begins with his early life in Highgate and takes us up to the end of his career at Oxford, where he was a contemporary of Auden and MacNiece, though he moved in other circles. This passage illustrates Betjeman's fascination with Victoriana and his taste for the byways of literature. The pleasure of looking for old books has never been caught more vividly, except possibly by Browning at the beginning of his long poem *The Ring and the Book*. The strength of Betjeman's autobiography is his mixture of candour and modesty, and the flat almost self-parodying manner of the blank verse style helps him to avoid pomposity and at the same time to send up the solemn exercises in this vein of earlier English poets, notably Wordsworth. The poem should be read like Pope's *The Rape of the Lock*, as a tribute to and a satire on a bygone literary genre.

(MacBeth, p. 146)

“Ortega y Gasset: Teórico literario y lingüístico” (I), *Diario de Granada*, martes 10 de mayo de 1983, p. 28.

“Ortega y Gasset: Teórico literario y lingüístico” (y II), *Diario de Granada*, miércoles 11 de mayo de 1983, p. 28

Este trabajo arranca de mi convicción personal de que la contribución ideológica de Ortega en el campo de la lingüística, de la crítica literaria —en su sentido más lato— y del criterio investigador, es poco conocida. Si la moda lo permite, a Ortega, todo lo más, se le cita, pero no se le lee; y mucho menos, se le estudia. El aspirante a erudito de nuestras Universidades suele sentir una como voluptuosa fruición parafraseando a tal o cual autor extranjero de segunda mano, y no parece aceptar de buen grado la reconvención cordial que le dirigimos aquellos que apuntamos la conveniencia de documentarse, respecto de alguno de los temas que tan suntuosamente airea, en textos de Ortega escritos con bastante anterioridad. Quiero que mi homenaje al maestro consista en una pequeña labor de exhumación, por lo menos, de ventilación de ciertos pasajes que se afectan tanto a lo lingüístico-literario como a la crítica y metodología de su aspecto de investigación. Lo gratificante de Ortega es la perspectiva que, como enésima dimensión, acompaña a sus ensayos. Con él se nos refresca el principio de que para entender un fenómeno literario, es mejor a veces apelar a un pensador cuyo predio normal de reflexión no sea precisamente el literario. Usando de un fácil

paralelo, si en ciertos momentos de la Historia algunos padres de la Patria deciden liberar al Estado de los profesionales de la política, así tampoco deberíamos nosotros desaprovechar las sugerencias de ciertos pensadores que se pronuncien cándidamente sobre la cuestión literaria que fuere; un poco asimismo por librarnos de los profesionales de la literatura:

“Varias veces me he acercado a algún libro de Gabriel Miró. He sorbido unas líneas, tal vez una página, y me he quedado siempre sorprendido de lo bien que estaba. Sin embargo, no he seguido leyendo. ¿Qué clase de perfección es ésta que complace y no subyuga, que admira y no arrastra? ¿Es una perfección estática, parálitica, toda en cada trozo de sí misma, y que por esta razón no invita a completar lo que ya vemos de ella, apeteciendo lo que aún nos falta? Cada frase gravita sobre su propio aislamiento, sin dispararnos sobre la que sigue ni recoger el zumo de la precedente. Tal vez por esto, el movimiento, la trashumancia en que consiste la lectura, tiene que ponerlos el lector con su propio esfuerzo y empujarse a sí mismo, a pulso, de una página a otra. Esto perjudica a la obra de Miró. Porque el lector, a la postre, resta lo que él pone de lo que el autor le da”.¹

Esta reflexión de Ortega con la que abrimos marcha, desde luego que ha ido ganándose a pulso el crédito de los estudiosos. Es altamente indicativo que haya que esperar nada menos que a la 4ª edición del *Diccionario de Literatura española* (Madrid: Revista de Occidente, 1972, pp. 599-600) para verla incorporada en publicación tan poco sospechosa. Esta cala crítica se nos ha ido haciendo cada vez más significativa a medida que ensanchábamos el volumen de nuestras lecturas. Claro. Por un

lado, en el estudio clásico de E.M. Forster, *Aspects of the Novel* (Penguin, 1927) se nos dice que el soporte de toda novela es el relato (story). A partir de ahí, lo que el autor quiera y el lector permita; pero lo primero de todo, el relato; un pequeño detalle que precisamente falta en muchos de los que así gustan llamarse narradores. Por otro lado, Julián Marías remacharía el clavo con esta bella y acuciante cala en la naturaleza del lenguaje de la narrativa:

“Escribir novelas es, no lo olvidemos, *escribir* y no puede pasarse por alto este detalle... Porque una novela no debe estar *demasiado* escrita: su perfección consiste en que deje pasar con toda eficacia, con nitidez y energía, la narración. Podríamos decir que la prosa de una novela debe ser como un hilo de cobre: brillante acaso, pero que deje pasar la corriente sin apenas resistencia. El novelista que hace ejercicios de estilo, que nos obliga a detenernos en su primor, en su orfebrería o en su acrobacia, en esa medida no es un buen novelista. La novela no puede estar escrita en 'cursiva' ”²

Regresando de nuevo a nuestro homenajeador, la lozanía más sorprendente de las palabras de Ortega sobre Miró radica en la bocanada de vitalismo que arrojan. Es muy revelador que, desde su atalaya rigurosamente filosófica, Ortega se dispusiera a superar el kantismo, mediante la declaración de irrelevancia del problema esencial que éste plantea, a saber: de si el hombre, por medio de su conciencia o conocimiento, puede entrar en contacto con el exterior; o sea, si podemos conocer o no lo de fuera, el mundo. Ortega comienza instalándose en la primera realidad incontrovertible, la

vibración ubicua que es la propia vida, el hecho de la vida de cada cual, para desde ahí dar pábulo a cualesquiera especulaciones ulteriores. Este es el talante orteguiano que *mutatis mutandis* y desde mi abultada ignorancia respecto de temas exclusivamente filosóficos, hemos visto reflejado en su apreciación de la novela. Ortega deja atrás toda otra consideración y divide valientemente a los *libros novela* en dos grandes categorías: aquellos que nos propician a seguir leyéndolos; y aquellos que —como Miró— nos disuaden de semejante menester, por muchas y muy diversas perfecciones que confesemos encontrar en sus páginas.

Pero si he traído esta prospección crítica de Ortega sobre la novela de Miró, como apertura a nuestro trabajo, creo del más inmediato interés plasmar la declaración de principios orteguiana tocante a la crítica literaria en general:

“Confieso no ver claramente el alcance, utilidad, ni significación de esa crítica literaria, que se reduce a discernir lo bueno y lo malo. La verdadera crítica consiste en potenciar la obra o el autor estudiados, convirtiéndolos en tipo de una forma especial de humanidad y obtener de ellos, por este procedimiento, un máximum de reverberaciones culturales”.³

palabras que, una vez más, nos conectan de alguna manera con esos principios vitalmente universalistas que se zafan de las modas pasajeras o miopes; palabras que, todavía más, parecen integrarse en esa cosmovisión perspectivista de tan alto fuste y que Ortega explicitaba en su notoria convicción de que

“Las gentes frívolas piensan que el progreso humano consiste en un aumento cuantitativo de las cosas y de las ideas. No, no; el progreso verdadero es la creciente intensidad con que percibimos media docena de misterios cardinales que en la penumbra de la historia laten convulsos como perennes corazones”.⁴

En la línea ya iniciada de abordaje a la novela, Ortega irrumpe brillantemente con otra cala, en fecha tan temprana como 1925:

“Si oteamos la evolución de la novela desde sus comienzos hasta nuestros días, veremos que el género se ha ido desplazando de la pura narración, que era sólo alusiva, a la rigurosa presentación. En un principio, la novedad del tema pudo consentir que el lector gozase con la mera narración. La aventura le interesaba, como nos interesa la relación de lo acontecido a una persona que amamos. Pero pronto dejan de atraer los temas por sí mismos, y entonces lo que complace no es tanto el destino o la aventura de los personajes, sino la presencia de éstos. Nos complace verlos directamente, penetrar en su interior, entenderlos, sentirnos inmersos en su mundo o atmósfera. De narrativo o indirecto se ha ido haciendo el género descriptivo o directo. Fuera decir mejor *presentativo*. En una larga novela de Emilia Pardo Bazán se habla cien veces de que uno de los personajes es muy gracioso; pero como no le vemos hacer gracia ninguna ante nosotros, la novela nos irrita. El imperativo de la novela es la autopsia. Nada de referirnos lo que un personaje es: hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos”⁵

Esta diagnosis y subsiguiente prescripción es, en realidad, suma y sigue de otros conceptos polemizables sobre el género. Uno de ellos, el del agotamiento alarmante de los 'temas novelísticos', injerta con otra de las más sobresalientes características de la literatura U.S.A. cuando se ha venido considerando a ésta por parte de los europeos, en palabras de Morton Dauwen Zabel, como “noticias que el público del viejo continente esperaba siempre de América”. El tema, digo, es acuciante para los estudiosos de la literatura U.S.A. Al europeo ya no le basta con que se nos digan cosas, otrora estupendas por su novedad, de nuestros congéneres americanos: hace falta que el novelista nos presente, nos muestre a los tales prójimos haciendo las cosas que el autor nos predica de ellos acaso tan gratuitamente. En esta virtualidad estriba el éxito de nuestro asentimiento a la materia novelable; y *sensu contrario*, la no concesión de nuestro crédito al autor enjuiciado.

En un orden más específico y dentro de una metodología contrastiva (acaso no intencional) Ortega nos regaló la sugestiva caracterización estilística de nuestros dos grandes Baroja y Azorín mediante la formulación en términos de “novela porosa” y de “primores de lo vulgar” respectivamente. Todo ello, creemos, teniendo como último y más elemental soporte el de la realidad del relato (*story*, repetimos, para Forster) como piedra de toque insustituible para adentrarnos en el análisis de la novela. Sí, por un parte, las novelas “sin principio ni fin” de Baroja parece contener *relato tan sólo*, las supuestas novelas de Azorín, Miró y tantos otros nos reconducen al síndrome ya apuntado tan sagazmente por Julián Marías: a que se exija de nosotros por las buenas que leamos todo el texto como si estuviera en letra cursiva.

Con todo, y antes de proseguir el rastreo de las contribuciones críticas de Ortega en el campo específico de otros aspectos literarios o géneros, (poesía, drama, análisis de estilo de lo lingüístico, etc.) séame permitido recalcar la disposición incisivamente culturalista y humanista de nuestro autor, mediante algunos retazos de sus principios investigadores. Sabido es que Ortega no sentía demasiada admiración por los historiadores de vía estrecha, y por extensión, por ningún filisteo que se tomara como misión la de intentar dar gato por liebre, es decir, hacernos ver que un montón de datos al buen tun-tún tuvieran algún sentido, de un lado; de otro, ampararse en la ausencia de datos para ocultar la propia endeblez de su imaginación. Los ejemplos, insistimos, son numerosísimos y en todos ellos viene a establecer Ortega la impudicia e ignorancia de quien confunde un montón de ladrillos que se acaba de descargar, con la vivienda ya terminada en donde aspiramos a instalarnos. Veamos: Sobre la desproporción inflacionaria entre fuentes que manejan los historiadores y resultados esclarecedores respecto de la propia Historia, nos dice:

“Desde las primeras lecciones que componen este libro [*Filosofía de la Historia*], Hegel ataca a los filólogos, considerándoles, con sorprendente clarividencia, como los enemigos de la Historia. No se deja aterrorizar por el 'llamado estudio de las fuentes' (p. 8) que blanden con ingenua agresividad los historiadores de profesión. Un siglo más tarde, por fuerza hemos de darle la razón: con tanta fuente se ha empantanado el área de la Historia. Es incalculable la cantidad de esfuerzo que la filología ha hecho perder al hombre europeo en los cien años que lleva de ejercicio. Sin ton ni son se ha derrochado trabajo sobre toneladas de documentos, con

un rendimiento histórico tan escaso que en ningún orden de la inteligencia cabría, como en éste, hablar de bancarrota. Es preciso, ante todo, por alta exigencia de la disciplina intelectual, negarse a reconocer el título de científico a un hombre que simplemente es laborioso y se afana en los archivos sobre los códices. El filólogo, solícito como la abeja, suele ser, como ella, torpe. No sabe a qué va todo su ajeteo. Sonambúlicamente acumula citas que no sirven para nada apreciable, porque no responden a la clara conciencia de los problemas históricos. Es inaceptable en la historiografía y filología actuales el desnivel existente entre la precisión usada al obtener o manejar los datos y la imprecisión, más aún, la miseria intelectual en el uso de las ideas constructivas.

Contra este estado de las cosas en el reino de la Historia se levanta la historiología. Va movida por el convencimiento de que la Historia, como toda ciencia empírica, tiene que ser, ante todo, una construcción y no un 'agregado' – para usar el vocablo que Hegel lanza una vez y otra contra los historiadores de su tiempo. La razón que éstos podían tener contra Hegel oponiéndose a que el cuerpo histórico fuese construido directamente por la filosofía, no justifica la tendencia, cada vez más acusada en aquel siglo, de contentarse con una aglutinación de datos. Con la centésima parte de los que hace tiempo están ya recogidos y pulimentados, bastaba para elaborar algo de un porte científico mucho más auténtico y sustancioso que cuanto, en efecto, nos presentan los libros de Historia. Toda ciencia de realidad —y la Historia es una de ellas— se compone de a/ Un núcleo *a priori*, la analítica del género de realidad que se intente investigar – la materia en física, lo 'histórico' en Historia.

'Todo hecho es ya teoría' dijo Goethe”⁶

Respecto de la interrelación entre los datos que aporta la Historia, la imaginación, la fantasía y la ciencia,

“No hay historia sin datos, sin hechos comprobados. Pero la historia no consiste en los datos. La misión de éstos es, primero, obligarnos a imaginar hipótesis que los expliquen, que los interpreten porque todo hecho es por sí equívoco, y segundo, confirmar o invalidar esas hipótesis. La perfección lograda en las disciplinas instrumentales de la historia quita a ésta todo pretexto para que no dé el paso decisivo que la instaure como genuina ciencia. Este paso es el empleo del método hipotético que ha permitido constituirse a las demás ciencias empíricas.

En nuestro caso se trataría de esto: hay que imaginar al hombre Goya. Digo “imaginar”. Hay que partir, claro está, de los datos que sobre él poseemos, pero no hay que limitarse a ellos. Esos datos son sólo los puntos de referencia donde queda inscrita la figura imaginaria de Goya. Ya estoy oyendo que se dice: “¡Eso es fantasía!”. Pues claro que lo es. Pues ¿qué otra cosa va a ser? ¿Qué idea se tiene de la ciencia? La ciencia es fantasía. Dígaseme qué otra cosa sino fantasía son el punto matemático, la línea, la superficie, el volumen. La ciencia matemática es pura fantasía, una fantasía exacta. Y es exacta precisamente porque es fantasía. Ningún dato sensible nos da el punto, la línea, etc. En las ciencias de realidad, como la física o la historia, la fantasía está condicionada, limitada, fecundada por los datos, pero el cuerpo doctrinal en que consisten no puede menos de ser una creación fantástica”⁷

Y en cuanto a la diferencia entre erudición y construcción,

“Pero si es cierto que sin erudición no es posible historia, es preciso decir con no menos energía que la erudición no es aún historia. No hay que confundir, pues, la erudición —la buena erudición— con lo que yo llamo el eruditismo, el cual es un vicio funesto..... y noten que funesto significa, ni más ni menos, la faena funeral en que nos ocupamos de un cadáver. Eruditismo no es la sana e imprescindible erudición, sino la torpe idea de creer que puede hoy la erudición o simple acumulación de noticias ser la forma constituyente de la vida intelectual.....

..... La ciencia, repito, no es sólo erudición, acumulación de noticias, sino que es teoría y construcción (pp. 55-56)

“El papeleo en los archivos, la publicación de documentos, la edición de textos antiguos escrupulosamente reprimados es imprescindible para la historia, pero no es aún historia porque ésta consiste precisamente en entender las realidades humanas a que esos documentos aluden y que esos documentos son” (pp. 146-147)⁸

Con este desbroce previo podemos ya adentrarnos en una más cabal comprensión de ciertas indagaciones críticas en los temas orteguianos que nos hemos propuesto considerar en el trabajo presente.⁹ De la sagacidad de Ortega para destapar aspectos viscerales del lenguaje humano como potencia comunicativa *sui generis* (grandeza y servidumbre de lo a un tiempo señero y esclavo), se hace eco el portentoso humanista contemporáneo George Steiner cuando a su vez aborda problemas equiparables:

“Obviously, we speak to communicate. But also to conceal, to leave unspoken. The ability of human beings to misinform modulates through every wavelength from outright lying to silence. This ability is based on the dual structure of discourse: our outward speech has 'behind it' a concurrent flow of articulate consciousness! 'Al conversar vivimos en sociedad', wrote Ortega y Gasset, 'al pensar nos quedamos solos’”,¹⁰

palabras que pertenecen a su *Miseria y esplendor de la traducción*: II: “Los dos utopismos”, en *Obras*, V, 1970 [1947], p. 437, de donde igualmente destaco las dos siguientes formulaciones: la primera, referida al menester de la traducción, sobre la carga de silencio que comporta todo lenguaje:

“En efecto..... no se entiende en su raíz la estupenda realidad que es el lenguaje si no se empieza por advertir que el habla se compone sobre todo de silencios. Un ser que no fuera capaz de renunciar a decir muchas cosas, sería incapaz de hablar. Y cada lengua es una ecuación diferente entre manifestaciones y silencios. Cada pueblo calla unas cosas *para* poder decir otras. Porque *todo* sería indecible. De aquí la enorme dificultad de la traducción: en ella se trata de decir en un idioma precisamente lo que este idioma tiende a silenciar. Pero, a la vez, se entrevé lo que traducir puede tener de magnífica empresa: la revelación de los secretos mutuos que pueblos y épocas se guardan recíprocamente y tanto contribuyen a su dispersión y hostilidad; en suma, una audaz integración de la Humanidad. Porque, como Goethe decía: 'Sólo entre todos los hombres es vivido por completo lo humano’”

“Sobre el hablar y el callar” (*Obras*, V. p. 444)

y la segunda de las formulaciones respecto de la traducción de la misma poesía:

“Yo diría: la traducción ni siquiera pertenece al mismo género literario que lo traducido. Convendría recalcar esto y afirmar que la traducción es un género literario aparte, distinto de los demás, con sus normas y finalidades propias. Por la sencilla razón de que la traducción no es la obra, sino un camino hacia la obra. Si ésta es una obra poética, la traducción no lo es, sino más bien un aparato, un artificio técnico que nos acerca a aquélla sin pretender jamás repetirla o sustituirla”

“El esplendor” (*Obras*, V, p. 449)

Entresaco, una vez más a modo de muestrario bibliográfico representativo, textos equiparables y contrastivos de Ortega y que apuntan, bien a la relatividad y perspectivismo de la palabra:

“Es evidente que el significado real de cada vocablo es el que tiene cuando es dicho, cuando funciona en la acción humana que es decir, y depende, por tanto, de quien lo dice y a quien se dice, y cuando y donde se dice. Lo cual equivale a advertir que el significado auténtico de una palabra depende, como todo lo humano, de las circunstancias. En la operación de hablar, esto es, de entenderse verbalmente, lo que llamamos idioma o lengua es sólo un ingrediente, el ingrediente relativamente estable que necesita ser completado por la escena vital en que se hace uso de él..... Todo lo que la palabra 'negra' [cerveza de bar] no dice por sí misma, lo añade, diciéndolo, muda, la circunstancia. El idioma o lengua es, pues, un texto que para ser entendido, necesita siempre de

ilustraciones. Estas ilustraciones consisten en la realidad viviente y vivida desde la cual el hombre habla; realidad por esencia inestable, fugitiva, que llega y se va para no volver. De todo lo cual resulta que el sentido real de una palabra no es el que tiene en el Diccionario, sino el que tiene en el instante”.¹¹

O bien a la ineficacia e inexactitud del lenguaje:

“El lenguaje es por naturaleza equívoco. No hay ningún decir que diga, sin más, lo que quiere decir. Dice sólo una pequeña fracción de lo que intenta: el resto meramente lo subdice o “da por sabido”. Esta deficiencia es congénita al lenguaje. Si al hablar hubiese que decir efectivamente todo lo que se pretende decir de modo que el equívoco quedase eliminado, el lenguaje sería imposible. Lo que de hecho manifestamos se apoya en innumerables cosas que silenciamos. El lenguaje existe gracias a la posibilidad de la reticencia y lo que, en efecto, enunciamos vive de “lo que por sabido se calla”. Este complemento que se calla y que es siempre enormemente más que lo dicho en cada frase, lo sabemos por diferentes vías. Ante todo por lo que ha sido dicho antes y va a decirse en seguida. Todo texto se nos presenta por sí mismo como fragmento de un contexto. Pero texto y contexto, a su vez, suponen y hacen referencia a una situación en vista de la cual todo aquel decir surgió. Esta situación es últimamente indecible: sólo cabe presenciarse o imaginarse. La situación real desde la que se habla o escribe es el contexto general de toda expresión. El lenguaje actúa siempre referido a ella, la implica y reclama”.¹²

O al lenguaje y su circunstancia:

“Las llamadas palabras son sólo un componente de ese complejo de realidad y sólo son, en efecto, palabras en tanto funcionen en ese complejo, inseparables de él. Del sonido “tinto” parten diversas series de significaciones posibles y, por lo mismo, ninguna efectiva. Pero dicho por alguien en una taberna, el vocablo se completa automáticamente con elementos no verbales, con toda la escena de la 'tasca', y, sin vacilación, la palabra cumple perfectamente su oficio, dispara inequívoca su sentido y significa: “éste quiere vino tinto”. La cosa en su trivialidad misma es enorme, pues nos muestra cómo todos los demás ingredientes de una circunstancia que no son palabra, que no son *sensu stricto* “lenguaje”, poseen una potencialidad enunciativa y que, por tanto, el lenguaje consiste no sólo en decir lo que él por sí dice, sino en actualizar esa potencialidad decidora, significativa del contorno. El hecho incuestionable es que resulta sorprendente cómo la palabra se entrega como tal palabra —esto es, cumple su función de enunciar— en coalescencia súbita con las cosas y seres en torno que no son verbales. Lo que la palabra por sí dice es muy poco, pero obra como un fulminante que dispara el poder cuasiverbal de todo lo demás. Esto no pasa igualmente con el lenguaje escrito, pero dejémoslo estar, ya que es evidente ser éste secundario y subsecuente al oral, o, como Goethe decía, que lo escrito es mero y deficiente sustituto o sucedáneo de la palabra hablada” (p. 245)

“Ya anteriormente veíamos cómo “yo, tú, aquí, allí” eran palabras que tenían sentido diferente según quien las dice y el sitio en que se encuentra quien las dice; por eso los gramáticos las llaman “palabras de significación ocasional”. Ya entonces

dije que se podría disputar con los lingüistas sobre si en vez de *una* significación ocasional no tienen innumerables significaciones. Pero ahora entrevemos, aun en estas sumarísimas consideraciones, que, en rigor, a todas las palabras les acontece algo parecido, que su significación auténtica es siempre ocasional, que su sentido preciso depende de la situación o circunstancia en que sean dichas. La significación que el diccionario atribuye a cada vocablo es sólo el esqueleto de sus efectivas significaciones, siempre más o menos distintas y nuevas, que en el fluir nunca quieto, siempre variante del hablar ponen a ese esqueleto la carne de un concreto sentido. En vez de esqueleto, tal vez mejor podemos decir que son la matriz maleable en la cual las palabras, cuando realmente lo son, por tanto, cuando son dichas a alguien, en virtud de unos motivos y en vista de determinada finalidad, reciben un primer moldeo” (pp. 245-246)

“Dóciles al prejuicio inveterado de que 'hablando nos entendemos', decimos y escuchamos de tan buena fe que acabamos por malentendernos mucho más que si, mudos, nos ocupásemos de adivinarnos. Más aún: como nuestro pensamiento está en gran medida adscrito a la lengua.... resulta que pensar es hablar consigo mismo y, consecuentemente, malentenderse a sí mismo y correr gran riesgo de hacerse un puro lío” (pp. 249-250)¹³

O al lenguaje como fuerza comunicativa imperfecta y hasta contradictoria:

“En un estudio titulado “Principios de una nueva Filología”, que espero dar pronto a la estampa [constituye uno de los

capítulos de mi libro *Aurora de la razón histórica*], formulo, entre otras, dos leyes de apariencia antagónica que se cumplen en toda enunciación. Una suena así: “Todo decir es deficiente” – esto es, nunca logramos decir plenamente lo que nos proponemos decir. La otra ley, de aspecto inverso, declara: “Todo decir es exuberante – esto es, que nuestro decir *manifiesta* siempre muchas más cosas de las que nos proponemos e incluso no pocas que queremos silenciar⁺ [No, pues, que el decir diga más de lo que dice, sino que manifiesta más. Manifestar no es decir. El mundo sensible es, por excelencia, lo manifiesto y, sin embargo, no es “lo dicho”, antes bien es lo inefable]. El cariz contradictorio de ambas proposiciones desaparece con sólo advertir que defecto y demasía van referidos formalmente, como a un nivel, al decir” (p. 493)

“La 'ley de deficiencia' y la 'ley de exuberancia' no constriñen su régimen al campo del decir, sino que valen para toda actividad semántica, por tanto, para la pintura” (p. 494)¹⁴

Las profundas adivinaciones que plasmó Ortega sobre el género literario *teatro* son, igualmente, impercederas. Sirvámonos, para nuestro cometido, de su reseña espiritual a *Hamlet*:

“Preguntémonos qué placeres añade a la lectura de *Hamlet* su representación teatral. El drama shakesperiano es una historia psicológica; todo lo esencial de la obra —lo que funda su calidad y su rango— pasa en el subsuelo de las almas y es de una incomparable sutileza espiritual. Nada de ello es plástico; todo es exquisitamente íntimo. Hamlet y Ofelia son lo que son, no por sus vagos cuerpos errantes, sino por la

invisible inquietud que llevan sumergida en sus corazones. Sin la palabra que logra aventar ese secreto cordial, Hamlet no existiría. Lo que de él pueden transcribir el rostro y el gesto es tan exiguo como lo que la faz del mar revela de sus arcanos abisales. Además de ese dramatismo psicológico, sólo expresable en palabras, únicamente hay en Hamlet una cosa esencial: el estilo shakesperiano, las elocuentes tiradas, llenas hasta los bordes de metáforas barrocas; la facundia magnífica, que se embriaga a sí misma con la gracia ornamental de los vocablos; en suma, también palabras, palabras, palabras..... Tendido en mi cuarto, los pies junto a la chimenea, puedo gozar de *Hamlet* en la integridad de sus valores esenciales; cuanto hay en él de calidades sublimes se realiza plenamente en la lectura de sus palabras. Hamlet es un texto”¹⁵

reflexión orteguiana que hace bascular la problemática del género dramático hacia una de sus posibilidades antipódicas y maximalistas. La concepción opuesta, visual por excelencia, vendría encarnada en el principio de Dumas de que el teatro consiste en “cuatro paredes y una pasión”; por lo menos no se suele dudar respecto de que *teatro* equivale a palabra más algo, lo cual Ezra Pound explica de esta manera:

“The drama is a mixed art; it does not rely on the charge that can be put into the word, but calls on gesture and mimicry an 'impersonation' for assistance. The actor must do a good half of the work”.¹⁶

Así, teatro como mímica y efecto visual puro, de un lado; y teatro como solo texto, de otro, decimos, son las dos cotas

imaginablemente más extremas si se toma como referencia la concepción orteguiana respecto de *Hamlet*.

Por último, final de nuestro recorrido, detengamos la atención en el poderoso zarpazo aprehensor de “realidades más reales” que, más que nada aplicado al fenómeno de la poesía y de la naturaleza del lenguaje poético¹⁷, supuso la metáfora intelectual enarbolada por Ortega, como “instrumento mental imprescindible...., forma del pensamiento científico”.¹⁸ Veamos algunos pasajes más a los que hemos antepuesto una rúbrica orientadora a modo de leyenda:

1. *Metáfora y aniquilación*

“Generalmente la palabra *ser* significa la realidad. Si digo que la nieve *es* blanca doy a entender que la realidad nieve posee realmente ese color real que llamamos blancura. Pero, ¿qué significa *ser* cuando digo que la mejilla de una muchacha *es* una rosa?; ¿qué es lo que pasa cuando pasa una metáfora? Pues pasa esto: hay la mejilla real y la rosa real. Al metaforizar o metamorfosear o transformar la mejilla en rosa es preciso que la mejilla deje de ser realmente mejilla y que la rosa deje de ser realmente rosa. Las dos realidades, al ser identificadas en la metáfora, chocan la una con la otra, se anulan recíprocamente, se neutralizan, se desmaterializan. La metáfora viene a ser la bomba atómica mental. Los resultados de la aniquilación de esas dos realidades son precisamente esa nueva y maravillosa cosa que es la irrealidad. Haciendo chocar y anularse realidades obtenemos prodigiosas figuras que no existen en ningún mundo”.¹⁹

2. La metáfora, medio de intelección, procedimiento intelectual.

“Además de ser un medio de expresión, es la metáfora un medio esencial de intelección.... No son... todos los objetos igualmente aptos para que los pensemos, para que tengamos de ellos una idea aparte, de perfil bien definido y claro. Nuestro espíritu tenderá, en consecuencia, a apoyarse en los objetos fáciles y asequibles para poder pensar los difíciles y esquivos.

Pues bien: la metáfora es un procedimiento intelectual por cuyo medio conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual. Con lo más próximo y lo que mejor dominamos, podemos alcanzar contacto mental con lo remoto y más arisco. Es la metáfora un suplemento a nuestro brazo intelectual, y representa, en lógica, la caña de pescar o el fusil”

(“Las dos grandes metáforas”, pp. 390-391)

Es cierto. A la hora de plasmar un contenido Ortega se servía de cualquier recurso de expresividad, reclamándolo del más insospechado cuadrante del humano conocimiento. Ortega, con toda su agudeza en juego, establece un fecundo paralelo entre las leyes imaginativas y las leyes físicas. Muy próximos al sentir orteguiano, nos ha cabido a nosotros aventurar una semblanza metafórica de la propia metáfora, al considerarla como un polipasto o multiplicador de fuerzas. Aquello que la mente no puede captar frontalmente, se entrega dócilmente a ella mediante un rodeo, una finta de retroceso y avance simultáneos. Así con el polipasto, el cual por medio de unos rodeos de alejamiento respecto de la cosa objeto de tracción, consigue acercar a ésta.

¿No es, pues, la acción multiplicativamente esclarecedora de la metáfora hacia el pensamiento, lo mismo que la función potenciadora del polipasto respecto de la noción física de fuerza?

3. *Metáfora, conocimiento científico de realidades.*

“Como la metáfora ejerce en la ciencia un oficio suplente, sólo se la ha atendido desde el punto de vista de la poesía, donde su oficio es constituyente. Pero en estética la metáfora interesa por su fulguración deliciosa de belleza. De aquí que no se haya hecho constar debidamente que la metáfora es una verdad, es un conocimiento de realidades. Esto implica que en una de sus dimensiones la poesía es investigación y descubre hechos tan positivos como los habituales en la explotación científica”

(“Las dos grandes metáforas, p. 391)

4. *Metáfora: lugar sentimental, forma “yo”.*

“La palabra *metáfora* —transferencia, transposición— indica etimológicamente la posición de una cosa en el lugar de otra... Sin embargo, la transferencia es en la metáfora siempre mutua: [En el verso de López Picó: el ciprés / e com l'espectre d'una flama morta]: el ciprés en la llama y la llama en el ciprés – lo cual sugiere que el lugar donde se pone cada una de las cosas no es el de la otra, sino un lugar sentimental, que es el mismo para ambas. La metáfora, pues, consiste en la transposición de una cosa desde su lugar real a su lugar sentimental. El sentimiento-ciprés y el sentimiento-llama son idénticos. ¿Por qué? ¡Ah!, no sabemos por qué: es el hecho siempre irracional del arte, es el absoluto empirismo de la

poesía. Cada metáfora es el descubrimiento de una ley del universo. Y, aun después de creada una metáfora, seguimos ignorando su porqué. Sentimos simplemente una identidad, vivimos ejecutivamente al ser ciprés-llama. Con esto cortamos aquí el análisis de nuestro ejemplo: hemos hallado un objeto constituido por tres elementos o dimensiones: la cosa ciprés, la cosa llama – que se convierten ahora en meras propiedades de una tercera persona: el lugar sentimental o la forma *yo* de ambas. Las dos imágenes dotan al nuevo cuerpo maravilloso de carácter objetivo; su valor sentimental le presta el carácter de profundidad, de intimidad. Cuidando de acentuar por igual ambas palabras podíamos llamar al nuevo objeto 'ciprés sentimental'.

Esta es la nueva cosa conquistada – para algunos símbolo de la suprema realidad”.²⁰

5. *Metáfora y universo.*

“El mundo de lo verosímil es el mismo de las cosas reales sometidas a una interpretación peculiar: la metafórica.

Ese universo ilimitado está construido con metáforas. ¡Qué riqueza! Desde la comparación menuda y latente, que dio origen a casi todas las palabras, hasta el enorme mito cósmico que, como la divina vaca Bathor de los egipcios, da sustento a toda una civilización, casi no hallamos en la historia del hombre otra cosa que metáforas. Suprímase de nuestra vida todo lo que no es metafórico y nos quedaremos disminuidos en nueve décimas partes. Esa flor imaginativa tan endeble y minúscula forma la capa inmovible de subsuelo en que descansa la realidad nuestra de todos los días, como las islas Carolinas se apoyan en arrecifes de coral”.²¹

Hasta aquí este despliegue de textos orteguianos. Si con ellos he conseguido mover la curiosidad de algún lector remiso hacia la obra de nuestro incomparable ensayista, en este primer centenario de su nacimiento, de veras que lo entendería yo como el mejor de los regalos y uno de los más caros favores espirituales que pudiera hacerse a sí misma nuestra sociedad.

NOTAS

- ¹ “El obispo leproso: Novela, por Gabriel Miró. *Obras completas*, III (Madrid: Revista de Occidente, 1966 [1947], p. 544. Todas las citas de Ortega están tomadas de las mismas *Obras completas*, consignadas en adelante como *Obras*. La fecha que aparece en corchetes es para la primera edición.
- ² Julián Marías, “Las razones de *La Sinrazón*”, de *Los españoles*, en *Obras*, VII (Madrid, 1966), pp. 152-153.
- ³ “Renán: Teoría de lo verosímil, III”, de *Personas, obras cosas* (1916), en *Obras*, I, 1968 [1946], p. 453.
- ⁴ “Tres cuadros del vino (Tiziano, Poussin y Velázquez). I. Vino divino” de *La vida en torno*, en *Obras*, II, 1966 [1946], p. 50.
- ⁵ “Ideas sobre la novela: Autopsia”, de *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* (1925) en *Obras*, III, 1966 [1947], pp. 390-391.
- ⁶ “*La Filosofía de la Historia* de Hegel y la Historiología”, *Obras*, IV, 1966 [1947], pp. 529-531.
- ⁷ “Pinceladas son intenciones” de *Goya*, en *Obras*, VII, 1969 [1961], pp. 514-515.
- ⁸ *Una interpretación de la Historia Universal: En torno a Toynbee*, en *Obras*, IX, 1965 [1962], pp. 55-56 y 146-147 respectivamente.

- ⁹ En efecto, nuestro trabajo de ahora pretende ser demostrativo. El lector interesado puede consultar con fruto mis otros estudios “Investigación y creación” *Hispania*, vol. LII, 2, (U.S.A. May, 1969), pp. 276-282, y “Hacia un intento metodológico para la definición de poesía y la distinción contrastiva de sus supuestos”, *EFI*, 2 (Granada, octubre 1976), pp. 31-50, donde hallará más puntualizaciones bibliográficas no repetidas aquí, sobre las cuestiones orteguianas que tratamos en este artículo.
- ¹⁰ George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, “Understanding as translation” (London: Oxford University Press, 1975), p. 46.
- ¹¹ *Historia como sistema y del Imperio Romano (1941): Historia como sistema: “Diccionario y circunstancia”*, en *Obras*, VI, 1964 [1947], p. 55.
- ¹² [Prólogo a] “*Historia de la filosofía*, de Émile Bréhier: (Ideas para una historia de la filosofía): No hay propiamente 'Historia de las ideas'”, de *Prólogos*, (1914-1943), en *Obras*, VI, 1964 [1947], p. 290.
- ¹³ *El hombre y la gente*, “XI. El decir de la gente: La lengua. Hacia la nueva lingüística”, en *Obras*, VII, 1969 [1961], pp. 245; 245-246; 249-250, respectivamente.
- ¹⁴ “La reviviscencia de los cuadros”, *Obras*, VIII, 1965 [1962], pp. 493-494.

- ¹⁵ *Incitaciones*, “Elogio del 'Murciélago’”, II, de *El Espectador*, IV (1925), en *Obras*, II, 1966 [1946], p. 323.
- ¹⁶ Ezra Pound, *Literary Essays of Ezra Pound*. Edited with an Introduction by T.S. Eliot (London: Faber, 1954), “How To Read”, p. 29.
- ¹⁷ Para otras sagaces contribuciones de Ortega al esclarecimiento del concepto de poesía y de la naturaleza del lenguaje poético, véase mi ya citado “Hacia un intento metodológico para la definición de poesía y la distinción contrastiva de sus supuestos”, *EFI*, 2 (Granada, octubre 1976), pp. 31-50.
- ¹⁸ “Las dos grandes metáforas: (En el segundo centenario del nacimiento de Kant)”, de *Estudios filosóficos*, en *Obras*, II, 1966 [1946], p. 387. Las subsiguientes citas que hubiere de este mismo trabajo se consignarán en el texto de nuestro artículo como “Las dos grandes metáforas”.
- ¹⁹ *Idea del teatro: Una abreviatura*, *Obras*, VII, 1969 [1961], pp. 459-460.
- ²⁰ “Ensayo de estética a manera de prólogo: V: la metáfora”, de *Prólogos* (1914-1943), en *Obras*, VI, 1964 [1947], p. 261.
- ²¹ “Renán: Teoría de lo verosímil. III”, de *Personas, obras, cosas* (1916), en *Obras*, 1966 [1946], p. 454.

“La traducción de poesía o el juego de la *Zwischensprache*”, *Revista canaria de Estudios ingleses*, vol. 12 (1986), pp. 137-145.

Más de una vez se me ha preguntado por el juego de mis recursos expresivos (potenciación y consecuencia) en el menester de traducir poesía. A excepción de unas cuentas extroversiones en virtud de exigencias académicas o de compromisos de cortesía¹, me ha interesado más engolfarme en el puro ejercicio de traducir, que en dar explicaciones. Me parece más honrado perseguir los *qués* que gastar saliva sobre los *cómo*s. Sabido es eso de: “The ones who can, do; the ones who can't, teach”. Y no debe extrañar el desenfado de mis palabras. Enzarzado desde antiguo en la apasionante peripecia literaria de la traducción *poética* de poesía, siempre la he concebido como operación *de resultado*. Imagínese el benévolo y desocupado lector lo que significaría para la humana aventura de convivir si en el ejercicio de la justicia se computaran, no ya exclusivamente, sino tan sólo predominantemente, las intenciones de los terráqueos. Éstas, para su valoración, en la mayoría de los contextos que pudieren ocuparnos, tendrán necesariamente que referirse a divinales instancias. He venido insistiendo en que al esforzado traductor de poesía sólo le deben preocupar aquellas instrumentaciones que se cohonesten con el estadio final de su trabajo; es decir, *el resultado*, la traducción misma. Por este producto final debe estar preparado para recibir el aplauso, la rechifla o el mortificante y mero silencio.

Otra cosa es poder confesar, eso sí, el formidable alivio que me produjo encontrarme con el siguiente pensamiento de Wittgenstein, subsumido dentro de una cita de George Steiner:

It is of extreme importance to grasp the distinction which Wittgenstein puts forward, to understand how 'solution' can coexist with the absence of any systematic method of solution (the full delicacy and complication of the idea is brought out by Wittgenstein's analogy with mathematics, a mathematics in which there are solutions but no systematic method of solution). This distinction is, I believe, true not only of translation itself, but of the descriptions and judgements we can make of it.²

Hablé de alivio cuando de hacerse acompañar de tales autores se trata. Nada más. Sabemos, con sentir orteguiano, que los absolutos no están a la venta:

A la esencia de la verdad son indiferentes las vicisitudes del sufragio universal. La coincidencia de todos los hombres en una misma opinión no daría a ésta un quilate más de verdad, sólo nos proporcionaría una mayor tranquilidad y confianza subjetivas, porque en el fondo, somos los hombres humildes y débiles y nos aterra quedarnos con nuestro criterio.³

Pero retomemos el hilo. Decía que siempre he preferido trabajar a explicarme. Implicaba también que si en algún momento he teorizado, la más última intención que me espoleaba era la de obturar, o por lo menos contrarrestar lo que me parecían

abultadísimos disparates, por ejemplo, que alguien pretenda traducir sin *voluntad* de poesía

El lenguaje poético es el lenguaje de la voluntad de poesía... (. . .) El lenguaje poético es el lenguaje del que quiere ser poeta —en potencia— y en realidad, del que quiere y acierta a serlo. Sin esa ilusión magnética, sin ese apuntar al norte no hay poesía.⁴

Ya sabemos, naturalmente, que al lector potencial es a quien compete sancionar el acierto o el fallo de nuestro empeño. Las palabras de Gerardo Diego son perfectamente transferibles a la actividad de la traducción de poesía.

Hay, sin embargo, excepcionales contextos en los que uno se ve protagonizando los papeles de autor y actor; o con más plástico ejemplo, encarnando el menester de un cirujano que, habiéndose elegido él mismo como campo de pruebas, al tiempo de ejecutar su operación fuera explicando los pormenores de la misma a un público circundante. Pero ya hemos advertido de los condicionamientos excepcionales que deben concurrir para tales situaciones. Los grandes desdoblamientos —eso que la sabiduría popular andaluza a presión de siglos llama 'estar a la sopa y a la teta' simultáneamente— más que a la Historia, pertenecen al mito; se nos antojan, por decirlo de alguna manera, de una realidad tan real que, por lo mismo, devienen inasequibles a los pobres mortales. Ulises, ya se sabe, se dio maña para oír sirenas y sobrevivir. Pero era Ulises.

Este pequeño preámbulo, que acaso esté pareciendo moroso a más de un lector, sí me gustaría que me sirviera un poco como expiación de mis inmediatas intenciones. Si me he confesado contrario a dar explicaciones y ahora creo que no tengo más

remedio que darlas, es porque algo distinto ocurre. Si a alguno pudiera parecer que mis palabras encierran cierta carga (la que fuere) de doctrinación, es porque yo soy el primero que me percibo doctrinado. Y si alguien se sorprende, es porque precisamente yo soy el más cabalmente sorprendido. Y entremos, por fin, en materia.

Andaba yo este dilatado tiempo atrás entreteniéndome mis muy exigentes ocios con la traducción en endecasílabos blancos del poema —pentámetros yámbicos pareados— “The Vanity of Human Wishes” de Samuel Johnson. Igual que el buscador de mineral en presencia de un filón incomparable, o que el asceta ante la más calibrada adversidad para así templar los quilates de su merecimiento, así me he estado yo debatiendo semana tras semana ante el magnífico reto que suponía semejante empresa. Para ilustrar algunos aspectos de mi proceso de traducir, y asimismo para dar cuenta de las instrumentaciones operativas que justifican la conclusión teórica que intitula este ensayo, me he servido tan sólo de algunos versos de aproximadamente la primera quinta parte del poema. Con el fin de introducir al lector en el tono general de mi cometido, permítaseme, de apertura, transcribir los diez absolutos iniciales versos del poema:

Let Observation, with extensive view,
Survey mankind, from China to Peru;
Remark each anxious toil, each eager strife,
And watch the busy scenes of crowded life;
Then say how hope and fear, desire and hate
O'erspread with snares the clouded maze of fate,
Where wavering man, betrayed by venturous pride
To tread the dreary paths without a guide,
As treacherous phantoms in the mist delude,

Shuns fancied ill, or chases airy good;

Recorra el orbe, de Perú a la China,
la Observación, con vista abarcadora;
repare en cada esfuerzo y afán ávido
y contemple la vida abigarrada;
ved cómo el miedo, anhelo, odio y deseo
acechan del destino el laberinto
donde el hombre al garete —ofuscado
de seguir pautas lóbregas, sin guía,
mientras venas visiones se hacen humo—
esquiva angustias y persigue fábulas.

El hecho de haber elegido los diez primeros versos absolutos del poema, para una provisional aproximación, nos exonera de cualquier imputación de maniobra premeditada. Pero ya que de tales versos he proporcionado mi versión sin más reflexiones, voy a derramar mis comentarios sobre otros versos, ni más ni menos complicados que los ya vistos. El lector podrá ponderar el juego combinatorio de variantes y permutas, cruces y sustituciones que tiene lugar en los 368 versos de “The Vanity of Human Wishes”

The needy traveler, serene and gay,
Walks the wild heath, and sings his toil away.
Does envy seize thee? crush the upbraiding joy,
Increase his riches and his peace destroy;
(37-40)

El viajero jovial, menesteroso,
anda el brezal y con cantar se alivia...

¿Cómo traduciríamos el verso siguiente? “¿Te embarga a ti, lector, la envidia? Aplasta esa alegría, causa de tus reproches...”, etc., lo cual no suena mal, pero, claro, es lo menos parecido a un endecasílabo. “Aplasta, si envidioso, el gozo réspice”, introduce un término, “réspice”, inusual, dentro de la contextual equivalencia. “Si te embarga la envidia, aplasta el gozo”, en que, mediante una transformación en condicional de la interrogativa, se consigue un buen endecasílabo, si bien a costa de sacrificar el vocablo *upbraiding*, de decisiva significación en este verso.

“¿Le envidias? Chafa el gozo que reprochas”, tal vez la mejor opción (y por la que nos hemos decidido) en la que se ha descartado la intensificación de la interrogativa, sin merma irreparable del sentido; y el término *aplata* —el más adecuado y contundente, tanto por su propia semántica como por la sinalefa que asimismo consiente con posibles comienzos de palabra a continuación— tiene que reemplazarse por *chafa*, *rompe*, etc. Así, la versión final de dicha estrofa sería:

El viajero jovial, menestero,
anda el brezal y con cantar se alivia.
¿Le envidias? Chafa el gozo que reprochas,
aumenta sus riquezas, su paz rompe.

(37-40)

Few know the toiling stateman's fear or care

(47)

Aquí cualquier solución satisfactoria lleva consigo el sacrificio de más de una palabra del verso original, toda vez que no hay término aceptable para traducir *stateman*, excepto por *político*, *estadista*, ambas de tres sílabas mínimas, bien mediante su colocación a final de línea (potenciando su carácter esdrújulo) o mediante sinalefa, respectivamente. Ninguna de las dos salidas es

posible sin el sacrificio antedicho. De ahí que, para empezar, hayamos echado mano de *yugo* como equivalente “en compendio” de *toiling*, *fear*, y *care*. Por otra parte, el empleo de *saber* para *know* (en vez de cualquier otra equiparabilidad: conocer, tener noticia de, imaginarse, sospechar, etc., etc.) conlleva la servidumbre del régimen preposicional en contracción genitiva, lo cual supone un inexorable alargamiento de las sílabas al no consentir soldadura posible. Solución final:

Pocos saben del yugo del político

(47)

“Where Wealth unloved without a mourner died”

(55)

Opciones: Literalmente: “Donde la riqueza (es decir, el rico que la encarnaba) moría falto-a de afectos y sin que nadie le llorase”

1. “Donde el rico moría en desamor”. *Desamor* pretende abrazar en pinza transpositiva y sincrética la falta de amor de “unloved” y la de “without a mourner”

2. Do sin duelo y odiado moría el rico
Do sin duelo y no amado murió el rico
Donde el rico murió odiado y sin duelo
Donde el rico murió odiado e impío
Donde odiado e impío . . .
Do odiado y sin plañir moría el rico
Do sin plañir moría el rico odiado/impío.

Las variaciones, combinaciones y permutaciones que mi capacidad retórica es capaz de generar, son teóricamente incontables; como para retar al más sofisticado equipo de computadores. Ya veremos dentro de muy poco la conclusión a

la que se arriba, después de tan agónica búsqueda. De momento,
y para vencer el impasse del vacío, nos decidimos por
donde el rico moría en desamor

(55)

How wouldst thou shake at Britain's modish tribe,
Dart the quick taunt, and edge the piercing gibe?
Attentive truth and nature to descry,
And pierce each scene with philosophic eye,
To thee were solemn toys or empty show
The robes of pleasures and the veils of woe

(61-66)

Hemos sugerido:

¿Te instaría la tribu inglesa al uso
a esgrimir, presto, agudas chanza y crítica?
Tú que captas lo cierto y natural
y horadas cada escena ,
te sería un recreo o función vacua
del goce el manto y del dolor los velos.

(61-66)

Para el resto del verso 64, que a propósito hemos dejado sin
terminar, podrían servir:

[y horadas cada escena] agudamente
causalmente
con hondura
esencialmente

hasta un etcétera incontable. El traductor, permitiéndose el
privilegio de la distorsión, ha querido rozar el listón que marca el
límite de lo deseable y de lo inteligible, y precisamente en virtud
de la técnica de la literalidad, ha preferido:

y horadas cada escena con ojo óptico

(64)

Los dos versos siguientes:

All aid the farce, and all thy mirth maintain,
Whose joys are causeless, or whose griefs are vain.
(67-68)

Versos cuya traducción prosística maximalista sería algo así: “Todos cooperarían a la farsa, y tu regocijo manteniendo todos aquellos cuyas alegrías carecen de fundamento o cuyos sinsabores son estériles”. Nuestra propuesta:

Contribuirían a tu farsa todos
los de dichas sin causa o penas vanas
(67-68)

en donde no hay más remedio que distorsionar, por vaciamiento, el sentido de *maintain* y prestárselo a *aid*, para obtener el híbrido de *contribuir*, al tiempo que prescindimos de *mirth*. Otra solución sería:

“Tu farsa alegre a haber te ayudarían”
(67)

única vía de traducir casi toda la literalidad completa del verso, si bien el término *all* tendría que acumularse a la siguiente línea, haciendo de su traducción algo todavía más penitencial. Eso sin contar la cadena de soldaduras que hemos aplicado para achicar sílabas.

Unnumbered suppliants crowd Preferment's gate,
(73)

cuya versión prosística sería: “Innumerables peticionarios se agolpan ante la puerta donde se escalan las dignidades” que, efectivamente, declara bien el contenido del verso en cuestión, si no fuera porque nos sobra una enormidad de sílabas, inservibles, además, a efectos del metro poético castellano. Nuestra versión:

Del Medro el portal colma horda solícita

(73)

La labor de síntesis, en razón del juego de juntas aplicadas, habla por sí sola.

Athirst for wealth, and burning to be great;
Delusive Fortune hears the incessant call,
They mount, they shine, evaporate, and fall.

(74-76)

Posibilidades para el verso 74:

1. “sedienta de riqueza y megalómana”
2. “sedienta de riqueza, ardiendo en ínfulas”

En la primera versión sacrificamos *burning*, aunque tratamos de acumularlo junto con “to be great” en la substantivación valorativa de *megalómana*; en la segunda versión, más literal, se merma la rotundidad de la semblanza que Johnson parece dedicar a la caterva de “suppliants”, y se consigue:

“sedienta de riquezas, ardiendo en ínfulas”

(74)

Para los versos 75-76:

Esquivo, oye el Azar el grito asiduo:
se yerguen, brillan, se evaporan, caen.

(75-76)

He aquí dos de las líneas menos conflictivas de las hasta ahora consideradas, por la feliz condición de poder trasladar casi al pie de la letra, palabra por palabra, el 'contenido formante' de un sistema al otro.

Es necesario detenerse aquí, al final de esta cala orientativa. Los 368 versos del poema proporcionan una increíble, inagotable cantera de dificultades, capaz de poner a prueba todo el utillaje de recursos del traductor. En este punto, así, debo suplicar del lector despreocupado un poco de paciencia ya que, si bien no

distamos mucho del destino final, todo lo que antecede casi podría considerarse ajeno al verdadero e indivisible meollo de este trabajo, cual es justificar esa noción de lengua intermedia o *zwischen Sprache* en la que me he apoyado para intitularlo.

Pero volvamos a algunos de los versos o estrofas que nos han servido de modelo. Veíamos que la desazón intensa que nos advenía al intentar transvasar el “contenido formante” de “Does envy seize thee? crush the upbraiding joy” (39) tenía un origen doble: El de la desmesura 'argumental o de relato' del verso inglés, y la parquedad de virtualidades que pueden encerrarse en once sílabas castellanas. Nuestro razonar discurría a lo largo de un camino de expectativas flanqueadas, de un lado, por el deseo de reducir al mínimo el contenido de la línea inglesa; y por otro, de potenciar al máximo las capacidades comunicativas de los vocablos constreñidos en la camisa de fuerza del endecasílabo castellano. El forcejeo que libraba nuestro cerebro lo era tanto por debatirse con alguna versión *inexistente* del texto original inglés, algo así como “Envious?... joy, broken, etc”, como con el correlato de su equiparación castellana, asimismo *inexistente* y quimérica; algo parecido a esta cadena de bonitos absurdos:

1. ¿Envidia presa? Aplasta, repro..., alegre...
2. ¿Rencor tú agar[ra?] Pisa reproche alé[gría]
3. ¿Corroe alé[gría]? te pisa envidia engancha...
4. La di[cha] machá[ca] [que te a]tormén[ta] [si es]clavo [de la] envi[día] sientes

Y así hasta la desintegración del más templado. Idéntico proceso 'pánico', fijémonos, podemos aplicar a los vocablos que componen el verso inglés. Sólo el pudor y la carencia objetiva de capacidad de pirueteo en una lengua no propia me eximen de semejante funambulismo.

Pero tanto una lengua como otra (*inexistentes*, recordemos) son precisamente los materiales ficticios de los que el traductor, en su tantalizante agonía, se sirve, y en los que encuentra apoyo para configurar esa lengua puente o *zwischen Sprache*, o *lengua de resultado* que es la traducción en su estadio final. Y esta lengua es, por definición, la menos mala de todas las posibles en cada caso; porque cada caso, por corolario incontestable, acarrearía ese ejercicio de buceo —de un solo uso— en las dos fantasmagorías. Porque fantasmagorías o ficciones no existentes son los troceos, amputaciones y posibilismos que permite el verso inglés reseñado: “Does envy seize thee? crush the upbraiding joy” en la mente del traductor; como imponderables son para la cordura, igualmente, los tanteos que aventuraba yo para la traducción al castellano del mismo verso. Resultado de la presión ejercida por ambas inmersiones en los diversos absurdos que nos hemos proporcionado a expensas de uno y otro sistema de signos, es la plasmación de la citada *lengua intermedia*, *zwischen Sprache*, producto del ejercicio de traducir. Dicha lengua puente, o estadio final, *de resultado*, sería en nuestro caso: ¿Le envidias? Chafa el gozo que reprochas. . .

Opino que todo eso de las traiciones y/o fidelidades son perfectas y piadosas bobadas. Si alguien se ausulta su disposición de perpetrar cosa tan moralmente fea como es una traición, que se tome algún fármaco disuasor, o que cambie de menester. Y si, por el contrario, alguien hace depender una gavilla de torpezas de una presunta fidelidad —que, por si fuera poco, nadie le ha reclamado— creemos que el precio, además de alto, no se justifica. Yo no me apresto a traducir poesía permitiendo que eventualmente aparezca en el espectro de mi conciencia la calificación de *traidor* o *leal*, sino más bien con el propósito de dar testimonio de la ya tantas veces citada *lengua*

punte o lengua intermedia. Si, por añadidura, soy respetuoso con el autor, mejor que mejor: mi acción quedará recogida en el libro de los buenos modales. En un sentido último, lo más gratificante que posee todo poema original, al menos en potencia, es propiciar que otros lo traduzcan, ensanchando el volumen del alma de quienes (traductor y lectores) tomen parte en la aventura.

NOTAS

- ¹ En mi *Antología opcional de poemas emocionales ingleses* y como parte del pequeño aparato doctrinal anexo a su “Nota introductiva”, menciono mis trabajos ya publicados sobre el asunto.
- ² George Steiner, “The Claims of Theory”, en *After Babel: Aspects of Language and Translation* (London: OUP, 1975), p. 275
- ³ José Ortega y Gasset, “Los valores no son cosas agradables”, de *Introducción a una estimativa*, en *Obras completas*, vol. VI (Madrid: Revista de Occidente, 1964), pp. 320-321
- ⁴ Gerardo Diego, “El lenguaje poético en la actualidad”, *Arbor*, nº 211-212 (julio-agosto, 1963), p. 44

“Rubén Darío y *Azul* . . . Notas líricas a Nicaragua”, *Nuevo Amanecer cultural de Managua*. Año IX, n° 456, sábado 8 de abril 1989, pp. 2-3

Autoridades académicas, amigos y compañeros míos:

Me cumple confesar que a raíz de haber sido invitado a participar en este Congreso rubeniano, y por esa ineludible cuasidinámica de la inercia, la conciencia mía me fue presentando celada tras celada a cual más primorosamente tentadora. El tema de Rubén Darío, afectado a una esencial variedad de núcleos, además de la monográfica acotación de *Azul* . . ., desplegaba ante mi afán una abundancia tal de suscitaciones que el único problema pareció que radicaba en no sucumbir ante la impotencia de poner orden..., y en decidirse por un aspecto. Mis once años de hispanista, diez de ellos en universidades estadounidenses y canadienses, comenzaron a desenrollar sus pliegues y a mostrarme las existencias de virtualidades que albergaban, como instándome, como urgiéndome a un liberal aprovisionamiento.

Empezaría —pensé— por referirme al homenaje del 67, es decir, del centenario del nacimiento del poeta. Profesaba yo por aquel entonces en la Queen's University de Kingston, Ontario, Canadá. Queen's University supongo que seguirá siendo, igual que lo era entonces, un lugar selecto que se había resistido a esa cómoda apertura del grifo de la masificación. Y Kingston era también, en cuantificaciones geoconvivenciales comparativas, un paradero recoleto y provinciano, teniendo a la Universidad como único templo de celebración y escapismo. No debe sorprender, pues, que los fogonazos del gran mundo de fuera nos llegaran (me refiero a las mentes sensibles) en especialísima clave, y que

las vibraciones transmitidas en el éter de los acontecimientos sintonizaran con nuestro corazón en frecuencia inédita y con iniciático sentido. El centenario de la arribada de Rubén al mundo se me antojó —en proporción contraria a la naturaleza discreta y contenida de la vida en Queen's— como uno de los fragores espirituales más intensos de mi vida académica.

Sin embargo, la disposición de esponjosa receptividad que mi alma a sí misma se auscultaba venía de más lejos. Venía, exactamente, de los dos primeros años de mi batallador peregrinaje lírico, en registro hispánico, como profesor en la Michigan State University. Allí comencé a ponderar la formidable anchura y fuerza con que lo hispánico americano se afincaba en los Estados Unidos del Norte. Y no sólo porque la refriega ya firmemente institucionalizada del castrismo lanzase de Cuba oleadas de cultos disidentes que se instalaran con comodidad en cuantos huecos de docencia la entonces administración Kennedy pudiera ofertar, sino más bien porque la pujanza de las letras hispánicas (y nunca estrictamente peninsulares o castellanas) era de tal envergadura como para reclamar legiones de indiscutibles y valiosos mantenedores. Hablo de los cursos académicos 1961-1963 y de los 25 a 27 años míos empapados en el grato menester de constatar que si el modernismo de Rubén y otros había constituido en tiempo y forma un chorro de galvanizante vitalidad al injertarse en lo hispánico, correspondía al activo empuje de los hispanistas americanos potenciar los valores genuinos e imperecederos de los autores que escribían en español aunque no fueran “castilian”...

Porque eso era lo que a mí me tocó, precisamente, representar: lo genuinamente “castilian”, peninsular o ibérico dentro de un frondosísimo Departamento de Lenguas Extranjeras. Pocas veces

podrá mi memoria extraer más complacida substancia que la de aquellos primeros años de mi hispanismo, a nivel universitario. Instalado en la más categórica incredulidad y desestima respecto de todo aquello que no fuera concordia, integrista y universalidad; cabalgando en el bisel de todas las inquietudes desde mis responsabilidades concretas como impartidor de una buena porción de la literatura española (castellano-peninsular, entiéndase), otra buena partida, también, de mis menesteres no dejó de engolfarse en todas las actividades que se debieran a iniciativas de mis colegas hispano-americanos. De ahí mi espontánea colaboración en la confección de una bibliografía de y sobre Rubén, cuyos más de 200 títulos en tan pretéritas calendas como 1962 y para uso de clase siguen sentando un paradigma de lo que puede el natural entusiasmo, sin más incentivo que la profesionalidad responsable. Pues no se me alcanza otro contenido, otra realidad que no sea la satisfacción que revierte el trabajo bien hecho para razonar el refrescante contagio que prestaban ciertos temas dentro de estos apretados Departamentos donde los saberes, digamos, sobre Filología china o sobre Literatura eslava distaban de mis bisoñas e impetuosas curiosidades la anchura de un pasillo y el intercambio de un saludo con el colega de turno. Sí, sólo el encanto propagador que facilita lo bien organizado justifica que alguien como yo, anglista por titulación y dedicación, y jurista por devoción, aprovechara desde la incumbencia de mis cursos sobre literatura peninsular la oferta de vasos comunicantes que me brindaba un Departamento de Lenguas Extranjeras como el de Michigan State University para zambullirme en el concierto pluridisciplinar que propiciaba la figura de Rubén.

Porque yo creo que es tiempo de desvelar la armónica escisión que en mí se daba entre el conocimiento, como lector, de la obra

de nuestro poeta, y la indagación profesorial en la heurística erudita y bibliográfica. Y si como chaval ya empecé a frecuentar la comunión irrenunciable de decir de memoria versos y prosas del nicaragüense, fue en mi experiencia académica de mozo aplicado cuando me incumbió aquilatar, como ejemplo entre muchos, que la 'hipsipila' de la “Sonatina” es la “dragon fly” en lengua inglesa; o testimoniar, asimismo, asombro a asombro, deliquio a deliquio, la inmarcesible bondad de ciertos libros que ahí están y ahí quedan, para constancia del buen hacer. Me refiero, sólo de muestra, al *Rubén Darío y su creación poética* de Arturo Marasso (Buenos Aires, 1941), o a la *Breve historia del Modernismo* de Max Henríquez Ureña (México, 1954). ¿Recuerdan Vds. el poema “Lo fatal”? Pues bien, Marasso especula con la unidad léxica compleja “piedra dura” en virtud de la información que a Rubén Darío le había llegado sobre las teorías físicas del momento respecto de las distintas sensibilidades del mundo mineral, y distinguir, así, a esta “piedra dura” de otro tipo de piedras menos 'despiadadas'. Subrayemos condescendentemente que estoy hablando del comienzo de los años sesenta y de que obras como las mencionadas confirmaban en mí un mundo de sobresaltos eruditos, una trama de parentescos y afinidades de confabulada y literaria prosapia...

Saltando de nuevo a Queen's University, y en un ambiente universitario de ecosistema más bien restringido, no es de extrañar que lo referente al Centenario de Rubén, al converger tan en aludes en mi individualidad no tan pertrechada entonces de resortes ambientales como en Michigan State University, se me antojó que llegase con una carga proporcionalmente más intensificada, más intimizada. Los amplificadores de la orquestación polifónica de dicho Centenario pusieron a prueba en Queen's toda mi capacidad cómplice, de absorción, aunque el

sostenido chorro de noticias y actividades llevadas a cabo entre la intelectualidad universitaria hispanista de América del Norte, y cuyos fogonazos y estelas me alcanzaban a mí, como digo, en mi poquedad insulada e inerme de Kingston, Ontario, no añadieron nada respecto de mi culto por Rubén Darío, que no hubiese celebrado su botadura en mis años previos.

Bien. He aquí que regreso casi al punto de partida. Pero no soy el mismo. Ahora sé lo que no quiero. Y ante la invitación a participar en este Congreso y hechas las pertinentes incursiones por las estancias de mis más íntimos motivos, de mis preferencias más irrenunciables, descarto la vía libresca, la exclusiva vía de la erudición; me separo decididamente del canon del cientifismo literario. Me siento iluminado. Percibo que lo que pueda y deba ser timbre de reconocimiento para otros, a mí me conduce a un paraje muerto. Intuyo que se trata de algo vivencial y me apresto para el reto. No, en este caso, en este especialísimo caso, erudición, no. Pues, ¿no es providencial que el destino haya hecho converger en mí haces de simultáneos desasosiegos? ¿No es éste un Congreso en que el flabelo temático parece ofertar sus supuestos a la pluridimensionalidad del alma? Por lo tanto, erudición estricta en este caso, no! Vivencias a manos llenas, sí; embriaguez de esencialidades, también. Vuelvo a repetirme en el hondón de mi visceralidad que todo el supuesto conocimiento *sobre* un poema no puede compararse a la realidad de su incorporación al torrente de nuestra linfa, a la “sangre de nuestro espíritu”. Empleo a propósito la metáfora sobre el concepto de *lengua* de nuestro energúmeno vasco, aquel que en irreflexiva intemperancia incurrió en lo de la pluma de indio de Rubén, para más tarde arrepentirse ante la petición que éste le hiciera de que fuese justo y bueno. Vale la pena recordarlo.¹ Descarto, pues, la aproximación de academicismo convencional al tema y me

preparo para la gran aventura del espíritu. Si todo lo que no es autobiografía es plagio, sólo podré hablar de Nicaragua, de *Azul...* y de Rubén desde los registros de mis nupcias viscerales con dichas cuestiones.

Sí, hacía algunos años que Nicaragua me estaba reclamando flujo cordial, caliente. Y si a veces la distancia actúa de cedazo dirimidor de perspectivas, a veces también la inapelabilidad de la cercanía rinde sus obsequiosas sorpresas. Así que —me dije— ahora o nunca. El botín, a poco que uno se lo proponga, es pródigo. Aclaro aquí que los días en que se desarrolló mi visita, últimos de diciembre 1987, coincidieron con un periodo vacacional en que las tiendas cerraban. Por ello no me fue posible cuantificar la atención que se dedica a la obra de Rubén en los fondos bibliográficos al alcance del comprador de a pie. No obstante, el stand-librería instalado en el vestíbulo del Hotel Intercontinental, considerado como muestrario fiable, no tenía nada de nuestro poeta y sí bastante de otros autores menos representativos. Excluyo la, cómo diríamos, atosigante exhibición de *El Libro Verde* del Señor Gaddafi, en frontal línea de ineludible, forzoso encuentro con la vista.

Mi primera excursión fue a la cuna de Rubén, Ciudad Darío. Muchas entidades tienen allí el sufijo toponímico, el denominativo mote apendicular de Darío. Sin embargo, y hurgando en la intimidad, mis pesquisas me confirmaron —siempre en valoración personalísima— que las autoridades nicaragüenses no propician al pueblo la adecuada motivación para leer al vate modernista en proporción a la magnitud de su universalidad. Con todo, las dos horas de estancia en Ciudad Darío constituyeron un rosario de exaltaciones líricas intransferibles. Desde el encuentro espontáneo con un señor que se ofrece a guiarle a uno por el pueblo, hasta la declamación por

este servidor de ustedes, rapsoda de circunstancias, de algún fragmento de Rubén a las empleadas de la Central de Comunicaciones TELCOR, el recorrido a la zaga de una imaginaria estela del poeta, puede considerarse imperecedero.

Porque, ¿no dije antes que toda la supuesta ciencia erudita *sobre* un poema no podía compararse a la realidad de llevarlo incorporado en nuestra memoria cordial? En esos instantes de emocional comunión, de cósmica preñez... me afluyen al recinto de mi conciencia, en impetuoso borbotón, los testimonios expresivos de tantos y tantos autores que han acertado a vestir de gala el pensamiento nuestro. Certísimo que la palabra en estado de gracia del verdadero poema une y suelda y hermana, porque, en cita de Gerardo Diego,

“la poesía o no es nada o es el lenguaje incorruptible. En la prosa, el lenguaje se quema a sí mismo, se consume en la transmisión de su contenido. Lo que en ella se dice, pudo decirse de múltiples maneras distintas sin dejar de ser esencialmente lo mismo. Por eso es fundamentalmente traducible. Y en la medida en que no lo sea, en que se sienta inmutable, en esa misma medida está dejando de ser prosa para alzarse a poesía”²

Ah sí. Los ejemplos son siempre distintos pero redentoramente idéntica su consigna en los cualesquiera fragmentos de ecúmene de nuestras Españas cuyas cortezas haya yo pateado. Por la palabra de Neruda me he sentido integrado en Chile, no sólo mientras me señalaban en Parral el solarcito (en 1979 no había casa) donde vio la luz el portentoso Pablo, sino mientras descendía por la fracturada vertebración del país hasta Ancud, en la Isla Chiloe, recordando eso de

“Palabra humana, sílaba cadera
de larga luz y dura platería,
hereditaria copa que recibe
las comunicaciones de la sangre”

del poema “La palabra” de *Plenos poderes*; o subía Pacífico de su Isla Negra arriba, por mi pecho eso de

“y escribí la primera línea vaga,
vaga sin cuerpo, pura
tontería,
pura sabiduría...”

de su poema “La Poesía” de *Memorial de Isla Negra*; o bien me dejaba estar en cualquier parte desatando versos intra-históricos y supra-temporales de su *Canto General*; y siempre con la virtual reserva, a flor de azar, de poder decir los versos más tristes . . . o de intentar cuantificar mi beneplácito por el silencio de la amada en ése su estar como ausente...

Por la palabra he celebrado el más recio de los hermanamientos en Argentina al golpear con un amigo platense los acentos bíblicos de alivio estremecedor del “Dios te salve” de Almafuerte.

Y también en Colombia, con el lúgubre intimismo nocturnal de Asunción Silva; y con los versos encrespadamente amorosos del Fernando Soto Aparicio de *Cartas a Beatriz*; o con la memoria vivísima de un Helcías Martán Góngora que tan generosamente dedicara una doble página del diario *La República* de Bogotá a dar testimonio de mi obra, hace ahora ya, ¡ay!, cerca de diez y nueve años.

Y en Guatemala, también en Guatemala, adherido al acendrado lirismo del “Yo pienso en tí” de Batres Montúfar. . .

O en Cuba, donde el excedente ensoñador en registro tradicional de casi todos los ciudadanos mayores de cincuenta

encuentra en los *Oasis* de José Ángel Buesa su más mitigadora identidad. . .

Y lo mismo, siempre lo mismo en la demás localizaciones del mundo hispánico. ¿Poesía como arma cargada de futuro? Bien. Sea. Pero también como fuerza cósmica, de unitiva y ensambladora naturaleza; como algo mágico; como decir un poema y percibir que cesan las diferencias, las incompatibilidades ideológicas, por formar oyentes y dicente una recién estrenada confraternidad de iniciático marchamo. Concluye Gerardo Diego:

“Porque la poesía, si de verdad lo es, es infalible, no puede alterarse en una sílaba. Y su palabra queda para siempre, un siempre que durará lo que el idioma, como patrón de oro o como piedra de toque para hacer sonar monedas dudosas o sospechosas. . .

. . . la poesía hispanoamericana y española es una sola lingüísticamente y ofrece una rica variedad de usos y colores patrios dentro de una sobrepatria que es la misma para todos. Y si hay una Hispanidad irrefutable es la del lenguaje poético de los pueblos hispánicos”

(*art. cit.*, p. 54)

Con estas premisas, compañeros míos, ¿cómo no esperar sino lo maravilloso, lo taumáturgico de *mi* Nicaragua y de *mi* Rubén?

En su casa natal puede verse la cama de somier de cuero en que fue alumbrado el poeta; y en el jardín, junto con un estanque donde varias tortugas y un caimancito se solazan, su ciclópea testa en relieve.

Al día siguiente, siempre en este final de diciembre de 1987, y arrastrado por el cálido, por el enfervorizado impulso de los acontecimientos, viajo a León, la sepultura del vate. Allí, por

información recibida en Managua, busco y encuentro al prócer nicaragüense don José Jirón Terán, erudito conocedor y, a pesar de sus setenta y pico de años, mantenedor enhiesto y entusiasta de la proyección y significado de Rubén. Con don José recorro el museo dariano. Visitamos también la tumba dentro de la Catedral, y todo ello lo vamos esmaltando con citas, versos, referencias librescas y personales. Don José es una biblioteca andante: Su memoria es el cofre abierto donde se acomoda el contenido de los buenos millares de volúmenes que sobre Darío y el Modernismo en general espesan las paredes y los armarios de su residencia, mitad casa, mitad cortijo. Pero es que, además, don José, por su cuenta y sin más credenciales que su nombre de erudito, parece actuar de introductor y receptor de embajadores...

Se organiza entre nosotros un cordial pugilato de erudición. . ¿Cómo lo diría yo . . ? Es comenzar él a referirme la visita de don Guillermo Díaz Plaja a Nicaragua en el año de tal y tal . . , y es relatarle yo a él mi encuentro en Canadá con don Guillermo, y las actividades que en las Universidades de Ontario le programamos los hispanistas de entonces...

Es comenzar a recitar yo cuentas del rosario encadenado de sonetos del cubano Agustín Acosta sobre “Los últimos instantes de la Marquesa Eulalia”. . , y es don José a desentrañarme identidades y parentescos de unos y otros. . Y somos los dos juntos a dedicarnos a coro, y con un guiño cómplice, lo de

“La marquesa Eulalia, risas y desvíos
daba a un tiempo mismo para dos rivales:
el vizconde rubio de los desafíos
y el abate joven de los madrigales”

[“Era un aire suave”]

Es empezar don José a hablarme de Unamuno y es seguir yo con los versos de don Miguel

Salamanca, Salamanca,
renaciente maravilla,
académica palanca
de mi visión de Castilla . .

y somos los dos a zambullirnos en la émula tensión y aspiración intensísima (siempre malograda) que acicateó a un aspecto visceral de nuestros dos autores: el uno, de ser todo lo buen poeta que era Rubén; y éste, de conocer todo el griego clásico que don Miguel pudiera enseñarle . . Creo que también vale la pena recordarlo.³

Es mencionar yo de pasada las referencias que hace Rubén en su apresurada y desigual *Autobiografía*⁴ a sus amores de niñez y juventud, la “adolescente de ojos verdes” (p. 49) y la “garza morena” (p. 59), y es don José emprenderla a destapar noticias y secretos sobre la personalidad tanto de Rafaela Contreras como de Rosario Murillo, para acabar los dos salmodiando los versos del poeta a su musa abulense:

“Ajena al dolo y al sentir artero,
llena de la ilusión que da la fe,
Lazarillo de Dios por mi sendero,
Francisca Sánchez . ., acompáñame . .

[“A Francisca”]

Nombres, títulos y citas, para seguir con citas, títulos y nombres. . Y por último. ., *Azul* . . Porque, aun con el leve anticipo respecto a la época estricta del centenario, ésta era, entre otras, mi razón de estar y hasta de ser en Nicaragua. Sí, claro . . Valparaíso, 1888. Durante mis visitas a Chile ya había tenido yo ocasión de repasar, en mi deambular por Valparaíso, la realidad

humana y de paisaje que los “Cuadros” de *Azul . .* recogen. Con don José Jirón no tuve más que continuar las prosas y los versos que de esta obra recuerdo, y que desde mis buenos catorce o quince años acarreo en los estuches de la conciencia como el más indiscutible e inalterable de los patrimonios. Sí, con don José no hice sino seguir encauzando voluntariamente la riada de ocurrencias emotivas que *Azul...* ha supuesto para mi cosmovisión lectora y lírica.

Queda, pues, cerrado entre este patricio nicaragüense y yo un convenio, a perpetuidad en el tiempo, de transvase libre y leal de material rubeniano: la edición facsímil de *El viaje a Nicaragua e Intermezzo Tropical* (Madrid: Biblioteca Ateneo, 1909) y un precioso ejemplar de *Azul*⁵ . . reincorporando las *notas* que Rubén le puso a la segunda edición de Guatemala, 1890, además de alguna muestra de la propia investigación erudita del Sr. Jirón compartida con Jorge Eduardo Arellano, estos y otros obsequios patentizan lo dicho.

De regreso en Managua todo es ya un cerco de complicidades que se estrecha. Ante la discreta y bella María Teresa (no ninfa, sino mujer), una de las responsables de la Sección de Relaciones Públicas del Hotel Intercontinental, prosigo, prolongo mis raptos de rapsoda espontáneo. Ella me mira, parece como consultar su estado de ánimo con el ámbito circundante y conceder un callado y estoico: “Bueno, ya se le pasará”, pleno, con todo, de asentimiento y halago. Subo a mi cuarto y por puro azar conecto la televisión en el preciso momento en que el profesor Fidel Coloma, de la Universidad Nacional, hace unas contenidas y atinadas declaraciones sobre la significación de *Azul . .*

Un día más tarde me despido de Nicaragua. La cosecha ha sido espectacular. Ahora mismo, aquí mismo la sigo todavía ordenando. Y si ya hace casi un año fue la contigüidad caliente

de un pueblo la que me propició captar la magia totémica de un autor, Rubén Darío, es ahora el desgarramiento espacial el que me permite consentir en incorporar al más íntimo de mis mundos aquella apretada gavilla de vivencias.

Autoridades académicas, amigos y compañeros míos: Si el Modernismo fue un esperanzado injerto de intensísimo vigor que a la deteriorada y valetudinaria conciencia intelectual española le vino de ese genial y metatélúrico vástago, mestizaje y concorde eclecticismo de las más válidas reservas de lo hispánico. ., es justo que ahora preste España su ayuda a la Nicaragua auténtica y nuestra: los gobernantes profesionales, con sus esfuerzos de gestión y cesión; los economistas, con sus cálculos de lucidez en pro de la abundancia; los trabajadores, con sus brazos; y nosotros, los poetas, con todos ellos, y también, y sobre todo, con nuestros poemas hechos oración. Siempre.

NOTAS

- ¹ Miguel de Unamuno, “¡Hay que ser justo y bueno, Rubén!”. *Obras Completas*, tomo IV. *La Raza y la Lengua*. Edición de Manuel García Blanco (Madrid: Escelicer, 1968), pp. 998-1001
- ² “El lenguaje poético en la actualidad”, *Arbor*, 211-212 (julio-agosto, 1963), p. 54
- ³ Miguel de Unamuno, “De la correspondencia de Rubén Darío”, de *Letras de América y otras lecturas*, en *Obras Completas*, tomo IV, *La Raza y la Lengua*. Edición de Manuel García Blanco (Madrid: Escelicer, 1968), pp. 1009-1010
- ⁴ Madrid: S.H.A.D.E : Imprenta de Galo Sáez, 1945 [1920]
- ⁵ Rubén Darío, *Azul* . . Edición del Centenario. Colección Azul. Director: Fidel Coloma González (Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1988)

“La traducción poética de poesía: Como juego, como ciencia y como arte”. Trabajo leído en el IV Simposio de Traducción Literaria. UNEX. Cáceres, mayo 1990

Entiendo la traducción poética de poesía como una ejecución manifestativa en la que se coordinan simultáneamente los tres componentes de nuestro enunciado: Juego, ciencia y arte. El componente de *juego* tiene su correspondencia identificativa en una *disposición*; el de *ciencia*, en un *conocimiento*; y el de *arte*, en una *sensibilidad*. Creemos que dichas características de simultaneidad referenciada *juego/disposición*, *ciencia/conocimiento*, y *arte/sensibilidad* comportan la constitución sustanciadora de la verdadera actividad de “traducir poéticamente poesía”. Veamos de explorar con ejemplos la realidad interna de cada una de estas cuestiones.

Cuando asumimos la noción de *juego* mediante una *disposición*, lo que estamos haciendo es salvaguardar cada obra literaria concreta en ese encofrado personalísimo de signos que componen el código de la lengua en que la dicha obra fuera expresada originariamente. Sin una disposición lúdica, deportiva (i.e., en la que nos comprometemos con la más sagrada y limpia de las intenciones) mal podemos imaginarnos la conveniencia, ni siquiera la licitud, de perturbar la plasmación prístina de cada realidad literaria en su irrepetible resultado de signos que la autonomía de cada lengua comporta. Lo que acabamos de señalar no parece aplicarse a la traducción de textos en prosa, en los que prima una “información” fáctica, mensurable y transferible cuantificadamente en su contenido de argumento o relato.¹ La opción óptima que la realidad de un poema confiere es, sin duda,

permanecer en el estado que alguien le diseñó originalmente mediante la formulación de un sistema de signos concretos. “Shall I compare thee to a summer's day?” constituye una formulación expresiva *per se*, entitativamente suficiente en sí misma; y para concebir la conveniencia de que dicha expresión sea motivo u origen de otras réplicas expresivas, hay que adoptar —repetimos— una actitud; hay que percibir una *disposición* deportiva, lúdica.² La visualización conceptual de lo que entiendo por juego en este supuesto creo que tiene su mejor refrendo interpretativo en el ajedrez. Nadie está obligado a comenzar una partida. Ahora bien, si se empieza ya se sabe que le va a uno en ello la vida.

El componente de *ciencia/conocimiento* se nos aparece como el más obvio y relevante, aunque ni mucho menos como el más decisivo. En efecto, si concedemos que todo el proceso de lo que, *sensu lato*, se entiende como actividad de traducir queda recogido entre las cotas máximas posibles de *comprensión* (source language, o lengua *a qua*, o código original) y de *expresión* (target language, o lengua *ad quam*, o código terminal)³, la *ciencia* o conocimiento equivaldría a la adecuación y suficiencia del proceso indagatorio, semánticamente dilucidante, que nosotros aplicáramos al texto original. El íntimo discernimiento que le llevar a Leandro Fernández de Moratín a preferir “brazos” a “armas” para el término *arms* de *Hamlet*, III, i, 59 (“Or to take arms against a sea of troubles”) del conocido monólogo; o que llevara a don Miguel de Unamuno a sancionar *rest* como “descanso” y no como “resto” en “The rest is silence”, también de *Hamlet*, V, ii, 347, corresponden a la valoración de *ciencia* tal y como se manifiesta conforme al tipo de conocimiento que el traductor en cuestión haya instrumentado.

Es claro que ciertos errores científicos o de *conocimiento* vienen naturalmente propiciados, inducidos, podríamos decir, por la premiosa tiranía que impone al traductor la personal exigencia de *arte/sensibilidad* que dejamos para último término. Hablo por experiencia propia, mortificante y sufrida. Cuando acometí el traslado o re-composición poética de la “Elegy Written in a Country Churchyard”, además de las innumerables cuestiones capaces por sí solas de justificar una entera monografía de teoría y práctica poética, su quinta estrofa, concretamente, me planteó una trampa en la que, dicho sea con penitencial humildad, caí de lleno:

The breezy call of incense-breathing morn,
The swallow twitt'ring from the straw-built shed,
The cock's shrill clarion, or the echoing horn,
No more shall rouse them from their lowly bed.

Que *swallow* corresponde a *golondrina* lo sé desde mis trece años, y que *twittering* viene a denotar *gorjear*, *gorjeo*, desde un poco después. La inducción a la inexactitud me vino propiciada tanto por la tiranía del endecasílabo que quiero a toda costa conseguir, como por la factura rítmica, estilística, expresiva, que quiero imprimir a toda la estrofa. La primera y defectuosa versión resulta así:

Ni la brisa incensada de maitines,
ni el gorjeante vencejo del pajar,
canto del gallo o eco de clarines
los podría del lecho despertar.

Efectivamente, además de asumir, por sabida, la inexactitud fáctica de que “straw-built shed” es un *cobertizo* hecho de paja,

pero —por imperativo de rima y de dinámica interna de los versos— no poder hacer nada por sustituir el término *pajar* que utilicé y que mantengo, además de todo esto, digo, la trampa radica en no haber reparado en que los vencejos no gorjean sino que chillan. Absoluta e incontestablemente cierto. A mí, pobre traductor, me era muy tentador, a efectos de la orquestación sostenida de la estrofa, mantener la inyección negativa conjuntiva. . “ni la”. . “ni el” . . en correlato consecutivo ilativo de los primeros versos de la estrofa. He aquí un caso en que lo abultado de la razón aducida por el componente *ciencia/conocimiento*, prima sobre el de *arte/sensibilidad*. La estrofa, pues, queda de esta manera:

Ni la brisa incensada de maitines,
gorjeante golondrina del pajar,
canto del gallo o eco de clarines
los podría del lecho despertar.⁴

Nuestro tercer y último componente, el de *arte/sensibilidad*, es el más decisivo de todos y, en mi opinión, puede muy bien radicar en la autenticidad responsable de cada traductor. La actitud o *disposición de juego* que hemos endosado al traductor poético de poesía como requisito imprescindible de su actividad podría considerarse, bajo cualquier supuesto, como algo que se aloja en su plena conciencia. Cada cual debe percibir sus deseos de introducir (distorsionantemente o no) la vírgula modificativa de su creación o re-composición en el sistema indefinido de réplicas o variantes que todo texto literario consiente desde el concretísimo código lingüístico en el que está formulado. Y si, por una parte, nadie está obligado a semejante menester, tampoco sería razonable “aceptar que todos los poemas que se han

traducido en el mundo obedecen a una actitud de farsa y fariseísmo” (Tomás Ramos Orea, “La traducción de poesía. . .”, *cit.* p. 21), como decíamos nosotros ya en 1978. Pero es que, además, sería absurdo no conceder el crédito que fuere a una actividad que, según alegación atribuida a Aristóteles, es tan antigua como el mundo.

Si, por otro lado, ya hemos visto que el componente de *ciencia/conocimiento* radica en los recursos objetivos con que el traductor, desde su subjetividad, intervenga en la obra a traducir —subjetividad personal a contrastar, es claro, con la de todos los demás que no son uno mismo—, la consideración de *arte/sensibilidad* mantiene alojados asimismo todos sus supuestos en la responsabilidad consciente del artista. Imposible sería sentar regla alguna sobre la conveniencia o no de traducir así o de la otra manera; de salvaguardar la rima en estructura y/o diseño de equiparabilidad con el original, o de aceptar que la equivalencia más cercana del pentámetro yámbico es el endecasílabo castellano. El traductor establece su mejor opción de entre aquéllas de que dispone y tiene que estar preparado a que el lector, mediante el otorgamiento o no de su asentimiento, apruebe o repruebe la labor traductora; o al menos, establezca preferencias. Veamos algunos ejemplos sobre el monólogo de *Hamlet*, III, i, 56 y ss.

Ser o no ser: he aquí la cuestión, ya sea más noble para la mente sufrir las hondas y los dardos de la tirana fortuna, o tomar las armas contra un mar de dificultades y, haciéndolas frente, destruirlas. ¡Morir!, ¡Dormir, no más! Y con ese sueño, damos término a todos los pesares del corazón y a los mil sacudimientos a que está sujeta la carne: ¡debiéramos desear ansiosamente este fin! ¡Morir, dormir! ¡Sí, dormir, soñar

acaso! En eso está el sarcasmo; porque en este sueño de muerte, la ilusión que pueda nacer cuando nos hayamos alejado de la barahúnda de la existencia tiene que llevarnos a la duda.

Barroso-Bonzón⁵

¡Ser o no ser: he aquí el problema! ¿Qué es más levantado para el espíritu: sufrir los golpes y dardos de la insultante Fortuna, o tomar las armas contra un piélago de calamidades y, haciéndolas frente, acabar con ellas? ¡Morir, . . . dormir . . . no más! ¡Y pensar que con un sueño damos fin al pesar del corazón y a los mil naturales conflictos que constituyen la herencia de la carne! ¡He aquí un término devotamente apetecido! ¡Morir . . .dormir! ¡Dormir! . . . ¡Tal vez soñar! Sí, ahí está el obstáculo. Porque es forzoso que nos detenga el considerar qué sueños pueden sobrevenir en aquel sueño de la muerte, cuando nos hayamos librado del torbellino de la vida.

Enrique Sordo⁶

La opción: sobrevivir o suicidarse
sea más noble en conciencia el sufrimiento
del dardo y piedra del azar terrible
o alzarse en armas contra un mar de angustias
y acabarlas, luchando. Muerte, sueño . . .
no hay más . . . y por dormir creer que cesen
el pesar y las mil zozobras básicas
que heredó nuestra carne. Es un epílogo
digno de nuestro encomio. Muerte, sueño –
sueño, quimera acaso: ésa es la traba,
ya que la urdimbre de ese letal sueño,
al liberarnos del humano vórtice,

nos hace detener.

Tomás Ramos Orea⁷

Es incuestionable que este requisito de arte/sensibilidad radica únicamente en la concepción del mundo desde la que el traductor ejecuta su labor. Cada una de las versiones que hemos citado probablemente suponga para sus respectivos traductores la más recomendable forma de transvasar, de recomponer el monólogo de Hamlet. El arte, el estilo es la vida, y la propia sensibilidad no admite mecanismos de medición. El traductor en prosa y el traductor en verso creen con igual probabilidad de absoluto que mediante sus respectivas versiones alcanzan la mayor cuota de adecuación. Podría compararse dicha actitud a la que impulsa a uno a vestirse con arreglo a tal moda, y a otro con arreglo a tal otra, en la creencia todos de que así se realizan en su tendencia hacia el acierto estético.

El único y gran problema que se aloja en este requisito o condición de *arte* para la actividad de *traducir poéticamente poesía* es el de la pretendida disfunción falsificadora que supondría el cambio de códigos. Cuando un traductor carece de recursos retóricos y expresivos para acometer una recomposición versificada y, sin embargo, la acomete, el resultado, dígame desde ahora mismo, más que valorativamente bueno o malo, es el equivalente al que produciría en una persona obesa vestir ropajes que resaltasen aún más su obesidad, cuando lo que se pretende es justamente lo contrario. Cuando se habla de *arte/sensibilidad*, más que apelar a una categoría única inmutable, respecto de cuya contigüidad o separación se midieran las demás manifestaciones *artísticas*, lo que se quiere decir es que cada virtuoso, cada traductor, comporta una categoría individual capaz de asumir grados indefinidos, inagotables, de

perfección y hermosura. La sensibilidad no es, no puede ser, la medición de belleza y de propiedad que cada instancia de traducir establezca, sea prosa, sea verso, porque ya hemos dicho que cada forma expresiva es susceptible de contener los más altos componentes de autenticidad estética. La sensibilidad, el arte, que nosotros entendemos acomodado en la exigencia de la traducción poética de poesía, es el arte de asumir su propia consecuencia, su propia conciencia de limitación, su código estético responsable. Lo imperdonable de las versiones en prosa del monólogo de *Hamlet*, III, i, sería que, sin restricción expresiva por causas retóricas, hubieran prescindido de la traducción de elemento alguno de la *source language*; lo imperdonable de la versión versificada es que el traductor, una vez embarcado en ella por libérrima voluntad, hubiera pisoteado las exigencias del endecasílabo, o hubiera enarbolado la instrumentación acomodaticia de cualquier otro tipo de verso.

En suma, el requisito de arte/sensibilidad, cuando aplicado al ejercicio de *traducir poéticamente poesía* comporta una conciencia responsable por parte del traductor respecto de sus capacidades y de sus estéticos finalismos. Juego, ciencia y arte creemos así que constituyen en indivisible trío el emblema simbólico del “uno para todos y todos para uno” que debe inspirar todo intento verdadero de traducir poéticamente poesía.

NOTAS

- ¹ Vid. mi “La traducción poética de poesía: Una tentativa de asedio a su conceptualización (A propósito de una versión del *El Paraíso Perdido*)”. UNEX. Cáceres, mayo, 1989
- ² Para el tratamiento de esta temática interrelacionada, véase mi “La traducción de poesía: Hacia un aislamiento de su problemática”, *EFI*, 4-5 (Granada, junio, 1978), pp. 19-23
- ³ Debo aquí una referencia y un recuerdo a la lúcida exposición del Académico don Valentín García Yebra en su conferencia “Sobre teoría e historia de la traducción”, pronunciada en la EUTI de Granada el día 22 de febrero de 1989.
- ⁴ Como algunos sabréis, mi traducción de “Elegy Written in a Country Churchyard” mereció el Primer Premio de Traducción Literaria del I Simposio de la UNEX, Cáceres, mayo 1987. Debo asimismo a la amabilidad del Dr. García Yebra, en carta de 26 de marzo, 1989, la mención de ésta, como inexactitud principal, y de otras puntualizaciones de menor cuantía que le agradecí en su momento y le sigo agradeciendo de corazón.
En cuanto al vocablo *pajar*, lo empleo en virtud de una interpretación sémica de asimilación remota (materia o cosa contenida en el *shed*, por la materia o cosa de que está realmente construido el propio *shed*, es decir, straw = paja). Sustituir dicho vocablo *pajar* por otro de equiparabilidad más literal hubiera acarreado, en cualquier caso, la transformación de toda la estrofa y el riesgo de prescindir de los dos acentos agudos en décima sílaba de los versos 2º y 4º que, más que

nada en la rotundidad del infinitivo *despertar*, prestan a la estrofa una clausura con intensa voluntad retórica.

⁵ Shakespeare, *Tragedias: Romeo y Julieta. Hamlet. El Rey Lear. MacBeth*. Traducción directa del inglés por M.J. Barroso-Bonzón. 3ª ed. (Madrid: Ediciones Ibéricas, s/a), pp. 177-179

⁶ Enrique Sordo, *Shakespeare: Su vida y sus obras*. 2ª ed. (Barcelona: De Gassó Hnos., editores, 1970 [1961], pp. 205-206.

Como corresponde a una obra de recopilación dentro del espíritu divulgador de la editorial, Enrique Sordo retoca algún término tan sólo de la versión de Astrana Marín.

⁷ *Antología opcional de poemas emocionales ingleses*. Selección, nota introductiva y versión de Tomás Ramos Orea. (Universidad de Granada: Secretariado de Publicaciones: Nueva Zumaya de poesía, 1989), p. 17

“Algunas estrategias finalísticas en la traducción de poesía: Un soneto de Keats en perspectiva histórica reciente”. Universidad de León. Segundas Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción, mayo 1990. Nacional

Abordo en este “paper” el tratamiento que el soneto de John Keats “When I Have Fears . . .” ha recibido en cinco versiones o re-composiciones al castellano de otros tantos autores españoles en un periodo de aproximadamente unos cuarenta años hasta la época presente. Al tiempo de pretender arrojar luz sobre ciertas particularidades técnicas y/o de estilo que cada versión comporta, es, asimismo, mi intención sugerir algún principio o indicio respecto de la relación entre la relevancia intrínseca “per se” del citado soneto y el finalismo condicionado de índole editorial que —creo— ha acompañado a cada una de las publicaciones; o, por así decirlo, el correlato conjugado entre algunos factores, tanto literarios puros como sociológicos, que propiciaron y/o presenciaron la publicación de toda, o de parte de, la obra de John Keats en castellano.

La primera traducción reseñada corresponde al librito John Keats, *Poesías*. Selección, versión y prólogo de Clemencia Miró. Adonáis XXVIII. Editorial Hispánica (Madrid, 1946), esp. p. 50. ¿Qué decir de tan entrañable colección, a través de la cual muchos de nosotros nos abrimos a los aires de otras líricas foráneas? No sería generoso en el momento presente hacer valoraciones comparativas sobre lo enteco, breve y modesto de su formato editorial. Cuando a través del Servicio de Préstamo

Interbibliotecario llegó a mis manos la obrita en cuestión, con sus cubiertas de papel verde claro descosidas, humildísimo hacecillo de 70 pgs., tuvo mi conciencia una inmejorable ocasión de trazar la línea divisoria entre lo que una cosa puede ser por su apariencia; lo que en realidad valga, y lo que represente.

El soneto está traducido prosísticamente, con esmero, eso sí, y también con amplias concesiones espiritualistas, glosadoramente interpretativas: “my teeming brain” corresponde a “la invisible cosecha de mis sueños”; “Huge cloudy symbols of a high romance” queda en “las fábulas sublimes que van formando las vaporosas nubes”. Ambas muestras nos indican el talante estético de Clemencia Miró, la cual, muy en consonancia con esa ejecutoria, ya nos declara en el prólogo algunos preceptos teórico-prácticos difuminadamente flexibles de su código: “Todo intento de traducción implica una empresa temeraria y en perpetuo fracaso” (p. 11), y un poco más adelante: “Al verso de Keats, perfecto en su medida, se le ha de suprimir a veces en la traducción su compás genuino para que así tenga, paradójicamente ese ritmo suyo intransferible” (p. 12). Y también, y por último: “No es posible traducir cada estrofa con el intento de que la asonancia y ritmo sean exactos, pues se amputaría entonces el más fragante brote del original” (p. 12), expresiones todas de un candoroso voluntarismo y bella inutilidad.

Pero es que, creemos, el momento histórico no daba para más. Si el rigor erudito y crítico respecto de un tema como la traducción de poesía, tal y como lo percibimos ahora, se hallaba en la España de 1946 en unos niveles de inaplicabilidad, por pura inexistencia. . . , por lo que a política editorial se refiere, estos primeros libritos de la benemérita colección Adonáis aparecían en una época en que la intensidad vivencial de los universitarios

españoles no tenía más cauce para desahogar sus energías que la emocionalidad sublimada. La temática de Keats venía de perlas, como el óptimo sustitutivo opcional de la tentación de pensar en “política”.

La segunda traducción a que hacemos referencia pertenece a Leopoldo Panero, tal y como viene incorporada en el volumen *Poetas románticos ingleses: Byron, Shelley, Keats, Coleridge, Wordsworth*. Introducción de José M^a Valverde. Traducciones de José M^a Valverde y Leopoldo Panero (Barcelona: Planeta: Clásicos Universales Planeta, 1989). Respecto de las colaboraciones del poeta de Astorga en el reseñado volumen, el prologuista José M^a Valverde señala:

En cuanto a las versiones de Leopoldo Panero, publicadas originalmente hace unos cuarenta años en revistas y colecciones ocasionales, no sólo superan a las mías en belleza, sino en libertad. .

(p. XXVII)

Unas cuantas líneas antes, Valverde, en tono justo de profesional didactismo, nos hace saber que

el típico verso inglés, el iambic pentameter, al pasar de su lengua a la nuestra, no produce las once sílabas del correspondiente endecasílabo, sino unas quince o dieciséis por término medio. Entonces, había que usar el ritmo alejandrino, pero incluso éste dejaba unas rebabas que, en algunos momentos, ha habido que solventar . .

(p. XXVII)

En realidad, Valverde nos hace saber algo que hemos venido sabiendo muy bien desde hace mucho, casi desde siempre, como

es la improbableísima coincidencia en la alongación silábico-métrica de los versos inglés y castellano; y que la solución del alejandrino, también y todavía, deja sin cobertura de transvase a dos o tres sílabas responsables, claro está, de la entidad posible de algún término relevante. Sin embargo, no le pareció a Valverde oportuno decirnos (acaso por la obviedad de la instancia) que raras veces verter con voluntad poética del inglés al castellano no acarrea una re-estructuración, una re-composición condensada.

Por otra parte, ignoro frontalmente en qué “revista o colección ocasional” ... de ... “hace unos cuarenta años” (en palabras textuales de Valverde que ya hemos incorporado) vio la luz la traducción en alejandrinos de este soneto de Keats, efectuada por Panero; pero si visualizamos el final de la década de los cuarenta y consideramos que yo entré en la Universidad el año 53, no supondrá violentación de principio alguno adscribir la publicación de versiones de la obra de Keats, como la de Clemencia Miró ya aludida, o la de Leopoldo Panero, a un momento en que la “poesía bella” (religiosa o no) de la juventud creadora del Grupo Garcilaso había, en parte, recebado el hondón de la inmediata post-guerra. Todavía en mi primero o segundo año de Universidad recuerdo cuando alguien, de tapadillo, se refería a los abruptos acentos de algún verso de Blas de Otero (por ejemplo) como la última cota de lo permisible, con el agridulce y masoquista orgullo de sentirse uno castrado. En tales condiciones, me parece que Keats se prestaba bien a absorber, mediante la técnica del desvío, las posibles subversiones o meros enardecimientos de la masa de estudiosos.

La tercera traducción a considerar es la que se conforma en los dos volúmenes de John Keats, *Poesía completa*. Edición bilingüe. Libros Río Nuevo (Barcelona, 1975-1976), a cargo de

Arturo Sánchez. Esta aparición de la *Poesía completa* de Keats, en su versión al castellano, obedece a otros condicionamientos, mucho menos restrictivos por lo que se refiere a cotas de expresión y de capacidad editorial, y más permisivos y holgados en lo relativo a la calidad del producto material puesto a la venta. Estamos en los años 1975 y 1976 en que aparecen los volúmenes I y II respectivamente de la citada obra. Se trata de un considerable esfuerzo editorial, por la incorporación del original inglés careado con su correspondiente traducción. Por ninguna parte aparecen exposición de motivos o de fundamentos estéticos sobre la estrategia seguida con el propio acto de la traducción. Creemos que para la época de que se trataba hubiera sido mucho pedir una actitud y/o unas capacidades por parte del traductor que le hubieran impulsado a ir más allá de presentar al lector de habla castellana la obra poética de Keats en conjunto, en dos volúmenes bien editados, en tipo holgado de imprenta y con los textos enfrentados. Las versiones, en general, son sólo prosísticas y, de momento, en el soneto que nos ocupa (y sin que lo que voy a decir descarte que insistamos sobre el tema más adelante) se pone en tela de juicio el acierto, tanto en el sentido de adecuación semántica como en el de rigor creativo, del término *mantenidos* que se obtiene para *hold* (verso 4). También parece que el traductor se confunde, sin compensación alguna de otro cariz, cuando vierte

Never have relish in the faery power

(verso 11)

por “nunca he saboreado el hermoso poder”, ya que “shall” del verso 10 entiendo que sigue rigiendo “never have relish”, y la transformación de un sustantivo “relish” en un participio “saboreado”, incurre en una falta gruesa de miramiento, al distorsionar la naturaleza de los materiales de construcción en su

cometido más elemental de sustentadores del “contenido formante” que fuere.

La cuarta traducción que compone nuestro escrutinio es la correspondiente al volumen John Keats, *Sonetos, odas y otros poemas*. Selección, versión y notas de J. María Martín Triana (Madrid: Visor, 1982). No deja de ser curioso que el término *versión* (que aparece en la portada) haya sido sustituido por los de *traducción literal* en la p. 5. Según todos los indicios, estas series de ediciones Visor se corresponden, tanto en lo económico como en el campo del gusto literario discriminante, al espacio de que disponen las clases sociales de nuestro país. En 1982 se traducen, se editan y se venden diez veces más libros que en los tiempos en que aparecieron las versiones del soneto de Keats, de Clemencia Miró y Leopoldo Panero, con que hemos comenzado este “paper”. Se traduce y se crean colecciones porque la capacidad literaria y adquisitiva de la sociedad española permite poner a la venta un determinado producto, con arreglo a las leyes del mercado. Y, como hemos aventurado en nuestro brevísimo exordio justificativo, acaso pueda observarse una cierta correspondencia entre el valor intrínseco de la obra que fuere (la traducción de la poesía de Keats en nuestro caso) y el sistema de condicionamientos y aptitudes sociales predominantes en un momento dado. La traducción de Martín Triana creo que ilustra bastante bien este supuesto teórico que aventuro. Su labor, como responsable para Visor de muchos de los libros dedicados a autores ingleses, cumple una función monográfica, de relleno, de compromiso ante la demanda existente. Creo también que su advertencia de “traducción literal” es de sobra elocuente, por lo menos, expresiva, en lo que tiene de exposición de principios. Y la versión del soneto “When I Have Fears”. . así lo atestigua: normalmente correcta, traslada todos los términos del original,

sin permitirse más especialidad que el empleo del vocablo “feérico” para “fairy”, desestimando los más cercanamente habituales de “maravilloso”, “encantador”, “fantástico”, etc., etc. Versión, así, prosística y de consumo, sin más cometido que el de presentar al intelectual español muestras más y más específicas de la producción poética extranjera, organizada por colecciones en editoriales y acomodada bajo rúbricas atractivas de periodos, estros, tendencias.

La quinta y última versión que del soneto “When I Have Fears. .” presento es la mía propia, tal y como aparece en mi *Antología opcional de poemas emocionales ingleses*. Selección, nota introductiva y versión de Tomás Ramos Orea (Universidad de Granada: Secretariado de Publicaciones, 1989). Probablemente parezca ocioso reseñar aquí que mi versión no responde sino a una dinámica continuada a lo largo de los años en el ejercicio (teoría y práctica) de la traducción poética de poesía. Acaso acometiera las primeras correlaciones expresivas, descodificadoras de este soneto, en mis cursos de estudiante en la Universidad. Una primera versión final apareció en mi *Antología de poemas ingleses románticos en español*, librito que con fondos desglosados de una subvención del Canadá Council vio la luz en edición privada en Alcalá de Henares en 1969. La versión de entonces y la de ahora presentan diferencias muy calculadas y muy concretas de retoque, como, por ejemplo, percatarme de que *troj* es palabra femenina, y a efectos de lograr el endecasílabo, tener que prescindir de artículo alguno; el traducir *unreflecting* por “incambiable” (en el sentido de que no refleja o rebota de un amor a otro, sino que se queda fijo, estable; y de ahí, *incambiable*), etc. Con todo, mi versión responde a una voluntad de encapsular los 14 pentámetros yámbicos del inglés en otros tantos endecasílabos castellanos, y ello, por sí solo, entraña ya

toda una filosofía de la re-composición. Es así que mi versión podría parecer a quien también así quisiera estimarlo, menos “fiel” (por, evidentemente, menos literal) que las demás presentadas. Las tres sílabas de más de que dispone el verso alejandrino sobre el endecasílabo, y la técnica magistral —en acorde de sensibilidad y en pos de la consecución de un resultado— de Leopoldo Panero, hacen de su traducción acaso el producto más aproximado al original en equivalencia literal y en contenido poético.

Pero si por *fidelidad* se pretendiera querer referirse a la variada monserga de tanto pretendido traductor, carente de recursos y de sensibilidad, entonces la cosa cambia. Cuando se dice que la traducción de tal o cual poema es, no es, o debe ser, *fiel*, nosotros preguntamos: Fiel, ¿a qué o a quién? Parece olvidarse que lo que se está manejando es lenguaje, es decir, el tramo final de ese proceso compuesto de percepto, concepto, e instancia comunicativa, y que si el texto del poema, en tan sólo una cierta proporción, por axioma, pertenece a su autor, ¿cómo es dable pedir que el traductor sea fiel a algo inexistente? La ley del asentimiento nos enseña que el autor no es más autor del poema que el propio lector, el cual, mediante su aprobación o reprobación del código expresivo que le presenta el poeta, culmina el proceso de la creación. El traductor, en todo caso, puede exigirse (y puede permitir que se le exija) ser fiel a él mismo, al código de *desiderata* que se haya planteado; pero no puede ser fiel a algo no existente, como no existente es la pretensión de que el poeta-autor sea el único y total asumidor del *contenido formante* del poema.

Se puede traducir y, de hecho, se traduce el *equivalente* a la magnitud cuantificada de “autoría” que no es responsabilidad directa del autor original del poema. No es, así, maravilla que un

traductor exprese “cosas” que a primera vista puedan no detectarse en el texto o código *a quo* del poema; es más, nos atreveríamos a decir que un traductor de poesía, diestro, sensible y avezado, es aquél que permite al lector intuir que en su traducción han quedado incorporadas instancias, nódulos de posibilismo expresivo que al propio autor, bien consciente o bien inconscientemente, no le correspondieron asumir, ni siquiera contemplar.

En todo caso, al *texto original* del poeta-autor le corresponde señalar la cota de lo no permisible; de aquello que se aparta de la literalidad, para empeorar el *texto terminal*. Cuando el traductor de “When I Have Fears . . .” de la edición de Río Nuevo traduce “Hold like full garners . . .” por “mantenidos como graneros . . .”, no parece haberse percatado de que ha trastocado, para mal, la actividad y la pasividad que puedan atribuirse a “full garners”, que en cualesquiera supuestos no serían los “mantenidos” sino los que mantienen. Sin contar, por otra parte, que el traductor deja sin declarar la posible acción encomendada a los “altos montones de libros” en lo que parece ser una frase ciertamente desafortunada. Una cosa es que nos resulte inusual encontrar vinculaciones identificativas para ciertas áreas de una personalidad o realidad que, de otro modo, quedarían huérfanas de entitativa substancia, y otra cosa muy distinta es suplantar el principio de identidad más irrenunciable que pueda concurrir en una persona o cosa: “Hold” no puede, de ninguna manera, ser “mantenidos”.

Parece asimismo olvidarse que la pretensión de *fidelidad* quedaría irremisiblemente troncada en cuanto que tal o cual término o sintagma de la lengua *a qua* generara una dualidad, cuando no una diversidad, de versiones. Sabido es que no hay dos vocablos cualesquiera, que encofren idéntico sentido,

idéntica quiddidad sinonímica; y sin embargo, no es menos cierto que la noción de fidelidad es una e indivisible: ser fiel *únicamente, exclusivamente*, a lo que sea, no es lo mismo que ser fiel a eso mismo y a otra u otras cosas simultáneamente. Entonces, cuando observamos que el verso

When I behold, upon the night's starry face

ha sido vertido de todas estas maneras:

“Cuando miro en la noche sideral” (Clemencia Miró)

“Cuando observo en la faz de la noche estrellada” (Leopoldo Panero)

“Cuando observo en el rostro estrellado de la noche” (A. Sánchez)

“Cuando contemplo en el rostro estrellado de la noche” (Martín Triana)

“Cuando veo detrás de las estrellas” (Ramos Orea)

nos percatamos de que ninguna de las *cinco* versiones es únicamente fiel, ni respecto del original, ni respecto de las otras versiones que ofrecemos: “Rostro estrellado de la noche” no es exactamente lo mismo que “faz de la noche estrellada”; y ambas versiones probablemente equidistan de “detrás de las estrellas” que, tanto por exigencias de compactación que me impone el endecasílabo, como por una intuición de que el poeta pueda referirse a mundos que están “más allá” de lo que divisamos, he sugerido para la línea en cuestión.

Entonces, ¿cómo es que hemos partido en dos el supuesto principio de fidelidad, y sin embargo no creo que ningún crítico, por exigente y relamido que fuere, nos tachara de incompetentes a ninguno de nosotros por cada una de nuestras respectivas versiones? ¿Cómo es posible que se pueda querer fidelidad a ultranza, y acto seguido avenirse a aprobar el principio de hacer añicos dicha fidelidad?

Creo que la respuesta está, como de costumbre, en una sutileza metafórica o inefabilidad captativa. Se es o se pretende ser fiel a todo aquello que constituye el armazón de factores materiales, de componentes tangibles del poema. Pero la noción de fidelidad es inútil y espuria cuando se trata de captar y verter ese “algo más” que, por definición, sabemos que conforma todo poema: realidades mensurables y analizables (tántos recursos retóricos, tántas y cuántas figuras lingüísticas o de estilo, etc.) *más algo* que el gran George Steiner se atrevió a significar nada menos que como factor o componente teológico. La infidelidad sobre la masa de materiales escrutinizables de un poema, o sobre alguno de ellos, no es infidelidad, sino *error*, error simple y material; como de error me atrevo a calificar el haber vertido *hold* como “mantenidos”, puesto que dicha inobservancia filológica no se compensa con nada; es, pues, una infracción material que ni siquiera se corresponde con una compensación estética; que no opera sobre esa porción de inconmensurabilidad teológica (caso de que se tratara de semejante pretensión).

Queda, pues, claro que en esto de la presunta “fidelidad” subyace la tan humana lacra de jugar al perro del hortelano: ni comer la berza, ni dejarla comer; en esto de la tan solicitada fidelidad, nos parece que estamos oyendo a un impedido por su mala cabeza y por su nulo discernimiento, endosarnos a los que sí que podemos, una reprimenda sobre el curso que debemos dar a nuestras capacidades. Y ya hemos visto que la “fidelidad” ha de predicarse respecto de ese componente que está *fuera* del poema, pero que sin el cual tampoco puede haber poema. Lo demás no es fidelidad ni infidelidad: es error material de mayor o menor calibre.

La estrategia que prevaleció en mi versión, por tratarse de una publicación universitaria, distaba por igual de cualesquiera

coyunturas editoriales o de oportunidad de mercado. Mi versión nació por el impulso de experimentar con las posibilidades de traducir poesía *poéticamente*, y al dirigirse al mundo más bien restringido de entre los ya iniciados, no es así extraño que se desvinculara de cualesquiera otras contingencias socio-ambientales. La publicación universitaria, no venal en la mayoría de los casos, tiene como su mérito más resaltante el de permitir que su autor pueda ceñirse exclusivamente a las exigencias de sus designios estéticos, sin más imposiciones o directrices que pudieren venir de ámbitos ajenos a la pura investigación creadora o especulación teórica.

Espero, como dije al principio, haber arrojado alguna luz sobre las concomitancias subyacentes entre la obra de creación poética y el sistema de condicionamientos que predominan en una comunidad en un momento dado. Si las cinco versiones del soneto “When I Have Fears . . .” de John Keats han servido para nuestro empeño, me consideraré satisfecho y agradecido por vuestra generosa atención.

The Terror of Death

When I have fears that I may cease to be
Before my pen has glean'd my teeming brain,
Before high-piled books, in charact'ry
Hold like rich garners the full-ripen'd grain;

When I behold, upon the night's starr'd face,
Huge cloudy symbols of a high romance.
And think that I may never live to trace
Their shadows with the magic hand of chance;

And when I feel, fair creature of an hour!
That I shall never look upon thee more,
Never have relish in the fairy power
Of unreflecting love – then on the shore

Of the wide world I stand alone, and think
Till love and fame to nothingness do sink

SONETO

Cuando me asalta el miedo de que puedo morir
antes de que mi pluma haya espigado la invisible
[cosecha de mis sueños,
antes que mi obra se eleve en ejemplares
como un colmado hórreo de granos ya maduros
Cuando miro en la noche sideral
las fábulas sublimes que van formando las
[vaporosas nubes,
y pienso que jamás podré vivir bastante
para seguir sus sombras, guiado por la mágica
[mano de la suerte;
y cuando siento, deliciosa criatura de una hora,
que nunca más he de mirarte
ni gozar del poder ideal de una pasión inmensa,
entonces, sobre la ancha playa del mundo
[quedo solo y medito,
hasta que el amor y la gloria
[naufrajan lentamente en la nada

Clemencia Miró

[SONETO]

Cuando siento temores de acabar de existir
antes de que mi pluma espigue mi inventiva
y de que altos montones de libros en sus tipos
guarden, ricos graneros, mi grano bien maduro;

cuando observo en la faz de la noche estrellada,
en nubes, vastos símbolos de sublime aventura,
y pienso que quizá no viva hasta rastrear
sus sombras, con la mágica mano de lo azaroso;

y cuando siento, hermosa criatura de un momento,
que jamás volveré a mirarte otra vez,
jamás a deleitarme en la mágica fuerza

del amor sin pensar..., entonces, a la orilla
del anchuroso mundo, me yergo solo, y pienso,
hasta que Amor y Fama se abisman en la nada.

Leopoldo Panero

CUANDO TENGO TEMORES

Cuando tengo temores de que desaparezca
antes de que mi pluma recoja mis prolíficos
[pensamientos,
antes de que los altos montones de libros, impresos,
mantenidos como graneros llenos del grano maduro;

cuando observo, en el rostro estrellado de la noche,
enormes nubes como símbolos de un sublime romance
y presiento que no viviré bastante para perfilar
sus sombras, con la mano mágica de la oportunidad;

y cuando presiento, bella criatura de una hora,
que ya nunca más podré fijar mi vista en ti,
¡nunca he saboreado el hermoso poder

del amor no rechazado! —entonces a la orilla
del ancho mundo me quedo solo y pienso
hasta que el Amor y la Fama se hunden en la nada.

Arturo Sánchez

CUANDO TEMO QUE PUEDA DEJAR DE EXISTIR

Cuando temo que pueda dejar de existir
antes de que mi pluma haya espigado la fecunda mente,
antes de que grandes pilas de libros impresos
guarden como ricos graneros la semilla ya madura;

cuando contemplo en el rostro estrellado de la noche,
grandes símbolos velados de una ilustre ficción,
y pienso que nunca pueda vivir para esbozar
sus sombras con la mágica mano del azar;

y cuando siento, hermosa criatura de una hora,
que nunca volveré a verte otra vez,
que nunca saborearé el poder feérico

del amor irreflexivo, entonces a la orilla
del ancho mundo me quedo solo y pienso,
hasta que amor y fama se hundan en la nada.

J. M. Martín Triana

El terror de la muerte

Cuando temo que pueda irse la vida
sin tiempo de espigar la gran idea,
y el libro, como troj, no dé cabida
al fruto que en mi mente amarillea.

Cuando veo detrás de las estrellas
la sombría señal de algo divino,
y creo, acaso, inútil buscar huellas
en el arcano curso del destino.

Cuando intuyo, fugaz amada mía,
que ya no volveré a mirarte nunca;
que esa fuerza de mágica alegría

del incambiable amor también se trunca,
siento hundirse en mi orilla desolada
el Amor y la Fama hacia la nada

Tomás Ramos Orea

“La traducción poética de poesía: Una tentativa de asedio a su conceptualización (A propósito de una versión de *El Paraíso Perdido*)”, *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, 11-12 (1989-1991), pp. 47-54

El juego-ciencia de la traducción de poesía sólo me permite las más de las veces una comprensión desdibujada de su significado categorial o revelador, si considerado fuera de la estructura de referencias que desde este modesto ensayo voy a aventurarme a establecer. Por un lado tenemos la traducción de textos transmisoramente declarativos respecto de un mensaje genérico y naturalmente transvasable, por medio del lenguaje, desde una interiorización a otra. Es lo que normalmente entenderíamos como textos en prosa:

Lo que en ella se dice, pudo decirse de múltiples maneras distintas sin dejar de ser esencialmente lo mismo. Y en la medida en que no lo sea, en que se sienta inmutable, en esa misma medida está dejando de ser prosa para alzarse a poesía.¹

Con un símil de socio-antropología inmediata podríamos decir que el nexo que se configura mediante la traducción de un texto en prosa a otro es semejante al código de comportamiento que supondríamos en una persona sin pretensiones sociales específicas que ejercita el saludo de urbanidad normal al ser presentada a otra persona de equiparable condición.

El segundo supuesto vendría ilustrado por el rótulo “traducción de poesía”. Si antes nos concernía subrayar el carácter esencialmente traducible de la prosa, ahora nos acucia poner de manifiesto la naturaleza de aquello que pretendemos traducir. Según Ortega y Gasset,

La lírica no es un idioma convencional al que puede traducirse lo ya dicho en idioma dramático novelesco, sino a la vez una cierta cosa a decir, y la manera única de decirlo plenamente.²

Y Carlos Bousoño define la poesía como

comunicación por medio de elementos sintácticos y léxicos de un contenido anímico particular que el espíritu del poeta ha conocido previamente.³

El elenco de autores que han sancionado asertóricamente su definición de poesía, como resultado de un quehacer de género literario, es numeroso.⁴

Así, cuando se habla de “traducción de poesía”, en dicho término *poesía* se nos declara la concreta concienciación de una realidad distinta de lo que anteriormente asumimos como “traducción”. La naturaleza de esa lengua en código supuestamente poético es lo que provoca en el traductor un concernimiento y una actitud diferenciada. Siguiendo con el símil propuesto, visualizaríamos a una dama de cierto refinamiento respecto de cuya abordabilidad habría que diseñar cuidadosamente y de antemano quiénes de entre los varones son los que superarían los mínimos de cortesía, compostura y personalidad requeridos. A la concienciación inequívoca de que

estuviéramos tratando con criatura femenina excepcional seguiría la no menos exigente realidad de determinar selectivamente el tipo o clase de hombre cualificado para hacerle la corte.

El tercer y último apartado lo justificaría la más exigente denominación de “traducción poética de poesía”, en la que —creemos— se compendian estrechamente cohonestadas todas las realidades hasta aquí tenidas en cuenta. Si hasta ahora nos referíamos por separado a las características alojadas en los conceptos de “traducción” y de “poesía”, centrando, por tanto, el análisis en un espacio objetivo y en principio distante siempre de la ejecución del traductor, al referirnos a “poética” referenciamos intencional y primordialmente a este último como artífice, como núcleo desde el que se origina la gestión y, en su caso, el éxito de la empresa:

Siempre hay que partir de la fe. Si la poesía es cuestión de fe, el lenguaje de la poesía será también cuestión de fe. El lenguaje poético es el lenguaje de la voluntad de poesía . . . El lenguaje poético es el lenguaje del que quiere ser poeta —en potencia— y, en realidad, del que quiere y acierta a serlo. Sin esa ilusión magnética, sin ese apuntar al norte no hay poesía.

Gerardo Diego, *art. cit.*, p. 44

Asimismo, la traducción poética es la traducción del que parte hacia dicho menester con voluntad poética, con voluntad de hacer de su ejercicio y resultado de traducir, una función poética.

La fisonomía del símil socio-antropológico propuesto ha variado: si nuestra primera instancia consistía en un trato de tú a tú entre elementos no particularmente refinados . . . Si en segundo lugar configurábamos a un varón consciente de tener

delante de él a una criatura portadora de más altos parámetros de refinamiento y pleitesía . . ., en este nuestro tercer supuesto nos imaginamos a una pareja de egregias criaturas, perfectamente conscientes cada una de su respectiva alteridad y formando entre ambas una dualidad de estética exigencia.

En el primer espacio, la cuestión primordial que le advendría al lector objetivo y distante sería: *¿Para qué?* . . . para qué se traducen textos en prosa, y la respuesta aproximada podría incluir una referencia o mención al deseo, interés, oportunidad de comunicar/transvasar conocimientos e/o información de una lengua a otra.

En el segundo espacio, además de acomodarse el ya citado *para qué*, colocaríamos *qué* (como reacción indagatoria sobre la naturaleza de ese lenguaje poético que nos aprestamos a traducir) y un *por qué* (justificación de invadir la formulación con visos de inmanente fijeza artística en la lengua que fuere, y acarrearla a la del traductor). Como he dejado debatido a propósito de la implementación de distintas estrategias de traducción para un mismo texto poético,

Desde nuestra singularísima incumbencia puede parecer irónico que después de haber suministrado nada menos que hasta cuatro variantes de este fragmento de “To His Coy Mistress”, nos inclinemos por recomendar dejarlo como está, inviolado en su prístina hechura. Las manipulaciones descodificantes puedan regalarnos la ingrata sorpresa de un resultado no querido, igual que en la caseta de ferias miramos nuestra imagen deformada por el juego de los espejos.⁵

La pretensión y subsiguiente perpetración de traducir un texto poético con intenciones, instrumentaciones y capacidades

pedestres. ., bien merecen alguna voz en favor de que los textos que vayan a ser maltratados se queden en la paz de la primera fijación impuesta por su autor.

En fin, nuestro tercer supuesto incluiría el *para qué*, el *qué* y el *por qué* de las dos primeras situaciones, y como contribución particular añadiría un *cómo*. Creo que es interesante observar que en este *cómo*, que parecería atender tan sólo a categorías, mal llamadas, *de forma*, se encierran armonizadamente todas las consecuencias futuras de la aventura del quehacer de la traducción, y por distinto camino se nos prueba una vez más la *no* existencia de la falaz dicotomía de fondo/forma, querida a ultranza por mucho poetastro y truchimán. En poesía (voluntad de poesía), así como en traducción de poesía (voluntad de traducir poéticamente poesía) sólo es dable contar con un *contenido formante*.

Al alcanzar este estadio de la traducción poética de poesía reparamos en que hemos ido encontrándonos con las nociones cardinales que hacen de dicha disciplina la apasionante y ejemplar tarea; que las preguntas que se han ido desgranando apuntaban tanto a la naturaleza del lenguaje tenido por poético en las lenguas *fuelle (a qua)* y *término (ad quam)*, como a la adecuación y autenticidad del mismo acto de traducir. Y lo que acaso sea más simplemente esclarecedor y revolucionario, hemos adherido irrenunciablemente el término *arte* a la ocupación que en los comienzos indagatorios recibía la calificación de “juego-ciencia”.

Pasemos al apartado de ejemplos ilustrativos. Si nos encontramos con el texto: “Only Cathay Pacific offers you the warmth and hospitality of not just one, but ten Asian lands”⁶, podríamos verterlo sin violencia de principios así: “Sólo [la línea aérea] Cathay Pacific le ofrece la cordial hospitalidad, no de uno,

sino de diez países asiáticos”. Aun en el caso de que intentáramos cualquier variante en la literalidad, el núcleo del mensaje se nos hace indistintamente obvio. Es, como ya apuntamos, un intercambio convencional de cortesías mínimas entre dos personas de la calle.

Al instalarnos en el segundo supuesto, en el propiamente llamado “traducción de poesía”, el estudioso advierte que las cosas han cambiado. Veamos el conocidísimo texto siguiente:

If I were a dead leaf thou mightest bear;
If I were a swift cloud to fly with thee;
A wave to pant beneath thy power, and share

The impulse of thy strength, only less free
Than thou, O Uncontrollable! If even
I were as in my boyhood, and could be . . .

.....

Shelley, “Ode to the West Wind”

Las cosas, decíamos, han cambiado. Entre encontrarnos a alguien en la calle y saludarle, o prepararnos para ser presentados a alguna bella dama en el marco de una recepción de etiqueta, claro que hay diferencia! ¿Qué hacer ante tal eventualidad? La tercera situación de este nuestro ensayo entiendo que nos da la clave. Pretender superar el reto del fragmento de la “Ode to the West Wind” de Shelley transcrito, con versiones como:

Quisiera ser hoja muerta que tú pudieses llevar,
quisiera ser nube veloz para contigo volar,
u ola para resollar bajo tu poder y compartir

el impulso de tu fuerza, más libre que nadie
excepto tú, ¡oh indomable viento! Ojalá
pudiera volver a mi mocedad y ser . . .⁷

ó

Si yo fuese hoja extinta que llevar pudieras;
si fuese rauda nube para volar contigo,
una ola latiendo en tu poder y compartiera

tu brío arrollador, si bien yo menos libre
que tú mismo, ¡oh ingobernable! Si al menos me sintiera
como en mi juventud y ser pudiera . . .⁸

estas versiones, decimos, no parecen estar del todo en línea con el protocolo al que antes nos referíamos, y comportarían la misma carga de impropiedad (y no aventuro ninguna otra valoración) que presentarse con traje de calle a una puesta de largo principesca. Sin embargo, versiones como:

Si, hoja muerta, tu aliento me arrastrara,
Si, alba nube, llevárasme en tu vuelo,
Si, ola sujeta a tí, participara

De tu valiente impulso, aun cuando fuera
Menos ágil que tú; si por mi dicha
Fuera como en la infancia, si pudiera . . .⁹

ó

Si fuese una hoja muerta que tú izaras
o una nube veloz junto a tu vera,
onda asida a tu fuerza y me asignaras

tu impulso de grandeza y sólo fuera
menos libre que tú. Si en este anhelo
tornara a mi niñez y hasta pudiera . . .¹⁰

estas versiones, decimos, evidencian en todo caso una intención de acicalamiento; una voluntad poética, en una palabra.¹¹

Regresemos, pues, de nuevo, a nuestra inicial consideración. Después de este recorrido amigable acaso concedamos algún crédito al establecimiento de esta triple referencia de *traducción*, *traducción de poesía*, y *traducción poética de poesía*. Por convicción y por los sucesivos hallazgos que no deja de depararme la faena de traducir poesía yo he optado por iniciar siempre mi aventura cargado de una irrenunciable voluntad poética. Es importante hacerse entender con claridad y templanza en esta cuestión, por el bien del asunto que a todos nos justifica y entretiene.

La última versión, que yo sepa, de *Paradise Lost* al castellano,¹² obra de un prohombre de las letras inglesas y maestro nuestro, consiente, empero, abultadas irregularidades que, cuando menos, empañan decididamente la presunción, si la hubiere, de que nuestro benemérito patriarca se haya alguna vez planteado seriamente la traducción de poesía como traducción *poética* de poesía: es decir, *como juego, como ciencia y como arte*. Es claro que de no existir por su parte tal planteamiento, el estudioso lector bien seguro que tendría a bien conformarse con una traslación en prosa donde los componentes de correspondencia y corrección léxicas bastarían para que gustosamente y sin reservas le prestáramos nuestro asentimiento. Pero las cosas se enrarecen cuando nuestro traductor declara:

Mi único interés ha consistido en trasladar el texto inglés de Milton en versos. . de base endecasilábica lo más literalmente posible en sentido, lenguaje y estilo

(p. 61)

Bien. Puntalicemos. De momento confieso desconocer (y sobre todo, en un contexto como el que nos mueve) qué puedan ser “versos de base endecasilábica”, si bien, al mismo tiempo proclamo rotundamente conocer lo que sea un verso endecasílabo. Pero es el caso que nuestro reparo tampoco radica ahí, sino en lo que a continuación especifica el supuestamente versado traductor: “[trasladar el texto inglés] lo más literalmente posible en sentido, lenguaje y *estilo*” (subrayo el término *estilo*). Opino que una rigurosa observancia de la noción de estilo por parte del autor de la traducción, y siempre bajo el signo de su literalidad propuesta, podría haber acarreado automáticamente verter todos y cada uno de los pentámetros irregulares o poco ortodoxos de Milton, en los correspondientes endecasílabos imperfectos. Lo cual no parece ser el caso . . .

El problema radica en que, una vez más, al traductor le atrae tentadoramente traducir poesía de la manera más acicalada posible . . ., es decir, *con estilo*, pero al mismo tiempo (por incapacidad, por falta de coherencia o por ambas cosas) se renuncia a instrumentar las exigencias requeridas para dicho menester. Porque, preguntamos ya, ¿qué otra cosa más propiamente auténtica puede entenderse aquí por “traslado en literalidad y estilo” que la observancia de una equiparabilidad poética en el resultado de la traducción? A endecasílabo por pentámetro, y sanseacabó. . Todo lo más, todo lo más... pasar por alto el holgado margen de comodidad que se ha permitido el

traductor al reservarse la licencia de emplear entre un 50 y un 60% más de líneas-versos en castellano.

Lo que hasta aquí ha quedado dicho son opiniones y por las tales me avengo sumisamente a asumir cualquier exteriorización de criterios por muy encontrados que pudieran parecer respecto del mío. Pero lo que me cumple añadir ahora no está en la línea de las opiniones sino de los hechos, y por lo tanto, respecto de los cuales renuncio a debate alguno. Y es que la versión *El Paraiso Perdido* que estoy comentando está, *de hecho*, plagada de versos que, o no son endecasílabos, o que son endecasílabos defectuosos, y que bien podrían haber sido correctos mediante el ejercicio de una voluntad poética por la consecución del *contenido formante*. Doy en segundo lugar y entre corchetes mi versión sugerida para alguna de las muestras:

Al momento le conocen las tropas
[Al momento conócenle las tropas]

V, 280-290, p. 234

Perfumes de bálsamo, casia y nardo
[Balsámicos perfumes, casia y nardo]

V, 290-300, p. 234

Potestades, dominaciones, deidades
[Potestades, deidades, señoríos]

II, 10-20, p. 105

Un tipo así de tachas puede encontrarse en decenas y decenas de versos, si bien a nada conduce enconar la identificación de nuestros reparos con abultamientos numéricos intoxicantes. ¿A qué puede deberse esto, sobre todo viniendo del quehacer de un

maestro de maestros como me honro en proclamar al Prof. Esteban Pujals, senior?

Las razones que afectan a la traducción de poesía se alojan en el exterior de lo que constituye y conforma la misma traducción de poesía, por lo que traducir poesía trasciende con frecuencia del sentido de sus propios términos e introduce otros elementos, no por bien recibidos, menos desprovistos de parentesco con el núcleo prístino e irrenunciable de la traducción, como puedan serlo a veces la invención integrativa, la intuitiva suplantación, la interpretación activa, la refundición creadora, etc. Todo aquel que no esté preparado para el reto que traducir poéticamente poesía le depara debería ceñirse a, y servirse de, la prosa. En tal caso estaría excusado de verter explicitaciones sobre literalidad, sobre estilo y sobre métrica que, acto seguido —ya lo dijimos: por incapacidad; por incoherencia, o por ambas cosas— se entretiene despiadadamente en conculcar.

NOTAS

- ¹ Gerardo Diego, “El lenguaje poético en la actualidad”, *Arbor*, 211-212 (julio-agosto, 1963), p. 54
- ² José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, en *Obras* (Madrid: Espasa-Calpe, 1932), p. 52
- ³ Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*. 4^a ed. (Madrid: Gredos, 1966), cap. 3, p. 63 y ss.
- ⁴ Véase Tomás Ramos Orea, “Hacia un intento metodológico de la definición de poesía y de la distinción contrastiva de sus supuestos”, *Estudios de Filología inglesa*, 2 (Granada, octubre, 1976), pp. 31-50
- ⁵ Tomás Ramos Orea, “La traducción de poesía o el juego de los espejos” (en prensa) [*Stylistica*, n^{os} 2-3 (1994), pp. 125-129]
- ⁶ *First Class: The Official Magazine of the International Airline Passengers Association*. Issue 5 (1986), p. 26
- ⁷ *Poesía inglesa: Antología bilingüe*. Traducción por José Siles Artés. Colección Notas: Literatura (Barcelona, 1979), p. 105
- ⁸ *Antología bilingüe: Wordsworth, Coleridge, Shelley, Keats*. Selección, traducción y notas: Ramón López Ortega et alii (Sevilla: Publicaciones de la Univ. de Sevilla, 1978), p. 53

- ⁹ *Shelley: Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*. Traductores: Enrique Díez-Canedo y otros (Barcelona: Editorial Cervantes, s/a), p. 23
- ¹⁰ *Antología opcional de poemas emocionales ingleses*. Selección, nota introductiva y versión de Tomás Ramos Orea. Granada: Universidad de Granada: Secretariado de Publicaciones, 1989
- ¹¹ Véase, Juan A. Díaz López, “Versiones españolas de 'Ode to the West Wind' de Shelley”. II Simposio Nacional sobre Traducción Literaria y Científico-Técnica (Inglés-Español). Seminario Permanente de Filología inglesa y Didáctica del Inglés. 20-21 de mayo, 1988. UNEX. Cáceres
- ¹² *El Paraíso Perdido*. Introducción y traducción directa y completa de Estaban Pujals Fontrodona (Madrid: Cátedra, 1986)
- En atención estricta a fecha editora de publicación, la versión *El Paraíso perdido* de Manuel Álvarez de Toledo (Universidad de Cádiz: Servicio de Publicaciones, 1988) es, obviamente, posterior. Ocurre, sin embargo, que dicha versión (a la que por su fiel calidad y por el intenso aliento poético que la impulsa me gustaría referirme en otro lugar, si hubiere ocasión) tuvo obstruida su aparición durante casi tres años, pero de la que, no obstante, su autor ya nos había entregado un espléndido anticipo de todo el “Libro Primero” en *Anglo-American Studies*, vol. II, nº 1 (April, 1982), pp. 116-141

“Calas retóricas y hallazgos lingüísticos en la versión poética de un poema”, *In Memoriam: Silvia Nath*. Universidad de Granada: Secretariado de Publicaciones, 1991, pp. 93-96. Recopilación, edición y presentación: Ian Mac Candless

Cuando me dispongo a transvasar un poema, digamos, del inglés al castellano —y pretendo recalcar el término *transvasar* para no confundirlo con el de derramar ni, menos aún, con el de desparramar— advierto que soy todo yo, que es toda la voluntad mía la que se apresta a semejante función. Es decir, que desde el mismísimo comienzo de dicha actividad yo libérrimamente decido sobre el tipo de *resultado* a que mi voluntad, ahora al servicio de dicho cometido, apunta. Y resulta que mi voluntad apunta a, y apuesta decididamente por, un resultado poético. De esta forma, tal menester aparentemente normalísimo cobra una identidad con límites y naturaleza propia. Se me podría preguntar que cuáles son los significantes o credenciales que me garanticen la consecución de aquello que persigo. . . Ninguno y todos, respondo. En algún otro escrito mío¹ he creído de capital importancia rescatar y airear las siguientes palabras de Gerardo Diego, pertenecientes a su sagacísimo ensayo “El lenguaje poético en la actualidad”, *Arbor*, 211-212 (julio-agosto, 1963):

El lenguaje poético es el lenguaje de la voluntad de poesía. En cuanto se habla o se escribe con intención de poesía, con temperatura de poesía, se está ya poetizando la

palabra, se está ya hablando o escribiendo lenguaje poético . . .
. (. . .) El lenguaje poético es el lenguaje del que quiere ser poeta —en potencia— y, en realidad, del que quiere y acierta a serlo. (p. 44)

Dicho testimonio es limpiamente transferible a la traducción poética de poesía.

Sentado esto, y sabido igualmente que es al lector iniciado y crítico al que corresponde (mediante su personal ley de asentimiento o rechazo) sancionar la adecuación entre nuestros propósitos y su consecución, instalémonos en el segundo estadio de nuestro empeño, a saber: que una vez que, mediante nuestra voluntad poética hemos generado la versión asimismo poética, sólo entonces es cuando podemos, si nos place, inventariar, escrutinizar y sistematizar el resultado de nuestra ejecución. Nunca al contrario.

Bien. Vamos a jugar. Vamos a hacer una relación, desde luego que no exhaustiva, aunque sí lo suficientemente frondosa, de los recursos retóricos y de los hallazgos lingüísticos que el traductor poético encuentra que “ha encontrado”, y que le es dable percibir —insistimos— sólo una vez que ha llevado a término su misión.

El poema elegido es de John Betjeman, el penúltimo laureado inglés, por ahora, y su estro o tono lo podríamos llamar reflexivo:

Devonshire Street W. I

The heavy mahogany door with its wrought-iron screen
Shuts. And the sound is rich, sympathetic, discreet.
The sun still shines on this eighteenth-century scene
With Edwardian faience adornments – Devonshire street.

No hope. And the X-ray photographs under his arm
Confirm the message. His wife stands timidly by.
The opposite brick-built house looks lofty and calm
Its chimney steady against a mackerel sky.

No hope. And the iron nob of this palisade
So cold to the touch, is luckier now than he
'Oh merciless, hurrying Londoners! Why was I made
For the long and the painful deathbed coming to me?'

She puts her fingers in his as, loving and silly,
At long-past Kensington dances she used to do
'It's cheaper to take the tube to Picadilly
And then we can catch a nineteen or a twenty-two.'

CALLE DE DEVONSHIRE W. I

La puerta de caoba de labrada mirilla
cierra con ruido denso, comprensivo, en recato.
Sobre la dieciochesca escena el sol aún brilla
en la calle de Devon, con eduardino ornato.

Las placas rayos-X dicen: No hay esperanza.
Se confirma el diagnóstico. La esposa calla al lado.
La casa de ladrillo, noble, de enfrente lanza
su recia chimenea al cielo aborregado.

No hay esperanza. El pomo de hierro de este muro
tan helador al tacto, tiene ahora más suerte.
Oh, londinenses ávidos, ¿por qué, entonces, perduto

para el lecho que llega, de dolorosa muerte?

Juguetona y amante le coge ella la mano
como al bailar en Kensington lo hiciera tiempo ha.
“Para ir a Picadilly, mejor el suburbano,
y luego el diecinueve, o un veintidós quizá”.

Digamos antes que nada, que una versión meramente prosística suele desembocar en una versión prosaica. Pero vayamos verso por verso:

1. La pesada puerta de caoba con su mirilla de hierro forjado
2. se cierra. Y el sonido es intenso, comprensivo, discreto.
3. El sol todavía reluce sobre esta escena de siglo XVIII
4. con adornos eduardinos de Faenza – calle del condado de Devon.

En la versión poética nuestra aparecen las primeras manipulaciones retóricas, todas ellas de gran elementalidad:

a/ Dislocación

b/ Amalgamación semántica: “faience adornments” = *ornato*, término que exige, y que a su vez viene exigido por, el *recato* del verso 2, que transpone la categoría sintáctica adjetival en adverbial.

5. No hay esperanza. Y las placas de rayos X bajo su brazo
6. confirman el diagnóstico. Su esposa tímidamente está de pie, al lado suyo.
7. La casa de ladrillo de enfrente tiene un aspecto noble y reposado
8. con su recia chimenea [destacándose] contra un cielo nuboso.

Encontramos en esta estrofa la pequeña dislocación de categoría sémica en que *timidly* se despoja de su carácter

adverbial y adquiere uno verbal . . = *calla*. Asimismo, la inevitable tiranía de la rima acarrea que la intransitivación de *looks* se ha hecho equivalente a una estructura transitiva, usando como objeto directo el predicado explicativo de la construcción original: *Its chimney steady against a mackerel sky*.

9. No hay esperanza. Y el agarrador metálico de esta puerta,
10. tan frío al tacto, tiene ahora más suerte que él:
11. ¡Oh, inmisericordes, apresurados londinenses! ¿Por qué he sido yo creado
12. para el dilatado y doloroso lecho de muerte que viene a mi encuentro?

Encontramos otro elemental ejemplo de amalgamación calificativa: *merciless+hurrying* = *ávidos*, término que pretende acoger aunados los rasgos sémicos tanto de *merciless* como de *hurrying*.

Los versos 11 y 12 ofrecen ejemplos de incorporación compensativa en el núcleo verbal de un modificador nominal, en un juego de permuta de funciones: [Why was I] *made for the long* = *perdure*. La restricción de la rima y el género común del adjetivo inglés permiten la afección en su correspondencia al castellano, del componente femenino del vocablo *deathbed*: *dolorosa muerte*, en vez de *doloroso lecho*, por ejemplo.

13. Pone ella sus dedos en los de él, igual que, tierna y atolondradamente,
14. en los bailes de Kensington de hace largo tiempo solía hacer.
15. Es más barato coger el metro a Picadilly,
16. y luego podemos tomar un 19 o un 22.

Estrofa sin grandes complicaciones pero con peregrinas sutilezas. Hay que anotar las figuras encontradas de elisiones tanto en la lengua origen como en la lengua término. En ambos casos se

trata de códigos expresivos fácilmente detectables y prescindibles por el hablante:

It's cheaper to take = *mejor*, término que compendia, interpretada por la norma hablada, la más relevante carga calificativa de *cheaper*, al tiempo de percibir como absolutamente desdeñable el término *to take*. Nótese que, a no ser por la imposibilidad práctica de rimar palabra alguna a final de línea con Picadilly, el verso sonaría mucho mejor lineal y literalmente como está en inglés: “Más barato es coger el metro a Picadilly”.

Una pequeña falla a que igualmente nos conduce la servidumbre de la rima es la introducción de esa innegable cuantía de ambigüedad e inexactitud, ya que Picadilly —como se podría interpretar por la fórmula expresiva empleada en la traducción, mediante la partícula finalística *para*— no es final de trayecto, sino punto de transbordo. Este obstáculo de contexto, y los ya referidos de texto, pretenden quedar subsumidos y paliados por los márgenes de inteligibilidad consentidos por el libre juego de *sistema, norma y texto* que atesora cada instancia expresiva.

En la TL la supresión de *catch* viene potenciada, además de por la naturaleza prescindible de dicho vocablo en el discurso hablado, por el efecto dispensador previo que respecto de *to take* se ha operado en el verso anterior.

Al término de esta labor aproximativa de recuento de posibilidades brindadas por la lengua des-codificadora/re-codificante, en nuestro caso la castellana, creo que nos podemos encarar más imparcialmente con los obstáculos supuestos y/o reales que surgen en el camino del traductor poético de poesía. Se aprecia que quienes carecen de voluntad y de acierto poético para traducir, son los que más se afanan en pontificar especulativamente sobre los *qués* y los *cómos*. En esta latitud nuestra, ¿qué relevancia tienen los términos fiel, análogo, libre,

equivalente, equiparable, adecuado, etc., etc. . . ? ¿Qué sentido, sino el puramente lastimero y pseudo presuntuoso, hubiera tenido el abordar la traducción de este poema como mero “desparrame” de argumento o relato? ¿Podríamos llamar “historia” a lo que sucede encarnado en la pareja del poema?

Una vez más, nunca la última, igual que los meros significados suelen derramarse y/o desparramarse, sólo es dable verter poéticamente los *contenidos formantes* (Amado Alonso). Porque para el menester de traducir poesía se deberían asumir las funciones de poeta y crítico, envueltas ambas en la túnica de la humildad.

¹ “La traducción de poesía o el juego de la *Zwischensprache*”, *RCEI*, 12, (abril 1986), pp. 137-145

“The Poetic Translation of Translation: Reflections and Findings” *META: Translator's Journal*, vol. 37 (3), Montreal, September 1992, pp. 482-486

It was about 1960 that I became clearly aware of having been totally engulfed by the uneasy compulsion, both esthetic and literary, which is the result of the becoming involved in translating poetry poetically. Not that, prior to that date, I had not tried my hand at such an endeavour. My attempts in the English Literature classes during the academic years 1955-1958 can well bear witness, as does the immature M.A. Thesis which, under the pretentious title *Women in Modern English Poetry: With An Anthological Appendix*, I submitted in March 1959 at the Central University of Madrid.

The reason for my said restlessness beginning 1960 and onward was due, on the one hand, to my becoming totally submerged in the translation of Dylan Thomas's *Under Milk Wood* which, although in prose, nevertheless contains a number of songs in poetical form¹; on the other hand, to the labyrinth meant by the preparation of such a thing as a Doctoral Thesis. Mine, which I read in May, 1961, also at the Central University of Madrid, was no exception. To mention its flaws with the hindsight of 29 years now elapsed, would not only be cruel but also useless.

At that time, I had begun to probe the possibilities (always intentionally poetic) of translating a discourse equally considered poetic. No wonder that my interest in the poetic translating of translation was present in this experimenting fever. And all, let us face it, just for the sake of pure dilettantism and humanistic

cosmic vision. The specific cause of this paper lies on my coming across the following text²:

TWO BODIES

(Freely adapted from a poem of Octavio Paz)
by Iain Forbes White

Two confronted bodies
Are sometimes waves
And night the sea.
Two confronted bodies
Are sometimes stones
And night the desert.
Two confronted bodies
Are sometimes knives
And night strikes a light.
Two confronted bodies
Are falling stars
In a vacant sky.

Here is my rendering of the previous translation:

Dos enfrentados cuerpos
son a veces como ondas
y la noche el océano.
Dos enfrentados cuerpos
son cual piedras a veces
y la noche el desierto.
Dos enfrentados cuerpos
son a veces cuchillos
y la noche un destello.

Dos enfrentados cuerpos
son estrellas caídas
en un vacío cielo
(1960)

In 1960 I knew very little of Octavio Paz's work. Little, I mean, of his poetry. Nothing at all of his critical work in prose produced up to that time. Such work, whose coming of age, together with the creative dynamics of our poet—all of which referred to the area of my specific concern— would, among other productions, bear the fruit of his well known *Traducción: Literatura y literalidad* (Barcelona: Tusquets Editor, 1971). How far I was from imagining that I would be the one who on the 30th of April, 1982, would present Octavio Paz at the University of Alcalá de Henares, when he was awarded the Cervantes Prize. Is not all of this a marvellous plot of interactions and motives? Is not all of this, in the implementation of its unforeseeable game, a situation comparable to some extent to the reverberations and connotations called for by literary translating?

The point is that, among those of my papers that had been gathering dust, it is now that I discover my rendering of Iain Forbes White's translation. And this the reason why I'm writing this. And this is also why I am urgently compelled to try to complete the circle

First of all, I say to myself, let me find Octavio Paz's original poem. And after the search I find it . .

DOS CUERPOS

Dos cuerpos frente a frente
son a veces dos olas
y la noche es océano.

Dos cuerpos frente a frente
son a veces dos piedras
y la noche desierto.

Dos cuerpos frente a frente
son a veces raíces
en la noche enlazadas.

Dos cuerpos frente a frente
son a veces navajas
y la noche relámpago.

Dos cuerpos frente a frente
son dos astros que caen
en un cielo vacío.

Asueto [1939-1944], en Octavio Paz,
Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-
1957). Letras mexicanas. México: Fondo de
Cultura Económica, 1974. [1960], pp. 43-44

The English translator has done without the stanza in the middle. Greedily, in the presence of “my treasure”, with the two texts coupled and placed face to face as well, I allow myself to be soaked in the tide of reflections rushing towards me. The first thing I perceive —and I hope to refer to it more in detail later on— is that the English rendering has performed its instrumental role; it has (in a way that always shirks the absolute understanding) put to a test the nature of the text translated.

Another perception of no less relevance is also the one concerning the translator as an interpreter, operating between the world set by the original poem, on the one hand, and the presumed reality affecting the reader to whom the translation is addressed, on the other. Such an interpretative instance becomes verifiable and, at any rate, assumed by itself within the poetic cosmic vision of the translator and may, no doubt, lead him to bulky errors of perspective which mainly consist, we believe, in his wish to modify clumsily the stylistic “key” the author may have desired to apply in his poem. To produce a rendering which brims over with carefully chiselled terms, when the intention of the author conveys some conscious roughness of strain or the use of certain harsh lexemes under a contrastive eagerness, is, for example, as wrong and in as just the contrary: to defile the original expression of the poem by means of a “cheap” version void of sensitivity

I'm trying to say that the personal interpretation that I took for granted of the interdependence between the English version of Forbes White and Octavio Paz's original (unknown to me at the time) was a wishfully, positively, poetic interpretation. Whether more or less “poetic” than that of Octavio Paz's himself, is an issue which rather than for Octavio Paz, would, of course, be for the critical reader to decide by means of his assenting to it or not. Now then, if I have, at all times, had one thing clear, it is that my translation seeks a result in respect of something which has been realized, which has been carried out with an inner poetic will.

Through the meditation on the two contrastive texts (Octavio Paz's original and that of my translating the translation) I can't help noticing that what really comes through the filter of the rendering is, more than anything else, if not exclusively, that “poetic will”, that “stylistic effort” to which I'm continually

referring. Such a meditation becomes twofolded on the basis of these two obvious issues: First: The term *translation*, whenever applied to poetry, takes on a tremendous load of impropriety. Secondly and as an appendicular sequel of the previous statement: When referring to certain poetical texts, in their quality of *source language* or *a quo language*, their transit to *texts of result, target* or *ad quem language* is accomplished under the form of some sort of re-invention or of re-creation.

Either the inventive or the creative load of such performance is produced in proportional equivalence to the poetic will of the author, as far as the nature of the language goes. And contrariwise, when the nature of the *source language* is less poetical, there will be a greater —and ever increasing— probability that the final rendering would contain analytical, discursive, “faithful” components. In other words: Components prosaically translatable.

The issue just accounted for, links us inevitably with the theme of the poetic rendering of poetry as a means to probe into the nature of the text to be rendered.³ Stated in more vivid terms: The supposed faithfulness of a given *source language* is not likely to be maintained after two or three sifting processes corresponding to a similar number of translations. It so happens that the so-called faithfulness, based on conceptual contents related to the visible and the tangible, experiences the same wearing away as the currency which undergoes several consecutive exchanges: Both of them end up by being reduced to the least of their substance. It seems as if the concretion and “bodiness” of the concepts just referred to, on piercing the diaphragm or screen of translation, were losing tangible pieces of their own integrity, of their own bulk, of their own volume . . . to the point of disappearing, melted away in an unintelligible flow.

This is what I am talking about when someone speaks of rendering the supposed plot or content of a poem. It turns out that “faithfulness” is nothing but an extremely subjective notion, and it so happens that this subjectivity, when dealing with the measurable and concrete, with the supposedly objective . . . , paradoxically generates its destruction, its termination by attrition.

Surprisingly enough, the discourses liable to be re-created or re-invented through poetic rendering, rather than taking the presumed and unmovable semantic stability of the text (issue which we only suggest as an instrument of theoretical reference, while being well aware of its unlikeness), take as their starting point of *source language* and interpretative potentiality, faithful to the generating reality of the *source language* insofar as the part it plays as indispensable starting motor for any other future reality, but at the same time turning each of the re-inventive or re-creative possibilities of the said *a quo* text into a construction resistant to the abrasive filter embodied in the sifting of all translation. And the reason for this resistance, for this high-quality endurance, is no other than the own pliable nature, always sensitive to essential mimesis, of the re-inventing or re-creating version. To some extent, something like the lesson which underlies the fable of the stout acorn tree and the slender reed: The former is ripped out by its roots by the whirlwind, while the latter, because of its suppleness withstands the battering of the wind.

In the poem taken as an example for this essay the English rendering serves as a guide or as an orientating beacon. Let us try to point out the principles which guarantee our choice of implemented potentialities, while fully sparing the “shaping contents” of the original. The first thing I find convenient to take

into account is the fact that some of the requirements of rhyme and rhythm, however minimal, seemed to me to be desirable, as organizing steps in my poetic endeavour. Even in 1960, it sufficed me to observe the English translation in order to realize that whatever Octavio Paz's original might be, such an original would permit, or rather, would prompt, a re-created version, which has turned out to be absolutely true. The expressive porosity of the lexia “frente a frente” allows its conceptualization to be rendered with no damage whatsoever by means of the successive lexemes *confronted*, *enfrentados* . . .

What follows is easier and even more logically to be foreseen: Of the “dos cuerpos frente a frente” in Octavio Paz's poem, a chain of poetical similes is being predicated, all of them made up of lexemes, the intention and nature of which are stylistically re-creatable and, above all, re-translatable. *Dos cuerpos frente a frente* are “olas”, “waves” and “ondas”; are “piedras”, “stones” and “piedras” again; are “navajas”, “knives” and “cuchillos”; are “astros”, “stars” and “estrellas”. Let it be observed once again how through the implementation of the translating act we probe into the nature of the text to be translated; how by means of our movement towards the final text which every *target language* implies (or de-codifying result) we gather information on the *source language* from which we set out.

It must be observed how, as far as faithfulness is concerned both of the English version and my re-translation as well, no detriment seems to have been produced in respect of Octavio Paz's original. Rather, I would go as far as to say that the evident impossibility for a complete synonymy to exist between lexemes in any given language, turns itself into a splendid virtuality which gives to the practice of the free adaptation its proven character,

this being the reason why its language does not crack or fracture. Once more, the fable of the reed and the acorn tree.

Curiously, the presumably faithful translation of some poems, when re-rendered several times, ends up by becoming unintelligible due to the erosion of the conceptualization contained within their lexemes. And to the contrary, the repeated re-translation of the same poem does not, in my opinion, impair their poetic halo, the diamond hidden within themselves. Such a diamond-like quality, rather than to be understood as a physical piece of hard matter, consists of its capacity to give out reflections, which are always different, and yet always faithful to their origin: That is to say, faithful to the stone by which and from which they are actually generated. This, and no other, is the simile we are proposing for the original text of the poem (*source language*) and the potential re-creations or different renderings in their terminal result (*target language*) if attempted with a poetic will.

By means of re-creating or of re-inventing, the metaphorical kernel of the poetically renderable poem acts as a guiding lamp, and of which there may exist an indefinite number of versions, all of them and equidistant, provided that they were attempted with the poetic perspective and will to which we have continually referred. The poetic recreation of a previous, and equally poetic, re-creation is, additionally, a good proof that what comes through the filter, in between the intervening nets of the dichotomy concept/expression, always unmarred and always valid, is the potentiality which underlies every poem —especially if it is truly a poem— to generate in its turn another poem.

NOTES

- ¹ I keep a call-card from Julián Marías in which, while acknowledging receipt of my gift of *Under Milk Wood's* translation, he refers to it as “poem”.
- ² In *Wales*. Edited by Keidrych Rhys. N° 42/44 (September, 1959), p. 51
- ³ See. Tomás Ramos Orea (review of) *John Donne: Poesía erótica*. Introducción, versión castellana y notas de Luis Carlos Benito Cardenal (Barcelona: Barral, 1978), in *EFI*, 4-5, pp. 183-186; id., (review of) *Poesía inglesa: Antología bilingüe*. Traducción por José Siles Artés (Barcelona, 1979), in *EFI*, 10, pp. 193-201.

“Tres calas en nuestra literatura nacional (*La Celestina*; *Don Juan*; la picaresca)”

- I. “Notas a otra lectura de *La Celestina*”, *El Correo de Andalucía*, 30 de sept. 1994. “La Mirada”, pp. 34-35

El deslinde entre novela y obra de teatro sobre el que se ha polemizado siempre al hablar de *La Celestina* queda delatado a mi entender por la desmesurada amplitud de los diálogos. Yo diría que los diálogos nos empujan más y más dentro de la dimensión novelística. Pero más que nada, lo que nos hace interpretar y aceptar esta obra como novela es la realidad y plenitud con que viven sus personajes por encima y al margen de la coyuntura situacional dramática; de la limitación que un escenario supone. En el género literario “teatro” la palabra, portadora del sentido que fuere, está condicionada por la noción de escenario; esto es, por la necesidad de que tal palabra no sólo sea oída sino vista. Esto que parece tan simple es de todo punto fundamental para decidirse a otorgar a una obra la categoría de teatral o novelesca. En *La Celestina* el lenguaje de los protagonistas (personajes) cobra valor máximo y suficiente en su sola enunciación y no nos es necesaria la recreación visual de tal lenguaje en el marco —siempre con/de-formador— de un escenario. *La Celestina* decididamente nos parece más novela que obra de teatro porque “se lee” mucho mejor. No nos interesa el efecto dramático de la obra, sino que nos halaga más su sentido discursivo, de “texto puro”. En todos los diálogos se ve la morosa complacencia dialéctica y el infinito rodeo gradual para que los razonamientos alcancen la cima de su eficacia.

Las explicaciones al uso, de que *La Celestina* es difícilmente representable debido a su escabrosidad de pasajes, me parece absurda. No llego a captar la sutileza que debe suponer para muchos el considerar *La Celestina* como obra de teatro y un momento más tarde quedarse tan tranquilos diciendo que no es representable. Es algo parecido a la lógica del círculo cuadrado, de la hipotenusa sulfúrica, y de la justicia verde que con ironía citaba Ortega y Gasset en su momento. En la hábil adaptación de *La Celestina* por Luis Escobar y Huberto Pérez de la Osa (Madrid, 1959) las dificultades que nos dijeron encontrar estos arregladores son las de “entresacar en la riqueza de su prosa, prescindiendo constantemente de frases y conceptos bellísimos para desnudar la acción y dejarla en sus elementos esenciales”. Y esto creemos que ocurrirá en toda novela que se quiera teatralizar. La obra de teatro es diálogo. La novela es prosa más o menos discursiva en donde cabe todo. Reducir novela a teatro es heroico, de acuerdo. Pero, en fin, aquí como en muchos otros casos somos víctimas más o menos visibles de ciertas autoridades preestablecidas. Algún manual, sin duda excelente por otros mil conceptos, pudo sentar el nefasto punto de la teatralidad de *La Celestina*, añadiendo, por si fuera poco, la deliciosa y absurda contradicción de que no era representable. Y repetimos: No es representable en su forma original por la desmesurada amplitud de los diálogos; porque la separación psicológica de los protagonistas, para una construcción dramática, está poco pulida aún, y se percibe que es el alma del autor la que habla por todos, con un evidentemente mal distribuido deslinde de funciones. El llamar *actos* a las divisiones de la obra no es más chocante que lo de llamar *descansos* o *trancos* a los capítulos. Nosotros aceptamos la

terminología de *actos* porque, de cualquier forma, distribuyen y organizan el vasto material de la obra. En resumen, si quisiéramos optar por una vía media, conciliadora y ecléctica, no tendríamos empacho en catalogar a nuestra creación de “diálogo renacentista” susceptible de representación.

Comienza *La Celestina* con una carta de “el autor a un su amigo” donde se nos dice que encontró unos papeles (el primer acto) y que por escribir algo que representara a todos los amantes españoles se decidió a continuar la obra en quince días de vacaciones. A renglón seguido se dan unos versos acrósticos, dodecasílabos, que dicen: EL BACHILLER FERNANDO DE ROJAS ACABÓ LA COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA E FUE NACIDO EN LA PUEBLA DE MONTALBÁN. Luego viene un prólogo en el que se justifica el título de tragi-comedia. El acto primero, que se inicia con que Calisto habla a Melibea, es de mucha mayor extensión que cualquier otro, y en él se explica el casi total argumento de la obra. El resultado concluyente y un tanto descorazonador es que las mujeres son cambiantes (recuérdese: “Frailty, thy name is woman”, de Shakespeare) y que aun la que más resistencia oponga puede ser tarde o temprano convencida, mediante un uso conveniente de la dialéctica y de las artes de la persuasión. Pero aún más pesimista que esto que acabamos de apuntar es el presuponer en el hombre una actitud de insistencia que es posible que se dé en algunos, pero ciertamente no en todos ni siquiera en otros muchos. Este punto, a mi parecer, es de una hondura insospechada. Se trata, ni más ni menos, de jugarse la felicidad por el capricho dudosamente recomendable de acomodarse a ciertas normas de recato y/o coquetería femeninos aún menos recomendables. ¿Qué hubiera ocurrido

si Calisto, ante la inicial repulsa de Melibea, cree firmemente que no tiene nada que hacer y se resigna a su suerte? No se olvide que el que insiste demuestra no saber ganar ni tampoco ejercer la viril actitud de la renuncia. Cuestión, pues, de gran delicadeza y de una importancia trascendente puesto que engrosa la cualidad crítica y constante de la existencia del hombre, al tener que decidir en cada momento aquello que justifique, o mejor, aquello de lo que pueda depender su tendencia a la felicidad. Por lo que Melibea confiesa en su monólogo del principio del acto X, también se enamoró perdidamente de Calisto con sólo verle entrar en el jardín. Pero lo que contempla y sopesa Calisto es una realidad distinta, la realidad de sentirse rechazado. Y al quedarse solo tiene delante de sí el dramático bivio que informa nuestra vida, el tener que decidirse por la insistencia o por la renuncia. Y acertó. Pero, ¿de cuántos amantes se podría decir lo mismo? Melibea, pues, en su deliciosa frivolidad, mantiene y alza la constante vital de ser para el hombre piedra de toque, condenación y símbolo de la felicidad. No hay duda: El premio del hombre es la mujer, pero también su desdicha. Nuestra pregunta angustiada es, entonces, más o menos ésta: En el mundo a ciegas que el hombre tiene enfrente para la conquista de la mujer, ¿hasta dónde debe uno insistir cuando se está falto de luces guadoras?

En verdad, Parmeno, uno de los criados de Calisto, parece de mejor calidad moral que su compañero Sempronio y que Celestina, puesto que tiene que ser inducido y empujado por ésta para secundar sus designios. Por su parte, Sempronio perora con una sabiduría y una hondura poco concebible, en principio, en un criado, entremezclando y esparciendo, aquí y allá, refranes eruditos y profundos. Entre tales aforismos,

sentencias, reflexiones y apotegmas de los personajes se teje una densísima red de filosofía práctica y de doctrina ética y lógica, pura y honda disección del pensamiento y de la pasión humanos: Una verdadera “filografía”. Al final del acto II vemos que Parmeno, descarriado de su hasta entonces buena conducta, por la incompreensión y testarudez de su amo, se lanza también al río revuelto y decide sacar tajada de todo el negocio. La primera visita de Celestina a casa de Melibea se efectúa con el pretexto de vender unas cuantas hilas a Alisa, madre de Melibea. Lucrecia, criada de la casa, conoce ya a Celestina de antemano. Alisa tiene que salir a visitar a una pariente que está enferma (coincidencia un tanto inoportuna y pueril, argumentalmente considerado) y así quedan Celestina y Melibea hablando supuestamente de las hilas o hebras que la vieja vende. La disculpa de Celestina a la explosión de ira de Melibea cuando aquélla le expone el verdadero cometido de su visita, es de lo más sutil y mejor hilvanado en el campo del discurso y de la inventiva; su razonamiento apaciguador, con dulzura y mansedumbre de sierpe taimada, es magistral. Y obsérvese que solamente cuando Melibea reacciona mal ante la embajada de la vieja, y no antes, es cuando Celestina dice que lo que únicamente quiere Calisto es una oración de santa Apolonia para su dolor de muelas, etc. El proceso de tanteo psicológico es perfecto y el empleo de los recursos, progresivo y eficaz.

Parmeno habla por primera vez un tanto despegadamente de Calisto (y pacta con su compadre Sempronio un mutuo acuerdo de intereses y defensa) en el acto VIII, que culmina con una salida un poco brusca de Parmeno hacia Calisto. Y en efecto, a partir de ahora es algo desconsolador y hasta repugnante ver cómo Parmeno se vuelve más y más hostil a

Calisto, y hasta casi más protervo que Sempronio. En el acto X Melibea ya está rendida y, tal y como nos lo pinta Fernando de Rojas, nos parece que con cierta aparatosa muestra de escasa gradación en el desarrollo de sus emociones. No se nos ha mostrado ningún estadio intermedio desde la primera visita de Celestina para que se produzca este cambio tan radical y tan avanzado, lo cual es a nuestro entender la primera falla de la obra en comparación a otras posteriores: La falta de “gradualización” (perceptible para el lector, al menos) en el proceso de conquista del sentimiento de Melibea. Podríamos aquí decir lo mismo que de *La vida es sueño* dijo contrariado Menéndez y Pelayo, al comentar el salto mortal que parece dar Segismundo al pasar de la escena XVIII a la XIX de la segunda jornada: “Sobre todo, hay un cambio de carácter violentísimo, y no bastante motivado, en el momento en que vuelve a su prisión y a su estado antiguo. Aquella mansedumbre súbita de Segismundo, aquel convencimiento suyo de que todo es vanidad y sueño, viene demasiado pronto para que haga todo su efecto”. Exactamente igual vemos en *La Celestina*, y la mejor prueba de la precipitación y rapidez con que el proceso mental se ha operado en Melibea es que *hasta el mismo Calisto se queda extrañadísimo* (subrayado mío) de su progreso inesperado. Una vez más insistimos en que no es tan importante para el lector “saber” el estado de ánimo de Melibea como el “poder verlo” patente en la obra. La reacción de Melibea rechazando exteriormente a Calisto al tiempo que se enamora de él es disculpable por lo que tiene de falta de lógica femenina; pero en todo caso el lector requiere un sistema, siquiera mínimo, de signos externos insertos en la obra para poder asentir con la veracidad de la peripecia en cuestión.

En el acto XIII, cuando Calisto sospecha de la tardanza o desaparición de Parmeno y Sempronio, menciona y llama a Tristán; y otro criado, Sosia, que también aparece por primera vez en el acto XIII, es el que refiere la muerte de Parmeno y Sempronio. Por cierto que el tal Sosia es un personaje simpático y sensato que razona claramente y con buena voluntad. En el acto XIV, y en el lapso de un párrafo, transcurren dos horas y se produce la culminación y la consumación del amor entre Calisto y Melibea. A partir de entonces se nota un descenso, si bien no pronunciado, en la pasión; un declinar en el fuego impetuoso del verbo; una relajación. El monólogo amplio de Calisto, del mismo acto, es sobresaliente en pretensión y fondo, y el motivo es simplemente de que “quéjase por haber estado tan poca cantidad de tiempo con Melibea”. Hay un momento de intensa luminosidad, al final del acto XVI, donde se contraponen los dos mundos: El medieval, teológico y presuntamente miope, representado por la autoridad inamovible de los padres; y el mundo de Melibea, o la juventud renacentista, que afirma con satisfacción su independencia y autonomía para disponer de su persona y vida como mejor le plazca: Teología frente a antropología. Calisto muere en el acto XIX cuando sale del huerto de Melibea a ver qué pasa entre sus criados y los amigos de Centauro (personaje de matón, muy finamente logrado) que van a espiar a Calisto para chivateárselo a Centauro, y éste, a su vez, a Areusa y Elicia. Ya sabemos cómo se produce la trágica cadena de muertes restantes: Parmeno y Sempronio asesinan a Celestina por la futilidad repugnante de repartirse el pago o recompensa que ha dado Calisto a la vieja por sus gestiones. Parmeno y Sempronio, enloquecidos de miedo, se

caen por una ventana a la calle. En fin, Melibea, al saber el infausto fin de su enamorado, se arroja desde lo alto de su pabellón. Por cierto también, que la sugerencia apuntada ya desde antiguo por unos y por otros sobre el sentido sexual de la caída de Melibea hacia el cuerpo pensado de Calisto, sin repugnar a las condiciones hipotéticas de cualquier teoría, sí nos parece bastante discutible y caprichosa. Lo que sí que vemos en la muerte de Melibea es una extraordinaria ratificación, un intenso acto de fe sobre la vida futura, puesto que ella quiere juntarse con Calisto y lo ve bien claro. Solamente un concepto altísimo del amor platónico y un intuir la consecución de la felicidad por la tendencia a lo absoluto es lo que puede justificar el suicidio premeditado de Melibea. Dentro de la concepción platónica se invierte la jerarquía de los términos *Dios/mujer* en contra de la más genuina ortodoxia católica. Calisto hace depender su amor a Dios de cómo le vayan las cosas con Melibea; y ésta, al saber de la muerte de Calisto, olvida que el amor de Dios y su providencia perduran por encima de todo, y en ellos debemos confiar. Es, sin embargo, bajo la luz de esta noción platónica (creemos que errada) como hallamos excusa para el suicidio. Se ve claro que la mente humanística pagana había empezado a olvidar a Dios. Puede parecerle al lector que hay una contradicción en la actitud espiritual de Calisto cuando dice que irá a La Magdalena a rogar a Dios, y antes nos ha declarado de forma muy graciosa que su único Dios es Melibea. Parece —decimos— como si Calisto caminase por la genuina senda cristiana que fija la verdadera escala de valores, colocando a Dios por delante de todas las cosas, para así, a través de él, conseguir lo demás. Pero, bien mirado, la realidad es que Calisto va a rogar a Dios para que Celestina

tenga éxito en sus negociaciones. Calisto añade ahora una nueva trapacería a su postura de impenitente descarriado y pagano, con la irreverencia que supone advocar la intercesión de Dios para fines que la teología condena.

Digamos algo, a continuación, que compendie el estado de nuestro espíritu después de leer esta obra. Para empezar, nosotros creemos descubrir en la conducta de Celestina el ya proverbial servilismo, tal vez algo degenerado, que la induce y la penetra. Pero al mismo tiempo vemos en ella un rescoldo de generosidad que hasta casi la acerca al perdón y la redime. En efecto, Celestina comienza sus gestiones por dinero, pero llega un instante en que parece sentirse identificada con la persona para quien quiere conseguir los favores del amor. No es solamente dinero lo que Celestina desea de Calisto una vez que la conquista de Melibea ha empezado, y por cierto, con toda la apariencia de campaña difícil y azarosa. Celestina, humana al fin, sufre la acción identificadora, empatizante, de las cosas, de las realidades del mundo, que nos esclavizan y nos arrastran a su mismo curso, simplemente por un fenómeno de inducción. La persona más descontenta, más insatisfecha en su trabajo, digamos, cumple siempre con la exigencia que tal trabajo le impone, con más dedicación, con más competencia y amor que la justa proporción indicaría, si se pudiese considerar también en justicia estricta e ideal lo inadecuado del salario que recibe a cambio. Al hombre se le paga en principio con una compensación económica, pero también muchas veces se encuentra él a sí mismo pagado con una satisfacción que radica en la misma realidad, en el mismo objeto del trabajo. El hombre siempre dispone de un margen por donde el altruismo innato o inevitable de su alma realiza ciertas actividades sin pedir nada a cambio. Por eso los

explotadores que ha habido, hay y habrá se las arreglan para proponer trabajos “bonitos”, con el fin de mantener a ultranza un sistema de contraprestaciones inexactas. “Pagad a un hombre con fuero y evitaréis pagarle con dinero”, podría rezar un refrán. ¿Qué hay de todo esto en *La Celestina*? Yo no creo que la recompensa en bienes tocantes y sonantes que Calisto ofrece a la vieja sea espléndida. Veo, muy al contrario, que Celestina se ha enamorado tanto de su trabajo que se da por bien pagada con una pequeña bagatela, como es la dichosa cadena, origen de su muerte a manos de sus otros amigos. No, no todo era desperdicio en el espíritu de Celestina. Y esto se evidencia por la pena íntima que el lector (yo, sin ir más lejos) siente cuando la vieja muere a manos de Sempronio y Parmeno; y casi hasta diríamos también que se siente algo de misericordia ante la muerte de estos dos. Y hay más aún a favor de Celestina: Notamos una “constante de vileza” en la forma de muerte de los criados y aun de Calisto y Melibea: todos se matan al caer desde una altura, lo cual no ocurre con Celestina. Sin poder estar, ni mucho menos, seguros del pensamiento del autor en este detalle, sí aseguraríamos que Fernando de Rojas quiso distinguir. El padre de Melibea nos dice que su hija tiene veinte años. Por Celestina sabemos que Calisto tiene veinticinco, y en el acto XII la misma Celestina, antes de morir, descubre que tiene sesenta. Obsérvense las fronteras de la edad marcadas por las decenas y/o medio-decenas acaso más fundamentales de la vida como justas informadoras de la capacidad de amar.

Quizás en esta obra campea uno de los más hondos sentidos liberales que haya informado mentalidad alguna de nación creadora. Las confidencias de Calisto con sus criados son notables, comparadas, que sepamos, a las de otras muestras

de literatura universal de primera fila, donde una mayor rigidez de clases y de jerarquías ha impedido esa sincera conglutinación de intereses y de interioridades. El tema es delicado porque desemboca incontestablemente en la noción insobornable que cada cual obtenga de los términos 'democracia', 'liberalismo', etc. Es curioso que en una nación en que oficialmente hasta bien entrado, mejor dicho, casi concluido el siglo XX no nos hayan querido asignar la etiqueta de democráticos tal y como se entiende en el club de los países más rectores, es curioso, digo, que se den los ejemplos más sorprendentes de cómo en ciertos momentos especiales se olvida uno de los niveles de la sociedad y todo queda medido por el mismo ras cuando se trata de valorar los supuestos esenciales de la persona. En España, donde se han podido observar señalados contrastes entre los estamentos por razón de su economía o prosapia, también se ha presenciado la supresión de tales diferencias por la presencia de alguna realidad más alta. En *La Celestina* el amor que colma a Calisto le hace no sentir su posición de amo y le sitúa al mismo nivel humano que a sus criados. Hasta en ese plano formal Fernando de Rojas ensayó, dentro de las posibilidades de flexibilidad social española, el parangón de la aventura espiritual de Calisto con la de Parmeno. Cuando éste vuelve a casa gozoso, después de haber poseído a Areusa, siente dentro de sí la levadura divina, el glorioso fermento del amor, y al declarar su estado de ánimo proclama su autonomía, comparable ya a la de Calisto. Además de las conversaciones confidenciales entre amo y criados, éste es el segundo momento en que los dos niveles sociales parecen ponerse a la par, ya que el amor ha borrado las posibles barreras y las distancias. Tal realidad específica de nuestra llaneza, que es

cada vez más certera cuanto más se conforma al individuo concreto, se inserta en una concepción predominantemente contraria por la que se ha tendido a sospechar que la enorme distancia que alguna vez haya existido entre las clases sociales españolas era insalvable. Repetimos: Esta noción de igualdad, cada vez más posible conforme nos acercamos al individuo concreto, se encaja dentro de otra concepción más genérica y de signo contrario. La forma teórica de razonar esta aparente anomalía ha de hacerse a la luz del fenómeno de los contrastes máximos. Así nos explicamos cómo ante la opresión de los humildes por los nobles, injusticia tal provoca la reacción de la más alta nobleza, nada menos que la del rey, a favor de esos humildes, como en *Fuenteovejuna*, como en *El Alcalde de Zalamea*. En España (al menos con fines literarios) se ha podido concebir una discriminación siempre que no se desborden las barreras por la aparición de un factor extraordinario. La sociedad española es, pues, más flexible de lo que casi siempre han entendido sus detractores.

El razonamiento de Melibea antes de suicidarse, en lo que respecta a decírselo todo a su padre aun a sabiendas de que así le hará sufrir, encierra esa honda particularidad expansiva del temperamento español que le insta a tener que compartir sus pesares o sus alegrías para poder así únicamente llamarlos suyos; para hacer así que encuentren una cabal verificación. Melibea, antes de arrojarse desde la torre, y en ese grandioso y espeluznante monólogo ante su padre, describe un programa entero de lo que sería la mentalidad venidera. Es un cierre definitivo del pensamiento conservador y caduco de los padres que habían creído tener en sus manos y en sus voluntades los resortes de la vida y de la verdad, de la felicidad y de la justicia. Es como un vigoroso y adelantado

“manifiesto romántico” que acaso nazca de la erección del orgullo del hombre renacentista, y de un culto al sentimiento —al yo— más deseado que madurado pero que en todo caso puede y debe acomodarse en esa corriente indetenida de romanticismo, es decir, predominio del sentimiento sobre la razón y de la imaginación sobre el concepto como, por ejemplo, nos señala E. Allison Peers eruditamente. Melibea nos confiesa que Calisto y ella tuvieron relaciones sexuales consumadas por espacio de un mes. Es también probable que en el hecho de que Melibea escoja a su padre (y no a su madre) como último confidente, pudiéramos ver un tributo de la mujer a la virilidad, una confianza innata por parte de su destino hacia el hombre, un perfecto ajuste entre lo quebradizo de la feminidad y la obligada solidez (al menos en teoría) del varón, su mayor responsabilidad y consciencia. Creemos que por todo ello hace Melibea a su padre depositario de su testamento final. El monólogo de Pleberio con el que acaba la obra es amplio y sugeridor, reflexivo y hermoso: En forma de lamento por la catástrofe precedente, va dirigido al mundo.

II. “*El Burlador de Sevilla*, héroe anti-convencional”, *El Correo de Andalucía*, 7 de octubre 1994. “La Mirada”, pp. 34-35

La Época de Oro española, como todos los momentos históricos en que un pueblo se vierte y se extravasa en logros, está sustentada por unos supuestos suficientemente sólidos para formar el ensamblaje vital de un andamio gigantesco; y lo bastante faltos de universalidad como para imprimir a nuestro Barroco un inquietante movimiento oscilatorio de

equilibrio inestable. Un trípode abstracto que representara el sostén de los supuestos españoles serviría a nuestro fin. Y bien es sabido por leyes físicas elementales que el trípode es la solución más económica para producir una base de apoyo. Nada más, en efecto. Pero también, nada menos. De ahí el secreto fatal de lo inestable, de lo fugaz; de lo que aparece ante nuestras conciencias como la realidad más inamovible; y de pronto, por un empujón caprichoso del azar, se esfuma o se derrumba lastimosamente.

El sino del equilibrio español en su Edad de Oro podría representarse por el diagrama figurado de un triángulo cuyos lados fuesen esas tres grandes nociones de *la cruz*, *la pluma* y *la espada*. El orden de enumeración es, quede claro, fortuito y para cualquier otra combinación encontraríamos razones justificativas. Anteponemos la noción espiritual por ser el más ideal incentivo, el más inalcanzable, y que indefectiblemente tiene que servir de polo magnético, de atracción ilusoria y encantadora para las hazañas de otro tipo. Concretamente al pensar en Cervantes nos parece como si todavía estuviéramos auscultando el penduleo eterno de su pensamiento melancólico, sin decidirse de una vez por todas por las armas o por las letras. Otra postura más de equilibrio, ahora de súper armonía.

Pues bien esta base tripartita de supuestos trasciende a la actitud general de todo un pueblo. Y la literatura, en la avanzada de los sentires de las comunidades, es la que, como buen vigía, nos vocea continuamente las novedades que aparecen en el horizonte vital. En nuestro caso más específico y perfectamente delimitado de la comedia también podemos rastrear la conformación de su arquitectura y entramado internos al diagrama sustancial del triángulo. Digámoslo ya

sin más rodeos: Los tres actos que Lope de Vega y su técnica implantan son el punto de partida ya madurado de la comedia que se ha venido aceptando unánimemente, sin planteamientos de desacuerdo. Al resumir Lope en un cocktail sobrio y válido para todos los gustos los sabores desperdigados y un tanto antagónicos de la comedia anterior, lo que hace simplemente es dar forma visible y programática a una serie de ensayos anteriores en germen. Las pulidas obras de Torres Naharro con sus cinco actos en uve doble de pirámide desmochada; o mejor, *jornadas* de un camino caprichoso sin altos ni bajos, sin montes ni declives, ¿qué son sino manipulaciones de lo que luego sería el diseño triangular de nuestra fórmula dramática y de vida? Porque la verdad es que en estas obras de Naharro lo que contemplamos es un polígono hábilmente amañado, donde el centro de gravedad o punto de intersección de todos sus constitutivos internos se encuentra siempre en el mismo sitio, lo cual es tanto como decir que, o no se encuentra en ninguno, o no nos hace falta que se encuentre. El todavía más genial tanteo de Cervantes en *La Numancia* con sus cuatro jornadas, ¿qué es sino un arriesgado equilibrio tratando de no caerse; esto es, de moverse con seguridad al tiempo de conseguir la máxima economía en sus puntos de apoyo? Porque ciertamente *La Numancia* nos desazona con ese acto (o “jornada”) sobrante que está como flotando en todas partes y en ninguna, peso muerto e inoportuno que lastra a la obra con una ampliación innecesaria. Sí. Cervantes, precursor de tantas cosas y, ¡ay!, “Rodrigo de Triana” de tantos nuevos mundos que pasarían a engrosar la fama de otros más afortunados, se acercó a la fórmula triangular intuyendo en ella un esquema exacto de

aplicación insustituible. Y buena prueba de su pionerismo nos dio en sus *Comedias*.

Un caso más de búsqueda de la economía arquitectónica lo proporciona Juan de la Cueva. *El Infamador*, de cuatro jornadas igualmente, nos produce más o menos la misma impresión que *La Numancia*. Una vez más parece como si el autor, falto aún de la perspectiva arriesgada y revolucionaria, e inseguro de la elegante estabilidad de su obra, se asegurase de apuntalarla más que convenientemente. Resultado: Un acto que nos sobra y que nos aburre, y que muy bien se pudiera haber suprimido echando en él tanto disparate mitológico como tiene la otra y retirándolo al montón de la cizaña. Pero hemos quedado en que tanto Juan de la Cueva como Cervantes son precursores y, como tales, bastante es ya que tuvieran la aguda intención de iniciar la poda de los lados del polígono, brujuleando, dirigiéndose a tientas hacia donde el instinto les llevaba temperamentamente: Al triángulo sobrio; o sea, a la recreación, por medio del teatro, del trípode de supuestos de nuestro Siglo de Oro. Mi propósito ahora, en este trabajo, es, de momento, mostrar cómo dentro de ese esquema de triángulo (que representa en diagrama mental la arquitectura de la comedia española) el nervio, el diseño y la estructura de tal comedia puede oscilar espiritualmente aun dentro de dicho trazado rígido.

Aristóteles, al estudiar la tragedia de su tiempo la dividía en dos porciones esenciales: *Complicación* y *desenlace*, y aunque tales conceptos no puedan aplicarse exactamente la mayoría de las veces a la moderna teoría dramática, nos valen ahora a nosotros para lo que nos proponemos. Recordemos también de paso que en el Siglo de Oro español el término 'comedia' compendia todas las manifestaciones dramáticas.

Por *complicación* o “trama” se entiende todo lo que ocurre desde el comienzo de la obra hasta el momento crítico y último de una serie de incidentes a partir del cual se produce “the change of fortune”. Por *desenlace*, todo lo demás desde el comienzo del “change of fortune” hasta el final de la obra. El punto intermedio que sigue a la *complicación*, e inmediatamente después del cual comienza a originarse el *desenlace*, se llama *crisis* o *nudo*. Si para el fin que perseguimos nos fijamos en que esta *complicación* o *trama* ha de tener su *crisis* o *nudo* en la cima más alta del triángulo, observaremos que los modelos de tal figura geométrica varían desde los casi idealmente equiláteros hasta los más escalenos posibles. Si aún quisiéramos avanzar más en nuestra caracterización diagramática de la comedia española, podríamos descolgar la altura de tal triángulo desde el punto de la *crisis* de la obra hasta la base del mismo, con lo cual separaríamos todavía más claramente las dos porciones aristotélicas. El *nudo*, por tanto, se convierte en “corredizo” cabalgando a lo largo y siempre entre las cotas máximas de la *complicación* y del *desenlace* que ahora vemos actuar de catetos proyectivos y retráctiles. La plomada o caída del *nudo* suele producirse dentro del triángulo o cuerpo de la obra. El *nudo* es como su núcleo, alrededor del cual se organiza la materia restante. Cuando este punto de caída se aproxima a uno de los extremos, el triángulo aparecerá como más escaleno o irregular. Cuando el *nudo* se produce más o menos en el centro de la obra el diagrama resultará ser una figura de triángulo equilátero.

Después de este desbrozamiento previo hemos podido aislar por fin la materia más directa de este estudio que consiste en probar cómo en *El Burlador de Sevilla* no es posible

encontrar tal fórmula diagramática, y el lector, de momento se queda confuso al no poder trazar esta suerte de líneas orientadoras dentro del cuerpo del triángulo, lo mismo que haríamos para resolver un problema de geometría. La sorpresa, mezclada con cierto desencanto, viene de no poder hallar la *crisis* o *nudo* que normalmente se detecta en casi todas las demás obras de su tiempo. Para un estudioso de sensibilidad presumimos que esto puede ser alarmante y que le ha de poner en la pista de una realidad no señalada anteriormente en el repertorio de su experiencia. La obra de Tirso que nos ocupa es evidentemente distinta, singular. Y esta distinción acarrea inexorablemente juicios a favor o en contra de su concepción y hechura. Y sin embargo todos estamos de acuerdo en que tal vez se trate de una gran obra. ¿Por qué? es al mismo tiempo nuestra gran pregunta.

Me limitaré a consignar algunos hechos y a sacar sus consecuencias más indiscutibles. Descontando la solución inflexible y dogmática de Tirso sobre la condenación, don Juan aparece en la escena lo mismo que se va: Causando cataclismos por doquiera que pisa; no dando señal de decaimiento, pero tampoco —y obsérvese esto— de superación en ninguna de sus peripecias. Don Juan, decimos, pasa en una línea horizontal sin quiebro alguno, lo cual es una ventaja y una limitación. En efecto, los encuentros con Isabela, Tisbea, Aminta y Ana pueden significar cualquier cosa menos un cambio en la conducta del héroe; o mejor, en la dinámica de la obra misma. Don Juan es un instrumento de castigo y de enseñanza; de aviso y de doctrina, y como tal, es incapaz de flexibilidades o de cambios de rumbo. Su línea meteórica y embozada es recta por necesidad. La figura que resultaría, pues, de la diagramación de esta obra sería algo así

como una recta también, si bien continua, sin principio ni fin. A lo más, un círculo perfecto en que da igual empezar por cualquier sitio; círculo o esfera que por mucho que lo movamos descansará de manera que siempre nos consienta una perspectiva idéntica. No cabe duda de que don Juan hace cosas; nos enseña algo a nosotros, al mundo. Entre las más visibles de sus lecciones están las de castigar la presunción de Tisbea y el conato de ambición de Aminta, por decirlo con pocas palabras y en evitación de distingos psicológicos. Por otra parte, don Juan indirectamente justifica y llena de sentido los casamientos de Octavio y Mota con Isabela y Ana respectivamente, ya que no sólo no resultan repudiables, sino halagadores en el fondo, puesto que los favores que una y otra concedieron a don Juan estuvieron basados en la falsa certeza de haberlos verificado en las personas de sus prometidos falsificados. Es lógico que éstos, por tanto, se sintiesen complacidos “mentalmente”. Como elemento de castigo y espíritu del mal que encarna, don Juan es, sobre todo, un prestidigitador de virginidades, porque en ese accidente se basaba el sentido vital de la honra de la mujer. *Espíritu del mal* contra lo que pudiese implicar la noción de *bien*. Si otra cosa hubiera sido el punto crítico para la estimación de la mujer, a eso, o, mejor dicho, *contra* eso hubiese dirigido don Juan sus tiros.

Entonces, nuestra cuestión ya se ha desglosado nítidamente desde el momento en que no podemos acomodar la estructura triangular a una obra tan sustancialmente importante como ésta, tan representativa dentro de nuestro Siglo de Oro. Nos volvemos a preguntar más acuciantemente que antes: ¿Cómo justificar; cómo razonar tal anomalía? No quisiera pecar de ingenuo o de irreflexivo si digo que el asunto aparecerá claro

para todo aquel que considere la mayor parte de nuestro teatro del Siglo de Oro como lo que es: Una gigantesca, desmesurada creación convencional y artificiosa, sostenida a macha martillo por ciertos supuestos no menos acomodaticios y relativos, de religión, honor, etc. La aterradora cantidad de obras dramáticas que nuestra Época Nacional produjo está por desgracia (o acaso por gracia) sustentada en bases fantasmagóricas; extra-humanas, la mayoría de los casos. Cuando un autor como Tirso de Molina acierta más o menos conscientemente a presentar vivo y coleando a un personaje tan grandiosamente real, operante y humano como don Juan, nos damos cuenta de que no hay paradigmas donde encerrar la proyección de su actividad y de su conducta; que se nos escapa como un fantasma fugaz, y que su paso por la escena del mundo tiene que ser incoerciblemente lineal, sin altos ni bajos. Con palabras de Valbuena Prat, “por proceder de una creación vital, antes que literaria, don Juan ni se logra ni se muere. Queda siempre —sombrero de plumas y espada al cinto— en todas las encrucijadas de las épocas, pronto a emprender una nueva conquista, pero también pronto a evadirse”. Es verdad. Aquí no hay triángulo posible. Y si quisiéramos poner el dedo sobre el *nudo* de la obra y pincharnos con las aristas de su cima, no nos sería posible. Sólo podríamos apreciar la superficie lisa y tersa de uno cualquiera de los cuatro incidentes mayores de la obra. Si estirando aún más nuestra voluntad quisiéramos buscar una parcela de base donde clavar la proyección que descolgásemos desde dicho *nudo*, esta proyección (imaginaria y señalada ahora con un trazado de puntos) caería fuera de toda figura geométrica. Caería, como en geometría nos han enseñado a decir, en el infinito.

El teatro español del Siglo de Oro es una máquina enorme y pasmosa que descansa en un trípode triangular. Sin embargo, de vez en cuando, en momentos imprevistos se rompe toda ordenación y todo pronóstico y nos damos de lleno con los resultados antípodas que tan sólo se explican por la teoría completiva del contraste. Así, en la época en que el honor era precisamente un código altísimo, el pan de todos los días, don Juan se carcajea del honor y de todos sus atributos. Don Juan es humano, hondo, imprevisible, irremplazable. Su proyección se pierde más allá de las coordenadas del tiempo y del espacio.

III. “Una nueva constante en la picaresca”, *El Correo de Andalucía*, 14 de oct. 1994. “La Mirada”, pp. 32-33

Muy pocos aspectos de la novela picaresca española parecen haber quedado fuera de los análisis exhaustivos de la teoría, la investigación detallada, o la simple curiosidad. Este logro literario del Siglo de Oro español, aunque compendio rico de matices y motivos, variedades y temperamento de sus protagonistas, se nos aparece formando un todo muy unido, con límites temporales muy bien precisados. Los mayores reparos en cuanto a los criterios que se apartan de una interpretación puramente literaria, han encontrado respuestas, si no finales, al menos aceptables bajo teorías psicológicas razonadas. El *por qué* el pícaro, como tal personaje de vida irregular y sin dejar de ser una constante social de todos los tiempos y de todos los países, se afinque con mayor intensidad en España tuvo que explicarse a la luz de la realidad de los contrastes y de los extremos límites que se dan dentro de la idiosincrasia española. Descontando diferencias

desestimables, sabemos por definición que a cada pueblo se le pueden afectar magnitudes, cuantificaciones equiparables de virtud y vicio, de riqueza y de pobreza, en proporción a sus habitantes. En una palabra, la *cantidad de vida* de que, virtualmente, cada pueblo o comunidad puede disponer es, en una cierta proporción, equivalente respecto de todos los demás pueblos o comunidades. La distinción radica en la administración de esa vida; de esa riqueza; de esa virtud. España ha estado como destinada a preferir el contraste; ese golfo entre sus realidades componenciales; esos grandes espacios en medio de cualesquiera aspectos idiosincráticos suyos. Ningún pueblo se sentía como España en el Siglo de Oro abocado a lo grandioso. Al hombre-dios español de entonces había que gobernarlo con códigos especiales. Recuérdese que el código del honor es lo único que regula la actitud de este hombre que cree encontrarse enfrente del universo por designio privilegiado de los cielos. No hay término medio. O todo o nada. O locura o santidad. Se trata nada menos que de alcanzar la gloria. Cuando la mentalidad de tal especie de superhombre se proyecta a semejantes niveles hace falta un lastre de signo contrario que equilibre la vida en general. Abundando más en nuestra idea anterior, podríamos decir que la vida de los pueblos ni se crea porque sí, ni tampoco se destruye: Sólo se combina u organiza de una o de otra forma, sin dejar de llevar consigo parecidos valores esenciales. Y el pícaro es el contrapeso del superhombre.

Sabemos que los extremos se tocan; que son dos líneas paralelas muy contiguas que van ascendiendo una cabe la otra, y que al llegar por sus medios a lo más alto de sus posibilidades cada una se da cuenta de que un mínimo movimiento lateral les hace cambiar de posición,

permutándose. Tal ocurre con lo sublime y lo ridículo. Cuando los valores son azarosos sus escalas no van hacia arriba, sino que se mueven lateralmente y a ras del horizonte. Los hombres entonces pensamos que nada merece la pena; que no depende de nuestro esfuerzo, sino de la casualidad, el, por ejemplo, hacernos ricos. Y por ello no nos molestamos. Eso sucede en nuestro Siglo de Oro y eso explica el temperamento del pícaro. Prefiere esperar a que una oleada de fortuna le arrastre a él también. Toda la gloria que pueda acumular en una vida de trabajo paciente no significará lo que un solo golpe de azar positivo. Y así se le va la vida, esperando indolentemente. Esta imagen del pícaro no puede ser más que española porque España era a la sazón la única nación donde, de espaldas a la realidad, se vivía de cara a lo grandioso, a la inacabable aventura espiritual. Eso en cuanto a la aparición del pícaro. En cuanto a la lección moral que, bien por encarnarla él en sí mismo; bien como ejemplo condenatorio respecto de lo que no se debe hacer, sí podemos decir algo, aun sin reivindicar el acuerdo unánime de los estudiosos.

El pícaro, como anti-caballero o anti-héroe que es, está llamado a enfriar el entusiasmo fantástico e inflacionario de su posible amo de turno. Lo cual no nos parece mal a nadie, pues es hasta necesario que en toda sociedad existan, de un lado, imaginativos; de otro, incrédulos que se dediquen a comprobar. La sugestiva teoría de Marañón (“Prefacio” a la edición de *El Lazarillo*. Buenos Aires: Colección Austral, 1940) según la cual el pícaro representa en la vida española una como epidemia de inmoralidad y pesimismo, más que doctrina teórica nos parece una actitud de médico preocupado por la salud del paciente, en este caso España. Sabemos

también y aceptamos con mayor o menor grado de acuerdo, que la labor delatora del pícaro, su chivateo crudo de la realidad, su visión “down to earth” de la vida, tiene la duración lógica que cabe esperar; esto es, la duración del apogeo político de la Edad de Oro española. Cuando, efectivamente, todos los vaticinios agoreros del pícaro deslenguado se cumplen, éste hace un mutis muy oportuno en la escena de la vida española. ¿Quién queda en su lugar? Nadie y todos. La prosa de Gracián y otros se encarga de poner en forma seria y doctrinal las advertencias del pícaro. De la anécdota graciosa; de la ocurrente personalidad del pícaro se trasciende por proceso lógico a la categoría de una realidad probada y comprobada.

Yo deseo presentar al lector una nueva dimensión, una nueva constante en la persona del pícaro, que pudiese servir de acompañante a la noción que de él ya tenemos como componente específico dentro del ambiente general de la sociedad española de su tiempo. Hemos dicho que cuando España se detiene; es decir, cuando cae exhausta y rendida, el pícaro desaparece de la escena porque ya no tiene nada que hacer hacia los demás. Pero, ¿qué es lo que le sucede al pícaro mismo, dentro de su propio yo, en o fuera de cualquier sociedad concreta? ¿No es verdad que la vida del pícaro está hecha a base de pura acción (baldía, pero acción al cabo), de movimiento, de avatar? El último y genial epígono que, por el momento en España y en la novela picaresca, es Camilo José Cela, nos presenta a su nuevo Lázaro como “hombre ejemplar que combatió contra todas las adversidades y se apagó como una vela cuando dejó de caminar” (*Nuevas andanzas y desventuras del Lazarillo de Tormes*, en *Obra completa*, tomo I. Barcelona: Ediciones Destino, 1962, p. 520). Después que

Lázaro pasa mil calamidades y se encuentra en Madrid con la civilización y el orden, dice compungido: “Allí acabó mi libertad: Madrid, donde me las prometía tan felices, me metió en el cuartel . . . Cuando al cabo del tiempo me licenciaron, tenía todo: una documentación, una cartilla, un certificado de buena conducta. Lo único que me faltaban eran las ganas de seguir caminando . . . Me sentí viejo (¡entonces, Dios mío!) por vez primera en mi vida” [*ibid.*, pp. 516-517]. Esta realidad de la vida del pícaro es, más que sintomática, constitutiva de su personalidad. Me gustaría demostrar, repito, que la noción de movimiento ha estado también presente en la conciencia de destacados autores de novelas picarescas en el Siglo de Oro español. De manera más o menos consciente el pícaro ha ido siempre avanzando a su pesar, a remolque y a contrapelo de sus forzadas aventuras; volviendo de cuando en cuando atrás la cabeza, como si alguien lo persiguiese. Sabe que el pararse es el morir; que su destino está en ser un “heimatlos”, un apátrida aun dentro de su patria misma. El descanso supone el parón, el gripazo de la máquina impulsora. Y hay que seguir hasta donde se pueda.

Comparando las novelas picarescas del siglo XVI *El Lazarillo* o *Guzmán*, con *Marcos de Obregón* y con *El Diablo Cojuelo*, ambas últimas del siglo XVII, nos extraña ver el nombre sugestivo con que se divide el texto de las novelas en cada caso. Lo mismo *El Lazarillo* (1554) que *Guzmán* (1599) están dispuestas en *capítulos* que es simplemente lo que cabe esperar. Pero ya *Marcos de Obregón* (1618) aparece dividida en *descansos*, y cuando en 1641 se publica *El Diablo Cojuelo*, Vélez de Guevara introduce la unidad sorprendente de *trancos* para organizar la materia del libro. Si la idea de la trama fue previa a la invención del

personaje “cojuelo” precisamente, no nos importa mucho. El hecho está ahí, desnudo en su maravillosa realidad. Estos tres protagonistas de novela de pícaro (ajustemos ya definitivamente: Lazarillo; Marcos; y el Diablo Cojuelo) suponen un desarrollo que hay que considerar bien lejos de la casualidad y sí debido a la reflexión sobre un estado evidente de cosas. En nuestro primer caso el pícaro Lazarillo abre marcha con la menor picardía del mundo. El humor tierno y comprensivo, que es el único verdadero humor para Wenceslao Fernández Flórez (véase su *El humor en la literatura española*. Discurso leído ante la Real Academia Española, en la recepción del excelentísimo señor don Wenceslao Fernández Flórez, el día 14 de mayo de 1945. *Obras completas*, tomo V. Madrid: Aguilar, 1960); la ausencia de una mala intención buscada adrede con el fin de recrearse en lo desagradable de la vida, y sí la presencia de una jocosa y blanda socarronería han hecho decir a Miguel Herrero García (“Nueva interpretación de la picaresca”, *RFE*, 1937) que Lazarillo es algo así como un pícaro demasiado agradable y que tal libro convendría interpretarlo como el germen de lo que más tarde sería la verdadera novela picaresca.

De 1554 a 1618 la visión fresca y juvenil del Lazarillo se ha transformado en una figura de escudero, Marcos de Obregón, apacible y humano, un poco ya de vuelta de las cosas. A sus años hay que ser conservador a la fuerza y procurar no echarlo todo por la borda. Esto es lo que parece pensar Vicente Espinel al crear su personaje. Una bonita ambientación de paisaje y vida doméstica encajan bien a Marcos, “enemigo del frío y de los reumas”. El *descanso* proyecta sobre nosotros el comienzo del declive del pícaro.

Lo vemos próximo a detenerse; a la tentación de contar sus aventuras. Nunca mejor que en este caso (y excepciones aparte) se ve claro que la autobiografía se produce cuando el escritor o andariego se siente sin fuerzas para continuar. Algo parecido, según Ortega y Gasset (véase “Prólogo” por él mismo a sus *Obras*. Madrid: Espasa-Calpe, 1932) le ocurre al autor que se detiene, echa el brazo hacia atrás y se dispone a recoger y organizar sus escritos. Gili y Gaya ha dicho de este libro de Espinel que es “un libro de aventuras más que una novela picaresca” (véase “Prólogo” a su edición de *Vida de Marcos de Obregón*. Clásicos castellanos. Madrid, 1959, p. 20). La innovación, pues, del *descanso* es una salida de tono muy original, considerando los convencionalismos de la época, y no cabe duda de que ello pueda deberse a la visualización mental de la figura del protagonista —pícaro— cuyo sino es andar. Identificado en parte con su personaje Marcos de Obregón, Espinel escribió su novela a la edad de 67 años, y la recreación de los sucesos de su movida juventud están suavizados y mitigados por la bonachonería reflexiva de su vejez.

Un nuevo tramo de perspectiva en la progresión renqueante del pícaro nos la da Luis Vélez de Guevara en *El Diablo Cojuelo*. ¿Por qué ahora se introduce la palabra *tranco*? Sería muy cómodo admitir esto sin más, como coincidencia terminológica que va muy de acuerdo con el desarrollo de la política española, y por consiguiente, con la materia prima con que cuenta el pícaro para sus testimonios, para la doctrina de su discurso crítico. Cuando Lazarillo, España andaba bien capítulo a capítulo; edificando su obra a pulso, sin descanso. Marcos de Obregón ya es un español *cansado* que se aviene mal con la idea de que el pícaro tenga que andar

constantemente de un lado para otro. El *descanso* de la novela es el “descanso” que se tiene que tomar España porque la verdad es que se siente bastante lejos de la plenitud de sus fuerzas. En 1641 el pícaro volador —¿quién es en realidad aquí el pícaro, don Cleofás Pérez Zambullo o el Diablo Cojuelo?— se remonta a saltos, a trancos, para mirar la realidad a distancia, si bien desde un ángulo óptimo, desde arriba. La hipótesis que antes despuntamos sigue en pie: ¿Qué estuvo antes en la imaginación de Vélez: la creación de un personaje cojo para poder hacerle andar a trancos; o la realidad cojitranca de España para poder construir sobre ella su nuevo protagonista de pícaro? Sea como fuere, lo que más nos interesa es observar que el paso normal de las cosas se ha alterado. Cuanto más nos acercamos a la catástrofe final, que se consuma con la Paz de Westfalia, más hay que andar *a trancos* porque estamos en perpetuo desequilibrio. Había, sí, que andar a trancas y barrancas como andaba España entonces, ayudada de muletas, sin resignarse a caer del todo y darse por vencida. El pícaro no podía ser excepción.

No sé si esta interpretación *resultará* acertada o no; sugestiva o no. Lo que sí que aseguro es que (por lo menos, que yo sospeche) nadie ha visto en esta división interna de tales novelas picarescas el curso de una constante más honda y esencial que el mero juego de palabras; una constante que pudiera aplicarse a la misma vida española. Algo que, como diría Eugenio D'Ors supondría pasar de la anécdota a la categoría.

“La traducción de poesía o el juego de los espejos”, *Stylistica*, n^{os} 2-3 (1994), pp. 125-129

SUMARIO

I. EXPOSICIÓN DE LOS SISTEMAS

1. Primeros distingos
2. Algunas precisiones sobre el término “traducción”

II. EXPERIENCIA DEL TRADUCTOR.

III. VALORACIÓN ULTERIOR DE LOS RESULTADOS
Y PROPUESTAS DENOMINATIVAS ESPECÍFICAS.

1. Versión prosística derramada
2. Versión parcialmente formalística
3. Versión poética formalísticamente expansionada
4. Versión plenamente formalista

IV. CONCLUSIONES

To His Coy Mistress

Andrew Marvel (1621-1678)

Had we but world enough, and time,
This coyness, lady, were no crime.
We would sit down, and think which way
To walk, and pass our long love's day.
Thou by the Indian Ganges' side
Shouldst rubies find; I by the tide
Of Humber would complain. I would
Love you ten years before the flood,
And you should, if you please, refuse
Till the conversion of the Jews.
My vegetable love should grow
Vaster than empires and more slow;
An hundred years should go to praise
Thine eyes, and on thy forehead gaze;
Two hundred to adore each breast,
But thirty thousand to the rest;
An age at least to every part,
And the last age should show your heart.
For, lady, you deserve this state,
Nor would I love at lower rate.

A SU RETRAÍDA COMPAÑERA

Sólo con que tuviéramos mundo bastante y tiempo,
este retrainimiento, señora, no sería una ofensa.
Nos sentaríamos y pensaríamos de qué forma
pasear y consumir el día de nuestro largo amor.
Vos, a la orilla del hindú Ganges
encontraríais rubíes; yo, cabe el curso
del Humber me lamentaría. Os
amaría [desde] diez años antes que el diluvio,
y vos, si os place, rehusaríais
hasta la conversión de los judíos.
Mi amor vegetal se desarrollaría
más vasto que los imperios y más parsimonioso;
un centenar de años se irían en alabar
vuestros ojos, y en mirarme en vuestra frente;
doscientos en adoraros cada seno,
y no menos de treinta mil en el resto;
una era, como mínimo, en cada parte,
y la última era mostraría vuestro corazón.
Porque, señora, vos os merecéis esta dignidad,
y yo no estaría dispuesto a amar en menor escala.

Con mundo y tiempo sobrados
no fuera un crimen ser tímida.
A pensar nos sentaríamos
cómo andar de amor el día.
Vos, a la orilla del Ganges
rubíes veríais; yo
plañiría junto al Humber.

Pre-diluvial mi amor fuera
y vos rehusar podríais
hasta que Sion se convierta.
Mi amor floral crecería
más vasto y lento que imperios;
cien años para alabaros
los ojos, veros la frente;
el doble el pecho a adoraros
y treinta mil para el resto;
una edad a cada parte
y el alma, al fin, mostraríais.
Pues vos esto os merecéis,
ni yo amaría por menos.

Con sólo disponer de mundo y tiempo
no fuera, amiga, este recato un crimen.
Podríamos sentarnos, pensar cómo
discurrir de tan largo amor el día.
A la orilla del indio Ganges, vos
hallaríais rubíes; yo, en la margen
del Humber gemiría. Os amaría
desde diez años antes del Diluvio,
y vos rehusaríais —si así os place—
hasta la conversión de los judíos
Mi amor vegetariano crecería
mayor que los imperios, y más lento;
un siglo se me iría en alabaros
los ojos, y en mirarme en vuestra frente;
dos siglos cada seno en adoraros,
y al resto treinta mil años, no menos;

una era a cada parte, como mínimo,
y el corazón mostrarais en la era última
Tal dignidad, señora, os merecéis,
y yo a tenor más bajo no amaría.

Con harto mundo y sin prisa
bien podríais ser remisa.
Veríamos la manera
de andar del amor la espera.
Vos, del Ganges al costado,
joyas veríais; yo, al lado
del Humber, llanto caudal.
De mi amor pre-diluvial
rechazaríais la oferta
hasta que Sión se convierta.
Creceían mis pasiones
cual vastas, lentas naciones;
cien años para alabaros
los ojos, la faz miraros;
doscientos a loar los senos,
treinta mil al resto, al menos;
una era a cada porción,
y al fin . . . vuestro corazón.
Vos... merecéis este trato,
y yo... no amara barato.

I. EXPOSICIÓN DE LOS SISTEMAS.

Hemos conseguido un muestrario de cuatro versiones del mismo fragmento descodificado. Si la lengua origen es idéntica para todos los cuatro casos, la lengua destino adopta cuatro estrategias distintas, a las que no estaría de más identificar mediante una nomenclatura al efecto, por provisional o sustituible que la queramos hacer. O aún más honestamente, podríamos delegar en el lector cierto protagonismo creador brindándole la oportunidad de buscar una adecuada denominación, si así lo deseara, de cada uno de estos cuatro finalismos, una vez que hayamos explanado el desarrollo de nuestras intenciones, y siempre a la vista de esa recodificación final en castellano.

La estrategia prosística incorpora todo el léxico y reivindica, creemos que con propiedad, el relato argumental que pudiera contener nuestro fragmento.

La versión en octosílabos blancos persigue una equivalencia métrica lo menos traumática posible, ya que el sistema de pies es una característica extraña al castellano. Por tratarse de un juego métrico de transvase analógico de tetrámero yámbico a octosílabo, y por tratarse este último de un verso de arte menor y no precisar de más apoyatura prosódica que la simplemente alojada en la penúltima sílaba, como normalmente corresponde a toda lengua paroxítona., por todo ello, decimos, la cuestión finalística que aquí hemos significado ha sido la de someter al octosílabo a una prueba de capacidad asumidora de léxico.

La versión de endecasílabos sueltos o blancos es indicativa de lo que cada una de las lenguas, inglés y castellano, necesita, en cuanto a pies y sílabas respectivamente, para declarar una

cantidad equiparable de significado. Las tres sílabas de margen que consiente el endecasílabo castellano sobre el tetrametro yámbico inglés representan aproximadamente entre un 35% y un 40% de alongación, porcentaje que refleja, sus numerosos monosílabos y bisílabos. La versión, pues, del tetrametro yámbico inglés en endecasílabo castellano también podría incardinarse, a los efectos lingüísticos que procedieren, en el apartado de las cuantificaciones estadísticas.

Por último, nuestra cuarta versión en dípticos (pareados) rimados octosílabos pretende lograr una réplica, lo más cercana posible al sistema formalista del original, a costa de sacrificar, empero, un 50% del componente semántico que encierran los términos de cada uno de los versos de nuestra Source Language; porcentaje que descompondríamos en el referido 35-40% por efectos de la naturaleza comprimida del léxico inglés, y un 10-15% más en compensación de la tiranía retórica impuesta por la rima.

1. *Primeros distingos*. De esta forma, el cuadro gráfico que se podría establecer para las mediciones valorativas que presenta la estrategia y el finalismo de cada versión se establecería respectivamente así:
 - a/ Versión en prosa: Literalidad completa *menos* voluntad formalista (retórico-poética)
 - b/ Versión en octosílabos blancos: Literalidad menguada en un 35-40% *más* cierta voluntad formalista.
 - c/ Versión en endecasílabos blancos: Literalidad prácticamente completa *más* voluntad retórico-poética.
 - d/ Versión en octosílabos rimados: Literalidad reducida a la mitad, *más* voluntad formalista completa.

Obsérvese que la diferencia de encaje formalista entre el octosílabo suelto o blanco y el rimado viene determinada por la expresión indefinida “cierta voluntad” afectada al primero de ellos. Obsérvese, asimismo, que establecemos adrede otra diferencia más sutil entre una *voluntad formalista* aplicada a la factura de octosílabos, y una *voluntad retórico-poética* afectada a la hechura de endecasílabos. Igualmente, la diferencia entre la literalidad de la versión prosística y la de la versión en endecasílabos se minimiza (de ahí la expresión “prácticamente completa”, si bien es de resaltar el papel que en ello juega el acierto del traductor.

2. *Algunas precisiones sobre el término “traducción”*. Las explicaciones y razones que anteceden aspiran a que el término *traducción*, casi exclusivamente empleado como identificador del proceso descodificador/recodificante entre dos lenguas, sea puesto en cuarentena y sometido a severa revisión. Previo al establecimiento de juicio normativo alguno, nos cumple concentrar nuestra incumbencia en el hecho de que, a la vista de estos cuatro procedimientos experimentados sobre el canon idéntico del texto original de Marvell, la aplicación indiscriminada del término *traducción* pecaría de falta de rigor y de intención claramente evasiva. Tanto por lo ya señalado al ensayar un principio de semejanza de cada una de las cuatro instrumentaciones, como por las explicitaciones que se irán desprendiendo en el curso de este trabajo, al lector se le ofrece materia suficiente para que tante su propio juego de definiciones.

Ahora bien, a semejantes alturas sí podemos estar seguros de un principio. Y es que de ninguna manera se

deben confundir ciertas denominaciones. Los términos *traducir*, *trasladar* y *verter* los sentimientos, de hecho, intercambiables, pues, si bien el sustantivo “traslación” carece de la indiscutible carta de naturaleza de su allegado verbal “trasladar”, los términos “traducción” y “versión”, cuando referidos a idénticos menesteres, conforman plenamente las actividades que sus respectivas formas verbales infinitas comportan.

Sentimos, así, una urgencia aún más específica de llamar la atención sobre la distancia que existe entre *verter* y *derramar*, aprovechando, de paso, el plástico sentido del término “verter” si aplicado a líquidos mensurables. Y si *verter* (con sus afines *traducir*, *trasladar*) no es *derramar*, tampoco deben entenderse *transvasar* y/o *transferir* como *desparramar*. Las traducciones de poesía, en prosa cuidada (prosísticas), derraman; las en prosa descuidada (prosaicas), desparraman. A resultados tan dispares e irreconciliables vemos que puede conducirnos nuestro acierto o desacierto en el manejo de los principios de analogía, equivalencia, equiparabilidad, adecuación, etc., etc., siempre bajo la advocación de nuestra sensibilidad intuitiva.

II. EXPERIENCIA DEL TRADUCTOR.

Como desarrollo del anterior apartado, intentamos precisar ahora cuál es, en cada uno de los cuatro casos, la dificultad del traductor, y su recompensa.

En la versión literal prosística no hay más reto que el impuesto por el recto sentido de los términos, y puesto que no se estipulan limitaciones formales, el resultado de nuestro trabajo puede

alojarse cómodamente en la modalidad expresiva que más nos convenga. Ya dijimos que, un verso con otro, la cantidad de sílabas que arroja cada línea del castellano se acerca al doble de las contenidas en su correspondiente inglés. Nula o escasísima recompensa.

En la versión de octosílabos blancos le acosa al traductor la conveniencia de encontrar equivalencias semánticas acomodadas en vocablos lo más breve posibles, para contrarrestar la tantas veces aludida singularidad de la lengua inglesa de albergar tantísimos monosílabos y bisílabos. La pérdida de ese 35-40% de maniobrabilidad, a la que más arriba nos referimos, se procura paliar con la instrumentación de recursos retórico-prosódicos, fundamentalmente la sinalefa, con el propósito de ahorrar sílabas. La recompensa que se obtiene pertenece a un orden especulativo de valoraciones: ¿Hasta qué extremos —y sin detrimento irrecuperable de los sistemas lingüísticos protagonizados por cada uno de los idiomas— el traductor puede traducir *palabras, vocablos*, antes de tirar la toalla y conformarse con traducir sentidos? Aquí se percibe como esencial una táctica cuidadosa y exhaustiva de búsqueda y selección lexicográfica, dirigida a la difícil misión de compaginar semánticamente los términos de menor cantidad silábica castellanos a los monosílabos y bisílabos ingleses.

La versión en endecasílabos sueltos no entraña más dificultad que la de hacer de este verso príncipe lo que tiende a ser: una unidad de belleza auto-contenida y suficiente. Una vez más, el estilo es la vida, y sobre ésta no es dable garantizar prescripciones. La recompensa que se ofrece al traductor es la de disponer de una gavilla de versos que declaran en suficiente profundidad lo que de “historia” o “significado” haya en el original, si bien acomodados en un amplio bastidor formalista.

La versión en octosílabos rimados implica todas las posibles dificultades y penalidades, y sobre todo, una: la de someter al traductor a la desazonante secuencia de percibirse inestablemente, continuamente indeciso entre la opción de traducir, de un lado, cuantas más palabras del verso original; de otro, darse por vencido y optar decididamente por traducir “arreglos”, “sentidos” . . . “traducciones”. La recompensa más atractiva acaso sea la de comprobar el sacrificio compensatorio que —a expensas del acierto declarativo— impone la rima.

III. VALORACIÓN ULTERIOR DE LOS RESULTADOS Y PROPUESTAS DENOMINATIVAS ESPECÍFICAS.

1. Se descarta la *versión prosística derramada*, por eso mismo, por prosística (aunque, acaso, no prosaica), y por conculcar el principio irrenunciable de que, igual que en el menester de la pura creación, hay que enarbolar una voluntad poética en el ejercicio (ciencia y arte) de traducir.
2. La versión en octosílabos blancos o sueltos, o *versión parcialmente formalística* tal vez sea la que con más persuasión nos recuerde la conveniencia de no vulnerar algunos textos: por una parte, carece del margen de maniobrabilidad declarativa del endecasílabo; y por otra, carece de la violencia estrujada y auto-excluyente, del compendio de esencialidad que busca la rima en virtud de la identidad desinencial.
3. La versión en endecasílabos blancos o *versión poética formalísticamente expansionada*, es la que “suena” mejor. Y dicha complacencia que percibimos en la sonoridad se produce a costa de la idéntica proporción de menoscabo que en el original hemos perpetrado; esto es, no en

términos de fidelidad/infidelidad, ni de equivalencia, analogía, adecuación, etc., y sus contrarios, si los hubiere, sino de la clara desavenencia entre la síntesis expresiva del inglés y la plácida desenvoltura que le prestan al endecasílabo castellano sus tres sílabas de ventaja respecto del tetrametro yámbico.

4. La versión en octosílabos rimados, o *versión plenamente formalista*, hace sobremanera difícil moverse dentro de los márgenes permitidos por la literalidad. El traductor se ve abocado frecuentemente a sustituir el código concreto de la SL por otro emparentado e imaginario, respecto del cual confecciona, “arregla” una recreación del sentido. La nómina específica y contada de términos que forman muchos de los versos o líneas, no consienten —a efectos de rima— una contigüidad semántica aceptable con el castellano.

IV. CONCLUSIONES

Nuestras versiones nos han sugerido una vía de enriquecimiento y hasta un método predicable en una buena porción de casos, tocante a qué sea lo más significativo a la hora de considerar el ejercicio de la traducción poética de poesía como genuino menester literario. Hemos dejado dicho en otro lugar que la traducción poética nos sirve para establecer la identidad y hasta la naturaleza profunda del texto original¹, algo parecido a un artificio gnoseológico que nos adentra en el tejido interior del poema a verter.² Cuando menos, nos debería compeler a la producción de una réplica del original, re-creada o re-inventada, con las señalizaciones que ya apuntara Octavio Paz.³

Desde nuestra singularísima incumbencia, puede parecer irónico que después de haber suministrado nada menos que hasta cuatro variantes de este fragmento de “To His Coy Mistress”, nos inclinemos por recomendar dejarlo como está, inviolado en su prístina hechura. Las manipulaciones descodificantes pueden regalarnos la ingrata sorpresa de un resultado no querido, igual que en la caseta de ferias miramos nuestra imagen deformada por el juego de los espejos.

NOTAS

- ¹ Tomás Ramos Orea [Reseña a] *Poesía inglesa: Antología bilingüe*. Traducción por José Siles Artés. Barcelona, 1979, en *EFI*, 10 (Granada, junio, 1982), pp. 193-201
- ² Véase en este sentido, John Felstiner, “Translating Pablo Neruda's 'Galope muerto' ”, *PMLA*, vol. 93, 2 (March 1978), pp. 185-195: [a translation] “must proceed toward, not from, an understanding of the original” (p. 194)
- ³ “El ideal de la traducción poética . . . consiste en producir con medios diferentes efectos análogos. Traducción y creación son operaciones gemelas . . .”, *Traducción: Literatura y literalidad* (Barcelona: Tusquets, 1971), p. 16

“Tres acentos poéticos femeninos del siglo XIX: Caroline Norton, Emily Brontë y Christina Rossetti”. *Imagen de la mujer en la Literatura inglesa*. Universidad de Almería, jueves 27 de abril 1995, pp. 75-83

- “¡Isabel Sergueievna! —exclamó Benkovsky, de nuevo lleno de pasión— Usted que es mujer, dígame: ¿No siente turbada su alma por el gran movimiento en pro de la emancipación femenina?
- Sí, es interesante...
- ¿Nada más?
- Pero yo creo que ese movimiento sólo refleja las aspiraciones de las mujeres que están ... de más Se han quedado fuera de la vida porque no son bellas o, tal vez, porque si lo son, no comprenden la fuerza de su belleza ni sienten la necesidad de dominar al hombre... Esas mujeres están de más en el festín de la vida por muchas razones”.....

Máximo Gorki, *Varenka Olesova (Un amor trágico)* Novelas y Cuentos, nº 197, domingo 9 de octubre de 1932, p. 380 / 12

“Confieso que no conozco siquiera una palabra de feminismo. No lo entiendo. Estuve antaño demasiado atareado en descifrar a la mujer, esa bestia inextricable y prodigiosa, para detenerme a comprender el feminismo.

Sólo quise descubrir los orbes dulcísimos, incontenibles y hechiceros de la hembra. Después, me decía, quizás con un poco de suerte (y algo de tozudez) desentrañe su filosofía y arribe desnudo a sus golosas esencias.

El Macho, por definición, nada sabe de feminismo. Puede administrar la totalidad agobiante de la enciclopedia, pero desconoce pormenorizadamente la rebelión filosófica de la mujer. El feminismo, desde luego, es un marxismo. Como la ecología, el feminismo es un desprendimiento ideológico, un subproducto de la contracultura, uno de los suculentos submundos de la utopía”..¹

Los párrafos anteriores con los que hago comenzar esta modesta comunicación son, asimismo, los iniciales de un ensayo más extenso que del brillante columnista dominicano Enriquillo Sánchez sacó a la luz el diario *El Siglo* de 24-8-94 en Santo Domingo, capital de la República Dominicana. Pretendo con esta pedrada no abatir sino más bien significar varios pájaros, como pueden ser: 1. Seguir llamando la atención sobre ciertos aspectos del Hispanismo militante de los que ya di cuenta en mi trabajo “Granadinismo en el Caribe” que publicara pulcramente *El Correo de Andalucía* el 27 de mayo 1994. 2. La corta y débil lanza que desde aquí pueda yo romper en pro de la necesidad de distinguir entre *feminidad* y *feminismo*. Y, en fin, 3. La magnífica apoyatura textual que el criterio de Enriquillo Sánchez me presta para adentrarme en mi tema.

Como debéis saber, hartos de enciclopedismos, hace algunos, pocos años que intento centrar mis quehaceres filológicos en la traducción *poética* de poesía. Cuando acepté, agradecido, la invitación del Departamento de Filología Francesa e Inglesa de esta boyante Universidad de Almería, a colaborar en tan atractivo

Simposio, pensé como premisa irrenunciable que nada más sensato que valerme de mis propias versiones descodificadoras para mostrar lo que llamo 'acentos' poéticos de tres autoras del siglo XIX inglés. Como tienen las fotocopias de apoyo, nada más socorrido que seguir el merodeo comentativo por cada una de nuestras poetisas. Me interesa declarar que aquí vamos a auscultar muestras poéticas específicas, no personalidades completas; registros, voces, o como he sugerido, *acentos*, no filiaciones instrumentales de orquesta en plena función; ejemplos, no valoraciones totalizadoras. Comencemos: Según las pertinentes particularidades biográficas, los problemas de tipo familiar y social en que Mrs. Norton se vio incardinada propiciaron, en buena parte por iniciativa suya, nada menos que la promulgación de la Infant Custody Bill de 1839, y de la Marriage and Divorce Act de 1857. Nuestro poema de aquí creo que proporciona una elocuente prueba de ese matiz de razón / sinrazón tan típicamente femenino. Pero como no me quiero adentrar, sobre todo en presencia de mujeres, en ciertas procelosidades valorativas, traigo como lazarillo mío a don José Ortega y Gasset:

“En el mismo instante en que vemos una mujer nos parece tener delante un ser cuya humanidad íntima se caracteriza, en contraste con la nuestra varonil y la de los otros varones, por ser esencialmente confusa. Suspéndase el lado peyorativo con que suele entenderse esta palabra. La confusión no es un defecto de la mujer, como no lo es del hombre carecer de alas. Menos aún: porque puede tener sentido desear que el varón tuviese alas como el buitre y el ángel, pero no tiene sentido desear que la mujer deje de ser esencialmente confusa. Equivaldría a aniquilar la delicia que para el varón es la mujer

gracias a su ser confuso. El varón, por el contrario, está hecho de claridades. Todo en él se da con claridad. Se entiende claridad subjetiva; no efectiva, objetiva claridad sobre el mundo y sobre sus congéneres. Tal vez todo lo que piensa es pura tontería, pero él, dentro de sí se ve claro. De aquí que en la intimidad varonil todo suele tener líneas rigurosas y precisas, lo que hace de él un ser lleno de rígidas aristas. La mujer, en cambio, vive en perpetuo crepúsculo, no sabe bien si quiere o si no quiere, si hará o no hará, si se arrepiente o no se arrepiente. Dentro de la mujer no hay mediodía ni medianoche: es crepuscular. Por eso es constitutivamente secreta. No porque no declare lo que siente y le pasa, sino porque normalmente no podría decir lo que siente y le pasa. Es para ella también un secreto. Esto proporciona a la mujer la suavidad de formas que posee su alma y que es para nosotros lo típicamente femenino. Frente a las aristas del varón, la intimidad de la mujer parece poseer sólo delicadas curvas. La confusión, como la nube, tiene formas redondas. A ello corresponde que en el cuerpo de la mujer la carne tienda siempre a finísimas curvaturas, que es lo que los italianos llamaban 'morbidezza' ”²

Eso y no otra cosa parece ser “the kernel”, la substancia de este poema de Mrs. Norton. La predicación de su 'no amor' se compensa estrofa a estrofa, respectivamente, con esa nostalgia (“when thou art absent I am sad”); con esa emulación valorativa (“I know not why / Whate'er thou dost seems still well done to me”); con esa armonía de conversación, iniciática y portal para posteriores estadios eróticos (“the tone / Thy voice of music leaves upon my ear”); y, en fin, con ese reconocer que, por una vez, acaso, las cosas puedan ser lo que parecen (“Others will scarcely

trust my candid heart / Because they see me gazing where thou art”).

El original del poema de Emily Brontë se lo debo a la amabilidad de doña Rosa Castillo, con quien compartí unas Jornadas de Traducción en la Universidad de León hace ahora cinco años, y a la que envió desde aquí un afectuoso saludo. Nuestra autora, la Brontë, hace un elocuente recorrido de su poquedad y de la poquedad que, consecuentemente, los demás le han dedicado. 'Ni amada, ni denostada', parece decirnos: tan sólo indiferente para los prójimos. En algún momento, su alma —continúa— sintió la llamada de la alteridad, como una concesión de ella misma hacia los otros . . . “But those were in the early glow/Of feelings since subdued by care”. El tono de desesperanza y nihilismo se va acercando al cierre del poema, pero lo más hermoso y solidario del 'acento' de esta mujer en esta muestra poética es, en opinión personalísima, que . . . cuando su 'conceit' parece poder resolverse en un remate acusatorio de secuencias del mismo signo, esgrime la conmovedora gallardía de auscultarse ella misma, a su propia mente . . .

“And find the same corruption there!”

Respecto de Christina Rossetti, su actitud irresoluta en lo tocante a ideales religiosos y de orden práctico (y específicamente, matrimoniales) parecen haberle marcado el temperamento. En “Remember” engarza lo finamente lírico con lo irónico mediante la plasmación de su sensibilidad rica de exquisitas introspecciones. Si en los dos primeros serventesios la autora reclama la solidaridad del recuerdo con el que contrarrestar el silencio de la muerte (“silent land”); la inmovilidad de ultratumba (“I can no more half turn to go”); la

imposibilidad de percibir el tiempo (“When no more day by day / You tell me of our future”)... si en estos dos primeros serventesios, digo, la Rossetti reivindica y pide en su favor, en los últimos seis versos se auto-inmola, se auto-sugiere como fuente de beneplácito, de generosa y compartida complacencia, sólo a cambio de que le nazca una sonrisa, por el juego de olvidar y de recordar, a aquél a quien ella dirige el poema.

Con esta modesta y escueta comunicación, me ha interesado llamar la atención, con el mejor cuño de sentido de los términos, sobre el contenido altruista y femenino —que no feminista— de estas tres mujeres que con sus respectivos acentos referidos a cada circunstancia personal, ensanchan la fina urdimbre de matices de la literatura inglesa.

NOTAS

- ¹ Enriquillo Sánchez, “La media vuelta”. *Comentarios. Para uso oficial solamente. El Siglo*. Santo Domingo, República Dominicana, 24 de agosto 1994
- ² José Ortega y Gasset, *El hombre y la gente*. VI. “Más sobre los otros y yo. Breve excursión hacia ella”. *Obras completas*. Tomo VII (1948-1958). Tercera edición. Revista de Occidente 1969, pp. 167-168

Caroline Norton (1808-1877)

I do not love thee! – no! I do not love thee!
And yet when thou art absent I am sad;
And envy even the bright blue sky above thee,
Whose quiet stars may see thee and be glad.

I do not love thee! – yet, I know not why,
Whate'er thou dost seems still well done, to me:
And often in my solitude I sigh
That those I do love are not more like thee!

I do not love thee! – yet, when thou art gone,
I hate the sound (though those who speak be dear)
Which breaks the lingering echo of the tone
Thy voice of music leaves upon my ear.

I do not love thee! – yet thy speaking eyes,
With their deep, bright, and most expressive blue,
Between me and the midnight heaven arise,
Oftener than any eyes I ever knew.

I know I do not love thee! Yet, alas!
Others will scarcerly trust my candid heart;
And oft I catch them smiling as they pass,
Because they see me gazing where thou art.

Yo no te amo, no; yo no te amo.
No obstante, si no estás, me siento triste
y envidio al cielo azul que luce en lo alto
cuyos astros te ven y se sonríen.

Yo no te amo, pero no comprendo
cómo me agrada todo lo que haces,
y en soledad frecuente me lamento
que a quienes amo tú les aventajes.

Yo no te amo. Mas, si estás ausente,
aunque hable alguien que aprecio, odio el rüido
que rompe la cadencia persistente
que tu voz musical deja en mi oído.

No te amo. Empero, tu locuaz mirada
de azul brillante, expresiva y honda,
entre el cielo nocturno y yo se alza
más que ninguna otra que conozca.

Yo sé que no te amo, y sin embargo
pocos se fian ya de mi inocencia.
Y así, pasar les veo bromeando
porque me ven mirar donde te encuentras.

Emily Brontë (1818-1848)

'I am the only being whose doom'

I am the only being whose doom
No tongue would ask, no eye would mourn;
I never caused a thought of gloom,
A smile of joy, since I was born.

In secret pleasure, secret tears,
This changeful life has slipped away,
As friendless after eighteen years,
As lone as on my natal day.

There have been times I cannot hide,
There have been times when this was drear,
When my sad soul forgot its pride
And longed for one to love me here.

But those were in the early glow
Of feelings since subdued by care;
And they have died so long ago,
I hardly now believe they were.

First melted off the hope of youth
Then fancy's rainbow fast withdrew;
And then experience told me truth
In mortal bosoms never grew.

'Twas grief enough to think mankind
All hollow, servile, insincere;
But worse to trust to my own mind
And find the same corruption there

Soy el único ser de cuya suerte . . .

Soy el único ser por cuya suerte
no habrá lengua que inquiera, ni ojos que guarden luto;
nunca he causado un pensamiento fúnebre
ni una sonrisa alegre desde mi nacimiento.

Entre goces y lágrimas secretos
se ha deslizado mi cambiante vida,
tan falta de amistad a mis dieciocho años
como sola en el día en que nací.

Ha habido tiempos que ocultar no puedo,
épocas hubo en que esto fue doliente,
cuando olvidó su orgullo mi alma triste
y añoró que me amase alguien aquí.

Pero esos fueron brillos primerizos
de sentires que el cielo sojuzgó
y que, muertos desde hace tanto tiempo,
apenas ya si creo que existieran.

Primero derritióse la joven esperanza,
luego se apagó raudo del ensueño el arco-iris,
más tarde la experiencia me habló que la verdad
en un pecho mortal nunca ha crecido.

Fue bastante penoso pensar al ser humano
servil, hueco, insincero;
pero aún peor fiarme de mi propia conciencia
y hallar allí la misma podredumbre.

Christina Rossetti (1830-1894)

REMEMBER

Remember me when I am gone away,
Gone far away into the silent land;
When you can no more hold me by the hand,
Nor I half turn to go yet turning stay.
Remember me when no more day by day
You tell me of our future that you plann'd:
Only remember me; you understand
It will be late to counsel then or pray.
Yet if you should forget me for a while
And afterwards remember, do not grieve:
For if the darkness and corruption leave
A vestige of the thoughts that once I had,
Better by far you should forget and smile
Than that you should remember and be sad.

ACUÉRDATE DE MI

Acuérdate de mí cuando me haya
ido al país pacífico y lejano
y no puedas asirme de la mano,
y yo haga que me voy y no me vaya.

Acuérdate de mí, cuando a diario
no me hables de tus planes de futuro.
Sólo recuérdame y ten por seguro
que es tarde para el rezo o comentario.

No obstante, si me olvidas por un tiempo
y luego me recuerdas, no te quejes:
que en caso que la muerte oscura deje

rastro de la que fui y tú conociste,
mejor, que al olvidarme estés contento;
y no, que al recordar te pongas triste.

“Laurie Lee: Antología poética”. Selección, introducción y versión, en *Estudios de Literatura en lengua inglesa* (ed. por Miguel Martínez López). Dpto. de Filología inglesa. Grupo de investigación “Estudios de Filología inglesa”. Univ. de Granada: Secretariado de Publicaciones, 1995, pp. 209-257

LAURIE LEE EN MI RECUERDO Y EN MI AFECTO

Conocía a Laurie Lee en Londres, una tarde lluviosa, fría y plomiza de enero de 1960. Hasta julio de ese mismo año y desde septiembre, 1959, cumplía yo mi curso académico de estancia en el Reino Unido como Spanish Assistant de la Grammar School de Market Harborough (Leicester), aunque es claro que las cosas venían impulsadas desde mucho antes. En el último año de Licenciatura de Filología inglesa en la Universidad Central de Madrid, 1957-1958, sobre todo, había comenzado yo a configurarme el diseño de lo que en un futuro inmediato justificara mis dos Tesis: de Licenciatura y Doctoral en Filología inglesa. Para la primera de ellas (Tesina) que, junto con un examen de Reválida general superé en marzo de 1959, veo ahora con la debida perspectiva, cuán decisivos fueron los veranos de 1957 y de 1958 que pasé íntegramente en Oxford. Aquella era la vida que mejor convenía a un mozo en su temprana veinteañeridad, que salía de vacaciones “laborales” de la España de aquel tiempo en la que lograr el correspondiente permiso de la

autoridad militar era ya una formidable penitencia disuasoria para todo aquel que (y tal era mi caso!) estuviera en edad de servir a la Patria. Trabajar de aprendiz de todo (jack of all trades!), ganar unas esterlinas, divertirse y entrar a saco con avidez en los anaqueles de las librerías Blackwell's y Parker en busca de material poético para traer a casa . . . era todo lo que uno podía esperar de la vida. Allí, esas antologías preciosas y novísimas de Lewis & Lehman, *The Chatto Book of Modern Poetry*; o *The Penguin Book of Contemporary Verse*, en recopilación de Kenneth Allott; o la antología *English Love Poems* de Betjeman y Taylor, libros relucientes, cuajados de materia donde probar los juveniles ímpetus de uno...

Las lecturas de aquellos dos inolvidables veranos y mi propio temperamento que iba cada vez desvelando más incógnitas se plasmaron en el presuntuoso título de mi Tesis de Licenciatura *La mujer en la poesía inglesa moderna con apéndice antológico* que acompañé a las pruebas del entonces preceptivo examen de Reválida de Licenciatura y que, como también dije, pude superar en la convocatoria extraordinaria de febrero —celebrada en marzo— de 1959. Desde esta rampa de lanzamiento no quedaba más alternativa que seguir con todas las consecuencias. Y eso fue lo que hice. Liquidar los cursillos cuatrimestrales de doctorado (marzo-junio), registrar un título aproximado para Tesis Doctoral y asegurar mi curso 1959-1960 en la Gran Bretaña fue el programa conjuntado que me ocupó a tope hasta mi efectiva partida para Market Harborough a principios de septiembre de 1959.

Para entonces ya tenía yo algo más perfilado el campo de investigación creadora sobre el que estaba decidido a basar mi Tesis doctoral. Y ello sería el estudio del neorromanticismo poético inglés de post-guerra, en razón de tres de sus

representantes. Mis lecturas y mis reflexiones anteriores me habían impulsado, de una parte, a excluir a Dylan Thomas del grupo de mis autores por considerar que merecía un estudio separado y especial, sobre todo en virtud de la traducción de su comedia radiofónica *Under Milk Wood* que por aquel entonces *también* me puse en disposición de acometer; de otra parte, porque (y en lo que yo creía ver un golpe de fortuna) las investigaciones de que disponía sobre el material de mi Tesina me habían conducido al feliz descubrimiento de un núcleo de poetas, tres, concretamente, cada cual con sus particularidades y diferencias, pero los tres cohesionados por un estro o talante que yo, a falta de un corsé denominativo más riguroso, sancioné como “neorromántico”.

Cual si se tratara de una eterna réplica de la imagen aristotélica de la “materia peregrina en busca de una forma en la cual encarnarse”, así, para el proceso investigador de alguien que, como yo, discurría por sus veintipocos años, era esencial el descubrimiento de autoridades que refrendasen mis propios asertos. Dichas autoridades adoptaban la cándida forma de menciones de mis autores en tal o cual libro, y caracterizándole por si fuera poco mediante el calificativo de “neorromántico”. Y así iba yo conformando el tejido de mi investigación creadora: en virtud de intuiciones refrendadas; de autoridades contestadas o digeridas; de lecturas y ensayos de traducción de lo que veía: todo ello ensamblado en una ejecución entusiasta y pujante, como animada por el combustible de mi temprana edad y de un mundo que estaba ahí “just out there”, esperando que yo lo hiciera entrar en mí . . .

Definitivamente, el espacio a acotar para mi tema de Tesis quedaría justificado por tres poetas: Laurie Lee, Bernard Spencer, y John Heath Stubbs. La codicia de mi lectura y mi

ansiedad por sistematizar planteamientos y resultados me habían impulsado a entibar desde el principio todo el material recogido; a no abandonar cabos sueltos y, en mi caso, a dejar plenamente evidenciado ante los futuros y posibles lectores críticos de mi trabajo que el término *neorromántico* aplicado a mis autores no era caprichoso sino que, además de mi propia percepción en virtud de la lectura de sus poemas, los estudiosos también encontraban en dicho término *neorromántico* la mejor identificación para nuestros autores. Y puesto que esta Introducción que nos ocupa se refiere a Laurie Lee, ciñámonos a él ya desde ahora con monográfica incumbencia.

Como digo, era todo un júbilo cada descubrimiento bibliográfico en que a nuestro autor lo identificaban con la característica que yo le había asignado desde un principio. De momento, y como reacción más acusada al tono de la poesía acreditada del así llamado “grupo de Oxford”, la década de los años cuarenta en la que Laurie Lee empezó a publicar sus poemas tendió hacia “un mundo de sensibilidad personal, de sensaciones, emociones y sueños, todo lo cual puede muy bien llamarse Romanticismo”.¹ Y es lógico. Lo romántico, más que explicitarse con características y rasgos positivos, se ha ofrecido siempre, desde los inicios de su progresiva manifestación, como un único frente liberador de las cualesquiera actitudes literarias que le pudieren preceder. A falta de mejor término, “romántica” podemos llamar a la conciencia viva de rebeldía que esgrimieron los poetas que no se interesaron prioritariamente por los temas sociológico-políticos. Su obra, a veces, apareció teñida simplemente de un pintoresquismo alarmante; otras, ofreció verdaderos alardes de emocionalidad en pleno contraste con la frialdad discursiva de la realidad social a considerar; las más de las veces significó una evidente preponderancia de lo

imaginativo sobre lo conceptual. Todo ello, insistimos, está mucho más de acuerdo con lo que hasta ahora los vocablos “romántico”, “romanticismo” han entrañado, que con otro término. La guerra, además, al par que renovaba las existencias literarias, transformaba también los paradigmas de la sociedad británica de su tiempo. En una palabra, lo que con mayor o menor propiedad dio en llamarse “neorromanticismo” en Inglaterra presentó en su distanciamiento con lo previo una reacción contra el gusto literario más reconocido; y una rebeldía de cariz más personal respecto de ciertos autores.²

El movimiento neorromántico inglés participa de todas las inexactitudes que trae consigo cualquier tipo de novedad, en parte inesperada, joven y que esté aún por agotarse. Los hombres que baraja y que reúne no son siempre los mismos, y los libros al uso ofrecen al lector buena prueba de lo dicho. Ejemplos:

There was a neo-romanticism in poetry which bound together writers of widely different temperament and technical adequacy: Vernon Watkins, Heath Stubbs, Laurie Lee³

Al tiempo que otro estudioso de la época nos recuerda que

Romanticism of various kinds was to be the dominant tone and force of the forties”.⁴

La problemática demarcación de límites y personalidades bajo la posible y común denominación “romántica” que ya apuntamos se patentiza con la nota sorprendente de que este último autor citado, Geoffrey Moore, no menciona en su nómina de románticos ni a Spencer, ni a Lee, ni a Stubbs, poetas sobre los

que precisamente yo esboqué un trabajo ya antiguo sobre el neorromanticismo inglés en poesía.⁵

Laurie Lee nace en 1914, año asimismo de Dylan Thomas. El no estudiar en Oxford ni, que sepamos, en ninguna otra Universidad, le priva —y le libra— de pertenecer a un grupo de escritores engranados fácilmente en un mundo de publicaciones y de periodicidad creadora. Creo que la separación e independencia social de Lee corrió paralela a su mundo poético. Sus viajes por Chipre y en general por todo el Mediterráneo le brindaron pinceladas y toques de otro ambiente. Esta faceta peregrina y exótica de Lee, sacada a luz en un buen número de poemas, está sobradamente atestiguada:

Laurie Lee, Lawrence Durrell, and Bernard Spencer, writing from experience gained in foreign lands or on strange seas, are isolated individuals expressing what they have felt, seen and remembered.⁶

Esencial aditamento en su experiencia humana y poética fueron sus estancias en España, las cuales le dieron oportunidad de ponerse en contacto personal con escritores de aquí, Federico García Lorca entre otros. Esta faceta de Lee es la que, de manera decisiva, justifica el espíritu de lo que estoy escribiendo, y a ella habremos de referirnos siempre a partir de ahora. Así, una vez que, siquiera sucintamente, he esbozado con cierto matiz académico la figura de Lee, conecto con el arranque de esta Introducción y me dispongo a hacer una semblanza más vivencial de mi relación con nuestro autor.

En efecto, mis deseos de conocer a Laurie Lee se materializaran, previa concertación de cita que me hizo mediante la amable carta que adjunto. Quedamos en un *pub* de —creo—

Sloane Square, en la fecha propuesta en su carta, el 30 de enero de 1960. Cuando llegué al *pub*, unos minutos antes de la hora, miré hasta que descubrí una mesa, al fondo, ocupada por un hombre. No recuerdo si para entonces había visto yo la fotografía de Laurie Lee en parte alguna. El caso es que me acerqué, y con la cortedad de mi aún endeble rodaje en la lengua inglesa, aventuré cortésmente:

- Are you Mr. Laurie Lee?

La entrevista fue en extremo cordial, distendida. Hablamos . . . ¿hace falta decirlo? . . . de poesía. De poesía, sí, y de otras cosas: de España, de García Lorca . . . Laurie Lee, a mi requerimiento, fue desgranando los entresijos poéticos que, al menos intencionalmente y desde su incumbencia, alojó en algunas de sus creaciones. Recuerdo que consideraba a su poema “First Love” (*The Bloom of Candles*) una de sus más inspiradas creaciones de amor. El que los miembros de una muchacha crezcan “llamativos cual ramas de coral” encapsula una atinadísima imagen. Y lo de la búsqueda de garzas por parte del chico, “sus dedos sumergidos en el verdor de las nueces” es una sugestiva transcendencia amorosa, plena de intuiciones líricas. También recuerdo que en el discurrir de nuestra charla hubo sitio para que Laurie Lee me recomendara la obra de Sir George Rostrevor Hamilton, *Guides and Marshals*, en la que, según su criterio, se encontraban comentarios sagaces sobre su poesía. Y así transcurrió nuestra velada. Nunca se me despintará el ademán pausado, cachazudo de Laurie Lee, ayudándose de los sorbos sostenidos a su “mug” de cabida de pinta, y de las chupadas de su pipa. Todo gratísimo y esclarecedor para mis 23 años ávidos de epifanías literarias.

El curso fue transcurriendo colmado de realizaciones. A través de la Biblioteca Pública de Market Harborough, y por el régimen

de préstamos, me fui haciendo con los libros de poemas de Laurie Lee, y después de pasadas y pasadas quedó confeccionada definitivamente la antología de nuestro autor. Elegiría, pues, catorce poemas de su primer libro *The Sun My Monument* (London: The New Hogarth Press Library. Vol. XIII. 1944); cuatro de su siguiente libro *The Bloom of Candles: Verses From a Poet's Year* (London: Lehmann, 1947), y un solo poema de su obra posterior *My Many Coated Man* (London, 1955), todos ellos incorporados en la publicación que ahora presentamos.

Antes de regresar a España tuve el privilegio de conocer a George S. Fraser, el cual, a mi llamada telefónica interesándome en poder tratar con él sobre temas de mi Tesis, etc., me respondió con una primera invitación a su casa de Leicester el 4 de junio de 1960; dicha invitación (no me comportaría yo tan mal!) propició una segunda velada el día 15 del mismo mes. En ambas ocasiones se charló y se bebió de lo lindo, y las alforjas de mi curiosidad y de mi apetencia informativa quedaron repletas de erudición. George S. Fraser era una impresionante mina: Conocía la poesía, tanto libresca como vivencialmente, dando pelos y señales de autores vivos y muertos. No dejaré nunca de agradecerle la elegante gentileza con que me regaló el librito suyo *Post-War Trends in English Literature* (Japón: The Hokuseido Pres, s/a), echándose hacia atrás, asiéndolo de un estante y alargándomelo, como refrendo aseverativo de un juicio o valoración emitida sobre tal o cual materia. Estupendas dos veladas en las que tuve ocasión de medir la temperatura de mi fragua, el temple de mi dialéctica (que después de nueve meses consecutivos había experimentado grandes progresos), la madurez de mis investigaciones bajo los focos críticos de profesionales establecidos

El tiempo, en el inmenso capacho de su infinita holgura, se encargó de todo lo demás, permitiendo el acomodo de hechos y realidades. A finales de junio, fechas de mi regreso a España, y como antes señalé, había yo detectado y “peinado” convenientemente los libros de poemas de Laurie Lee hasta entonces aparecidos. Los poemas cuya traducción acometé son los que ahora justifican esta presentación, con las limaduras y retoques que todo resabio de perfeccionismo comporta. La versión de los poemas que incorporé para mi Tesis de 1961 se vio alterada, siquiera mínimamente, por la publicación posterior respectiva de algunos y de todos los poemas aludidos: Primero, en las revistas complutenses de poesía LLANURA y ALDONZA (Alcalá de Henares, 1962-1968), y después en mi *Antología de poemas ingleses románticos en español* (Alcalá de Henares: Garza, 1969), y que edité con fondos desglosados de una ayuda del Canadá Council. Lo que sí quiero asegurar ahora es que el resultado final de la descodificación de los 19 poemas que componen esta monografía ha sido re-elaborado por completo, produciendo así una cuarta, reciente y última —por el momento— versión de unos poemas concretos que continuarán propiciando una indefinida variedad de imitaciones y recreaciones, atendiendo al estro del traductor y a la realidad poética, social y receptora, hacia la cual éste oriente su trabajo.

Una vez que el trámite penoso de mi Tesis doctoral quedó superado en mayo, 1961, y desde que comencé a profesar en los U.S.A. como hispanista en septiembre de ese mismo año, hasta que me incorporé en 1972 al Departamento de Filología inglesa de la Universidad de Granada, la lectura de los libros en prosa de Laurie Lee han ido perfeccionando mi conocimiento de la obra de este hombre. Primero fue *Cider With Rosie* (London: The Hogarth Press, 1959 y muchísimas ediciones más); luego, *A Rose*

for Winter: Travels in Andalusia (London: The Hogarth Press, 1955); y finalmente, *As I Walked Out One Midsummer Morning* (London: André Deutsch, 1969 [Penguin Books, 1971]). En estos dos títulos últimos el poeta habla de España, y sobre todo, de Andalucía

El círculo se va estrechando: Lo que comenzó con mi descubrimiento de los poemas de Laurie Lee y algo más tarde conocerle personalmente en una plomiza, fría y lluviosa tarde-noche del 30 de enero de 1960 en Londres, se cierra ahora con mi residir desde hace 20 años en Andalucía y constatar que Almuñécar ha celebrado actos de homenaje y de reconocimiento hacia nuestro autor. En estos más de treinta años de vinculación —real, pensada, intuita, libresca, etc.— con Laurie Lee mi perspectiva puede haber modificado su sesgo, pero siempre supeditada y referida a mi asunción del poeta: un año en Inglaterra, diez en Norteamérica, otros en España y más de veinte en Andalucía otorgan este toque de internacionalidad casera y concorde con mi deseo de que sea Almuñécar el punto en el que se lleve a término la sutura o broche final, y por ahora, de este gigantesco recorrido. Porque si nos comportamos con hombría de bien y recordamos el apólogo del condenado a quien el rey perdona la vida por acertarle su pregunta de “¿Dónde se halla el centro del mundo?” y aquél contestar “bajo los pies de vuestra Majestad, porque la Tierra es una esfera”, así nosotros, si en Almuñécar, diremos que es aquí donde la vibración poética y humana de Laurie Lee puede haber experimentado su más genuina intensidad.

NOTAS

- ¹ M. Manent, *La poesía inglesa: Los contemporáneos* (Barcelona: editorial José Janés, 1948). Prólogo
- ² Vid. George S. Fraser, *Post-War Trends in English Literature*. Chapter III, A “Some Notes on Neo-Romanticism” (Japan, s/a), pp. 32-40
- ³ *The Penguin Book of Contemporary Verse*. Selected with an Introduction and Notes by Kenneth Allott (1957). Introductory Note, p. 25
- ⁴ Geoffrey Moore, *Poetry To-Day*. Introduction, p. 10
- ⁵ Tomás Ramos Orea, “La noción de amor en tres poetas neorrománticos ingleses actuales”, *Filología Moderna*, 25-26 (Madrid, octubre 1966-enero 1967), pp. 81-99
- ⁶ R.A. Scott-James, *Fifty Years of English Literature: 1900-1950*. With a Postscript 1951-1955 (London, 1956)

OBRAS DE LAURIE LEE

THE SUN MY MONUMENT.

The New Hogarth Press Library. Volume XIII. 1944.

THE BLOOM OF CANDLES: "Verses from a poet's
year"

London, Lehmann, 1947.

MY MANY COATED MAN.

London, 1955.

THE POCKET POET (Antología de sus poemas hecha
por él mismo)

London. Vista Books, 1960.

The Sun my Monument:

"Port of Famagusta"

"The Return"

"Asleep We Are Divided"

"November"

"Landscape"

"Song in August"

"At Night"

"Poem of Spring and War"

"Poem in the Country"

"Song in Midsummer"

"Time of Anxiety"

“Juniper”
“Day of These Days”
“Larch Tree”

The Bloom of Candles:

“First Love”
“Summer Rain”
“April Rise”
“Time Returning”

My Many Coated Man:

“Song by the Sea”

NOTA: La versión española de estos poemas aparece en mi obra
Traducción: Textos poéticos (Inglés – español)

“El soneto de John Keats “Blue, 'Tis the Life of Heaven' . . . Dos variantes descodificadoras del mismo conceit”, en *Traducir poesía. Luis Cernuda, traductor* (Ed. Emilio Barón). Univ. de Almería 1997, pp. 39-45

Answer to a Sonnet by J. H. Reynolds, ending—

Dark eyes are dearer far
Than those that mock the hyacinthine bell.

BLUE! 'Tis the life of heaven, —the domain
Of Cynthia, —the wide palace of the sun,—
The tent of Hesperus, and all his train,—
The bosomer of clouds, gold, grey, and dun.
Blue! 'Tis the life of waters—ocean
And all its vassal streams: pools numberless
May rage, and foam, and fret, but never can
Subside, if not to dark-blue nativeness.
Blue! Gentle cousin of the forest-green,
Married to green in all the sweetest flowers—
Forget-me-not, —the blue-bell,—and, that queen
Of secrecy, the violet: what strange powers
Hast thou, as a mere shadow! But how great,
When in an Eye thou art, alive with fate!

Azul!, vida del cielo, baluarte
de Cynthia, diáfana mansión del Sol,
lar de Héspero, su corte y estandarte,
alma de nube gris sin arrebol.

Azul!, vida del agua, de los mares
y de fuentes y lagos y de espumas
que no tendrían vida en sus azares
sin el germen azul de oscuras brumas.

Azul!, noble pariente de los campos,
casado con el verde de las flores,
–nomeolvides, campánulas y lampos

silentes de violetas – tus fulgores
tienen poder de espectro y qué grandeza
si en un ojo reflejas tu belleza!

Azul!, vida del cielo, residencia
de Cynthia y de la luz vasta morada;
lar de Hespero y de toda su asistencia,
seno de nube oscura, gris, dorada.

Azul!, alma del ácueo oceano
e infinito cortejo tributario
que encrespan sus espumas pero en vano
revierten sino al denso azul primario.

Azul!, noble allegado de las plantas,
unido con el verde en dulces flores
–nomeolvides, pensel y esas infantas

calladas, las violetas: tus fulgores
son bellos en lo inerte, y más grandiosos
cuando al azar animan unos ojos!

Antología opcional de poemas emocionales ingleses. Universidad de Granada , 1989, p. 71.

Corría el año de 1953, en su mes de septiembre. Como premio a mi haber acabado en julio de ese mismo verano el Examen de Reválida (última señal del así llamado Plan del 38) mi padre me había permitido ir a Inglaterra a pasar un par de semanas con unos amigos suyos, inmediatamente antes de incorporarme a las Facultades de Filosofía y Letras y de Derecho de la Universidad Central de Madrid. El turismo vivencial que yo desarrollara en aquella primera visita al extranjero está fuera de lugar en este *paper*; pero no lo está el hecho de que los mencionados amigos de mi familia, con quienes pasé ese “fortnight period” en su casa de campo de cerca de Ipswich, en el condado de Suffolk, me regalaran a mi regreso a España un librito de pastas duras, verdeclaras, al que, dadas mis capacidades de entonces al respecto, poca o nula atención pude prestar.

En 1957, encarrilado en mi cuarto curso de carrera y segundo de especialidad de Filología inglesa, tuve mi original, primeriza y seria oportunidad de medir las fuerzas con los textos de algunos poetas ingleses. La verdad es que, lo extensivo, a la sazón, de nuestro plan de estudios, donde la Literatura inglesa era una de las ocho o nueve materias del curriculum de aquel cuarto curso,

unido —ya lo dije— a lo enteco de mis competencias, no me permitieron entrar en grandes profundidades. Comentábamos, eso sí, tal o cual detalle de los poemas más conocidos, y en el caso de Keats, a nuestro paciente y voluntarioso Mr. James Tulley le venía largo hacernos captar alguna cosilla dentro de alguna Oda, etc. Fue entonces, con motivo de contrastar los textos reales del autor Keats en cuestión con las semblanzas teóricas que de ellos se nos facilitaba en clase, cuando me encontré con este soneto. Por fin había comenzado a fructificar a lo vivo el regalo de mis amigos ingleses. El tomito de referencia, John Keats, *Poems*. London: J.M. Dent & Sons Ltd. First published in Everyman's Library 1906. N° 101. Re-edited and re-set 1944. Last reprinted 1951. With an Introduction by Gerald Bullett.

Uno de los detalles que más me significaron del soneto que nos ocupa fue la leyendita que aparecía debajo de su título. Como podéis ver, así: “Answer to a Sonnet by J.H. Reynolds, ending – Dark eyes are dearer far / Than those that mock the hyacinthine bell”. Así, pues, parece tratarse de un soneto de encargo, de amistosa 'puja' o réplica al de Reynolds, y en el que Keats pretende reivindicar, en todos los ámbitos, la excelencia de lo azul. Cuando acometí la versión de este soneto sí tenía yo muy asimilado, muy dentro de mi patrimonio vivencial y emotivo, el *Azul* . . del gran Rubén. Acaso, en el seno de las más soterradas motivaciones fuera este factor una de las instancias determinantes para dedicarle a nuestro soneto cierta esmerada atención. La estructura no esconde nada ajeno a lo normal y consuetudinario desde que el soneto inglés adoptó la fórmula nacional de los tres serventesios y el remate del pareado. La acumulación enunciativa de datos más o menos anecdóticos de dichos tres serventesios culmina en el *conceit* concentrado de la

belleza que comporta el azul de unos ojos. Ahora, con la perspectiva que presta un buen número de años, me atrevería a dictaminar que ambas versiones se esforzaron en resaltar la contundencia del conceit que encierra el estuche abrochado de los dos últimos versos o pareado final. Los doce versos anteriores, acomodados, según vimos, en los tres correspondientes serventesios, mediante el pequeño censo de realidades, establecidas más o menos por conjetura, más o menos por observación inmediata y directa, proceden a expeditar el camino para el gran epifonema de la categoría final que, al enaltecer el color azul de los ojos, substancia el cariz de réplica que Keats con este soneto dio al de Reynolds. Veamos sucintamente el comportamiento retórico de una y otra versión.

Las especificaciones nominales de Cynthia como diosa de la luna, y de Hesperus, como lucero de la tarde, imponen cierta estrechez de maniobra de re-creación en ambas versiones. En la primera persigo, si acaso, la intensificación de que por primar el matiz azulado como fondo de tonalidad de todo lo demás, la nube carece de color rojizo; es decir, “sin arrebol”. El segundo serventesio es una explicación poetizada de lo que ya en nuestros primeros años de Bachillerato nos enseñaron a reconocer como “ciclo del agua en la Naturaleza”, junto con aquella fabulosa ley de ciertos sabios franceses respecto de que “la materia ni se crea ni se destruye: sólo se transforma”.¹ Creo que la primera versión poetiza más libremente, produce una equiparabilidad del “sentido”; mientras que la segunda intenta un marcaje, una fijación de virtualidades terminológicas equivalentes, dando por descontado que la ley física sobre el ciclo del agua en la Naturaleza a que antes aludía, queda, asimismo, evidenciada con garantías. El tercer serventesio incorpora un breve elenco de muestras del reino floral donde el

color azul participa predominantemente. El empleo de “campos” de la primera versión determina cumplidamente al traductor, le deja poco donde elegir a efectos de rima perfecta o consonante. De ahí lo de “lampos” (en su acepción más antonomástica de 'resplandor intenso'), término que no tiene referencial declarado en la “source language”; algo así como la ingenua licencia confesada por el poeta del XIX en que al necesitar rimar un nombre propio con el término *sabio* no puede echar mano más que de Fabio, por lo que se disculpa a continuación, alegando que

si tu nombre no es Fabio, en este instante
a dártelo me obliga el consonante,

La nómina de elementos botánicos del verso 11 permite una maniobrabilidad de elección: “campánulas, jacintos . . .” frente a “no-me-olvides, pensel”, etc. En cualquier caso de entidad anecdótica.

Y llegamos al epifonema final, grapa y estuche del cuerpo del *conceit*: “Mere shadow” en una y otra versión despiertan en el traductor poético una carga críptica, en ningún caso unívoca, y de ahí, interpretando lo que en el propio autor no puede estar sino como contenido potencial que se ofrece al lector para su asentimiento y asunción, me conducen a “poder de espectro” y a “fulgores en lo inerte” respectivamente. Por último, si mi primera versión traslada literalmente “an Eye” al tiempo que desatiende la intención semántica de “alive with fate”, mi segunda versión acaso no acierte de lleno con la captación de “mere shadow” (acaso una fijación más literalmente contigua como “son bellos como sombra” encajara mejor), mientras que se decide por hacer concurrir en “alive with fate” una buena carga de significado mediante los significantes de “al azar animan”. En general,

podríamos decir que la interpretación amplia e intuitivamente espiritualista de la primera versión queda recogida en la segunda junto con una voluntad más señalada de acercamiento o contigüidad a las semias respecto del código “a quo” del original; a una más estricta incorporación de la mayor cantidad de elementos terminológicos, sin que por ello, creemos, se haya supuesto una mayor excelencia en el discurso descodificado que se ofrece al lector en la dicha versión segunda.

Consideradas ahora, simultáneamente, en bloque de conjunto, ambas versiones, sí podríamos conceder una vez más que cada una por su lado cooperan en el desentrañamiento del sistema de recursos retóricos con el que Keats sustenta su soneto original. Si cada una de las versiones por separado, en virtud de consecuciones felices o de languideces expresivas, no creo que despierte en el lector aprobaciones o reprobaciones irreconciliables respecto de la otra, lo cierto es que, mediante el concurso combinado de ambas penetramos más concienzudamente en la elegante estructura de recursos retóricos que Keats instrumenta en este soneto. De lo remoto astral, y en cierta manera no experimentable en que lo azul se implanta en el primer serventesio, se pasa a la observación de las leyes respecto de una dimensión terráquea: las aguas, los océanos, están más a nuestro alcance que los cuévanos infinitos de los espacios; que los parajes de los orbes. En el tercer serventesio, el poeta, ya instalado en lo propiamente cercano y telúrico, se vale de las flores más consuetudinarias de nuestro reino botánico para alojar en ellas la relevancia del color azul. Y por último, ese mismo color azul el poeta lo acomoda en algo tan próximo y tan hermosamente inquietante como los ojos, suponemos que de una mujer.

Una vez más Keats se nos ha presentado como el consumado poeta de los procesos y de las mostraciones sensoriales: De lo lejano (empíreo, astros, etc.) a lo más directamente vivencial (ojos de mujer), pasando por las realidades telúricas del ciclo del agua en la naturaleza y de un muestrario de flores y plantas; y todo ello, a través del hilo poético conductor de “lo azul”. Me consideraría satisfecho si estas dos versiones más contribuyeran a señalar los rasgos salientes y por descubrir del código poético original de este soneto de Keats.

NOTAS

- ¹ De este lugar común, en clave poetizada, ya encontramos referencias previas, por ejemplo en Gil Vicente, por boca de Rubena, en la *Comedia* de su mismo nombre, escrita hace nada menos que casi cinco siglos:

“Oh, tristes nubes oscuras
que tan recias camináis:
sacadme de estas tristuras
y llevadme a las honduras
de la mar adonde vais”

Gil Vicente, *Comedia de
Rubena*, escena primera

“Mi recuerdo de Laurie Lee (Desde una clave andaluza)”, en *Literatura comparada. Relaciones literarias Hispano-Inglesas (siglo XX)* (Ed. Emilio Barón) Univ. de Almería 1999, pp. 75-81

Conocí personalmente a Laurie Lee en Londres una tarde lluviosa, fría y plomiza de enero de 1960. Hasta julio de ese mismo año y desde septiembre 1959 cumplía yo mi curso académico de estancia en el Reino Unido como Spanish Assistant de la Grammar School de Market Harborough, en el condado de Leicester, aunque es claro que las cosas venían impulsadas desde mucho antes. En el último año de Licenciatura de Filología inglesa en la Universidad Central de Madrid, 1957-1958, sobre todo, había comenzado yo a configurar el diseño de lo que en un futuro inmediato justificaría mis dos Tesis: de Licenciatura y Doctoral en Filología inglesa. Para la primera de ellas (Tesina) que junto con un examen de Reválida General superé en marzo de 1959, veo ahora con la debida perspectiva cuán decisivos fueron los veranos de 1957 y de 1958 que pasé íntegramente en Oxford. Aquella era la vida que mejor convenía a un mozo en su temprana veinteañeidad, que salía de vacaciones laborales de la España de aquel tiempo en la que lograr el correspondiente permiso de la autoridad militar era ya una formidable penitencia disuasoria, más que nada para todo aquel (y tal era mi caso) que estuviese en edad de “servir a la patria”. Trabajar de aprendiz de todo (jack of all trades!), ganar unas esterlinas, divertirse y entrar a saco con avidez en los anaqueles de las librerías Blackwell's y Parker, sólo como ejemplo, en busca de material poético para

traer a casa . . . era todo lo que uno podía esperar de la vida. Allí esas antologías preciosas y novísimas de Lewis & Lehman, *The Chatto Book of Modern Poetry*; o *The Penguin Book of Contemporary Verse*, en recopilación de Kenneth Allott; o el florilegio *English Love Poems* de Betjeman y Taylor, libros relucientes, cuajados de materia donde probar los juveniles ímpetus de uno . . .

Las lecturas de aquellos dos inolvidables veranos y mi propio temperamento que iba cada vez desvelando más incógnitas se plasmaron en el presuntuoso título de mi Tesis de Licenciatura, nada menos que *La mujer en la poesía inglesa moderna, con apéndice antológico*, que acompañé a las pruebas del entonces preceptivo examen de Reválida de Licenciatura y que, como también dije, pude superar en la convocatoria extraordinaria de febrero —celebrada en marzo— de 1959. Desde esta rampa de lanzamiento no quedaba más alternativa que seguir con todas las consecuencias. Y eso fue lo que hice. Liquidar los cursillos cuatrimestrales de doctorado (marzo-junio), registrar un título aproximado para Tesis doctoral y asegurar mi año académico 1959-1960 en Gran Bretaña fue el programa conjuntado que me ocupó a tope hasta mi efectiva partida para Market Harborough a principios de septiembre de 1959.

Para entonces ya tenía yo algo más perfilado el campo de investigación creadora sobre el que estaba decidido a basar mi Tesis doctoral. Y ello sería el estudio del neorromanticismo poético inglés de post-guerra, en razón de tres de sus representantes: Laurie Lee, Bernard Spencer, y John Heath Stubbs . . . A Heath Stubbs, después de algún fallido intento, desistí y no llegué nunca a conocerlo en persona. Con Bernard Spencer sí me entrevisté varias veces en Madrid, ya que él profesaba durante todos aquellos años en el British Institute de la

calle de Almagro. Y ahora, estando yo todo un curso en el Reino Unido no era cuestión de que se me escapara Laurie Lee.

Era todo un júbilo cada descubrimiento bibliográfico en que a nuestro autor lo identificaran con la característica de neorromántico que yo le había asignado desde un principio. Como reacción más acusada al tono de la poesía acreditada del así llamado “grupo de Oxford”, la década de los años cuarenta en la que Laurie Lee empezó a publicar sus poemas tendió, según Mariano Manent, hacia

“un mundo de sensibilidad personal, de sensaciones, emociones y sueños, todo lo cual puede muy bien llamarse Romanticismo”¹

Y es hasta cierto punto lógico. Lo romántico, más que explicitarse con características y rasgos positivos, se ha ofrecido siempre, desde los indicios de su progresiva manifestación, como un frente liberador de las cualesquiera actitudes literarias que le hubieran podido preceder. A falta de mejor término, “romántica” podemos llamar a la conciencia viva de rebeldía que esgrimieron los poetas que no se interesaron prioritariamente por los temas sociológico-políticos. La obra de los “románticos” apareció teñida simplemente de un pintoresquismo alarmante; otras, ofreció verdaderos alardes de emocionalidad en pleno contraste con la frialdad discursiva de la realidad social a considerar; las más de las veces significó una evidente preponderancia de lo imaginativo sobre lo conceptual. Todo ello, insistimos, está mucho más de acuerdo con lo que hasta ahora los vocablos “romántico”, “romanticismo” han entrañado que con otro término. La guerra, además, al par que renovaba las existencias literarias, transformaba también los paradigmas de la sociedad británica de su tiempo. Para Keneth Allott,

“There was a neo-romanticism in poetry which bound together writers of widely different temperament and technical adequacy: Vernon Watkins, Sidney Keyes, John Heath Stubbs, Laurie Lee”. . .²

Bien. Ya podemos decir que Laurie Lee nace en 1914. El no estudiar en Oxford ni, que sepamos, en ninguna otra Universidad, le priva —y le libra— de pertenecer a un grupo de escritores engranados fácilmente en un mundo de publicaciones y de periodicidad creadora. Creo que la separación e independencia social de Lee corrió paralela a su mundo poético. Sus viajes por Chipre y en general por todo el Mediterráneo le brindaron pinceladas y toques de otro ambiente. Esta faceta peregrina y exótica de Lee, sacada a luz en un buen número de poemas, está sobradamente atestiguada. Por todos, R.A. Scott-James asevera:

“Laurie Lee, Lawrence Durrell, and Bernard Spencer, writing from experience gained in foreign lands or on strange seas, are isolated individuals expressing what they have felt, seen and remembered”³

Esencial aditamento en su experiencia humana y poética fueron sus estancias en España, las cuales le dieron oportunidad de ponerse en contacto con escritores de aquí, Federico García Lorca entre otros. Esta faceta de Laurie Lee es la que de manera decisiva justifica el espíritu de lo que estoy diciendo. Y así, una vez que siquiera sucintamente he trazado la caracterización, si literaria, si vivencial de nuestro hombre, conecto con el arranque de esta comunicación.

Efectivamente, mis deseos de conocer a Laurie Lee se materializaron, previa concertación de cita que me hizo mediante esta amable carta:

49 Elm Park Gardens SW10

12 Jan 1960

Dear Mr Ramos.

I should like to
meet you very much; but
I shall be away from
London during the
next two week-ends.

Do you think you will
be available during
the weekend of the
30th? If so, we
might meet then.

Yours sincerely

Laurie Lee

12 Jan. 1960

Dear Mr. Ramos:

I should like to meet you very much, but I shall be away from London during the next two week-ends. Do you think you will be available during the week-end of the 30th? If so, we might meet then.

Yours sincerely
Laurie Lee

Quedamos en un *pub* de, creo, Sloane Square, en la fecha propuesta en su carta, el 30 de enero de 1960. Cuando llegué, unos minutos antes de la hora, miré hasta que descubrí una mesa, al fondo, ocupada por un hombre. No recuerdo si para entonces había visto yo la fotografía de Laurie Lee en parte alguna. El caso es que me acerqué y con la cortedad de mi aún endeble rodaje en la lengua inglesa, aventuré cortésmente: “Are you Mr. Laurie Lee?” La entrevista fue en extremo cordial, distendida. Hablamos . . . ¿hace falta decirlo? . . . de poesía. De poesía y de otras cosas: de España y de su guerra; de García Lorca. Los ecos, las ósmosis y las correspondencias aparecen por doquier en Laurie Lee: Sólo unos fragmentos tomados de poemas pertenecientes a su libro *The Sun My Monument* [*Mi monumento, el sol*] The New Hogarth Press Library. Volume XIII. 1944

[España] And the day I observed that I was a lover
I crossed the frontier to seek a wound
And fell with a fever above the Bahía de Rosas
Letting the mad snow spit in my eyes.

Y el día en que observé que era un amante
traspasé la frontera en busca de una herida
y caí febrilmente en la Bahía de Rosas
dejando que la nieve enloquecida me escupiera en los
[ojos
“The Return”

[Guerra] Your lips are turreted with guns
And bullets crack across your kiss,
And death slides down upon a string
To rape the heart of our horizon

Almenados están tus labios con cañones,
golpetean las balas por tu beso,
y la muerte resbala como por un bramante
para violar la hondura del horizonte nuestro.

“Song in August”

[Lorca] And your thick tresses twisting
Blue weeds from sweat and darkness

Y tus rizos espesos que retuercen
los azules yerbajos del sudor y lo oscuro.

“Asleep We Are Divided”

El curso en Market Harborough fue transcurriendo colmado de realizaciones, y el tiempo en el inmenso capacho de su holgura infinita se encargó de todo lo demás, permitiendo el acomodo de hechos y de realidades. A finales de junio 1960, fechas de mi regreso a España, había yo detectado y “peinado” convenientemente los libros de poemas de Laurie Lee. Una vez que el trámite penoso de mi Tesis doctoral quedó superado en mayo de 1961, y desde que comencé en los USA mis menesteres

como hispanista en septiembre de ese mismo año hasta que me incorporé en 1972 al Departamento de Filología inglesa de la Universidad de Granada, la lectura de los libros en prosa de Laurie Lee han ido perfeccionando mi conocimiento de la obra de este hombre. Primero fue *Cider with Rosie* (London: The Hogarth Press 1959), y muchísimas ediciones más); luego, *A Rose for Winter: Travels in Andalusia* (London: The Hogarth Press 1955), y finalmente *As I Walked out One Midsummer Morning* (London: André Deutch 1969 o Penguin Books 1971). En estos dos títulos últimos el poeta habla de España y, sobre todo, de Andalucía.

El círculo se va estrechando. Lo que comenzó con mi descubrimiento de los poemas de Laurie Lee y algo más tarde conocerlo personalmente en una plomiza, fría y lluviosa tarde-noche del 30 de enero de 1960 en Londres, se cierra ahora mediante mi conexión funcional con Granada, y con mi constatar que Almuñécar [renombrada como Castillo por Laurie Lee en su *A Rose for Winter* . . .] . . . que Almuñécar, digo, celebrara actos de homenaje y de reconocimiento hacia nuestro autor. Fechada el 26 de octubre de 1989, recibo la siguiente comunicación:

“El Alcalde de Almuñécar y Thon King, Productor de la BBC Saludan a D. Tomás Ramos Orea, Director del Departamento de Filología inglesa, y le invitan al estreno de la película rodada en Almuñécar, sobre la obra de Laurie Lee *Una rosa para el invierno*, el próximo sábado, día 4 de noviembre, a las ocho de la tarde, en la Casa de la Cultura. Juan Carlos Benavides Yanguas aprovecha gustoso esta ocasión para reiterarle el testimonio de su consideración personal más distinguida”.

En estos 38 años de vinculación —real, pensada, intuita, libresca, plástica— con Laurie Lee mi perspectiva puede haber

modificado su sesgo, pero siempre supeditada y referida a mi asunción del poeta: Un año en Inglaterra, diez en Norteamérica, y veinticinco ya en Andalucía otorgan este toque de internacionalidad casera y concorde con mi deseo de que sea éste el punto en el que se lleve a término la sutura o broche final, y por ahora, de tan gigantesco recorrido. Porque si nos comportamos con hombría de bien y recordamos el apólogo del condenado a quien el rey perdona la vida por acertarle su pregunta de “¿Dónde se halla el centro del mundo?” y aquél contestar “bajo los pies de vuestra Majestad, porque la Tierra es una esfera”, así nosotros, si en Andalucía, diremos que es aquí donde la vibración poética y humana de Laurie Lee puede haber experimentado su más genuina intensidad.

NOTAS

- ¹ *La poesía inglesa: Los contemporáneos*. Prólogo. Barcelona: Editorial José Janés, 1948.
- ² *The Penguin Book of Contemporary Verse*. Selected with an Introduction and Notes by . . . 1957. Introductory Note, p. 25.
- ³ *Fifty Years of English Literature: 1900-1950*. With a Postscript 1951-1955. London 1956.

“Calas en la lírica complutense”, *Anales Complutenses*. Volumen XIX (2007). Alcalá de Henares: Institución de Estudios Complutenses, pp. 55-85

Fue a mediados de 1961. Un grupo de amigos nos reunimos en el antiguo restaurante de Quintín, el que hacía esquina con la calle del Tinte y la de Libreros. Había poetas, había prosistas y había curiosos. Por decirlo en plan breve: en aquella velada se gestó *Llanura*, la revista poética complutense cuyo primer número vio la luz en abril de 1962. *Llanura* y su continuación *Aldonza* se desarrollaron hasta 1968 y poco después me correspondió el honor de confeccionar la antología *Lira Complutense*, cuya publicación patrocinó el Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares en 1970. Decía yo en la Introducción a *Lira Complutense* que no me interesaba más que secundariamente el detalle del nacimiento del poeta en Alcalá de Henares y que, por tanto, se conjuntaban autores: 1. Que vivían en Alcalá. 2. Que vivieron allí parte del tiempo y se hallaron en contacto estrecho y frecuente con la ciudad; y 3. Que de manera continuada y acomodándose en cualquiera de las anteriores categorías hubieran publicado material en una o en las dos revistas y que sirviera para presentar al poeta en sus rasgos característicos. Del grupo de diez que conformaron la *Lira* siete nos han dejado con seguridad irremediable. De los otros tres, dos puedo certificar fehacientemente que al día de la fecha continuamos operativos. De la restante, Rosario García Páramo, “Rosario Moncada”, única mujer del grupo, independientemente de mi instancia desiderativa respecto de su largo y abundoso bienestar, tengo que predicar un “en paradero desconocido”.

Comencemos, pues, la cala en nuestros poetas por el orden rigurosamente cronológico de nacimiento con que se presentan en *Lira Complutense*, si bien, y como tributo inexorable a las limitaciones de formato, me veo obligado a limitarme en esta ocasión a cuatro de ellos. Cuento con todo el tiempo del mundo para tratar de los demás en la primera coyuntura propicia que se presente, aclarando, eso sí, y desde este momento, que de la reciedumbre poética de José Chacón, ausente en este trabajo, ya nos hemos ocupado monográficamente más de una vez, tanto en vida como a título póstumo. No en vano, y entre otros reconocimientos, una calle alcalaína y un premio literario lucen su nombre; y una pequeña placa en su memoria adorna la Plaza del Romance.

El lírico humanismo de Julio Ganzo, trascendido de emoción, se refleja en multitud de composiciones, algunas pertenecientes a su libro *Esmeraldas rotas* (Barcelona: Ediciones Rumbos 1955) que, como lema, incorpora en su introito este trío de citas: La primera: “¿Quién que ES no es romántico?” Recordemos la “Canción de los pinos” de Rubén Darío:

Románticos somos. ¿Quién que ES no es romántico?
Aquel que no sienta ni amor ni dolor,
aquel que no sepa de beso y de cántico,
que se ahorque de un pino. Será lo mejor.

La segunda cita del lema: “Omnia vincit Amor” (Virgilio). Y la tercera: “No hay cosa en nombre de la cual yo no te ame” (Amado Nervo). De entrada, en el arranque absoluto de dicho libro *Esmeraldas rotas*, una especie de declaración de principios y de estado de ánimo:

Alef

Nosotros, los que luchamos
en el mundo con desgana
con una sonrisa escéptica
en el alma bien marcada;
nosotros, los que ofrecimos
miel a la maldad humana
obteniendo sólo en premio
una cruel carcajada.
Los que escondemos las penas
bajo una tupida máscara;
nosotros, los que sorbimos
la corola —pura grana—
de flores bellas y el néctar
nos supo a esencias amargas;
los que quisimos mirar
si en una joya dorada
era todo oro o tan sólo
era dorada la capa,
y al primer rasguño vimos
la escoria disimulada....
En nuestras horas lentísimas
van pasando las nostalgias,
y a solas con los recuerdos
de nuestras viejas desgracias
tan sólo entonces sabemos
de una dulzura:
¡las lágrimas!

Con Ganzo calamos en los odres de la sentimentalidad altruista y nos adentramos en un romanticismo sin orillas, sin tiempo y del mejor cuño. De su “Poema enlutado” son estos versos:

En todas partes busco la inmaterial mirada
y los furtivos besos de la mujer amada
que ponga a mis anhelos un poco de calor.

Llevo en mi diestra mano la lámpara encendida,
y así me torno viejo, y así se va la vida:
¡Pero mi último verso será un verso de amor!

Y también de “Canto a la Musa”:

Bella musa ignotal: beber tu lumen quiero.
Tu fe me abre horizontes y calma mi vaivén.
Inspira mis acciones, sé siempre mi venero.
No me abandones, diosa, nunca jamás. Amén.

Julio Ganzo se sentía a gusto consigo mismo con la asunción del magisterio de poetas como Amado Nervo, el modernista mejicano ya citado, de últimos del XIX y primer tercio del XX. El Amado Nervo autor, por ejemplo, de

Si tú me dices 'ven'

Si tú me dices 'ven' lo dejo todo:
No volveré siquiera la mirada
para mirar a la mujer amada,
pero dímelo fuerte, de tal modo

que tu voz, como toque de llamada,
vibre hasta en el más íntimo recodo
del ser, levante al alma de su lodo
y hiera al corazón como una espada.

Si tu me dices 'ven' todo lo dejo:
Llegaré a tu santuario casi viejo
al fulgor de la luz crepuscular.....
Mas he de compensarte mi retardo
difundiéndome, oh Cristo, como un nardo
de perfume sutil ante tu altar.

Digo que el Amado Nervo de este poema se cuele en muchos de los acentos de la poesía de Ganzo. Por todos, este cuarteto denso de “Serenidad”:

En mí no hay inquietud. Ni alegre estoy ni triste.
Resignación en mi alma, Señor, aunque me hieras:
Vine cuando quisiste.
Me iré cuando tú quieras.

Otro de los poemas iniciales de su libro *Esmeraldas rotas* es el que titula “Bajo este prisma” y que reza:

Nauta soy que en mi galera
cruzo el mundo inadvertido,
sin saber de do he partido
ni la playa que me espera.

En lucha con el dolor
se forjó mi voluntad:
Tengo por norte el amor,
por timón, la libertad.

Este poema, además de los ecos palmariamente esproncedianos, me recuerda, siquiera levemente, y desde mi de/mal/-formación de anglista, los motivos de William Ernest Henley (1849-1903) en su "Invictus" que incorporo junto con la traducción mía:

Out of the night that covers me,
Black as the pit from pole to pole,
I thank whatever gods may be
For my unconquerable soul.

In the fell clutch of circumstance
I have not winced nor cried aloud.
Under the bludgeonings of chance
My head is bloody, but unbowed.

Beyond this place of wrath and tears
Looms but the Horror of the shade,
And yet the menace of the years
Finds and shall find me unafraid.

It matters not how strait the gate,
How charged with punishments the scroll,
I am the master of my fate;
I am the captain of my soul.

INVICTO

En la noche que rodea
mi mundo de orilla a orilla

doy gracias al dios que sea
por mi alma que no se humilla.

Bajo crueles avatares
ni gemí ni alcé protesta.
Al golpe de los azares
mi frente herida está enhiesta.

Detrás de este sitio huracán
asoma un pavor umbroso,
mas ni el peso de los años
me halla o me ha de hallar medroso.

Aunque angosto es el camino
y mil penas me impondrán,
soy dueño de mi destino,
soy de mi alma el capitán.

Julio Ganzo era un campeón de la amistad y de la lealtad: lealtad insobornable a principios axiológicos, quiero decir. Respecto de mi familia fueron muchos los homenajes que nos dedicó con su pluma. Sin ir más lejos, cuando mi padre en 1953 leyó su Tesis doctoral de Medicina [decía el hombre con toda razón que si a los médicos, es decir, a los escuetamente Licenciados en Medicina y Cirugía se les llama 'doctores', ni vendría mal ni estorbaría que, además, lo fueran en términos cabalmente universitarios]... cuando mi padre leyó su Tesis doctoral, Julio Ganzo le regaló este soneto todo lo de circunstancias que se quiera pero no carente de estro:

De Hipócrates la máxima experiencia
alumbró los afanes de tu mente,
y venciendo al obstáculo inclemente
encontraste el camino de la ciencia.

Cinco lustros de estudio y de paciencia
coronan los laureles por tu frente,
y una nota de luz... ¡sobresaliente!
al grado doctoral puso la esencia.

Tú diste al sufrimiento ancho consuelo
luchando con tesón y sin desvelo
junto al lecho angustiado del dolor.

Por eso entre los hombres te proclama
el clarín sempiterno de la fama
que ennoblece tu gloria de doctor.

Mi salida poética, en forma de librito por título *Coágulo* (Madrid: Ediciones Arquero 1954), y a expensas, como no podía ser de otra manera, de mi sufrido padre, contó con este estupendo acróstico de Julio Ganzo. Ya se sabe, cada verso comenzando por cada una de las letras en orden que compongan la palabra o secuencia de palabras que fueren, en este caso mi nombre: TOMÁS RAMOS OREA, catorce letras en total:

SONETO-PRÓLOGO

Tus musas te brindaron una lira
Orlada con las más exuberantes
Metáforas de ritmos inflamantes
Ancladas en templanza y llenas de ira.

Sobre un copo el *Coágulo* suspira
Rugiendo sus pasiones anhelantes
Amasadas con polen de diamantes
Más allá de la curva que te inspira.

Olímpico adversario del Pasado
Sumido en un idioma desgastado
Oliscando a babosas de lo impuro,

Respeto, sí, la momia pero envía
Ecléctico bisel de geometría
A la luz victoriosa del futuro.

Con todo, el gran captador de esencias vivenciales que era Julio Ganzo; el autor que se pone en el lugar del prójimo y mediante una cala interpretativa vuelve a crear, recrea, asume, sanciona y culmina la peripecia emocional del otro, en lo que a mí atañe se refleja en un poema que escribió sobre una aventura mía. Brevísimamente. Corría el año de 1957. Me encontraba yo en Oxford, Inglaterra, en verano, a punto de cumplir los 21 años; y en uno de esos lugares maniobreros de bailoteo y reunión de estudiantes de todo el mundo conocí a una chica islandesa, María, durante el fugacísimo y perecedero rato de una o dos melodías. Tan sólo hubo tiempo de decirnos nuestros nombres, nuestras procedencias, y por mi parte, como compendio, supongo, de aquel turbión de anhelos imposibles de realizar allí y entonces..., como expresión de una instancia compensatoria de la típica frustración del momento real en que se producen las cosas, pues digo que la prometí o, mejor, me prometí a mí mismo ante ella que iría a verla a Islandia. ¿Cuándo? Ni idea.

Y el *cuándo* fue el verano de 1964, o sea, siete años después de aquel primer y único encuentro. Me planté en Islandia, en Reykjavik, y allí, excepto ver a la tal María, me ocurrieron muchas cosas que justificarían, eso sí, parte del contenido de una disertación monográfica sobre el alma de los viajes. Esta aventura mía espiritual queda recogida con detalle en el correspondiente capítulo de mi serie *Mujeres, lugares, fechas...* El caso es que a mi regreso de Islandia se lo comenté a Julio Ganzo. No recuerdo qué detalles pude darle. Sólo sé que me escribió el siguiente poema publicado en el nº 45 de *Aldonza*:

Modo ritual

El poeta se hallaba satisfecho
ante su inmensa presa, su mágico poema
que persiguió incansable, prisa a prisa;
el poema volátil del color
y del sonido y del recuerdo
y de la proyección futura.

En sus años tempranos una nórdica bella
de pálida epidermis, cabellos sulfurosos
y pupilas como árticos crepúsculos
fue el faro de su rumbo
y junto a ella vivió los mínimos azules
cuando la brisa quema
y hay pájaros que piden más espacio.

Pero un tiempo olvidado,
de planos desiguales,
distanció los caminos divergentes
y cada cual se fue a su olivo
aspirando el aroma individual

sin sospechas ni voces apremiantes.

Resurgió la memoria del impacto lejano,
la pasión puso espuelas al afán de querer
revivir el pasado

y el poeta pletórico se encaminó a la Isla
del Hielo, la romántica guarida
del ensueño lozano.

Allí buscó y buscó:

toda la prensa y todos los teléfonos
fueron sus camaradas de aventura.

Pero la joven bella
de pálida epidermis, cabellos sulfurosos
y pupilas como árticos crepúsculos
permaneció escondida
entregada de lleno a su destino,
a su meta distinta, inevitable.

El poeta volvió, compuso su poema
y quedó satisfecho.

Él no pactó jamás con la materia
que hubiera sido, acaso,
un punto de placer sin permanencia.

Su cima era la clave del poema,
el recóndito verbo que vibra en la poesía
y es capaz de marcar alguna estela
en las hojas perennes del tiempo y de la gloria.

Decía Homero, o dicen que decía Homero, que los dioses
provocaban las grandes batallas entre los hombres sólo con el fin
de que los poetas pudieran cantarlas. Lo mismo digo yo de esta
peripezia vivencial de mi viaje a Islandia: su última realidad, su

auténtica razón de ser radica *en*, se debe *al* hecho de que un poeta, Julio Ganzo, crease un poema como el de referencia.

El Julio Ganzo filósofo (pues era doctor en Filosofía y Letras, rama de filosofía pura), sazonado de conocimiento histórico y humanístico (era autor de un compendio de Historia Universal) además de jugador internacional de ajedrez y autor de 61 monografías e infinidad de artículos dedicados al juego-ciencia...., este Julio Ganzo, digo, se descubre en poemas como “Engaño”, aparecido en el nº 7 de *Aldonza*:

Parecía una flor de suave aroma
por el gesto sutil de un pensamiento
y la gesta capaz de una paloma.

Parecía una flor —una entre ciento—
de fuerte contraluz en el impacto
sin dilemas unidos al intento.

Parecía una flor, el más exacto
emblema saturado en terciopelo,
el pistilo maduro, pero intacto.

Parecía una flor que intenta el vuelo
hacia la gala, el lema o el antojo
y traga sin saber todo el anzuelo.

Parecía una flor, y era un abrojo.

No obstante, dejo para el final de nuestra cala del poeta su aspecto de semántico, de filólogo. Estamos por los años 1951-1952. Yo comenzaba a jugar con las palabras; yo comenzaba a

sentirme irremediabilmente trastornado por aquellos temas sobre los que más adelante leería todo lo que —dentro de un orden, se entiende— cayera en mis manos, sin que ello representara las más de las veces avance clarificador alguno respecto de mis primeras, cándidas y virginales intuiciones de, como digo, entre mis 14 y 16 años. Nos recuerda Rubén Darío:

“La palabra nace juntamente con la idea, o coexiste con la idea, pues no podemos darnos cuenta de la una sin la otra” (en “Dilucidaciones, VI”, al frente de *El canto errante*, 1907)

Y también:

“Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces” (“Palabras liminares” a *Prosas profanas*, 1896-1901)

Fuere lo que fuere, el caso es que Julio Ganzo, muy probablemente a incitación mía, me escribió este soneto:

Abasias cojitranças se abisman en adúcar,
puñales de cloruro dibujan misticismos,
y entesando trapazas Selene escinde azúcar,
incienso y entelequias de blancos exorcismos.

Coagulan sus marasmos bambolla de atambores
drizando sinfonías de impactos ancestrales
íbidem donde acolan espectros sirgadores
cual rosas extasiadas de aromas siderales.

Zambuca entre solsticios sofitos de telero,
dulce acmé de elipsoides en rectas, moribundos,
cariátides amorfas con iris sin color.

Trinquete de mesana de utópico velero
estólido y versátil cual ecos infecundos
de espasmos infamantes del sexo y del dolor.

Fue tanto el entusiasmo que mostré por dicha creación, que Julio, bondadosamente, volvió a satisfacer mi capricho con una segunda entrega, esta vez con el título de “Bauprés”:

Bauprés que se arrufa cual binza escorada
drizando azagayas de ecoico balago,
asíntota en farpa tal vez dimidiada
por jalde cellisca con fimo de endriago.

Ciclán irrigado sin nesga hialina
que impetra bulimia gratando grafiolos,
epanadiplosis de granza jorguina
tras gálibo ilota varando penoles.

Instila crinejas un coime jibaro
que incide el bitoque y ahelea un buen garo
del dock en izagas, incuria de adral.

Imóscapo joyo decanta su gofa
que es fúcar de epactas, anáglifo en mofa,
aljófár de arzollas y andión perihelial.

Al ver que mi expectación subía de grados, con paciencia franciscana Julio se avino a escribirme un tercer soneto como desempate final, como para dejar las cosas resueltas definitivamente:

Espuelas en retóricos abriles,
diademas de bitácoras amantes
amarando en añil clausulan antes
que el hiato diptongado de Persiles.

La azafata que ordeña los alfiles
de cirros y de cúmulos laxantes
proyectará de idilios a Cervantes
con las ruedas de cien ferrocarriles.

La luna, luna que entre almíbar cande,
del sol las exegéticas apande,
rosicler de atambor en sí becuadro.

Y al untar de verano caduceos
deslindará en teoremas citereos
haciendo en el zenit un gran taladro.

Ya por mi cuenta, y como si quisiera incorporar un átomo de co-
autoría a tan maravillosa realidad, decidí titular al conjunto de los
tres sonetos “Tríptico espectral”.

Yo le rogaría al lector que suspendiera su juicio aun a costa de
algún sacrificio y de algún esfuerzo. La pregunta que se escapa
de puro natural es: “Y eso, ¿qué significa?” Y la respuesta por mi
parte sería: Pues significa lo que cada cual quiera y pueda hacer
que signifique. Verán Vds. Es cuestión de echar cuentas. El 13 de
octubre de 1966 Fernando Arrabal publica en la tercera página de
ABC “Un soneto pánico”:

“Hace meses escribí varios sonetos que llamé pánicos. Uno
de ellos se titula 'Tofamiliarin'”

En la parta fistío de Alanipe
las mejigas es vento de mi recho
en tecanos salpuntos del dejecho
con las paullas de Tedros en Colipe

reditina manceta de la cripe
agritano por aide de mi cecho
en Laris de perceros po de mecho
onlicipo simiete de onlicipe

es un golo tro folo y tru recolo
tapical palireca buba bonas
las jasillas matacias en el molo

en los donos los doros son doronas
pusiestorio de til mel descartaros
ay que Fenre de milios cascanfaros.

Mis amigos, los lectores y los críticos manifestaron su sorpresa ante este poema. Se habló de provocación, de anti-poesía —quizá recordando la fórmula 'anti-teatro' de Ionesco—, de bernardina y de ganas de llamar la atención. Ni los pocos a los que el poema 'gustó' supieron explicarme el porqué”. Y a continuación, y hasta la totalización del artículo se extiende Arrabal en reflexiones, consideraciones y justificaciones que yo, en lo esencial, comparto.

Pero es que ya tres años antes, en 1963, Julio Cortázar en su traqueteada *Rayuela* diseña su capítulo 68 en estos términos: “Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso... [siguen 19 líneas más y termina]... hasta el límite de las gunfias”. Según Andrés Amorós, editor para Cátedra, Letras

Hispánicas, 15ª edición, Madrid 2001, p. 533 de *Rayuela*, “este capítulo es el ejemplo más llamativo, en la novela, del 'glíglíco' o lenguaje musical”. Pues ya lo sabe el lector.

Pero es que 22 años antes, en 1941, en el número 26 de *La Codorniz* de 30 de noviembre, aparece el impropio llamado soneto “Tarde de domingo”:

!Trunios de tu pirrez, ranca y tenera,
en que el dolfil valur de la nerina
danfaba la felestra selecera
de una buria martil y calarina;

!Trunios de la truniez, trunios de farsa,
revertante alfidez de la tamarsa,
toraimil melosciente, jacusita;....

!Yo os sumplo en la pristancia zahariente
de una dunfa arficaz y talariente,
adilada de arbil y gemalfita; (N.H.)

Pero es que también, muchísimos años antes, en 1922, uno de los grandes prebostes de la crítica literaria británica, I.A. (Ivor Armstrong) Richards, en su influyente *The Meaning of Meaning* [*El significado del significado*] nos dice: “A poem has no concern with limited or directed reference. It tells us, or should tell us, nothing” [“Un poema no tiene por qué referirse a nada; no nos dice, o no debiera decirnos, nada”]. Éste es uno de los muchos escritos, obras, con los que en mi ya larga carrera de lector me he estrellado; si bien, y en defensa —que nadie me ha pedido— de todos los posibles peñascos, recordemos con don Julio Casares en su proemio al *Diccionario ideológico...*,

recordemos, digo, que “cuando un libro da contra una cabeza y suena a hueco, no siempre la culpa es del libro”.

La diatriba sobre lo que pueda significar el significado es tan estéril como la distinción a ultranza entre 'forma' y 'fondo', 'continente' y 'contenido', aplicable a nuestro caso. Los sonetos de Julio Ganzo datan de principios de los años cincuenta, cuando yo andaba alrededor de mi sexto de Bachillerato. Y yo no tenía ni tuve nunca idea de si Ganzo conocía lo que Amado Alonso ya estaba cocinando por entonces y que aparecería en su conocidísimo *Materia y forma en poesía*, donde para solventar el engorrosísimo impasse, estúpido las más veces sobre la cháchara de que si el fondo o de que si la forma [impasse y cháchara en los que caen, muy enfática y naturalmente, muchos que se tienen por expertos en el tema]... para superar, digo, la supuesta disfunción se enjaretó lo del “contenido formante”, una conceptualización acomodaticia y ecléctica. Porque, ¿quién con un poco de olfato estético y un bastante de buena fe no ha llegado a idéntica conclusión? Carlos Bousoño, por todos, se ha hartado de decir, al hilo de su estudio de la poesía de Vicente Aleixandre, que todo *fondo* concreto implica ya una *forma* específica, y viceversa. Cuando en *Interpretación y análisis de la obra literaria*, de Wolfgang Kayser, leímos eso que se atribuye a Goethe: “Gehalt bringt die Form mit und Form ist nie ohne Gehalt” [El contenido lleva consigo la forma y la forma no es nada sin el contenido] no hicimos más que reiterarnos en la obviedad de los supuestos.

Insisto. Yo no creo que Julio Ganzo conociera lo que Amado Alonso estaba materialmente redactando de primeras por aquellas fechas; ni tampoco la original versión alemana de la obra de Kayser [la inicial española esperaría hasta 1954]; ni mucho menos la localización exacta, desconocida por mí, de dicho apotegma de Goethe en su propia obra. No. Julio Ganzo llegó a

donde llegó, por intuición y por su inmensa preparación humanística. Y además, lo que hizo lo hizo con palabras españolas que vienen en los diccionarios y no con lenguajes inventados ni jergas 'glígllicas'. Después de lo dicho, participar a mis lectores de mi entusiasmo y del asentimiento que presta mi alma a los tres sonetos referidos me parece redundante y ocioso. Julio Ganzo fue una de las mentes más bondadosas, más pertrechadas de sabiduría cosmovisiva que yo haya jamás conocido. Por las vicisitudes de la vida no dispuso nunca de ningún juego de espejos, de ningún sistema de amplificadores por los que su inmensa valía hubiera brillado y resonado cien mil millones de veces más. Otros, con esa cien mil millonésima parte de entidad parece que brillan y parece que suenan. Pero nosotros somos sabios y sabemos distinguir.

Alberto Álvarez-Ruz, sevillano de Estepa, ejerció destinado en Alcalá de Henares un tramo de su carrera militar del cuerpo de Aviación, allá precisamente por los años en que nuestra aventura poética comenzaba. Un poemilla publicado en el número 12 de *Llanura*, y con el título “Sur”, llamó siempre mi atención por la cala impresionista que hace en las provincias andaluzas:

Cádiz, salada marisma,
con Huelva, brumosa y pálida,
raíces son de la tierra
del rumor y la nostalgia.

Palmeras. Costas de luz
por Málaga y por Granada.
Verdeceniza de olivos,
Jaén heroica. Con alas

Córdoba — torre o kasida.
Almería, miel y jarcias
puestas al sol.
Y Sevilla
capitana.

Dirán Vds., sí, ya sé lo que me van a decir: que les suena mucho al “Canto a Andalucía” de Manuel Machado:

Cádiz, salada claridad. Granada,
agua oculta que llora.
Romana y mora, Córdoba callada.
Málaga, cantaora.
Almería, dorada.
Plateado Jaén. Huelva a la orilla
de las tres carabelas.
Y Sevilla.

Pero, ¿no es verdad que el “Sur” de nuestro reseñado no desmerece? Sin embargo, donde creo que Álvarez-Ruz raya a más altura es en su *Libro de los homenajes*, galardonado en 1978 con un accésit al Premio Francisco Vighi. Todas las semblanzas son estupendas, preciosas. Objetivamente, destaco la que dedica a Vicente Aleixandre. Con todo, Alberto lleva su generosidad a cotas de difícil superación al regalarme su penúltimo poema del libro, mi retrato, después de que su pluma haya trazado los de Manrique, Garcilaso, Fray Luis, etc., junto con otros gigantes modernos:

Tomás Ramos Orea

Cuando miro tus belfos, que declaman rendidos
y tus iris chispean como largas lagunas,
comprendo más el viento que te trae y te lleva
por este mundo nuestro de aves y canciones.

Tu corpachón enorme de bondades es tronco
que errático bebió en hondas metafísicas,
y tus brazos son remos robustos que golpean
la amplia geografía que vadearon tus ojos.

Y eres, Tomás, no santo, acaso más, poeta,
con la vehemencia niña del que espera y construye,
el sabor de un poema escrito a una azafata
o el hablar de mujeres como un ensueño verde.

Se comprenderá que algo así sólo puede contraprestarse con un eterno agradecimiento.

Nos trasladamos a Luis de Blas, uno de los miembros fundadores de la aventura complutense hacia la poesía de principios de los años sesenta. Ya en abril de 1962, hallándome yo en los EE.UU. de América, me dedica el bello poema que, como opción personalísima mía, incorporo en la Presentación-Prólogo escrito que hago a su libro *Por montes y riberas*:

Carta en primavera al poeta Tomás Ramos

Y ahora quiero decir, Tomás, que un viento más nuevo te reclama en cada esquina llamando por tu nombre, Oh, la balada del viento entre nosotros. Se despierta la voz desde las brújulas del sueño para decir: amén; hasta que nunca sepamos qué campana nos levanta en esta hora.

Tomás, el viento es nuevo y reverdece la sombra al pie tiñendo mi esqueleto de esperanza. Yo sé que mis caminos se pierden en la duda, que no, nunca podré subir al monte de los justos poetas. Sobre todo yo voy de la llanura adonde pueda cantar sencillamente mi aventura.

El mar es otra cosa: se adivinan, Tomás, múltiples pechos azules navegando al infinito. El mar es ese “viejo camarada de infancia” (aquí Morales). Esta carta la tiendo al viento y mar que nos divide en lunas, megatón y continentes.

Acaso es un pretexto. Sólo quiero decir que pintan oros, que mañana será la amanecida de los labios en busca de una flor; de los arroyos,

del viento —que te digo que es más nuevo—
o acaso de unos labios a otros labios.

Ayúdame, Tomás, mientras levanto
la copa de mis versos, participa
tus Ramos en la ofrenda emocionada
naciendo allende el mar en voz y puente
cruzados a la ausencia. Alza tu espiga
remota, pregonando
su verde arquitectura, la alegría
de una nueva estación,
de esta alborada.

Un recuerdo en clave lúdica nunca viene mal. Con motivo de la aparición del número 1 de *Llanura* resulta que mi colaboración eligió la forma conocida más o menos como “literatura automática”. Se trataba de un poema de amor pero, como digo, bajo la especie de eso que en español se entiende por “flujo psíquico”, como traducción del “stream of consciousness method”; algo un tanto chocante, en todo caso, con el resto de las aportaciones. Nuestro querido, recordado y admirado cronista alcalaíno “Luis Madrona”, o sea, don Fernando Sancho Huerta sacó en el entonces *Nuevo Alcalá* una de sus habituales y finas columnas “metiéndose” con mi poema y dando pábulo a mi divertimento, como no podía ser de otra manera, tratándose de un amigo y respetado maestro de la glosa irónica.

Empero, nuestro Luis de Blas se sintió 'picado' por aquella intromisión, y con la excusa —divina excusa— de romper una lanza a favor de... de que cada cual escribiera como le diese la real gana, el caso es que me dedicó estos cuartetos absolutamente egregios, con el título “Poema del retoño”, como pequeño

retruécano alusivo al “otoño” carroza de las inclinaciones poéticas supuestamente caducas de don Fernando Sancho:

Poema del retoño

Al poeta Tomás Ramos Orea

PONGO tu nombre aquí, donde se pueda
ver sin disfraz, porque nobleza obliga,
clara la voz cuando la voz persiga....
pero ¿tú sabes qué? Punto y me queda

después del carnaval sabor a broma,
y es que dicen que siempre el regocijo
va por barrios, ¿te pongo un acertijo?
Dime, ¿qué es poesía? —punto y coma—;

si lo resuelves manda el teorema
en clave y con urgencia: lo esperamos;
si dices corazón, noche o hermanos
presiente que andas flojo en este tema.

Si tú contestas luego: “Poesía
es comunicación”, no, no te vale.
Verás, en estas cosas siempre sale
a relucir la aguda miopía.

Pon cascabel al verso, que haga ruido
sin que te inquiete el fondo; en estas cosas
hay que tomar medidas rigurosas
de rara precisión. Punto y seguido

va la marca del metro que conviene;
yo por mi parte mido con los dedos
—la cuenta de la vieja—: esos enredos
no van para estos años. Uno tiene

que hablar —dirás por qué—, pues porque a uno
le tiran de la lengua con dulzura
de torpe mascarada, por la impura
senda infeliz del gesto inoportuno.

Te digo la verdad, me llega un fuerte
olor a naftalina en este otoño
que tengo ya que repetir, “retoño”
para mi buena o por mi mala suerte.

Tanto meter los dedos en la boca,
tanta comparsa...: mira, si esto es cierto:
“ladran, pues cabalgamos”, sé despierto
que mi caballo en brío se desboca.

Tú lo sabes también, lo saben todos,
que la parodia siempre causa risa,
mas digo yo: meterse uno en camisa
de once varas, ¿por qué? De todos modos

vengan a mí la crítica, el consejo,
la voz de amigo y la entrañable mano,
que yo soy nada más que un hortelano
con un jornal amargo y no me quejo.

Andamos tan confusos por la vida,

tan llenos de razón por otra parte,
que uno puede ser sabio en cualquier arte
por la gracia tomada a su medida.

Estamos entre copla y bagatela
hartos de ser lo mismo en los asuntos
de cada día, te diré —dos puntos—:
aún hay para cortar bastante tela.

Cuando la tarde sin rencor, ya a lomos
del viento muere, me pregunto y luego
respondo sin saber si yo estoy ciego
o no somos nosotros lo que somos.

Véase cómo de la anécdota saltamos a la categoría. En este poema, que diríamos de coyuntura, y de época temprana, yo veo recogido ya lo más sobresaliente de la banda de registros de Luis de Blas: ese dejo estilizado y atento a las estrecheces de los menesterosos; esa prestancia lírica coloquial; esos quiebros métricos y conversacionales. Y todo ello en razón de un primoroso manejo del endecasílabo. Miren Vds., a mí me gustaría imaginar que cuando en los primeros balbuceos del Dolce Stil Nuovo, Brunetto Latini, maestro de Dante, y otros, comienzan a experimentar con la arcilla paroxítona del endecasílabo.... me gusta imaginar que algo inédito, revolucionariamente distinto empieza a tener lugar en el capacho, en el cuévano de los designios de los orbes infinitos. Porque el endecasílabo es, en particularísima opinión, se entiende, uno de los descubrimientos más genesíacamente bellos de todas las cosmogonías; una de las manifestaciones de más frondosa, de más acabada, de más cuajada musicalidad. Si toda lengua lleva

consigo una filosofía; si todo lenguaje implica una “Welthanschauung”; si se quiere con palabras, se ama con palabras.... yo aseguro que el encofrado de un buen endecasílabo es, tiene que ser algo parecido a una unimismación con el *logos*. Y resulta que Luis es un gran orfebre del endecasílabo. También, por supuesto, de los demás metros. Las bandas o autopistas de creación de nuestro poeta son de amplio espectro y están todas prácticamente representadas tanto en *Por montes y riberas* como por cualquiera de sus restantes libros. De los comienzos, asimismo, de su andadura poética, yo citarí su soneto “Andaluz solo”, publicado en el número 10 de *Llanura*. Se refiere al libro de poemas del mismo título del andaluz Juan Ruiz Peña, fallecido ya hace bastantes años, que pasó la mayor parte de su vida trasplantado o, como hubiera precisado el filósofo José Gaos, *trasterrado* en Salamanca como catedrático de literatura en un Instituto de E.M.

Andaluz solo

Para Juan Ruiz Peña

Yo subiré, si puedo, hasta la seña
de tu sola andadura, compañero,
Andalucía desde el burladero,
Catedral vino a vino, peña a peña.

Y tu estarás allí, sueña que sueña,
en las almenas de la luz, arquero
desde el páramo gris al sol primero
caliente de jazmín, patria pequeña.

El sur, lejano sur de tu esperanza,
playa y rito, canción a flor de boca,
te llenará la voz de compañía.

Y tu estarás allí, frontera y danza
del corazón al norte que te toca
de soledad y de castellanía.

También, dentro de su antología *Por montes y riberas*, me gustaría destacar, entre otros muchos, *primi inter pares*, el fragmento último que el poeta, en diseño de arquitectura musical, llama “presto agitato” de su “Elegía a Camarón”:

Camarón de la Isla —de León—,
patético oficiante de tristeza,
torrente, volcán, voz, desolación.
Asomado a una fragua/fortaleza
cantas y mueres en tu velatorio
desnudo de los pies a la cabeza.
Por tu voz se navega al purgatorio
como a un ruedo de sombra dolorida,
sucursal de flamenco territorio.
Embistiéndole al bulto de la vida
tu viejo corazón *de arte y ensayo*
pone en hora el reloj de la corrida.
Camarón de las olas y del rayo,
penitente de espina nazarena,
ensimismado entre gitano y payo.
Corniveleto el toro de la pena
sospecha por la playa un burladero
con el luto clavado entre la arena.
Tu cruz de soledad es un madero
que tuvo, siempre, su raíz más honda
donde está Andalucía bajo cero.

Donde tiene el dolor parada y fonda
escandalosamente en la bahía,
Camarón, por la muerte que te ronda.
No encuentra la guitarra compañía
cuando se pone el sol en San Fernando
entre espuma de sal y poesía.
Al cante, ay, Camarón, se va soñando
el pájaro de fuego que escapó
de tus cierros de amor revoloteando.
No sabe la memoria que pasó:
Flamenco vivo tu de raza pura
y hermoso dios carnal y, ahora, ya no.
Andando por la calle La Amargura
ya no se va contigo a alguna parte
porque la cubre un velo de clausura.
Corazón de un eterno baluarte
de lírica pasión entre los vientos
que, infinita, en el alma se reparte.
En Sancti Petri se escucharon tientos
cuando el sol declinaba ya en su día
de doloroso viernes de lamentos.
Noche, al claro de luna, se partía:
media en tu fría mano tatuada,
la otra media, velándote lucía.
Camarón de la Isla, donde cada
mañana, roja, nacerá una rosa
a tu nombre y tu ausencia dedicada.
Ah, tu voz de llamada tenebrosa,
de irrepitible son de terciopelo,
de brea y de canela, en la honda fosa.

Camarón de la Isla: voz de duelo
de cósmica razón y geometría.
Salmo inmortal, calé de tierra y cielo
inventándote el mundo, noche y día.

Luis es sobradamente el primer poeta alcalaíno de toda nuestra reciente historia; fulcro y brazo de potencia poéticos; inepción y propagación; concepción y ejecución. Desde su propia voz actual, desde su propio talante estilístico Luis compacta, proyecta y justifica la salida nuestra; la salida de los nueve magníficos *más uno* de *Lira Complutense* hace más de 45 años. El cuaderno de bitácora poético de Alcalá de Henares sigue haciendo anotaciones, sigue enriqueciéndose con la poesía incansablemente laureada de Luis. La proa del bajel de su inspiración no se adorna de mascarones espurios sino de una Victoria Alada atenta y providente. Mientras Luis siga al timón de su nave, en Alcalá de Henares continuará existiendo diaria singladura hacia la poesía. Siempre.

El que esto escribe, o sea, un servidor, también me considero miembro activo del grupo, siquiera en parte, cuya mini-biografía literaria estoy esbozando. Yo..... [sin perdón por el empleo de la primera persona como, por otra parte, lo hace Cervantes en su *Viaje al Parnaso*: “Yo corté con mi ingenio aquel vestido / Yo con mi estilo en parte razonable / Yo he dado en *Don Quixote* pasatiempo / Yo he abierto en mis *Novelas* un camino / Yo soy aquel que en la invención excede / Yo el soneto compuse que así empieza / Yo he compuesto romances infinitos / etc., etc., Yo, yo, yo..]

Yo

Soy la coneja de lo abstracto,
cansado de parir entes salobres
de tristeza,
y me dice el azar que todavía
no está lleno de olímpica amargura
el destino que viste la gala de mi nombre.

Porque si es vida recorrer
el horizonte donde sale vestida
de amor y no encontrarla.

Si es vida tascar eternamente
la dolencia incurable
que palpita en sus ojos,
y pasar por el mundo como un trozo
de risa refugiada en el estiércol de los hombres...

Si es verdad que eso es vida,
es mejor que mi nombre
no manchara una arruga de la tierra

Eso decía yo de mí mismo en el primer poema de mi librito *Coágulo* de 1954.

Declaraciones poéticas aparte, instancias desiderativas, 'pía desideria' de mozo-poeta aparte, sí es cierto que yo he llevado la poesía complutense por muchos países del mundo, confesando por anticipado que la difusión de la obra de mis amigos me ha significado siempre el ciento por uno en munificencia espiritual. Ya desde mis despachos de las Universidades norteamericanas donde profesé entre 1961 y 1971 —cubriendo así, por tanto, toda la existencia de las revistas *Llanura* y *Aldonza*— el mazo de 20 ejemplares que mensual y puntualmente me enviaban desde

España, me encargaba de repartirlos y difundirlos quíntaesenciadamente, uno a uno, en prácticamente otros tantos países *por, en y a través* de la persona de algún adelantado, conocido o cofrade poético. Añadamos a esto las 66 semanas en que, domingo a domingo, Daniel Vindel leyó otros tantos poemas nuestros desde los micrófonos de Radio España de Madrid para todos los ámbitos. Después, en años posteriores y personalmente, he propagado la poesía complutense por todas las naciones hispánicas de Sur y Centroamérica, y el Caribe. Y asimismo personalmente ante autoridades académicas del Hispanismo en Filipinas, como don Guillermo Gómez-Rivera, miembro correspondiente de la R.A.E, en Korea del Sur a través del Dr. Kim Ibae; y en Thailandia (Bangkok) por los oficios de la doctora Pornsom Sirisambandh, directora de la Sección de Español de la Universidad de Chulalongkong, donde precisamente se ha dado cima al que creo que es el primer diccionario Thai-Español/Español-Thai.

En cuanto a mi poesía, en buena parte la entiendo como una cala hacia la diana total, hacia ese inalcanzable *desideratum* de absoluto o mismidad entre expresión y cosa expresada. Ello es la razón por la que un pequeño volumen de poemas míos, inédito, lo haya titulado *Asíntota imposible*. Veamos: Un día de verano de 1969 estaba yo en la catedral de Colonia (Alemania) y vi a una chica arrodillada, rezando, y me puse a trazar este soneto:

Perfil gótico
(A una muchacha rezando)

Esa ojiva tronchada mansamente
con que tu tallo se abandona al suelo
y esos labios orantes y ese duelo

encerrado en la cárcel de tu frente.

Y tus manos y el gesto y la corriente
de fervor teologal y casto anhelo
que tu volumen guarda... El rubio pelo
ordenado en ejemplo penitente.

Así te contemplé, vida ignorada,
en el temblor intacto de tu mundo,
bajo la luz de tu recogimiento.

Y mi alma en plenitud no escuchó nada
fuera de tu callar tibio y profundo:
Y conoció el amor en un momento.

Una vez, en Kingston, Ontario, provincia de Canadá, también
por los años sesenta, visité en el Hospital a un conocido mío. Por
lo visto me encontraría bajo de defensas y *calado* de
desesperanza. El caso es que el espectáculo me propició el soneto

Blancura

Aquí no hay más que muerte gota a gota,
lo mismo en ese gorro de enfermera
que en esa blusa de hombre, en su grosera
mirada, en lo abollado de su bota.

Yo siento que se trunca y se agarrota
la voz de la anunciada primavera
que entra por la ventana; tal vez era
No, no: aquí la vida está bien rota.

Rota como la amarra del navío
encallado en un banco —muerte— frío,
como esta blancura de hospitales.

Ya no tiene remedio: sólo falta
que un buen día como hoy nos den el alta
y nos digan que somos inmortales.

Pero es rigurosamente cierto que el tema de la azafata aérea, como bien apunta Álvarez-Ruz en su semblanza mía, me ha fascinado desde siempre: por lo que tiene de natural y lo que tiene de inasible; como una permanencia anclada, surta en otra fugacidad. Mi pluma ha dedicado al tema de la azafata montones, cientos, acaso miles de versos. He estado durante treinta y cinco años frecuentando los aviones. He pasado infinidad de horas en infinidad de aeropuertos, intentando calar en la circunstancialidad inconsútil de la azafata, siempre atento y siempre dispuesto al botín del poema. Repasemos unas muestras temáticas:

Gesto

(Al retrato en cartulina, para folleto
publicitario de una azafata de SABENA)

No, no me alces el secreto de ese corazón tuyo, renovándose.
Mejor es una bocanada de silencio adensado que una delación
/dolorosa.
No me digas, no, el secreto de ese tu corazón múltiple que,

como la cotización internacional, recorre todas las subidas y
/bajadas.
Si acaso, quédate ahí en el retrato éste que compartes con tantas
/mujeres:
Un toque de la boina, ladeándola. Sobre las sienes, tal vez,
/cubriendo el redondel de las orejas,
alguna galopada más de oro, ese oro real o confiscado.
Y cuando el vaho del trópico haya empapado tus blusas, que
/celosas, guardaban la etiqueta de casa;
y el olor de las cosas que atraviesas vaya creando un banco de
/sonrisas iguales en tu alma;
y la rutina de los sonidos nasales (unas veces) y también
/palatales, dulcísimos o ásperos,
hayan formado el cauce propicio en tu garganta y en tus
/dientes....
entonces....
No, no me descubras ese secreto de tu corazón recreándose.
/Quédate ahí, mejor, en el retrato:
Cuello azul abrochado, blusa azul asomante, y esos flecos
del oro que antes dije que se peinan al viento de tu diverso
/mundo.

Niamey-Madrid, a bordo de un avión de SABENA.
1 de agosto, 1969

Otra vez, ya en los años ochenta, volaba yo con la Singapore Air Lines desde las Islas Maldivas, en el Océano Índico, hacia Bahrein, en el Golfo Pérsico, para más tarde conectar hacia Amman (Jordania) con el fin de visitar Petra. Bueno. A lo que íbamos. Viajaba yo con un billete “preferente”, casi con toda seguridad porque en ciertos parajes y en ciertas estaciones, por

un leve aumento o suplemento de la tarifa le promocionan, “upgrade”, a uno en las escalas de la comodidad. Bien. Una azafata bellísima, solícita y sonriente, mediante la instrumentación del inocente protocolo de profesionalidad impuesto por una de las mejores compañías aéreas del mundo, había memorizado el nombre del único pasajero de clase preferente que embarcara en Male (Maldivas), y que era yo. Y así, se había dirigido a mí llamándome por mi nombre. Quedé desarmado, como desleído en ansias comunicables, y allí mismo comencé este poema que, dedicado “A una azafata de la Singapore Air Lines que conocía el nombre de los pasajeros a su cuidado”, lo titulo

Mujer de sueño

Más que azafata, te creí princesa
sacada de fantásticas lecturas
de las que uno príncipe regresa.
Indemne en el quehacer de las alturas,
Tu bella aleación prevalecía
de fábula y presencia sin suturas.
Fue todo tan exacto. Parecía
que en tu uniforme largo cultivaras
un repertorio de jardinería
y pentagramas líricos trazaras.
Ánfora que se estrecha, tu cadera,
cifra y compendio de armonías raras,
formaba con lo mágico frontera.
Y entonces fue el milagro. Al acercarte
y desgranar palabras a mi vera
pronunciaste mi nombre. Empecé a amarte.

Y como final, final de esta colaboración mía, pues un soneto que, aparecido en el número 45 de *Aldonza* y dedicado a otra azafata, lo titulo

Final

Vestida de uniforme azul marino,
esa cárcel de intrépida dulzura,
le diste al corazón sobrada hartura,
verso al labio, conciencia a mi destino.

Luego creció un silencio, y el camino
que antes fuera del sol y de verdura
se fue mustiendo triste ante la oscura
verdad de tu secreto femenino.

Y ya lejana la alegría aquella
de llevarte en el alma a cada hora
como a una compañera cantarina,

me queda sólo tu mirar de estrella
y el eco de tu voz navegadora,
peregrina del aire, peregrina.

“Ausencio Rodríguez García, filósofo: apuntes para una semblanza (1914-1992)”. Cedido para consideración a *Anales Complutenses*. Alcalá de Henares. Institución de Estudios Complutenses

El padre Ausencio, de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri —y a quien ya desde este momento, y en aras de la más escrupulosa vocación de objetividad antonomástica, me referiré como Ausencio sin más— debió de llegar a Alcalá de Henares sobre el primer tercio de la década de los cincuenta. Yo por aquel entonces me hallaba embarcado en los estudios de Bachillerato, a los que daría remate en 1953, última convocatoria del así llamado Plan del 38, que había comprendido los preceptivos siete años y la celebración de la Reválida o Examen de Estado. Independientemente del tiempo que Ausencio pudiera llevar ya residiendo en Alcalá, mi primera evocación fijada con cierta exactitud de su persona data de fecha siempre posterior a mi terminación del Bachillerato; yo diría que durante mi curso de inicio en la Universidad. Carezco de detalles rigurosos para poder establecer la manera como conoció a mi familia, y el régimen de aproximada regularidad con que Ausencio se dejaba caer por nuestra casa del número 13 de la calle de Santiago. Aventuro algunas conjeturas muy holgadas, muy poco vinculantes, a saber: la iglesia de San Felipe, sita en la Plaza del padre Lecanda, distaba muy poco de la entonces nuestra vivienda. Además —y por razones aún menos asequibles a mi conocimiento— Ausencio había entablado amistad con doña

Antonia, viuda del ilustre dermatólogo y humanista don Benito Fernández, cuyo edificio en la calle Nueva contribuía a formar una de las esquinas con la de Santiago. En su momento, yo llegaría a la cándida conclusión de que Ausencio, desde el ministerio de su iglesia y alojamiento de San Felipe, había constituido como ámbito al menos de parte de su vida social la casa de doña Antonia y la de mis padres. Para la amistad con mi familia es cierto que la profesión de médico de mi padre compaginaba bien con la de Ausencio: ambos habían puesto su vocación al servicio de la salud, bien corporal, bien espiritual, y por lo que a mi padre se refiere, ambos remedios juntos la mayoría de las veces. A mí me gustaba recordar uno de los innumerables refranes citados por el erudito Dr. Antonio Castillo de Lucas, autor de *Medicina en refranes. Temas españoles*. N° 284. Publicaciones españolas. Madrid, 1956: “Al confesor, al médico y al letrado, habladles claro”. La verdad era que en las espaciadas pero establecidas visitas a mi hogar, a mí, conforme iba creciendo, me correspondía con más y más competencia hacer las veces de anfitrión: mi padre solía estar invariablemente trabajando, fuere ello los recorridos domiciliarios o la consulta; mi madre atendía a “sus labores”, una de las cuales, y no baladí, era preparar un buen café y una copa de coñac a Ausencio, con los que la visita de sobremesa cumpliera su protocolo.

En octubre de 1954, es decir, al comienzo de mi segundo año de Universidad, mi sufrido padre me costeó la consabida edición de 600 ejemplares de un librito de poemas de mi autoría, *Coágulo*. Aquello fue para Ausencio un revulsivo estupendo, un acicate con el que cumplimentar las charlas disquisitivas que él y yo compartíamos..., yo, huelga decir, con la ilusión cada vez más creciente de que mis juicios estuvieran refrendados por los “conocimientos” que me prestaban las materias de Filosofía y

Letras y de Derecho en las que me hallaba braceando agónicamente por mi supervivencia. Es obvio que yo no podía calibrar entonces, ni siquiera en ciernes, la entidad de los pilares en que se asentaba el criterio de Ausencio, cuestión de la que tendría ocasión de cerciorarme a través de muchas vías de aproximación y acceso a lo largo de toda nuestra amistad. No, yo no podía disponer de un gálibo que se hiciera cargo de las medidas tanto expansivas como restrictivas de la cabeza de aquel hombre. Tuve que ir estableciéndolo, dosis a dosis, instancia a instancia.

Ausencio se reconocía nulo para la poesía y para la música, pero, repito hasta el fastidio, tanto de estas características como de otras que conformaban los rasgos roqueños de su personalidad, a la altura de 1955 sólo me cabía auscultar unos tenues indicios. En una de sus visitas de café y copa a mi casa..., visitas, no se olvide, que tanto yo, sobre todo, como mi familia, celebrábamos sin ambages, me mostró un ejemplar de *Coágulo* que se había comprado, para que se lo dedicara. Le había llamado la atención de muy poderosa manera el término “olímpica” de mi primer poema “Yo” con el que abro marcha. Digo de mí mismo que

Soy la coneja de lo abstracto,
cansado de parir entes salobres
de tristeza,
y me dice el azar que todavía
no está lleno de olímpica amargura
el destino que viste la gala de mi nombre.

Jamás pensé que un término inserto en un poema de mis 17 años pudiese dar lugar a un concernimiento tan certero y frondoso. Ausencio era un hombre que, una vez que ciertas ideas echaban

el ancla en su conciencia, encontraba en ellas el pábulo suficiente para un suministro de criterio inagotable e inalterable a lo largo de una entera vida; suministro del que se servía con implacable exactitud cuandoquiera el tema de discusión o comentario lo requiriese. Ausencio era un cura de sotana desde el amanecer hasta el ocaso, quiero decir, desde que se levantaba hasta que se acostaba. Una de sus aseveraciones más sentidamente asumidas era esa: la de que le había costado mucho trabajo ponérsela y que no pensaba ni por un momento quitársela. En pura consecuencia miraría siempre a los “clergymen” con un margen como comprensivo, como sabedor de las pequeñas vanidades humanas, víctimas del extravío de la moda. Su reciedumbre de criterio hacía muy difícil entrever acceso alguno con el fin siquiera, y si tal hubiere sido el caso, de propiciarle reconsiderar cualquier posición en la que se hallara encastillado. A lo largo de nuestra amistad fueron muchas y muy diversas las cuestiones sobre las que Ausencio plasmara sus convicciones roqueñas. Dentro tal vez de su desdén por los aires de aperturismo y renovación —tímidos, lentos, pero indetenidos— de la Iglesia, no dejó Ausencio de enjuiciar negativamente, por ejemplo, la secularización de Xavier Zubiri y su subsiguiente matrimonio con Carmen Castro, hija del benemérito don Américo. Sin que nadie nos hubiéramos atrevido a sonsacarle la carga fidedigna de sus fuentes, Ausencio dedicaba una valoración muy poco airosa a esta mujer en su papel de consorte del gran filósofo. Andando los años yo personalmente encontraría interesante la biografía que de su marido escribió nuestra maltratada protagonista; biografía que, si bien lejos de hacerse cargo de la entidad objetiva del autor de *Naturaleza, Historia, Dios*, sí alcanza con decoro los presupuestos divulgativos de expresión e intelectualidad.

Desde mi atalaya, me es esencial subrayar las fases temporales en que mi relación con Ausencio tuvo lugar. Supongo que hasta septiembre de 1961, fecha de mi marcha a los EE.UU. de América, el juego de interferencias que para dicha fase alimenta mi memoria me produciría de forma naturalmente resaltada. Cobraron especial notoriedad sus intervenciones desde el púlpito, como parte de las misas que oficiaba en la iglesia de San Felipe. Era un agonista de la expresión. No se trataba del más o menos consabido predicador sagrado que se atiene a una ortodoxia de tono, y a un lugar común de juicio. Ausencio cuajaba sus intervenciones en lucha con los conceptos. No sólo decía sino que significaba. En los tiempos a los que me estoy ahora refiriendo, mis entendederas ya me invitaban a abrazar la evidencia de que aquel hombre era especial; que tenía necesariamente que haber filosofado mucho y seguir haciéndolo, y que se servía de los fieles domingueros como ágora de su menester. Era formidable oírle contender con los periodos de sus argumentaciones; y como apoyatura y respiro hacia el siguiente forcejeo entre la idea y la expresión, servirse de sus cuñas apostrofantes de “amados hermanos míos”, vocativos redentores, descansos misericordiosos entre tanto fragor de oratoria. Si su palabra era onerosa, su pensamiento era fecundo y denso. Pretendía por todos los medios hacer inteligible a los asistentes a misa sus cavilaciones filosóficas.

Ausencio era hombre de pocas amistades dentro del colectivo eclesiástico. A su debido tiempo comenzaríamos a entender el por qué: estaba muy por encima de aquellos a quienes aventajaba en formación intelectual; pero el caso es que tampoco se llevaba lo que se dice bien con el segmento más significativo del clero, por su peso humanístico de antiguo: los jesuitas. Un sacerdote de Alcalá de Henares, amigo de todos nosotros, y supongo que

representando el sentir de la gran mayoría del estamento, decía de Ausencio que era “un hombre brusco”. Toda mi vida le recuerdo con la cabeza a cepillo, y durante los últimos años, de pelo blanco; recio de maneras, con las zonas sub-oculares más y más prominentemente abolsadas. Impenitente fumador de tabaco liado por él mismo, y degustador ocasional de una copa de coñac o de licor benedictino, como si el virtuosismo de la libación de los correligionarios encontrara en uno de ellos su mejor valedor. Aun en razón tan sólo de estos rasgos externos, la singularidad que de Ausencio transcendía era la correspondiente a un hombre fornido de mente, inexpugnable en sus convicciones esenciales, insobornable a su ideario.

A comienzos de los años setenta, pasados ya más de treinta de nacionalcatolicismo a ultranza, las cosas, el sistema parecía como esbozar un tímido ademán de apertura permisiva en cuestiones tabú un par de lustros atrás. Unos animosos y emprendedores jóvenes, amigos, botaron la publicación de un rotativo, ya no sé si semanal o mensual —en este caso da lo mismo—, *Henares 2000*. En uno de sus números muy del inicio de su andadura parece que se incluyó un editorial, o colaboración, donde se contemplaba el homosexualismo como una de las opciones a tener en cuenta en igualdad de estatura y de representatividad social que las demás modalidades posibles ajustadas a tradición y a ortodoxia. Esa lanza rota en favor de la mariconería provocó un violento rechazo de Ausencio que inmediatamente se dio de baja de suscriptor de tan provocadora publicación. Cuandoquiera que en ocasiones posteriores se hablara del asunto, Ausencio volvería indefectiblemente a manifestar su condena absoluta y sin paliativos de semejante proceder. En puridad, Ausencio no entraba en la desviación patológica que la homosexualidad supone a la norma estadística del comportamiento de géneros. Él

se indignaba de que temas así fueran objeto de ponderaciones disquisitorias. Yo, en su momento, le hacía ver que estaba de su parte, ya que, digamos, la existencia de feos es algo inevitable; ahora bien, está inventado desde hace mucho tiempo que los así incursos en dicha caracterización hagamos los recados de noche. Una cosa es ser homosexual y otra muy distinta airearlo publicitariamente [*orgullo gay* lo llaman ahora]

Volviendo a la década de los cincuenta, Ausencio diseñó y pronunció una serie de sermones en la iglesia de Santa María (Jesuitas) que, si bien encofrados dentro de la celebración de un determinado tiempo litúrgico, se dirigía a personas consideradas adultas y pertrechadas de cierta formación. Recuerdo como detalle reseñable que el ginecólogo don César Sevilla Marcos y mi propio padre pudieron hacer con fórceps un hueco en sus horarios y asistir, por lo menos, a uno de ellos. Su impresión fue la de constatar que alguien en Alcalá de Henares hablaba de Descartes, de Kant, y de Heidegger con pleno conocimiento de causa. Quedaron admirados.

La década de los sesenta le reportó a Ausencio un escenario de realizaciones exitosas y de intentos fallidos. Fue fundador y animador de la Sala Vicente Tosca en las dependencias de la propia iglesia de San Felipe Neri (vid. para todo lo relativo a este asunto, Francisco Javier García Gutiérrez, “Un ensayo cultural en Alcalá: La Sala Vicente Tosca (1963-1968)”. *X Encuentro de Historiadores del Valle del Henares* (separata sin fecha). Unos años antes Ausencio había desplegado cierta actividad en lo que, según mi interpretación, concernía a la publicación de “su obra”. Para la coherencia de este presente escrito mío es necesario adelantar que sólo muchos años más tarde me percataría yo de la formidable magnitud de la misma. Únicamente se nos filtró que Ausencio anduvo en parlamentaciones con las instancias que

fuesen, y que me consta que al hombre lo torearon con vanas y hasta frívolas virtualidades de ocuparse en serio de sus pretensiones. Fue con su original de Herodes a Pilatos, y según mis registros fue Curro Lope Huerta el que más movió las posibilidades a su favor. El resultado fue, algo es algo, un *Anticipo de una síntesis de Filosofía*. Alcalá de Henares. T.P.A., 1962, librito de 85 páginas que amablemente me dedicó y en el que, a pesar de sus proporciones reducidas, se contienen con muy ajustada lucidez los grandes temas de su ejercicio de filosofar. El deseo de felicidad se constituye en el leit-motiv central de la filosofía de Ausencio: “La filosofía de que hablamos, sería la que tuviese por fin saber... lo que hay que hacer para satisfacer el legítimo deseo de ser felices” (p. 20)

Casi en régimen de contemporaneidad a su *Anticipo...*, Ausencio asistía de ponente a varios congresos de Filosofía cuyas contribuciones a los mismos quedaron recogidas en las publicaciones “Prueba de la existencia de un Dios personal” (separata de 24 páginas, 119-142, sin filiación bibliográfica por carecer de cubiertas, y dedicada a mí por el autor); “Individualidad personal y valor absoluto y universal de la idea del tiempo”, *Revista de Filosofía*. Año XXI. N^{os} 80-81, enero-marzo 1962, pp. 95-103); y “Lo que existe, el hecho de la existencia y el por qué”, *Revista de Filosofía*. Año XXI, número 83, octubre-diciembre 1962, pp. 523-534. En el primero de los trabajos el filósofo se ocupa de la supuesta aporía inserta en el hecho de que: “De todo cuanto conocemos del hombre lo que nos lleva a conocer a Dios como persona nos parece que es la persuasión en que el hombre está de que en el futuro han de ocurrir cosas cuya existencia depende de su determinación libre. Es decir, que se halla en todo momento ante la disyuntiva de futuros antitéticos”.. (p. 125). En otro lugar: “Hemos reducido a

dos todas las dificultades que tradicionalmente se vienen haciendo contra la doctrina de la providencia divina y la libertad del hombre..... cómo sea Dios el autor del acto libre sin dejar de ser libre el hombre que lo realiza..... cómo sea posible que Dios y el hombre concurren a un mismo acto sin someter a Dios a la voluntad del hombre o la voluntad del hombre a la de Dios, sin destruir la libertad del primero” (pp. 131-132). En el segundo trabajo “Individualidad...” Ausencio “de manera provisional [entiende] por persona: el sujeto que tiende hacia algo, que conoce algo y que siente agrado o desagrado con la presencia de algo” (p. 95). En otro lugar: “el tiempo no es un integrante de la realidad del mundo, como existente con anterioridad al conocimiento que de él tengamos; pues ya se da antes de conocerlo” (p. 98). Y también: “El fundamento primero de la personalidad lo encontramos en la libertad. Ella engendra esa individualidad que hace a la persona insustituible en sus determinaciones, y por tanto, una y distinta de todas las demás” (p. 100). Por lo que respecta a “Lo que existe...”, Ausencio se ocupa de “los problemas que el existencialismo ha planteado, y éste es ante todo una postura valoradora de la existencia frente a la esencia” (pp. 523-524) “El problema de la esencia y existencia se convierte en el problema del fundamento más radical de los seres” (p. 524)

De nuevo instalados en el terreno del vivir cotidiano, y más que nada a partir de 1971, fecha de mi regreso definitivo de América del Norte, mi relación con Ausencio cobró la dimensión social esperable de los encuentros, bien esporádicos, resultado de alguna ocasión de coincidencia oficial; bien programados. A esta segunda modalidad debo añadir las siguientes puntualizaciones, a saber: desde el primer tercio de los años setenta mi destino laboral pasó a encontrarse en Granada, de forma que mis

estancias en Alcalá de Henares quedaban naturalmente condicionadas por el ritmo y los ciclos no lectivos. Por otra parte, no se olvide que Ausencio no disponía de amistades, que yo sepa, dentro del colectivo eclesiástico; de ahí, que alentase decididamente su indeclinable afición a reunirse con un grupo de amigos, casi dos generaciones más jóvenes que él: Jesús Fernández Majolero, Juan Luis Molina Marchamalo, Ramón González Navarro, y yo solíamos formar en régimen prácticamente de exclusividad la compañía de la que Ausencio se rodeaba para justificar su cuota de “animal político”. Una vez nos llevó a que viéramos su habitación en el edificio de la iglesia de San Felipe: daba a un patio agreste, profuso de vegetación, arbustos y árboles, y pocas cosas me han producido una impresión más ahondada de austeridad. A mi mente sólo se le ocurría discurrir sobre *dónde* y *cuándo* había redactado este hombre su obra filosófica. Aquel alojamiento difundía sobriedad y ascetismo. Hubo lugar también para la broma: Nos decía en clave de dispensa lúdica que tanto él como su antecesor en el uso de aquella estancia habían quemado el colchón de la cama por negligencia con el tabaco y con una manta eléctrica.

Pero donde Ausencio ofrecía toda su talla de ciudadano en sociedad era en las comidas que organizábamos con él los amigos citados. Uno de los sitios rutinariamente elegidos para tales expansiones prandiales era el mesón “El Bungalés” (otrora ventorro de Leandrín) y que por afinidad de procedencia con Ausencio, solía portarse con nosotros con toda la flexibilidad y competencia permitidas en hostelería. Fueron bastantes años en los que esta forma de coincidir, sentados a una mesa durante el menester más o menos obligado de la comida, conformó el verdadero contacto, el más cualificado foro de comunicación entre Ausencio y sus amigos jóvenes. No quedó un solo tema,

caro a nuestras inquietudes y a nuestras preocupaciones, que no fuese tratado con toda la pormenorización que las capacidades de nuestros espíritus nos permitiesen. No me he encontrado en mi vida con un bloque mental más compacto, más sin rendijas que el de este hombre. Reconocía que la música no existía para él; que él carecía de oído y que era un sentido del que gustosamente hubiera prescindido a cambio de cualquier otra compensación de menor entidad. Y con la poesía le ocurría otro tanto. Su conciencia lo componía exclusivamente el negociado de su sola filosofía, que, en definitivas cuentas, tenía a su deseo de felicidad como única incumbencia. Decía que mucho más que mi poesía le gustaba mi prosa, que calificaba de “cazurróna” — nunca se me olvidará el término. Yo ahí sí le entendía bien y me mimetizaba con su disposición a contar con un instrumento expresivo válido en filosofía. En una de aquellas comidas surgió el tema del cubismo como estilo pictórico; probablemente después de haber realizado yo algún viaje a la URSS que incluyera Leningrado en el programa y el célebre museo Hermitage. Ante su confesado fuera de juego respecto del sentido de tales tendencias, se me ocurrió a mí, por vía de reciprocidad apelativa, comentarle sobre el hecho de lo que parecía haber sido la causa de esos movimientos “istas”, tanto en literatura como en pintura, etc. Razonaba yo —repito, con la intención de cumplimentar mi turno de palabra y con la misma convicción que hubiese empleado ante una de mis clases—... razonaba yo que después de la Primera Guerra Mundial el sistema de valores que se había afectado hasta entonces a ciertas expresiones tenidas como inamovibles en literatura, pintura, etc., ante la hecatombe que supuso la contienda, había dejado paso de manera natural a otros intentos de captar la complejidad de la nueva situación. Decía yo que en literatura comenzaron las experimentaciones con el

tiempo (*Der Zauberberg*, de Thomas Mann; la trilogía *U.S.A.*, de John Dos Passos, etc.); y en pintura, en vista de que la plasmación normal y real de las cosas tenida como canónica y modélica hasta ese momento, no parecía haber estado a la altura de las circunstancias, ya que su presunta correspondencia con la realidad había desembocado en el caos destructivo de la guerra y aniquilador de los valores tenidos como inamovibles, en vista de eso, digo, el pintor se había lanzado a la captación de la realidad tal como la realidad se le presentaba ahora: truncada, distorsionada, descuartizada. Los trazos rectilíneos y curvos con aparente voluntad de garabatear en el subconsciente del artista y del espectador eran el medio más adecuado de trasladar al lienzo el mundo de horroroso descoyuntamiento que había alumbrado la guerra. Los ejemplos son infinitos, el “Guernica” de Picasso, por todos...

Tampoco he visto en mi vida un reconocimiento de haber captado lúcidamente algo, y para siempre, como el que Ausencio reconoció abiertamente haber obtenido de mis explicaciones conversacionales, sin pretensión profesoral alguna. Para mí constituyó una de las recompensas más señaladas comprobar que a través de mis comentarios, a un titán del pensamiento como Ausencio se le había abierto un vado inédito de lucidez enriquecedora. Sin embargo, no perdonó nunca a Ortega y Gasset que no hubiera definido el “ente” con arreglo a sus expectativas de exigencia filosófica. Yo intentaba hacerle ver que en Ortega había mucho de elegancia literaria; que además de filósofo, era escritor y que pretendía (y yo creo que lo logró) hacer asequibles al mayor número de lectores el mayor número de cuestiones, que de otra forma no hubieran jamás roto la crisálida, entre áulica y hermética, de la mal entendida como terminología filosófica; justo lo contrario que, según Cioran, hacía Heidegger: cito

directamente: “Cuando éste [Heidegger] se encuentra con una dificultad, forja de ordinario una palabra que la disimula y le permite eludirla; o si no, recurre al procedimiento más discutible que existe: se precipita sobre la etimología de la que se sirve de manera brillante pero abusiva, pues *juega* con las palabras, las modifica en el sentido que le conviene, las explota con habilidad, con astucia. Tan excepcional acrobacia produce fácilmente la ilusión de la profundidad” (E[mile] M[ichel] Cioran, “Retrato de un filósofo [Gabriel Marcel] (1970), en *Ensayos sobre el pensamiento reaccionario y otros textos*. Traducción de Rafael Panizo. Colección Visio Tundali / Contemporáneos. Título original: *Essai sur la pensée réactionnaire*. Montesinos 1985, pp. 166-167).

Pero yo creo que ni por esas. Ausencio no le perdonó nunca a Ortega y Gasset ni le levantó nunca la cuarentena. Ausencio hablaba de *sobrenaturalidad* y del cristianismo/catolicismo como religión *revelada*. Yo le objetaba que ese no me parecía un buen sistema de hacerse entender aun consigo mismo, y mucho menos con los demás, ya que los moros y los mormones, por ejemplo y sólo por ejemplo, dicen lo mismo de sus religiones, cada uno en razón de sus respectivos *Corán* y *Libro de Mormón: Otro testamento de Jesucristo*. Me parecía que partía de aquello adonde muchísimos otros querrían llegar: la fe; y en consecuencia yo intentaba reconducir el planteamiento a dimensiones más humanas de ética/estética, en que a través de esta última se alcanzaba el punto máximo de ética, operándose así una completa transmutación, una mirífica metanoia. Ilustraba mis aseveraciones con casos clamorosamente palmarios, como el de Oscar Wilde (paso de estética a ética en *The Picture of Dorian Grey*) o el de Francis Thompson (ética y estética unimismadas en “The Hound of Heaven”). Ausencio decía que yo era un

“integrista”, extremo este para el que yo le concedía todo el crédito del mundo, ya que mi más que endeble preparación filosófica no me permitía entrar en matices. Yo simplemente propugnaba y defendía ciertas cosas, y vituperaba otras como no aptas para el razonamiento filosófico. Podríamos decir que Ausencio partía de una fe inconcusa, irrefragable; y eso es lo que a muchos de nosotros ni nos falta ni nos sobra; ni tenemos ni dejamos de tener. Dios siempre se nos ha aparecido como un concepto tan inasible, y tan claro al mismo tiempo, que viene bien eso de que “ni siquiera se puede demostrar que *no* existe”. A mí me parecía que Ausencio implantaba desde su fe ciertos apriorismos que conducían a la aporía; que arrancaba *reveladamente* del punto al que precisamente se pretendía arribar *filosóficamente*. Ahí radicaba el principal escollo y nuestra mayor disensión.

Con todo, hablar con aquel hombre era una de las experiencias más portentosas a las que yo haya asistido. Insistía una y otra vez en que la tendencia a la felicidad es el motor del hombre, la substancia y sentido de todo lo que hace en su vida, y ahí no podíamos estar más de acuerdo. Yo hasta tuve el convencimiento durante una época de que, lo que yo denominé con propia acuñación “filosofía de la contra”, surgió como testimonio de criterio y de actuación respecto del contenido residual aprovechable de la filosofía de Ausencio. Entiendo que la vida es una labor de ir coleccionando el mayor número de cromos “no infelices”. Hacemos lo que hacemos, no porque vayamos con ello a ser felices, sino porque nos zafamos de al menos una cuota de la infelicidad y del fracaso que sí que están en nosotros, que somos nosotros mismos. Ausencio siempre preguntaba.... qué le significaba *a él*, qué le reportaba *a él* la instancia o asunto de que en cada caso se tratara; no como una esgrima miope o interesada

respecto de conveniencias sociales o ambientales, sino como una propedéutica metodológica para encararse con la realidad del problema de su *yo*. A mí me fascinaba comprobar que su individualismo vivencial era absoluto, metafísicamente total, en estado puro. Se apoyaba en un ontologismo “de fuera” con el fin de reafirmar su *yo* y desde el cual prescindir del mismo ontologismo.

Otras veces nos enredábamos con la indagación de si el hombre podía con propiedad hablar siquiera de “prueba” de la perduración de sí mismo, de su propia razón de ser; en otras palabras: de su transcendencia. Yo sostenía que la transcendencia la portábamos cada uno de nosotros con nuestra sola particularidad. En realidad somos transcendencia, y yo sometía dicho aserto a la prueba de la observación, a saber: el valor de nuestra inmanencia es muy relativo, prácticamente nulo, ya que su realización, su *llevada a término* está pendiente de un futuro. Una complacencia deseada y conseguida, no nos satisface independiente y separada como tal, a menos que la tengamos acomodada, “realizada” respecto de un futuro. Yo no puedo valorar “per se”, digamos, una reunión placentera cuando estoy esperando el resultado de unos análisis sobre mi salud, por ejemplo. Somos movimiento, devenir, flujo: venimos *de* y nos encaminamos *hacia*. Somos futuro, porque sin tener asegurada, “realizada” la cuota de futuro de que se trate, no podemos hacernos cargo, como nuestra, como cosa querida, de nuestra cuota de presente. Cada tramo de nuestro futuro hace radicar su conformidad, su aseidad coherente, en el pasado. Insistiendo en el mismo ejemplo: yo me hago unos análisis, y a la vista de su resultado satisfactorio, es entonces únicamente cuando lo anteriormente hecho por mí (encuentros, honores, gratificaciones, etc.) cobra cabal sentido, me significa complacencia. Por este

procedimiento no sería demasiado traumático intentar vislumbrar la noción de Dios, si consideramos que nosotros somos futuro: futuro del que depende nuestro presente haciéndose pasado; futuro en el que, como vimos, encuentran, justificada, nuestros actos su coherencia. Sin *tender hacia* la autenticidad de nuestro futuro no podemos hacernos cargo de la seguridad de nuestra cuota de presente. La idea de Dios aparecería así como la razón cohesionante de todas las actuaciones y de todos los aconteceres. Tanto en éste, como en los demás casos de discusión y de sopesación de opiniones yo siempre me esforzaba por hacer radicar el punto de vista dentro del hombre (agustinianamente hablando) y servirse de “lo revelado” sólo cuando no hubiera más remedio.

Carezco de datos fehacientes, pero calculo que a partir de la mitad de los años setenta Ausencio comenzó a desempeñar, como capellán, las labores espirituales de la Residencia Francisco de Vitoria, para mayores. Allí tuvimos ocasión de encontrarnos con él, coincidiendo, sobre todo, con la visita que hiciéramos a alguien acogido a sus servicios (en mi caso, mi propia madre). Ausencio iba cubriendo sus últimos tramos de vida con creciente desilusión, con acentuada conciencia de fracaso. Me consta que hizo lo posible por quedarse de residente en el que había sido su lugar de trabajo; pero según parece, la legislación, aplicada quién sabe con qué criterio, no se lo permitió; y siempre según mis informaciones oficiosas en cuanto a fechas, fue en la segunda mitad de la década de los ochenta, ya jubilado y supongo que totalmente liberado de lo que hubieran constituido hasta entonces sus obligaciones oficiales, cuando se trasladó a la imponente Residencia que la Mutualidad del Clero (Congregación Hospital de San Pedro) tenía en la calle San Bernardo 101 de Madrid. Tras

varias dilaciones por causas de diversa índole, alcancé, por fin, a visitarle en 1990.

Se alegró mucho de verme. Seguía enfundado en su sotana, y su físico había adquirido las proporciones de un coloso al que las proezas y trabajos a él encomendados le hubieran doblado un tanto el espinazo. Pero continuaba ofreciendo una reciedumbre integral, rematado todo él por el cepillo cano de su cabeza. Me llevó a su cuarto, y antes de despedirnos arrastró de debajo de un armario una caja de la que extrajo *su libro, su obra, su vida de filosofar, Síntesis de un nuevo sistema de Filosofía*. Burgos. Ediciones Aldecoa 1986. Su dedicatoria reza así: “A mi buen amigo Tomás Ramos en prueba de mi afecto y alta estima. Ausencio Rodríguez. 12-XI-1990. Madrid”. Aquella fue la definitivamente última vez que nos vimos. Por el capellán de la citada Residencia, que casualmente era muy amigo de unos íntimos míos (familia Rodríguez Arribas) supe que Ausencio había fallecido, creo que en 1992. El hecho de trabajar yo en Granada me alejaba de estar informado de las cosas acaecidas fuera de mis periodos no lectivos; y aun ni siquiera en estos cuando me hallare de viaje. Por otra parte, la transcendencia que la muerte de Ausencio tuvo en Alcalá de Henares puedo considerarla como nula. Quiero entender que los deudos y allegados, con la cercanía que fuere, que le quedaran a Ausencio en su tierra natal, Burgos, se hicieron cargo de todo lo concerniente a sus exequias y a la administración y cumplimiento de su última voluntad.

Desde que mis manos recibieron aquel magnífico regalo hasta las fechas presentes del verano de 2009 en que me he comprometido a dedicar un tributo de recuerdo y homenaje al gran filósofo, han transcurrido casi 19 años. El bloque de cerca de 800 páginas de la *Síntesis...* me ha acompañado de muchas

maneras. Muchas han sido las veces en que me he puesto a su lectura: en tramos de tres o cuatro páginas quizás haya cubierto gran parte de su contenido. Lo primero que asombra en esta obra es su terminada arquitectura. Para hacernos una idea de la entidad del libro diré que está dividido en tres porciones básicas: Metafísica; Psicología; y Ética. Un apabullante entramado de introducciones, apartados, secciones, capítulos, partes y divisiones numeradas se encargan de prestar al conjunto de la obra una organización esmerada y una sólida trabazón. Antes de seguir, tengo que significar que he confesado, y si no, lo confieso ahora, carecer de preparación filosófica para enfrentarme a algo de semejante envergadura. Mi intención más irrenunciable ha sido la de alentar a todos aquellos que puedan y quieran explorar con conocimiento crítico y voluntad esclarecedora los vastos y profundos predios de reflexión que se abren ante la lectura/estudio de *Síntesis...* Me limitaré a mostrar al lector algunos de los extremos que considero más característicos del filosofar de Ausencio.

De momento, y desde el mismo arranque de la obra, el lector se encuentra con una prosa sobria, ajustadísima, tensada con precisión, como corresponde a un medio de captar y encapsular con rigor elucidante el pensamiento filosófico. Las divisiones en que se organiza el “Apartado primero” de la Introducción a la Metafísica contienen en buena medida la clave del problema sobre el que Ausencio especula a lo largo de las, ya lo dijimos, cerca de 800 páginas del volumen. Califico a estas ocho iniciales, de sobresalientes. El primer párrafo absoluto con que abre *Síntesis...* es revelador: “Dos hechos psicológicos informan la vida libre del hombre: el deseo de ser feliz a pesar de la conciencia de infelicidad, y el convencimiento de la posibilidad de obtener la dicha que ansía; precisamente, por el ejercicio de su

actividad” (Metafísica. “La felicidad, principio ordenador de las ciencias”, p. 25). Más: “El conocimiento ocupa un puesto intermedio entre la tendencia, o intención, y la vida afectiva. Lo que intentamos no es conocer, sino que, en definitiva, tendemos a gozar” (“La felicidad, objeto de la filosofía”, p. 27). Continúa: “El problema de una felicidad definitiva y plena es común a todos los hombres, de tal manera que no podemos pensar que haya existido nadie que no se haya sentido acuciado por él... [] A la ciencia que se proponga dar solución a este problema es a lo que llamamos filosofía” (“Universalidad del problema filosófico”, p. 28) Y en consecuencia, nuestro autor define la filosofía como “El conjunto ordenado de conocimientos adquiridos en orden a regir nuestra conducta en la prosecución de la felicidad eterna” (“Definición de la filosofía”, p. 28)

Ausencio fue cura, nunca sabremos si antes o después de ser filósofo; en todo caso, fue ambas cosas simultáneamente. Como cura solía decir que todo lo relativo al infierno, que estuviese etiquetado como dogma, él lo aceptaba sin más; ahora bien, como filósofo, le gustaba subrayar con retranca de castellano viejo, burgalés, que no creía que jamás hubiese existido un solo inquilino de tan pintoresco e incómodo lugar. El último párrafo del Apartado primero de la Introducción no deja lugar a dudas sobre la maniobrabilidad acomodaticia de Ausencio en este terreno: “Queremos dejar aquí consignada nuestra condición de que cuanto escribimos de filosofía está de acuerdo con la fe católica. Ésta ha sido siempre nuestra norma, y, si alguna vez se nos ha presentado alguna solución en contradicción con lo que enseña nuestra fe, lo hemos rechazado sin más análisis, firmemente persuadidos de su falsedad. Si a pesar de todo algo hubiésemos escrito que no esté conforme con ella, téngase por no dicho, y lo rectificamos desde ahora” (“En qué sentido la

llamamos nueva y cristiana [a la filosofía]", p. 32) Excepcional y diplomática declaración de principios.

La filosofía de Ausencio propaga por todas sus manifestaciones un declarado y salutífero individualismo: "El sujeto; ese yo, punto crucial sin el cual nada interesa, y nada se puede intentar. Hacia el que han de converger todas las demás cosas; pues, si a él no le afectan de algún modo, todo cuanto se diga o se haga permanecerá en una región inasequible" ("Necesidad de los estudios metafísicos", p. 58). Otras veces, Ausencio, sobre un fondo netamente kantiano se expresa con propiedad franciscana; "¿Los objetos son puramente conocidos, o independientemente de ser o no conocidos, existen?"

Antes de abordar el tema debo dar testimonio de mi insuficiencia comparada con los hombres de cuya opinión discrepo. No tengo la arrogancia de crearme superior, ni siquiera igual. Expongo mi opinión que discrepa de la suya; creo que es la verdadera, siendo falsa la de ellos, pero, así mismo creo que sólo por su esfuerzo, y por lo que ellos han aportado me ha sido posible a mí, muy pequeño a su lado, plantearme la cuestión, y hallar, manejando los datos que a ellos debo, la solución que presento como verdadera. Solución que, acaso, ya estaba en ellos, estudiados en conjunto, y que ha sido puesta al alcance de los que somos más humildes por los avatares de la historia, que maneja el contenido humano caprichosamente" ("Advertencia preliminar", p. 93). Un ejemplo más, nunca el último, del individualismo entero del autor, lo encontramos en párrafos como éste: "El juicio que me interesa es aquel en el que yo soy el sujeto. Yo concreto, con mis afecciones, mis tendencias y mis conocimientos. De éste es del que me interesa saber, no lo que conoce como algo ajeno a él, sino lo que conoce como fuente de su felicidad o infelicidad" ("La esencia del juicio y el hacer y el

padecer”, p. 239). Ausencio reivindica con tacto, pero con decisión, la prerrogativa insobornable del filósofo de actuar como tal: “Así, si de todo cuanto llevamos dicho, y de cuanto hayamos de decir, hacemos respetuosa sumisión ante las proposiciones de valor teológico, de manera especial lo hacemos en la presente cuestión [sentido y cometido de Dios, *sensu lato*], por creerla sumamente ligada con el dogma, pero evidentemente nos movemos en planos distintos, y hablamos de sujetos diferentes, y por lo tanto no puede plantearse la contradicción. Mientras los teólogos hablan de lo que de alguna manera depende de la libertad, yo hablo de lo que hace que eso dependa de ella. Nada negamos de cuanto ellos afirman, pero ahondamos más en el problema, y nos hacemos cargo de objetos nuevos, que postulan, por nuevos, explicación propia” (Psicología. “Insistiendo sobre la misma objeción”, p. 351).

Podríamos continuar aduciendo testimonios de toda condición, que, como incursos en las disciplinas de Metafísica, Psicología, y Ética, conforman el volumen presente. Pero lo que yo consideraría novedoso en mi pretensión, es asegurar que desde el momento en que Ausencio nos habla de la tendencia a la felicidad como motor de la actuación del hombre en la creación, esta, en principio, sobrecogedora obra consiente una lectura “novelesca” en que uno se implica en la búsqueda y consecución de dicha felicidad. El seguimiento se hace anhelante, arrastrado el lector en volandas en pos de “lo que ocurre a continuación”, primer y principal aspecto de la novela, si de verdad lo es. Los dos últimos párrafos con los que definitivamente se cierran las 787 páginas de la obra son, a modo de epifanía y compendio de todo lo filosofado, de una inquietante y devastadora lucidez. No me puedo abstener de reproducirlos: “A la vez que una verdadera filosofía impide el rechazo del Evangelio de salvación, la lealtad

al verdadero filosofar obliga a reconocer que la condición desgraciada del presente obedece a la libre aceptación de lo que nos era conocido como contrario a nuestra felicidad. Y, siendo esto así, toda felicidad definitiva en el futuro es imposible sin la sincera retractación de aquella voluntad que fue necesaria para la aparición de lo que hace al futuro desgraciado. Ya que, aun siendo independiente la Razón del futuro del querer de nuestra voluntad, el querer la felicidad es absolutamente incompatible con la actual adhesión de la voluntad a lo que es contrario a la misma [felicidad, suponemos]

Así, pues, hemos llegado a la última conclusión de la Filosofía: Ignoramos qué actos nos llevarán a la felicidad, aunque sabemos que ésta es posible cualquiera que sea el momento en que consideremos al hombre; y, supuesta la voluntad de hacer lo conocido como contrario a la felicidad, ésta aparece como imposible sin la retractación de dicha voluntad” (“Epílogo”, pp. 786-787)

Hasta aquí mi inevitable aportación..., aportación que podría haber adoptado otro sistema de referencias, otro muestrario de explicitaciones, pero que en todo caso convergerían en el idéntico finalismo de señalar la enorme dimensión entitativa de la obra de Ausencio como filósofo. Creo que Alcalá de Henares está en deuda con este hombre. Una calle que rezara *Filósofo Ausencio Rodríguez...*, un aula en la Facultad de Filosofía y Letras con parecido distintivo, por ejemplo, serían en lo humanamente mensurable de obligado cumplimiento. El reconocimiento que los estudiosos hagamos de su obra es algo que a la libre voluntad de cada uno de nosotros le toca discernir.

RESEÑAS

Sola Pinto, Vivian de: *Crisis in English Poetry*. Segunda edición, 1955. Hutchinson's University Library. Hutchinson House, London, W.1. *Filología Moderna*, 1, pp. 85-86, octubre 1960

La profesora De Sola Pinto es catedrática de Inglés en la Universidad de Nottingham, y la primera edición de esta obra data de 1951. En la segunda, según la autora declara, se han corregido unos cuantos pequeños errores y se ha reelaborado enteramente el capítulo dedicado a D. H. Lawrence, ya que —sigue explicando— «... la versión anterior me parece ahora haber sido una reseña inadecuada de la obra de este gran poeta...». El trabajo se compone de un prefacio, una jugosísima introducción —aunque sólo de tres páginas y media—, ocho capítulos, una bibliografía copiosa referida a cada capítulo y, por último, un cuidado índice.

El libro de la profesora Pinto arranca de Hardy y Housman, y llega al comentario escueto de la poesía de George Barker, David Gascoyne y Dylan Thomas, agrupados como neorrománticos en un tercer apartado del capítulo VIII, con el título de «After Eliot». Como contribución al estudio de la poesía contemporánea viviente, el contenido de este libro es escaso y participa así de una dosis de prudencia que informa gran parte de las publicaciones inglesas del momento, al no recoger ni aun tratar de lejos a quienes no han sedimentado su obra con visos de inmutabilidad y peso. Sin embargo, se parte del punto desde el que toda poesía puede llamarse moderna. Hardy es un moderno

como el que más, a quien sólo le faltó nacer medio siglo después para haberle endosado la paternidad de una docena de «ismos». Lo mismo ocurre con Hopkins, a quien Day Lewis cita como cercanísimo padre de la poesía del siglo XX.

La virtud más estimable de este libro estriba en su proyección multilateral de ambiente, coordinada social y económica, etc. para insertar dentro de ese trazado compuesto la línea histórica de literatura de turno. Así, al principio de cada capítulo, Pinto dedica una o dos páginas a la exposición de la atmósfera vital de Inglaterra y, a veces, de Europa, intercalando, si hace falta, citas de poemas en francés y creando una visión bastante coherente del cauce por el que la poesía va a discurrir. De este modo, la palabra «crisis,» que la autora confiere a todo este período poético, se asigna en virtud de las fases políticas y de civilización en la que la poesía ha nadado. El término «crisis», que más que nada debería otorgarse al rumbo nacional de Inglaterra y Europa en general, se da aquí a la poesía; tal es la ligazón que la poesía inglesa presenta con todas las formas de comunidad y corporativismo político. Hay, pues, una cesión terminológica dentro del todo común.

Los límites 1880-1940 con que se demarca el contenido de esta obra indican, el primero, punto de «modernidad» de la poesía inglesa; el segundo, punto de objetividad y serenidad de comentario, al no rebasar la valla de la contemporaneidad.

En suma, debemos considerar el libro de la profesora Vivian de Sola Pinto compendiador y amplio de trazos, a la vez que riguroso y centrado.

Bernard Spencer: *The Twist in the Plotting*,
Twenty five poems. Printed in the School of
Art. University of Reading. 1960. *Filología
Moderna*, 4, pp. 73-74, agosto 1961

Desde 1946, fecha en que apareció el libro *Aegean Islands*, no conocíamos ninguna otra colección de poemas de Spencer. *The Twist in the Plotting* («El enredo de la trama» o «¿El nudo gordiano?») viene a aliviar este vacío en su producción poética. Pongamos, es cierto, algunas limitaciones a lo dicho, ya que los poemas agrupados hasta ahora han sido publicados en su mayoría diseminadamente en revistas a partir de 1946 y hasta la fecha. Entiéndase cabalmente vacío de libros o bloques poéticos y no de producción con exactitud. La costumbre inglesa, casi general, de hacer un conjunto nuevo y aunador de las muestras ya emitidas tiene la ventaja de presentarnos cada un variable número de años todo un desarrollo global de creación. En este sentido contamos con una valiosa ayuda material para evaluar la obra del escritor. Por otra parte, se nos niega constantemente el derecho de leer un libro inédito completo.

Este manojito de 25 poemas no forma un todo unitario en cuanto a la concepción y coyuntura creadoras, puesto que en catorce años la vida se produce de formas muy distintas, a veces antagónicas. Los estros poéticos de Spencer aparecen mezclados y ampliados, si bien mediante alguno de ellos nos permite enlazar y continuar el espíritu de su primer libro. Estos motivos que informan el contenido de *The Twist in the Plotting* son tres principales: mundo mediterráneo y mundo clásico; temática varia en asunto y ubicación, y, por último, experiencias de España y concretamente de Madrid.¹

Quizá sea el «poso romántico» del primer foco de poemas el halo más fundamental que inspira esta nueva colección. En el poema X hay una consistencia de nostalgia y belleza mantenidas desde siempre...

desde que hombres se asentaran
cerca de estas magnolias y vivieran su vida diferente
que es siempre la misma: pescaron, comerciaron, golpearon,
/compadrearón,
quisieron sus vituallas y su vino, domeñaron las Fuerzas,
/pensaron en viajes
o vueltas y más vueltas dieron en su cabeza a alguna imagen
/de mujer
perdida o distante.

Cerca del travesaño este y de las quillas
alguien rayó en el polvo el nombre de ELSA...

La muestra XVIII, «In Athens», es una pieza esencial desde que el título del libro se basa en la circunstancia que inspiró este mismo poema...

Su madeja de pelo balanceante,
y ya en una mirada todo el rostro, la línea periférica
de mejilla, la ingenua
boca que aún ensaya alguna pose;
la barbilla, el júbilo del cuello

Más abajo, en el mismo poema, el autor habla de «the twist in the plotting of things she should pass here...» Estos dos poemas

son para mí lo más valioso de este libro tan corto y a la vez recopilador de Spencer.

¹ El profesor Esteban Pujals dedicó a estos poemas de Spencer sobre Madrid un comentario en el diario de la tarde *El Alcázar*, de 5 de Abril, y un estudio más extenso en el número anterior de esta revista.

Cohen, J. M.: *The Penguin Book of Spanish Verse*. With plain prose translations of each poem. Penguin Books Ltd. Great Britain, 1960, XXXIX + 472 pp. *Filología Moderna*, 9, pp. 50-52, octubre 1962

Esta segunda edición del *Penguin Book of Spanish Verse*, aparecida en 1960 en la serie verde (la primera es de 1956), nos llena a todos los lectores de poesía, de alegría, ya que quizá sea el esfuerzo y la devoción de Cohen una de las pocas manifestaciones mejor encauzadas del extranjero que se ocupan con tesón y puntualidad del desarrollo de nuestra poesía. El libro, de venta al precio de seis chelines, es una acertada recopilación de poemas en español, si bien con las imperfecciones que apuntaremos más abajo. Hay al principio del libro un índice de autores que nos da ciertos detalles de los mismos junto con algunas fechas de interés. Sigue una introducción de once páginas, en la que se intenta un apretado resumen de la poesía, escrita en castellano. A continuación se nos da el texto original de los poemas (en los que hemos observado mínimas faltas ortográficas) y su traducción en prosa inglesa, de la que dice el editor y prologuista J. M. Cohen «que no refleja ninguna pretensión estilística ni de cuidada hechura».

En realidad, la obra se compone de dos partes esenciales. La primera, hasta el final del siglo XVII, acaba con Sor Juana Inés de la Cruz. De ahí pasamos a la segunda sección, *Modern Times*, que arranca de Gustavo Adolfo Bécquer. Es muy aleccionador el ya casi infalible criterio de hacer un enorme hueco de todo el

siglo XVIII y parte del XIX. Sin duda, el lector inglés de poesía española, está bastante más familiarizado con la obra del siglo XX que con cualquier otro período de nuestra historia literaria. La edición del 56 termina con una poesía de Alí Chumacero, poeta mejicano nacido en 1918. Como de costumbre, la Guerra Civil española puso una barrera a la recopilación de entonces, y nos dejó la perspectiva poética hispana falta de ciertos valores de ahora, sin lo que no podríamos aspirar a llamar ni semicompleto un trabajo de esta índole. De momento, el libro de Cohen nos demuestra que la poesía hispano-americana tiene un puesto destacadísimo para el estudioso británico, hasta el punto de hacerle decir al autor en el prólogo que la metrópoli de la creación poética actual en español se ha desplazado a Méjico, mientras que el centro de actividad editorial hay que buscarlo en Argentina. Este tipo de afirmaciones, un tanto exageradas, se debe a la parcial miopía crítica que se produce al tomar como punto de enjuiciamiento razones políticas por las que se ha venido asignando una notoria popularidad a ciertos autores.

El trabajo de 1960 incorpora poemas de Blas de Otero, José Luis Hidalgo, Vicente Gaos, José Hierro, Carlos Bousoño, José Ángel Valente y Claudio Rodríguez. Esto produce un legítimo orgullo al lector español de poesía, porque el hecho de que tales valores novísimos hayan vencido la indiferencia o al menos la pasividad de la contemporaneidad británica, es algo que halaga. No obstante, es aquí cuando una justa crítica de la obra de Cohen es necesaria para que los puntos que hemos encomiado aparezcan con el valor justo y de ninguna manera se malentiendan los elogios.

Hemos dicho que la Guerra Civil española sigue contando a la hora de manejar temas literarios de cualquier tipo o envergadura, lo cual, una vez más, es inadmisiblemente y lamentable. Aparte de la

consabida y desorbitada importancia que los intelectuales americanos e ingleses dan a los poetas españoles que murieron en o a causa de la guerra, o a los que simplemente encontraron el destierro después del desastre, nos ofrece Cohen el dudoso criterio de prescindir de poetas como Dámaso Alonso, cuya voz de protesta y de pasión hondísima peculiar tan bien se ha sabido poner paralela al sentir poético de la posguerra, y de prescindir de Gerardo Diego y del más moderno, José García Nieto, por ejemplo.

La inclusión de los poetas José Ángel Valente y Claudio Rodríguez, sin empañar en nada el placer de comprobar cómo ya la obra de la gente joven se hace oír, descubre ciertos fallos dentro del criterio seleccionador, ya que bien a las claras el señor Cohen se ha dejado llevar de los nombres que han ganado algún premio moderno de poesía (v. gr. Andonaís) sin preocuparse mucho de espigar por sí mismo la obra más madurada de tantos otros (ya lo dijimos: García Nieto, Leopoldo de Luis, Caballero Bonald, Castro Villacañas, etc.). Tampoco nos parece oportuno que Cohen delate indiscretamente ciertas coyunturas y circunstancias políticas en que se encontraron ciertos poetas al final de nuestra guerra civil, haciendo crecer la popularidad literaria de tales autores basándose en puntos de vista extraliterarios. Esta actitud le lleva a decir de Blas de Otero, en las notas que siguen a su demarcación cronológica en el índice del libro, ... «Only one of his books, slightly mutilated by the censorship, is on sale in Spain»... y añade que solamente dos de los poemas seleccionados en su colección pueden ser leídos en España. Cohen confiesa abiertamente alguno de sus olvidos en la edición del 56, declarando que faltaron en su antología los poetas de la novísima hornada, al par que reivindica la jefatura espiritual poética de Vicente Aleixandre sobre la más reciente poesía,

recogiendo un par de poemas muy suyos. Nada nuevo de la poesía hispano-americana —dice— ha sido añadido a la edición presente.

En suma, aplaudimos el esfuerzo y la devoción de Cohen hacia nuestra poesía y quisiéramos que tales trabajos abundaran cada vez más. Por otra parte, es posible que Cohen hubiera logrado una visión panorámica más completa de nuestra producción posbélica si se hubiera metido directamente en los libros y las revistas publicados y no en las antologías hechas ya en España. Creemos que es la hora ésta más oportuna de dar la batalla a tales miopías conscientes que perjudican todo el quehacer poético.

José María Pemán, “Pero los ojos, no . . .”,
Aldonza, 10, agosto 1965

Los ojos que ellos mismos se absolvían
diluyéndose en luz de cada aurora
Mis ojos que sabían
rebuscar al pasar la mejor hora.

Mis ojos que eran tímidos pastores
sentados a la vera de las cosas
guardando ríos y celando rosas,
limpios de pensamientos pecadores...

A la vista de poema tan ciertamente hermoso como éste que José María Pemán, con generosidad de magnate, digna de emulación, ha regalado a *Caracola* (diciembre, 1963) no me ha sido posible resistir a la tentación de salir al paso de cierta mentecatez extraviada que los pacientes pasamos una y más veces por alto por no poder aniquilar a tales mentecatos para siempre con cuatro razones transparentes.

¡Cuán eficazmente hubiera servido de razón este **Pero los ojos no...**, cuando nos asaltan irreverentes discutidores —quemadores de saliva— sobre si la poesía debe ser así o asao, y toda esa impertinente serie de murgas infinitas. Sí, qué pena no tener puntualmente a mano, mejor dicho, en la rampa de la memoria tan hondo poema como el que menciono para decir: Mira, lo primero, deja de hablar de **poesía** y habla de tal o cual **poema**, si no, no iremos a ninguna parte.

Pero los ojos no, ¿verdad, Dios míos?
La mano traicionera, la encendida

boca que de la sangre de la vida
hizo vinoso y enfangado río...
destrúyela si quieres.

Cubierto de una túnica de besos de mujeres
puede tu ira arrancarme la sucia vestidura.
No irá un jirón de luz ni de hermosura
prendida en sus pedazos,
ni en mi pecho sedente ni en mis brazos
ni en mi pie lento, cauteloso y frío.
Pero los ojos no, ¿verdad, Dios mío?...

Lo segundo, si es que me concedes lo anterior, es que este poema de Pemán que no tiene mejunjes sociales, ni tira las patas al alto con vocablos vociferantes ni nada, nada de eso que alguien ha cogido la perra de llamar poesía, digo que este poema sí que es verdadero.

Y así es como hace progresos la frivolidad. Así es como tales predicadores poéticos creen ir minando más y más voluntades débiles, ganando más y más adictos a su repulsivo credo. Así, sencillamente, cuando nos cogen por sorpresa con su bien pertrechado capacho de versos insulsos y no nos dejan tiempo de espantarlos con algún chapuzón de agua bendita, digo, con algún poema bueno. Y para más eficacia, que no contenga nada de lo que ellos se empeñan en **considerar** valores poéticos de **compromiso** (¿!) y muchas, más zarandajas.

Un ejemplo de lo contrario:

Destrúyeme la vida, el corazón.
Los dóciles amigos de mi frío
cálculo sin pasión de mi pasión.
Derrámame la vida, sucio río

entre orillas de piedra y de razón.
Pero los ojos no, ¿verdad, Dios mío?...
¡Mis ojos son ya parte de mi resurrección!

Gracias, José María Pemán, por habernos fortalecido con tan
preciosa arma.

“Un libro de Fernández Nieto” [*Un hombre llamado José*. San Sebastián: Ágora, 1965], *Aldonza*, 24, octubre 1966

Estos poemas, sobresalientes aun a pesar de haber ganado un concurso, habían ido llegando al público ya previamente y poco a poco en esa múltiple aunque alquitarada entrega de la colaboración en revista aquí, la lectura íntima allá, etc., como queriendo, con muy acertado criterio, dar a lo escrito el máximo de oportunidades, una como más completa objetividad antes de considerarlo irrevocablemente fijo en la última impresión. Hace años que venimos diciendo sobre el quehacer de la mayoría de los poetas ingleses lo que podría convenir aquí también, a saber: que en los buenos libros de versos el publicar las unidades por separado con prioridad al volumen compacto, tiene la ventaja de someter a los poemas a una mejor revisión y remate; pero también el defecto de privarle al lector y a la crítica en general, de una obra inédita de una sola vez. En estos tiempos que corren y por razones diversas en cada caso, el poeta está fatalmente destinado a revelar gajo a gajo el total de su fruto para después ofrecerlo reunido de nuevo. Este segundo gusto, en mi opinión, ha perdido algo de valor, sobre todo el de la novedad.

Desde que se nos envió para reseña, he leído dos veces el libro de Fernández Nieto y me quedo yo mismo con las ganas de saber cuál de las dos me ha conmovido más, cuál me ha inclinado más de lleno al asentimiento. Quizás la segunda. Es lo mismo, porque acabo de certificar para mi tranquilidad personal que *Un Hombre llamado José* es un buen libro, falto a todas luces y por desgracia, de una edición decorosa, libre de estas nefastas mezquindades de tipografía, papel, etc., que son el pan nuestro de cada día en

publicaciones poéticas. Y todo se hace aún más recriminable cuando con poemas como éstos se prestigia el nombre de un premio, de un jurado y de una colección.

Fernández Nieto es un poeta ya bien reseñado (hasta el Prof. Valbuena Prat se viene ocupando de él en sus últimas ediciones de *Historia de la Literatura Española*) y que ha cruzado hace ya mucho tiempo y con pie seguro “la aduana donde empieza a hablarse en otro idioma”, con sus propias palabras. O sea, que está haciendo poesía cabal hace años. En esta obra se ve como si se intentara marcar un punto y aparte, ofreciendo el resultado de la perfecta asimilación de modelos anteriores. Porque descontando la novedosa y afortunada modalidad del verso alejandrino blanco en que están escritos la mayoría de los poemas, lo que se dice en *Un hombre...* es, en síntesis:

- A) Un resumen de imágenes muy del tipo de los garcilasistas de los años cuarenta, y genéricamente de todos los “poetas bellos”

Nunca veréis a un pájaro que bese mientras vuela
ni a una espiga de trigo madurar en diciembre

¿Qué se hicieron sus bucles de trigo numeroso,
su blusa donde el aire no se atrevió a esconderse,
sus manos que contaban estrellas al abrirse?

- B) Una clase de imagen más surrealista —y que ya con Aleixandre ha alcanza, hasta el momento, volumen insuperable—,

y encuentro el mar tan grande que no puedo entenderle,

que no sé si me suena a madre o a distancia.

su sangre donde el tiempo no acertaba a posarse

Un día jubilaron su sangre los claveles

Saber que hay que ser ángeles sin aire en qué apoyarse

C) Verso discursivo, intimista, fluyendo como en monólogo:

¿Por qué si se repiten los besos agonizan?

La pena ya tenía
su herencia de sonrisas, su soledad un árbol

Yo no sé si se puede llenar más una cántara,
si caben más semillas de rosas en un tiesto,
si puede iluminarse con más luz una estancia
o si es posible un cielo donde haya más arcángeles.

Por último, no podía faltar. D) El toque de lo mitad prosaico,
mitad vulgar poetizado en la imagen sacada de un acto normal
cualquiera de cada día:

por qué José se peina pensando en las campanas

anudaba el pañuelo
y así no se olvidaba de que Dios era hermoso

O cuando José piensa

que hay que pagar recibos o pintar las paredes
o mudarse los sábados.

Ya hemos indicado los alejandrinos. Lo que no habíamos dicho aún es su perfección artesana, su magnífica hechura realizada por un sutil encabalgamiento ideativo que recorre el poema de principio a fin. El poeta no puede ser insensible a este eco multiplicado que va produciendo cada verso previo. De ahí que se perciba un redoble de tristeza agrandado, bola de imágenes que es necesariamente consecuencia de cada palabra acabada de decir, como si cada una fuera esa primera onda provocada por la herida de la piedra en el agua, y que a su vez produce infinitas ondas más. Pero quizás lo que más nos cale de esta obra sea su continuada unidad y su sucesiva expansión hacia regiones más extensas de temática sugerida. José, al terminar el último poema, le ha parecido ser al lector varios personajes distintos que representan al prójimo, al segundo “yo”, al mundo exterior de cada uno. El José final, sugerido, el más logrado poéticamente, el que “se iba quedando solo” nos parece el poeta mismo, unificado a su materia poética, hecho ya una cosa misma con el asunto cantado.

Este libro consta de 17 poemas, entre los que destacamos “El amor” y “La pienso cuando amor”. Fernández Nieto ha logrado la madurez trabajada de excelente poeta. *Un hombre llamado José* nos hace pensar en ello con la máxima esperanza.

Rafael Guillén, *Tercer gesto*. Madrid, 1967.
Aldonza, 38, diciembre 1967

Cuando hemos dado cima a la hermosa realidad de leer un profundo y bello libro —y éste de Guillén lo es con plenitud— nos vemos en la necesidad de frenar nuestra tentación a no hacer crítica o a hacer de ella más bien otro poema, en vez de oponer a la imagen y el sentimiento del poeta nuestro intento de teoría por medio del concepto, lo cual sí que es ya labor de crítica. Y esto que ocurre al comentar un libro de poemas ajeno; esta urgencia de explicarnos el resorte teórico del poema, su módulo de causa original, es algo que radica primordialmente en la fe, en una fe absurda y falta de razón. El que una vez leído un poema que colma el asentimiento de lector, queramos desentrañar su fundamentación temperamental, es tan estéril, tan poco productivo ya en comparación con haberlo leído, que necesariamente constituye una actividad deportiva basada en la fe, en la más gratuita de las actitudes. Descubrimos en Rafael Guillén una postura parecida en lo que se refiere a su voluntad de creer en el poema como desdoblador del fenómeno de la vida; como continuador de una misma realidad milagrosa que a veces se deja aprehender con actos más o menos evidentes que constituyen por ellos mismos una justificación explicativa pero que las más de las veces parecen morir en la nada, sin tiempo y sin espacio. El poema entonces significa la vida de tal realidad difícil, la continuidad de su esencia, una prolongación de ese fenómeno que tiende a desaparecer por carencia de medios que lo comuniquen. Nosotros, por un acto de fe en la poesía, consideramos al poema como conservador del ser y de la significación del mundo.

No hubiera traído a colación estos puntos doctrinales de no haberlos visto atestiguados en este *Tercer gesto* de Guillén. Digamos ya que el libro se compone de trece poemas densos y rematados, operantes, calidísimos. Y este ardor de convencimiento, de fe en la poesía, que posesiona la labor creadora de Guillén se ha materializado en su innovación de anteponer a los poemas una especie de índice explanatorio o “actitud poética que puede servir de índice a este libro”. Cada una de tales frases complementarias que encabezan los poemas (puntualizamos: innecesarias, sorprendentes y por fin concedemos que halagadoras) patentiza la búsqueda de Guillén por brindar el mejor cauce para su comunicación. En nuestro caso, estos perfilados apotegmas hacen culminar el espíritu y la cala de cada poema. Empalmando esta pequeña digresión con lo enunciado arriba sobre la fe, consideramos como altamente intencional y categórico —no anecdótico, por tanto— la cita primera, a modo de lema, de Julien Green: “Hay un segundo que decide nuestro destino, pero este segundo es fruto de una larga serie de actos de los que no vemos que están ligados entre sí por un encadenamiento secreto” (*Journal*, III). Muy oportuno de Guillén el habernos recordado tal concepto. Todos sentimos el desfallecimiento al ir acumulando espíritu y esfuerzo y no ver el resultado inmediato; como una enorme inversión, en principio, a fondo perdido. Nada tan sobrecogedoramente pesimista como la labor del poeta. El poeta que estudia y trabaja (no se olvide la luminosa definición, “la inspiración es el trabajo de todos los días”) está condenado a no percibir los frutos sino a la larga, cuando ni los pida ni los sienta entrar en el patrimonio de su alma. Confieso que a Rafael Guillén le vengo leyendo desde hace un par de años escasos y me entusiasma comprobar su creciente calidad, su desaforado esfuerzo por rendir la voz en perfección

comunicativa. Y esta fe de creer en lo que no se ve, toca, pesa o se mide, conduce al resultado de “poema” como la más exquisita de las recompensas. Este acumular méritos, a base de entrega total, en constante ejercicio de buscar la palabra mejor provoca partos poemáticos ante los cuales el poeta es el primero sorprendido y gozoso. “Desconozco el origen y el proceso que origina mi intento de comunicación. Sólo sé que algunas veces me hallo, de improviso, en estado de palabra” (I)

Por eso

Amigos, sólo puedo
asegurar que algunas veces, pocas,
estoy en situación de lluvia, estoy
en personal estado de palabra.
Luego llega el poema, si es que llega,
por sí mismo; no siempre
con una misma intensidad, o modo,
o razón para ser. Y yo lo veo
alejarse. Esto es todo.

He aquí la única, la óptima postura del poeta: laborar calladamente por si el poema se posa en él, le toca con sus alas de luz; y no preguntar, ni hacer más que recoger ese botín del misterio. “Entonces suelo tirar por donde más me duele. Lo primero es medir la hondura de las raíces” (II). Y el poeta canta lo más doloroso, en efecto; la realidad de su *yo*, de su mundo,

El adiós es un muelle, o un andén solitario
y en actitud de acecho. Como si Dios posara
una inconcreta mano de miedo en nuestro hombro.

Las despedidas, todas, nos llevan a la guerra.

El adiós es ponerse de parte de la muerte.
Hacer un equipaje es renunciar al mundo.

Y esto sí que nos convence, este tema del dolor y de la soledad y de la angustia volcándose en el *yo* en vez de difundirse — pavesas muertas— en quejumbres al mundo. Un hallazgo monumental de la poesía de Guillén es la mutación de lo que en los malos poetas forma su *raison d'être*, a saber, que el mal poeta parte de un fenómeno concreto y lo volatiliza en mil fruslerías comunes. Guillén selecciona un fenómeno abstracto y lo encadena por el verso a una forma inteligible de visión y comprensión. Así nos habla de la soledad:

Era un bar con ventanas, y en la parte
de afuera estaba el tiempo.

Pero había una mujer, tal vez callada,
que sostenía con su cuerpo el borde
animal de mi pena. Y era triste,
lo recuerdo, mirarla
tan cerca del olvido. (III)

Siempre se vuelve solo. No sé por qué las calles
parecen tan vacías cuando el amor termina. (V)

O del silencio:

El silencio es el fondo de un aljibe
donde cae una piedra lentamente
sobre un agua que nunca la recibe. (VII)

Magnífico el poema IX sobre una experiencia vital en los U.S.A. No es maravilla que yo muy personalmente asienta con el máximo fervor con el contenido de este abisal y revelador poema.

Esta es una de las veces en que de verdad no hay espacio para hablar de cada cosa que quisiéramos. Tampoco hace falta. Si al que se desvela por reseñar una obra se le da un mínimo de crédito, pido para mí esa confiada aceptación de mis juicios por quienes me lean. Y ahora algunas consideraciones técnicas para terminar. Guillén conoce el efecto rematador de la rima. Su mencionado poema VII en tercetos encadenados es una pieza perfecta. Los demás poemas están escritos en versos de siete, nueve, once y catorce sílabas, con la gran flexibilidad que permite elegir la forma propicia para un fondo requerido. Quédanos ensalzar la pulida edición que Cultura Hispánica ha hecho de esta obra, premio “Leopoldo Panero”, 1966.

Rolando Campins, *Vecindario*. Edición: Icharopena, Zarauz 1966. *Aldonza*, 40, febrero, 1968.

Estamos ante un poeta cubano, adiestrado creador, sabedor de su oficio. Desconocido para nosotros y ganador con el libro que reseñamos del premio “Círculo de Escritores y Poetas iberoamericanos de Nueva York” 1965, Rolando Campins nos ha sorprendido gratamente, por su juventud —menos de 30 años con holgura—, por el trabajo realizado y por el aprendizaje cabal que revela este *Vecindario*. Mérito y no pequeño ser joven y haber degustado la frescura de una rica colección de veneros de poesía sin haber caído de bruces en arroyos agostados, queremos decir corrientes absurdas, de donde no brota más que el estúpido hierbajo de la palabra muerta (seguimos pensando en la poesía “social”). Campins ha sacado partido de sus viajes, de los climas que su alma ha pulsado y de sus lecturas:

*Silenciosa,
dulce era,
apenas una rosa recién viva
¡...ella!
¡Ay, por no dar estorbos
se murió sin que nadie lo supiera!*

nos recuerda al Wordsworth de “The Lost Love”. Y es que Campins ha debido aprender para siempre que a menos que el poema diga algo de una *cierta manera* y no de otra más vale no escribir. Y él dice cosas exquisitas de forma exquisita: (riquísimo vocabulario, giros exóticos, asonancia sutil *e-a* que ya desde el principio se percibe y que destaca en muchos de sus bellos

poemas). Y lo que canta el poeta no puede ser más sencillo... y más difícil: su vida, la historia de su corazón dedicada —trozo a trozo del espejo de mujeres muertas que parece ser su memoria— a nombres concretos de amigas, novias sugeridoras y plenas de fragancia en la evocación del poeta.

*Oh regalo sutil para los ojos,
ángel de diminuta porcelana
Dios te salve del hombre, mariposa,
llena eres de gracia*

dice de una muchacha, Adela. De otra, Cintia:

*Cuando Cintia creció
la casa olía a primavera.
En el portal bullían los jazmines
y los niños usaban rizados largos
como cuellos de cisne hábilmente torcidos.*

... ..
*Nada entonces que no fueran sus senos
era admirablemente hermoso; senos
definitivos, pulcros, vaporosos,
diminutos volcanes con vaivenes de olas,*

escribe en la única concesión abierta —si bien contenida— de erotismo que hemos visto. Empapado de Bécquer —¿qué buen poeta no lo está?— nos parece leer una rima en:

*Dejadle esas espinas a la rosa
que perfuma dormida entre las ramas,
dejadla en esa torre donde luce
sus con rocío pétalos sin rabia.*

*No hagáis el corte porque esté en vigilia
la piel aguda de sus finas alas,
porque, si sólo durará unas horas
¿para qué despertarla?*

Tres partes tiene el libro, *Barrio...*, *Mi casa...* y *Puertas adentro...*, la primera dedicada al dintorno espiritual y creemos que lejano del poeta, y las otras dos a una intimidad de hogar y de conciencia que se va sublimando más según progresa la obra. Todas las citas que hemos transcrito hasta ahora son de *Barrio...* De las dos últimas secciones consideramos bellísimos los poemas “Cumpleaños”, “Anunciación”, “Te amo”, y “Noche”. Una pena no disponer de espacio para copiar la mayoría de las composiciones, casi todas meritorias de recuerdo y memorización. Este libro *Vecindario* no debiera quedar en la penumbra de la reseña, sino salir a la ancha y fecunda luz de la lectura. Excelente poeta Rolando Campins que nos ayuda a tener fe en las palabras mejores, más llenas de hermosura.

Ernesto Cardenal, *La hora 0*. Edición: Aquí, poesía. (Montevideo,1966). *Aldonza* 40, febrero 1968

He aquí una obrita que no admite, creo, estimaciones o repulsas en grado medio. A los doctrinados en los principios de que la poesía puede servir de arma política desde la que se puede hacer la guerra sin más que poner lo que contiene un documento político en forma de líneas cortaditas unas debajo de otras y un poco al buen tuntún, y para más befa llamarlas versos, etc., a tales personas o lo que sea sospechamos que todo lo que dice Ernesto Cardenal les debe parecer oro molido.

Curioso y cruel destino el de este tipo de creación —¿literaria?— que no tolera consideración dentro de la escala de lo bueno o lo malo, sino que antes que nada supone un planteamiento para ver si estamos dispuestos a llamarlo poesía o intento de tomadura de pelo. Trágico, en verdad, el sino de estos escritores que tal vez encanten o fastidien por las cosas que digan y sin que podamos calificarles de poetas, porque eso es lo que menos importa. Y éste es el mérito de tal forma de escribir aun entre nosotros a quienes nos ponen de mal humor las cosas de Cardenal. Nosotros haciendo un esfuerzo vemos aquí el remoto valor de que pueda gustar a alguien después de habernos hecho sentir enfermos a nosotros. Y de algo que no se aprecia por sus quilates poéticos universales, sino por el grado de enardecimiento o de bilis que provoque en el lector, mal podemos hablar en una reseña de libros quisiéramos que de poesía.

Ambiente y creación en la poesía inglesa moderna (notas a una antología de poemas amorosos), en *Antología de poemas ingleses románticos en español*. Alcalá de Henares, 1969, *Aldonza*, 17. Alcalá de Henares, marzo 1966

Ponerse delante de un vasto epígrafe como el de la interacción del ambiente inglés y la poesía, es casi tanto como intentar desentrañar la referencia de la poesía a lo social, basándonos en la relación que guarda todo lo inglés a lo social.

Según nuestro punto de vista, habría que abandonar los procedimientos más o menos de laboratorio, esto es, los razonamientos puramente bibliográficos —por otra parte, elocuentísimos con otro tipo de planteamientos—, y beber en la misma fuente de la realidad cercana que se nos presenta con el fenómeno de «lo social inglés».

En este sentido, el pulso que uno mismo pueda apreciar como definidor de algo, históricamente acusable, en cualquier momento de la Gran Bretaña, explica con largueza y de forma eficacísima esa intromisión profunda de lo social-político en todas las fuerzas potenciales, creativas y creadoras de arte. Este ingrediente específico actúa de crisol definitorio y compendiador, como un resorte aleatorio y último.

Problema, pues, de atisbo fundamentalmente práctico y no sujeto en su primordial dimensión a la búsqueda artificiosa de libros que suponen la misma gestación de doctrina y un proceso igualmente inexacto a la hora de encararse con y resolver algo vivísimo que se escapa en el devenir de cada minuto. Este

aparato de bibliografía, a base de libros fósiles —decimos—, ha perdido para nosotros ahora su cara de validez, por haber sido ensayado y esgrimido cientos de veces con idéntico resultado neutro. Lo más que produce es la rutina molesta de sacar literatura de la literatura.

Lo artístico inglés, explorado en sus relaciones globales, se nos presenta como un bloque al que difícilmente se le pueden descubrir fisuras que revelen diversidad de acción o desacuerdo de criterio. En esto no podemos acusar una diferencia singular con el aspecto que ofrezcan muchas otras naciones con destino de comunidad definido, como **proyecto de vida en común** (Ortega y Gasset). Lo que varía es la elección de detalle de esa vida, de polo representativo de creación, de eje particular artístico que predomine para todos.

En Inglaterra el ambiente propuesto, aceptado y desarrollado por la conducta humana normal de cada día, polariza, casi monopoliza, todas las expresiones y posibilidades creadoras de literatura —y de arte, en general—. Por lo menos las condiciona a su ritmo e intención.

Quizás sea Inglaterra la nación que más orgánicamente se nos aparece: como un organismo rutinario en unísono perfecto, donde las partes más retrasadas de la sociedad han sabido ponerse a la par de las consecuencias técnicas más sustancialmente reveladoras del progreso inglés. Lo cual es básico para contribuir a crear ese aspecto uniforme de acción y función comunes a que nos venimos refiriendo.

Y no obstante, teniendo en cuenta la teoría de los contrastes y de las realidades reactivas, al entrar en contacto, el fenómeno apuntado arriba no debiera ser de gran validez en el orden de los influjos, puesto que al querer hacer del mismo signo unidades por definición irreconciliables, el resultado que esperaríamos, fuera

del campo inglés, es que cada unidad presente su cara de vida propia e irreductible. O sea, que se patentice la diferencia de emporio por parte de la una y deficiencia de la otra.

Si alguna función creadora o expresiva hubiera de mantenerse al margen de toda la actividad estrictamente social de una generación, entendemos que tal función debe ser la poesía. Hablamos de lo social concebido como neutralidad inspiradora y no como algo artísticamente potencial que trascienda al hombre por medio del hombre mismo. La doctrina sobre este punto parece estar al menos apoyada por una evidencia certera, y así lo enseña el panorama de la historia de muchos países más o menos viejos.

Por independencia de una forma de comunicación artística como lo es la poesía podríamos significar «la inhibición potestativa de esta forma de los cauces exclusivos y suficientes por los que el destino social de una nación se rige». Esa comunicación artística, o poesía, no suele recoger con entusiasmo los paradigmas social-humanos que hayan informado la vida del país en cuestión.

Si recurrimos a un paralelo pensaríamos en la España del siglo pasado, y aun en la de parte del siglo actual (pienso en Aleixandre) y veríamos cómo nuestra poesía erótica floreció normalmente a lo largo de siglo y medio que contempló toda una cadena de formas de convivencia política imaginables. Al añadir que tal florecimiento de poesía amorosa se produjo cuando más extravertida estaba la nación a factores externos y disgregadores —tensión y guerras—, nos basta para demostrar la ufana independencia de cauce que se otorgó la poesía misma.

Inglaterra comparte, en lo general, todas las tendencias que conforman la noción de país o comunidad. Pero también es posible que sea el ejemplo más claro de cómo un país ha sabido

asimilar en sus expresiones artísticas y secundarias el pulso social, económico, de la comunidad entera, aceptado todo ello como materia poética sin discriminación ni desconfianza. Es, por tanto, una solución más, asimilable a la sola luz de la experiencia, sin que esta conclusión tenga que ser constatada por una visión histórica, jalonando la tendencia incorporacionista de todas las expresiones, medulares artísticamente, dentro de otro corporativismo cualificadamente político.

Al sugerir que la tendencia comunicativa de lo poético inglés acepta el material político-social que la comunidad inglesa supone diariamente, nos parece que esta realidad de corporativismo político que ahora nos interfiere conjugará para nuestros propósitos y de una vez para siempre la unidad de creación impuesta a la noción de «espiritualidad» británica.

Ligada ya la poesía a la aventura global de las formas de comunidad nacionales; desprovista de esa autonomía o al menos inhibición potestativa; privada de su especialísimo radio creador; ajena a su mundo de mayorías o minorías —es lo mismo en poesía— donde celebrar sus santos e irrevocables misterios..., ha de recoger por fuerza las formas de vida que compendian el total proceso del fenómeno político inglés.

Adelantemos con cierto sinsabor que estas formas no son del todo familiares a la poesía, no guardan con ella una relación cordial, no constituyen una ligazón armónica en que se pudiera operar un elocuente cambio de intereses y de influencias. Estas formas de civilización inglesa dejan bien pronto al descubierto paisajes de faz hosca, materiales no llamados a nadar en aguas de poesía.

Y ya tenemos el primer «handicap»; la primera y más sustancial merma en el horizonte que nos hemos propuesto: **la falta de temas poéticos por definición.**

Esta afirmación de falta de valores y temas poéticos ha de tomarse bajo una evaluación normalmente histórica y sensata. No nos interesa el caso de quien admita como temas poéticos una marejada de cosas un tanto absurdas —cubo de la basura, traje viejo, etc. Y en todo caso, aun así habría siempre que atender al genio personal del poeta.

Ocurre entonces que la poesía inglesa tiene que plegarse a los moldes que la totalidad de la idea política le presta. Entiéndase 'política' en su más simple sentido etimológico: Polis = Ciudad, gobierno de la ciudad. Y la verdad es que esta idea le presta muy poco a la poesía, como veremos.

Pero este préstamo se efectúa a través de las personas que componen la materia donante a la vez que receptora de la ideología política. Y lo grave es que estas personas presentan los mismos aspectos de aspereza e impropiedad. Llegados ya a este estadio del problema y sospechando el material que la poesía va a manejar, nos queda por decidir cuáles son los temas que lo **humano** da a lo **poético** inglés.

Hablábamos antes de «espiritualidad», y convendría adelantar que todo intento por limpiar a esta palabra del peligroso escollo de equívocos, es poco.

Lo que una mente española, centrada y referida a la poesía, entiende por espiritualidad son muchas cosas, de las que cabe delatar unas cuantas sin grandes probabilidades de equivocación, a saber: inconcreción de límites; vacío de tendencias concretas; ausencia de elementos tangibles y sensoriales; soplo de Dios vago e inundante; mujer convertida en haz quebradizo de palabras rompientes, etc. Espiritualidad puede ser eso y muchas cosas más conforme a la manera posible de pensar de los españoles, tan dilatada y fugitiva, tan compleja y barroca si es preciso.

Pues bien. Aun reconociendo los límites tan mal precisados y tan amplios del término espiritualidad, tenemos que sentar que ni en los más generales sentidos cabe encajarla, como estro predominante o informador, dentro de la poesía inglesa moderna.

Quizá sea por un progreso técnico no alcanzado jamás; quizá por una decantación de principios democráticos que masifica todo y lo hace más difícil, más inaccesible al toque singular de lo amoroso personal... No hay nombre exacto para designar el virus causante de esta falta de espiritualidad. Pero sí estamos seguros de que todo lo apuntado como posible explicación es un fenómeno que asalta a diario, palpable a la luz de la práctica simplemente, y no por medio de aparatos bibliográficos como quedó dicho al principio.

Falto de espiritualidad el pueblo inglés, el haz de posibilidades que le resta a la poesía es más bien pobre. Efectivamente, cogiendo algunas antologías de poesía inglesa contemporánea, podemos apreciar de manera directa y patente el desconsolador fenómeno de encontrarnos delante de un panorama de versos que apuntan en su mayoría a lo social, a lo histórico, a lo paisajístico, a lo cómico, etc. La mujer, el tema de amor por antonomasia, pocas veces aparece. Y cuando lo hace, velada por una techumbre de formas perversas de despersonalización de la idea amorosa, por un leve camuflaje indirecto que se designa entre los eruditos con el tímido nombre de **acorde**.

La relación, pues, entre elemento humano y resultados de comunicación poética aparece en una unidad estrecha, en un perfecto abrazo, donde el poema lleva siempre las de perder, ya que la presión absorbente que se opera sobre él es nefasta.

La noción de amor en mucha de la poesía inglesa contemporánea quizá tenga el sello más llamativo y singular de todas las que hoy por hoy conocemos. Mil digresiones y

elementos satíricos juegan su papel dentro del poema, como si una comunicación exacta y solamente de lo amoroso fuera irrealizable, insoportable al carácter británico.

Hay que concebir por tanto, y ya sin dudas ni restricciones, a la poesía inglesa como una fuerza integradora dentro de esa corporación social y destinal del pueblo británico. No pensemos en un cauce único e independiente, ni en un recinto amplio y separado por donde la poesía pueda discurrir a sus anchas, flexibilizándose, es decir, aceptando o dando la espalda al material de posibilidades del exterior.

Si todos estos argumentos los esgrimimos unidos para destrozarnos la existencia de una poesía de amor inglesa, se perdería automáticamente la esperanza de concebir cualquier tipo de poesía que fuere, contemporánea, representada con todos sus atributos. Nos interesa ver lo que entiende por **amor** el poeta inglés.

Se aclaró antes que las interferencias desastrosas que un poema inglés de amor contiene, no le dejarían pasar probablemente como tal tipo de poema para muchas mentes continentales, concretamente la española.

En un principio, como nos ocurrió, cabe pensar que pueda haber poquísimos poemas de amor típicos.

Pero no. Eso sería lo más leve, lo menos doloroso. Lo peor viene cuando la realidad del libro, de la letra impresa y aprisionada, nos presenta todo lo que el autor inglés designa con la palabra amor y nos roba lo que sí se hubiera podido llamar así en los menguados casos y no se ha llamado.

Me refiero en este momento, y como ejemplo nada más que de pasada, a la antología **ENGLISH LOVE POEMS**¹, libro que vino a mi imaginación y luego a mis manos como —así lo creía

yo— un enorme campo espigado cuidadosamente, ahorrador de un esfuerzo formidable.

Me repugna añadir que sufrí una gran decepción. Es verdad que comprobé con gran entusiasmo que tal libro recogía poemas catalogados por mí como **de amor** en mis búsquedas previas. Eso sí, eran los menos. Y como reverso de la cuestión no aparecieron por ningún lado otras creaciones que estimamos entrañablemente amorosas, al tiempo que la antología incluía otras muestras incalificables bajo tal categoría.

Para enconar aún más todo este panorama de desarticulación e inarmonía, lo que los recopiladores y editores comentan; lo que destila su método de selección empleado, nos sabe a hosco, a 'poco poético' dentro de los síntomas totales de los poemas.

En suma, lo que lo humano ofrece a lo poético dentro del panorama inglés, es un mundo de restricción y de impersonalidad, ya que en la concepción expresivo-comunicativa británica se opera una fundamental inversión de términos.

Lo poético aparece como una segregación, un tentáculo más de la actividad corporativo-social de todos los individuos. En tanto que en los países donde no se sigue esa línea general de concepto, la poesía actúa de adherencia completa pero independiente, reforzadora y significativamente personalizante.

Si **lo humano** da a lo **poético** un campo de acción dentro de lo humano mismo y bajo su control asfixiante, nunca podrá lo poético adquirir líneas trascendentes y propias, dadoras de emoción y milagro.

¹Chosen by John Betjeman and Geoffrey Taylor (London, 1957)

Pujals, Esteban: *La poesía inglesa del siglo XX*. Barcelona: Editorial Planeta, 1973. *Filología Moderna*, 48, pp. 408-410, junio 1973.

En la colección Ensayos/Planeta de Lingüística y Crítica Literaria aparece este libro que consta de dieciséis apartados, de los cuales el primero constituye una Introducción —compendiosa, jugosísima— y el último una Conclusión de carácter considerativo sobre todo lo expuesto y con visión interpretativa hacia el futuro. Los restantes catorce capítulos cubren desde los poetas herederos del siglo XIX, Hardy, Housman y Kipling, hasta «The Movement» (cap. XIV) y la poesía inglesa «Underground» (cap. XV), polarizados en torno a la antología de Robert Conquest *New Lines* (Londres, 1956) y las de Pete Roche, *Love, Love, Love: The New Love Poetry* (Londres: Gorgi Books, 1967) y Michael Horovitz, *Children of Albion: Poetry of the «Underground» in Britain* (Penguin Books, 1969), respectivamente.

La larga y fecunda andadura del profesor Pujals en el campo de la poesía inglesa, tanto en su aspecto histórico-erudito como en la vertiente más creativa de la traducción, aun siendo indudablemente una garantía con la que contamos al considerar su trabajo, no es por sí sólo suficiente para calibrar la realización de una empresa que comprende y enjuicia las más recientes vanguardias de la creación poética inglesa. Para historiar la realidad presente hay que suplir la falta de perspectiva con una honda y puntual meditación sobre el tema y un amoroso

conocimiento del mismo. Este sería, a mi entender, el primero y más significativo de los aciertos del libro.

En otro orden de cosas cabe destacar el hábil rescate que se efectúa del hilo de la poesía de entre todo el entramado versátil de muchos de los autores en el dominio de los demás géneros literarios. El libro, así, podría compararse metafóricamente al estudio minucioso de una parte de la pieza de un telar —es decir, la poesía—, detectada en su arranque y seguida cuidadosamente en su desarrollo. No quiere esto decir que el autor no lance provechosas miradas de asedio a los otros hilos o géneros literarios de la pieza en general, que le proporcionan, en confrontación comparativa, algún que otro punto de clarividencia en favor del material que maneja directamente. De ahí que la obra poética de autores esencialmente prosistas (Kipling, Chesterton, Belloc, etc.) quede preservada. Lo cual es muy meritorio sobre todo por la poca piadosa práctica que se tiene de ignorar o hasta negar la faceta de un autor (poética, por ejemplo, en el incomparable caso de Cervantes), por su brillo en otros géneros. La historia de la poesía, deberíamos recordar para siempre, es la historia de los poemas que fueron, sea cual sea también el estro predominante del autor del cual emanan, y no la historia de nombres más o menos acomodados en la rutina de unas clasificaciones.

En esta relación de aciertos que intentamos señalar cúpleme llamar la atención sobre los retazos de crítica «inter-activa» de algunos poetas ingleses enfrentados a su visión de España (fundamentalmente Campbell y los poetas de Oxford de los años treinta). No en vano el profesor Pujals fue un genuino pionero de los estudios comparativos poéticos hispano-ingleses con su inolvidable y ya clásico *Espronceda y Lord Byron*. En España, de un modo general, estábamos acostumbrados al libro-antología de

poemas ingleses en edición bilingüe o simplemente en su versión española, y al trabajo de tipo doctrinal puro sin muestras ilustradoras (poemas) de lo enunciado. La combinación de ambas modalidades la procura el profesor Pujals incorporando al texto una cantidad suficientemente frondosa de poemas sagazmente traducidos en notas de pie de página. En el terreno de las sugerencias, claro está, se me ocurre que una contribución a la panorámica sobre la actividad española en la traducción de poesía inglesa hubiera sido la inclusión en *La poesía inglesa del siglo XX*, de algunas de las versiones ya existentes en español de los poemas seleccionados. Los trabajos de M. Manent (1948) y del volumen de la Editorial Gredos (1962), es lo más representativo en este campo. El no haber echado mano de esta sugerencia desde luego que presta al libro una mayor unidad de autoría.

El profesor Pujals tiene temas en que brilla con una especialísima sabiduría y tino, temas sobre los que ha venido dedicando su atención parcial a lo largo de los años: Dylan Thomas, Roy Campbell, etc. Precisamente sobre Dylan Thomas creo que se pueden leer las páginas más inspiradas del libro: Su redacción sobremanera afortunada, entre encrespada, entusiasta y rigurosa, exponente cabal de una fusión erudita y amorosa con el tema, es para mi gusto lo más sobresaliente de la obra.

No es fácil sentirse alcanzado tan halagüeñamente por los aciertos de un libro sin esgrimir al mismo tiempo algunos reparos, fruto de la atención y del cariño con que se ha acometido esta reseña. En un volumen de una frondosidad tal de información como éste se echa en falta un índice alfabético final de nombres y de obras, omisión que se ve a medias compensada con el Sumario inicial, donde cada uno de los autores tratado en su capítulo correspondiente, y algún otro concepto, como la

antología *Poems for Spain*, va seguido del número de la página en el libro. Además, en el apartado XV, sobre la poesía “Underground”, la especificación de la página en que se trata a cada autor va también encuadrada en unos oportunos epígrafes temáticos: «La ciudad» – «El amor» – «Religión» – «Soledad» – «Materialismo y tecnología» – «La política y la guerra» – «El impulso lírico» – «Autenticidad poética e intencionalidad» – «Expresión», que parcelan convenientemente el amplio espacio dedicado por el profesor Pujals a esta novísima floración de poetas.

Y también he de mencionar un olvido —¿voluntario?— (¿Qué buen libro no está definitivamente sazonado por la mortificante realidad de un olvido para el criterio del reseñador?): El del poeta John Heath Stubbs, en quien el que esto escribe basó hace bastantes años la tercera parte de un trabajo sobre un aspecto amoroso de la poesía neorromántica inglesa contemporánea.

Una Selección Bibliográfica —General, de Poesía y Crítica y Antologías—, termina el volumen de 254 páginas. Debo cerrar esta reseña aprobando el decoro editorial —papel, pastas, cubiertas—, que se ha puesto en esta obra.

Ignacio-Salvador Llamas L-D, *Fénix 1975: Manuario de escoria*. Universidad de Granada. Facultad de Derecho. Extensión Universitaria. Serie Ensayos. Granada 1975.

ANTE LAS COSAS QUE ESCRIBE IGNACIO LLAMAS

¿Poesía? Esta es la gran pregunta, la única pregunta con la que se enfrenta un lector, y crítico, y amigo como yo cuando se aúpa con cariño y violencia a esa parte de los escritos de Ignacio de tan especial manera organizados tipográficamente; cuando decido orientarme a pecho descubierto, sin ayuda de ningún título entre la espesa fronda de sus libros en numen y número; cuando golpean mi cabeza las cotas extremas, por el lado de lo irónicamente plástico, de detectar la identidad poética por lo que les falta a los renglones para llegar al borde de la página; o cuando me pongo a cavilar que sobre este tema he dedicado yo tal vez lo más ilusionado de mi voluntad reflexiva, de esclarecimiento de lo literario.

¿Poesía?, seguimos preguntando. Si en mi memoria se aloja risueñamente la ocasión de cuando leí al maestro Dámaso Alonso de *Poetas españoles contemporáneos*, y me enteré de su bien justificada indignación ante ese tipo de así llamados críticos que no hablan de lo que el autor —después de haber puesto sus cinco sentidos, claro— haya hecho con más o menos fortuna, sino que se enredan en pontificaciones sobre la conveniencia de que ese mismo autor hubiera escrito sobre tal cosa o tal otra.

¿Poesía?, indagamos por penúltima vez. Cuando Cervantes nos regaló el mejor ejemplo de que al brillar un autor

estelarmente en un género dado se le niegue el pan y el agua en todo lo demás; él, que tanto se afanaba por parecer que tenía de poeta, etc... y que tuvo que morir bien muerto para que los más incrédulos se percataran de que además de lo indiscutiblemente suyo también manejaba con excelencia el endecasílabo, y el arte de la escena —tramoya y substancia— hasta que Lope desbancara a todos.

¿Poesía?, insisto por última vez después de haber leído la prosa de Ignacio; y después asimismo de haber leído lo otro, lo que no es prosa. No, no lo creo. No creo que sea poesía. Si no conociera yo esa prosa tan demolidoramente viva, tan salvajemente válida de nuestro autor:

Para Tomás: amante del amor más carnal y seráfico, capadocio cantimplero, parmisiano sinderético y ninfo bermejo atleta de pies aguas marinas bucles de nieve que alumno saltarín de la corriente bailas ya suspensivo irguiendo tu apostura celeste donde se clava la atmósfera en el sol.

[Dedicatoria personal de *Fénix-1975*, p. A']

En la Universidad el universitario se cree importante. Regidor de los Futuros del planeta. Entre los estudiantes, unos se autoconsideran más necesarios. Otros, la mayoría, no participan en los problemas académicos al considerar estúpidos idealistas a quienes lo hacen, y ellos fornican o leen o beben o intentan hacerlo todo considerándolo más vital. El profesor ayudante se considera sabio ante los alumnos. El adjunto, superior al ayudante. El agregado sobre ambos, y el catedrático es el culmen de ese núcleo de aprendices y sabios. El decano aprieta sus dedos estrujando claustros y aulas. El rector es la omnipotencia vestida de dignidad; la satisfacción

de los anhelos de grandeza. Los bedeles cumplen con su trabajo y saben que su labor es académica.

[*Fénix* – 1975, p. 0 bis]

Quizás he madurado como artista y como mujer en este año... y sueño, sí, aún sueño y recuerdo tu Granada de noche, ... y por supuesto te recuerdo a tí y a tus poemas

[*Fénix* – 1975, p. 51]

Si la mujer, hembra de la especie humana, no es feliz, debe quejarse de su insatisfacción al macho de la especie humana, varón, y a ella misma.

El desconsuelo de la mujer sólo puede achacarse a un factor: la incompetencia del macho

[*Fénix* – 1975, p. 57]

si no conociera yo eso, digo, y más modalidades tuyas de automatismo, exhorto, provocación, apotegma, introspección bipolarizante, ironía, autolibelo, etc., mi conclusión acaso hubiera sido afirmativa. Porque la cosa está en que Ignacio, monstruo grafománicamente autófago, necesita de todas las formas habidas en literatura para llegar a lo suyo: a expresarse como él lo hace en renglones que sí que llegan con uniformidad más o menos dócil al margen derecho de las páginas. Pero para nadar libremente en este medio, que es “el suyo” salvo mejor descubrimiento, Ignacio pisotea y se abre paso despiadadamente veraz entre todo lo.... lo otro, eso que por una gran suerte para él —y aquí radica mi petulante valoración— yo me resisto a llamar poesía. Naturalmente que otros, devastando a su paso con mucha más saña todo lo que pillan, llegan a resultados menos halagüeños que a los que Ignacio ha llegado.

Porque, ¿podemos rastrear en lo de Ignacio algún parecido o semejanza con las hasta cierto punto clásicas fundamentaciones del credo poético?

Por ejemplo:

Poetry is the first and last of all knowledge...., the spontaneous overflow of powerful feelings

(Wordsworth)

Poetry... is the natural fruit of solitude and meditation

(John Stuart Mill)

Music, when combined with a pleasurable idea, is poetry

(E. A. Poe)

Poetry is the mysticism of mankind

(Thoreau)

[a poem] begins in delight and ends in wisdom

(Frost)

Not ideas about the Thing but the Thing Itself

(Wallace Stevens)

¿No es acaso característico de la poesía llegar a la máxima concentración? Cuando la expresión se identifica con la idea; cuando la forma de ésta es su fondo mismo, su cuerpo —piel, carne y hueso— y no su vestidura, entonces se llega al sumo de la concentración y no cabe decir aquello en menos palabras, porque no cabe decirlo en otras

(Unamuno)

La poesía, en rigor, no es lenguaje. Usa de éste, como mero material, para trascenderlo, y se propone expresar lo que el lenguaje *sensu stricto* no puede decir. Empieza la poesía donde la eficacia del habla termina. Surge, pues, como una nueva potencia de la palabra irreductible a lo que ésta propiamente es

(Ortega y Gasset)

La poesía o no es nada o es el lengua incorruptible

(Gerardo Diego)

No, no podemos rastrear en lo de Ignacio ningún parecido o semejanza con ninguna de estas fundamentaciones de credo poético que he traído de ejemplo. Y me atrevería a decir que con ninguna otra habida o por haber que se precie seriamente de tal. Algún paciente lector acaso piense que con lo que llevo dicho hay ya de sobra y que si, según mis convicciones, me he decidido a *no* considerar poesía a lo que Ignacio escribe bajo la supuesta fórmula de tal...., que bien podría callarme. Permítaseme, así, puntualizar que si algo de significativo pueda tener esta divagación mía, lo tiene a partir de este punto. Y voy a tratar de explicarme.

Tan importante me parece que alguien hable de la poesía de Ignacio como que yo hable de las excelencias de lo que Ignacio escribe llegando a través, y precisamente, de eso que para mi *no* es poesía. No. Intuido o no por Ignacio, el fenómeno poético se suele manifestar por algo que siempre falta a lo escrito *para llegar*. Y por lo mismo, puede ser y estar por encima y por debajo de las medidas, de las matrices, de los paradigmas. Tan poema es un soneto impecable como una mancha tipográfica que

adquiera en el papel la forma final de un chafarrinón caprichoso. Ahora bien, yo me atrevería a sancionar estadísticamente que para que ese segundo *poema*, el del chafarrinón tipográfico cualquiera, lo sea en realidad, debe haber superado el noviciado y el rigor de la cápsula *soneto*. Por supuesto que he echado mano de un ejemplo socorrido y bastante visible.

Aún más claro: Cuando el gigante Vicente nos aplasta con la espeluznante belleza de esos libérrimos cuartetos “Cuerpo feliz que fluye entre mis manos”...etc. y mil etc. más, y cualquiera puede comprobar que la camisa de fuerza de la preceptiva brilla por su ausencia, ocurre, para los más avezados, que percibimos con claridad que Vicente ha superado desde siempre esa camisa de fuerza. La *camisa de fuerza* para otros es estar en traje de deporte para él. Y a partir de ahí, lo que sea. Y claro, vemos que sus palabras son universales porque cuando nos las entrega, ellas (las palabras) han recorrido luminosamente toda la experiencia y toda la intuición, y descansan allí delante de nosotros carismáticamente vírgenes y un billón de veces fecundadas al mismo tiempo. Asombroso, mirífico. Pero no para Vicente porque él es un libertado eterno de la preceptiva. Las pocas veces que se ha puesto a hacer sonetos le han salido tan —bueno, que cada cual elija el término—, que se ha aburrido. Y ha continuado con lo suyo. Y esto es lo que no le ocurre a Ignacio para suerte, para tremenda suerte de todo lo demás que escribe.

¿Poesía? ¿Poesía la de Ignacio? —sigo preguntándome. ¡Qué más da! Si lo uno nos lleva a lo otro, a cualquier manifestación literaria cierta— y en Ignacio hay cantidad de ello—, ¿a quién demonios le va a interesar el nombre de las cosas a estas alturas?

Granada-Alcalá de Henares, diciembre 1976-abril 1977

John Donne: Poesía erótica. Introducción, versión castellana y notas de Luis Carlos Benito Cardenal. Colección Insulae Poetarum. Barcelona: Barral Editores, 1978, en *Estudios de Filología inglesa*, 4-5, pp. 183-186

Largo va siendo ya mi peregrinar por los predios en donde el problema de la traducción de poesía se ha hecho fuerte y ha presentado batalla desde antiguo: Aquí tal obstáculo, allá cual incompatibilidad, acullá una aporía de nuevo cuño. El viajero que se aventura por tales parajes tiene mucho que exponer y bastante menos que conseguir. Y si después del recorrido heroico se nos pregunta cuál va siendo, o ha sido, el más significativo descubrimiento o aportación; o incluso cuál sería nuestro testamento último respecto al tema, yo me atrevería a asegurar que la *sinceridad consecuente*. Está visto que la mejor moneda con que salir airoso de la observancia del canon de la traducción de poesía es la *sinceridad consecuente* del traductor en su exposición de principios. Sinceridad y consecuencia a rajatabla. En la misma proporción que este enunciado de exigencias previas no se cumpla, se falsea así y así se inhabilita la labor de traducir poesía.

Y esta es la primera y grande y gratísima realidad de la labor ciclópea del Dr. Benito. Al advertirnos en sus palabras iniciales que “toda descodificación exige una recodificación” nos encontramos con una palmaria y lúcida clave que va a fecundar y a sustentar la antedicha coherencia y honestidad de su trabajo. Si la limitación —aceptamos con Goethe— es de momento el

primer indicio de lo genial, a esa idéntica diana de lo genial apunta el método y la realización traductora del profesor Benito.

No puedo seguir adelante en la confección de esta reseña sin declarar, con cierta solemnidad, algo enormemente tranquilizador para mí, a saber: que la teoría y práctica sobre el tema de la traducción del que esto escribe se han venido vertiendo, como la ocasión lo permitía, a lo largo ya de bastantes años; y que en todo caso su práctica *no* ha coincidido (por las razones que inmediatamente revelo) con la de nuestro autor reseñado. Curiosa y providencialmente, algunas consideraciones mías de signo crítico y hasta bibliográfico respecto al tema de la traducción de poesía, pueden verse en el trabajo que firmo en este mismo número de *EFI*. A él remito al lector para todo aquello que, dentro de la intención objetiva que me he propuesto, pueda echarse en falta en esta reseña. Y en atropello de salvedades todavía, me apresuro a adelantar que si por abordaje desenfocado a mi artículo pudiera creerse que se trata de una contradicción sin más con lo que decididamente elogio del trabajo del profesor Benito, no lo es tal, sino más bien todo lo contrario. Abogo por la traducción poemática cuando la *naturaleza* del texto original vertido lo permite en la medida justificadora que sea. No así con la “poesía” de Donne donde la carga “argumental” o substancia ideológica es de tan apretada urdimbre, que reclama la acción predominante de esa descodificación precisamente para “evidenciar la lectura —no la interpretación o la transposición creadora— del texto críticamente establecido” (Benito, p. 9). Entrecomillo ahora adrede el término “poesía” endosado a Donne porque lo que ocurre es que, en cuanto a la óptica que adopto y desde la teoría de la traducción que yo profeso, me vería obligado en pura consecuencia de principios a *no* reconocer como *poesía* el sistema de signos de John Donne que el Dr.

Benito traduce (vid. mi “Hacia un intento metodológico de la definición de poesía y de la distinción contrastiva de sus supuestos”, *EFI*, 2, pp. 31-50).

En todo caso, y ya en vena de confraternización, permítaseme suplicar a quien me lea en esta reseña, que me lea también en mi artículo “La traducción de poesía: Hacia un aislamiento de su problemática”. Porque en definitiva, el punto neurálgico que defiende el Dr. Benito de producir una traducción *descodificante* para entender mejor el original *recodificado* se acerca a y complementa mi sistema de: o bien dejar en paz el poema cuando éste no presente dificultades agudas; o bien optar por la traducción poemática.

De las dos partes de que consta el libro del profesor Benito, Introducción y traducción enfrentada al inglés, es la primera la que más nos invita a detenernos, puesto que sus postulados reflejan la praxis ejecutoria que se ha seguido en la segunda. Y nada mejor que desglosar nuestros comentarios bajo cuatro epígrafes, correspondientes a los cuatro apartados en que se organiza convenientemente la Introducción:

- I. *Problemática de la traducción poética.* En esencia, nos viene a decir nuestro autor que cada poeta presenta su propia problemática. De esta manera tan inesperada como original el profesor Benito toma partido por la construcción de una teoría de la traducción, aplicada al caso específico de Donne. Y, *sensu contrario*, las etiquetas convencionales que encabezan la portada y la Introducción de la obra, más que a John Donne propiamente, se refieren al protagonismo real de la traducción. Así, al aceptar que Donne exige *su* propia metodología, venimos a negar la primacía de la problemática de la traducción en abstracto, de una parte. De otra, al confeccionar

su Introducción doctrinal el autor nos viene a advertir que la motivación protagonista de dicha Introducción no es John Donne, sino en todo caso la problemática de la traducción de poesía. Con este hábil y valioso juego de galvanizaciones metodológicas el Dr. Benito le pone al lector en disposición idónea para engolfarse en lo que el libro certeramente ofrece. Metodología 'ad hoc' para un poeta concreto, y no lo contrario. He aquí al poeta Donne —se dice—, construyamos ahora el método para abordarle. La asignación de un método especial para un solo autor es la mejor prueba de que el Dr. Benito no se ha andado con economías ni ha regateado esfuerzos. Y en segundo lugar, elección de la traducción como cimiento doctrinal de su teoría introductoria; y no del personaje Donne, como pudiera parecer.

II. *Traducciones ya publicadas.* Sección mucho más ligera, amenísima, de útil y rigurosa información, que al tiempo nos alivia de la inevitable densidad doctrinal de la que precede. En esta segunda sección pasa revista el profesor Benito a diversas versiones (De Manent, Molho, Pozanco, García Terrés, etc., por citar yo sólo algunas en castellano, de dentro y fuera de España); y a la vez que descubre con cordial inexorabilidad fallos entre graciosos, irritantes o simplemente inconcebibles, va confirmando al hilo de sus matizaciones el código de principios propios que acaba de exponer en el primer apartado de su Introducción.

III. *Normas de trabajo para nuestra versión de Donne al castellano.* Nada más económico y elocuente que las palabras del profesor Benito:

“Queremos dar una versión que refleje sólo y totalmente el texto crítico escogido como punto de partida; Grierson (1912) para los *Songs and Sonnets* y Gardner (1965) para las *Elegies*. A este efecto trataremos de mantener en lo posible el mismo orden y número de las palabras integrantes de cada verso, tal como aparece en el texto crítico, ateniéndonos a su disposición sintáctica original” (p. 26). Precepto que nuestro autor cumple con ajustadísimo primor.

IV. *Cuestiones críticas de texto y canon.* De este apartado, me parece asimismo oportuno transcribir unos párrafos nucleares del autor, más lúcidos que cualquier otro comentario:

“Interesa dejar en claro que esta labor traductora se sitúa y empieza más acá de toda la problemática de crítica textual de los poemas de Donne” (p. 34). Y en otro lugar:

“Nuestro trabajo en efecto, empieza donde termina el de los editores críticos” (p. 37).

Empero, bien es verdad, como el propio autor precisa, que la elección del texto crítico establecido —texto que no siempre es del mismo editor crítico— se hace en función y tras sopesamiento de las razones aducidas por uno u otro editor, según los casos, para apoyar su lectura. Labor que en cierta medida sí puede y debe calificarse de crítica.

Hasta aquí, y a la vera estrecha de las palabras del autor en su Introducción, nuestro comentario. En cuanto a la lectura de las traducciones es en verdad gratificante comprobar cómo ellas nos refuerzan simultáneamente nuestra zambullida en el alma del código original que tenemos ahí, en la página de la izquierda. Jamás una vía de acceso a ninguna realidad se ha visto investida de tan luminoso rango. Jamás lo supuestamente

'instrumental' ha colaborado con tanta dignidad en la consecución de lo 'esencial'. Y es que con Donne llegamos a comprender la legitimidad de la 'traducción' de los contenidos, porque tanto consiente la una como está en posesión de los otros. Y no así con muchos poetas. Y esta herramienta *descodificadora* encierra en su rara precisión, en su sobriedad fidelísima, la mejor clave *recodificante*. Tal es, sin lugar a dudas, la altísima labor y la desmesurada significación de esta obra del profesor Benito.

Para terminar, un reparo, un grave reparo de tipo técnico a la responsabilidad editorial de Barral Editores: Nos ha irritado francamente la copiosa colección de erratas que salpican el libro. Que fallos tipográficos de grueso calibre se hayan filtrado a través del fino tamiz de exigencia que el nombre Barral supuestamente infiere a la hora de acercarse con un manuscrito (y máxime cuando la práctica esgrimida por esta editorial es responder, mediante su propia corrección de pruebas, de la integridad del texto), esto —decimos— nos parece inadmisibile y vejante. Tanto más vejante para el autor, cuanto mayor ha sido su meticulosidad en la preparación del manuscrito.

Poesía inglesa: Antología bilingüe. Traducción por José Siles Artés. Colección Notas: Literatura. Barcelona, 1979, en *Estudios de Filología inglesa*, 10 (Granada, junio 1982), pp. 193-201

Tengo la convicción visceral de que siempre nos quedaremos cortos a la hora de homenajear la aparición de un libro de tan polémico contenido como lo es una antología de poesía (inglesa, en este caso) vertida al castellano, enfrentados página a página los códigos de las respectivas lenguas. Por muchos y muy grandes que pudieran ser nuestros reparos. Por muy encontradas que parecieran nuestras objeciones. Y es que este dicho trabajo de verter poesía de un idioma a otro se trata, así sin más, de una de las labores más arriesgadas, más en llaga viva y que menos consienten camuflajes de ocultación o ambiguos retoricismos. Y por eso, la labor de francotirador en alguna medida que todo traductor es, acarrea la cantidad de mérito que sea.

El libro cuya reseña disipa ahora nuestros ocios contiene 26 composiciones (o fragmentos), pertenecientes a 23 poetas, precedido cada cual de una semblanza biográfico histórica, y rematados por unas notas aclaratorias y bibliográficas. Excepto Shakespeare, con tres sonetos; y Blake, con dos poemas, todos los demás poetas están representados con una composición destacada o al menos de las “más frecuentes en las antologías”. El traductor y antólogo ha querido —nos sigue diciendo en su 'Explicación'— “publicar un compendio breve y representativo de todas las épocas para el lector de habla española”. Creo que este propósito ha sido llevado a término, ya que el florilegio

agrupa los siguientes nombres: Chaucer; Spenser; Shakespeare; Donne; Herbert; Milton; Marwell; Dryden; Pope; Blake; Burns; Wordsworth; Coleridge; Byron; Shelley; Keats; Browning; Tennyson; Arnold; Hopkins; Yeats; Eliot; y Auden. Veintitrés en total, como señalábamos.

“En la traducción he procurado ser fiel al texto original, pero la fidelidad la he sacrificado cuando ha sido necesario en aras de la claridad”, continúa nuestro reseñado. Gaya exposición de principios, que consiente, *mutatis mutandis*, más de un matiz de tenor lúdico. La infidelidad viene, pues, propiciada por el deseo de claridad. Que más de uno de nosotros se aplique el cuento.

De no haber yo dedicado diferentes espacios a explicitar mi concepto (teoría y praxis) de la traducción de poesía [véase *EFI* 4-5, pp. 19-23 y 183-186] de muy buena gana me enzarzaría en más amplias disquisiciones aplicadas al libro que reseño. Valga, para salir del paso ahora, la indicación de estos anteriores trabajos míos sobre el tema; y añadir que en la vanguardia de la nómina de reflexiones que se vienen anotando está asimismo la propuesta de superar el tandem fiel/libre por el concepto de equivalencia (*equiparabilidad*, diría yo) con el original. Por ello, cuando el profesor Siles nos dice que ha hecho “una recreación” tememos no saber realmente lo que debemos entender por recreación, de tan manoseados como han devenido estos y otros términos justificativos.

En el fondo, presiento que prima un bizantino impasse. La verdad es que se traduce para solaz y ascesis del traductor. Hay que carecer de generosidad para no suponer que el traductor está en el secreto de que en última instancia habría que dejar toda poesía en la lengua en que fue creada. Todo lo que sigue desde aquí es puro subjetivismo y personalísima diletantía del traductor por los que nadie debería estar en posición de exigirle

responsabilidades. Nadie ignora que la traducción debe dirigirse al enaltecimiento, esclarecimiento o precisión del texto traducido. Pero esto es raras veces así. La traducción es una para-literatura con cuerpo independiente, con leyes y servidumbres independientes, y ya está. Tómese o déjese. De ahí que lo primero que uno ve de una traducción es.... la traducción misma, acéptese la perogrullada. En un estadio ulterior podría uno interesarse por la equivalencia, equiparabilidad, fidelidad, libertad o traición al o respecto del texto original. Pero siempre en un estadio ulterior a ese primero de acercarse a la lengua que ha servido de instrumento recodificante.

No quisiera pecar de radical en algunas de las apreciaciones críticas que quizá esté ya vertiendo en esta reseña. Pero cuando el traductor nos confiesa que ha hecho “en ocasiones... una recreación” —insisto— nos gustaría saber qué composiciones concretas han sido vertidas al castellano bajo la voluntad específica de *recreaciones*, y cuáles no. Es curioso el hecho de que frecuentemente reparamos en la naturaleza del lenguaje poético del texto original sólo cuando lo hemos sometido al asedio contrastivo de nuestra propia versión. Es decir, que la virtud a veces se implícita y se autorrealiza en la necesidad; que cuando un traductor nos dice que sus versiones han sido de tal o de cual índole, acaso nos está dando una pista soterrada sobre una gran realidad: sobre la realidad de que el texto original, por su propia naturaleza, consienta o no —sin quiebra de principios— una labor recreadora o de otro tipo. Por eso, y entrando ya de lleno en lo que pudiéramos llamar “credo práctico”, me permito transcribir dos de las versiones del profesor Siles contrastadas con las de quien esto escribe tal y como aparecen en su obra *Antología de poemas ingleses románticos en español* (Alcalá de Henares, 1969). El poema de

Burns "My Love is Like a Red Red Rose" resulta así en cada una de las versiones:

Mi amor es como una rosa grana,
una rosa de Junio lozana.
Mi amor es como una melodía,
que suena dulcemente acordada.
Tan bella eres tú mi linda rapaza,
tan rendido me tienes,
que te amaré, mi prenda,
hasta que la mar se seque.
Hasta que la mar se seque, mi prenda,
y funda las rocas el sol.
Y te amaré, mi prenda,
mientras dure la vida.
¡Adiós, mi único amor,
adiós por el instante!
Tornaré, mi amor,
aunque tres mil leguas nos separen
(Siles)

Mi amor es purpúrea rosa
en junio recién brotada.
Es como una melodía
dulcemente interpretada.
Tan bella como tú eres
estoy yo de enamorado
y seguiré estándolo hasta
que la mar se haya secado.
Hasta que la mar se seque
y el sol derrita las piedras.
Te amaré, amor, mientras fluya

del reloj la viva arena.
Adiós y suerte, amor mío,
te digo adiós por ahora,
pues aunque esté a diez mil millas
regresaré a cualquier hora.

(Ramos)

Y en cuanto a “Ode to the West Wind” de Shelley, tenemos:

I

¡Oh, fiero viento de Poniente, verdadero aliento del otoño,
de cuya invisible presencia las hojas muertas
huyen, como espectros de un hechicero,
en muchedumbres apestadas, amarillas, negras, pálidas
y con rubor de tísicas! ¡Oh, tú, auriga
que conduces a su sombrío lecho invernal
las aladas semillas, donde yacerán en fría profundidad,
como cadáveres en su sepultura, hasta que
tu celeste hermana de la primavera toque
su clarín por la soñante tierra, y llene
llano y otero de vivos colores y olores, llevando
rebaños de fragantes capullos a pastar en el aire.
Fiero espíritu que pasas por doquier
destruyendo y conservando: ¡escucha, oh, escucha!

II

A tu corriente acuden, en medio de la conmoción
del abrupto cielo, como las hojas secas de la tierra,
nubes de las enmarañadas ramas de mar y cielo,

heraldos de la lluvia y el rayo. Sobre
la superficie azul de tu aéreo oleaje se extiende,
desde el oscuro borde del horizonte hasta el cénit,
como brillante melena encrespada de fiera ménade,
la cabellera de la inminente tormenta. Tú, responso
del moribundo año, para quien esta noche que se cierra
será la cúpula de un gran sepulcro,
abovedado por todos tus potentes vapores
reunidos, de cuya densa atmósfera
reventará negra lluvia, fuego y granizo: ¡Oh, escucha!

III

Tú que despertaste de sus sueños de verano
al azul Mediterráneo, que dormía arrullado
por el culebreo de sus cristalinas corrientes,
junto a una isla de pómez en la bahía de Baia,
y que vio en sueños viejos palacios y torres,
temblando bajo el más claro azul de las olas,
cubiertos de celeste musgo y flores
tan fragantes, que aturde el evocarlas. Tú,
a cuyo paso las horizontales fuerzas del Atlántico
se hieren formando simas, mientras en lo hondo
las flores marinas y los cenagosos bosques que visten
el foliaje sin fondo del océano, reconocen
tu voz, y de pronto se ponen grises de miedo
y tiemblan y se despojan: ¡Oh, escucha!

IV

Quisiera ser hoja muerta que tú pudieses llevar,
quisiera ser nube veloz para contigo volar,
u ola para resollar bajo tu poder y compartir
el impulso de tu fuerza, más libre que nadie
excepto tú, ¡oh, indomable viento! Ojalá

podría volver a mi mocedad y ser
el camarada de tus correrías por el cielo,
como entonces, cuando superar tu celeste velocidad
apenas parecía un sueño. Nunca me habría esforzado
por orar en mi infortunio como me esforcé contigo.
¡Ay, levántame como a una ola, una nube, una hoja!
¡Que caigo sobre las espinas de la vida! ¡Que sangro!
Una pesada carga de horas ha encadenado y encorvado
a uno muy semejante a ti, indómito, raudo y altivo.

V

Haz de mí tu lira, como a la selva,
¡qué importa que mis hojas caigan como las tuyas!
El clamor de tu potente sinfonía
tomará de ambos un profundo tono otoñal,
triste pero melodioso. ¡Sé tú, fiero espíritu,
mi espíritu! ¡Sé tú, yo, oh impetuoso elemento!
¡Remonta mis ideas muertas por el universo
como hojas secas para alumbrar un nuevo ser!
Y, al conjuro de estos versos,
¡esparce mis palabras por la tierra,
como cenizas y chispas de inextinguible hogar!
¡Sé por mis labios para la dormida tierra,
trompeta de una profecía! Oh, viento,
si el invierno se acerca, ¿puede la primavera tardar?
(Siles)

ODA AL VIENTO DEL OESTE

Tienes alma otoñal, viento poniente.
De tu presencia inédita, en huida
se aleja, fantasmal, la hoja yacente,
 negra, pálida, gualda, enrojecida,
como hueste vencida yapestada.
A su cama invernal oscurecida
 transportas la semilla fría alada:
yerta estará en su baja sepultura
hasta que la vernal brisa azulada
 —tu hermana— el clarín toque y con hartura
(capullos en tropel, color viviente)
llene de dulce olor monte y llanura.
Espíritu salvaje omnipresente
de vida y destrucción: Oye, detente!
 Oh, tú, que en el fragor de tu revuelo
de nubes sueltas y hojas desprendidas
del ramaje que enlaza al mar y al cielo
 lanzaste ángeles de aguas encendidas.
Sobre el zarco perfil de tu corriente
se aproximan las greñas esparcidas
 de turbia tempestad, como fulgente
melena de una Ménada iracunda
que del suelo al cenit fuera ascendente.
 Te-Deum de esta noche moribunda,
cripta de su panteón, cuya cimera
cúpula de poder te la circunda
 lluvia, fuego y granizo: tu atmósfera
de sólido vapor estalla: Espera!
 Tú despertaste de su estivo sueño

al mar Mediterráneo: azul yacía
—mecido en la espiral de un fluir sin ceño—
junto a la isla de pómez de Baía,
y viste antiguas torres y mansiones
trémulos de la onda al claro día,
tupidas de azur musgo y floraciones
tan bellas que superan al sentido.
En tu ruta de abismos y ciclones
el Atlántico altera su latido,
y el jardín de su fondo, el bosque en ducha
de follaje sin savia han conocido
tu voz y encanecidos de la lucha
se expolían pávidos de pronto. Escucha!
Si fuese una hoja muerta que tú izaras
o una nube veloz junto a tu vera,
onda asida a tu fuerza y me asignaras
tu impulso de grandeza y sólo fuera
menos libre que tú. Si en este anhelo
tornara a mi niñez y hasta pudiera
ser tu amigo de andanzas por el cielo
—cuando en celeste urgencia parecía
posible el excederte—, el hondo duelo
de mi plegaria a ti se acallaría.
Levántame como a onda, hoja, celaje,
que caigo en sangre, abrojos de agonía.
La edad me ha encadenado en vasallaje
y era altivo cual tú, raudo y salvaje.
Déjame, como al bosque, ser tu lira:
no importa que también muera mi fronda.
La fuerza tumultuosa que te inspira

sacará de los dos la nota honda
dulce y triste a la vez. Sé tú mí mismo,
tu espíritu feroz, y a la redonda
avienta mi caduco idealismo
como hoja mustia, urge nueva vida,
y al encanto otoñal de mi lirismo
esparce cual de lumbre inextinguida
mi verso, ascua y pavesa mensajera.
Sé en mis labios clarín de bienvenida
al orbe. Si el invierno, oh ventolera,
llega ya, ¿tardará la primavera?

(Ramos)

Trascendiendo de este despliegue, acaso excesivo, de testimonios (por el que pido ser exculpado ante el siempre comprensivo lector), late en mi ánimo una preocupación de signo muy otro a lo que parecen permitir las anteriores premisas, a saber: que el lenguaje poético de ambas composiciones es altamente recreable, porque en cualquier caso lo que dice el poema original es sobremanera obvio sea cual fuere el camino de descodificación que ensayemos. Pero justamente lo contrario es lo que ocurre, digamos, con la así llamada poesía de un John Donne. Anterior a mi reseña en las páginas de esta misma revista a la obra del Dr. Benito Cardenal, *John Donne: Poesía erótica. Versión y prólogo de...* (Barcelona: Barral editores, 1978) discutí de muy buena gana con el propio profesor Benito lo que sirve de pivote a mis aseveraciones de ahora: que el lenguaje supuestamente poético en que Donne codifica sus conceits *no* es recreable. De ahí que, como el propio traductor nos advertía en su Introducción, “la versión al castellano de los poemas eróticos de John Donne va destinada a evidenciar la lectura —no la interpretación o la trasposición creadora— del texto críticamente establecido, dando fe de la misma mediante el recurso al código-testigo de un sistema de signos fijo y conocido por el lector como es el idioma al que traducimos”.

Claro. Como que no podía ser de otra manera! Como que una segunda virtud que encierran las versiones de Donne del Dr. Benito (siendo la primera, la de ser tersísimas y ajustadísimas) es la de hacernos caer en la cuenta de que 'las cosas' que nos dice John Donne *no son poéticamente recreables*. Y no es que esté yo diciendo, ni siquiera pensando desde mi aquí y desde mi ahora que todos los poemas queden automáticamente divididos en una de estas dos categorías o apartados de: virtuales/no virtuales de recreación. Digo y enfatizo, que para averiguar la naturaleza de

cierto lenguaje poético debemos usar del artificio reverberante de la traducción, a modo de espejo boomerángico que en su trayecto de ida y vuelta nos trae noticias del más allá con las que arrojar luz a nuestro más acá.

Dentro, pues, del desideratum de equiparabilidad que el traductor puede establecer para su trabajo de transvase, la materia transvasable en poemas como “My Love is Like a Red Red Rose” y “Ode to the West Wind” (siempre tratados como botones paradigmáticos) consienten manipulaciones recreadoras como la que hemos intentado, sin que por ello se atente contra la integridad del código original; y ello debido a las propias características de este código. Sin embargo, el código original que constituye los “poemas” de Donne sólo consiente una descodificación evidenciadora, por su literalidad, de un aspecto (precisamente el menos poético o poéticamente nulo) de dicho código original. En todo caso, reiteramos, el hallazgo se establece desde la atalaya de la traducción. Desde el *después* arrojamos luz sobre el *antes*. Por supuesto que el precepto para todo aquel que no quiera arriesgarse a llevarse una sorpresa, es bien simple y bien económico: dejar las cosas como están; no intentar ni siquiera de lejos la traducción.

Por eso hay que aprovecharse de las ventajas que concede un texto recreable a la versatilidad del traductor. Así, no podemos por menos de poner reparos a un “Me duele el corazón” como equivalencia de “My heart aches”. Hay que evitar que el lector (no digamos el crítico) quede distraído por mensajes de alienígena envoltura, como es el caso de una interferencia declarada con la letra de una canción.

Otro peligro de no someter las versiones a la tiranía de un formalismo nivelador (i.e., un soneto vertido en otro soneto) es el

resultado altamente desazonador de estos dos versos del soneto CXVI de Shakespeare,

Love's not Time's fool, though rosy lips and cheeks
Within his bending sickle's compass come

que resultan en

El amor no es juguete del tiempo, aunque a sus rosados
/ labios y mejillas
su curva hoz alcance,

donde, sin excesivo rigor, observamos que el primer verso ha necesitado la enormidad de unas 22 sílabas, mientras que el segundo se ha despachado con una apretada —y feliz— fórmula de siete sílabas. En el mismo n° 4-5 de *EFI* (junio, 1978), pp. 5-18, se recogen atinadamente los más destacados ensayos de traducción de los sonetos de Shakespeare.

Si me he entretenido con estas argumentaciones (que tal vez a la pupila poco perspicaz de más de un lector pudieran parecer detractoras), es porque el puro hecho de un libro así sólo merece una aprobación global. El valor de este trabajo radica en su *representatividad* y en el riesgo intrépido que supone su sola existencia. Entiéndase como elogios los demás aspectos —los más— que silencio.

Antonio Enrique, *Orphica* [V Premio de Poesía Villa de Rota 1983]. Fundación Alcalde Zoilo Ruiz-Mateos (Rota, 1984)

Querido Antonio:

Tu libro es un sinfonión en el que se testimonia la llegada a término, divinamente rematadas, de notas de otras concentraciones corales anteriores. Hay totalizantes coluros que arrancan de *Poema de la Alhambra* y se asumen en finiquitada aseidad. En trance tal, cobra cabal sentido lo que dices en la solapa interior de que *Orphica* “culmina(s) el ciclo iniciado diez años antes con el *Poema de la Alhambra* (1974)”. Entrópico de intuiciones, buscaba la conciencia mía una apoyatura indicativa, tanto del comienzo de ese arco bilustral, como de su propio broche. Y al leer estos saetazos metafóricos (sin de momento ensamblarlos en los superiores organigramas que el libro consiente)

Luchan los cisnes en la noche.
Luchan los cines, y no lo saben.

(p. 19)

Es este el paraíso de la languidez, la hermosura y la delicia

(p. 69)

me afloraban las sustantivas resonancias de:

Se amaban las alondras, y no morían. Las alondras.

(*Poema de la Alhambra*, “La Casa Real”)

Este es el jardín del citarista, la casa del placer

(*Poema de la Alhambra*, “El Generalife”)

Compensativamente, al repasar tu semblanza en escorzo de la misma solapa, ya no podía concebir yo el libro sino como una epifanía de círculos máximos, completándose y abrazándose. Eso es fundamentalmente, gozualmente *Orphica* para mí; una consumación de vivencias desde más acá y desde más allá de la vida y de la muerte (como tú muy bien lo señalas convocando a Quevedo): desde el amor.

Claro que tú sugieres una vertebración argumental para *Orphica* que, rotunda y apasionadamente erudita, regalas, siempre en idéntica solapa. Pero ello no ciega los otros cauces de penetración que el lector puede agenciarse según su talante y el sistema de reverberaciones polifónicas que esté apto a permitir que en él genere *Orphica*. Por eso he ido yo organizando mis preferencias, aquellos vectores que, aun imaginando por puro divertimento experimental que todo lo demás colapsara, me seguirían indicando sempiternamente lo imponente de la arquitectura toda. Y uno de tales vectores es ese alumbrar tuyo en cada cuadrante donde tu espíritu juega su baza con el destino; ese morir tuyo un algo de muerte, al darse (Granada; Úbeda; Madrid; Durango; Ronda; ahora Xeres, etc.). Ese es uno de tus más acreditados pasaportes para la permanencia de las letras, más que aludidas, encarnadas, según tu mismísimo hallazgo expresivo. Sitios, decía, a los que tú, poeta, colmas de alma y los dejas grávidos de significado; sitios en los que tú, poeta, descubres alma a cuévanos por haber endosado a ellos acotaciones concretas del ámbito (trascendido, eso sí, de determinaciones categoriales sensibles) de la amada: Viena, Curaçao, Granada, incorporando cada uno de estos nombres un mojón, de dolor y/o de enaltecimiento en el relieve carnal de los años. De ahí que ese

buscar a y buscarte en la amada sea el periplo de más acuciante y redentora hermosura con que te hayas jamás enfrentado:

Sin ti la vida, escúchame, fue tiempo solamente

(p. 96)

dices cuando gozoso sacrificas toda una eternidad de eternidades —reales, fingidas, imposibles— al momento de encontrarte con Ella e iniciar la siguiente anacatátesis de recreación, de inacabamiento y búsqueda que la propia amada te inspira. Por siempre. Por nunca.

¿Preferencias, otra vez? Todo el libro es una preferencia. En acto de humildad señalaría, de entre lo superseñalable, los momentos en que devienes fecundado ante el prodigio de la presencia de tu mejor yo:

Estabas ya,

¡habías venido! Relámpagos y óboes hirieron entonces mi recinto.

(p. 86)

o cuando sospechas su advenimiento por una cósmica cascada incontestable de signos externos:

Semejante lluvia de primor y ampulosidad de pétalos

Fluyendo de lo alto...

(p. 87)

poema éste que sólo el frondoso temor de que lo mejor pueda ser enemigo de lo bueno me reprime de catalogar como uno de los más logrados.

Cierto que, a veces, el lector de sensibilidad paranoica, hipersupurante, puede quedar inerte, a la par que seguir rielando en tan inefables esferas, ante la pequeña desazón de algún giro expresivo común, falto del temple diamantino acostumbrado,

como “dolor de ausencia” (p. 22, línea 15), si bien, de inmediato se galvaniza el pensamiento y hasta la propia expresión (*contenido formante*) de brillantísima suerte, por obra del envolvente bastidor:

No sé pues cuánto resistiré
a este asedio de sombras, a este gran acoso de melancolía,
a este dolor de ausencia que llevo en el pecho como si la perlas
de un estilete confundirse quisieran con mi corazón

(p. 22)

Ya digo que uno, habituado a tan sostenidos y superferolíticos manjares no puede evitar la detección de un ligero saborcillo (el único, que yo sepa, en la entera obra) que no te hace justicia, Antonio, de tan virtuoso chef como te hemos venido entendiendo. En ocasiones traes, digamos, el divinísimo aroma ecoico de un Aleixandre (“Mas el amor es cosa triste”, p. 27), pero a continuación vuelves tú a ser el amo de la batuta; y de nuevo el lector, reconciliado a plenitud, presencia el consorcio del homenaje solidario al maestro, y de la irrenunciable individualidad:

Mas el amor es cosa triste. Levanta
de cuajo las médulas, alza coágulos o arquivoltas
en la sangre, hace que la boca se irrite y busque,
y que la voz queme, queme la voz cuando no tiene
peñón o abismo donde estrellarse.

(p. 27)

[Por cierto que en la p. 28, línea 2 del mismo poema, ¿se podría leer: “y qué decir *de* aquel otro?”]; o el golpazo del nombre de Neruda, o hasta el de un John Keats

Y es melancolía hoy
El nombre de todas las cosas,

pero siempre después de haber ecumenizado el poema con el concretísimo topos de Xeres:

¿Pero es que aquí no hay un solo alma?
Son las miradas en Xeres como las espadas
que se cruzan, se tantean y luego ceden.
Solo, contrito y solo, opulento de torre y tahalí,
el caballero es una sombra de ballesta y taheña capa
por los bosques de Xeres. Por los bosques de Xeres, por sus
altares, donde el polen dora la crin de las yeguas famosas
y los árboles se alzan como pebeteros de mirra
al sol de la mañana. Solo, contrito y solo,
voy por los bosques de Xeres. Y es melancolía hoy
el nombre de todas las cosas.

para, de esta forma, compendiar otra gema más, otra cuajadísima gema más de *Orphica*.

No se han tomado vacaciones tus duendes maléficos de imprenta, que no han podido sustraerse de regalarnos el fatídico *preveer* que, a mí particularmente, no me suena mal; se trata, sólo, de que no existe término tal en castellano.

¿En definitiva? *Orphica* tolera lecturas y orquestaciones ubicuas, preludio eternizante como es de *La Armónica Montaña*, o novela infinita. *Orphica* es todo lo que nos dices y todo lo que queramos nosotros entender, pues escrito por ti está, del amor inconsútil, perfecto como la esfera, eterno como el tiempo. Acercamientos y retrocesos, trasuntos y finiquitaciones en esa cruenta y gozosa asignatura que es el discurrir hacia la amada, dan sentido a *Orphica*. Lo único, asumpto en el total; y éste, en cada una de sus minúsculas porciones. Como la eternidad. Por

ahora, creo que tu más alto libro de poemas. Mi hondo recuerdo.
Mi total enhorabuena. Mi gran abrazo.

“Antonio Enrique y *La Armónica Montaña* (Granada transfigurada en novela)”, *Campus*, 13. Granada, abril 1987, p. 17

El asunto de esta crónica me compele a escribir desde mí: Digo *desde* mí, no *de* mí; o sea, más por la estupenda atalaya perspectivista que primordialmente me supone, que por el componente de autobiográficas referencias; referencias que, en otro contexto y con distinta finalidad, acaso resultaran tentadoras y sugestivas.

Corría el año de 1972. Recién depositado yo en Granada, primero por volteo desde América a mi Castilla natal; luego, con el esperanzado optimismo de que el vástago de mi singularidad —criatura muy de tierra adentro— se acoplara libre de traumas en este antonomástico Sur.

Un día cualquiera de entonces, un amigo, mío y también de mis amigos, mientras hablábamos, dijo algo así como “hola, adiós” a un muchachillo que cruzaba bajo el portón de entrada del Hospital Real; y a continuación:

- ¿Sabes, Tomás? Ese es poeta.

La empapadora ubicuidad del tiempo nos coloca ahora en 1974, noviembre. Otra vez con el mismo amigo, pero en su casa.

- ¿Te acuerdas, Tomás, de aquel poeta que te dije hace dos años en el Hospital Real...? — Me había alargado simultáneamente un librito, *Poema de la Alhambra*, que acababa de publicar la Universidad en edición deplorable, por las muchas, desvirtuantes e impúdicas erratas; y misérrima, por el formato ramplón. Abrí el libro por cualquier parte, y leí

al buen tun-tún. Además de otros muchos versos, uno ha permanecido en mí, con la perennidad del primer asombro, del primer regusto, del primer e insustituible descubrimiento de esencias: “Inversa luz del éxodo libra aoristo de presencias en dosel de límites y fugas”.

Un poco más adelante conocí personalmente a Antonio Enrique. Con tan natural ocasión, percibí con dolorosa clarividencia que el elemento humano que de alguna manera se afecta a Granada queda categorizado en una de estas tres franjas identificativas: los locales, regidos por cuantificaciones intraducibles y axiológicas apreciaciones igualmente sui-generis; es decir, los 'granaínos'; los extranjeros, para quienes el Sur es un aterrizaje en la lengüeta asfáltica del aeropuerto de Granada o de Málaga, entrada por la Avenida de la Constitución, paseo turístico, visita de monumentos, y regreso; y lo mismo para los venidos por vía de superficie. Y por último, los que como yo, asumimos la responsabilidad del que ve y entiende; del que sufre y calibra las cosas suyas, de dentro, si bien mirando desde fuera, desde la baranda de una ascética cosmovisión y que, por si fuera poco, ni se nos da ni se nos quita por contemplar las cosas ni con ojos plagados de telarañas ni engastados en espejos de quimérico aumento.

Desde su calidad de buen granadino, Antonio Enrique no puede decirse que encontrara el eco-sistema más propicio, ni de parte de los lectores ni de la crítica para que su obra, naciente en publicación allá a principios de 1975, se nutriera de ese empujón predicamental, de ese cortejo de aquiescencia por los demás dispensado. Tal vez no le hiciera falta, somos más de uno los que pensamos *ahora* así.

Con *Poema de la Alhambra* por sola señal; con una amistad acabada de alumbrarse, me cupo el excepcional e histórico

privilegio de atestiguar el despegue configurativo de *La Armónica Montaña*. Sábado a sábado, por vía de juego, por vía de munificente complacencia, de connivencia empática, me iba Antonio Enrique trasladando (a mí, a quien, como yo, según todos los indicios, había dado suficientes pruebas de valorar tales 'hermetismos', tales 'rarezas esotéricas' de nuestro autor, etc., etc.) piedra a piedra, mojón a mojón, la voluntad expresiva, el ciclópeo poder de arquitectura, la asunción sensorial y polifónica que llegaría a convertirse en su gran novela infinita, sin orillas, *La Armónica Montaña*.

Pero, ¿qué es *La Armónica Montaña*? El propio autor ha ido desgranando explicitaciones a lo largo de varios años. Ya en la presentación que de sí mismo hace en la cubierta posterior de *Poema de la Alhambra*, leemos que “se sumerge en el fantaseísmo, tesis existencial y genérica, que actualmente lleva a conclusiones sorprendentes en la elaboración de *La Armónica Montaña*, donde se replantean las bases de una posible novela infinita”. ¿Fantaseísmo..., novela infinita...? se debía preguntar el literato más o menos acomodaticio de 1974, echando carnaza a la incomprensión respecto de una desmedida genialidad alboreante. Tiempo después, concretamente el 6 de marzo 1977, aparecía una entrevista en *Patria*, bajo el rótulo “Antonio Enrique terminó *La Armónica Montaña*, poema-novela gigante en torno a nuestra catedral”. El curso posterior de la vida literaria granadina proporciona suficientes pruebas de que en aquellas calendas tales noticias no modificaban lo más mínimo el basamento establecido de la 'inteligencia' oficial. Los atentos, los deportivos, sí nos adelantábamos un glorioso reciclaje del espíritu al leer en dicha entrevista, y entre otras variadas explicaciones del autor sobre su obra, lo siguiente: “La novela se sirve de la Catedral como punto de incidencia de los

acontecimientos que conforman la epopeya de la estirpe granadina, a través de los veintidós mil años de eclipse solar en que, según las teorías del Eterno Retorno, todo vuelve a suceder de modo análogo. El protagonista, eje que engarza los 593 fragmentos que la componen, es un organista condenado a reencarnar eternamente en el templo”

— ¿...?

“La unidad del texto está en función de una técnica más musical que literaria: en un fragmento 'se adelanta' con un acorde o ráfaga de sensaciones lo que aparecerá desarrollado, páginas después, incluso bóvedas más tarde, en otro, según la fuerza implícita de este leit motiv expresado en forma de sutil connotación introductora, tal como en acústica obran los ecos. Por ejemplo, el nacimiento de la protagonista Ariadna 'de un calambre de las aguas sensoriales en su bañera de púrpura' viene preludiada por una serie en la que una florentina posa para el nacimiento de Venus, de Botticelli. La novela, en este sentido, está llena de ecos o resonancias, y es perfectamente comunicante como la arquitectura real del templo en que, estructuralmente, se basa narración”. Otras diversas entrevistas se vinieron sucediendo en la prensa local, en las que se daba cuenta del proceso creador de Antonio Enrique, bien en lo concerniente a una bellísima cascada de libros de poemas, espaciados cada uno de ellos aproximadamente por un año y medio con el posterior, bien a otro tipo de obras: *El sentido hermético de la Alhambra* (*Ideal*, 5-5-1977; *Patria*, 28-5-1977, etc.). Si acaso, éstas y otras fracturas del capuz de silencio del gran creador sólo llegarían al público como ademanes cada vez más ininteligibles de un hacer, de un larvar generativo de bellezas de proporciones no asequibles, tanto a las mediciones como a las entendederas y a las voluntadas coetáneas. Entre todas estas entrevistas, afloraban asimismo

diversos conatos de información o amagos gacetilleros sobre tal o cual premio literario concedido a nuestro poeta, en tanto que éste, incurso en una labor de autoconocimiento responsable rellenaba el tiempo con crónicas literarias, alguna que otra polémica, reseñas, etc., bajo la especie de cuenta de marcha atrás, hasta la aparición de *La Armónica Montaña*. Las fechas van siendo ya de todos conocidas: Antonio Enrique comienza la elaboración de su novela en 1973, y dedica diez enteros años en redactar su armazón literario insustituible; asentarla; transformarla en materia mecanografiada; corregirla siempre por penúltima vez. En fin, en 1983 entrega la obra a un editor que se compromete, mediante el típico contrato de adhesión, a sacarla a la luz un año más tarde (j)

En mayo de 1985, ante la supuesta inminente aparición de *La Armónica Montaña*, y con el propósito de figurar en *La Gaceta del Libro*, se propuso a Antonio Enrique un cuestionario, del que entresacamos:

— Punto de origen de esta novela.

— El punto de origen es haber nacido y vivido en Granada...ciudad de infinitos contrastes. Sintetizarla es casi imposible y esto explica que no exista una sola novela genuinamente granadina. Yo me lancé a esto con la temeridad de mis pocos años, mis muchas lecturas y aún mi mayor sentimiento. Comprendí que tenía que encontrar un punto de referencia, un eje de gravedad, de todas aquellas impresiones que me acosaban. Y lo encontré en la Catedral. La Catedral de Granada hizo que cristalizase en mí la acción, lo soberanamente narrativo, mientras que la Alhambra. . . venía a capitalizar todos nuestros afanes inasibles, aquella ansiedad de éxtasis que es uno de los rasgos más fervientemente granadinos.

— ¿Qué cuenta?

— Yo frecuentaba la catedral por entonces. Iba en horas cerradas al público y tomé la costumbre de recorrer el pasillo de la nave central, de arriba abajo, obsesivamente, mientras me daba a escuchar los ensayos del organista. Creo que fue en aquellas circunstancias que me asistieron las ideas más felices. La catedral es enorme y blanca; es un sensorio, un enorme cerebro. *El cerebro en cuyos éteres han quedado archivadas las memorias colectivas de mi pueblo.* Una vez sentado esto, todo lo demás fue pura fórmula. Había que recuperar esas memorias perdidas, aún fragmentariamente, y el único procedimiento era la hipnosis, el trance acuñado luego en forma literaria. Porque yo no quería escribir una novela sobre la catedral, yo solamente me conformaba si era la misma catedral quien hablase. De aquí que la novela —como la catedral— se divida en bóvedas, y como éstas se integran en naves forzosamente, yo podría a mi vez incluirlas en trayectos convencionales —a semejanza de un bordado sobre la superficie del templo— de manera que pudiera leerse de todas a todas partes, como circular se puede por el monumento. Por eso, y como esto último es imposible, pues de algún modo debiera editarse —esto es, linealmente, en cuanto que las páginas han de ir sujetas— decidí seguir la *ruta* de los trayectos convencionales, en vez de hacerlo por naves, que me parecía más árido. Cada bóveda consta de varios fragmentos, cortados muchos de ellos *in media res*, de manera que lo que cuento en una de ellas puede reaparecer en cualquiera otra bóveda, según una fuerza expansiva interna que dicta no solamente el tamaño del texto sino su distancia del fragmento que lo prelude. Esto es, como el eco. Naturalmente que necesitaba un hilo conjuntivo que uniese todos estos episodios y diese cohesión al relato. Este no podía ser otro que el protagonista, el cual, al vivir en tántas y tan diversas épocas —un

año solar, veintidos mil terrestres—, comprendí, luego que se me presentara en distintas formas, que yo estaba describiendo sin saberlo las diversas vidas de un reencarnado. *La Armónica Montaña* es un viaje de introspección por el subconsciente colectivo, expuesto en forma de arquetipos y alegorías Desde este punto de vista, *La Armónica Montaña* es semiótica, como casi todo lo que últimamente escribo...”

Como más reciente declaración fijada del autor, leemos en el original publicado de la obra: “*La Armónica Montaña* no es otra cosa que la catedral de Granada, catedral que logra dimensión novelística al erigirse, mediante trama bien precisa, en gigantesco cerebro donde quedan registradas las memorias colectivas, en un tiempo comprendido en la elíptica que describe el sol al volver a su punto de partida. Tiempo, pues, ilimitado, en el que las antiguas sagas inspiraron el mito del eterno Retorno, y a partir del cual todo volvería a suceder de modo análogo. El protagonista, entonces, en este enorme sensorio, oficiaría de 'voluntad'; voluntad que al constituirse en personaje condenado a reencarnar por tiempo indefinido en la figura del organista del templo, va sacando a la luz los episodios estelares de ese pueblo”.¹

Pero, ¿qué es *La Armónica Montaña* para el lector? Amigos míos, para el lector imaginativo que tenga en sus manos este bulto cubicado de materia impresa, *La Armónica Montaña* es una vastísima y sostenida concentración de belleza, de plurigenérico contenido. ¿Podríamos imaginarnos la Historia, la historia con mayúscula? Imaginemos, concibamos también que la Catedral de Granada se ha arrogado un singular protagonismo, el de ser vértice de convergencia y escrutinio de tales sucesos. ¿Cerebro? Tal vez. Pero también placenta, talismán ecoico, espejo multiplicador, taumatúrgica auscultación. La Catedral asume y

dispensa con finalismo poético los hechos acaecidos a lo largo de cada uno de esos incontables vectores que, arrancando desde tiempo inmemorial descargan, acrecidos, las alforjas de su preñez histórica en los cuévanos interpretativos de la Catedral. Cifra y compendio, razón umbilical de cosmogónicos designios, la Catedral, Armónica Montaña, es para nuestro autor la cita por antonomasia de motivos vitales. Todo cuanto en las ondas propagantes y eónicas del tiempo se haya celebrado y haya tenido de alguna forma que ver con Granada —en todo el inacabable despliegue de virtualidades supratelúricas— aquí en la Armónica Montaña encuentra su más cabal refrendo significativo.

El lenguaje de que nuestro autor se sirve para tan esforzada realización es, igualmente, memorable y de los que generan historia y teoría. Junto a los eximios literatos de todos los tiempos que, según George Steiner, se adentraron en la aventura de escribir con el propósito de hacer literatura con la materia prima más propia y más dignificada, es decir, con palabras (nos referimos a James Joyce, Faulkner, Durrell, etc.), yo colocaría a Antonio Enrique. Sólo se entrevé una obra de tal envergadura atribuyendo a su autor un estado de cataléptico enfebrecimiento, de lúcida levitación (en paradójico contraste con su gravidez señera) durante todos y cada uno de los instantes que constituyeron la argamasa deslizante de los diez largos años que, con la diversidad de cometidos y realizaciones ya apuntada, duró la puesta a punto de la obra. El despliegue de léxico genera vivencial relato, historia genuina. Pocas veces se ha dado un más simbiótico consorcio entre los *qués* y los *cómos*, verdadera y triunfal epifanía del *contenido formante* en que, tal creemos, debe consistir todo atisbo de literatura. He dicho que un solo verso de este poeta hace ya doce años me hizo orientarme sobre la pista de

la genialidad. He dicho también que escribir sobre Antonio Enrique era, en una medida que no me toca a mí determinar, escribir desflecando jirones autobiográficos. ¿Qué puede importar cuando todo apunta a la visceral certidumbre de que esta obra, *La Armónica Montaña*, debo considerarla, en opinión, sí, linfáticamente personal, una de las contribuciones más sobresalientes a la literatura española de todo el tiempo conocido. ¿Qué puedo, sino desearla, asimismo, libro de cabecera, por lo pronto, para todo granadino? ¡Cuán alborozadamente podemos ahora decir, en compensación de luctuosos y pretéritos acentos que “el milagro ha sido en Granada, en *su* Granada!”

¹ Antonio Enrique, *La Armónica Montaña* (Ediciones Akal, S.A., 1986), “Preliminar”, p. 7

“Gerald Brenan: Hispanista angloandaluz”, de J. A. Díaz López. *Ideal*, Granada, lunes 16 de mayo 1988, p. 30; *El Periódico del Guadalete*, Jerez, 10 de febrero 1990, p. VII

En mi ya dilatado rodaje académico me sorprende particularmente complacido ante la aparición de una obra que, además y aparte de cualesquiera otras credenciales, ofrece el elegante regalo de la *propiedad*. Y es *propio* aquello que tanto se zafa del reparo descalificador que inmerecidamente pueda hacersele, como del halago gratuito e inoperante. Propio es, en definición de urgencia, aquello que tiene consciencia de su alcance, de los límites de ese alcance, y de los objetivos; todo ello, por supuesto, en armónica coherencia.

Este recortadísimo preámbulo viene muy a pelo respecto del libro *Gerald Brenan: Hispanista Angloandaluz* del que es autor el Dr. Juan Antonio Díaz López, que lleva profesando su ya buen número de años en el Dpto. de Filología inglesa de la Univ. De Granada. Propiedad en nuestro hombre ha venido a significar conocimiento de la relación entre lo pretendido y lo logrado. Cuando el autor nos dice que su libro se le había quedado viejo antes de salir, acaso haya acertado en la difícil diana, por un lado, de la autocrítica; y del servicio a un cuerpo potencial de lectores, por otro. Viejo porque en los cuatro años transcurridos entre su confección y su aparición, Juan Antonio Díaz ha tenido oportunidad de aprender *más cosas* respecto del tema. Pero, ¿es que siempre podemos identificar *lo más* con *lo mejor*? No lo creo. Si nuestro autor, llevado del falso espejismo de las cuantificaciones, hubiera caído en la fácil celada de la auto-

desestimación de la propia obra, tal vez nos hubiera privado de la captación de virtudes concretas, ponderadas, *propias* que su *Gerald BRENAN* nos ofrece. Juan Antonio ha sacrificado sabia y mortificadamente el fácil impacto que hubiera supuesto una obra más rica de datos, más abultada de páginas, más cargante de documentada doctrina, por el volumen manejable, informativo, amistoso y lúcido que constituye su *Gerald Brenan* en el estado actual. Ha sacrificado, digámoslo de forma más plástica, el eventual “número” de lucimiento personal de una nomenclatura más erudita de árboles, por la captación del bosque, de *su* bosque.

Y es que *lo propio* va irremediabilmente vinculado a lo vivencial. Y el doctor Díaz López vive el hispanismo. Una de las experiencias más dolorosas que le asaltan al estudioso frecuentemente es la conciencia de desarboladura que su tema de investigación puede presentar en algún aspecto. Es como si, metafóricamente, la fortaleza en cuya custodia nos va la vida, deviniera imposible de ser defendida por una sucesión de boquetes, desmantelamientos y zonas desguarnecidas que hicieran inútil toda nuestra industria. El doctor Díaz López ha conjugado felizmente —y su trabajo le habrá costado y seguirá costando— los factores que hacen posible atender la frondosa urdimbre de realidades que se agolpan en el tratamiento vivencial de un tema. Estudioso e investigador del asunto desde antiguo, emprende el rastreo personal de los autores vivos que puedan arrojar luz sobre su quehacer; viaja al Reino Unido y estudia sobre fuentes raras y curiosas, siempre *propias*. Al mismo tiempo, y por medio de su persona y de sus actividades reconocidas en centros de investigación y docencia británicos, transporta, airea y capitaliza todo aquello que desde la óptica del hispanismo “hispanico” pueda redundar en la captación del

hispanismo británico: en su persona celebra el cruce de ambas experiencias y lo alza a una superior categoría de resultado concreto; escribe, habla, trabaja, sondea y se zambulle con, por qué no, pecaminosa fruición en el mundo de lo hispánico, y por si fuera poco, sus específicas dotes lo cualifican para organizar simposios sobre el tema de su predilección. ¿Hay quien dé más?

Con estas premisas la lectura del libro no admite sino serenos raptos concordados de asentimiento. Es como si a través de una máquina primorosa se nos ofreciera la película vital, en frondoso haz de registros, de la significación de Gerald Brenan. La obra española del hispanista anglo-andaluz aparece tratada en los oportunos epígrafes que responden al sesgo componencial de sus escritos: *Obra político-histórica*; *Antropología y viajes*; *Estudios de literatura española*; *Autobiografía española*; *Última obra de Brenan*. El lector dispone así, con orden y concierto, de un cuerpo inteligible y suficiente de datos, incrustados en un volumen congruo de doctrina, sin que ni la una ni los otros dinamiten la unidad superior que del consorcio de ambos debe resultar.

Cuando opera ya por medio la presentación que del libro de Juan Antonio se efectuó en la Madraza el pasado Viernes, 6, y la aquilatada y cordial reseña oral que de él hizo Eduardo Castro, esta crónica mía debe cumplir con ciertos preceptos, sobre todo con el de sofrenado comedimiento, y por ello se escora voluntariamente del lado de la suscitación personal, del impresionismo intuitivo, más que de lo que acaso resultara para algún lector eco o arreglo de la magnífica velada del citado viernes. A partir de ahora Juan Antonio Díaz tiene la palabra. Si sus íntimas exigencias le impulsan a otras de más calibre libresco, allá él. Los lectores le felicitaremos, si, además, en lo cordial, en lo finamente divulgador, en lo persuasivamente

ameno, logra algo parecido a lo que hoy celebramos como su *Gerald Brenan: hispanista angloandaluz*. Si una obra es, en la medida que fuere, el dintorno configurativo y aproximado de la identidad de un hombre, no es menos cierto que algunos hombres permiten inferir, mediante los guiños en clave de su personal estrella, la promesa de sus cada vez más exigentes realizaciones. Como las que esperamos del prof. Díaz López. Siempre.

“Ante una antología poética de Nicolás del Hierro”, *Europa Sur*. Cádiz, sábado 24 de agosto 1991, p. 32

Supuse que esto tendría que ocurrirme, y así ha sido; que alguna vez habría de encararme a la obra de este poeta y que el hecho de no habernos podido encontrar, bulto a bulto perecedero, después de más de 27 años de mutuo y espiritual merodeo, no sólo no devendría inconveniente sino que prestaría a mi divagación un aliento de fresca e insumisa espontaneidad. Porque si, como premisa de trabajo aceptamos que el hombre es, más que naturaleza, tiempo, historia, mi referenciación a Nicolás del Hierro está henchida de esta determinación categorial de la existencia.

Fue en noviembre de 1962 y en el número 8 de nuestra complutense LLANURA donde y cuando apareció en primera instancia en letras de imprenta con una colaboración “A veces considero”. En el número 10 de la dicha revista, correspondiente a enero de 1963 salió la reseña a su librito *Profecías de la guerra*. Colección Alrededor de la mesa. (Bilbao, 1962), inicial, según parece, de nuestro hombre. De él, y entre otras cosas, decíamos:

“Buenos poemas los de Nicolás del Hierro. Sabe lo que dice. En el que abre el libro, titulado “Sencillamente hablando”, nos da una visión genérica de los motivos de su obra para desembocar en ese mar de ilusiones del que cierra el libro, “Aún queda tiempo”, donde invita a los hombres a que alberguen todo el amor posible para depositarlo en el corazón de los que estén faltos”

Unos años después, y en el número 22 de la posterior revista poética complutense ALDONZA (agosto, 1966) el que esto escribe ahora dedicaba estos párrafos de *Al borde casi*. Colección Orejudín (Zaragoza, 1965), segunda de las entregas de nuestro poeta:

“El poema éste contemporáneo, discursivo, eco de dolor y vigía del sentir humano, por lo menos en teoría, tiene el grave peligro de hacer reír y hasta de fastidiar cuando el poeta se ve a sí mismo como centro del mundo, con voz experimentada para decir también *al mundo* lo que pasa por su sentimiento o por su realísima gana.

Al borde casi se ha salvado de tal peligro, si bien en algunos momentos estemos rozando esa mueca de fastidio al leer invocaciones que más bien parecen desplantes incontrolados. Lo mejor del libro son sus endecasílabos, tanto en los primeros poemas blancos como en los sonetos — entre los que destacamos “El hogar”. Nicolás del Hierro ha escrito bien y nos duele que con el equipaje de su verso de tan buen cuño se embarque en esta nave —que ya hace agua— del poema dirigido *a todos*, despersonalizado”.

Y, en fin, respecto de aquel poetizar intercambiado de los años sesenta, y de aquel trasiego emocional intensísimo a que yo sometí mi propia experiencia hasta mi regreso de Norteamérica en 1971 testimonia el tercero de los libros de Nicolás del Hierro, *Cuando pesan las nubes*. Colección Nudo al Alba. 42. (Barcelona, 1971) más que nada a través de la dedicatoria que estampa en su página primera: “A Tomás Ramos Orea, siempre en deuda con él y un poco en compensación de la gran labor que

está desarrollando con sus libros bilingües. Un saludo de amigo. Nicolás del Hierro”.

Precioso, ¿verdad? Precioso y entrañable. A este libro no le alcanzó reseña alguna en *Aldonza* puesto que su postrer número, el 45, correspondía a julio, 1968. Pero, ¿a qué se refería Nicolás del Hierro en su tan elogiosa como inmerecida dedicatoria a mí? Se refería —no puedo creer otra cosa— a que ya para entonces había yo publicado una *Antología de poemas ingleses románticos en español* (Alcalá de Henares: Garza, 1969) y mi traducción de la obra radiofónica de Dylan Thomas, *Under Milk Wood: En el joven bosque* (Madrid: Gráficas Castilla, 1971). Asimismo, 1968 había sido el año en que salió mi librito en prosa *En marcha: Viajes y reflexiones* (Alcalá de Henares: T.P.A. 1968) y también mi volumen de poemas *Vocación y destino*, impreso en los mismos talleres del centro penitenciario aludido. No parece caber duda de que yo le había hecho llegar a Nicolás del Hierro dichas cuatro obritas mías: de las dos primeras mencionadas dan fe las palabras de su dedicatoria en *Cuando pesan las nubes*; de la recepción y lectura de mis publicaciones de 1968 da testimonio una calidísima y sagaz crítica que me hizo y que, creo —repárese que estoy hablando de memoria de algunas cosas no documentadas—, creo, que nuestro hombre intentó publicar, sin éxito, en tal o cual rotativo; y en vista de lo cual, en todo caso, me envió su escrito mecanografiado sobre los dos libritos míos; escrito que conservo con orgullosa delicadeza y enaltecido respeto. ¿Va empezando a ver el lector la formidable confabulación de ocurrencias y de sucesos que han intervenido en la amistosa complicidad entre el poeta ahora reseñado y yo?

Por eso, y retomando el acorde del mismísimo comienzo de esta divagación, sentí y siento todavía que la biografía de nuestro “no conocernos”, de nuestro no haber encajado aún en la

coincidencia de encontrarnos, espolea la substanciación de asepsia entusiasta que alienta en las palabras que escribo. Además, en cosa de este último año los indicios de inminencia han ido estrechando más y más el cerco. Por esa sutil dialéctica estética del maridaje de segmentos heteróclitos en el éter, es el caso que me personé dos veces, dos, en el lujoso establecimiento donde Nicolás presta sus servicios como maître. Dos veces, dos, acompañado de una criatura propiciatoria, musa para más señas, cual si de designar un género remoto y una cercanísima especificidad se tratara. Otras tantas veces el poeta no se encontraba allí, por no coincidir su turno de trabajo con nuestra hora elegida al azar para el departir iniciático. Por los oficios de esa misma musa, venero de algunas de las inquietudes mías, llegó a mis manos un reportaje sobre Nicolás del Hierro que el Suplemento dominical de *El País* de 12 de marzo, 1989, había confeccionado. Todo olía, como digo, a inminencia, a eclosión y, en efecto, en el mes de septiembre me remiten a Granada, desde Alcalá de Henares, una carta en la que el poeta me anuncia el envío de *Toda la soledad es tuya*.

Percibo la emotividad reiterada y adicta que me ha supuesto describir este dilatado círculo para instalarme en el punto del primer presente, desde donde arranqué. De Granada acabo de regresar a Alcalá de Henares, bajo la égida vacacional, y en este ahora mismo de hoy, día 22 de diciembre, después de este recorrido anímico en bruto y una vez superados los escrúpulos de vivencialidad, me he puesto a ver el libro de Nicolás del Hierro, a escribir algo sobre tal objeto literario concreto que tengo a pocos centímetros delante de mí.

Una de las realidades más palmarias que se advierten es que *Toda la soledad es tuya* es un libro cuajado, producto de la sazón de una selección de selecciones; libro que describe la parte más

noble, en ascenso, de la parábola creativa del autor, vector tirante de su curso total. Debo igualmente reconocer el acierto del prologuista Antonio González Guerrero, cuyas apreciaciones puedo decir que comparto en lo que suponen de principios esenciales de crítica literaria general y previa; prólogo, así —o “apuntes”, como el presentador prefiere— acaparador de cuestiones elucidantes. Una de ellas, y que suscribo, es su tripartición de la obra del poeta en las sucesivas corrientes de lo social, lo existencial y lo amoroso. Como he incurrido en la inocente impertinencia de hablar de mi conocimiento en el pasado de la poesía de Nicolás del Hierro, creo poder eximirme de verter explicitaciones cargantes sobre alguna de estas rúbricas a estros apelativos. Sí quiero resaltar que si aceptáramos que la obra antológica de que ahora disponemos conforma un tramo del decurso creador del poeta, acaso el más tenso y terso, tendríamos asimismo que aceptar que dentro de este vector que justifica la presente *Antología* nos es dable detectar el foco más auténticamente poético, flanqueado en el tiempo por las actitudes o propensiones expresivas de “lo social” y “lo amoroso”. En opinión de quien esto escribe, el síndrome así llamado “existencial” de Nicolás del Hierro es lo más valioso, lo que significa una cala mayor y mejor en su resultado poético. *Este caer de rotos pájaros* me parece la creación más lograda, y el poema “La sangre rota” lo considero lo más sobresaliente del libro, y quizá, de todo el volumen antológico. Es sin lugar a dudas un buen poema, compromiso exigente entre la actitud impulsora y la expresión generando así todo ello, y por tanto, una “contenido formante” de válidos quilates.

Y no es que los poemas de cuño e intención amorosos no contengan claves relevantemente formuladas. Pero sí me atrevería a decir que para Nicolás del Hierro, después de haber

hablado en poeta tan acertadamente, tan cumplidamente sobre tema vivencial, existencial, el asunto *amoroso* parece que debería haberle demandado una exteriorización expresiva más encrespada, si de encofrarlo en metro suelto se tratare; o más exigentemente ritualizada (retóricamente hablando) si de alojarlo en parámetros estróficos y comportar una segunda opción. Se me antoja que el poema de amor más a la usanza visualiza y conforma conjuntamente a un vate dedicando endechas y a una amada más o menos invisible, más o menos distante, recibiendo; entre los dos, la carne mansa, rendida, del poema. Los años me han enseñado que un poema de amor es, más bien, una lucha de increpación, de provocadora dinamicidad en que la amada o musa ha de parecernos estar ahí, “al borde casi” de las palabras, como amenaza nunca abortada de aparecérsenos, de colársenos en el poema.

Acabo ya, con la pretensión optimista de haber participado al lector por medio de todo lo que no he sabido decir (pero que infiero adivinado) mi altísima complacencia por la materialización de un libro como *Toda la soledad es tuya*¹, libro que me hace sentir tan contigo al poeta como si ya hubiéramos desvelado y celebrado el misterio del encuentro personal.

¹ Nicolás del Hierro, *Toda la soledad es tuya: Antología poética* (1962-1987) Diputación de Ciudad Real. Área de Cultura. Biblioteca de autores y temas manchegos. 1989

Vicente Sabido, *Antología poética*. Mérida: Excmo. Ayuntamiento, 1990, *Empireuma*, Orihuela, año X, nº 20. Otoño 94, p. 58

Conocía a Vicente Sabido, quiero decir, el nombre, como formando parte de esa más o menos inevitable, más o menos acomodaticia nómina de poetas con que suele contar, *ad pompam vel ostentationem*, toda Facultad de Humanidades. Y si el saludo de circunstancias y esporádico, ora en un pasillo, ora en el anguloso y rectilíneo badén de la escalera constituía la única argamasa de urbanidad que en el terreno personal nos unía, en lo poético —acaso por el repudio cauteloso que mi alma dispensa a todo lo que comporte, siquiera presuntamente, servidumbre o marchamo de oficialismo establecido— en lo poético, digo, la firma de nuestro autor me llevaba a algo tan enconadizo e incoloro como, por ejemplo, a alguna reseña que de su obra viera en *Insula* hace unos cuantos años, y más que nada, y también por ejemplo, a la inclusión por Elena de Jongh Rossel en su *Florilegium: Poesía última española* (Madrid: Espasa Calpe, 1982). Recuerdo que uno de sus poemas, entonces y allí recogidos, un fragmento de “Sylva”, quedó en la recámara de mi memoria con esa categoría que sólo aplicamos a las realidades a las que presentimos que el destino nos va a impulsar a referirnos más adelante. Y, mírese por dónde, ese “más adelante” acaba de producirse.

A mi regreso a Granada de una de las típicas romerías academizantes con que la tristemente LRU nos distingue a unos pocos, descubro sobre la mesa de mi despacho un sobre blanco que, al sajarlo, da libertad a la *Antología poética* de referencia, de primorosa presentación en lustrosísimas pastas negras. La

primera página impresa que uno encuentra al abrir el volumen explicita los años de 1975-1990 como cotas de selección de los poemas de esta Antología, amén de una dedicatoria manuscrita del autor, de generosa condensación hacia mi persona, que desde ahora mismo me cumple agradecer.

Toda Antología (se entiende: que no hayamos hecho cada uno de nosotros) es una criatura singular, capaz de sorprendernos con sus antojos, de fastidiarnos con sus olvidos y, en todo supuesto, susceptible de provocar en el lector reacciones de muy distinto síndrome estético — carga y descarga de nuestras propensiones palmarias y de nuestras soterradas incompatibilidades. Una antología siempre presta buenas oportunidades para hacer presa en el gazapo fácil; para la medición de nuestras coincidencias o disidencias (en lo que a poética personal concierne) respecto de las del autor.

Debo declarar y declaro que ha sido muy monográfica, muy de monocarril la clave que me ha invitado a adentrarme en el campo de valoraciones de la poesía que nuestro autor recoge en este volumen. Dije más arriba que recordaba el 'fragmento' de su "Sylva" tal y como lo había leído en el *Florilegium* de la Jongh, y cómo conservaba en la memoria mía (y hacía ya de esto ocho enteros años) aquel muñón de muñones, subvástago de intuido esqueje; y con ello, como único equipaje de motivos, me puse a buscar. . . . Allí estaba, el poema completo "Sylva", ocupando la seis páginas 65-70 del libro presente. El proceso que desde ese momento permití que se enseñorease de mi voluntad probablemente haya pecado de parcial (he hecho caso omiso del magnífico e iluminador "Epílogo" conversacional entre Vicente Sabido y Miguel D'Ors); probablemente Vicente Sabido encuentre fundamento sólido para recriminarme mi abordaje valorativo a su obra; probablemente Es el caso que, tras un

recorrido medroso, por si la realidad desbarataba mi corazonada impulsiva; previa comprobación de no encontrar en todo el libro poema que compararse pudiera al que yo había creído y seguía creyendo el mejor de nuestro hombre; tras pedirme disculpas por ese piñón fijo con el que mi conciencia había recorrido los cuadrantes de la intuición, de la constatación y de la sanción . . . tras todo ello, digo, me enfrenté a “Sylva” como justificante sobrado para concederle a su autor el título de poeta.

Creo que “Sylva” contiene un número de ingredientes de primerísima calidad. Ante quien haya leído con sensibilidad algo, siquiera, de literatura y sepa relacionar, el parentesco que despliega este poema es sobremanera sugestivo. Las secuencias de heptasílabos y endecasílabos blancos —únicos y estupendos parámetros métricos de los versos de “Sylva”— le ponen al lector de inmediato en una cadena de transmisión hacia otros textos —concento de contextos y pretextos— que forman parte de esa orquesta general que es la literatura de buen cuño. Así (y no se olvide, sin perder un adarme de propiedad privativa la voz de Vicente Sabido) nos suena al más emocional y lírico Valverde de “Ya sé, ya sé que estaba amaneciendo” de su “Más allá del umbral”; nos acompaña hacia los acordes del, en mi opinión, más cuajado Alberti, el de “Cuando tú apareciste . . .” de su “Retornos del amor recién aparecido”. Se nos insinúan también perceptos poéticos paralelos al más sugestivo Miguel Hernández de su “Elegía a Ramón Sijé”.

Y es que “Sylva” engancha desde el primer verso y cada uno de ellos sirve de trampolín, de elástica catapulta hacia la secuencia siguiente, y la siguiente . . . El poema se va estructurando en un conjunto de estrofas, unas como informadoras de un estado de ánimo, de un sistema de propiedades de la amada, donde el juego de anáforas, a modo de

sustentáculos hipóstilos, aquí y allá dentro de la estrofa declarativa, presta intensidad a todo el diseño:

Te amaba el cielo gris y los tejados

Te amaban las vaguadas, las colinas

Y en Mérida te amaban
Los blancos capiteles

Te amaban las cigüeñas vergonzosas.

A continuación, y entre paréntesis, en grafismo de hondo valor semiótico, el poeta hace discurrir, como simultáneamente, con voz de vivencia interior, otra serie de versos, como recordándose los a él mismo, a todos:

(El tiempo no perdona

El tiempo quiebra
los cielos más azules y las aguas
más tersas)

Como digo, la anáfora acrecentativa es uno de los recursos mejor aprovechados por el poeta: Retoma acto seguido la secuencia argumental, informándonos sobre las particularidades acaecidas a la amada, y siempre, siempre, esgrimiendo el recurso de la acumulación del dato lírico en triples, cuádruples repeticiones, sostenidas con el brío que le presta la secuencia anteriormente declarada. Como contrapunto a estos motivos de iteración, el

poeta nos habla de él, de su yo, de lo que *les* acontecía con simultaneidad a los prodigios concurrentes en la amada:

Y yo con mis costumbres,
al margen de tus cosas

Y yo perdiendo el tiempo
entre los polinomios y los Beatles.

Este tema de protagonismos —el ámbito, la amada y el poeta— cobra una prestancia acertada e intensísima en la técnica de administración de los recursos retóricos de Vicente Sabido. La última estrofa, bellísima en su concentración de incoacciones teleológicas, me recuerda (si de recordar se tratare) los acentos que el alma descarriada del protagonista de “The Hound of Heaven”, de Francis Thompson, escucha de la instancia sobrenatural que ha estado amorosamente persiguiéndole. Así Vicente Sabido:

(El mundo es nuestro lecho y nuestra casa.
Despierta, amor. Despunta una mañana
de campos de algodón tímido y albo.
Da cuerda a la ilusión.
Volvamos al principio a cada instante.
No es tarde para nada. Nunca es tarde.
No tengas miedo nunca.

Ven.

Escucha)

¿Grandeza y servidumbre de un bello y logrado poema? Tal vez. Si las demás composiciones de esta *Antología poética* de Vicente Sabido pasan desapercibidas ante la indiscutible

primacía de “Sylva”, tanto mejor para todos. Así sabrá el poeta que lo mejor de un poema inolvidable es que pueda espolearnos hacia el alto *desideratum* de hacer “antología” de cada una de nuestras creaciones.

Manuel José Alonso García (ed), *Los Estados Unidos de América desde la perspectiva europea, a partir del Imperio español y de las huellas de España*. Volúmenes I y II. Melilla: Asociación de Estudios Hispano Africanos, 1996

He aquí una obra que, de momento, nos libera del panorama clónico que suele campear en una buena parte de las empresas intelectuales de hoy día. La envergadura de las más de 1.250 páginas y del casi millón de palabras que el profesor Alonso García —si editor, si autor directo— ha ensamblado es algo que trasciende con mucho de la anécdota y requiere una toma de posición, unas disponibilidades cosmovisivas de cierta entidad. El jueves 6 de marzo de 1997 se llevó a cabo la presentación de este libro en La Madraza. Con el atinado, congruo y ameno rigor que le caracteriza, el profesor Antonio Sánchez Trigueros fue el encargado de trazar la semblanza de sus contenidos y de vertebrar la significación proyectiva de sus logros. No puedo sustraerme a la constatación, si marginal y adventicia, de alguna de las circunstancias que conformaron dicho acto de presentación. El caso es que por colisión frontal con otras celebraciones y por incompatibilidad cruenta de horarios, a nuestra convocatoria no llegaron a asistir ni una docena de personas. Ello dio pie a que Sánchez Trigueros nos recordara que “estar en familia” en el Sur viene a querer decir que se encuentran “los cabales”, una de las muchas felicísimas explanaciones ante las que mi alma —castellano de tierra adentro yo— despliega toda su voluntad de complacencia. La versión

'cervantina' con que mi espíritu tradujo el hecho de tan menguada concurrencia fue la de que “a más tocaríamos”. Y no me equivoqué. De fiesta para el intelecto puedo calificar el desbroce que de los entresijos de *Los Estados Unidos de América desde la perspectiva europea* . . . hizo Sánchez Trigueros. Subrayó la naturaleza *profusa* del ingente trabajo del Dr. Alonso García, para abrochar el tramo de recorrido de su pensamiento con la decidida matización de que si en alguna latitud pudiera parecer *difusa*, su cohonestación final no resultaba nunca *confusa*, retruécano que hizo las delicias de los asistentes.

La obra en realidad compendia dos bloques fundamentales, englobados y uncidos bajo un parentesco temático desiderativo pero en ningún caso irreal. Efectivamente, las iniciales 264 páginas del que hemos dado en llamar primer bloque consta de tres partes en las que se acomodan sendos compartimentos sobre “Estudios filológicos sobre Walt Whitman”; “Literatura comparada Hispano-Norteamericana” y “Estudios lingüísticos y Extra-lingüísticos” que en 1992 justificaron la realización del Primer Congreso sobre Walt Whitman cuyas ponencias quedan en este primer volumen incorporadas; ello, claro está, precedido de una jugosa y docta “Presentación” de don Ignacio Velázquez Rivera, Presidente de la Ciudad Autónoma de Melilla; y de un Preámbulo de frondosa enjundia humanística del propio doctor Alonso García, en su calidad ahora de Presidente de la Asociación de Estudios Hispano-Africanos.

Lo que entre las pp. 265 y 1.253 constituye el volumen segundo, ya de autoría exclusiva del Dr. Alonso García, se organiza en otras cuatro partes: Parte Cuarta: Estudio especial del Prólogo de 1855 de Walt Whitman a *Hojas de Hierba*. Parte Quinta: Historia cronológica, año a año, del siglo XIX. Parte Sexta: Índice Onomástico, Toponímico y Cronológico de las

huellas españolas en los actuales Estados Unidos de América, que se conservan como monumentos históricos, y como reclamos turísticos. Aportaciones a la Geografía Turística. Parte Séptima: Historia de las Traducciones y de los Intercambios culturales entre España y los países Anglo-Norteamericanos: Hispanistas y Anglistas. De toda la vastedad de estas casi mil páginas que se dedican al así llamado Volumen segundo, destaca muy especialmente la susodicha Parte Cuarta, pp. 269-678, sobre la que asimismo el Prof. Sánchez Trigueros se centró decididamente. Se trata, nada menos, de lo que el Dr. Alonso García denomina “Parcelación del Prólogo de 1855 de Walt Whitman en 74 fracciones”; o sea, el desmenuzamiento glosado y comentado del citado Prólogo en setenta y cuatro apartados o trozos, de extensión variable. La profundidad humanística y la portentosa capacidad enciclopédica del Dr. Alonso García aquí es donde logra su más acabada encarnadura, su más palmario encofrado. El doctorado del profesor Alonso García sobre tema tan hispano, aunque interdisciplinar, como la revista *Cruz y Raya*, que le valió el Premio Extraordinario de 1977; su especialidad paralela en Filología inglesa que desarrolla normalmente como Catedrático de E.U. en Melilla; y su condición de Licenciado en Filosofía pura por la Universidad de Valencia, le permiten esgrimir una abundantísima y trabada falange de conocimientos con los que se enfrenta articuladamente a los temas que emprende. Además, el talante enciclopédico, de agonista estudioso, del Dr. Alonso García hacen posible que no desmaye ante estas obras que en circunstancias valorativas convencionales acarrearían el concurso de todo un equipo de trabajadores. No por casualidad ya nos había ofrecido muestras de su capacidad de publicista de fondo: Sirvan como ejemplo las 571 páginas de *Las Comunidades europeas y el Norte de África*

(Melilla, 1989); o las 307 páginas y más de 150.000 palabras de su *The Emerging Detail . . . Introducción a la Ingeniería Lingüístico-Gramatical* (Melilla, 1992)

Ya dimos a entender que no había lugar para la sorpresa, y que realizaciones de este tenor en la bibliografía actual podrían acercarse más o menos al canon estético de cada uno, pero en lo que nunca pueden incurrir es en lo de pasar inadvertidas. A la especialización atomizada y desprovista de nervadura de muchas de las producciones al uso, los trabajos del Dr. Alonso García suponen todo un renacimiento, toda una galvanización de las actitudes humanísticas y universales. Mi enhorabuena y mi fraternal abrazo.

Un precioso libro. *Puerta de Madrid*, 27 de junio 2009

Me refiero al que con el título *Un balcón a la vida (1921-1995)* acaba de sacar a la luz Adela Wehrle Roig, y que, como cualquier otra obra de arte consiente los abordajes y calas que se hallen en sintonía crítica con el código ético-estético de quien así se apreste a comentarlo. Por mi parte voy a ensayar, entre otros posibles, tres accesos principales que yo llamaría: *vivencial*, *objetivo*, y *literario*, hacia la mejor comprensión y valoración de esta autobiografía.

Adela Wehrle Roig es catedrática (jubilada) de Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de EGB, en la rama de Ciencias Físico-Químicas, si bien antes de alcanzar dicho status funcional, y entre las décadas cuarenta y cincuenta, estuvo profesando en el colegio de San Ignacio (más tarde de Santo Tomás) de Alcalá de Henares. Aquí es donde el componente vivencial que más arriba he señalado prende en mí con inequívoca intensidad, ya que la entonces “Sta. Adelina” y a partir de ahora, a efectos de esta crónica, sobrada y antonomásticamente Adelina, constituyó uno de los pilares más sobresalientes de aquel centro con dos nombres pero con una sola realidad compartida, donde tuvo lugar nuestro Bachillerato completo hasta 1953 en que como excrecencia a extinguir, se nos distinguió con la celebración postrera del así llamado Examen de Estado o Reválida. Adelina, primero en Matemáticas y luego también en Ciencias fue un hilo conductor, una referencia insustituible en nuestra formación integral.

Puesto que he llamado vivencial a esta vía de acceso al libro objeto de reseña, aquí interesa resaltar las cuestiones de las que

sería impropio hablar a menos de haberlas experimentado en primera persona. El nivel de los tiempos no permitía muchas opciones. El canon del nacionalcatolicismo imperaba en todos los ámbitos. Normalmente la condición de incontrovertibilidad de un tema o cuestión intelectual radicaba en la “prueba” irrefragable de que lo hubiera dicho un santo o simplemente un autor reconocido como autoridad por quienes habían ganado la guerra. Quiero significar con esto que nuestras mentes la mayoría de las veces encontraban su mejor y más gratificante alivio en la pura abstención, en espera de épocas más propicias para un acercamiento humanista a los caminos del conocimiento. Y he aquí que a Adelina le cupo el destacado mérito de inculcarnos *ciencia*, exenta de apellidos y de tinturas ideológicas; exclusivamente *ciencia*. Disponía de un sentido didáctico admirable, pues si clara e inteligible era su exposición, el manejo acertado de la pizarra disipaba cualquier duda. Algún concepto cosmo-gravitatorio, por ejemplo, a mí se me hizo siquiera tentativamente abordable por obra y gracia de aquella síntesis de palabra y mostración. Sabemos bien que cada cerebro tiene un *chip*, una cámara de resortes y dispositivos donde se gestan y negocian las capacidades, las propensiones y las habilidades de cada cual. Y yo no disponía de esas herramientas para entender las matemáticas: simplemente no las *veía*, al tiempo que las metáforas formaban mi compañía carnal, realidades a las que me imaginaba estar continuamente abrazando, de tan contiguo y tan evidente como se me presentaba su somatismo. Yo nunca pude *ver*, mucho menos *tocar* aquello del “límite del cociente de incrementos cuando el incremento de la variable tiende a cero” (derivada). No obstante, las cosas que sí se quedaron en mi espíritu fueron las correspondientes a ciertas nociones de física, elementales tal vez, pero fruto del entendimiento de lo que

Adelina nos contaba sobre la gravedad; sobre los líquidos que “mojan” o no; sobre la diferencia entre calor y temperatura; sobre el *por qué* de que los mares, las casas, nosotros mismos no nos caigamos de cabeza al éter inconmensurable cuando nos parece que estamos boca abajo. Ya de mayorcito y por sano diletantismo he intentado asomarme a la teoría del tiempo de Stephen Hawking; a la consideración del universo como una infinita esfera cuyo centro está en cualquier punto; a la que así llamada segunda ley de Boltzmann sobre la termodinámica, según la cual “el logaritmo de la verosimilitud de un estado es proporcional a la entropía de dicho estado”, aserto con el que, dicho sea de paso, no puedo estar más de acuerdo, y no porque lo entienda *físicamente*, sino porque lo vislumbro a la perfección *metafóricamente*, etc., etc. Reconociendo mi ilimitada ignorancia en tal peregrinas cuestiones sí puedo asegurar que en caso de que concurriese en mí un primer cimiento, un atisbo germinal en mi voluntad de comprensión de las referidas materias, este cimiento, este atisbo vendrían producidos en todo caso, y sin ninguna duda por mi parte, en razón de las premisas que tan maravillosamente larvadas emanaban de las explicaciones de Adelina.

El segundo rasgo que quiero resaltar de *Un balcón...* es el de su esmerada objetividad en el tratamiento de asuntos ideológicos y técnicos, sea ello la guerra civil española o nuestro sistema educativo, objeto de tantas y tan desaforadas reformas, archirreformas y contrarreformas. Adelina, como muchos de nosotros, testigos, partes y víctimas del desmadre del sistema, describe con exactitud esmerada las principales líneas rectoras de la frondosa legislación sobre el particular, con el rigor y la deportividad de quien organiza y glosa pedagógicamente una colección de piedras o de plantas, permitiéndose los justos comentarios para una mejor orientación. De otro lado, considero

ejemplar que alguien como Adelina, cuyo padre (ingeniero) fuera represaliado y depurado después de la guerra civil, según ella testimonia “porque con ocasión de alguna huelga las partes, patronal y obreros, le habían designado siempre como mediador” (p. 85)..., considero ejemplar, digo, que lo más cuajado de valoración subjetiva que se permita sobre la contienda sea esto: “Sólo muchos años después se supo que en ambos bandos se cometieron análogas atrocidades, tal vez mayores las que provenían de quienes más frustraciones habían tenido en su vida” (p. 73)

Y para ir cerrando esta crónica, algo sobre el aspecto literario que precisamente por mi [de]formación profesional, me interesa que sea breve. Consciente o inconscientemente Adelina ha acertado con una prosa holgadamente ajustada y explícita. Las contadas, leves y acertadísimas concesiones irónicas que se permite prestan a la narración elasticidad y donosura. Veamos: “Un par de años antes de la guerra [...] me instalé [...] en el despacho de mi padre para estudiar, y allí tenía mi propio *bureau*, presidido, eso sí, por un grabado de la Maja de Goya, la desnuda, que debía ser algo muy pedagógico” (p. 28). Otra: “La pintó íntegramente y en su interior [la iglesia de Santa María], colgado de un andamio, el párroco don Manuel Palero, sin abandonar la sotana, por cierto” (p. 104). Más: “Un gracioso balcón de madera [de la antigua casa de los García Saldaña en la calle de Santiago] sigue todavía decidiendo si se cae o no” (p. 114). Y la última: “Una tan modesta residencia que necesitaban hacer muchos números para darnos de comer. Por ello, el desayuno de café con leche era sólo de “con”, porque no tenía ni café ni leche aquel brebaje” (p. 143)

Prosa suficiente, insisto, templada, en equilibrio sobrio entre lo que se declara y lo que se anticipa mediante frases impulsoras

de “lo que ocurre a continuación” (E.M. Forster), sin necesidad de instar al lector a esforzarse por encontrar sentidos sobrecargados. Libro precioso, excepcional mujer, inmenso botín para la memoria de todos aquellos que disfrutáramos entonces del raro privilegio de tener a Adelina como educadora, y disfrutamos en el momento presente de poder seguir ilustrándonos con su cordial lucidez.

PRESENTACIONES/PRÓLOGOS

“Preámbulo de los pueblos del nuevo continente”, en Fernando Garcés Sarralde, *Marketing de Alcalá de Henares 1968-1969*. Alcalá de Henares: T.P.A. 1968 pp. XV-XIX.

Desde hace bastantes años vengo estudiando comparativamente la realidad socio-económica de Norteamérica y España. En efecto, mi actividad profesional me exige una radicación bifronte y un ajuste, no venal sino meditado, a la coyuntura de vida que suponen los dos estilos tan opuestos como son el americano y el español. Unido todo ello al detalle de que precisamente en Alcalá de Henares es donde resido durante mis ausencias de América del Norte, he aceptado la invitación a comentar con unas reflexiones espontáneas el meritorio trabajo de «marketing» que patrocina esta ciudad. Sean, pues, mis líneas, tanto una introducción como un epílogo a la confección de esta obra. Dentro de mi oferta de disponibilidad, quiero creer que tal vez el único presunto valor de esta nota mía sea el de estar avalada por una observación rigurosa y sistemática, pulsada paso a paso y organizadamente durante los últimos ocho años, de los públicos norteamericano y español para los que entre otros se escribe esto.

Cabría comenzar nuestro cometido reflexionando sobre un tema, y ello es la tendencia general, bien por voluntad propia o por impulsos venidos del exterior, de los países menos desarrollados económicamente a ponerse cuanto antes a un nivel decoroso respecto a las naciones conductoras. Siendo esto verdad, no lo es menos que tales países económicamente débiles afrontan un factor temporal que les asfixia, por lo mucho que tienen que hacer partiendo casi desde cero. Ahora bien, en las

leyes del progreso económico de los pueblos no cabe aplicar principios matemáticos absolutos. Si así fuera, no habría lugar para un mediano resurgir de naciones que no cuentan con pasado económico alguno. Por el contrario, se da hasta un hecho consolador de que toda la experiencia y la técnica lograda por los campeones sirve de ejemplo a los retrasados; engrosa el patrimonio común de unos y otros. Digamos entonces que las metas económicas a alcanzar se van alejando en progresión aritmética, y que los pueblos decididos a redimirse de su penuria van poniendo los medios para enjugar su déficit secular en progresión geométrica. Naturalmente siempre quedará un margen a favor del país a quien corresponde la hegemonía por sus méritos pasados y presentes. Con un fácil paralelo, veamos en el desarrollo potente de unos la línea curva independiente y soberana; veamos en el crecimiento de los otros la recta asíntota que nunca podrá totalmente encontrar la curva. Todo este proceso de adelantar el máximo en la menor cantidad de tiempo es el panorama que presentan, a veces en forma dramática, la mayoría de las naciones ajenas a ese círculo restringido de los «grandes» en tradición, disciplina, técnica y desarrollo de la misma.

Pero claro que a la vista de los paradigmas ejemplares de otros, el querer hacer en poco tiempo algo parecido a lo que los demás han venido laborando más trabada y orgánicamente, tiene que provocar conflictos de orden interno en el seno de las comunidades que soportan la noción de ciudad, nación, continente, etc. Y no hay duda que España adelanta; que la ciudad española adelanta aplicándose ella misma, proporcionalmente a la envergadura de su sistema, los remedios recomendados por la evidencia del tiempo. Y continúa nuestra reflexión.

Los altibajos que se producen tan a menudo en la marcha económica de España se deben a que el español no se resigna nunca a asignar generosamente el tributo que la vida terrena nos exige; más bien intenta regatear el esfuerzo y el esmero que requiere nuestra estancia en el mundo material. Ese proceso de previsión del futuro a fuerza de ser generosos con el presente (que como sabemos es la tónica de Norteamérica y el defecto de España), esa labor complicada y tenaz que hace transformar las rentas y la potencialidad adquisitiva de cada individuo dentro de la comunidad, están primariamente impulsados por un no menos laborioso y completísimo programa de información, de forma que los miembros del grupo puedan disponer en cualquier momento de la óptima oportunidad para encauzar y realizar la operación económica. ¿Cómo hacer esto? Los medios de comunicación —teléfono más que nada— confieren a los ciudadanos una fantástica flexibilidad de movimientos permitiéndoles abarcar y controlar positivamente el mercado en cuestión de instantes. Y esta información exhaustiva que se tiene de los mercados y de la realidad social captable numéricamente se ha preparado ya previamente por medio de índices, encuestas, boletines y demás órganos de actualización. En una palabra, lo que hoy día llamamos «marketing».

Como se ha visto, las concepciones americanas y españolas han diferido y los resultados finales de ambas actitudes divergentes sólo pueden enjuiciarse a la luz del temperamento de cada uno. Pero no cabe ya duda que si queremos aumentar nuestro bienestar físico; si pretendemos acercarnos a esos niveles propuestos y demostrados por los mejores en este tema de especialidad económica; si atendemos cumplidamente nuestro cometido inmediato de aquí y ahora y somos consecuentes con el postulado de que el hombre debe enseñorearse del mundo de la

mejor manera; si de verdad nos parece bien el ponernos de acuerdo con la tendencia que impera de hacer a las naciones autárquicas y potentes..., entonces tenemos que comenzar a cavar en esta zanja fértil de la información que tan directamente ha demostrado servir al interés económico.

Al sistema personal del español de disponer tan sólo de la información que su memoria inspirada le ofrezca en cada momento, se opone el estilo norteamericano —cierto, que de consecuencias nefastas para la personalidad del individuo—de no llevar en la memoria prácticamente nada. La asignatura fuerte del norteamericano ha sido el tener una idea suficientemente segura de dónde ir a buscar las cosas; de cómo consultar y documentarse. He ahí, una de las facetas más sobresalientes del hombre-masa que produce y rinde en función de la sociedad. En el tiempo que llevo viviendo en Norteamérica creo que lo más impresionante de todo es contemplar el fácil y eficaz acceso que tiene todo el mundo al conocimiento de la realidad socio-económica. Y esto es lo que precisamente en España está haciendo urgentísima falta si hemos quedado en que queremos coger el paso del progreso económico que parece informar plenamente la tendencia del hombre actual.

Centrando todo este preámbulo y haciendo converger todas estas especulaciones de estilo general hacia Alcalá de Henares, no nos será penoso observar las dificultades que atraviesa nuestra ciudad al incorporarse a la marcha económica y social común. Y al hojear este imponente modelo de trabajo; al consultar esta magnífica guía que es el **Marketing** de Alcalá de Henares, al tiempo de darnos cuenta de la necesidad de una obra tal, podremos todavía más de raíz si cabe fijar alguna observación que agudamente se nos haya patentizado ante la confrontación de

esta concienzuda y magna obra que viene a ser la mejor y la más fértil manera de encararse con el progreso económico.

Alcalá de Henares ha comenzado a bracear furiosamente en el remolino de la evolución. Los problemas que dormían aletargados bajo el sopor del conformismo o del ritmo lento de la mentalidad general, o bien de la carencia de métodos enardecientes para transformar algo soñoliento en realidad actuante, estos problemas, decimos, están siendo afrontados por todos en su enjundiosa y dramática complejidad. La cercanía de la capital de España ha influido en Alcalá de forma ambivalente. Alcalá ha taladrado este período de tiempo amodorrada y ya es hora de disponerse para la competencia. Y la competencia viene desde abajo, del fermento de inquietudes que operando desde el fondo abisal del espíritu de cada uno, sacude la realidad circundante. Y aquí es cuando entra el cumplido elogio a esta obra meritísima del «marketing» alcalaíno, primera en su género, que se ha producido como ejemplo y vanguardia de lo que se puede y debe hacer a escala total. Tal vez en ella y con ella se nos ayude a evaluar justamente la capacidad de autarquía y control suficiente que pueda disfrutar Alcalá como entidad propia. Los índices informativos que avalan este libro, las estadísticas que fijan el pasado, ajustan momentáneamente el presente fugaz y anticipan con lógica el futuro, son cifras que encierran el razonamiento medido y objetivo desde el que nos podamos decidir a asignar a Alcalá una categoría independiente o no. Si a Alcalá de Henares le interesa cobrar vida propia, ello tiene que venir de ella misma, de su conocimiento real, de su sinceración consigo misma. Los números cantan con la máxima de las sinceridades, al margen de indiscreciones o tapujos. Y una información del tipo de este «marketing», con tal lujo de detalles, tiene necesariamente que llenarnos a todos de objetividad y

prudencia, de conocimiento y responsabilidad. Si la ecuación Tiempo = Dinero la hacemos aceptable, ya es hora de que empecemos a ahorrar tiempo. Si de los datos contados y de las conclusiones vertidas por este magno examen de conciencia se deduce que Alcalá de Henares apetece y necesita una autonomía económica más equilibrada y sensata que la de ahora, démosela. Y no nos engañemos: Por mucho que se incrementen las reservas locales no por eso se desasiste uno de las facilidades y patrocinamiento que brinda la presencia absorbente de Madrid. Sea, pues, bien venido este trabajo de «marketing» en estos momentos cruciales de sensatez.

For quite a few years I have been studying comparatively the socioeconomic reality of both North America and Spain. Actually my professional activity compells me to a double residency and to the meditated adjustment to the way of living as offered by two styles so opposite to each other as are the American and the Spanish. Furthermore, since it is in Alcalá de Henares that I stay during my absences from America, I have accepted the invitation to write my spontaneous opinion on this excellent work of marketing sponsored by the town. Let these lines be as much of an introduction as of an epilogue to this book. In all my good will may I say that perhaps the only value of my words is that they are confirmed by a systematic and consistent observation during the last eight years of both the North American and the Spanish people to whom, among others, this is addressed.

I could start my commission by thinking over a theme which is the general tendency of the underdeveloped countries, whether by their own will or because of external forces, to catch up with the leading powers. This is true and it is also true that time is against them for they have a lot to do in front of them starting from scratch. However, no absolute mathematical principle can be applied to the economical progress of the countries, or otherwise the revival of nations with no experience in economic development would be impossible. On the contrary it is rather consoling that the technique achieved by the better sets an example for those who lag and serves the purpose of all. May we say that the economical goals to be reached keep going away in an arithmetic progression while the backward countries try to make up their lost ground in a geometric progression. Naturally there will always be a favourable margin for the leading country. Bringing an easy example we can see a sort of steady curved line

in the development of some countries, and in others something like the asymptote straight line which will never be able to meet the curve. This process of improving as much as possible in the minimum amount of time is the view presented, in a dramatic way, by most of the countries other than the ones considered «great» in tradition and discipline and technical development of it.

Obviously when taking the best example from others, to intend to do in a short time something similar to what the others have been doing methodically and consistently, has necessarily to cause internal disruptions inside the communities out of which a town, nation or continent are formed. Doubtless, Spain is improving; the Spanish town also improves applying to itself, proportionally with the calibre of its system, the remedies recommended by the evidence of time. And our reflection goes on.

The difficulties that so often face the economical course of Spain are due to the fact that the Spaniard does not resign himself to contributing generously what life demands from him, but rather he tries to reduce both the effort and care which our existence requires. And that policy of foresseeing the future by being generous with the present —and this, as we know, is a merit of North America and a mistake of Spain—; this complicated and continuous task which makes it possible to transform the income and the buying potenciality of each member of the community, are primarily promoted by a most complete and laborius information programme so that the individuals inside the group can at any moment count on the best chance of considering and carrying out the economic operation. How can this be done? The communication devices, the telephone above all, supply the citizens with a fantastic mobility,

allowing them to know and control positively the market in a matter of minutes. And this exhaustive information one can have out the markets and about social realities which are numerically understood, has been previously prepared by indexes, questionnaires, bulletins and other means of actualization. In other words, that which we call today *marketing*.

As we have seen, both the American and Spanish conceptions have differed and the final results of these divergent attitudes can only be judged by the light of the temperament of each. But there is no doubt that if we want to augment our physical welfare; if we intend to approach those levels proposed and demonstrated by the best on this topic of economic specialty; if we give due attention to our immediate task of *here and now* and we are logical with the postulate that man must fashion the world in the best way; if we truly agree with the dominant tendency to make nations independent and powerful... then we must begin to dig in this fertile field of information which has so directly proved to serve the economic interest.

To the personal Spanish system of having only that information which his inspired memory offers him at any moment, is opposed the North American style — of course, with dreadful consequences for the individual — of not carrying hardly anything in the memory. The strongest point of the North American is that he has a sufficiently safe idea of where to go to look for things; of how to consult and document. Here is one of the most outstanding facets of the mass-man who produces and works as a function of society. During all the time I have lived in North America I believe that the most impressive of all is to realize the easy access that everyone has to the knowledge of socioeconomic reality. And this is precisely what is urgently needed in Spain if we agree that we want to catch up with the

economical progress which seems to confirm the tendency of modern man.

Summarizing this foreword and making all these general considerations converge on Alcalá, it will not be too hard to observe the difficulties and failures our town is going through while catching up with the socioeconomic pace. On browsing through this impressive model of research; on consulting this excellent guide which Alcalá's marketing is meant to be, at the same time that we are aware of the need of such a work, we shall be able to consider any suggestion which might have become evident to us while handling this thorough work. And that is the best and most productive way to face economical progress.

Alcalá has started to keep afloat in the whirl pool of evolution. The problems which were covered up by the laziness of conformity and slow rhythm of everyone's mentality, or simply by the lack of stirring methods with which to transform something drowsy into a living reality, are in their dramatic and thought-provoking complexity being tackled by all. The proximity of Spain's capital city has influenced Alcalá in more than one way, for Alcalá has grown lethargic and it is about time to get ready for competition. And competition comes from below, from the focus of anxiety that lies in the depths of each and strikes the surrounding reality. It is here that we should praise highly this outstanding book on Alcalá's marketing, first in its class, originated as an example of what could and should be done all over the country. Through it, perhaps, we shall find help to evaluate Alcalá's capacity to enjoy a self-determination as an independent entity. The informative indexes that back up this book, the statistics which fix the past, momentarily adjust the ebbing present and anticipate the future logically, are all figures which conceive the objective reasoning from where we might or

might not assignate Alcalá the category of independence. If Alcalá is interested in gaining autonomy, it must come from within itself, from its getting to know itself, from its being sincere with itself. Figures are bound to be sincere and free from indiscretions and subterfuges. The information given by this marketing, has necessarily, with its wealth of details, to supply us with prudence and objectivity, with knowledge and responsibility. If time equals money, let us save time. If from the figures and conclusions made evident in this examination of consciousness it is deduced that Alcalá asks for and needs a more sensible and balanced economic autonomy than that of now, let us give it to it. And let us not deceive ourselves. However much the local reserves may be increased, one does not walk away from the facilities and patronization offered by the absorbing presence of Madrid. Let this marketing be very welcome in these crucial moments of judgement.

Introducción, *Lira Complutense*. Alcalá de Henares. Excmo. Ayuntamiento, 1970.

Historiar la actividad poética de Alcalá de Henares ha sido ya tema y empeño de algunos. El doctor Julio Ganzo comenzó hace años una empresa parecida, con un plan ambicioso en el que se proponía rastrear, desde el mismo origen hasta el presente, a los poetas alcalaínos. La tal antología se malogró por esas razones cuya índole es lo bastante compleja como para no tratar de explicarlas. También por causas poco pertinentes y nada iluminadoras para nuestro propósito, Alcalá de Henares no ha contado hasta estos años recientes con una revista de poesía que pudiera representar a la ciudad en el panorama nutrido —si bien efímero— de la geografía revisteril española. La presencia absorbente de Madrid quizá haya sido la rémora más cualificada para que en Alcalá de Henares se creasen órganos de comunicación con vida propia (revista, prensa), y cuya responsabilidad recayera exclusivamente en elementos locales. Este asunto nos llevaría no ya a gran distancia de la pauta que se nos ha marcado, sino más bien a la consideración de aspectos, aunque de interés, irrelevantes en nuestro caso.

Como de cualquier modo nuestra perspectiva no hubiera ido más atrás del año 1939, valga esta fecha como tope del que partimos y al que asignamos la máxima antigüedad para nuestros juicios y para los límites cronológicos de nuestro trabajo. Y desde el año 1939 hasta hace poco, decimos, no ha habido en Alcalá de Henares revista poética alguna. Tal vez sea ésta la realidad que me interesa subrayar y de la cual tendrán que originarse todas las demás composiciones de lugar nuestras. En

los últimos seis años Alcalá de Henares ha sacado a luz dos revistas de poesía, *Llanura* y *Aldonza*, cuya vida trabada y orgánica en los veintinueve números de la primera y los cuarenta y cinco de la segunda ha centrado la actividad de los poetas locales; ha dado a España una poderosa y puntual contribución; ha vertido hacia Alcalá de H. parte de la atención crítica de lectores y profesionales; ha servido de descubridora de voces poéticas nuevas; y en fin, ha hecho posible que después de tantas heroicas entregas uno y otro mes Alcalá de H. cuente con un conjunto de poetas cuya colaboración más o menos asidua en ambas revistas ha proporcionado materia prima para el trabajo que nosotros nos hemos propuesto, a saber, recoger en una antología «Lira complutense» una muestra nutrida y válida de la creación poética alcalaína, centrada y vertida en las dos revistas.

Permítasenos puntualizar el término «complutense». En realidad no me interesa más que secundariamente el detalle del nacimiento del poeta en Alcalá de H. Algunos de los autores seleccionados aquí positivamente nacieron en la ciudad cervantina. Otros, no. Los hay que sí son de Alcalá de H., pero que además de no haber colaborado en nuestras revistas, su vida literaria discurre completamente por otras latitudes españolas. Por lo tanto, aquí hemos querido reunir: a) A los poetas que viven en Alcalá de H.; b) que han vivido parte del tiempo y que aún están en contacto estrecho y frecuente con la ciudad. Y desde luego y más que nada, c) a todos los que de manera continuada, y perteneciendo a una de las dos anteriores categorías, han publicado material en una o en las dos revistas, y cuya sola muestra sirve para presentar al poeta en sus rasgos característicos. La selección, pues, se ha efectuado teniendo exclusivamente a la vista las dos colecciones de *Llanura* y *Aldonza*, revistas impresas y publicadas en Alcalá de H.

En abril de 1962 salió el primer número de *Llanura* y bien merece todo nuestro recuerdo aquel nacimiento. Para ello hay que retroceder al año 1961 en que una creciente cohesión literaria entre amigos totalmente heterogéneos, como suele ser obligado en tales casos, preparó el clima a base de reuniones, paseos, charlas, recados, etc. De toda esta atmósfera previa es necesario destacar un acontecimiento que vino a cohesionar los esfuerzos y las esperanzas de todos, y ello fue la cena celebrada por el grupo para conmemorar la primavera. Si alguna ocasión es propicia para desatar la lengua y el deseo y el optimismo, esa es la de una cena. A todos los responsables de la revista nos ha sido fácil recordar que fue entonces cuando se fijaron los detalles que habrían de darnos a *Llanura*.

A poca experiencia que se tenga en el campo de la literatura en España se podrá uno anticipar cumplidamente los enredos y dificultades, la vida de pequeñas tragedias que supone organizar un equipo capaz de lanzar una revista más de poesía a la calle. Sobre esta cuestión apasionante de cómo se hace una revista; de sus problemas antes y después de sacarla; de su economía casi siempre penosa; de su falta de dirección, o lo que es lo mismo, de su exceso de dirección por parte de todos; de cómo cuando no hay dinero que ganar la mayoría de las voluntades se retiran del escenario de operaciones; de cómo cuando hay dinero por ganar no se retira nadie pero se produce un resultado, aunque distinto en origen, idéntico en consecuencias, y es que todo se viene abajo por incompatibilidades manifiestas..., etcétera, sobre todo esto tan variado, digo, me ha recaído a mí ya varias veces el honor de hablar a un público profesional durante mis años de enseñanza en Norteamérica. En la reunión de otoño de la A.A.T.S.P. (American Association of Teachers of Spanish and Portuguese) celebrada en la Universidad del Estado de Michigan,

donde profesé dos años, me dirigí a un grupo compuesto en su mayoría de colegas y estudiantes, con una conferencia sobre «la revista de poesía en España». En el resumen por escrito que se me pidió para incluirlo en las Actas de la Asociación dije esto: «La conclusión compendiosa de nuestra charla es que en la actualidad en España se producen multitud de poemas de manera aislada, cuyos autores carecen de la suficiente intensidad lírica para sostener la calidad de esas muestras a lo largo de todo un libro. Por eso la revista ha de encargarse de rescatar tales joyas del anónimo. A veces las tiradas de menos de doscientos ejemplares de una revista ponen en tela de juicio la ineditud de los poemas publicados en ellas. La noción de poeta y de artesano son difícilmente separables en España porque son muchos los casos (más de los que una pura coincidencia justificaría) en que el poeta es también impresor manual de su poesía. La revista tiene una función amplificadora desde el momento en que se encarga de lanzar al público a un autor novel; y desintegradora, puesto que nos quita la posibilidad de conocer en bloque la producción inédita de un poeta. Las revistas de poesía no pagan a los colaboradores, y desde nuestro enfoque personal como responsable de *Llanura* y como colaborador espontáneo en otras revistas, defendemos la poesía gratis y repudiamos a quienes dirigen una actuación poética con el propósito de sacar provecho económico. Debido a la idiosincrasia del español y teniendo en cuenta que este tipo de inquietud espiritual en forma de revista de poesía lanzada ha de ser respaldado por la iniciativa privada, la revista poética que alcanza unos cuantos años, pocos, se considera un éxito. Y por último señalemos que la revista novel a veces malogra su material por creer conveniente incluir en sus páginas poemas flojos de autores con nombre»

Esto escribimos a modo de índice de la charla que se me encomendó en aquella ocasión. Huelga decir que cada punto de los que allí toqué fue más ampliamente problematizado y discutido después de mi actuación. Y fue de esta realidad bifronte de la revista; de su confección de contenido y de su preparación linotípica; de los problemas con su aparición, condenadas como están la mayoría de ellas al retraso; la lucha; el uso y el abuso de los suscriptores paganos; los préstamos de los títulos de profesional que con arreglo a la legislación del momento hagan falta para respaldar nominalmente la dirección de la revista, etc., etc. De este mundo de contingencias y afanes, como digo, me tocó el señalado honor de hablar a mis amigos. Y de ese mismo mundo hablamos acaloradamente en aquella cena memorable de comienzos de primavera 1961 en Alcalá de Henares.

Llanura, primera revista de poesía complutense, nació en abril de 1962 y en los veintinueve números continuados que duró su vida hasta junio de 1965 tuvo en su desarrollo los avatares y aventuras propias del género. Con el número de junio de 1965 murió como tantas otras, dejando acaso tras de sí la lección de lo que no se debe hacer. Y fue con *Llanura* como necesariamente nos forjamos los que desde entonces hemos contribuido por dar a Alcalá de Henares un clima poético en el portavoz de una revista. Con *Llanura* experimentamos en nuestro propio dolor lo que es la falta de una voluntad superior a la que uno ha de comprometerse en determinados casos; lo que es la opinión pública en forma de suscriptores, y de su reacción pasiva ante el primer experimento poético local; de su reacción totalmente negativa ante cualquier otro intento futuro, a la vista del fracaso del primero. Y podemos decir que con la muerte honrosa de *Llanura* quedó el terreno abonado y los espíritus repletos de enseñanza para producir con tenacidad y fe lo que, pasado algún

tiempo, llegaría a ser una hermosísima e imparable realidad: *Aldonza*, revista complutense de poesía y crítica que con sus cuarenta y cinco números puntuales se coloca en la vanguardia de las revistas veteranas de poesía española de todos los tiempos.

Llanura, su proyección, su contenido, el norte a que fue siempre dirigida no pudieron ser más nobles ni más honrados. Desde un magnífico poema en tercetos encadenados a modo de apertura en el primer número, de Salvador Pérez Valiente, hasta colaboraciones de Clemencia Miró, Ramón de Garciasol, Leopoldo de Luis, Juan Ruiz Peña, José María Pemán, Rafael Laffon, Francisco Garfias, Joaquín Caro Romero, Rafael Montesinos, Luis López Anglada, José García Nieto, Rafael Guillén, Manuel Alcántara, y otros, pasando por las reseñas de los libros de actualidad que se nos enviaron en su tiempo, el mérito de *Llanura* consistió —y en ello debiera consistir la acción de las revistas poéticas— en afianzar la voz, la vocación y el destino poéticos de autores diversos entre los que se encuentra el que esto firma. Con *Llanura* tuvo Alcalá de Henares por primera vez en su historia moderna una coherencia en el quehacer poético, una unidad de ideal. *Llanura* cohesionó admirablemente la voz de los poetas alcalaínos Pedro Gallardo, Amador de la Cuesta, Pelayo Fernández, Julio Ganzo, José Chacón, Donato García, Luis de Blas, Tomás Ramos Orea y algún otro que cae menos de lleno en esta clasificación de urgencia por no radicar en Alcalá de Henares y por haber publicado sólo muy esporádicamente en la revista.

Llanura y su labor poética quedó sancionada profesionalmente a escala internacional y en el ámbito estudiantil universitario, por mí en uno de los cursos que dicté sobre poesía española contemporánea en la Universidad del Estado de Michigan donde profesé de 1961 a 1963. Durante un trimestre

estuve explicando poesía española desde 1939 hasta el presente. La referencia a *Llanura* tuvo lugar en dos clases y desde ellas pude apuntar las características de cada uno de los componentes del grupo poético, ayudándome de poemas sueltos multicopiados. Así nació *Llanura* con todas las tribulaciones y malos agüeros de una revista poética. La prensa la reseñó, las otras revistas y antologías acusaron recibo de su presencia; lectores hay que han encuadrado la colección. Y así murió con la máxima dignidad posible, después de haberse difundido por el corazón de españoles y extranjeros.

Profundamente convencidos de que para hacer una revista lo que en mayor proporción se necesita es una delimitación de funciones y claridad de cometidos, los tres responsables de *Aldonza* no tuvimos empacho en redactar unos artículos que ilustraban, con el tono de un documento, la posición legal y cordial en que cada uno de los tres socios se situaba. Desde esa postura de fe disciplinada nos fue posible llevar a cabo lo que llegó a ser una realidad innegable. Desde la convicción de que sin una claridad mental y distributiva es tontería abordar tema alguno, nosotros partimos a la conquista de este pequeño imposible. Y el resultado está a la vista. No era tanto nuestro conocimiento de lo que en cada instante había que hacer y decidir como de lo que bajo ningún concepto podía tolerarse, a saber: Capricho e indisciplina en la entrega de los originales; arbitrariedad en la inclusión de los mismos; manipulación y correcciones oficiosas, por parte de alguno, del material presentado por los demás; conciencia de impunidad, o sea, conciencia de saberse uno a salvo de cualquier coacción o perjuicio, sentirse libre para hacer algún despropósito. En las asociaciones en que de una forma u otra no se hace patente a sus miembros que una mala actuación acarrea siquiera sea

descrédito, no puede reinar más que la desorganización más estéril. Eso ocurrió con *Llanura*, y los veintinueve números que salieron declaran la capacidad del español para someterse a trabajos forzados y a quebraderos de cabeza con tal de no trabajar decentemente.

En *Aldonza* se creó una reunión de tres personas que se repartieron no los cargos sino las responsabilidades y donde el único bagaje de que se disponía al iniciar la aventura era un profundo conocimiento de las cosas que *no* se debían hacer para producir una revista. Lo demás vino dado naturalmente. Hasta el nombre tan sencillo resultó ser un hallazgo exquisito de musa ideal con el ancla echada en la tierra, porque eso quiere ser *Aldonza*. Y en cuanto a las funciones de que hablaba no sé si éstas se hicieron conforme al número y al temperamento de los tres responsables, o al revés, los socios se encontraron siendo tres precisamente porque tres eran, son y serán las facetas que constituyen la vida orgánica de una revista; lo que hace que una revista salga a su hora; incluya lo que debe incluir; guarde el debido decoro y urbanidad en su correspondencia, en su original, en sus comunicaciones con suscriptores y colaboradores, etc. La función de *director* entendemos que, además de dar el nombre para que la formalidad oficial, de acuerdo con la ley que rija en el momento, quede resuelta, consiste también en canalizar la atención hacia la revista por los medios idóneos, dentro de sus círculos y posibilidades sociales; la de airear discretamente la personalidad y esencia de la revista, toda vez que su nombre va impreso obligatoriamente en ella; la de dar un cierto tono a la publicación, que se corresponde con los quilates de su temperamento mismo como persona privada. Nadie presta un nombre, ni se presta a una ejecución o representación sin identificarse —en alguna medida, en conducta e ideal, en cierta

manera— con la cosa dirigida o representada. Nuestro director gallardamente mantuvo ese nivel de probidad humana y literaria que da a la revista el pase de entidad grata. He aquí de forma personal e inorgánica las funciones del director. Y me he reservado a propósito para la última y menos significativa de todas, la de dirigir. Porque podríamos preguntar: ¿Qué hay que dirigir que no esté comprendido en toda la anterior lista? Una revista se dirige bien cuando un señor se encarga de verificar esas ocupaciones de representación y decoro espiritual. En cuanto a dar un tipo de material u otro a la imprenta quisiera atajar a los incautos que me lean o que hayan pensado sobre esto, con unas cuantas razones que vienen más o menos a querer decir lo siguiente: Que la selección de material para una revista se ajusta a unas reglas tan elementales, tan bien delimitadas, tan bien entendidas por todos los que de lleno o de pasada hacemos literatura, que no hay apenas lugar para el cisma. Una vez que la revista sale un par de números y se reparte en los círculos pertinentes, la masa de aficionados empieza a verter sus originales. Como casi todo el que así manda material es desconocido para la revista, la selección del mismo se realiza bajo la inspiración del momento, bajo el criterio personal del que se encargue de confeccionar el número y mandarlo a la imprenta. Quiero decir que en estas cosas en que no se manejan intereses, ni dinero, ni reputaciones a alto nivel, ni puestos de importancia, el que la revista publique un poema y no otro se debe al criterio del director o colaborador que en el momento de leer el material escoge lo que sea de la mejor fe y sin más parlamentaciones. Además, lo que el poeta pide es que la persona indicada le diga si su poema se va a publicar o no. Lo que menos importa en estos casos es si a la tal persona pertinente que sea le gusta o no el trabajo. Se me dirá que lo uno va con lo otro y que el hecho de

que guste el trabajo a quien tiene que decidir sobre el material que la revista incluye, supone la publicación del mismo. Siendo ello así, me refiero yo ahora a algo más sutil y más simple a la vez, y es que en la mayoría de las mentes sensatas zumba la evidencia de que es absurdo querer lograr objetividad cuando de cosas de esta índole se trata. Al señor cuyo cometido es dictaminar lo que la revista ha de imprimir un mes cualquiera en cuestión le hace gracia ilusoria —depende de su estupidez— el aparentar una labor de juez degustador y discernidor de arte poético; cuando en realidad estricta lo que se le pide es que, dada la situación concreta que ocupa, publique el original que se le envía si no tiene inconveniente y sin molestarse en declarar si le gusta o le cree malo, regular, así o asao, cosa que no se le ha preguntado ni le interesa saber al autor del trabajo. Esto, de una aparente banalidad, me parece de una profundísima doctrina que abona nuestro punto de vista de la delimitación de funciones y del conocimiento exacto de los perfiles que esta ocupación de publicar poesía encierra. El ingenuo caciquillo que se encuentra en la vida engranado en un sistema de cosas y cuya ocupación es la de decidir en un momento dado si algo se publica o no, tampoco se llega a dar cuenta de que tal tarea no es ni más digna ni más infame que otra cualquiera; que tal trabajo no le confiere más poder de decisión que a un pintor, por ejemplo, que en el momento de dar la paletada elige el verde y no el blanco. A todos los caciquillos estos que se encuentran en el ínfimo timón de una nave también ínfima como lo es una revista de poesía en España, no les cabe en la cabeza o por lo menos les ofende el que cuando les mandan original no les pidan su opinión o no se la tomen en cuenta en caso de que la den oficiosamente. Y he aquí la primera gran distinción entre los trabajos: Los que se publican y los que no se publican. De la índole íntima, moral, universal de un

trabajo responde el autor y él solo debe sentirse responsable de ello. Para lo que no tiene incumbencia ni pertinencia es para que en una entidad concreta como lo es una revista le publiquen o no su contribución. El autor busca ver su trabajo publicado, y todo lo demás por parte del que tiene el poder de decidir sobre la publicación, el dar explicaciones o erigirse en árbitro de lo que no se le ha preguntado, es pura pretensión absurda; es asumir una categoría que nadie le reconoce.

Quedamos en que dentro de los límites que una sensatez normal impone a una persona, la dirección de una revista consiste en esas cosas generales que apuntábamos al principio y no en el hecho escueto y oficinesco de decidir con arreglo al gusto personal, cosa que se da por descontada. Por eso insistimos una vez más, y no será la última, en que los trabajos responden a una clasificación previa a toda otra y para nosotros también más reveladora que otra cualquiera, y es la de publicados y no publicados. Lo que venga después de esta primera categoría ya no me interesa, entre otras razones porque no es seguro y sí muy variable, en tanto que esta división de trabajos en publicados y no publicados es a nuestro entender la más esencial, la que descubre y puntualiza las funciones que en una empresa del cariz de la revista de poesía cada uno debiera ocupar.

La segunda función responde a la actividad de encargarse de que la revista salga a su hora. Fácil y hasta irritante parece ser el que se le diga esto a alguien. Ya lo sé. Pero aseguro que la labor de tener el original ordenado, mecanografiado, preparado limpiamente con toda la serie de recomendaciones para los linotipistas; hacer que el sobre con el número de cada mes llegue a tiempo a la imprenta; insistir sobre la puntualidad; vigilar y discutir la calidad del papel y alguna irregularidad en el formato; la confección de sobres, etc. En una palabra, ser la persona que

antes que nadie recibe la consulta que sea sobre la revista; la que decide en el lugar y en el tiempo de urgencia; la que organiza la vida de la revista. Si todas estas cosas se llevan a cabo con diligencia y autenticidad, creedme que la labor que tal persona desarrolla es admirable y tal vez la más esencial para que una revista tenga asegurada la vida.

Y nos queda la función financiera o administradora cuya esencia también es clara y más que consistir en tratar de complicar las elementales operaciones de suma, resta y multiplicación (raras veces división) sobre las que se basa la contabilidad de los gastos de una revista de ciento cuarenta ejemplares, consiste en tener una noción realista y ponderada del volumen de factores contiguos a la revista. El administrador es la persona que por lo pronto se responsabiliza de los gastos que se originen. A la imprenta le importa poco la belleza de los poemas que imprime, y lo mismo el cuerpo de Correos por transportar tanta maravilla en sobres con membrete. Los gastos seguros de una revista son los de imprenta y correo; los ingresos seguros, ninguno. No solamente no se puede contar con ingresos de suscriptores (los suscriptores de revista de poesía son todos, si no forzados, por lo menos de circunstancias) sino que hay que prepararse a perder dinero con los contra reembolsos que se piden y quedan en el aire y se devuelven a la fuente emisora con la consiguiente pérdida de la calderilla. Es, pues, conveniente que un nombre aparezca en los recibos y los ficheros de la imprenta como responsable y al que se acuda para cualquier confrontación monetaria; un nombre que aparezca al pie de los recibos que la revista pasa a modo de símbolo de buen funcionamiento a la docena y pico de amigos que siguen pagando de buena gana y de mejor fe. Y eso es todo. El querer complicar la contabilidad de

una revista de poesía es tan desproporcionado como querer hacer que dos y dos no sean cuatro.

Y con toda esta doctrina previa, esta enseñanza dolorosa de lo que una revista de poesía no debe ni puede ser, nace *Aldonza* en noviembre de 1964, apoyada en los soportes de tres amigos, cada uno responsable de una de las tres funciones que han quedado explicadas. La presentación de *Aldonza* en el primer número fue ésta: —«No, no estamos ante una revista nueva de poesía. No nos toca en este caso agrandar la maraña —abocada a lo efímero— de canales por donde la voz agrupada casi siempre de románticos se desagua y se vierte, para que cada uno de los demás la entienda a su manera. Con *Aldonza* hemos cambiado de nombre —la vida requiere nombres para todo, sustituciones obligadas o caprichosas—, pero no de intención. El nombre, sí, se nos ha escapado de la boca. En definitiva, viene a ser un pretexto. El nódulo aquel de voz para denominar a una revista ahora muerta, ha quedado vacante. Pero no la intención. Y no hemos cambiado, porque somos los mismos; menos —quizá— en número, aunque más unidos por la herida anterior, por los poemas que nos preceden. Esta es la única presentación que nos atrevemos a ofrecer al lector. Así, sencilla y llanamente»

Y *Aldonza* fue creciendo alarmantemente para los hombres de poca fe y de menor voluntad; creciendo para escépticos de la oposición; para los abúlicos que se cruzaron de brazos desde el primer día y esperaron con mal gesto el momento de la caída. Y lo que es más hermoso que nada es que *Aldonza* creció en silencio, sabedora de lo que tenía por delante; de la mala impresión que debía vencer sin haber ella tenido la culpa. *Llanura* dejó para siempre el campo poético alcaláino estéril en lo que respecta a suscriptores, críticos y lectores; dejó un público reacio a la más tentadora aventura revisteril. Dejar un mal

precedente es lo más fácil del mundo. La mayoría de las revistas no tienen que hacer más que ponerse a sacar un número y se puede decir que acaso han logrado ya así crear un mal precedente, pues pesa sobre ellas el inexorable destino de la condenación a la nada. Lo difícil es borrar una mala actuación a base de tesón, fe y paciencia. *Aldonza* supo aprender que al público de suscriptores se le gana una vez en la vida, pero no dos; que en Alcalá de Henares no podía seguir habiendo suscriptores después del fraude irresponsable que supuso *Llanura*, como así fue. Y que para presentarse decorosamente al lector, la revista tenía primero que demostrar que de verdad hacía todo lo posible por no defraudar las esperanzas de poetas y amigos. *Aldonza* al cabo de los diez números lanza esta circular al público, en busca de comprensión:

«Querido lector y amigo: Sólo después de sacar la revista puntualmente durante diez meses nos hemos decidido a dirigirnos a ti sin pretensiones gratuitas y sí con la dignidad y confianza que da el trabajo cumplido, bien a la vista de todos. Excepto una veintena de suscriptores, fieles a *Aldonza* contra viento y marea y a los que nunca sabríamos bien expresar nuestro agradecimiento, la revista se ha venido entregando gratis y un poco como por sorteo entre los amigos que nos hayan podido enriquecer con alguna opinión o punto de vista oportunos. *Aldonza* en estos momentos ha alcanzado una madurez y una seguridad demostradas. Un fácil ojeo a sus páginas descubrirá entre sus firmas la presencia de primeras figuras nacionales (hablamos de Aleixandre, Crémer, Murciano, etc.) Otra mucho más fácil ojeada hacia atrás evidenciará la puntualidad de sus entregas. Por todo ello hemos esperado pacientemente hasta ahora para invitarte a suscribirte cumplimentando este boletín que se te adjunta y colaborando así en la expansión de *Aldonza*.

Su gratuidad forzosamente ha tenido y tiene que impedir que alcance a todos y eso precisamente es lo que queremos evitar. Los amigos que nos han ayudado tan certeramente con su lectura y atención nos tendrán que perdonar si en el futuro, en caso de seguir siendo lectores-colaboradores y no suscriptores, *Aldonza* no les llega debido a su tirada íntima y al citado sorteo que debemos efectuar entre tantísimos amigos»

Y de aquí sacamos una conclusión honda y es que las revistas no debieran tenerse en cuenta por los lectores hasta que éstas no hayan demostrado una solidez, continuidad y puntualidad. La revista de poesía crece como la cizaña y estorba la visión del que quiere separar la paja del grano. Desde la revistilla ingenua, ignorante y llena de cierta petulancia juvenil, que no bien ha sacado el primer número y ya se lanza a distribuir boletines de suscripción por períodos mínimos de un año (j), hasta la revista «mensual» que retarda varios meses la aparición del segundo número, etc., etc., las irregularidades son de muy variada y enfadosa índole. Citemos una, la más corriente de todas, y es la de despachar un año a base de cuatro entregas triples o seis entregas dobles. Por ley elemental de percepción todo el mundo sabe que sacar un número doble tiene menos de la mitad del mérito que sacarlo mes a mes. El escape del numerito «extraordinario» usado y abusado por casi todas las revistas, invita a que dentro del recuento y estadística revisteril hiciésemos otra más asediante estadística sobre las revistas que han salido a su hora y a pulso, es decir, sin el camelo socorrido del número doble; sobre todo cuando la revista se ha programado, lanzado y propagandeado como periódica y mensual. No se olvide que a la máquina impresora le da igual tirar una revista de veinte páginas que un tomo equivalente a la misma revista acumulada en veinte años. Por eso y en una situación ideal nosotros propondríamos lo

que hemos dicho: No reconocer la existencia real de ninguna revista hasta no haber alcanzado la mayoría de edad, los primeros veintiún números.

Sobre este punto también quiero detener mi pensamiento y posarlo, ayudado por la memoria, en un pasaje. En junio de 1966 se me invita a dar una conferencia en la sala «Vicente Tosca» de Alcalá de Henares, y en la larga y morosa introducción con que me recreo antes de entrar en la materia específica de mi intervención, hice un comentario a la revista *Aldonza* cuyo número veinte acababa de aparecer ese mismo día. *Aldonza*, enviada, distribuida, leída en España, Canadá, U.S.A., Francia, Inglaterra, Bélgica, Islandia, Holanda, Finlandia, Portugal, Hispanoamérica, etc., alcanzaba su anhelada mayoría de edad con su número de julio de 1966. Para entonces una emisión de Radio España de Madrid, «Plaza de Cervantes», dedicada a Alcalá de Henares cada domingo de diez a doce de la mañana, comenzó a lanzar un poema semanalmente, inaugurando la emisión poética el 10 de julio con un *Soneto a Aldonza* de José María Pemán. Ese mismo día el magnífico locutor y amigo Daniel Vindel lee ante los micrófonos de Radio España de Madrid la reseña «Aldonza se hace mayor» que apareció en el periódico local *Nuevo Alcalá* y que dice así: «En noviembre de 1964, al alba de su primer número, la dirección de *Aldonza*, revista complutense de poesía y crítica, escribía la siguiente presentación: «No, no estamos ante una revista nueva...», etc. Y es verdad. A los hombres que hacen cosas y hablan de ellas les felicitamos de la mejor gana. Sin embargo, y por desgracia, no estamos acostumbrados ante el tipo de hombres que hacen las mismas cosas y que creen más oportuno o más económicamente pertinente el no decir nada de tal quehacer. Ese hombre superior ha aprendido a atesorar soledad y silencio que es lo mismo que

fe. A ti, lector, tal vez radio-escucha, a todos vosotros, inmensa mayoría de amigos, se os quiere hacer participar de nuestra labor concreta, dolorosa a veces, siempre quijotesca, cuyos logros tocantes, contantes y ya no sabemos si sonantes valen más que toda la saliva que la frivolidad irresponsable pueda derrochar en inexactitudes sobre sus próximos. En la revista mensual complutense de poesía y crítica *Aldonza* un trípode de románticos gastan su tiempo, su humor y su espíritu para que precisamente Alcalá de Henares cuente con el refinamiento casi exótico de una publicación así. Ahora, en este gozoso mes de julio de 1966 en que *Aldonza*, en caprichoso trasplante a entidad masculina imaginaria, cumple su mayoría de edad, nosotros pensamos en esos veintiún meses de fidelidad que son otros tantos números y otras tantas citas cumplidas; en esas veintiuna batallas y veintiuna emociones contenidas y disciplinadas al salir al paso de nuestro corazón el nombre de la amada de don Quijote. Nombre de mujer, *Aldonza*, inagotable hontanar de poesía. Y por eso es ahora que ya está en la calle el número veintiuno de *Aldonza* y no antes, cuando nos hemos decidido a presentarnos a ti —lector, radio-escucha; a todos vosotros, inmensa mayoría de amigos— sin pretensiones gratuitas, pero sí con la dignidad y confianza que da el trabajo cumplido, bien a la vista del que quiera mirar. *Aldonza* en estos momentos ha alcanzado una madurez y una seguridad demostradas. Un fácil ojeo a sus páginas notará entre sus firmas la presencia de primeras figuras nacionales a escala mundial (hablamos de José María Pemán, Vicente Aleixandre, Carlos Murciano y mas, muchos más). Otra más fácil ojeada hacia atrás evidenciará la puntualidad de sus entregas en la mano del amigo y al corazón de todos. Quizá sea ésta la hora de salir al aire público del reconocimiento. Quizá, aprovechando la nunca bien expresada, aunque sí sentida, gratitud a Radio España de

Madrid y a su gran locutor Vindel, podamos ofrecer a todos los hombres de buena voluntad cada domingo alguna muestra de lo que *Aldonza* encierra en sus páginas. Y todo lo que hemos dicho es bajo palabra de amor»

Aldonza quedaba ya sancionada oficialmente a los cuatro vientos. *Aldonza* alcanzó la plenitud calladamente y una vez superada esa etapa de autoformación y autoprestigio, la revista se fue dejando llevar por la voz trompetera de la Radio cada semana. Efectivamente desde aquel 10 de julio de 1966 hasta la terminación del programa «Plaza de Cervantes» en octubre de 1967, es decir, durante sesenta y cinco semanas sin faltar a la cita, *Aldonza* fue remitiendo un poema distinto a la Radio para su difusión en el ámbito nacional. Ocioso sería el referir, siquiera en síntesis, los poetas y los poemas presentados a los radio-escuchas en este período de más de un año. Desde José María Pemán y Vicente Aleixandre hasta la poesía de los autores locales, la selección alcanza a toda la geografía española y a todas las facetas de producción y escuela. Aprovechamos desde aquí para agradecer cumplidamente el desinterés y fervor con que la emisora de Radio España de Madrid a través de su locutor Daniel Vindel y de otra locutora, desconocida para nosotros, se prestó para la transmisión y difusión del mensaje poético de *Aldonza*.

Y ya en la cadena normal de actos de publicidad y expansión en que *Aldonza* ha aparecido, cábeme señalar la conferencia que di, invitado por el Departamento de Español, en la Universidad de Carleton/Ottawa, el 15 de febrero de 1967, sobre el lema «La creación poética en España: La revista». En esta lección que dicté, toqué inevitablemente temas que han estado saliendo en mis lecciones de cada día, y que tal vez ya despuntaran en mi antigua charla de 1962 en la Universidad del Estado de Michigan. Hablé en Ottawa de cómo el libro es algo ulterior y

compendiador de la revista; de que conocer las revistas suponía una súper especialización; del número extraordinario 140-141 de *Poesía española*; de los especialistas nortamericanos sobre poesía española contemporánea entre los que cuento a mi amigo Diego Marín, de la Universidad de Toronto, y Charles David Ley. Hablé también, con ejemplares y muestras poemáticas de cada una, de las siguientes revistas: *Poesía española*, *Caracola*, *Rocamador*, *Claraboya*, *El Molino de papel*, y naturalmente *Aldonza*; de las características de cada una, su situación geográfica en el mapa de España, y como final, dediqué la parte más cordial y más centrada de mi conferencia a la exposición, con lectura de poemas escogidos, previamente multimecanografiados y distribuidos entre los asistentes, de la poesía de Alberto Álvarez-Ruz, Julio Ganzo y mía.

Y dejamos adrede como última parte de la apertura de esta nuestra antología complutense, la reseña al número extraordinario sobre las revistas, de *Poesía española* en su entrega 140-141 de agosto-septiembre de 1964. Muchas y variadas consideraciones asaltan al que hojea este «Índice de las revistas de poesía de medio siglo». Me irritan las estadísticas y las pretensiones de arrojar luz y ciencia de ciertos trabajadores por el hecho de contar y recontar tal o cual detalle, tal o cual realidad, y queriendo sacar consecuencias universales. No perderé yo el tiempo en semejante labor, aunque bien pudiera ilustrar engorrosamente mis juicios dando cifras exactas sobre caprichosos aspectos cuantitativos de las revistas, teniendo como tengo enfrente de mí el número de *Poesía española*. Lástima que cuando se tiraba a la calle este número, *Aldonza* se estaba preparando para nacer. El índice aquí recogido no alcanza, pues, a nuestra revista, aunque sí a *Llanura* sobre la que transcribo el comentario que sigue: «Revista complutense de poesía. Director:

Luis Vallterra Fernández. Primer número: 1962. Último número publicado: el 20, en noviembre de 1963. Alcalá de Henares (Madrid.)» La falta de exactitud en este tipo de información es inevitable, y en este caso en que el esfuerzo de *Poesía española* puede calificarse de heroico, la culpa está en la revista reseñada. Ya dijimos que *Llanura* alcanzó 8 números más, el veintinueve correspondiente a junio de 1965, con el que acabó su vida. El estudioso de poesía moderna en revistas está condenado a una constante desesperación porque el material que está llamado a manejar es movedido y fluyente como la propia vida. La mejor fuente de información, por no decir la única, es la Hemeroteca Nacional, donde oficialmente y siempre en esa utópica teoría, deben encontrarse los ejemplares de toda publicación periódica que aparezca en España. Ahora bien, la legislación sobre este particular no puede más que contemporizar con la realidad misma que maneja. A la impuntualidad de la mayoría de las revistas, que hace que los ejemplares que la ley ordena que sean mandados a la H.N. lleguen con lamentable retraso, se une la negligencia, apatía e irreverencia a las leyes o lo que se quiera, del español, que en muchos casos no cumple al pie de la letra estas regulaciones. ¿Qué ocurre? No lo sé, pero supongo que algo así: La H.N., al no recibir una publicación periódica discurre que puede ser debido bien al retraso normal en la vida accidentada de tales entidades, o bien a la muerte de las mismas. Si entre número y número de una revista periódica transcurren más de una cantidad fijada de meses quiere decirse que el permiso emitido por el Ministerio de Información y Turismo expira y que la revista queda en el aire, a falta de tal permiso, en caso de querer continuar sacándola. Aun suponiendo el primer caso, el del retardo normal, ello se traduce en circulares de la H.N. a la administración o redacción de la revista, recordando la

obligación de enviar el número de ejemplares que la ley indica. En resumen, que de cualquier manera todo incrementa la confusión y la casi inviabilidad de llegar a una documentación exhaustiva.

Para sorpresa nuestra, algunas de las revistas de las que teníamos pocos o casi ningún dato concreto hasta ahora (v. gr. *Alcaraván*), han tenido una existencia misérrima en todos los aspectos. ¿Cómo explicar, pues, a *Alcaraván*, revista mecanografiada que empezó con seis páginas y diez ejemplares, y que en los treinta y dos números que alcanzó la mayor tirada fue de «veinte a veinticinco ejemplares —nunca más—»? He aquí el misterio de las cosas y la fortuna con que se encuentran ciertas realidades que adquieren el rango de autoridades preestablecidas; el papanatismo oficial como medio de difusión poderosa para que tales nociones erróneas prendan en el sentimiento de muchos ingenuos. Valga decir que de las trescientas sesenta y tanto revistas indicadas por *Poesía española* sólo dos, *Caracola*, de Málaga, y la misma *Poesía española*, de Madrid han pasado de los cien números. Las cuarenta y cinco entregas de *Aldonza* la colocan entre las pocas revistas que se han mantenido con tesón en la historia de España en su literatura. Para los amantes de estadísticas y cifras, que tienen la paciencia de pasar mucho tiempo en ciertas ocupaciones —por otra parte nobilísimas, pero estériles para nuestro temperamento— les recomendamos sacar todas las consecuencias numéricas y descriptivas a la vista del número citado de *Poesía española*. Nosotros tenemos bastante con estar viviendo la verdad profunda de lo que decimos. Inútil querer apresar en cifras la vida fluyente de *Aldonza*, porque lo que hoy escribimos, mañana mecanografiamos y se imprime en el futuro, peca de evidente anacronismo y desajuste en el tiempo. *Aldonza*, hecha ya historia,

ha extendido su vida en el curso de cinco años, mes tras mes, con una puntualidad que debe parecer patológica e intolerable a quienes hayan querido hacer lo mismo sin éxito. *Aldonza* ha mantenido un ritmo sosegado, pero imparable gracias a la labor fecunda, responsable y auténtica de tres amigos que encontraron como único mérito de este quehacer el conocerse en sus fallos y en sus aptitudes; el saber confesar las cosas para las que cada uno no valía, en vez de hacer lo contrario. *Aldonza*, independiente y ajena de subvención, ayudas, centros, patronatos, protecciones y toda esa monserga de entidades o lemas de doble filo, avanzó firme, aliada sencillamente con la realidad; revestida del conocimiento de experiencias tenidas por sus miembros responsables con la revista anterior. Su número primero, discreto, ufano, enamorado, presenta firmas de ningún relumbrón especial, porque la meta ideal de la revista fue la de pasar calladamente por ese tributo de los diez y luego de los veintiún primeros números, hasta descubrir sus anhelos y proclamar sin vanidad, pero sí con cierto orgullo los logros conseguidos. Poetas con nombre consagrado han vertido sus colaboraciones en *Aldonza*; otros, haciéndose, han visto lo que es el rebote de la crítica en los propios oídos, el escozor de presentarse en público; otros, han comenzado por completo desde sus páginas. Una vez más me resisto a ornar mis puntos de vista con cómputos y estadísticas. El que quiera hacer ese tipo de ciencia puede ir a la Hemeroteca Nacional de Madrid donde se han ido depositando con la misma puntualidad que han informado a todas las actividades de *Aldonza* los números de ésta desde su nacimiento.

Con el número 45 de *Aldonza*, correspondiente a julio de 1968, su dirección insertó esta nota: «Queridos amigos: La inexorable confrontación de actividades obligadas que a partir de ahora encuentran los fundadores y responsables de *Aldonza*,

impiden muy lamentablemente la salida de la revista. Queremos decir, salida garantizada, continuada y puntual. Al ser incompatibles tales condiciones de garantía y seriedad con las exigencias de esta personal coyuntura de los editores de *Aldonza*, no hay más remedio que retirarse. Lo demás, dentro de nuestros principios, sería una chapuza.

El 45 es, pues, el último número de esta primera singladura. Lo que sí queda abierto es nuestra intención y esperanza para una situación menos agitada y más propicia.

Gracias a suscriptores y lectores. Gracias a impresores e imprenta. Gracias a todos. LA DIRECCIÓN»

¿Forman los poetas recogidos en esta antología una escuela complutense? Con cierta ironía unamuniana me gustaría contestar a tal pregunta que uno de mis *yos* se formula diciendo que sería muy laborioso todo eso de saber qué se entiende por escuela, etc., etc. La única escuela, como desbrocé al principio, puede considerarse los nombres de todos estos poetas que ora residen en Alcalá de Henares, ora tienen ahí lazos espirituales en forma de familia, memoria, amigos y lo cual les hace ir a Alcalá de Henares con frecuencia y ver, hablar, comunicarse con los poetas que sí vivimos en esta ciudad. Por suerte para mi temperamento, los poetas complutenses aquí recogidos (Amador de la Cuesta, Pedro Gallardo, Pelayo Fernández, Julio Ganzo, José Chacón, Alberto Álvarez-Ruz, Rosario Moncada, Donato García, Luis de Blas y Tomás Ramos Orea) tienen u ofrecen entre sí muy contradictorias y dispares muestras de actitud y numen poéticos. En resumen, la antología de este turno desestima toda noción rígida de nacimiento y se decide por la noción de colaboración asidua en las dos revistas complutenses de aquellos poetas que viven en Alcalá de Henares o que —tal es el caso de

Rosario Moncada, Donato García y Alberto Álvarez-Ruz— han vivido y de ella conservan parte de su memoria.

Fáltame reconocer dentro de los límites de publicidad que mi trabajo alcanza las generosas gestiones de la comisión de cultura del Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares a cuya iniciativa se debe la presente edición; la gratitud a la imprenta T.P.A. por su colaboración al compás del sentir de los fundadores y sostenedores de *Llanura y Aldonza*; al gerente señor Salinas; al jefe Administrador señor de la Peña; al jefe linotipista señor Antón y a todos los que de forma más o menos patente pusieron parte de espíritu para hacer de *Llanura y Aldonza* lo que ya siente la sociedad como dos revistas con historia.

“Bellas Artes, Panorama general”, en Fernando Garcés Sarralde, *Alcalá de Henares y su Partido*. Alcalá de Henares, T.P.A. 1972, pp. 283-286

El desmesurado crecimiento demográfico que se viene operando en Alcalá de Henares desde hace más de diez años y la casi total ausencia de elementos cualificados y coordinadores (revistas, clubs, etc.) impiden presentar un panorama trabado de las Artes y las Letras. Con la sola excepción de la poesía, las demás actividades, dentro de esta consideración artístico-cultural que nos ocupa, parecen quedar representadas por individualidades aisladísimas a cuyo conocimiento y apertura es realmente difícil llegar por las dos razones preponderantes que acaban de apuntarse más arriba: Una, el desorbitado aluvión de foráneos vertido sobre Alcalá, que convierte a los propiamente nativos en una minoría y por consiguiente hace inservibles los arcaicos métodos antiguos de acceso personal a las preocupaciones artísticas de cada uno. Y otra, la falta de órganos estimativos y polarizadores de las facetas culturales, como podrían serlo las revistas especializadas o las instituciones de índole específica, como escuelas, academias, conservatorios, etc., para el fomento directo y organizado de las Bellas Artes. Valga, pues, esta crónica de urgencia, en las inquietas aguas del devenir alcalaíno, como un esquema que en el futuro habrá de completarse con el rigor que permitan unas condiciones que todos esperamos.

POESÍA.- Desglosamos la poesía del ramillete de las Bellas Artes por su especial relevancia dentro de él y porque quizás

haya sido la única actividad que en Alcalá de Henares ha contado con unas manifestaciones de calidad y permanencia a nivel nacional. En las doscientas páginas de *Lira Complutense*, de Tomás Ramos Orea (Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 1970), y más que nada en su “Introducción”, han quedado recogidas suficientemente todas las noticias respecto a este tema y nos parece ocioso repetirlo aquí. No obstante, este libro se concibió con un cariz de exposición objetiva e histórica sin adentrarse, por tanto, en la semblanza modal y estilística de los poetas seleccionados. También, a efectos de presentación y justificación de una actividad literaria de varios años, que supuso la botadura de dos revistas y el lanzamiento de Alcalá como entidad poética a todo el ámbito nacional y muchos puntos del extranjero, se acogió dentro del grupo de *Lira Complutense* a todos los poetas que, con una mayor o menor vinculación de oriundez, colaboraron decididamente en las dos revistas LLANURA y ALDONZA.

Nosotros, subordinando esta decisión a las limitaciones del presente *Alcalá de Henares y su Partido*, nos vamos a permitir aquí la innovación de prescindir entre los poetas de *Lira Complutense*, de Alberto Álvarez Ruz, Rosario Moncada, Donato García y Pelayo Fernández, de una parte, por no residir actualmente en Alcalá; y de Pedro Gallardo y Amador de la Cuesta, de otra, porque, aunque residentes en Alcalá, han dado por zanjado hace tiempo su compromiso con la creación de nuevo material poético original. Para el sucinto tratamiento de los cuatro restantes, Chacón, Ganzo, Blas y Ramos Orea, vamos a seleccionar de entre las numerosas reseñas que sancionaron la publicación de *Lira Complutense* algunas líneas de la firmada por el docto profesor Alberto Sánchez en *Álamo* (nº 30, diciembre

1970, Salamanca), completando la breve semblanza con un poema de cada uno, elegido por nosotros.

“José Chacón García se reviste de un tono grave y solemne en sonetos y romances de firme andadura”:

A JUAN RAMÓN

*Sutil como el aliento de una rosa
fue su aliento; su lírica tan fina,
que un soplo de la brisa matutina
quebró su aletear de mariposa.*

*Oro dejó en la cumbre pedregosa
la huella de su musa diamantina;
y si oro fue su mente peregrina
polvillo de oro guardará la losa.*

*Yo pregunto a mi Dios si la grandeza
de un corazón y su dolor profundo
también se han de rendir a la mortaja.*

*¿Puede un nicho esconder tanta belleza?
¿Es posible, Señor, que quepa el mundo
entre las cuatro tablas de una caja?*

“Julio Ganzo Mediavilla presenta una poesía filosófica, ensimismada, en pulcros sonetos o en canciones de hechura más aérea”:

ENGAÑO

*Parecía una flor de suave aroma
por el gesto sutil de un pensamiento
y la gesta capaz de una paloma.*

*Parecía una flor —una entre ciento—
de fuerte contraluz en el impacto
sin dilemas unidos al intento.*

*Parecía una flor, el más exacto
emblema saturado en terciopelo,
el pistilo maduro, pero intacto.*

*Parecía una flor que intenta el vuelo
hacia la gala, el lema o el antojo
y traga sin saber todo el anzuelo.*

Parecía una flor y era un abrojo.

“Luis de Blas Fernández también cultiva el soneto con especial maestría. Nos impresiona, ante todo, su “Carta a Miguel Hernández”, empapada en las ardientes expresiones del poeta oriolano, tan vivas en las generaciones actuales”:

CARTA A MIGUEL HERNÁNDEZ

*Esta espiga de paz que le ha nacido
escandalosamente a tu esqueleto
levanta hasta mi mano el grano prieto
de voz horizontal, de sol herido.*

*Apunta la noticia: Te ha crecido
—¿será tu levadura un nuevo reto?—,
Miguel, entre la tierra y su secreto
una espiga de paz por cada olvido.*

*De niño fui yuntero y las ortigas
saltaban de la sangre como peces
para multiplicarse por mis brazos.*

*Tu voz, después, poblándose de hormigas
en la profunda tierra de otras veces...
El tiempo fue ganado a puñetazos,*

*Miguel, y ahora recuento las espigas
desde la vertical donde amaneces*

“La poesía de Tomás Ramos Orea es íntima, sensorial y amorosa; sus bien elaborados sonetos —constante permanencia del soneto— se trenzan en guirnalda rítmica exaltadora de la belleza femenina”:

LO QUE SÉ DE TI

II

*Tu voz continuada en un desmayo
levísimo cruzando fugazmente
como un pensado aroma que se siente
brotar de tu perenne y fértil mayo.*

*El alma de tu carne, puro ensayo
de gracia pudorosa y sonriente
que invade tu perfil desde la frente
y fija los confines de tu tallo.*

*El gesto que te fluye por la boca
y ese suave ademán o aquel posarse
con vuelo de calandria estremecida...*

*La llama del recuerdo te convoca
cuando se mira a lo alto, al desplegarse
ufanas las banderas de tu vida.*

* * *

Como muestra relevante de poesía femenina en promesa cúmplenos nombrar aquí a Nunchi Castellote, nacida hace poco más de veinte años en Alcalá de Henares, y estudiante de Derecho en la Universidad de Madrid. Su vocación poética se ha formado al lado de las revistas complutenses LLANURA y

ALDONZA. Toda su obra, de finas y sagaces intuiciones líricas, está inédita.

TUS VERSOS

Para T.R.O.

*He destapado una laguna impresa
y me he hecho
estremecer yo sola
al complacerme en descubrir sus sellos,
sintiendo el miedo de que, aun, me digan algo.
Como siempre al abrir un libro nuevo.*

*Termino por dejar la cara entre las manos
y escuchar un momento
en soledad pasmosa
el clo-cló de mi aliento.
Y después busco página tras letra,
avergonzada de espantar silencios,
cosas que no sean falsas,
cosas de fuera a dentro.
Y he hallado... ¡si yo dijera!:
Espejos.
No sé si he hallado algo,
pero siento
como un arco el espíritu
—tenso—
igual que siempre que descubro
un verso.*

Presentación de *La Armónica Montaña*, de Antonio Enrique. Salón Caballeros XXIV. Palacio de la Madraza, cuatro de noviembre de 1987. Granada

AMIGOS MÍOS: Una pertinaz faringitis me ha puesto contra las cuerdas. Estar ahora con vosotros en carne mortal, en tancrediana apostura de pétreo convite, me supone una cierta exacerbación tantalizante que no creo merecer. Pero pesa sobre mí la conminación severísima de los galenos. Y por ello apelo a esta modalidad.

El caso es que lo que yo pueda deciros de A.E. en este comunicado tiene que ser necesariamente, materialmente resumido, por lo mismo que el tráfago vivencial que A.E. ha propiciado a mi noción de vida tan sólo podría caber en la inconmensurabilidad ubicua de la conciencia y de ninguna manera en sala alguna por muy de caballeros 48 que se tratase. . .

Hace trece años abrí al azar el entonces recién aparecido *Poema de la Alhambra* de nuestro hombre, y leí un verso, un solo verso: su vibración no ha dejado de acompañarme. Luego, la poesía toda de A.E., a mí, castellano viejo de tierra adentro, criatura perfectamente aséptica de filias y fobias en este antonomástico Sur. . . la poesía de A.E., digo, ha seguido fascinándome: por todas partes veía yo en ella encarnaciones (eso: “Que la palabra no aluda, sino que encarne”, según el poeta. Claro es que los cenáculos de *letteratti* y *poetastri* no estaban por la labor: con un “demasiado barroco” o un “demasiado hermético” pretendían despachárselo como el que se quita de encima un insecto. . ., sólo que en este caso se trataba de rubeniana hipsipila, que ni con malla de oro. . .

En una palabra, aposté por A.E. y me reí con piedad perversa de los ayunos de perspectiva. Entretanto, el poeta me fue haciendo un cordial y fervorosísimo obsequio a lo largo de muchos encuentros: la gestación y alumbramiento expresivo de buena parte de *La Armónica Montaña*. Aquello no era literatura. . aquello era —lo ha dicho Carlos Muñiz— y entre otras cosas, “una milagrería de palabras hermosísimas en órbitas de alquimia”. Y de entre esas otras cosas yo señalaría: voluntad de inmolación de la propia vida en la literatura; búsqueda de la perfección de la Obra, con mayúscula, como redención última; y sobre todo, voluntad de hacer literatura con materiales literarios, y así colocarse —como George Steiner diagnosticara de los Joyce, Faulkner, Durrell, etc.— en el batallón de los profesionalmente imperecederos. .

Porque yo veo en *La Armónica Montaña* un cósmico ensayo de albergar en el hondón de sus supuestos, todas las formas expresivas primantes, en clamoroso y armoniosísimo consorcio: de ahí la atención a lo musical y a lo pictórico junto con lo así llamado literario propio.

Mi testimonio ha celebrado una ininterrumpida epifanía, respecto de la obra de A.E. en todo este tiempo pasado. Me cabe el punto de honor de haber redactado probablemente la primera crónica sobre *La Armónica Montaña*, crónica que, aunque no íntegra y con retraso, se ofreció a los lectores granadinos en la revista universitaria *Campus*.

Sabido es, asimismo, que soy uno de los tres bienaventurados a quien A.E. dedica su novela. Acaso sea designio del azar generoso, a través de sus inescrutables y lúdicos canalillos, el que a cambio de tanta munificencia hacia mí de nuestro homenajado, tenga que corresponderle yo, aquí mismo y

ahora mismo, con este mortificante silencio, henchido, eso sí, de esencialidades para los imaginativos.

Quiero cumplir con mi indicación de ser discretamente breve, y termino, no sin aseguraros que pocas cosas me confortarían tanto como haceros creer que para asuntos como el de esta velada podéis siempre disponer de mí.

Tomás Ramos Orea, *Antología opcional de poemas emocionales ingleses*. Selección nota introductiva y versión de ... Universidad de Granada: Secretariado de publicaciones 1989.

EL SÍNDROME COMÚN

Como el propio título del trabajo consiente, reúno una gavilla de poemas que, en el caso objeto de mi intención, me sirven para potenciar varios fines. En primer lugar, lo que significo con el término *opcional* es que, desde una concepción porosa, las muestras están pensadas para que cualquier estudioso pueda sustituir esta selección por otra equiparable, siempre y cuando no se desvirtuara el síndrome que propongo y que pretende dar coherencia al conjunto.

En segundo lugar, es éste un trabajo de creación casi directa que no excluye la provocación al lector a reacciones de variado signo, al enfrentarse con el “resultado” de cada poema en su respectiva recodificación al castellano, resultado al que me gustaría llamar *versión libre recreada*. El que esto escribe, un poco harto en el momento específico presente de faenas eruditas, en las que ha mellado no pocos filos de su espada vital, se toma el privilegio de solazarse brevemente en el ámbito de la incontaminada creación, que también comporta madurez investigadora, y más que nada, intuitiva, en la cosmovisión inteligente que sea.

Y el tercer aspecto que tolera mi trabajo es el de entender a los poetas, o mejor dicho, a los poemas que forman este muestrario como un todo coherenciado por un síndrome o sutura común.

¿Qué nombre dar a este elemento unitivo? No estoy seguro. Tampoco importa demasiado. Ojala fueran muchas las opiniones. Si sólo es posible vivir lo humano entre todos los hombres, así, sólo igualmente se saborearía la pulpa poética entre todos los paladares. Por ello, y aun con todos los riesgos que comporta el poner un nombre, común a realidades tan dilatadas, al elemento o síndrome coherenciador de estos poemas yo me decidiría a identificarlo como *voluntad consciente de emoción individualizante* del poeta. De todos modos, el lector tiene un campo adecuado para su entretenimiento. A partir de aquí comienza su labor. Él puede tener la palabra.

NOTA INTRODUCTIVA SOBRE LA TRADUCCIÓN POÉTICA DE POESÍA

Creo que toda especulación aspira en su cometido final a asumir sus propios supuestos y, en línea de coherencia, a verificarse en el plano activo. Esta doble función, especulativa y fáctica, viene siendo ejercida desdobladamente en buena parte de los menesteres humanos por el correspondiente y separado colectivo de afanosos que, de esta manera, se reparten el trabajo. El ejemplo más palmario acaso nos lo proporcione la labor que, respecto del lenguaje, llevan a cabo nuestros Académicos de la Lengua: unos se afanan con las palabras de forma parecida a como un coleccionista manipularía aljófares u objetos de valor en una incumbencia más bien estática. Estos serían los investigadores, los especuladores/tivos, en el más aséptico sentido del término. Otros, sin embargo, más animosos o más osados, y casi siempre menos “sabios” que los anteriores, se dedican a la confección, en vivo, de toda suerte de camafeos y conjuntos con las joyas o palabras ya inventariadas, sin atender

demasiado a los quilates últimos de las mismas: estos son los creadores, los que así llamamos poetas, novelistas, dramaturgos, etc. El proceso entero de producción se completa, pues, con estos dos tipos de trabajadores, cada uno en su sitio, en su momento y conforme a su capacidad.

Pero he aquí que, acaso con mayor holgura de principios que en otras disciplinas, la faena de traducir poesía propicia la concentración de estas dos funciones anteriormente expuestas, en la realidad de un mismo jornalero, investigador y creador a la vez. Y este es el marchamo identificativo con el que ahora quiero comparecer ante el lector. Desde bastantes años atrás, y dentro de un nivel general de reflexión respecto de lo que sea *investigar* y de lo que sea *crear*, me he venido ocupando de este doble empeño que acarrea el traducir poesía: justificación del camino que se toma, e información sobre el punto de destino que se alcanza. Repetirme ahora en extensión entiendo que sería gran descortesía. Pero sería no menor torpeza no dedicar, sobre todo para quienes tengan un talante especialmente sintético, una brevísima sinopsis de lo que viene siendo mi teoría (ciencia y arte) de la traducción poética.

Confieso que lo primero que veo de una traducción es su *resultado*. Después de eso se puede mirar a cualquier cosa. Si la poesía, como lenguaje único que es, es intraducible, ¿a qué traducirlo? La recreación poética se basa precisamente en esa intraducibilidad, y en entender que muchas veces el sentido más genuino, más granado que pueda tener un poema en una lengua, acaso sea su virtualidad de ser recreado en otra; o sea, el dar lugar a que alguien, como réplica a ese primer molde, escriba otro poema.

De lo cual se desprende que el *contenido* o *argumento* de un poema no existe por sí solo; y mal se puede operar sobre lo que

no existe, ni a efectos de traducirlo ni a efectos de nada. No hay fondo sin forma, ni al contrario: hay, según sabemos, un *contenido formante*. Al traducir, no podemos traducir el fondo, porque el fondo, solo y como tal, no existe. Ahora bien, todo lo que no es fondo, sí que es verdaderamente intraducible; de lo que a su vez se deduce que traducir poesía es necesariamente *recrear*, es *re-inventar*, por principio. A mí muy especialmente me inquieta imaginar el indigestísimo bodrio que resultaría de traducir el argumento de la “Sonatina” de Rubén Darío: Historia de una princesita que está triste, etc...

Al tiempo de salir al paso de quienes se arrojan el calificativo de traductores “fieles”, avanzaba yo en mi cavilación mediante el descubrimiento de que las tales traducciones fieles, supuesta o presuntamente literales, lo eran de textos dudosamente poéticos. Y ya hemos quedado en que *poético*, término poético, palabra poética, es aquello que no puede sustituirse por ninguna otra cosa, con vistas al cometido que se le exige. Al hilo de unas preciosas traducciones de John Donne, literales, ajustadas y frondosas, caía yo en la cuenta de que bien pudo el traductor hacer tan difícil trabajo; y ello, por tratarse de textos que yo *no* considero poéticos, en la manera en que, una vez más, considero *poética* la “Sonatina” de Rubén.

Continuaba yo mi indagación estableciendo, pues, que una de las virtudes, y no pequeñas, de la traducción es la de orientarnos sobre la naturaleza, poética o no poética, del texto traducido. La traducción, así, es una sonda o, más metafóricamente, un boomerang que, diestramente manejado, nos descubre en su viaje de ida y vuelta ciertos intrínquilis del texto traducido. Según el resultado de nuestra labor recodificante (y suponiendo, claro está, ciertos valores constantes en nuestro criterio y en nuestra habilidad para el trabajo), así podremos establecer, en una

palabra, la autenticidad, los quilates de poeticidad de los textos traducidos.

Si queremos perfilar más el papel que desempeña el traductor como intérprete, tanto del texto *a quo* (source language) como del texto *ad quem* (target language) diremos que la efectividad que despliega en su menester comienza por ser afectividad irrenunciablemente suya, propia. Ahora bien, por definición, todo aquel que expresa algo va impulsado por la ilusión de que “alguien” recoja su mensaje: la ley del asentimiento viene a querer decir eso. De tal modo, el traductor, al tiempo de satisfacer y asumir sus requisitos personales, sus exigencias, como hemos dicho, irrenunciables, de inteligibilidad en lo que respecta al texto traducido, tiene necesariamente que satisfacer asimismo las condiciones que, veladamente, le están imponiendo los potenciales lectores de su propio texto, resultado de la traducción. Se culminan, por tanto, *dos* leyes objetivas: la personal, realizada por el traductor respecto del texto traducido; y la comunitaria o social, que propone el traductor a todos los demás lectores.

También, el organigrama de la labor traductora podría representarse por un conjunto formado por dos constantes que basculan: una, es el texto a traducir; otra, el público, el lector, la época para la cual se va a traducir. Entre medias de ambas realidades está el traductor que, si por un lado tiene que interpretar lo que el texto a traducir *comunica, sugiere, dice*, por otro, tiene que interpretar la disposición receptora del lector al cual va dirigida la traducción. El material de que se sirve el traductor para captar el espíritu del texto a traducir, y para auscultar el grado de asentimiento que va a dispensar el lector de su época a tal o cual texto en cuestión, ese material, digo, no es otro que la *afectividad intuitiva*, sobre la cual no es posible sentar

reglas de procedimiento, sino estadísticas de resultado. Lo mismo que en el abordaje amoroso a una mujer: ¿Qué reglas objetivas pueden establecerse? Ninguna. Cada mujer es un caso. Cada traducción es una teoría.

En conclusión momentánea, por último, me parece cada vez más inservible entrar en la maraña de bizantinismos sobre los presuntos problemas teóricos que genera traducir poesía. De un lado, nos interesa interpretar al traductor como a alguien que imprime voluntad poética en la consecución de su propósito; de otro, nos interesa que únicamente cuente el lenguaje al cual se ha vertido el supuesto poema original. Dicho lenguaje final o resultado práctico del proceso de traducir ha de ser entendido como una reacción intermedia (*Zwischensprache*) unitiva del lenguaje *a quo* que pretendemos distorsionar, y del aleatorio y todavía inexistente lenguaje *ad quem*. Dentro de las virtualidades expresivas y puramente ideales de este último es donde precisamente hay que verter el texto original en cuestión que tratamos de traducir.

Pero acaso quiera yo, más que otra cosa, rendir un homenaje personal a Ortega y Gasset en este año de 1983 en que estoy escribiendo estas líneas. Tal homenaje consistiría en servirme de su postura vitalista y aplicar a la literatura ciertos postulados que implica. Ortega y Gasset, a propósito de su crítica a Gabriel Miró, por ejemplo, viene a clasificar toda obra de literatura en dos grandes categorías previas: la de libros legibles, y la de libros ilegibles. A continuación, y como para quitarle hierro a la cosa, apela humildemente a los “especialistas” para que le expliquen cómo un libro estupendamente escrito se resiste a la lectura.

Asimismo, la descodificación que presento en esta gavilla de poemas, (y su consiguiente recodificación al castellano) la presento como *resultado*, sin ocultar la carga polémica que tal

vez encierre el procedimiento elegido. Creo que hay que decidirse de una vez por todas a entender esta peripecia de des-re/codificación de un texto poético, como *operación de resultado*, como experiencia vitalista. Que no tengamos reparos en considerar bueno a lo que bien acaba. Y viceversa. Tanto da que a nuestra operación (actividad) la llamemos traducción, versión, parafraseo, recreación, trasposición, adaptación, o lo que sea. Tanto da que a los anteriores términos les intentemos precisar con los calificativos —las más de las veces inútiles— de libre, fiel, equiparable, equivalente, etc. Abogo por un procedimiento de resultado, de ruptura en todo lo que se refiera a la jactancia de pretender la sistematización de una panacea de soluciones. Por todos, el siguiente testimonio:

“It is of extreme importance to grasp the distinction which Wittgenstein puts forward, to understand how 'solution' can coexist with the absence of any systematic method of solution (the full delicacy and complication of the idea is brought out by Wittgenstein's analogy with mathematics, a mathematics in which there are solutions but no systematic methods of solution). This distinction is, I believe, true not only of translation itself, but of the descriptions and judgements we can make of it”.¹

En un orden más artesanal y técnico, de imparable inmediatez, es prudente hacer notar que el primer reto con que se enfrenta el traductor “poético” es el de reducir la cadena de sintagmas ingleses que componen un verso o línea (generalmente pentámetro yámbico) al contenido formal de un endecasílabo castellano. Dicho así, la cosa no parece tener más complicación. Pero cuando caemos en la cuenta de que el inglés es una lengua

mucho más condensada que el castellano, en cuanto a la tendencia de muchos vocablos de expresar monosilábicamente un contenido, nos topamos con casos como:

Rocks, caves, lakes, fens, bogs, dens, and shades of death
(Milton, *Paradise Lost*, II, 621)

Desde luego que se ha elegido un ejemplo extremo y que además, no se contiene en ninguno de los autores ni poemas aquí recogidos. Pero otros innúmeros casos, no tan exagerados aunque igualmente servibles para nuestro aserto, están al alcance facilísimo del lector curioso.

Vayan, desde estas líneas, mi agradecimiento a la profesora Annella Mac Dermott, de la Universidad de Bristol, y a los profesores Mac Candless y Mc Laren, de la Universidad de Granada, por sus fecundas sugerencias y generosas aclaraciones respecto de algunos pasajes.

¹ En George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation* (London: Oxford University Press, 1975), “The Claims of Theory”, p. 275

[Introducción a] Luis de Blas *Por Montes y Riberas*. Antología poética. Alcalá de Henares, 1999.

PERMÍTANME EL PLACER DE PRESENTARLES ...

Nos hallamos ante uno de los poetas más entitativos que en estos momentos escriban en castellano y, desde luego, el más reseñable de todos los nacidos en Alcalá de Henares en eso que holgadamente pudiéramos entender como historia moderna. Con esta declaración de principios, por un lado y de entrada me adhiero a la iniciativa de quienes hayan hecho posible la aparición de esta Antología, no por retrasada menos aplaudida y oportuna ahora; y por otro, me señalo yo mismo la pauta de justificar mediante estas palabras de presentación mi juicio valorativo sobre el poeta.

En una entrevista de *La Crónica del Henares* de 20 septiembre 1991, a la pregunta: “¿Por qué y cuándo Luis de Blas adopta el lenguaje de la poesía?”, éste contesta: “Se remonta a mi infancia, a mi adolescencia. Ponía en verso todo aquello que leía; los antiguos libros escolares yo lo resumía en verso”. . . Bueno. No hace falta que nosotros arranquemos desde tan lejanamente temprano. Simplemente, consignar el detalle.

Me encuentro con la compilación selectiva confeccionada por el autor en la que, y según sus propias anotaciones, se alojan muestras de cuatro décadas de creación poética (1960-1998). Los términos de su entrevista confirman que de los hontanares del poeta manaron muchos versos antes de la dicha primera fecha señalada. Por lo tanto es asimismo indiscutible que un antólogo distinto de Luis de Blas, y considerando ya la totalidad de su

obra, podría haber incorporado opciones igual de válidas. Sirva esta única como ejemplo, ya que, además, me atañe de cerca:

CARTA EN PRIMAVERA AL POETA TOMÁS RAMOS OREA

Y ahora quiero decir, Tomás, que un viento más nuevo te reclama en cada esquina llamando por tu nombre, ¡oh, la balada del viento entre nosotros! Se despierta la voz desde las brújulas del sueño para decir: amén; hasta que nunca sepamos qué campana nos levanta en esta hora.

Tomás, el viento es nuevo y reverdece la sombra al pie tiñendo mi esqueleto de esperanza. Yo sé que mis caminos se pierden en la duda; que no, nunca podré subir al monte de los justos poetas. Sobre todo, yo voy de la llanura adonde pueda cantar sencillamente mi aventura.

El mar es otra cosa; se adivinan, Tomás, múltiples pechos azules navegando al infinito. El mar es ese “viejo camarada de infancia” (aquí Morales). Esta carta la tiendo al viento y mar que nos divide en lunas, megatón y continentes.

Acaso es un pretexto. Sólo quiero
decir que pintan oros, que mañana
será la amanecida de los labios
en busca de una flor; de los arroyos,
del viento —que te digo que es más nuevo—
o acaso de unos labios a otros labios.

Ayúdame, Tomás, mientras levanto
la copa de mis versos, participa
tus Ramos en la ofrenda emocionada
naciendo allende el mar en voz y puente
cruzados a la ausencia. Alza tu espiga
remota, pregonando
su verde arquitectura, la alegría
de una nueva estación,
de esta alborada.

Luis de Blas
Nuevo Alcalá, 3 abril 1962

Efectivamente, estaba yo en trance de culminar con pleno éxito mi primer curso académico como docente e investigador de Literatura en la Universidad del Estado de Michigan (USA) cuando ese mismo abril apareció *Llanura*, la inicial —y tal vez iniciática— de las dos revistas poéticas complutenses [la segunda sería *Aldonza*] en la que Luis de Blas comenzaría a desarrollar y encauzar de forma continuada y más decididamente “cara al público” las enormes reservas de su estro creador. Por el hecho, como dije, de tenérmelas que haber con una Antología elaborada por el autor, este poema a mí dedicado cumplimenta, a modo de consolación compensatoria, mi particular elección. Pero es que, y por si fuera poco, junto con los aciertos rotunda,

independientemente logrados, me es muy grato reconocer una estirpe de premisas de lo que el poeta iría consolidando como lo más inequívocamente fundamental de su voz, de su singularidad lírica. Esa apelación a la esperanza desde los “caminos. . en la duda”; ese deje —real o figurado, pero siempre poéticamente válido— de desapego de toda pretensión, introducen al lector en lo que, bajo las más o menos afortunadas señas de identidad de “poesía social”, constituyó —si manera, si estilo— una orientación para nuestro hombre; sin dejar por ello de despuntar el trémolo mesiánico, a lo Walt Whitman, en razón de la sonoridad de acentos, como

Esta carta
la tiendo al viento y mar que nos divide
en lunas, megatón y continentes.

Y sobre todo ello el broche, mejor, el musical cerrojo de los pentasílabos, heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos, criaturas de arte de insospechado efecto en manos de un orfebre. Ya encarado a *Por montes y riberas*, veamos de glosar estos y otros registros en la obra de Luis de Blas.

De momento, el conjunto se estructura en dos partes limpiamente delimitadas. La primera, “Alcalá de Henares, siempre”, se abastece en definitiva de la asistencia vivencial que el poeta confiesa haber recibido de su patria chica. Es una contraprestación de congrua ciudadanía entre Luis y Alcalá, en la que, con arreglo a la mejor tradición, el poeta satisface en anualidades de versos sus obligaciones espirituales de inquilino respecto de tan providente bío-topo. Y así, en acertada proporción, aparecen composiciones a motivos religiosos que hayan captado el fervor popular inmemorialmente (“Cristo de los

Doctrinos”; “Madre Dolorosa”, etc.); o también a escenarios caros para la peregrinación nostálgica hacia la adolescencia, hacia la mocedad (“Calle Mayor”); o la elegía al amigo (“Palabras al poeta José Chacón”); o asimismo a distintos personajes históricos que actúan de instancias hipóstilas de la realidad pretérita alcalaína (“Miguel de Cervantes”, “Antonio de Nebrija”; “Catalina de Aragón”), etc.

Pero satisfecha esta cuota de cortesía a la ciudad donde vio la luz, que le acogió y que ahora le distingue —florón de agradecimiento de los bien nacidos—, Luis de Blas a partir ya de la segunda porción “Desde cualquier orilla”, sin tasa de temas ni más miramientos que los impuestos por su intuición y por las exigencias de su linfa, se adentra en una gran poesía de amplio espectro. En este apartado se recogen algunos poemas de 1960, los más jóvenes en edad de toda la selección; aquellos precisamente que, como indicamos, dejan lucir sobre su exquisito atavío formal un como regusto, o eco compartido, de lo que hemos dado en denominar “poesía social”. El propio Luis de Blas nos lo ha recordado: junto con otras fuentes, por siempre clásicas, en aquellos años cincuenta y sesenta sus lecturas de Vallejo, Crémer, Otero, de Luis..., y más, muchos más, hicieron escorar su creación con un punto de predominancia hacia dicha tendencia:

Aquí traigo la hiel: fruto postrero
del hombre que se mece en la agonía
—totalmente postrado en el madero—,
de sombra su color, su voz sombría.

(“Angustia”)

Aquí me tienes, soy un jornalero
del hierro y la palabra. Es necesario
decirte lo que gano en tiempo y caña.

Tu alto acento de paz, el pan sin pero,
pido entre toda espada e incensario
por este ángel rebelde, hombre de España.

(“Sombra obligada”, *Llanura* 1, abril 1962)

Estas resonancias venidas de autoridades perceptibles por el lector, sin dejar de constituir un referente de destacada magnitud en el patrimonio del poeta, y de ejercer un protagonismo testimonial, cedieron ya desde los años setenta en adelante a una creación más porosa, más universal, más acuciantemente lírica, sin por ello renunciar a una altísima dignidad de expresión

Pero no se cancela
la ausencia en un rectángulo profundo
tu muerte es como un dato para mirar al cielo
una señal
para esperarte
con la bandera levantada
al aire de las aves migratorias

(“Invocación”, *La puerta abierta*, 1978)

En la siguiente década, de los ochenta, se enmarca la aparición de *Memoria de la lluvia cotidiana*. Algún poema que yo subrayaría de este librito, incorpora un toque de irracionalismo hermético, aunque vívidamente lógico para el lector no necesariamente iniciado, sino tan sólo atento:

Así la feria, amor. El sobresalto
de un temblor sostenido, de trapecios mortales
donde nunca los pájaros se posan,
la suerte
siempre echada, escalofrío,
baratija, oropel, la tentación de alzar
en vilo por los sueños de un encuentro inmediato
en la tercera fase

(“Balada del amor cotidiano”)

Y ya en la década de los noventa se asienta, en mi opinión, lo más en número y más granado en calidad de la producción de Luis. Es como si toda la frondosidad de motivos y estros convergieran; como si todo el virtuosismo técnico se cohonestara para rendir sus mejores frutos. El espectro de numen adquiere una poderosa capacidad de captar las distintas realidades de que se trate:

Una quietud de ingravida sorpresa
invade el territorio de la estancia.
Y no hay ya más feliz caligrafía,
más tentación ni cósmica palabra
.....
que no parezca melodía tuya.

(“Muchacha/Soledad”, *Palabras, por ejemplo*, 1991)

Su intenso aprendizaje con los clásicos —Luis de León, Juan de la Cruz, etc., etc.— le llevan a la difícil perfección de la lira:

Ay, qué patria imposible,
qué ciclamor sangrando por su huerto
y exilio aquí invisible,
qué inaudible concierto,
qué templo, ay, qué dolor, qué desacierto.

(“Como llevando a cuestras su apellido”.
Homenaje a San Juan de la Cruz en el IV
Centenario de su muerte, 1991. *Tiempo Anterior*)

Según parece significar el diseño organizativo, más del tercio final de esta Antología alberga creaciones que no pertenecen a libro alguno, entendido como unidad en bloque, sino a homenajes, encuentros y celebraciones más o menos circunstanciales, en fiesta viva o en luto funeral. Los tercetos encadenados del fragmento 'presto agitato' de la “Elegía a Camarón” son una pieza maestra que nada tienen que envidiar a lo mejor del género en poesía castellana de cualquier tiempo. Sólo como *verbi gratia*:

Por tu voz se navega al purgatorio
como a un ruedo de sombra dolorida,
sucursal de flamenco territorio.

El singular trasiego que en los recientes años se ha traído Luis de Blas, sea con Centenarios; sea con reconocimientos: sea con celebraciones de figuras sobresalientes de las Bellas Artes ha hecho que, por su pluma, las personalidades de que en cada caso se tratare, hayan quedado enaltecidas. A veces el mimetismo, la unimismación con el autor evocado es emocionadamente asombrosa. Así,

Pregunto por la nieve
en su voz cincelada.
Pura geometría.
Original estatua.

(“Guillén, al aire nuestro”)

¿Qué barro tu arcaduz, noria entre celos,
sustenta un poso universal y apresa
en un vasto dominio la luz esa
que luego me atraviesa entre desvelos?

(“A Vicente Aleixandre”. *Trilogía
de nombres centenarios*)

Y, siempre, esa mujer con una alcuza,
veo, en la mano que al ocaso cruza
mi vida por la acera acostumbrada.

Va con tu nombre, Dámaso, y conmigo,
ay, Hijo de la Ira, por testigo,
Hombre y Dios en eterna encrucijada.

(“A Dámaso Alonso”. *Trilogía de nombres
centenarios*)

Agua de amor corriente del paisaje
que atraviesa cantando a su homenaje
por mi norte es el son que certifico.

De lluvia y nieve está la noche llena,
centenaria, de mimbre y azucena,
agua donde soñarte, Federico
(“A Federico García Lorca. *Trilogía de nombres
centenarios*)

Bien. Basta ya de árboles, no sea que nos incapacitemos para ver el bosque:

Ser poeta y creer en la poesía es lo mismo, en acción lo primero, en disposición lo segundo. Pero creer en la poesía es a la vez creer en el lenguaje poético, porque la poesía no es más que el lenguaje de sí misma, el lenguaje poético, su propia expresión.¹

Estas doctas palabras de Gerardo Diego se encofrán a la perfección en la individualidad de Luis de Blas, en su trayectoria poética; en la continua galvanización de sus recursos expresivos —brillo por fuera y taladro de diamante al fondo—; en su incansable transitar, con autoridad de maestro ejercitado, por todas las estrofas y por todos los cauces métricos. ¿Oficio? Claro que hay oficio en su creación: justamente el que le viene de ella. El dato más anecdótico de su menester tal vez lo constituyan los variadísimos —en geografía y tema— galardones que han ido a su poesía; obsérvese bien esto, *que han ido a su poesía*, y no el trayecto contrario.

Comencé diciendo que Luis de Blas es el más importante poeta alcalaíno de todo el tiempo histórico moderno a que mi conocimiento alcanza. Seguí también expresando mi solidaridad con este homenaje. Si algo me resta, ello sería asegurar a quien corresponda que, respecto de incumbencias como la presente, mi

disponibilidad no tiene límites. Una vez más me veo oficiando de propagador de poesía, y desde mi devoción insobornable, invitando al lector a adentrarse en la estancia poética del eximio alcalaíno Luis de Blas.

¹ Gerardo Diego, “El lenguaje poético en la actualidad”, *Arbor* 211-212 (julio-agosto 1963)

HOMENAJES/RECORDATORIOS

Este escrito, con el presente título en el año de referencia y con el de “Un lustro sin don Emilio” un año antes, fue enviado en dichas dos ocasiones al diario *ABC* sin que ni uno ni otro de sus directores en las respectivas fechas ni siquiera acusaran recibo.

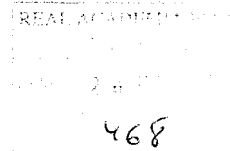
2 de julio 2007 / 2 de julio 2008

La R.A.E. me cursó la siguiente comunicación:



REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Sr. D. Tomás Ramos Orca
Pasco de la Estación 16, 5.º B
28807 Alcalá de Henares
Madrid



Madrid, 28 de julio de 2008

Estimado Sr.:

En relación con su escrito en el que nos enviaba su artículo homenaje a don Emilio de Lorenzo en el sexto año transcurrido desde su muerte, le comunico, en primer lugar, el agradecimiento de la Real Academia Española por su recuerdo a este insigne miembro de nuestra Corporación. Lamento, sin embargo, no poder prestarle mi ayuda en lo que a su publicación se refiere, ya que el tono del escrito no se ajusta al registro que es tradicional en nuestra revista, el *Boletín de la Real Academia Española*, única publicación periódica de la Academia.

Queda de usted afmo.:

José Manuel Blecu
Secretario



REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
Felipe IV, 1 - 28014 Madrid

Un tramo o sexenio sin don Emilio

Que ante este epígrafe cada cual se asigne libérrimamente el marco de antonomasia que mejor le cuadre. El mío no puede ser otro sino el de don Emilio Lorenzo. Su historia externa es de sobra conocida: discípulo aventajado de los maestros Dámaso Alonso y Rafael Lapesa; catedrático desde joven y más tarde Académico de la Lengua, fue todavía mucho antes, a comienzos de los cincuenta, acaso el más directo responsable de la implantación de los estudios universitarios de Filología inglesa y alemana en España. Precisamente de ahí arranca lo que pudiéramos entender como “intra historia” de nuestro personaje, afectado de lleno y vivencialmente ya a mi propia incumbencia.

Yo comencé Filosofía y Letras y Derecho en Madrid en 1953. Por lo que respecta a la primera de dichas carreras, en octubre de 1956, vencidos los dos años de Estudios Comunes con su correspondiente reválida, y también (al menos parcialmente) el inicial de los tres restantes de la así llamada especialidad de Filología inglesa, me enfrenté a dos de las materias, Anglosajón y Fonética inglesa, impartidas por don Emilio (la otra, Historia de la lengua inglesa, se reservaba para el curso siguiente, quinto y último del Plan). Y aquello era un desastre en toda la extensión del término. Por ejemplo, en nuestro seminario sólo existían dos obras, dos solas y únicas obras (buenas y clásicas, sí, de acuerdo) que tuviesen que ver con el meollo identificativo de la disciplina: *A Modern English Grammar : On Historical Principles*, de Otto Jespersen (autor danés) y *A Handbook of Middle English* [traducción de *Manuel de l'Anglais du Moyen Age des Origines au XIV Siècle*], de Fernand Mossé (autor francés). Don Emilio

iba, cuando iba; nos medio dictaba, nos medio transvasaba a la pizarra materia de un cuaderno y... sálvese el que pueda. La metodología era entonces [y aunque menos, todavía sigue siendo] una pura quimera, una ciencia extraterrestre. En mis 53 años de universitario en activo (45 de docencia y, de los cuales, 43 coonestados con la investigación en ámbitos superiores de varios países) si hay algo que por aborrecido de entrada he desaconsejado siempre son los apuntes; quiero decir los apuntes institucionalizados, la institución del matriculado que asiste a clase a copiar – ilota de la péñola con la cerviz abrumada – las tiradas más o menos pertinentes, más o menos ociosas del profesor funcionario o no, sedente plantificado detrás de la mesa sobre la tarima del aula. Yo sencillamente recomiendo el uso de algún texto fijo, bien en forma de libro o ciclostilado, y la asistencia de los interesados en *escuchar* al instructor y tomar *notas* como la ocasión lo aconseje.

El caso es que don Emilio se aburrió de suspenderme en las asignaturas a él encomendadas. Un detalle revelador: al cabo de los cinco cursos académicos de carrera, es decir, al concluir la convocatoria ordinaria de junio 1958 tan sólo una compañera de entre toda la promoción culminó el elenco entero de materias más el preceptivo examen de Licenciatura. En septiembre de ese mismo año tres valerosos/as más llegaron a la meta. A mí, junto con otros dos, me tocó entrar en un tercer pelotón: en el de la convocatoria extraordinaria de febrero 1959.

Pero entonces, puede preguntarse el lector, ¿dónde radica el haz de rasgos positivos de don Emilio que conforman la intención laudatoria de este escrito de homenaje y recuerdo a su persona? Paso a explicarme, siquiera escuetamente. Conforme a mi percepción personalísima don Emilio comenzó participando

de todas las estrecheces ambientales y procedimentales en que la Universidad española de los años cuarenta y cincuenta se hallaba surta. Quiénes más, quiénes menos, aquellos profesores se fueron forjando la preparación de sus oposiciones y consiguientes puestos dentro del funcionariado con la anuencia anticipada y sumisa del colectivo estudiantil. La omnímoda autoridad del catedrático aparecía como incuestionable; sus métodos (o más bien, ausencia de métodos), indiscutibles; sus decisiones, sin posible apelación; sus motivaciones, improcedentes de confesar. ¿Entonces? – preguntamos de nuevo.

Pues entonces fue ocurriendo gradual pero inequívocamente que don Emilio pareció como ir sacándose de su interior, de su intrahistoria toda suerte de recursos tan primorosos como imposibles de haber sido previstos; pareció como si hubiera comenzado a aplicarse algún tipo de pedagogía, de catarsis y al mismo tiempo de afianzamiento de sí mismo y de propagación de ese bienestar cosmovisivo hacia los demás. Hasta muy bien entrada su fase de reconocimiento pleno (elección como Académico; éxito creciente de su obra que, si escasa en número de libros, sí muy pulida y abrochada con esmerado perfeccionismo)... hablar, hablar, lo que se dice hablar con don Emilio acaso no pasaran de media docena las veces, y eso contando con que fue director y ponente de mi primera Tesis doctoral, la de Filología inglesa. Pero en cada una de estas contadas ocasiones el botín puntual con que don Emilio me obsequiara era admirable. Una vez me dijo que yo tenía madera de autodidacto y que por ahí debería encauzar yo mis cualesquiera expectativas de logros. En los escasísimos encuentros propiciados por su supervisión de trabajos de investigación (alguno para ver la luz en la benemérita y voluntariosa *Filología Moderna*) don Emilio hacía gala magistral

y atinadísima de concisión, y al percatarse intuitivamente de mis posibles capacidades me instruía en una instancia, primera y única, sobre la realidad que fuere. Con apariencia de llano resultaba siempre certero y profundo; simple en la superficie pero válido y definitivo en su operatividad. Don Emilio vio en mí un espíritu poroso y abierto al aprendizaje – always ready to learn – y por ello celebré mucho que me distinguiera con sus instrucciones asumibles; que disipara sus suspicacias [no se olvide: pésimo estudiante en sus asignaturas] y me concediera el beneficio de la duda en todo lo que significase andadura universitaria y menester investigador.

Con todo, el punto más alto en el afecto que me profesara don Emilio creo que se debió al hecho de percatarse de que yo no estaba dispuesto – es decir, que la disposición de mi ánimo más insobornable no me lo permitía – a reconocerme deudor de su patronazgo intelectual en mayor medida que el enriquecimiento que le hubiera supuesto a él mi comportamiento leal, liberal e íntegro para con su persona. Así de crudo. Así de humano. Yo sostengo que el españolito deja transcurrir buena parte de su existencia jugando a las “siete y media”: o nos quedamos cortos, o nos pasamos por desparrame. Creo que padecemos históricamente la pandemia, el equívoco nacional de que todo lo que de mérito se haga tiene necesariamente que deberse a la munificencia de un supuesto benefactor, dando así lugar y por lo tanto, a una relación de dependencia entre dispensador de gratuidades, de un lado, y subordinado deudor, de otro. Yo no he consentido nunca que ningún alumno de mis clases [que no *mío*] me haya agradecido nada si ello hubiese implicado la garantía de poder disponer yo de una porción de su lealtad como rehén a mi favor. Con arreglo a la proporción que acabo de formular, yo no he permitido que nadie me agradeciese el hecho de haberle

otorgado mi voto en los variados sanedrines inherentes a los concursos-oposición o concursos a secas en los que haya intervenido. Si acaso, felicitarme a mí mismo porque mi buena estrella me haya puesto en contacto con la ilustración y el aprendizaje. Formado en buena parte en la moral anglosajona, no me he identificado jamás con la ecuación acreedor/deudor tan imperante en España en asuntos de medro social y profesional. ¿No es mucho más directo, más económico, más noble y más auténtico tratar de cumplir cada uno con su propia obligación, con el veredicto puntual de su karma, que no engolfarse en la descompensación endémica que comporta el pasatiempo antes citado de deudor/acreedor? El fino don Jacinto Benavente, con su aguda sensibilidad hermafrodita, lo dejó bien trazado en sus *Cartas de mujeres*, recomendando a los amantes que evitasen estar pidiéndose perdón cada dos por tres : “En amor, el perdón eleva al que perdona, pero humilla al perdonado, y en fuerza de perdonar y de elevarme, cuando te humillo a tí, llegará un día en que nos hallemos muy lejos uno de otro”. *Mutatis mutandis* este diagnóstico que don Jacinto pone en boca de una novia calculadora es aplicable al argumento que esgrimo.

Don Emilio daba cancha a los que habían sido alumnos *suyos* [fueran o no de sus clases] y como tal patrocinó mi despegue. Del modo más natural del mundo yo difundí complacido su magisterio por cualquier parte del planeta en que pudiera encontrarme desempeñando funciones de embajador de la lengua, la literatura y la cultura hispánicas. Las Universidades norteamericanas donde profesé tuvieron a bien formalizarme por escrito el reconocimiento de mi labor realizada, y en algún caso concreto remitiendo su beneplácito a don Emilio por haberme recomendado a ellos para las tareas de referencia. En muchos de los setenta y tantos países que he visitado me ha cumplido

mencionar a don Emilio como mentor y maestro, y me estoy refiriendo, entre otros, a sitios tan poco a la mano como Filipinas, en mis contactos con don Guillermo Gómez-Rivera, Correspondiente de la RAE; en Korea del Sur a través del Dr. Kim Ibae; y en Thailandia por los amables oficios de la Dra. Pornsom Sirisambandh, directora de la Sección de español de la Universidad de Chulalongkorn, donde precisamente se ha dado cima al que creo que es el primer diccionario Thai/Español-Español/Thai. A menos de estar incurso en un acceso de miopía mema yo no podría haber inferido jamás que don Emilio hablase de “sus muchachos” y airease nuestras credenciales por motivación distinta de la de su espontánea generosidad cordial que, por cierto, fue creciendo y sazónándose con los años. Pues idénticamente igual conmigo. ¿Por qué, para qué subvertir este sistema tan natural y tan saludable de afectos y empatías? El día que lo hicieron Académico, allá por 1980, fuimos muchos los que celebramos dicha distinción. Guardo con dedicada pulcritud sus cartas a mí (siempre manuscritas, de caligrafía inconfundible, entre volandera y precisa, elegante, como su sabia prosa) a lo largo de toda una vida, desde el curso 1959-1960 en que pasando yo mi “year abroad” en Market Harborough (Inglaterra) acometí con denuedo el desbroce temático y bibliográfico de mi Tesis doctoral sobre poesía neorromántica inglesa. Este dos de julio se cumple un tramo o sexenio sin don Emilio y percibo que toda la antonomasia de su figura se convoca en mí.

“Condensación, no exenta de ternura” [Sobre la poesía de Jorge Guillén], *Ideal*, Granada, 7 de febrero 1984, p. 14

Ha muerto Jorge Guillén. El golpazo de la noticia busca apresuradamente una fórmula expresiva escueta y al mismo tiempo cordial; un poco como queriendo mimetizarse con lo que fue la poesía del maestro. No consigo más que las palabras con las que hago arrancar esta crónica. Sin embargo, todo es borbotón de vivencias en el pecho mío, en mi cabeza, en mis vértebras, en la carne de mi alma, ante el redoble vivo, sostenido de belleza, en ejemplar condensación no exenta de ternura, que fue la poesía de Jorge Guillén. Sí, ahora ya voy viendo más claro. Ante la obligada invitación de lo irremediable me empieza a desbordar la memoria. Jorge Guillén en los libros, en las antologías del 27, en los cursos de USA y Canadá. Cuántas veces hemos salido al paso de la exquisita simplicidad de los estudiosos de estos dos países (y de otros) que seguían al pie de la letra las consignas de cuatro libros de texto establecidos y se empeñaban en repetir —con su mejor fe, sin duda— lo de que si Jorge Guillén era un poeta puro, difícil, intrincado. Ocioso repetirlo: ante el brillante misterio andalusí de un Lorca; la nostalgia enrevesada y hermosa de un Cernuda; la desigual pasión humanitaria, profesional, honda de un Dámaso Alonso; la catarata emotiva y cósmica de un Vicente Aleixandre, etc., etc., la poesía de Jorge Guillén no podía sacudirse las vitolas arriba indicadas. Yo invariablemente cogía al azar algún poema de las colecciones *Cántico*, *Homenaje*, abriendo los volúmenes, como digo, al buen tuntún y retando, con la sensibilidad en la palabra, a

que alguien me negara lo que para mí siempre me parecía ser la virtud más imperecedera de la poesía de este hombre: Condensación, sí, pero dejando huecos para que el alma del lector fuera llenando lo que quisiera. Ideas, sí: pero sin olvidar que la poesía no es un tratado. Precisión terminológica: claro ¿Y qué de malo había en ello? El propio Guillén gustaba chancearse de todos los amantes de poner sobrenombres: poeta puro. Sí, poeta puro, decía él, ma non troppo! La poesía de Guillén vale por lo que es, y por la luz que arroja, por contraste, sobre la de sus poetas amigos de grupo. Tal vez la mejor palabra que acaso definiera su obra sería la de *unidad*. Su obra se nos aparece como una gigantesca ejecución, aupada año a año, espoleado por la maravilla de ese ser, de esa creación cantada y que muy bien sabe el poeta que no agotará nunca; y espoleada desde atrás por las mismas criaturas —sus poemas— ya liberados que parecen como estar pidiendo las mismas galanas vestiduras para tantísimos hermanos, que aún bullían en las simas de la ternura y de la comprensión de Jorge Guillén. Lo mismo que Bécquer, poeta al que Guillén conocía de especial manera, la obra de nuestro desaparecido queda vestida, no de harapos, sino de las galas de la palabra inmarcesible. Sus poemas son nuestros para siempre. Descanse en paz.

ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
Artículos	1
“La noción de amor en tres poetas neorrománticos ingleses actuales”, <i>Filología moderna</i> , N ^{OS} 25-26 (Madrid, octubre 1966-enero, 1967), pp. 81-89	3
“Investigación y creación”, <i>Hispania</i> , vol. LII, n° 2 (U.S.A., mayo, 1969), pp. 276-282	28
La traducción (Nota). <i>Antología de poemas ingleses románticos en español</i> . Alcalá de Henares, 1969	42
“La noción de <i>piEDAD</i> en el romance 'Angélica y Medoro' de Góngora”, <i>Revista de Literatura</i> (Madrid: CSIC, julio-diciembre, 1969), pp. 113-123.....	45
“Hacia un intento de metodología para la fijación y evaluación de pruebas de literatura en cursos universitarios superiores”, <i>Estudios de Filología inglesa</i> , vol. I (1976), pp. 7-26	62
“Hacia un intento metodológico para la definición de poesía y la distinción contrastiva de sus supuestos”, <i>Estudios de Filología inglesa</i> , vol. II (1976), pp. 31-50..	94
“La traducción de poesía: Hacia un aislamiento de su problemática”, <i>Estudios de Filología inglesa</i> , 4-5, junio 1978, pp. 19-23	136

“Tres poemas del laureado Betjeman”, <i>Estudios de Filología inglesa</i> , vol. 6-7, 1979, pp. 119-131.....	146
“Ortega y Gasset: Teórico literario y lingüístico” (I), <i>Diario de Granada</i> , martes 10 de mayo de 1983, p. 28 “Ortega y Gasset: Teórico literario y lingüístico” (y II), <i>Diario de Granada</i> , miércoles 11 de mayo de 1983, p. 28	167
“La traducción de poesía o el juego de la <i>Zwischensprache</i> ”, <i>Revista canaria de estudios ingleses</i> , vol. 12 (1986), pp. 137-145	192
“Rubén Darío y <i>Azul</i> . . Notas líricas a Nicaragua”, <i>Nuevo amanecer cultural de Managua</i> . Año IX, nº 456, sábado 8 de abril 1989, pp. 2-3	206
“La traducción poética de poesía: Como juego, como ciencia y como arte”. Trabajo leído en el IV Simposio de Traducción Literaria. UNEX. Cáceres, mayo 1990 ..	220
“Algunas estrategias finalísticas en la traducción de poesía: Un soneto de Keats en perspectiva histórica reciente”. Universidad de León. Segundas Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción, mayo 1990. Nacional.....	230

“La traducción poética de poesía: Una tentativa de asedio a su conceptualización (A propósito de una versión de <i>El Paraíso Perdido</i>)”, <i>Cuadernos de Traducción e Interpretación</i> , 11-12 (1989-1991), pp. 47-54.....	247
“Calas retóricas y hallazgos lingüísticos en la versión poética de un poema”, <i>In Memoriam: Silvia Nath</i> . Universidad de Granada: Secretariado de Publicaciones, 1991, pp. 93-96. Recopilación, edición y presentación: Ian Mac Candless.....	260
“The Poetic Translation of Translation: Reflections and Findings” <i>META: Translator's Journal</i> , vol. 37 (3), Montreal, September 1992, pp. 482-486.....	267
Tres calas en nuestra literatura nacional (<i>La Celestina; Don Juan; la picaresca</i>).....	277
“La traducción de poesía o el juego de los espejos”, <i>Stylistica</i> , nos 2-3 (1994), pp. 125-129.....	305
“Tres acentos poéticos femeninos del siglo XIX: Caroline Norton, Emily Brontë y Christina Rossetti”. <i>Imagen de la mujer en la Literatura inglesa</i> . Universidad de Almería, jueves 27 de abril 1995, pp. 75-83.....	319

“Laurie Lee: Antología poética”. Selección, introducción y versión, en <i>Estudios de Literatura en lengua inglesa</i> (ed. por Miguel Martínez López). Dpto. de Filología inglesa. Grupo de investigación “Estudios de Filología inglesa”. Univ. de Granada: Secretariado de Publicaciones, 1995, pp. 209-257	332
“El soneto de John Keats “Blue, 'Tis the Life of Heaven' . . Dos variantes descodificadoras del mismo conceit”, en <i>Traducir poesía. Luis Cernuda, traductor</i> (Ed. Emilio Barón). Univ. de Almería 1997	345
“Mi recuerdo de Laurie Lee (Desde una clave andaluza)”, en <i>Literatura comparada. Relaciones literarias Hispano-Inglesas</i> (siglo XX) (Ed. Emilio Barón) Univ. de Almería 1999, pp. 75-81.....	356
“Calas en la lírica complutense”, <i>Anales Complutenses</i> . Volumen XIX (2007). Alcalá de Henares: Institución de Estudios Complutenses, pp. 55-85	363
“Ausencio Rodríguez García, filósofo: apuntes para una semblanza (1914-1992)”	400
Reseñas	423
Sola Pinto, Vivian de: <i>Crisis in English Poetry</i> . Segunda edición, 1955. Hutchinson’s University Library. Hutchinson House, London, W.1. <i>Filología Moderna</i> , 1, pp. 85-86, octubre 1960	424

Bernard Spencer: <i>The Twist in the Plotting</i> , Twenty five poems. Printed in the School of Art. University of Reading. 1960. <i>Filología Moderna</i> , 4, pp. 73-74, agosto 1961	426
Cohen, J. M.: <i>The Penguin Book of Spanish Verse</i> . With plain prose translations of each poem. Penguin Books Ltd. Great Britain, 1960, XXXIX + 472 pp. <i>Filología Moderna</i> , 9, pp. 50-52, octubre 1962	429
José María Pemán, “Pero los ojos, no . . .”, <i>Aldonza</i> , 10, agosto 1965.....	433
“Un libro de Fernández Nieto” [<i>Un hombre llamado José</i> . San Sebastián: Ágora, 1965], <i>Aldonza</i> , 24, octubre 1966.....	436
Rafael Guillén, <i>Tercer gesto</i> . Madrid, 1967. <i>Aldonza</i> , 38, diciembre 1967	440
Rolando Campins, <i>Vecindario</i> . Edición: Icharopena, Zarauz 1966. <i>Aldonza</i> , 40, febrero, 1968	445
Ernesto Cardenal, <i>La hora 0</i> . Edición: Aquí, poesía. (Montevideo,1966). <i>Aldonza</i> 40, febrero 1968	448
Ambiente y creación en la poesía inglesa moderna (notas a una antología de poemas amorosos), en <i>Antología de poemas ingleses románticos en español</i> . Alcalá de Henares, 1969, <i>Aldonza</i> , 17. Alcalá de Henares, marzo 1966.....	449

Pujals, Esteban: <i>La poesía inglesa del siglo XX</i> . Barcelona: Editorial Planeta, 1973. <i>Filología Moderna</i> , 48, pp. 408-410, junio 1973	457
Ignacio-Salvador Llamas L-D, <i>Fénix 1975: Manuario de escoria</i> . Universidad de Granada. Facultad de Derecho. Extensión Universitaria. Serie Ensayos. Granada 1975	461
<i>John Donne: Poesía erótica</i> . Introducción, versión castellana y notas de Luis Carlos Benito Cardenal. Colección Insulae Poetarum. Barcelona: Barral Editores, 1978, en <i>Estudios de Filología inglesa</i> , 4-5, pp. 183-186.....	467
<i>Poesía inglesa: Antología bilingüe</i> . Traducción por José Siles Artés. Colección Notas: Literatura. Barcelona, 1979, en <i>Estudios de Filología inglesa</i> , 10 (Granada, junio 1982), pp. 193-201	473
Antonio Enrique, <i>Orphica</i> [V Premio de Poesía Villa de Rota 1983]. Fundación Alcalde Zoilo Ruiz-Mateos (Rota, 1984).....	486
“Antonio Enrique y <i>La Armónica Montaña</i> (Granada transfigurada en novela)”, <i>Campus</i> , 13. Granada, abril 1987, p. 17	492
“Gerald Brenan: Hispanista angloandaluz”, de J. A. Díaz López. <i>Ideal</i> , Granada, lunes 16 de mayo 1988, p.	

30; <i>El Periódico del Guadalete</i> , Jerez, 10 de febrero 1990, p. VII	501
“Ante una antología poética de Nicolás del Hierro”, <i>Europa Sur</i> . Cádiz, sábado 24 de agosto 1991, p. 32.....	505
Vicente Sabido, <i>Antología poética</i> . Mérida: Excmo. Ayuntamiento, 1990, <i>Empireuma</i> , Orihuela, año X, nº 20. Otoño 94, p. 58	511
Manuel José Alonso García (ed), <i>Los Estados Unidos de América desde la perspectiva europea, a partir del Imperio español y de las huellas de España</i> . Volúmenes I y II. Melilla: Asociación de Estudios Hispano Africanos, 1996	517
Un precioso libro. <i>Puerta de Madrid</i> , 27 de junio 2009	521
Presentaciones / Prólogos	527
“Preámbulo de los pueblos del nuevo continente”, en Fernando Garcés Sarralde, <i>Marketing de Alcalá de Henares 1968-1969</i> . Alcalá de Henares: T.P.A. 1968 pp. XV-XIX.....	528
Introducción, <i>Lira Complutense</i> . Alcalá de Henares. Excmo. Ayuntamiento, 1970.....	539
“Bellas Artes, Panorama general”, en Fernando Garcés Sarralde, <i>Alcalá de Henares y su Partido</i> . Alcalá de Henares, T.P.A. 1972, pp. 283-286.....	563

Presentación de <i>La Armónica Montaña</i> , de Antonio Enrique. Salón Caballeros XXIV. Palacio de la Madraza, cuatro de noviembre de 1987. Granada.....	569
Tomás Ramos Orea, <i>Antología opcional de poemas emocionales ingleses</i> . Selección nota introductiva y versión de ... Universidad de Granada: Secretariado de publicaciones 1989	573
[Introducción a] Luis de Blas <i>Por Montes y Riberas</i> . Antología poética. Alcalá de Henares, 1999	581
Homenajes / Recordatorios	593
Un tramo o sexenio sin don Emilio	595
“Condensación, no exenta de ternura” [Sobre la poesía de Jorge Guillén], <i>Ideal</i> , Granada, 7 de febrero 1984, p. 14	601



TOMÁS RAMOS OREA (Alcalá de Henares 1936) es doctor en Filosofía y Letras desde 1961 por la Universidad de Madrid, y doctor en Derecho desde 1980 por la de Granada (filólogo entre juristas y jurista entre filólogos). Y desde siempre, poeta. Pasó los veranos enteros de 1957 y 1958 en Oxford (Inglaterra) trabajando de obrero manual polivalente y versátil, y practicando y aprendiendo más inglés. Dio clases de lengua y literatura españolas en un Instituto de Segunda Enseñanza de Market Harborough (también en Inglaterra) durante el curso escolar completo 1959-1960. Ya con el título de Doctor – y al tiempo que estudiaba con avidez – profesó en Universidades USA y canadienses, 1961-1971. Además de un libro de memorias *Un castellano en Granada* sobre sus menesteres como docente–investigador en el Departamento de Filología inglesa de la Universidad de dicha ciudad en España, y de un volumen de *Prosas cosmopolitas*, el resto fundamental de su producción creativa en prosa, hasta el momento y en

razón de los diez libros ya aparecidos, se acomoda bajo el título general de *Mujeres, lugares, fechas...*, sobre viajes de aventura por más de 70 países y/o parajes de las cinco partes del mundo. Su novela *Amor se dice obitcham en búlgaro* discurre, asimismo, sobre asuntos y peripecias de una excursión por Bulgaria, Turquía y Rumanía.

Sabedor de que sólo en la palabra radica la realidad de las cosas, Tomás Ramos Orea, tras muchos afanes, ha conseguido cerrar las dos mitades – viajes y Literatura – de su círculo vital, al otorgar cobertura literaria a las situaciones cuya geografía emocional constituye el objeto de su obra.

Su entera producción poética se contiene, hasta la fecha, en el volumen *Poesía (Reunida y ordenada, 1954-2007)*, Madrid : 2008.

Tomás Ramos Orea está dejando su impronta en la narrativa de viajes, aventuras y encuentros (Memorias); en la creación poética; en la traducción de textos poéticos ingleses; en la crítica y el ensayo literarios, y en la metodología valorativa en la enseñanza e investigación de la literatura, de un lado; junto con la investigación jurídica, de otro, constituyendo con estos cinco campos de señalada independencia entre sí –y acaso con exclusividad en toda España, que sepamos– uno de los muestrarios más completos de producción académica en nuestro país.

ISBN: 931544