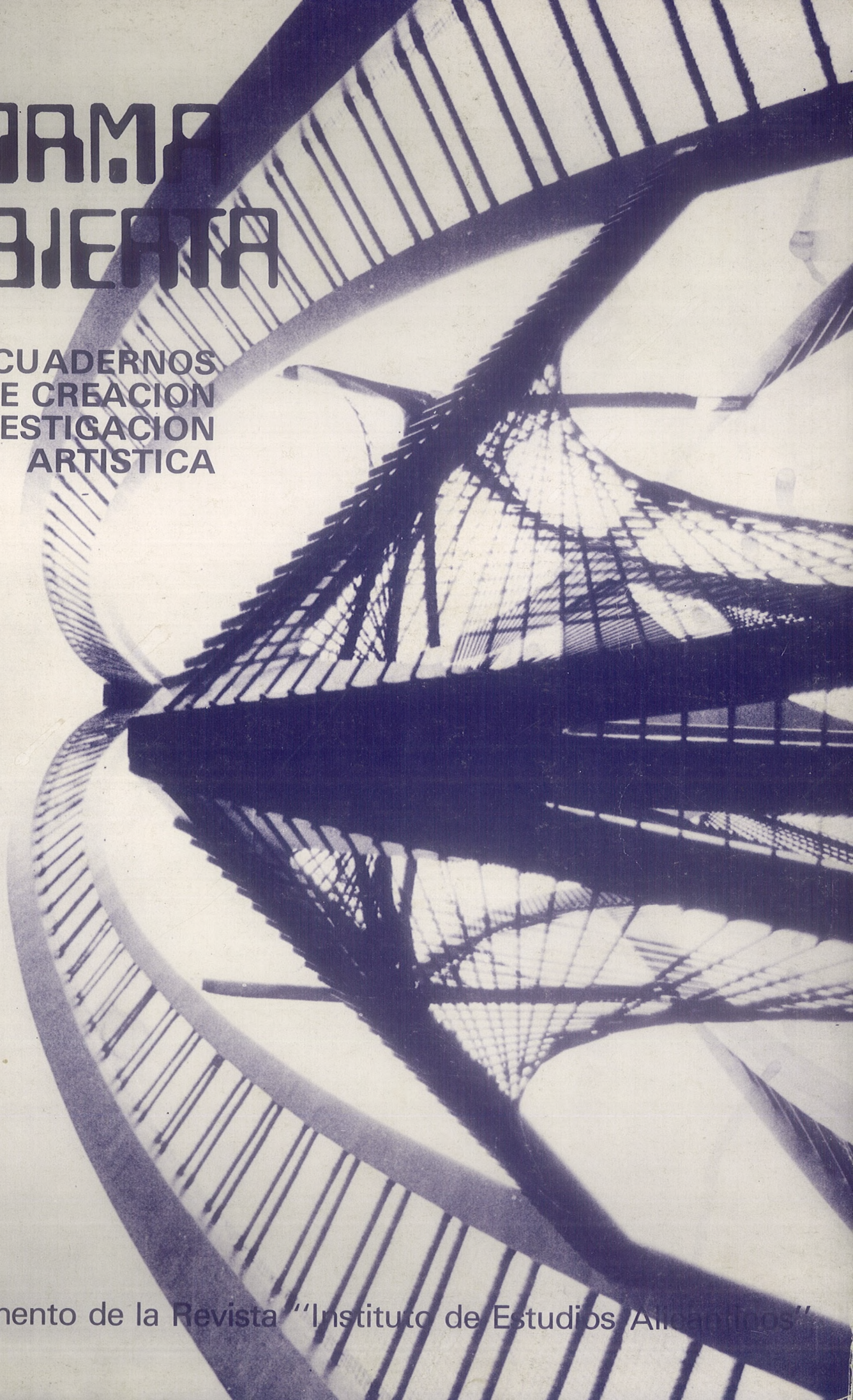
FORMA ABIERTA

CUADERNOS
DE CREACION
E INVESTIGACION
ARTISTICA



Suplemento de la Revista "Instituto de Estudios Alicantinos"

FORMA ABIERTA

CUADERNOS

DE

CREACION E INVESTIGACION

ARTISTICA

Suplemento de la Revista

"INSTITUTO DE ESTUDIOS ALICANTINOS"

FORMA ABIERTA Núm. 1

Suplemento de la Revista

"Instituto de Estudios Alicantinos"

Excma. Diputación Provincial
de Alicante

ENERO, 1974

Director: JUAN ORTS SERRANO

Subdirector: RAFAEL AZUAR

Consejo Asesor: JUAN MATEO BOX
JOSE A. CIA
ENRIQUE LLOBREGAT
MANUEL MARTINEZ BLASCO
P. FRANCISCO ESPINOSA CAÑIZARES

GRAFICAS DIAZ - Vial de los Cipreses, 19 - ALICANTE

CONTIENE:

RAFAEL AZUAR:

Sobre la función del paisaje en la novela

ENRIQUE GIMENEZ:

Vampiros, apuntes, viajes y otras inexperiencias

JOSE M.ª BALCELLS:

Consideraciones a unas variantes de Miguel Hernández

Dibujos originales de Eduardo Lastres

SOBRE LA FUNCION DEL PAISAJE EN LA NOVELA

Rafael Azuar

1. EL HOMBRE Y EL PAISAJE: ENFRENTAMIENTO DE DOS MUNDOS

Una de las notas más tristes de la literatura actual es el desprecio por el paisaje. Así como, en las ciudades que crecen rápidamente, los rascacielos, los grandes bloques de viviendas, los edificios favorecidos por el auge del turismo, van destruyendo el paisaje natal y natural que las rodeaban e incluso les daban su razón de ser y su gracia, así también nos hallamos en un mundo lleno de inquietudes y urgencias, capaces de trastocar el espíritu del hombre y de abocarlo a un caos, más allá de su auténtica naturaleza, amenazada de crisis y destrucción definitiva. Lo cierto es que cada vez son menos los rincones del mundo no invadidos por el polvo del cemento y por las ruidosas máquinas del progreso y que, a lo largo del tiempo, el ser humano acabará por perder, insensiblemente, el sentimiento del paisaje.

Leed un libro como "La estepa", de Chejov, y os daréis cuenta de cómo el paisaje es el auténtico protagonista de un sinnúmero de relatos. ¿Y cuál es el principal personaje de las obras de Miró, sino el paisaje, que asoma por todas sus páginas y nos llena de olores y zumos, de venas ocultas, sonoras de agua? ¿Y

qué encanto hallábamos, en nuestra adolescencia, leyendo páginas y páginas de Loti, sino ese encuentro fresco y continuo con un paisaje que se nos ofrecía, de manera sencilla y lírica, como correspondía a la técnica de un autor que, en su discurso de ingreso en la Academia Francesa, dijo: "Yo no leo nada" ?...¿ Y qué es lo que hace meditar profundamente a Azorín, sino un viejo y polvoriento camino, una fuente, un ciprés, una nube que se deshace en ligerísimos vellones, sobre el cielo desnudo y fúlgido de Castilla, en una mañana de verano?

Amigos míos: voy con Chejov en una carretela, donde viajan un sacerdote, un comerciante, un joven cochero y un niño. Hay un momento, a la salida del sol, en que toda la estepa revive y las hierbas se alzan, todavía húmedas del rocío, y los pajarillos cruzan aleteando la inmensa llanura. Pero pronto el calor del sol, el terrible sol de julio, lo hace enmudecer todo y hasta los élitros callan en el sopor de la tierra calcinada e inmensa. Pero sabemos muy bien que la estepa vive, aún bajo el sol canicular; que el trigo y el centeno levantan sus menudas espigas sobre la tierra rojiza, en largas franjas doradas; que allá hay unos pastores, con sus fieros mastines; que, más lejos, se mueve un grupo de afanosos segadores y, todavía más lejos, hay unas isbas, un grupo de árboles, un viejo molino con las aspas inmóviles... Y es este sorprendente mundo el que nos interesa, más que las preocupaciones de los hombres, de momento. El magnífico, el enorme, el infinito paisaje de la estepa nos fascina, como también nos atrae en "El Don apacible", de Shólojov. Pero aquí, en el relato de Chejov, mucho más, porque aparecen enfrentadas misteriosamente el alma de un niño solitario con la solitaria estepa.

Es fácil darse cuenta de la irremediable soledad humana, sobre todo cuando nos hallamos ante la profundidad de dos paisajes que, para Chejov, son igualmente hermosos y terribles: la estepa y el mar. Ambos, en su majestuosidad y grandeza, son capaces de arrancarnos de todo lo exiguo y mísero y abstraernos en un mundo diferente, inabarcable, de infinitos y misteriosos horizontes. Esta es una de las razones que nos dan idea de la importancia del paisaje: la permanencia en el mundo de unos factores originales, de una organización más vasta, más poderosa que la obra del hombre. Aquí está el mar, desde hace mil años, o diez mil, o un millón de años, y sus olas rompen en la arena, una tras otra, siguiendo un ritmo que no conocemos, con una absoluta y total indiferencia respecto a los asuntos humanos.

2. LOS PELIGROS DE LA DESCRIPCION.

2.1. DEL VERISMO AL OBJETALISMO.
2.2. RETORICA Y ESTETICISMO.

De este enfrentamiento con una creación cuyos orígenes desconocemos, perdiéndose más allá del tiempo, pero cuyos principios y extraordinaria vitalidad sólo podemos captar a través de la poesía y de la música, nos queda en el paisaje el único misterio real y visible al que aferrarnos, al que poder dirigir esas preguntas que nunca tienen respuesta y que caracterizan el modo de ser del auténtico artista. Pasarán muchos años y siempre una criatura humana se irá poblando de sueños y de misteriosas respuestas, desnuda frente a un paisaje...

El desprecio que las actuales generaciones sienten hacia el paisaje se debe, en primer término, a lo ominosa que resulta toda descripción detallista y menuda, tras la cual se pierde la esencia profunda del conjunto —a fuerza de fijarse en los elementos—, técnica que la cámara fotográfica ha superado con

creces y que corresponde por entero al cine; el escritor ha de dar el paisaje en hondura, en síntesis, en imagen poética o trascendente, sin aburrirnos con el inventario de todo lo que puede contener una visión superficial y continua. En este sentido, tampoco el objetalismo de signo histórico —tal como lo significa Roland Barthes— puede darnos una solución estética, ya que limita extraordinariamente el mundo de las cosas (1).

En efecto, según esta teoría, todo objeto comprende un "estar ahí" —espacio visual que concierne al cine— y un "ser algo" —tiempo, evocación, recuerdo, contenido sensible o afectivo— que corresponde a la novela. En este sentido, la literatura narrativa viene a ser una reminiscencia o evocación del **fondo humano** de las cosas —tipo Proust o Azorín— contra la cual Robbe-Grillet impone la concreta existencia visual del objeto.

Quien haya leído "Le Père Goriot", de Balzac, se sorprenderá en el primer capítulo ante la minuciosidad exhaustiva con que el autor nos describe, página tras página, la casa de huéspedes de la señora Vauquer. Difícilmente un lector actual soportaría la detallada descripción de muebles, porcelanas y tapices —incluso los "temas" decorativos, basados en escenas del Telémaco, Calipso y el hijo de Ulises, etc.— bajo el lema shakesperiano **"All is true"** (Todo es verdad), como si Balzac se empeñara desde el primer momento en ofrecer al lector, concienzudamente, no una ficción novelesca, sino realidad y nada más que realidad. Sin embargo, la intención de Balzac no es solamente la de pormenorizar y dar noticia de los objetos que componen la escena, sino la de crear un clima, una atmósfera, necesarios para ambientar el drama que va a desarrollarse ante los ojos y el corazón del ingenuo lector del siglo XIX. Su técnica es tan simple y dirigida a un público tan simple que, en algunos momentos, no tiene inconveniente en explicarla: "Su rostro, frío como una primera helada de otoño; sus ojos, arrugados, y cuya expresión pasa de la sonrisa prescrita a las bailarinas al amargo ceño del prestamista, en fin, toda su persona explica la pensión del mismo modo que la pensión implica su persona. **La mazmorra no se explica sin el celador, no se puede imaginar la una sin el otro.** La gordura insulsa de esta mujeruca es la consecuencia de esta vida como el tifus es la consecuencia de las exhalaciones de un hospital. Sus enaguas de punta de lana, que son más largas que su primera falda, confeccionadas con un vestido viejo y cuya borra se escapa por las costuras de la tela rajada, resumen el salón, el comedor, el jardincillo, anuncian la cocina y hace presentir a los pupilos".

Para comprender el inmenso avance de la literatura en poco más de un siglo, bastaría comparar esta técnica de Balzac con la de Carlos Fuentes, en su novela corta "Aura", donde el peso agobiador de la atmósfera o clima llega a hacernos vacilar entre lo real y lo irreal, hasta el punto de que, en algunos instantes, hemos de cerrar el libro para convencernos de que existimos, independientemente del relato, libres de todo agobio, de toda magia...

---

(1) "en Robbe-Grillet, la minuciosidad de la descripción no tiene nada que ver con la aplicación artesana del novelista verista. El realismo tradicional adiciona cualidades en función de un juicio implícito: sus objetos tienen formas, pero también olores, propiedades táctiles, recuerdos, analogías, en una palabra, hierven de significados; tienen mil modos de ser percibidos, y nunca impunemente, puesto que suscitan un movimiento humano de repulsión o de apetito. Frente a este sincretismo sensorial, a un tiempo anárquico y orientado, Robbe-Grillet impone un orden único de captación: la vista. El objeto aquí ya no es un centro de correspondencias, una multitud de sensaciones y de símbolos, es solamente una resistencia óptica "..." los objetos de Robbe-Grillet están hechos para estar ahí. Todo el arte del autor consiste en dar al objeto un "estar ahí" y en arrebatarle un "ser algo "..." O sea que el objeto de Robbe-Grillet no tiene ni función ni sustancia. O, más exactamente, una y otra son absorbidas por la naturaleza óptica del objeto".

R. Barthes: "Ensayos críticos". Seix-Barral, 1967; págs. 36, 37 y 38.

En verdad, lo que, desde 1834 hasta nuestros días, ha cambiado rotundamente es la personalidad del lector y éste es el eje invisible alrededor del cual se construye toda innovación literaria. Queramos o no queramos, toda obra literaria se dirige al lector, está pensada para el lector y es él quien se hastía de unos métodos, de unos procedimientos, y exige al creador una nueva forma de expresarse. La complejidad del lector actual es la causa de muchas de las aberraciones seudoliterarias que invaden los mercados, así como también de los aciertos técnicos con que un autor logra salvarse en el camino de sí mismo, abandonando las sendas ya trilladas y pisoteadas por todos. Olvidemos esa frase ingenua que dice que el escritor escribe para sí mismo y aceptemos las cosas simplemente como son.

Y sigamos con nuestro tema: la destrucción del paisaje en la literatura de hoy tiene, como primer motivo, decíamos, la enumeración detallada de las cosas que viene a morir en el objetalismo de "La escuela de la mirada". Otro factor importante en este proceso es el del esteticismo más o menos retórico que toma al paisaje como objeto y lo convierte en un museo de tópicos y mitos: los cisnes, las blancas columnas, las rosas de la tarde, las sombras del crepúsculo, creando toda una terminología efectista, en la que no faltan las alusiones a las divinidades clásicas. Tanto Valle-Inclán en las "Sonatas", como los relatos cortos de Lugones, como Miró en ciertos aspectos de "Las figuras de la Pasión", caen en la trampa del ejercicio retórico que el Modernismo trasladó del verso a la prosa y en el que el aleteo de las palomas en torno a un desnudo de mármol, en el silencio "autumnal" del jardín, transforman la impresión natural del paisaje, poco a poco, en un abigarrado escenario rococó, orlado de Venus y Adonis, de Psiquis y Eros, en actitudes más o menos melancólicas y eróticas. Este artificio lleva a escritores como Vargas Vila a un estilo delirante, en el que la palabra se separa de la realidad en planos que flotan como los velos de las bacantes en una soñada orgía... Y ocurre lo que siempre ha ocurrido cuando lo falso usurpa los poderes de lo real y un mundo de cartón piedra intenta sustituir al escenario en que vivimos: el artificio se apaga, los recursos se agotan en sí mismos, y de pronto nos damos cuenta de la pobreza y miseria que nos rodean. Apagadas las luces, todo vuelve a adquirir el perfil sobrio y vulgar que les caracteriza y nos damos cuenta del profundo engaño con que un pretendido arte intentaba embaucarnos.

La descripción retórico-esteticista nos daba una falsa imagen del paisaje y para muchos lectores ya paisaje y retórica constituian una misma cosa detestable. Los grandes prosistas han contribuido, pues, quizá sin darse cuenta, al descrédito de uno de los elementos fundamentales de toda creación artística: el paisaje; el paisaje, considerado como enfrentamiento del hombre con un mundo desconocido, cuyas claves quizá nunca pueda descifrar.

3. LA NOVELA "DE UN SITIO": el paisaje como entorno significativo

En la novela "Los monederos falsos", de Gide, ha lugar el siguiente diálogo:

> *—Lo que yo quisiera —decía Luciano— es contar la historia, no de un personaje, sino de un sitio —mira, por ejemplo, de una de estas avenidas, contar lo que sucede en ella— desde por la mañana hasta la noche. Llegan primero niñeras, nodrizas llenas de lazos... No, no... primero gentes muy grises, sin sexo ni edad, a barrer la avenida, a*

regar el césped, a cambiar las flores, a fin de preparar el escenario y la decoración antes de abrirse las puertas, ¿comprendes? Entonces es cuando llegan las nodrizas. Unos rapazuelos juegan con la arena y riñen entre ellos; las niñeras les pegan. Después, es la salida de los colegios, y más tarde de las obreras. Hay pobres que vienen a comer, en un banco. Luego gentes que se buscan; otras que se huyen; otras que se aíslan, soñadoras. Y después, la multitud, en el momento de la música y de la salida de los almacenes. Estudiantes, como ahora. Al atardecer, amantes que se besan y otros que se separan, llorando. Y, finalmente, al anochecer, una pareja de viejos... Y de pronto, un redoble de tambor: cierran. Todo el mundo sale. Se acabó la comedia. ¿Comprendes? Algo que diese la impresión del final de todo, de la muerte... pero sin hablar de la muerte, naturalmente.

—Sí, ya veo la cosa muy bien... (...)

—Y no es esto todo, ¡no es esto todo! —prosiguió Luciano con ardor—. Quisiera, en una especie de epílogo, mostrar esta misma avenida, de noche, cuando todo el mundo se ha ido, desierta, mucho más bella que de día; en el gran silencio la exaltación de todos los ruidos naturales: el ruido de la fuente, del viento entre las hojas, y el canto de un pájaro nocturno.

O sea, una vez más, la exaltación del paisaje, frente al cual los seres humanos somos unos entes fugaces, casi insignificantes, títeres de marionetas, cargados de alegría y de tristeza. André Gide define muy bien este tipo concreto de novela: "novela, no de un personaje, sino de un sitio". Se han escrito, en efecto, multitud de novelas de este tipo: la novela de una calle, de una pensión, de una taberna, de un hotel, de una mina, de una aldea, de un penal, de un prostíbulo, de una zona determinada del campo o de la montaña, de un suburbio de la gran ciudad... En este tipo de novela, el paisaje es un marco matriz y determinante que configura los hechos y las figuras del relato, las oprime o las libera, deformándolas incluso.

Las figuras que aparecen tendidas en una playa, frente al mar lleno de brillos y suaves espumas, y hablan de mil cosas intrascendentes, o simplemente descansan, tumbados al sol, luego del pesado y fatigoso trabajo del invierno, nos parecen en cierto modo triviales y ligeras, como si representaran una divertida escena en la que lo esencial fuera solamente ofrecernos la máscara de su apariencia. Una nube de verano, sí; el rumor de la espuma; una existencia breve, que ha de vivirse en el luminoso y corto espacio de unas vacaciones. La intensidad de la luz puede borrar, incluso, el perfil de los personajes.

El paisaje cobra, pues, una importancia extraordinaria en la obra narrativa, no considerado solamente en sí, sino como mundo determinante y deformador de los personajes, guía y motivo de sus acciones, presagiador de la muerte, hasta un fatalismo insospechado. La novela no puede renunciar a esta sombra o a esta luz que el paisaje cede a sus figuras, pues todo ser humano, sicológicamente, es también hijo del paisaje como lo es de sus padres, en cuanto es ser-de-un-determinado-mundo. Colocad a uno de vuestros personajes tras una ventanuca empañada de niebla, en los años de su infancia, y habréis marcado sus sueños e ilusiones para siempre...

Pero no solamente el paisaje representa un entorno significativo y conformador del personaje como entidad indi-

vidual, sino también como entidad colectiva, como generador de un tipo especial de comunidad socio-económica, que se desarrolla a través de los tiempos. "Como el agua da a la piedra, gota a gota, su labranza —decía Ortega— así el paisaje modela su raza de hombres, gota a gota; es decir, costumbre a costumbre. Un pueblo es, en primer término, un repertorio de costumbres". Tal como sea el paisaje así será la riqueza o pobreza del medio, la naturaleza del trabajo que en él pueda realizarse, la idiosincrasia del conjunto humano, incluso la preocupación de la comunidad. Hay pueblos atenazados por una necesidad trágica de subsistir y en ellos la pobreza y la esterilidad del medio se convierten en el **fatum** que marca, indeleblemente, su destino.

Contemplando un paisaje, puede uno imaginarse la vida de sus habitantes, sus limitaciones, sus penas y sus trabajos. No se trata, pues, de considerar al paisaje como fondo o simple decorado de la existencia, sino como elemento generador de una serie de constantes histórico-sociales, capaces de integrar una determinada estructura económica y de desentrañarnos las razones de una serie de actos y formas de vida que pudieran parecer inconscientes o gratuitas a los ojos del espectador.

4. LA MUERTE DEL PAISAJE EN LA ANTILITERATURA

Pero el paisaje siente la amenaza de la destrucción a través de una narrativa en la que el lenguaje, como en las telas de una inmensa araña, asume todos los residuos de la realidad y se constituye en devorador de todos los significados visibles. La palabra humana como única expresión balbuciente de un mundo vencido, se convierte en el antídoto de la literatura. Es sólo una corriente de conciencia, a veces lúcida, oscura en la mayoría de los trechos. Asoma algo de vida y pronto es sofocado por un lamento; la queja prosigue, como en un disco rayado, y sonidos e imágenes representan la única pervivencia de algo que pudiera llamarse literatura. Beckett es un eco del fin de los tiempos:

> *Y esta otra pregunta, que me es conocida, Por qué he venido, que no tiene respuesta, de modo que respondía, Para variar, o, No soy yo, o, Es el azar, o incluso, Para ver, o en fin, la edad del fuego, Es el destino, siento que llega, la pregunta no me hallará desprevenido. Todo es ruido, negra turba saturada que aún debe beber, marejada de helechos gigantes, brezo con simas en calma donde se ahoga el viento, mi vida y sus viejos estribillos (...) La niebla se disipará, lo sé, por mucho que uno esté desprevenido, el viento refrescará, al caer de la noche, y el cielo nocturno cubrirá la montaña, con sus luminarias, los astros, que me guiarán, una vez más, guiarán mis pasos, esperemos la noche. Todo se enreda, los tiempos enredan, antes sólo había estado, ahora estoy siempre, dentro de unos instantes aún no estaré, penando en mitad de la vertiente, o entre los helechos que rodean el bosque, son los alerces, no intento comprender, nunca más intentaré comprender, como suele decirse, de momento estoy aquí, desde siempre, para siempre, ya no temeré a las palabras importantes, no son importantes (...). Así he sobrevivido, hasta el presente. Y aún esta noche parece que todo marcha bien, estoy en mis brazos, me sostengo entre mis brazos, sin mucha ternura, pero fielmente, fielmente. Durmamos, como bajo aquella lejana lámpara, embrillados, por haber hablado tanto, escuchado tanto, penado tanto, jugado tanto. (1).*

(1) S. Beckett: "Textos para nada". Tusquets Ed. págs. 13-15.

Aquí el paisaje no es más que un contrapunto de sombras, restos de un mundo habitado y entrevisto; lejanamente, oyendo a Beckett, escuchamos las tenues campanas de la medianoche, sobre un campo en ruinas, anunciando el fin de una existencia cada vez más desprovista de significados.

Las imágenes del paisaje, captadas en la infancia o en la adolescencia, cuando más se graban en el alma, son ya submundos que giran en la nada, antes de caer en el olvido o el silencio. Esta letanía desarticulada de Beckett, que parece sonar en lo hondo del universo, como una oración poética y lejanamente desgarrada, podría muy bien ser el réquiem adecuado para cantar la muerte del paisaje en la literatura actual.

5. EL PAISAJE COMO APOYATURA SENSORIAL DEL RELATO

Y ya sólo nos queda por tratar un punto, en estas notas nacidas de unas lecturas del verano, acerca de la función del paisaje en determinadas estructuras literarias.

Decía Baroja, refiriéndose a su lejano pariente Aviraneta y a las novelas por él protagonizadas: "Al escribir yo novelas del siglo XIX no lo he hecho por buscar con intención una época sin brillantez y sin grandeza, sino por colocar las figuras en un ambiente próximo, comprensible y explicable".

La necesidad de situar los hechos y las figuras en un ambiente lo más conocido posible, hace que el paisaje cobre, en ciertos autores, una importancia radical. Así, en las novelas de Mauriac, un mismo paisaje es el escenario de todas sus obras. Este autor confiesa, en una entrevista publicada en "Le Figaro Littéraire" —15 de noviembre de 1952— (citada por Pierre de Boisdeffre en "Metamorfosis de la literatura"): "Todo ha sucedido como si en mí se hubiera cerrado la puerta de una vez para siempre sobre lo que debería ser la materia de mi obra, cuando tenía veinte años... Un mundo estrecho, limitado a una clase burguesa en vías de transformación y, quizá, de desaparición; a una ciudad; a uno o dos paisajes: landas o viñedos; a una religión o, mejor aún, a una atmósfera religiosa de la que casi nada subsiste hoy".

Pero esta limitación tiene, también, otras causas, que aquí no confiesa el autor. En sus pequeños ensayos titulados "La novela" y "El novelista y sus personajes", surge de nuevo este tema, pero con una luz distinta. Dice el autor de "Nudo de víboras" (1): "No puedo concebir una novela sin tener presente en mi espíritu, hasta sus menores detalles, la casa que será su teatro; es necesario que las más secretas avenidas del jardín me sean familiares y que todo el territorio de los alrededores me sea conocido; y no con un conocimiento superficial. Algunos de mis colegas me cuentan que como cuadro de la novela que proyectan, eligen tal o cual población que hasta entonces les era desconocida, y viven en el hotel el tiempo necesario para la composición del libro. Yo me considero incapaz de hacerlo. De nada me serviría establecerme, aunque fuese por un largo periodo, en una región que me fuese totalmente extraña. Ningún drama puede empezar a vivir en mi espíritu si no lo sitúo en los lugares donde he vivido siempre. Tengo que poder seguir a mis personajes de habitación en habitación. Con frecuencia su rostro permanece indistinto para mí; no conozco más que su silueta, pero siento el olor a enmohecido del corredor que atraviesan, no ignoro nada de lo que perciben, de lo que oyen a tal o cual hora de la noche, cuando salen del vestíbulo y avanzan por la escalinata".

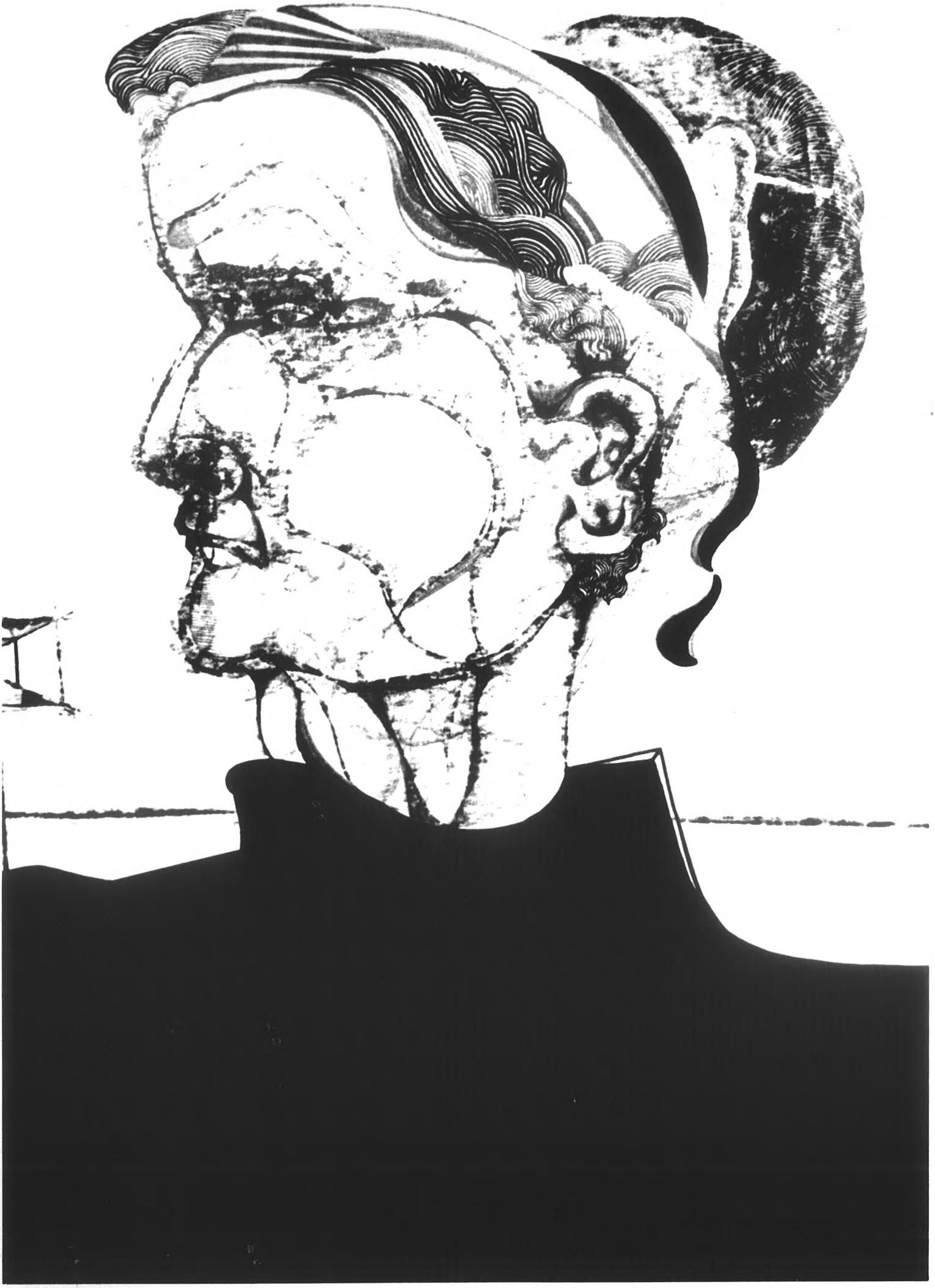
(1) F. Mauriac: "Obras completas". Janés, 1954. Tomo III, p. 908.

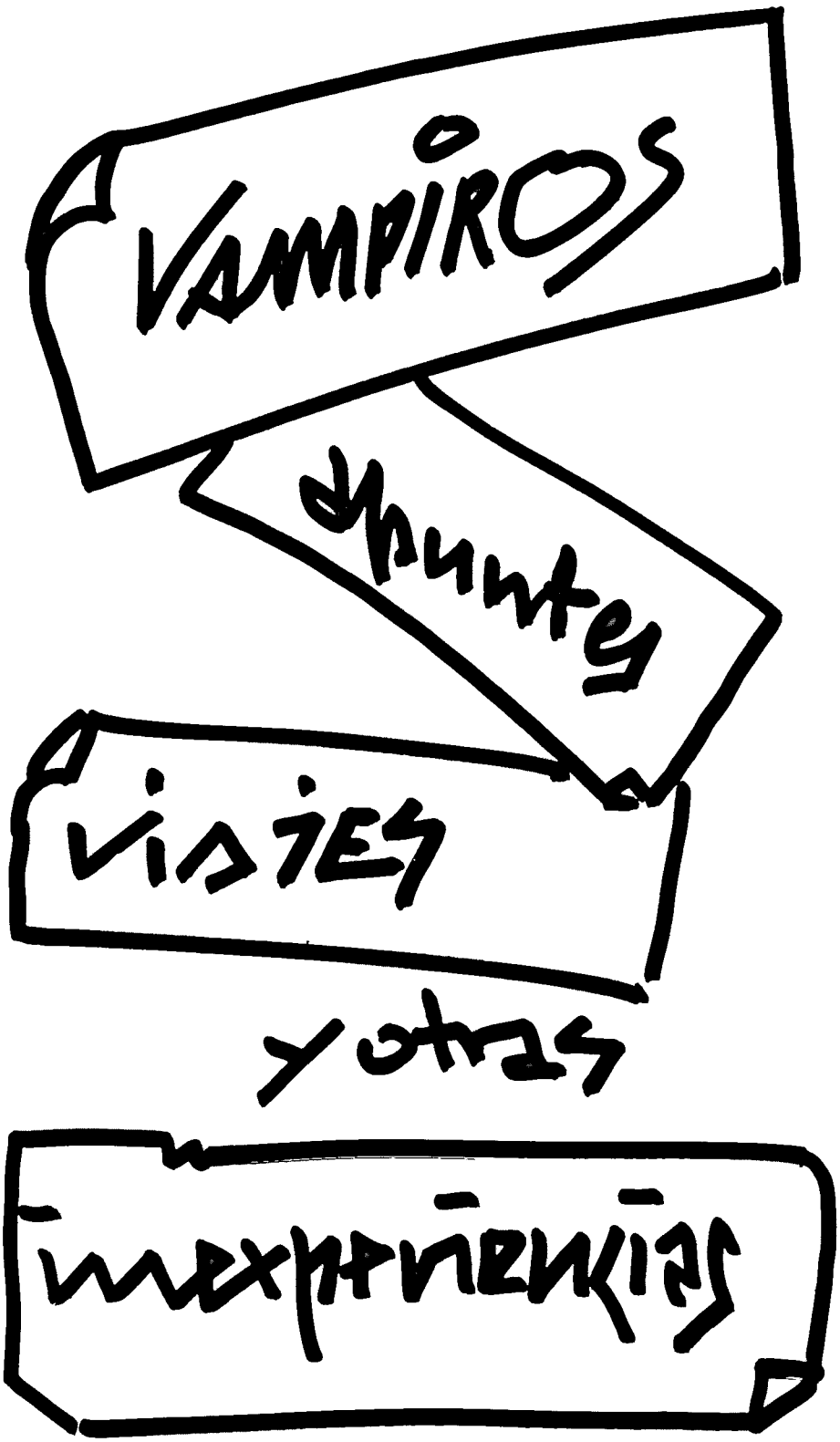
El texto lo considero suficientemente explícito: el paisaje —el paisaje familiar, conocido desde la infancia y la adolescencia, las dos edades que suelen conformar al escritor para siempre— es utilizado aquí como **apoyatura sensorial** para que los personajes no floten en un mundo impreciso; saber a qué huele el jardín en una hora determinada; qué flor es la que abre sus pétalos en cierta época del año; cuál es el rumor del bosque en la mañana, el canto de las tórtolas en las viñas, que agitan, rumorosamente, sus pámpanos...; los frutos que se exprimen en los labios; esa luz, esa claridad del cielo que hace más intensa la mirada de una mujer, que está —que estuvo— a nuestro lado, al declinar de la tarde... El dominio de ese mundo de imágenes y sensaciones, hace posible el éxito no sólo de Mauriac, sino también de una Colette, incluso de un Proust. Esa atmósfera especial en que se apoyan las mil vivencias del relato, nos recuerdan la afirmación de Susan Sontag: "La unidad básica del arte contemporáneo no es la idea sino el análisis y extensión de las sensaciones (o, si es una "idea", lo es sobre la forma de sensibilidad). Rilke describió al artista como alguien que labora "por una extensión de las regiones de los sentidos individuales"; Mc Luhan llama a los artistas "expertos en conciencia sensorial"... (1).

Bien, no queremos alargarnos en el tema. El paisaje representa, en este tipo de escritores, un catálogo de sensaciones experimentadas y bien conocidas donde apoyar el mundo de la ficción; una base real más importante que la entidad propia del personaje —"su rostro permanece indistinto para mí", confiesa Mauriac—, capaz de imprimir gracia y auténtica existencia a ese vasto continente de palabras que constituye una novela, amenazado siempre de naufragar en la nada.

---

(1) S. Sontag: "Contra la interpretación". Seix-Barral, pág. 353.





Enrique Giménez

a Mariet, Ginercio y Jaume

INVERSIONES

Hay momentos en que un temblor como de ángel surge de las mesas, hace tintinear las copas, cierra la música y todo oscurece repentinamente. Es entonces cuando mi ojo se dilata buscando una escotilla o un respiradero, mi oído crece hasta creer oir un zarpazo o un alarido o el seco ruido de un cuerpo en el vacío, mis labios notan la presencia de una imagen que brilla un momento en el silencio y se deshace. Corrientemente todo acaba en una mano leve y pulcra apoyada en mi hombro, una respiración y un cuerpo que detrás de los brazos aguarda. El hachís, el kiff, la marihuana, el traficante clandestino.

Benidorm-Waldemar /70

ODA FOR EWA

Las tardes son como manos temblorosas o bocas amargas momento en que nace una flor marchita en alguna bitácora hundida o cuando los vocablos entretejen revalorizados tacos analgésicos apuntes a la melancolía las fatigas hieren y se espera la noche

como un maná en terraza cafetería que es entretenido interpretar los mecanismos sencillos de lenguas diferentes los imperturbables derrumbamientos de whisky y soda por el granuloso camino de nuestros estómagos y aguantar firmes los eróticos señuelos de bocas nalgas cargadas de razón y de filosofía mientras la calle se ahorca con un último rayo de sol y Ewa continúa sangrando sobre un cristal no amaré a Ewa esta noche ni nunca consentiré sus minuciosas cerebrales obscenidades pueden ser libertad o el apartar con nuestros sexos tiempos y espacios llenarnos de precipicios de humo como aquí es desazón insulto describir círculos de café cuando Ewa muere desangrada en su apartamento es horrible recordarla sentado en esta silla de colores alegres oh Ewa qué rocío te entra por los pechos qué inigualable placer el sentirte morir sobre un cristal frío qué dicha desconocida me aguarda cuando pasee tu cadáver por París este noviembre no puedo resistirte lejos de esta mesa con taza y restos de café tu mueca epiléptica me llama nos hermana como dioses me eleva bravamente tu resuello de ánade herida no podré resistirte viva no podré evitar asesinar al camarero y huir en tu busca para que me digas ténuemente al oído: asesino, oh Ewa.

Benidorm-Waldemar /70

JARDINS DU LUXEMBOURG

Primero es necesaria la soledad y la intemperie en el parque, el surtidor helado y la nieve.

Situarse luego frente a la luminosidad del sol para que no haya sombra alguna que derribe el equilibrio.

Asegurarse con minuciosidad de que hay soledad y nieve y luz absolutas.

Esperar unos minutos vacíos de voluntad hasta sentirse húmedo y hueco.

Entonces abrir la mano y cerrar los ojos hasta reconocer a Jean Antoine Watteau que pasea sobre ella corriendo a saltitos, poético y gracioso, con una **chinoiserie** en el pico.

Ahora dibuja desnudos en el estudio de la Grande Chaumière.

guía para viajeros inexpertos / 71

BLANCANIEVES EN LE BOIS DE BOULOGNE

Una orla de manzanas no he estado orlado de manzanas puede ser un privilegio o una casual coincidencia pasear por un desierto de manzanas y encontrar de pronto una manzana primero después otra manzana y así una serie de manzanas que formen orla y de la orla pendiente en el pecho que surja un olor a manzana el purificador tibio olor lírico mareante a manzanas debe hacer sentir al privilegiado orlado de manzanas una llamada de elegido por el mágico manzano de las Indias pues de inmediato quema incienso lee en dorados mágicos libros de magia abandona el desierto ciudadano de manzanas ya que nadie es capaz de predecir lo indiferente que es el cuerpo a las leyendas y quiere sentir que la tierra es ligera y que el corazón palpita en cada manzana de su cuello y sale de la ciudad y huye llevando todo lo que tiene que no es otra cosa que una orla de manzanas en las que cada manzana es una criatura convertida en árbol o palabra derivada en roca o luz ponzoñosa de sonrisa perdida en el horizonte que espera volver al recibir la caricia de un labio olvidado en el cesto de fruta de una comida campestre.

guía para viajeros inexpertos / 71

LOS NOMBRES DEL AGUA

Qué lejos tu cuerpo de la frialdad de los mapas.
Tú tienes quieto el mar y los ríos quietos, sin agua
que fluya océanos sobre arrecifes de espuma,
fuentes marinas que aneguen las playas de pequeñas
huellas de náufragos perdidos.

Tienes la humedad que se desliza de los mástiles,
la gota que divide la cubierta y cae lenta
hacia su origen. Todo en ti crepita y se conmueve
cuando el mar deja ir la oscura rosa de los vientos
a la redondez del abrazo.

Cuando te colma el amor y te arrebata el vértigo
¿cuál debe ser entonces el alba, cuál el poniente?
Las palabras y los tiempos ahorcados de las jarcias
claman la inmensa alegría de confundirte toda
en la plenitud entregada.

Hermosa como una eterna ciudad de capiteles
hundidos o breve perfil de velero desnudo,
tu cuerpo es isla a la deriva, besos que apagan
los faros de los horizontes y buscan en silencio
la dirección del desembarco.

apuntes a Migue / 72

TRES NOTAS A VERMEER

1.— aire justo
Vermeer enamoró la luz
de las estancias
ligeras huellas de sol
en tu cara
claridad del secreto.

2.— firme ascensión
hasta la mirada
no cabe más vuelo
que el párpado
borrando la sombra
única belleza.

3.— aire sorprendido
resuelto en el bordado
de la tarde
o dormido
suspensa claridad
quieto silencio.

cuaderno de viaje / 72

DOS POEMAS VENECIANOS

I

Nada se me niega esta noche,
son míos los mástiles de la opulencia,
el pavimento de traquita y piedra de Ischia
y es grande esta inmensidad de agua que fluye
hasta mí para rendirse.

Bastan aquí unas cuantas cosas:
el morado damasco, la uva de Chipre,
los lechos de flores y el cautiverio
de las estatuas en las hornacinas de plata.
El mar con una orden puede escupir
la brea de los siglos y el sudor de los remeros
y es real esta obediencia de los objetos
porque un gesto hace más ruidoso al río
y ya alta se agita la inmortalidad.

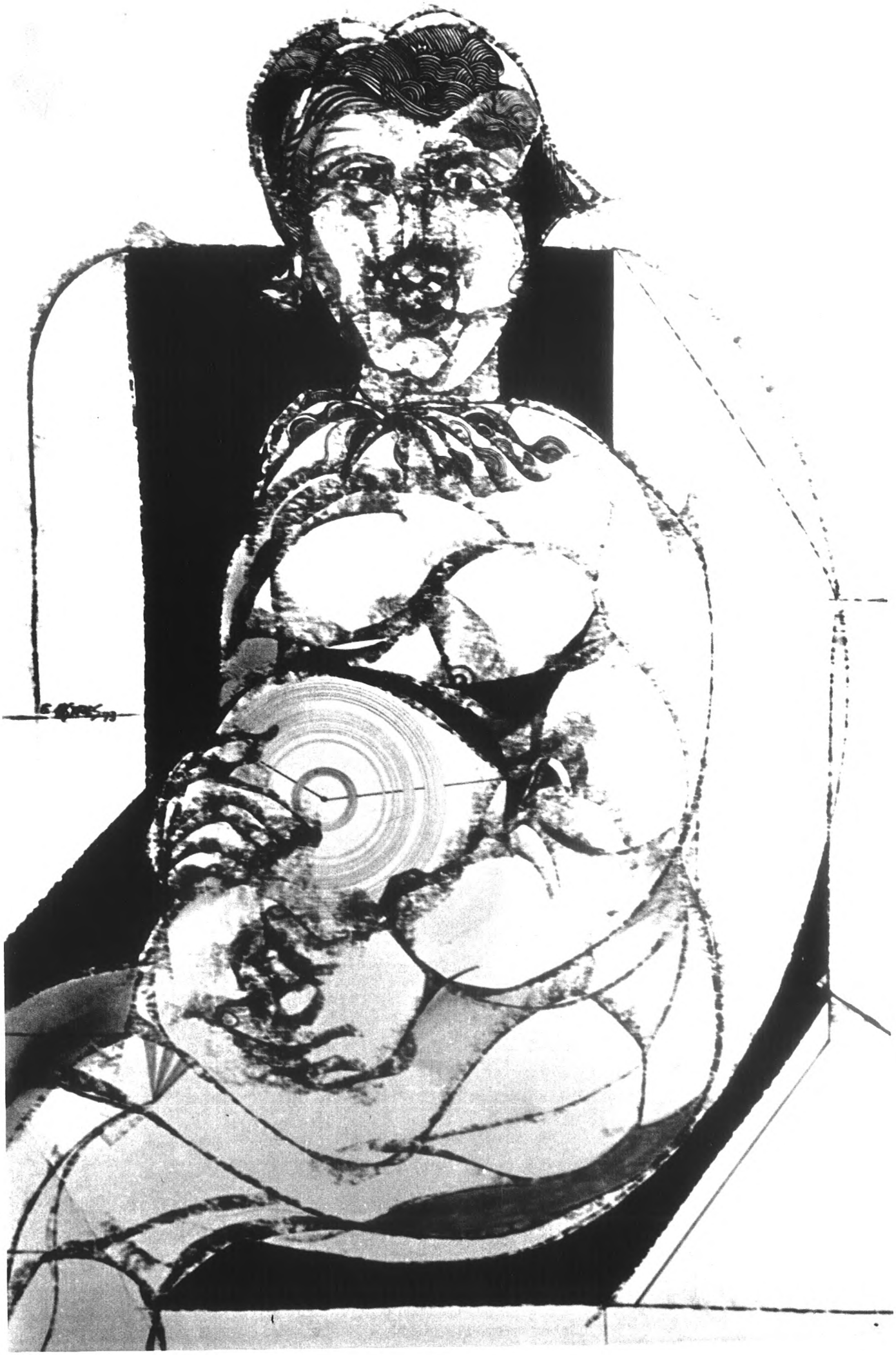
cuaderno de viaje / 73

II

Este busto erguido de pliegues claros
no fue creado para infundir temor;
afirma la promesa de eternidad
que se desprende del predestinado,
el fruto final del héroe victorioso,
la fecunda osadía que en él vibró
con el despertar de las trompetas.

La vanidad evoca el corazón del mármol.

cuaderno de viaje / 73



CONSIDERACIONES A UNAS VARIANTES DE MIGUEL HERNANDEZ

José María Balcells

Esta reflexión sobre un aspecto tan concreto en la técnica de Miguel Hernández constituye un balance —discutible y relativo, desde luego— a unos análisis previos que emprendí a partir de variantes encontradas en diversos poemas de sus "Obras Completas".

No dispuse de papeles manuscritos que contienen sin duda nuevas variantes, pero pienso que no diferirán demasiado las consideraciones aquí expuestas de las que obtendríamos ensamblando más materiales.

La mayoría de las composiciones de Hernández que presentan corrección pertenecen a la etapa más esmerada del poeta, entre los años 1933-35, si bien podrían explicarse singularmente por la preparación de "El rayo que no cesa". Me guardaré de afirmar que años después, ya en plena guerra civil, y en sus poemas últimos, Miguel Hernández no retocara sus originales en pos de exigencias perfectivas, pero sería prudente deducir que el dolor entorno y su correlación en esencialidad lírica recortarían el antiguo rigor formal. Los críticos ya se refirieron a la voz poética espontánea de estas fechas aciagas, y a su desnudez de artificios. A la atenuación del prurito formalista colaborarían, naturalmente, los moldes estróficos de las composiciones finales, de suyo con menor apretura estructural que los sonetos de otro tiempo; y colaboraría también el consiguiente afianzamiento del autor en las configuraciones poemáticas.

LAS CORRECCIONES A UNAS OCTAVAS

En las correcciones a unas octavas tempranas, estimo que el poeta no reparó demasiado en ciertos efectos rítmicos a los que progresivamente (ya en "El rayo que no cesa") prestará mayor atención. Lo intentaré probar comentando

algunos versos de "Abril-gongorino", poema que se incluyó con variaciones en el auto sacramental (1). En la estrofa primera de la segunda octava hay cambios:

"Con pasto de algodón, niño, de mano,"
"Con el pasto el niño de algodón de mano,"

Para valorar el porqué de la corrección tengamos presente que la estrofa donde se inscriben posee un ritmo que basa su acento clave en 6ª, en tanto que la corrección presenta acento primordial en 5ª. Lo interesante es el nuevo auge de la palabra "niño", que se ha realzado con el acento. Y sobre todo el distinto ritmo que se ha conseguido. La corrección pudiera deberse a considerar este endecasílabo como "mal sonante", es decir, endecasílabo que a pesar de acentuarse rítmicamente en 6ª no consuena con el verso, pues se ha colocado un acento secundario fortísimo tan cerca del predominante que casi lo ha absorbido. El ritmo resulta mucho más flexibilizado y reforzado en la corrección. Notemos también que la distribución acentual se ha equilibrado si cabe y la estructura oracional se ha hecho más simétrica. Las comas que han desaparecido confieren mayor ligereza de movimiento a la andadura sintáctica:

"Con (el) pasto (el) niño (de) algodón (de) mano".

Al incluir este verso en el teatro, Hernández se ha visto obligado a adaptarse al género, eludiendo el vocativo "niño", por no tener su correlato en ningún personaje de la obra.

En otro verso de esta misma estrofa, el poeta ha quitado el adverbio "ya", que concretaba temporalmente el texto, y no convenía al simbolismo intemporal del auto.

"Ya apacienta en los cielos su correo,"
"/ apacienta en los cielos su correo,"

Estudiemos ahora un verso de la tercera octava, estrofa primera. En la versión primitiva:

"giraldadas alturas datileras"

y en la corrección:

"giraldas alturas datileras"

Teníamos un verdadero endecasílabo en el original, un endecasílabo "a maiore", sigla A_3, o sea, con acentos en 3ª y 6ª. En cambio, la versión retocada se ha transformado en un decasílabo... En el primer verso, se trataba de un endecasílabo melódico, con ritmo clave en 6ª, la palabra "alturas" subrayada por el acento, y aún más aupada estilísticamente gracias al penduleo de apertura y cerrazón vocálica de a-u-a. Como es sabido, la articulación resulta reforzada, pues nos vamos de la vocal más abierta a la más cerrada para volver a abrir la articulación. Desde un aspecto estético, la sílaba expurgada producía una reiteración vocálico-consonántica con otras sílabas iguales del verso. Probablemente, fiado del oído, corrigió Hernández sin más objetivos que eludir la posible cacofonía del -dadas.

En la segunda estrofa de la octava quinta:

"Haciendo el río bruscos ademanes,"
"El río, haciendo bruscos ademanes,"

El primer endecasílabo podríamos atrevernos a denominarlo "a la francesa", con el que difiere únicamente en la pretendida "cesura épica", que no cuenta la sílaba postónica en la medida. Pertenece a los endecasílabos "a minore", con sigla B_2 (si lo creemos "a la francesa") (2). Ciñéndonos a la corrección, no se ha tenido presente el ritmo. Se ha conseguido —si se pretendía eso— una sintaxis lógica con menosprecio de la fuerte pausa (en el original) tras la quinta sílaba, pausa que colaboraba en destacar estilísticamente el significado (el impulso) del adjetivo "bruscos".

CORRECCIONES EN LOS SONETOS

En el período —amplio período— de sonetista, desde "Imagen de tu huella" hasta "El rayo que no cesa", Hernández varía sus textos con la mira primordial, creo, de conseguir un mejor contenido poético. Y en términos generales, a la perfección de significado pretendida se junta en muchos versos una rítmica más estética. La rectificación lexical que no afecta al ritmo siempre aporta una más óptima calidad semántica, y la rectificación léxica que altera además el ritmo predomina en aciertos, con notable beneficio léxico-rítmico, frente a la corrección que podríamos calificar de menos afortunada (la perfectibilidad de sentido se realiza a costa de una perturbación rítmica).

Al margen de los aspectos tratados, las diversas versiones plantean problemas cronológicos. Situemos la cuestión. A lo largo de su obra, Miguel Hernández utilizó materiales literarios empleados ya en páginas o momentos anteriores de su poemática. En efecto, encontramos de vez en cuando poemas enteros cuyas dataciones no se corresponden temporalmente con las del libro que los contiene, o con la composición concreta donde se inscriben, y son fruto de elaboración previa. Resulta obvio subrayar que el hecho mismo de su aprovechamiento posterior nos indica que el poeta consideraba a estas formas "incluibles" como momentos no excesivamente desentonables dentro de su conjunto, e incluso partícipes posibles de su estructura, y hasta en algún caso el leiv-motiv inspirador. Pues bien, según la clasificación de los poemas por años de probable creación —tal como se establece en las "Obras Completas"—, hay casos de cronología sin dudas, como sería, por ejemplo, afirmar que el poema "Abril-gongorino" tiene una datación anterior a la versión incluida en el auto sacramental. Pero existen obras de difícil prioridad temporal: el soneto "Ya de su creación, tal vez, alhaja", del que se poseen tres versiones...

La edición de las "Obras Completas" de Miguel Hernández, a cargo de Elvio Romero, propone la siguiente diacronía para el soneto "Ya de su creación, tal vez, alhaja" (3): versión de "Imagen de tu huella" (A); versión de "El silbo vulnerado" (B); y versión de "El rayo que no cesa" (C). Supuestas las versiones A y B del mismo año, de 1934, sugiero que la B es en realidad el original. De manera que, cronológicamente, tendríamos: B, A, C. Veamos el soneto, del que copiamos la versión tenida por primera, la de "Imagen de tu huella":

"Ya de su creación, tal vez, alhaja
algún sereno aparte campesino
el algarrobo, el haya, el roble, el pino
que ha de dar la materia de mi caja.

Ya, tal vez, la combate y la trabaja
el leñador con ímpetu asesino
y, tal vez, por la cuesta del camino
sangrando sube y resonando baja.

Ya, tal vez, la reduce a geometría;
rectas, planos, la mano que le apresta
el zapato mayor a todo vivo.

Y cierta, sin tal vez, la tierra umbría
desde la eternidad está dispuesta
a recibir mi adiós definitivo".

Escribo ahora las variantes que presentan, frente a este texto, "El silbo vulnerado" y "El rayo que no cesa".

I algún sereno aparte campesino ("Imagen")
de algún sereno aparte campesino ("Silbo")
algún sereno aparte campesino ("Rayo")

II que ha de dar la materia de mi caja. ("Imagen")
que ha de dar la madera de mi caja. ("Silbo")
que ha de dar la materia de mi caja. ("Rayo")

III el leñador con ímpetu asesino ("Imagen")
el leñador del ímpetu asesino ("Silbo")
el talador con ímpetu asesino ("Rayo")

IV y, tal vez, por la cuesta del camino ("Imagen")
y, tal vez, por la cuesta del camino ("Silbo")
y, tal vez, por la cuesta del camino ("Rayo")

V sangrando sube y resonando baja. ("Imagen")
dando un olor a vida, muerta baja. ("Silbo")
sangrando sube y resonando baja. ("Rayo")

VI Ya, tal vez, la reduce a geometría; ("Imagen")
Ya, tal vez, la reduce a geometría: ("Silbo")
Ya, tal vez, la reduce a geometría, ("Rayo")

VII rectas, planos, la mano que le apresta ("Imagen")
rectas, planos, la mano que le apresta ("Silbo")
a pliegos aplanados quien apresta ("Rayo")

VIII el zapato mayor a todo vivo. ("Imagen")
el último zapato a todo vivo. ("Silbo")
el último refugio a todo vivo. ("Rayo")

IX Y cierta, sin tal vez, la tierra umbría ("Imagen")
Y cierta, sin tal vez, la tierra umbría, ("Silbo")
Y cierta y sin tal vez, la tierra umbría ("Rayo")

Consideremos ahora la posible prioridad entre las tres versiones. La variante I no afecta fundamentalmente a la estructura rítmica. Que el poeta —si aceptamos el orden de Elvio Romero— rectifique un original y luego deseche la corrección no parece, en principio, buen método. Y todavía más rara técnica que en una corrección se añada una partícula (la preposición "de") innecesaria y dislocadora, además, de la coherencia sintáctica. Permítaseme aquí ordenar la cadena: Ya alhaja, tal vez, de su creación, algún sereno campesino (es posible que) aparte el algarrobo, el haya, el roble, el pino que ha de dar la materia de mi caja. Esta sería una lección, pero no excluyo otras interpretaciones, como por ejemplo: Ya (en) algún sereno aparte campesino, (y) alhaja, tal vez, de su creación, (está) el algarrobo, el haya, el roble, el pino que ha de dar la materia de mi caja. Ambos supuestos dependen de que sea la palabra "aparte" verbo o sustantivo. La primera tesitura no nos obliga a tantos sobreentendidos, aunque la segunda viene avalada por cierto verso del poeta, el que da principio a un soneto de "El silbo vulnerado", soneto que no se insertó después en "El rayo que no cesa". Veamos el endecasílabo en cuestión: "Te espero en este aparte campesino". Dejemos el problema en tablas, porque no importa para nada a nuestro objetivo el decantarnos por una u otra lectura. En la variante II, la corrección atañe al léxico. Repitamos de nuevo lo extraordinario e inverosímil de corregir un original (el vocablo materia en madera) para aprobarlo otra vez, olvidando la corrección. En cambio, resulta muy factible pensar que Hernández quiso pulir el contenido poemático trocando una voz, "madera", objetual y concreta, por "materia", sin duda más incorpórea y subjetiva. Un pulimento semejante (e incluso más intenso) se aprecia en la variante VIII, donde "zapato" se convirtió en "refugio".

En la variante III, del segundo cuarteto, tampoco existe alcance métrico. Se trata de una rectificación lexical. En las primeras versiones se conserva "leñador", que será permutada por "talador" en "El rayo que no cesa". La otra corrección consiste en sustituir "del" por "con". En el sintagma "el leñador del ímpetu asesino", se confiere una cualidad genitiva, de siempre, al leñador, expresión que no produce el dramatismo apetecible. Pero en "el leñador con ímpetu asesino", entendemos que el leñador colabora en el destino de sangre de Miguel Hernández, le precipita, con su circunstancial aportación, aún más brutalmente a esa muerte lírica ansiada. Empero, "leñador" poseía resonancias humanas demasiado caras para Hernández, resonancias que se suprimen en "talador", cuyo campo semántico abarca la idea de "destruir la naturaleza", medio al que se sintió Hernández vital y poéticamente tan vinculado. La variante IV implica ausencia o presencia de una coma. Sin ella, eliminada por exigirlo el nuevo enfoque del verso siguiente, la esticomitia se transforma en encabalgamiento suave sobre el endecasílabo onceno. La variante V logra una bimembración y beneficia el sustrato sonoro, ahora portador de aliteraciones nasales y sibilantes, aupadas por situarse bajo los acentos versales. El ritmo resulta, pues, más diáfano, en sáfico. La corrección que nos ocupa, evita una peregrina antítesis muerte-vida, y confiere equilibrio a la andadura sintáctica, cuyo material está distribuido en dos partes simétricas, órbita de Góngora. Hernández sometió este

verso a una lima muy perfectivizadora, ya que tras desdecirse de la vulgaridad metafórica "dando un olor a vida", empapó de su "sino sangriento" al talador.

Las correcciones del primer terceto abonan tanto la prioridad temporal de Elvio Romero (variante VIII) como la nuestra (variante VI). En la VIII, es cierto, el soneto B se coloca estilísticamente más cerca de C que de A. Por mi parte, no tendría inconveniente aquí en ceder, por una vez, ante Elvio Romero... Porque una vez sí pudo el poeta volverse al original, a "último". Sin embargo, la variante VI, y consiguientemente la VII, hablarían en mi favor. La VI comprende la alternancia de tres signos de puntuación: punto y coma, dos puntos, y coma. Notemos que mi hipótesis: B (:), A (;), C (,) demuestra una gradación descendente en la fuerza separativa de los signos, marcas cuyos diferentes grados nos indican la progresiva independencia de "rectas, planos" con respecto a "geometría", independencia que se realiza casi por entero en "pliegos aplanados". Para finalizar, constatemos nuevamente, valiéndonos de razonamientos similares a los ya esgrimidos, la prioridad de B ante A, en el verso doce.

La mayoría de investigadores que se han ocupado de la obra de Miguel Hernández, poco o nada nos dicen acerca de las variantes. Apenas dos o tres libros se han detenido a analizarlas o a comentarlas someramente. Dario Puccini (1962) escribió unas líneas sobre las correcciones del soneto "Ya de su creación, tal vez, alhaja". Esta fue su opinión: "Piú complesso, invece, il caso, pure negletto dai commentatori, del soneto "Ya de su creación, tal vez, alhaja", di cui si hanno tre versioni distinte: ed e interessante che nell'ultima Hernández torni in parte alla primitiva stesura, proprio perché piú spontanea, piú diretta... Nell'ultima stesura, M.H. elimina ogni allusione di tipo ermetico e gongorino, ed anche alcune che erano nella primitiva versione". (4). En sus palabras, comprobamos que no se hizo problema de la prioridad temporal de las tres versiones, y que mi análisis dista leguas de su apreciación, apreciación que, a mi ver, no parece convenir en absoluto a este soneto...

OTRAS VARIANTES PROBLEMATICAS

Miguel Hernández incluyó sus poemas "Canto de Independencia" y "Canción de la ametralladora" en una obra dramática, "Pastor de la muerte", fechada por las "Obras Completas" en 1937. Como poemas aparte de la pieza teatral, se creen compuestos en 1938-39. O sea, las versiones sueltas de "Canto de Independencia" y de "Canción de la ametralladora" serían posteriores en un año o más al drama. ¿Es cierta esta prioridad temporal? Me inclino por negarla, basándome en algunas variantes que ofreceré a continuación. Por tanto, si la obra teatral está bien fechada en 1.937, las composiciones aludidas deberían ubicarse en este mismo año, o ser anteriores. Y si la datación precisa corresponde a los años 1938-39 para ambos poemas, entonces modificaríamos las fechas de "Pastor de la muerte", situando la obra por estos años o más tarde.

CANTO DE INDEPENDENCIA (5)
variantes en la estrofa primera

versión autónoma

"Paso a paso, mi tierra vuelve a mí. Trozo a trozo,
vuelven la claridad y el día y el centeno.
Han querido arrojar tanta luz en un pozo,
en un pozo guardado por un puño de cieno".
.....

versión dramática

"Paso a paso, mi tierra vuelve a mí. Trozo a trozo,
vuelven la claridad del día y el centeno.
Han querido arrojar este mapa en un pozo,
en un pozo guardado por un puño de cieno".

La variante del verso segundo sustituye un polisíndeton por una expresión más didáctica. El otro cambio introduce el sintagma "este mapa", deíctico por referirse a algo que ve el espectador. En efecto, en las acotaciones escénicas, el autor escribe: "El mapa de España, proyectado en rojo y negro".

variantes en la estrofa doce

versión autónoma

"¡Fuera de aquí, egoístas de retorcidas manos,
dispuestos a negar la pureza de la nieve!"

.....

versión dramática

"¡Fuera de aquí, egoístas de retorcidas manos,
dispuestos a cagar encima de la nieve!"

Si en las variantes anteriores pudo haber sus más y sus menos, estimo que ahora resulta imposible dudar cuál es la versión primera. La corrección dramática, que cumple una consigna política de incitación, adolece de poesía. Si se repara en que "negar" se transforma en "cagar", y en que "pureza" se convierte en "encima", un adverbio, comprobamos que el verso ha perdido muchísimo. La corrección se ha hecho, pues, para un público oyente que esperaba quizá palabras de este tipo.

variantes en la estrofa quince

versión autónoma

"Ellos cierran la boca como una piedra brava
y aprietan las cabezas como un siglo de puños,
cerrados, agresivos, llenos de espuma y lava,
contra aquellos que quieren robar nuestros terruños".

.....

versión dramática

"Ellos cierran la boca como una piedra brava
y aprietan las cabezas como un siglo de puños,
cerrados, agresivos, llenos de espuma y lava,
contra aquellos que quieren arar nuestros terruños".

Fijémonos ahora en un verdadero despiste del poeta. "Ellos" —los nacionales— son agresivos "contra aquellos que quieren robar nuestros terruños". Evidentemente, Hernández, del bando republicano, no pretendía decir lo que dijo. En cambio, en la versión dramatizada, el concepto se hace comprensible. No "robar", sino "arar". Eso sí.

variante en la estrofa dieciocho

V.A. donde de estos soldados la historia resplandezca,
V.D. donde la historia de estos soldados resplandezca,

La rectificación pudo buscar la claridad, al deshacer un hipérbaton cultista, además de mal sonante. En fin, deseo de naturalidad, pues el poeta se dirige a un público popular.

variantes en la estrofa diecinueve

V.A. y aún sonarán los nombres y las pisadas rojas
cuando el bronce no suene y el cañón eche canas.

.....

V.D. Y aún sonarán las voces y las pisadas rojas
cuando el bronce se arrugue y el cañón crie canas.

El cambio de "nombres" por "voces" resulta más difuso, inconcreto y poético. Las otras rectificaciones son "no suene", que se cambia en "se arrugue", y "echa", que lo hace en "crie". Una parece claramente mejor: "eche", frente a su corrección "crie", es chabacana. La otra, "no suene", resulta menos hallazgo que "se arrugue", aunque más sonora. Aquí finaliza mi análisis de las variantes.

Pero añadamos algunas consideraciones más acerca de la cronología. El drama se basa preferentemente en composiciones octosilábicas, y ordenadas en redondillas, ya alternadas, ya abrazadas. El "Canto de Independencia" desentona con la restante metría del drama precisamente por ser eso, un canto, emitido en versos de arte mayor, alejandrinos. Aún más peso tiene considerar que el referido canto no se deduce dramáticamente de la pieza teatral, se nota un añadido, añadido de calidad pero añadido al fin. Hernández lo titula "Voz del poeta".

CANCION DE LA AMETRALLADORA (6)
VARIANTES

V.A.	V.D.
Pero hay tiempos que exigen malherir, además de los puños de hierro, hierro más eficaz.	Pero hay tiempos que exigen malherir, disparar, y la mano precisa esgrimir, además de los puños de hierro, hierro más eficaz.

La versión dramática perfecciona la anterior, añadiendo dos versos que hacen más coherente la estrofa. Más coherencia y mejor léxico. "Además", inexpresivo e impoético, se traduce en "disparar", a tenor con el tema.

V.A.	V.D.
que acobarda al acecho y al cañón más fatal	que acobarda la carne del cañón más fatal.

Como consecuencia de su inclusión en un tipo de teatro especial, también esta variante persigue la claridad, un acercamiento al público. Se cambia una expresión conceptuosa, "acobarda al acecho", por una determinación más simple y casi tópica, "la carne del cañón".

V.A.	V.D.
Donde empieza su canto el relámpago va; donde acaba el disparo	Donde empieza su canto el relámpago va: donde llega el disparo .....

Nuevamente, lo conceptuoso, la antítesis de "empieza" y "acaba" se allana en "llega": clarificación. Las demás variantes del poema carecen de interés... Confrontando ahora todo el canto con su versión teatral, notamos que en un caso la expresión corresponde a un sujeto lírico único, y en otro, a muchos sujetos líricos y en más de una tanda. El efecto dramático revestirá más intensidad. Concluyendo: la versión autónoma es anterior.

---

(1) "Abril gongorino", en "O.C.", pág. 47. Véase también la versión incluida en el Auto Sacramental, pág. 482.

(2) Sigo la nomenclatura expuesta en RUDOLF BAEHR, **Manual de versificación española**, Madrid, Gredos, 1970, págs. 135-42.

(3) Las diferentes versiones, en "O.C.", págs. 194, 204 y 223.

(4) En **Miguel Hernández, Poesie**, a cura di DARIO PUCCINI, Milano, Feltrinelli Editore, 1962, págs. 39 y 103.

(5) En "O.C.", pág. 351 la versión autónoma, y pág. 957 la dramática.

(6) En "O.C.", pág. 353 la versión independiente, y pág. 914 la inserta en la pieza teatral.

EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL
ALICANTE