



ALDABA
REVISTA
del CENTRO ASOCIADO a
la
UNED
MELILLA

Año 6º núm. 12 - 1988



A *E* **D** *A* **B**
R E V I S T A
del CENTRO ASOCIADO a
la
U **N** **E** **D**
M E L I L L A

Año 6º núm. 12 - 1988

DIRECCION

José Megías Aznar

CONSEJO DE REDACCION

**Vicente Moga Romero — José Manuel Calzado Puertas — Teresa Rizo Gutiérrez —
Celia García Marfil — Antonio Bravo Nieto — Paloma Moratinos Bernardi — Isabel
Gutiérrez Román — Teresa Serrano Darder**

EDITA Y DISTRIBUYE

**Servicio de Publicaciones del Centro UNED de Melilla
Palacio Municipal. Apdo. 121. Teléfono 681080 y 683447**

**Imprime: COPISTERIA LA GIOCONDA
Melchor Almagro, 16
Depósito legal: 526/1983
I.S.S.N.: 0213-7925
GRANADA**

INDICE

	<i>Pág.</i>
ACERCA DE LA POESIA ISRAELI CONTEMPORANEA: ZELDA MISH-KOVSKY <i>Ana M^a Riaño López</i>	7
LA APORTACION DE SENECA AL ESTOICISMO ROMANO <i>Manuel Suances Marcos</i>	15
RAICES EUROPEAS EN LA OBRA DE HENRY JAMES <i>María Antonia Alvarez</i>	21
DURACION Y RITMO EN LA "NOUVELLE" DE ENTREGUERRAS <i>Carmen Camero Pérez</i>	25
JUAN RAMON JIMENEZ. PERFIL BIOGRAFICO Y POETICO <i>Isabel Gutiérrez Román</i>	35
LITERATURA Y REALIDAD: EL CUENTO MARAVILLOSO <i>Aza Zapata Navarro</i>	47
EL ELEMENTO "AGUA" EN LOS POEMAS DE LA ANTOLOGIA POETICA DE JOAQUIN BENITO DE LUCAS <i>Carmen González Escudero</i>	57

Acerca de la poesía israelí contemporánea: Zelda Mishkovsky

por Ana M^a Riaño López

Es evidente que la complejidad que presenta hoy en día la producción poética israelí se corresponde con la del nuevo proceso de creación literaria judía, que fue iniciado con timidez hace dos siglos y que se desarrolló entre horizontes contrapuestos: por un lado, la apertura hacia el exterior, y por otro, el mantenimiento de la tradición, de lo que S. Halkin denomina "autosuficiencia", cuando se refiere a los orígenes de la moderna literatura hebrea.¹

Si seguimos de cerca el examen estratificado que hace Schweid² de esta literatura, comprobaremos que la complejidad a la que acabamos de aludir se halla justificada por la inevitable diversidad en que operaron los escritores de origen judío desde la Diáspora, desde fuera de Israel y desde el mismo Israel.

En términos generales, los autores pertenecientes al primer estrato vertieron en sus obras su preocupación por el desmoronamiento de su antiguo mundo espiritual; los del segundo dibujaron como solución a aquel vacío el retorno a Sión; los del tercero se situaron en aparente ruptura con sus antecesores.

Para enlazar la moderna literatura hebrea con la presente poesía israelí hay que recurrir, como punto de partida, a uno de sus más conocidos autores "clásicos", J. N. Bialik (1873-1934), cuyos versos dejaron constancia de la transformación espiritual de su tiempo. "Si Bialik hubiese perseverado en una línea de intimidad personal, escribiendo más para sí, su valor poético sería, creemos, mayor, más absoluto. Pero se vació, en parte, de sí mismo con frecuencia, de su vocación profunda, en beneficio del pueblo"³, al integrarse en el movimiento de retorno a Sión.

Tanto los poetas que sucedieron de inmediato a Bialik y sus coetáneos como los que se encuentran más próximos a nuestros días han venido construyendo sus obras, en cierta medida, atenazados entre dos polos opuestos: uno, el del apego al pasado, a la tradición milenaria judía, con el tema de Israel siempre presente; otro, el de la necesidad de universalización mediante la adopción de la cultura secular europea.

Es claro que desde comienzos del siglo XIX, en plena Haslaká o Ilustración, hasta la actualidad los diferentes movimientos artísticos europeos han ido dejando su huella en la literatura hebrea, y que dicha influencia se ha ido incrementando cuanto más débil se tornaba la de la tradición judía. De ahí que en la actual literatura israelí y más concretamente en su poesía, se haya producido una clara europeización. Sin embargo, este

(1) Halkin, S.: *Literatura Hebrea Moderna*. Fondo de Cultura Económica. México 1968, pp. 13-34.

(2) Schweid, E.: *Literatura Hebrea Moderna*. "Crónicas". Jerusalem 1970, p. 10 ss.

(3) Díaz, R.: *Antología de Poesía Hebrea Moderna*. Ed. Aguilar. Madrid 1970, p. 24.

hecho, que supone un rechazo al pasado, es considerado trágico en sí por la mayoría de los autores contemporáneos, los cuales buscan con ahínco la reconstrucción de una espiritualidad perdida por el paso del tiempo y de los acontecimientos político-sociales⁴.

Es éste, pues, un mundo literario aún confuso, en el que se experimentan y tantean multitud de soluciones al hilo de no menos numerosas tendencias. Intentaremos aproximarnos a algunas de sus claves a través de una poetisa todavía poco estudiada, que suele quedar fuera de las antologías al uso, pero que ha alcanzado gran popularidad y la estimación de la crítica. Nos referimos a Zelda.

Zelda (Schneurson) Mishkovsky aparece en el panorama de la poesía israelí contemporánea como autora de singular hermetismo y personalidad poco conocida, a causa de su status de mujer religiosa. No ocurre lo mismo con su pequeña obra, la cual disfruta hoy de una asombrosa difusión, debida a la aparente simplicidad que emana de sus versos y que es capaz de arrastrar al lector a dialogar consigo mismo.

Nació en Chernigour (Ucrania), en 1914, siendo su padre rabino. A los once años se trasladó a Israel, y en Jerusalén recibió educación en medio de un ambiente estrictamente religioso. Cuando contaba 36 años contrajo matrimonio con Hayyim Mishkovsky, al que perdió en 1970.

Durante cierto tiempo se dedicó a publicar poemas en varios periódicos, pero hasta 1967 no verá la luz su primera colección en forma de libro, *Pena'i* (Tiempo), a la que seguiría cuatro años después otro poemario intitolado *Ha-Karmel ha-I-Nir'eh* (El otro Carmelo), estrechamente relacionado con la muerte de su marido. Un dato a destacar acerca de la publicación de estos dos primeros volúmenes es que tanto los lectores de poesía como los críticos experimentaron cierta sorpresa ante el atino con que Zelda construyó versos religiosos enraizados en el más puro judaísmo tradicional con una sensibilidad plenamente moderna.

En esta producción destacan los poemas alusivos a su relación con Dios y a su vida religiosa, los cuales alterna con otros evocadores de la muerte, la inmortalidad y el lugar que ocupa el hombre en el Universo. En algunos incluso vislumbramos una violenta pugna entre esos dos mundos ya apuntados, que parecen inevitables en la lírica contemporánea israelí y que Zelda resuelve yuxtaponiendo símbolos religiosos y objetos propios de nuestra civilización actual, combinando ingenuidad y sofisticación.⁵

Zelda se recrea en el micro-mundo del hogar y de lo cotidiano, y lo eleva a niveles metafísicos. Para muchos el principal atractivo de esta autora radica en el optimismo, en la inocencia que, en apariencia, se desprende de sus poemas y que se contrapone a la ironía, la amargura y la decadencia reinantes en la poesía moderna. Pero no hay que dejarse engañar. Zelda no es una poetisa simplista o ingenua, ni su religiosidad es tan ortodoxa. Es una autora existencial por cuanto se ocupa del hombre y su mundo (casi el DAS-SEIN heideggeriano), y, por tanto, sumamente actual. Asume el micro-cosmos,

(4) Riaño López, A. M^ª: *En Hanukah de 1946. Un relato de Aharón Appelfeld*. M.E.A.H., vol. XXXVI Universidad de Granada 1987.

(5) Cf. ENCYCLOPEDIA JUDAICA, Year Book, 1973. Keter Publishnig Hause. Jerusalem, 1973, p. 365, en donde se dedica algo más de media columna a la biografía de esta autora recopilada por Abraham Baladan, aunque sólo llega hasta 1972. En el Year Book 1975-6, p. 427, de la citada Enciclopedia se anota la publicación en 1974 de *Al Tirhak*, y en el Decennial Book 1973-82, p. 636, de la misma, se agregan un par de datos más.

pero se niega a creer que esa simpleza que de él se desprende acabe en sí misma (como creía el existencialismo ateo). Por el contrario, ella percibe en todo lo que le rodea un drama cósmico. Así dice en “La casa vieja”, uno de los poemas que componen *Pena’i*:

*... La humilde casa participa de las orgías del cielo ...
... Un rostro de simpleza se reparte
sobre las piedras oscuras
y esto es casi como la seguridad ...*

La casa, que participa de las “orgías del cielo”, puede ser un pequeño cosmos de dolor y tinieblas, y así la acepta *Zelda* con resignación y en diálogo con Dios:

*Ya dejé de fichar las cosas
y mi casa ahora es otra, otra ...
Giró el corazón por caminos de lo oscuro
y siempre vuelve a Dios ...*

...

*Cuando yo muera
irá abriendo Dios lo que he bordado
hilo a hilo
y su gloria arrojará estos colores
al gran almacén que tiene en el Abismo infinito ...*

Enfatiza la importancia de la percepción de los sentidos en los entresijos de su mundo interior, convirtiendo colores, olores y sabores en creadores de sus emociones e inductores de su comportamiento.

Zelda cree y espera la transmigración de las almas, no en un sentido místico y cabalístico, sino a través del intelecto y la belleza, como le gustaría a Maimónides. Así se expresa en su poemario “El otro Carmelo”:

*...¿Es que el gozo que siento en el ocaso
es uno de mis fundamentos letales ...?*

En sus poemas posteriores, casi póstumos, la enfermedad, la tristeza, el sufrimiento y la muerte son parte de su sino existencial y poético. Jamás llega al nihilismo, pero “la vieja casa”, esa vieja casa cuyas descripciones de su metamorfosis son indicativos de la evolución vital, religiosa y literaria de la autora, pierde ahora su dueño y su razón de ser:

*... Y al despertar vi la casa iluminada,
pero nadie está conmigo ...*

Otro motivo característico de la lírica de *Zelda*, en la búsqueda de ese mundo

visionario que a veces identifica con la infancia, es el mar, el océano, que aparece ya en su primer libro como símbolo de lo infinito y lo cósmico. En hebreo INFINITO es EIN-SOF, y como en la literatura cabalística el EIN es NIHILO, NADA, y está próximo a la muerte. Pero a la vez el mar fluye, y el agua es origen de vida.

En algunos poemas el mar es nostalgia de lejanía, en otros santidad; a veces es el TEHOM, puesto que su fondo es el abismo infinito. Pero el mar es también miedo y amenaza. De esta forma describe Zelda el suicidio de las ballenas:

*... Se escaparon de él asustadas las ballenas
para morir bajo el cielo
y agonizar en cama de arena ...*

Otros versos evocan al mar como una pesadilla:

*... Una anciana cansada de llanto
grita: No abráis la puerta,
que no sabría salvaros
si entra el mar ...*

El mar, el océano y la casa son motivos centrales en la obra de Zelda, a los que hay que sumar otros muchos, con la puerta, la llave, el hilo ..., que podrían haber sido tomados del tesoro cabalístico en su concepción jasídica. No creemos que Zelda conociera la Cábala Teórica propiamente dicha (El Zohar o Libro del Esplendor), pero, sin duda, su mundo poético está impregnado del universo temático y semántico de la Cábala, a través de los cuentos jasídicos.⁶

Dos, son, pues los caminos abiertos para encarar la poesía de esta autora contemporánea: uno, el conocimiento estructuralista de todo su universo mítico y temático, que proviene, como hemos apuntado antes, de la literatura mística judía; y dos, el análisis metafórico en el contexto del propio poema. Y ¿por qué no?, intentar explorar su enigmática biografía de mujer religiosa del barrio ultra-ortodoxo de Jerusalén.

Zelda Mishkovsky falleció recientemente, en 1984, y al año siguiente fueron publicadas sus obras completas. La crítica, que había visto en su obra ciertas conexiones con la escuela moderna de los años 1960-1970, rindió homenaje a esta mujer amante de la naturaleza, de lo primitivo y de lo social con la concesión de numerosos premios, entre ellos el "Bialik de Literatura", en 1978.

Para esta ocasión hemos traducido del hebreo original cuatro poemas. Los tres primeros pertenecen a su libro *Pena'i* (Tiempo, 1967), y el último a su segundo poemario *Ha-Karmel ha-I-Nir'eh* (El otro Carmelo, 1971)⁷. Estos son:

(6) La literatura jasídica tiene sus orígenes en el jasidismo, doctrina pietista de naturaleza mística, que surgió en Europa Oriental en el siglo XVIII. Muchos han sido y son los autores judíos que han recurrido a las fuentes de la cuentística jasídica para construir sus obras. Entre los contemporáneos destacamos a S. Y. Agnón, que recibió el premio Nobel de Literatura en 1966.

(7) *Sivê Zelda*. Ed. Hakibutz Hameujad. Tel Aviv 1985.

EN AQUELLA NOCHE

En aquella noche,
cuando me senté sola en el patio
silencioso
y miré a las estrellas,
decidí de corazón,
casi hice un juramento:
dedicar cada tarde
un instante
un instante pequeño y único
a esta belleza que brilla.
Parece
que no hay cosa más fácil,
más sencilla que ésta;
a pesar de todo no he cumplido
mi promesa.
¿Por qué?
Ciertamente acabo de descubrir
que mi pensamiento se eleva hacia sus palacios,
a lo que ven mis ojos,
como aquel pájaro que porta en su pico
paja, plumas y estiércol para construir el nido.
Ciertamente he descubierto ya que mi pensamiento
toma (si no tiene otra cosa)
incluso mis sufrimientos
para hacer de ellos torres.
Toma los sufrimientos
de mi vecina,
y el papel que revolotea en el patio
y los pasos del gato
y la mirada vacía del vendedor
y aquel verso que se agitaba entre las páginas del libro,
y todo esto me construye a mí,
sí, todo esto. Todo esto.
¿Por qué no he cumplido el juramento
que me hice?
Es cierto que me lo creí,
que si mirara un corto y único momento
a la altura del cielo estrellado
se elevaría mi pensamiento hacia el Palacio,
a la luz de los astros.
Es cierto que creí
que si mirara así
noche tras noche
se tornarían las estrellas

lentamente
en vecinos;
se tornarían las estrellas
en parientes;
se tornarían las estrellas
en mis niños.
¿Por qué no he cumplido
el juramento que me hice?
¿Acaso ya olvidé
cuánto envidiaba a los marinos,
a aquellos cuyas casas están a la orilla del océano?
Porque dije en mi precipitación:
—La brisa fresca del mar
penetra en sus vidas;
la brisa fresca del mar
penetra en sus pensamientos, el viento fresco
penetra en sus relaciones con sus vecinos
y en sus relaciones con los miembros de sus familias.
Centellea en su ojos
y juega con sus gestos—.
Porque dije en mi precipitación:
—Es la medida de sus actos,
es la medida del mar y su esplendor,
y no lo es de la vía humana,
y no lo es del callejón del hombre—.
Porque dije en mi precipitación:
—Ellos ven con sus propios ojos
la obra divina
y sienten su existencia
sin nuestras barreras
y sin nuestra lijereza—.
He llorado siempre
porque me hallo enjaulada
entre los muros de la casa,
entre los muros de la calle,
entre los muros de la ciudad,
entre los muros
de los montes.
En aquella noche, cuando me senté a solas
en el patio silencioso,
descubrí de repente
que también mi casa está construída sobre la orilla,
que yo vivo en el borde de la luna
y de los astros,
al filo de los amaneceres y los ocasos.

ME DETUVE EN JERUSALEN

Me detuve
en Jerusalén
que cuelga de una nube,
en el cementerio
con hombres que lloran;
un árbol está doblado,
los montes están borrosos,
y una torre.
—¡No sois vosotros!—
nos dijo
la muerte.
—¡No eres tú—
se dirigió a mí.

Me detuve
en medio de Jerusalén
engarzada en el sol,
sonriente como una novia
en el campo,
junto a una hierba fina y verde.

—¿Por qué me tuviste miedo ayer en la lluvia?—
me dijo la muerte.
No soy yo tu hermana
la callada y la mayor.

DE LAS CANCIONES DE LA INFANCIA

Fue mariposa
que es lo incompleto,
que es lo no-fijo,
que es un reino.
Ciertamente se fueron
los años tiernos
en busca de dulzura,
y chocaron
con las raíces del mar.

¡Oh, oh, oh!
Mi padre y mi madre
lloran sobre la orilla.

¿Por qué el llanto?
¿Por qué el lamento?
si es que el fondo del mar
es la Carroza* hacia Dios.

*La Carroza es una de las formas místicas extáticos de concebir el Trono de Dios, en la primera literatura cabalística.

CUANDO ESTUVE AQUI

Cuando estuve aquí
y tu mirada marrón me protegía
y nuestros pensamientos se tocaban
de repente
ala con ala.

Cuando estabas conmigo
dentro de las cosas cambiantes
eran las paredes antiguas partes de la casa
que contaban afejas historias
por la tarde,
cuando tomábamos té.

Ahora las paredes no son cobertura;
ellas se encerraron en su silencio
y ya no velan mi caída.
Ahora las paredes son cal, argamasa,
un extraño cemento,
material que no responde, como la muerte.

La aportación de Séneca al estoicismo romano

por Manuel Suances Marcos

El estoicismo fue una filosofía con la que se identificó el pensamiento romano e hizo suya de una forma más profunda de lo que pudo hacerlo la misma Grecia. Roma enriqueció paulatinamente el heredado acerbo estoico con las aportaciones sucesivas de los pensadores romanos: Cicerón, Epicteto y Marco Aurelio. Pero la aportación de Séneca tiene peculiares características. Séneca nace en Córdoba y recibe en su niñez todo el "humus" de la cultura ibérica prerromana con sus rasgos característicos. Luego viaja a Egipto donde se impregna de ciertas ideas y vivencias allí actuantes; conoce el helenismo y el judaísmo. Todo ello hace que Séneca, cuando se establece definitivamente en Roma y contacta con los círculos intelectuales estoicos, enriquezca el estoicismo romano con una serie de peculiaridades que le dan una fisonomía singular, dada la original y creativa personalidad del pensador cordobés.

1ª Parte: la situación política de Roma en tiempos de Séneca

La época que vive Séneca es un momento crítico de la antigüedad, en que el régimen imperial se consolidaba y establecía frente al republicanismo que estaba en la infraestructura de la sociedad. Habían mermado las libertades republicanas y el emperador actuaba como un déspota aunque con apariencia de libertad¹. La vuelta a las antiguas costumbres y libertades era impensable, de modo que la marginación de los que no pensaban lo mismo, era inevitable. La soberanía del pueblo se vio mermada y las viejas magistraturas eran manejadas por procuradores que eran agentes directos del poder imperial.

Este cambio de la República al Imperio con todas las convulsiones que llevó consigo puede compararse, como lo hace A. Levi² al paso de la polis a la monarquía helenística. El viejo espíritu romano decae y con él todas sus instituciones y leyes, especialmente el Senado, que fue la encarnación más cualificada del pueblo romano, como lo fue la polis para los griegos. El pueblo romano cansado de guerras y de sangre, e influido por la propaganda oficial, aceptó el estado de cosas impuesto y vio al emperador como a un ser excepcional, dotado de un carisma y atractivo singulares. Augusto trató de hacer ver que su absolutismo era indispensable para la paz y eso no se lo perdonaban algunos.

(1) Homo, L. *El Imperio Romano*, Madrid, 1961, pp. 19 y ss. y Rostavtzeff, M. *Roma*, Buenos Aires, 1968, p. 141 y ss.

(2) Levi, A. *Historia de la Filosofía Romana*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1969, p. 115.

Ante este panorama, es evidente la existencia de sectores donde cundía la apatía general³. Decaía el interés por la vida pública y política y se acallaba el sentimiento de repugnancia de ver a la patria en tal estado. La intelectualidad, ante este estado de cosas que percibía bien, más bien transigió, pero hubo un reducto que, refugiándose en sus escuelas de declamación, formó un grupo intelectual de oposición y de resto de republicanismo. Estas escuelas de declamación tuvieron un gran éxito, pero la retórica era el único escape con efectos de catarsis, ya que era el único modo de poder hablar de libertad y de política sin ser perseguido. Esto es lo que Syme llama la excepción en la "conspiración del silencio". El padre de Séneca vivió activamente en esta oposición y formó en la oratoria y en el acendrado amor a Roma y sus instituciones a su hijo Lucio Amco Séneca.

2ª Parte: Temperamento filosófico de Séneca y orígenes de su pensamiento

Es importante constatar el rico horizonte de vivencias que vive Séneca⁴. Profundiza en ellas dada su capacidad de introspección propia y de observación del ambiente social. Por otro lado la constante reflexión que nunca le deja satisfecho del todo, le configura como un temperamento de ingenio duro y laborioso⁵. Un rasgo típico de Séneca es su sentimiento religioso que le lleva a contemplar la naturaleza de la divinidad que todo lo gobierna con providencia. El anhelo de felicidad lleva en Séneca un signo celeste mezclado con amor a los difuntos y familiaridad con la muerte: Es una perspectiva en la que no se situó ningún escrito grecoromano. Sin esta perspectiva peculiar, su pensamiento resulta incomprensible. Estos rasgos configuran en él un temperamento filosófico que se afianza con el transcurso del tiempo cuyo resorte es el pensamiento del espectáculo divino y cósmico del otro mundo.

Las raíces de esta polarización no sólo hay que buscarlas en la educación escolar. Es una constante más primaria, efecto de una cultura latente en los estratos más profundos de su persona. La causa de esta configuración temperamental está en la primera educación colectiva y ancestral recibida en su primera infancia. Séneca supo de las fiestas nocturnas de los plenilunios tradicionalmente celebradas por los celtíberos en España; igualmente oyó con frecuencia las leyendas que corrían sobre las generaciones antiguas y la grandeza del Occidente primitivo. Una idea de ese Occidente primitivo era que el cielo se unía a los hombres formando con ellos una comunidad de espíritus y de hombres, que va a ser constante en Séneca⁶. Pero hay más: la tradición prehistórica de España forma un cuadro confirmado monumentalmente con recuerdos funerarios que las generaciones antiguas, y quizá en tiempo de Séneca, dedicaban a los muertos. Las damas o matronas como las de Elche y Baza son símbolos del poder sapiencial. Todo esto influyó en Séneca cuyo concepto de sabiduría trascendente comunicada del cielo a los hombres, tiene aquí sus orígenes.

(3) Syme, R. *La revolution romaine*, París, 1967, p. 343.

(4) Elorduy, E. *Séneca: I Vida y Obras*, Madrid, C.S.I.C. Instituto Luis Vives, 1965.

(5) Séneca, *Epistolae ad Lucilium*, 52,6.

(6) Mata Carriazo, J. de., *Historia de España*, bajo la dirección de R. Menéndez Pidal, V.I. p. 768.

De este mundo hispánico, Séneca se vio trasladado a un ambiente más universal: Roma, donde recibió una formación literaria, retórica y filosófica. Después vivió en Egipto: Quedó allí impresionado por el ambiente religioso de Oriente que refleja en varias de sus obras y conoce también allí la tradición israelita a la que achaca de falta de universalidad⁷.

Vuelto a Roma se dedica a su vida escolar, profesional, y filosófica. Por su casa pasaron los oradores más conocidos de Roma y pudo ir comparando sus diversas ideologías y la diversidad de regiones de que procedían. Observó en Roma un ambiente sincretista que consistía en no resaltar las diferencias entre la cultura griega y la romana. Ello fue en menoscabo de las esencias primitivas del occidente Antiguo que en su espíritu resonaban de modo especial. Séneca va formando matices nuevos en su filosofía al dar el justo lugar a estas esencias antes descritas. Dotado de gran observación y reflexión, acomete el análisis del concepto del saber y sabiduría con un criterio occidental y personal frente al helenismo.

3ª Parte: Cultura romana y cultura celtibérica

Cicerón fue el maestro de la “humanitas” o paideia romana que se inspiraba en el ideal clásico y cuyos rasgos son: la superioridad del hombre frente a los bárbaros y a los animales; ideal de hombre prometeico; erudición y formación en las artes liberales que hacen al hombre sagaz y agudo; finalmente, la formación literaria como coronamiento de la “humanitas”. Frente a estos rasgos, la “humanitas” de Séneca se abre a todos los hombres sin distinción de clases y su ideal es la virtud que prohíbe la soberbia y el resentimiento⁸, no juzga ningún mal ajeno. Frente al ideal prometeico sostiene el ideal de hombre formado por Dios. Por supuesto, esta “humanitas” está lejos del sentido literario que tiene en Cicerón. Todo ello se inspira en la “humanitas” milenaria de Occidente, especialmente viva en España.

Igualmente se desmarca frente a la “humanitas” de Virgilio por los mismos motivos. Séneca habla de la “humanitas” como una visión divina del hombre adornada con el ropaje poético de Virgilio. Virgilio tiene para Séneca la virtud de hablar de cosas humanas y rastreras con poesía sobrehumana. Séneca se muestra contrario contra los remedios psicoterapéuticos naturales contra la desesperación; es inútil querer los males del alma con cambios de lugar, etc. el “habitus” o posesión de la Sibila, en este sentido, descrito por Virgilio⁹, es contrario al “habitus” sereno y trascendente de la “mens recita”, ideal formado por Séneca a lo largo de su vida¹⁰. La “humanitas” de Virgilio le resulta tan inaceptable como la de Cicerón: ambas carecen del fondo tradicional primitivo de la verdad.

El padre de Séneca era admirador de la “humanitas” de Cicerón y quiso inculcarla a sus hijos. La preparación retórica arduamente cultivada en la familia, no podía

(7) *Epistolae ad Lucilium*, 95, 47.

(8) Séneca, *Epistolae ad Lucilium*, 88, 31.

(9) Virgilio, *Eneida*, VI, 78 y ss.

(10) *Epistolae*, 27,9.

menos de influir en Séneca pero la familia reclamaba la honestidad profesional como condición. Los latinos no habían hecho más que seguir la tradición retórica griega en que se aprendían discursos de memoria y se recitaban en público. Séneca, gracias a su temperamento filosófico, advirtió el carácter anacrónico y vacío de aquellos discursos y reuniones, e influyó en el desprestigio de aquella pedagogía ficticia de los cánones griegos. La casa de su padre era una atalaya para conocer los cambios que se operaban en el occidente latino: corrupción, palabrería, inseguridad ... En medio de todo esto, Séneca es capaz de hacer surgir un nuevo ideal humanista lleno de vida y esencialmente occidental. Entre las figuras que influyeron en él y pasaron por la casa paterna está la del español Latro Porcius, hombre grave e ingenioso, mezcla de desbordamiento primitivo y de clasicismo artificioso¹¹; su primitivismo y ardor chocaban con el refinamiento romano. Séneca lo juzga desde el ángulo de la “humanitas celtíbera”: era hombre sano y sin pretensiones, que hubiera vivido feliz en la primitiva edad de los sabios; gracias a hombres como éste, recios y sencillos, subsistían en España algunas instituciones antiguas como el sacerdocio de las matronas y el mismo matriarcado. Ante este ejemplo, Séneca escoge la espontaneidad primitiva frente al amaneramiento de los clásicos.

La oposición de Séneca al helenismo no es por falta de conocimiento de éste, sino por una incompatibilidad con él¹²; Frente a la “humanitas” naturalista del helenismo, Séneca renace a una “humanitas” trascendente inspirada en un concepto celeste y primitivo de la sabiduría.

4ª Parte: El núcleo específico del pensamiento de Séneca

Abordando, por último, y de modo sintético, la temática específica de Séneca dentro del estoicismo romano, podemos sintetizarla en dos grandes grupos, uno de problemas de tipo social y otro de problemas filosófico-morales.

En el primer grupo puede destacarse en primer lugar la desigualdad social. Este problema es un reto. Séneca denuncia la riqueza, el vicio, el lujo y la hipocresía de un siglo que bajo el calificativo de “áureo” camufla graves injusticias. Esto lleva a poner en peligro la concordia y la solidaridad humana. Séneca clama contra la insensatez de ambicionar bienes efímeros y perentorios¹³. Esta misma actitud adopta frente al vicio y la depravación. Los placeres son rechazados sin excepción por considerar que constituyen el mayor incentivo para la corrupción moral y material. El moralismo conservador de Séneca sube de tono al censurar a las matronas dominantes y ávidas de riqueza, cuya falta de pudor y recato le obsesiona, aunque estos alegatos contra la degradación moral femenina llevan implícitas reivindicaciones en favor de la mujer y esfuerzos para mejorar su condición social. El retrato literario que de su madre hace a este respecto es conmovedor.

El problema de la esclavitud había sido siempre uno de los grandes tópicos de la an-

(11) M. Séneca, *Controversiae*, I, praef. 14.

(12) Bourgery, A. *Séneque prosateur*, Paris, 1922, p. 19.

(13) *De Tranquillitate animae*, IX; *Ad Marciam* XI; *Ad Helviam* XI.

tigüedad¹⁴. La actitud antiesclavista de Séneca tuvo una extraordinaria resonancia en su época y es uno de los aspectos que le hacen a Séneca más peculiar y atrayente. Impuestas las bases del cosmopolitismo y de la igualdad de razas, la Stoa parecía el paladín ideal para propugnar la abolición de la esclavitud, pero no lo hizo porque se limitó a proclamar la forma teórica la igualdad entre todos los hombres y a identificar libertad con sabiduría. Séneca se enfrentó a esta situación y reclamó un orden social nuevo más equitativo y razonable. La raíz de esta posición es la convicción de la igualdad absoluta de la naturaleza humana, según la cual nadie es esclavo ni libre y tales etiquetas son puestas por azar¹⁵. Séneca clama contra el hecho de que la vida de los esclavos penda de la casualidad, del capricho o de la veleidad del amo; exige para ellos idéntico trato al de los hombres libres y denuncia a los que los miran como seres viles y despreciables. La grandeza moral está en la libertad de obrar, la demuestre el ciudadano libre o un esclavo.

Otro problema típico de este apartado de temas sociales es la ingratitud y el beneficio. Su planteamiento exige mencionar previamente su conexión con tres constantes del estoicismo: el bien y lo útil, lo honesto y la grandeza de ánimo. Los estoicos habían sido tachados de excesivo altruismo al identificar el bien y la felicidad con lo honesto, entendidos en una acepción meramente racional. Séneca soslayó esta dificultad con la inserción del factor "animus", o sea, la intención o propósito que hace buena u honesta una acción humana, pues parte del supuesto de que las cosas en sí no son buenas o malas, sino que son tales a causa de la intención con que el sujeto las ejecuta. La importancia de la ingratitud y el beneficio radica, pues, en la reciprocidad. La ingratitud puede tener una doble dimensión: actuar ingratamente o no reconocer que otro ha causado un beneficio. Ante esta coyuntura, lo propio del ánimo noble es menospreciar la ofensa por considerarla provocada por la vileza de la soberbia o la envidia. Un ánimo noble debe incluso evitar la venganza¹⁶. Otro tanto ocurre con el tema de los beneficios al que dedica el tratado *De Beneficiis* y la Epístola 81.

Con respecto al segundo bloque de temas filosófico-morales, conviene destacar, en primer lugar, el conocimiento de la naturaleza y del orden del universo que aborda en *Naturaleza Quaestiones*. La doctrina de Séneca propone el orden de los elementos, armonía indispensable para el equilibrio del mundo y la simpatía universal. Elemento regulador es el hado que, en cuanto fuerza cósmica, relaciona todas las cosas entre sí para llegar a una concatenación última en la que todo está en todo¹⁷.

Séneca, por su formación y conocimiento, trata el tema de la muerte y el alma con especial profundidad. La muerte es un gran azar y la constatación de la impotencia humana, pero tiene un carácter liberador porque es la solución contra el mal y el dolor y porque representa el acceso a la beatitud. No es un mal, sino el rasero igualatorio para todos los hombres¹⁸, de aquí la defensa del suicidio entendido como remedio cuando seguir con vida es un deshonor¹⁹. El hombre debe tener siempre expedito el

(14) Rostovtzeff, N. *Historia social y económica del Imperial Romano*, I, Madrid, 1962.

(15) *De Beneficiis*, III, 28.

(16) *De Ira*, II, 33.

(17) Séneca, *Naturales Quaestiones*, III y *De Beneficiis*, VI, 22.

(18) *De Ira*, III, 15.

(19) *De Providentia*, VI.

camino hacia la libertad, por lo cual el suicidio no es una violencia contra la naturaleza, sino que ésta tiene muchas salidas para volver al lugar de origen.

Tres actitudes señala Séneca ante la muerte: deseo, desprecio y temor. Se desea la muerte cuando se quiere eliminar todo rastro de infortunio. El desprecio por la muerte parece la actitud propia del sabio que ha preparado su ánimo y carece de temor. Este tema es frecuentísimo en las *Epístolas*. El temor ante la muerte es una actitud que debe evitar el sabio y ejercitarse contra él, supuesto que debe convencerse que el alma, principio hegemónico, tiene reservado supuesto entre los astros y los seres incorpóreos e imperecederos que habitan los espacios celestes. Desde allí, libre de ataduras, contempla el espectáculo inferior y vaga eternamente en un reposo feliz.

Finalmente, el tema de la fortuna era tópico obligado de toda reflexión moral y filosófica que llevaba a analizar la carga de injusticia que comportan el mal y la desgracia para el hombre de bien. Séneca aduce los ejemplos de Sócrates, Rutilio, Pompeyo, Cicerón y Catón²⁰. Si el sabio se siente inclinado a la vida retirada es por evitar los golpes de azar; pero al saberse susceptible de la desgracia, opone a la veleidad de la fortuna la barrera de su entereza.

(20) *De Tranquillitate animi* XVI.

Raíces europeas en la obra de Henry James

por María Antonia Alvarez

La presencia de Europa en James es continua y diferente de sus antecesores. Tanto Washington Irving como Longfellow, Cooper o Hawthorne, lo hicieron en una forma típicamente americana, llena de prejuicios. James, debido a sus continuos viajes desde niño, tuvo ocasión de analizar sus experiencias y sacar sus propias conclusiones sobre el contraste de civilizaciones producido por la historia.

Desde el principio, establece una serie de oposiciones que se van a repetir a través de su obra: América suponía para James moralidad, inocencia, conciencia; Europa experiencia, tradición, y la unión de la integridad moral de New England y la condición estética proporcionada por Italia, constituían la verdadera cultura, el hombre civilizado. No obstante, el contacto con el viejo mundo no siempre ofrecía este aspecto positivo a los personajes de James, sino que en la mayoría de los casos sus protagonistas sucumben ante la corrupción o relajación que aquí encuentran.

La tensión que se percibe en toda su obra entre “presente”, que identifica con América, donde toda su historia es reciente, y “pasado”, Europa, cuyos viejos monumentos deteriorados por el tiempo hablan de una historia antigua, tienen su origen en la propia vida de James que, como expatriado, siente por un lado el compromiso con el pensamiento y la forma de ser americanos, y por otro la atracción creciente de la cultura europea.

Al examinar detenidamente sus referencias a la cultura y arte europeos vemos que progresivamente se van haciendo más profundas: en sus primeros apuntes de viajes se concentra en la arquitectura, la pintura; después se interesa principalmente por las costumbres, el ambiente; hacia el final de su carrera artística, sus cartas, libros de notas y novelas mayores, reflejan su visión del derrumbamiento de la civilización occidental, la destrucción de los valores que caracterizan al hombre civilizado. Y por último, llega a conseguir una “fusión social” entre ambos continentes, como resultado de las relaciones cada vez más estrechas de estas dos mentalidades opuestas.

Las obras que mejor representan esta influencia europea sobre James pueden agruparse en dos grandes temas:

1. “Europa y el artista americano”. Estas obras ofrecen una amplia visión del pensamiento de James. Creía que el artista americano no podía alcanzar su plenitud en su país, donde no había ni escuelas de artes, ni grandes artistas, ni un ambiente propicio para el creador. El escritor no encontraba ni ruinas del pasado, ni misterio, ni grandes acontecimientos para inspirarse, sino solamente la prosperidad prosaica de una nación en pleno desarrollo.

En sus viajes a Italia, James había observado de cerca una serie de “casos” de artistas —él mismo era uno de ellos—, y todo esto después lo fue incorporando en sus obras.

En *The Madonna of the Future*, nos presenta el artista impotente, que pasa su vida en una charla incesante describiendo la Madonna que va a pintar, pero cuando muere no deja más que un lienzo en blanco, ya agrietado y descolorido por el tiempo. Otros dos artistas de la colonia americana son el pintor que únicamente posee habilidad manual, y la coleccionista de arte que carece del menor conocimiento artístico.

El tema se refiere a que Italia puede proporcionar un entorno positivo al artista, pero no los dones innatos que debe poseer para ser un gran creador.

En *Roderick Hudson*, presenta al artista genial, que triunfa nada más llegar a Roma, en contraste con el resto de los artistas de la colonia americana: el profesional oportunista, el de aspiraciones modestas, la pintora amateur; son hábiles en su profesión, pero les falta inspiración, son la medianía.

Esta es su primera novela importante, precisamente porque en ella se anticipa todo el mundo literario de James: la relación de Roderick con Mallet, es similar a la de Chad con Strether en *The Ambassadors*. Christine Light es antecedente de Madame Merle en *The Portrait of a Lady*, Kate Croy en *The Wings of the Dove*, y Charlotte en *The Golden Bowl*.

La descripción que nos ofrece de Roma es una de las cosas más brillantes: la antigua ciudad imperial y papal proporciona a Hudson el entorno que necesita —obras de arte de grandes maestros como Miguel Angel, un estudio en un barrio pintoresco, mármol de Carrara— en contraste con las limitaciones de su pequeña ciudad de Massachusett.

El mayor contraste se produce en la pareja central: Roderick no sabe vencer los peligros que encuentra en una sociedad con experiencia de siglos y sucumbe. En cambio su prometida Mary Garland, la joven americana, sabe aunar el sentido estético que le brinda Italia con su integridad moral, lo que la eleva al ideal de James: el espíritu culto y civilizado a que aspiran todos sus personajes.

“The Aspern Papers” son las cartas amorosas que un famoso poeta americano escribió en Venecia a su musa, y en este poema James se evoca a sí mismo como era, o mejor, como le hubiera gustado ser.

Este es uno de los mejores ejemplos de novela corta de toda la literatura, ya que la escribió en la cúspide de su vida artística, 1888. Lo que se denomina su “época mayor” es más elaborada o preciosista, y ésta es principalmente concisa y sutil.

La oposición “presente”-“pasado” domina toda la obra: la amante anciana rememora su antigua pasión a través de las cartas que conserva como su mayor tesoro; el diletante americano quiere rastrear las huellas del pasado en la vida del poeta que tanto admira y llega a extremos insospechados por conseguir esas cartas, pero no es capaz de dar el paso final; ante la idea de tener que aceptar al mismo tiempo a la vulgar poseedora, retrocede a su mundo moral, lo que es muy característico en los héroes de James, retrocedo con el famoso sentido Puritano del deber.

Lo más delicado de esta obra maestra es el monólogo interior del narrador-protagonista, después de huir derrotado por no haber podido conseguir su propósito. Según le va llevando el gondolero a través de los canales venecianos la visión de la ciudad decadente se funde con la profundidad de sus sentimientos ante su desastre personal, en la más brillante demostración del stream-of consciousness que caracterizará posteriormente a Virginia Woolf, Joyce y Faulkner.

2. “Europa y la joven americana” es el gran tema de James. Esta joven americana

independiente, segura de sí misma, se convierte en el símbolo de las cualidades positivas de América: moral, espontaneidad, delicadeza. El antecedente es Minny Temple, su prima y quizá único y verdadero amor de James, que murió en Europa a los 25 años, y a la que dedicó en sus cartas adjetivos como “espíritu divino e inquieto”, “una experiencia de la naturaleza”, “heredera de todos los tiempos”, etc.

En estas obras James analiza el conflicto que se produce al no querer renunciar la joven a su herencia americana, como han hecho los expatriados que encuentra en Italia. Henry James es el descubridor de la muchacha americana como tipo y fenómeno social, muy superior al que presentaron sus antecesores, principalmente Hawthorne.

“Daisy Miller” durante muchos años, caracterizó la figura de la joven americana moderna, encantadora, valiente, que sucumbe en Italia por la incomprensión de sus compatriotas expatriados, y contra los cuales su inocencia no sabe cómo luchar.

Isabel Archer, en *The Portrait of a Lady*, es su más brillante representación de la “American girl”. Está deseosa de saber, de vivir, de correr tras los más altos ideales, pero sucumbe ante lo vulgar y corrupto de la sociedad europea. Al final, después del sufrimiento, se transforma en la “American lady” que afronta su destino, llegando a realizarse totalmente.

Isabel contrasta con el otro personaje central, el cínico y presuntuoso Gilbert Osmond, un americano expatriado en Italia. Pocos villanos psicológicos han sido nunca mejor dibujados. A su vez Osmond contrasta con el vigoroso hombre de negocios americano, espontáneo, natural, sencillo, insensible al arte, pretendiente de Isabel desde el principio de la obra, y a quien ella rechaza una y otra vez, rechazando en su persona a América, por creer que la van a privar de su libertad.

Floencia y Roma están retratadas con toda minuciosidad: sus monumentos, sus museos, la maravillosa “campagna” italiana. Las diversas mansiones en que se desarrolla la acción, tienen carácter simbólico y contrastan entre sí: la villa florentina de Osmond tiene la fachada “como una máscara”, que refleja la dudosa personalidad del dueño; el palacio romano, cerrado y oscuro, representa una cárcel para Isabel después del matrimonio. Ambas contrastan con Gardencourt, en la que James hace un emocionado tributo a la “English country house”, por su enorme significación cultural y de refinamiento. Es en ella donde Isabel acarició sus sueños de ser libre. Los lugares artísticos emanan un influjo como de encantamiento sobre el visitante. Así Osmond, el personaje diabólico, declara su pasión amorosa a Isabel dentro de la Basílica de San Pedro. Isabel está absorta ante el cúmulo de objetos artísticos del pasado, que no le permite ver con claridad su presente, ni la trampa que la tienden para privarla de lo que más ansía: su libertad.

Cuando descubre el engaño, vuelve a Roma en nombre de algo sagrado y precioso: su propia identidad.

En *The Wings of the Dove*, James presenta la más espiritual de sus heroínas, Milly Theale. La obra está totalmente enmarcada en Venecia. Como ciudad en la que se mezclan las culturas oriental y occidental, Venecia es el escenario perfecto para la encarnación de Milly, la “heredera de todos los tiempos”, y como ciudad decadente y muerta, es el marco adecuado para su desaparición. La peculiar geografía cerrada de Venecia, donde incluso la Plaza de San Marcos es como “a great drawing-room”, la convierte en la mejor imagen del estado mental de claustrofobia del drama, con Milly

encerrada y silenciosa en su palacio hasta su muerte. Venecia se adapta tanto a la acción, que incluso cambia cuando aparece la tragedia: de verano luminoso, pasa a tormenta, lluvia, oscuridad, cuando Lord Mark —que irónicamente lleva el nombre del Santo Patrono de la ciudad—, le confiesa la sucia intriga tramada sobre ella.

En esta novela James dramatiza la desintegración de la civilización occidental, y lo hace a través de la idea de Milly, que considera que el arte es irrelevante para la vida moderna.

En *The Golden Bowl*, la “American girl” sufre una transformación: en vez de sucumbir como sus antecesoras, sin abandonar su moral aunque sí su inocencia, se convierte en la mujer inteligente y apasionada.

Al contrario de las demás obras, ésta no se desarrolla en Italia. Lo que le interesa aquí a James son las costumbres tradicionales de la aristocracia romana, para contrastarlas con las de América.

La figura del Príncipe Amerigo es la expresión más clara de la simpatía que durante toda su vida sintió James por la civilización latina, y supone uno de sus grandes logros: es sensual, joven, viril, incapaz de hipocresía, católico de hecho aunque de sensibilidad pagana: su esteticismo es una forma de su materialismo. Se transforma de forma tan vigorosa su carácter a través de la obra, que aquí el contraste se produce entre el primero y el segundo Amerigo.

Las dos figuras femeninas son opuestas: Maggie, la muchacha americana que encarna todos los valores positivos, y Charlotte, la expatriada, aunque James la trata mejor que a otros personajes.

Pero el contraste más importante de la novela está en las dos orientaciones de vida, las dos actitudes básicas que controlan las respuestas y la conducta de los individuos: el viejo y el nuevo mundo, la Italia clásica y la América moderna. Tanto Maggie como Amerigo están vistos históricamente, son la representación más acabada de sus respectivas civilizaciones.

Por única vez en Henry James todo se resuelve: el matrimonio se realiza, lo que había venido resultando imposible a través de su obra entre representantes de las dos civilizaciones; América y Europa, antes irreconciliables, llegan a una “fusión social”, como resultado de las relaciones que se han ido estrechando entre ambas mentalidades opuestas.

La ficción de Henry James cubre el curso total de la historia de la novela durante casi un siglo y puede considerarse el maestro del realismo psicológico. Durante toda su carrera artística, el interés constante de James fue descubrir los medios más efectivos de crear una ilusión de la realidad de la vida y el llamado “resurgimiento” de Henry James ha sido en realidad el descubrimiento de James como una figura literaria mundial, un puente entre el movimiento romántico y todo lo que es moderno en el arte literario del siglo XX.

El secreto de que perdure su fama es muy simple: trató exclusivamente de las tensiones que produce la civilización, escribió del hombre y de la mujer en su lucha por controlar emociones y pasiones dentro de la moral y las costumbres de la sociedad, comprendió el motivo y el comportamiento del ser humano; buscó la belleza en vez de la fealdad, la amabilidad en vez de la crueldad y la paz en vez de la violencia.

Duración y ritmo en la “nouvelle” de entreguerras

por Carmen Camero Pérez

El tiempo específico de la “nouvelle”: una duración limitada, pero excepcional

La “nouvelle” del período de entreguerras se caracteriza por la corta y limitada duración de la historia narrada. La intención de los autores, que se separan ya netamente de esa “nouvelle-petit roman” de los siglos XVII y XVIII, así como de las largas “nouvelles” del siglo anterior, del tipo Carmen de Mérimée, es la de circunscribir la narración, marcando unos límites cronológicos precisos, que se anuncian ya, en algunos casos, en los títulos mismos. Así sucede, por ejemplo, en “Veillée” y “A l’aube” de Marcel Arland (in *Les plus beaux de nos jours*), “La belle journée” de Jacques de Lacretelle (in *L’âme cachée*), “Une nuit de Shang-Haï” y “Dimanche á Saint-Cloud” de Thomas Raucat (in *Loin des blondes*) o “La nuit de Noël” de Alexandre Arnoux (in *Le cabaret*). En todos estos casos, como bien puede deducirse, lo que se narra no es una “historia”, entendida como conjunto de sucesos acaecidos a una persona, sino uno sólo de esos sucesos; en “Veillée” asistimos al velatorio de una difunta que tiene lugar durante una noche; “A l’aube” reduce aún más la duración a sólo unas horas, aquéllas que coinciden con el nacimiento del día; en “La belle journée”, una pareja de ancianos, después de seis meses de soledad, vive un feliz día junto a su pequeño nieto; “Une nuit de Shang-Haï” y “Dimanche á Saint-Cloud”, evocan ambas las horas pasadas por el personaje en busca de la mujer de sus sueños; “La nuit de Noël” nos presenta a dos soldados que pasan la noche de Navidad en el frente, contándose mutuamente sus penas y aflicciones.

Aunque lo limitado de la duración no aparezca reflejado en el título, la lectura de la “nouvelle” revela “a posteriori” el carácter reducido de la cronología. En “La retraite de Russie” (in *Le puits aux images*) Marcel Aymé, con extraordinaria gracia y humor, nos narra la aventura de su joven personaje: “Petit-Doré”, extremadamente listo y mucho más aventajado que sus compañeros de clase, cansado de soportar las desagradables bromas de su enemigo Léon Jars, que se empeña en hacerle creer que los pelirrojos no pueden orinar tan alto como los rubios y los morenos, decide un día vengarse de él, cuando en clase el profesor de historia le interroga acerca de “la retraite de Russie”:

—Il y avait le maréchal Ney. Au lieu de se sauver, il avait pris un fusil et c’était le plus brave. C’est pour ça que Napoléon l’a appelé le brave des braves. Le maréchal Ney s’était battu sous la Révolution. Il était né à Sarrelouis et il avait les cheveux roux ...

Petit Doré se tourna vers la classe et répéta, d'une voix éclatante:

—Il avait les cheveux roux.

(...) et tourné vers le grand Jars, il jeta:

—Il avait les cheveux roux, et dans toute l'armée, il pissait plus haut que n'imprte lequel"¹

Aymé, como vemos, no nos relata la vida del chico, ni siquiera una etapa de su existencia, sino unas horas, y de éstas, sólo privilegia unos momentos, aquellos en los que por fin Petit Doré puede vengarse de Léon Jars.

Del mismo modo podemos ver cómo Daniel-Rops en su "nouvelle" "L'eau malade" (in *Les Oeuvres Libres*) nos presenta a una joven que dialoga con su padrastro durante algunas horas, mientras esperan la llegada de la madre. "Testament" de Jean Schlumberger (in *Les yeux de dix-huit ans*) evoca los momentos finales de la vida de un anciano que, sintiendo próxima su muerte, decide dar a conocer a sus allegados su última voluntad. En "Le sermon difficile" de Louis Pergaud (in *Les Rustiques*), el narrador se limita a referir el sermón pronunciado un día por el cura del pueblo, que se creyó en la obligación de advertir a sus fieles adultos del peligro que sus hijos corrían, al entregarse a los juegos amorosos.

Para indicar la limitada duración de sus historias, los "nouvellistes" se encargan de poner de manifiesto el armazón cronológico de sus "nouvelles", permitiéndonos pues inscribir las acciones en un esquema temporal preciso. En "Prés de la côte 304"², Ignace Legrand comienza la narración con la evocación de un ambiente, en la que vienen a mezclarse ciertas indicaciones relativas a la cronología:

"Enfin, un peu avanta le coucheur du soleil, les hommes avaient pu "monter" par un boyau.

(... On était enfin entré dans la tranchée

(...)" (p. 55)

El espacio referido nos remite claramente al campo de batalla; la historia comienza, como podemos comprobar, con la caída de la tarde; es entonces cuando, ya de vuelta en la trinchera, tras una penosa marcha que ha durado toda la jornada, el narrador y el protagonista inician su conversación a la que se unen otros soldados presentes. A través de ésta se pretende ofrecer el retrato de un hombre "le lietenant Mégevand" visto en un momento concreto y en una situación especial que ha influido y transformado su personalidad.

El final de la conversación, que marca también el final de la "nouvelle", coincide con la llegada de la noche, indicación cronológica que tanto el narrador como el personaje se encargan de señalar, circunscribiendo así la duración a unas pocas horas:

"La nuit était venue. Le ciel fourmillait d'étoiles" (p. 66)

"—Oh! qu'elle est belle! Ce ciel! Toutes ces étoiles (p. 67)

(1) Marcel Aymé, "La retraite de Russie", in *Le puits aux images*. Paris, Gallimard, 1932, p. 39.

(2) Ignace Legrand, "Prés de la côte 304", in *Héry*. Paris, Gallimard, 1936.

Los acontecimientos narrados en "Le mur"³ de Sartre tienen lugar durante una noche; la acción comienza con la detención de Ibbieta y termina con el descubrimiento del escondite de Ramón Gris. Hacia las ocho de la tarde Ibbieta se entera de que ha sido condenado a muerte: "Vers huit heures du soir, un commandant entra avec deux phalangistes. Il avait une feuille de papier à la main. Il demanda au gardien:

—Comment s'appellent-ils, ces trois-là?

—Steinbock, Ibbieta y Mirbal, dit le gardien

Le commandant mit ses lorgnons et regarda sa liste:

—Steinbock ... Steinbock ... Voilà. Vous êtes condamné à mort. Vous serez fusillé demain matin.

Il regarda encore:

—Les deux autres aussi, dit-il" (p. 15)

A partir de ese momento, Ibbieta empieza a vivir la angustiosa experiencia de saberse víctima de un pelotón de fusilamiento. Esto dura hasta el alba, momento en que sus dos compañeros son conducidos hasta el patio de la muerte; en esta ocasión es el mismo personaje el encargado de indicar el tiempo: "Voilà le jour" (p. 31). Una hora más tarde, Pablo Ibbieta es sacado de la celda para un nuevo interrogatorio: "Au bout d'une heure, on vint me chercher et no me conduisit au premier étage (...)" (p. 33).

Decidirá entonces contar una farsa a los falangistas, que terminará volviéndose contra él, ya que Ramón Gris es finalmente arrestado.

En "Le crimen d'une nuit"⁴, Emmanuel Bove nos hace asistir a la tragedia de Henri Duchemin, un ser pobre, solitario y desgraciado que se debate entre el suicidio y el crimen, como únicas soluciones para salir de su penoso estado. La duración, como ya bien indica el título, se reduce a una sola noche, pero el narrador se encargará también de especificar en su texto de qué noche se trata, localizando al mismo tiempo los acontecimientos. Al principio de la "nouvelle", se nos informa de que "C'était la veille de Noël" (p. 7); al final, utilizando idéntica construcción, se pone de manifiesto el tiempo transcurrido: "C'était le jour de Noël" (p. 55)

Lacretelle, por su parte, en "La belle journée"⁵, no se limita a localizar temporalmente la acción al principio y al final de la "nouvelle", sino que se complace en recordarnos continuamente la duración de la historia por boca de sus personajes y por la suya propia:

"Une même expression d'espérance parut dans leurs yeux clignotants et fanés. Ils se tenaient toujours par la main et répétèrent doucement, presque en mêlant leur voix:

—Une belle journée!" (p. 165)

"Un long moment passa. D'un geste saccadé, elle reprit sa montre et regarda l'heure. Alors, d'une voix tranquille mais qui sonnait faux, el dit:

(3) Jean-Paul Sartre, "Le mur", in *Le mur*. Paris, Gallimard, 1972 (Primera ed. 1939).

(4) Emmanuel Bove, "Le crimen d'une nuit", in *Henri Duchemin et ses ombres*. Paris, Flammarion, 1983 (Primera ed. 1928, Emile Paul).

(5) Jacques de Lacretelle, "La belle journée", in *L'âme cachée*. Paris, Gallimard, 1928.

—Quelle belle journée!” (p. 169)

“Bien que le ciel fût moins bleu qu’à midi, c’était une belle journée” (p. 180)

Sin duda la función de estas repeticiones más que la de indicar la duración, es la de poner de relieve lo excepcional de la jornada en cuestión. Si el “nouvelliste” evoca en su relato ese día es porque se trata “(d’une) belle journée”. Para los protagonistas no es un día cualquiera, sino especial; el día en que, después de seis meses, van a volver a ver a su pequeño nieto. Las horas, momentos o instantes se cargan pues de valores psicológicos y afectivos, que muchos autores se encargan de subrayar en el interior de sus textos. Por citar sólo algunos, tomamos a título de ejemplo las “nouvelles” de M. Saint-Clair: *Il y a quarante ans*⁶, Colette: “Le cambrioleur”⁷ y Schlumberger: “Les yeux des dix-huit ans”⁸. En la primera, la narradora evoca los momentos de un pasado que vivió en compañía de su amante, momentos de plenitud y felicidad, momentos intensos que alcanzan para ella la calidad de esenciales:

“(…) histoire d’un court moment, d’un accord tel que sa résonance s’est prolongée tout au long d’une vie” (p. 9)

En el caso de Colette, un ladrón es sorprendido por la dueña de la casa, cuando se disponía a robar en su alcoba. Esta, vieja solterona, lo toma por un enamorado suyo; el protagonista se deja hacer por lo excepcional del acontecimiento:

“Une sorte de snobisme lui ôta l’envie d’insulter, de brutaliser, un snobisme qui respectait à la fois l’extravagante erreur de la vieille femme, et cet instant de sa propre vie qui imitait la vie d’un noble et romanesque héros ...” (p. 103)

Por último el protagonista de Schlumberger tendrá ocasión de experimentar en su propio cuerpo los efectos del alcohol; las horas vividas en ese estado le provocan emociones y vivencias intensas que nunca se habían producido antes y que tal vez no se reproducirán:

“Cette émotion d’un soir de fatigue et de vin sera peut-être dans ma vie la seule visitation d’un je ne sais quoi, auquel je suis bien empêché de donner un nom” (p. 120)

La “nouvelle” de entreguerras no necesita de largos períodos de tiempo; hemos podido ver cómo es suficiente una duración limitada a unos pocos días, horas e incluso momentos; pero al mismo tiempo se revela la singularidad de esos instantes, unidos como están a acontecimientos excepcionales y esenciales para los protagonistas. El tiempo aquí más que cronológico es un tiempo psicológico y lo importante es esa sustancia emocional del momento vivido, lo que sin duda explica el hecho de que los

(6) M. Saint-Clair, *Il y a quarante ans*. Paris, Gallimard, 1968 (Primera ed. 1936).

(7) Colette, “Le cambrioleur” in *La femme cachée*. Paris, Flammarion, 1981 (Primera ed. 1924).

(8) Jean Schlumberger, “Les yeux des dix-huit ans”, in *Les yeux des dix-huit ans*. Paris, Gallimard, 1928.

autores se interesen más por los estados de ánimo, sentimientos o sensaciones, que por los acontecimientos en sí.

— El ritmo de la “nouvelle”: un género apresurado

El tiempo del relato no sólo es largo o corto, también puede resultar lento o rápido según el ritmo de la narración. Este ritmo varía dependiendo del número más o menos grande de detalles ofrecidos por el narrador y de la extensión más o menos amplia de las secuencias descriptivas. Un narrador que se para poco en detalles y elimina o reduce al mínimo las descripciones, confiere a su relato un ritmo mucho más rápido que aquél que usa o abusa de tales procedimientos. La intención del “nouvelliste” es claramente la de ir directo al acontecimiento principal motivo de su narración, de ahí que el género se caracterice por la supresión de detalles accesorios que no estén ligados a la intriga misma de la “nouvelle”. En este género nada es gratuito, y sin encontramos ciertos textos caracterizados por un discurso referencial, entendiéndolo éste como discurso que se centra en la descripción de objetos, hecho por otra parte poco frecuente, según hemos podido comprobar y verificar⁹, esto se explica por el hecho de que el objeto mismo es el centro de la narración y que por él y gracias a él los personajes se caracterizan y definen. En este tipo de “nouvelles”, entre las cuales “L’Horloge” de Marcel Arland (in *Les plus beaux de nos jours*) merece ser citada como ejemplo significativo, existen abundantes detalles descriptivos, pero limitados y centrados en un sólo objeto: el reloj, símbolo para la anciana protagonista de su pasado feliz y que se carga pues de valores afectivos. Prueba evidente de la funcionalidad de estos objetos en la “nouvelle” es el hecho de que el narrador, a pesar de introducirnos desde el principio de la historia en el interior de la casa de la protagonista, no nos describe nada del ambiente o decorado a excepción del reloj.

Lo mismo sucede con las descripciones de la naturaleza, y es de nuevo Arland quien en su “nouvelle” “A l’aube” pone de manifiesto la ausencia de arbitrariedad del procedimiento en el género que nos ocupa. En este corto relato de diecinueve páginas, la mayor parte del texto está ocupada por la descripción de un valle a la hora del amanecer, pero es porque ese ambiente y decorado viene a explicar el estado anímico del personaje, al que captamos en un instante de su vida, instante que coincide con una agradable sensación de calma, paz y felicidad.

Estos “índices-informants”, como los denomina Roland Barthes¹⁰, que nos informan en este caso acerca del lugar, están pues bien justificados en la “nouvelle”, y advierten al lector de la funcionalidad de la descripción. Este, si está habituado a la lectura de relatos cortos, se dará cuenta, en efecto, rápidamente, de que el autor le está proponiendo un nuevo pacto, que la acumulación de detalles debe ser leída no como simple procedimiento tendente a crear los efectos necesarios para la representación ambiental, sino como información funcional constituida de la intriga misma.

(9) En nuestro estudio de *La nouvelle francesa en el periodo de entreguerras* (Tesis doctoral, leída en la Universidad de Sevilla el 22 de noviembre de 1986) damos cuenta del bajo porcentaje de textos en los que aparece este tipo de discurso.

(10) Roland Barthes, “Introduction à l’analyse structurale du récit”, in *Communications* 8, 1966, pp. 1-27.

En la inmensa mayoría de los casos, el “nouvelliste” adopta la actitud contraria, reduciendo al máximo descripciones y detalles, lo cual tiene una doble consecuencia; la primera está relacionada con el ritmo de la narración, que se vuelve rápido y acelerado; la segunda tiene que ver con el papel del lector, que al ver limitados los “índices -informants”, se ve obligado a poner mucho de su parte en la imaginación o representación, tanto de los lugares como de los objetos y personajes. La “nouvelle” pues exige del lector una gran participación.

Tomando dos ejemplos de *La femme cachée* de Colette, el primero perteneciente a “La trouvaille” y el segundo a “L’assassin”¹¹, podemos ver hasta qué punto el “nouvelliste” reduce las descripciones ambientales y de personajes. En “La trouvaille” sólo tres líneas bastan para describir el decorado de la acción: “(...) le salon ancien prolongé par une salle à manger rustique, les rideaux violet et argent, les tasses orange, le feu de bois” (p. 171). Colette se limita como podemos ver a informarnos de que el salón es antiguo y el comedor rústico; cada lector podrá a partir de ahí, y según su propia realidad, imaginar los lugares y cubrirlos con sus objetos. La “nouvelle” pues obliga a participar, pero respeta al mismo tiempo la libertad del lector, abriéndole una puerta a su propia imaginación.

En *L’assassin*, el relato comienza una vez que ya se ha cometido el crimen; nada se nos dice de los preliminares que precedieron al acontecimiento, sólo se nos informa del arma utilizada para tal fin:

“Quand il l’eût tuée, d’un coup de la petite masse de plomb sous laquelle elle maintenait ses papier d’emballage, Louis se trouva embarrassé. Elle gisait derrière le comptoir, une jambe pliée de travers, la tête retournée et le corps de face” (p. 116)

Conocemos en efecto cuál fue el arma del crimen, pero ni siquiera se nos dice dónde asestó el golpe el asesino a su víctima. Esta, por su parte, nos es descrita de forma sumamente esquemática; sabemos la posición de su cuerpo, de la cabeza y de una pierna, pero nada nos informa acerca de si había o no sangre o de la expresión de su rostro, por ejemplo.

Todas estas figuras de supresión, deben ser entendidas en la “nouvelle” como signos evidentes de que el centro de interés no se sitúa en esos aspectos del relato, que el autor trata de forma tan precipitada. Pues, en efecto, en “La trouvaille” el decorado es accesorio, lo importante y lo que verdaderamente constituye la narración es el estado anímico de la protagonista, una mujer divorciada, que en una tarde de domingo se da cuenta de que prefiere su estado anterior al actual, al tomar conciencia de su soledad. Del mismo modo en “L’assassin” no es el crimen lo que importa, sino la vida interior del protagonista y lo que éste siente y experimenta después de haber cometido la acción.

El interés del “nouvelliste” por atenerse sólo a lo esencial y a los momentos decisivos, explica el uso frecuente que éste hace de uno de los procedimientos narrativos que más aceleran el ritmo de la narración: la elipsis. Esta aparece en aquellas

(11) Colette, “La trouvaille” y “L’assassin”, in *La femme cachée*, op. cit.

“nouvelles” cuya duración, a diferencia de la “nouvelle instant”¹², limitada a unas pocas horas, momentos o instantes, abarca un período más extenso de la vida del personaje, lo que no impide al autor profundizar sólo en ciertos acontecimientos. Con la elipsis, como indica Genette¹³, se suprime un tiempo de historia, cuya duración puede ser indicada o no; en el primer caso tenemos una elipsis explícita, mientras en el segundo la supresión deberá ser deducida por el lector de alguna laguna cronológica o solución de continuidad narrativa.

Los “nouvellistes” del período de entreguerras se sirven mayoritariamente del primer tipo, especificando claramente el período de tiempo transcurrido entre un acontecimiento y otro.

La “nouvelle” de Joseph Kessel “Les deux fous”¹⁴ se centra en un episodio tomado de entre otros muchos posibles de la vida del protagonista: un ingeniero burgués que tras la ocupación de Odesa por los rojos, teme por su vida y su libertad. El azar querrá que en su errar por las calles de la ciudad, encuentre a su amigo el doctor Anissine, director de un hospital psiquiátrico y agente salvador, que se brinda a esconderlo en una de las habitaciones del centro. Allí permanecerá el protagonista durante todo un día y una noche junto con un loco peligroso. El acontecimiento evocado coincide pues con una de las más terribles experiencias de este hombre, que llega incluso a desear la muerte ante la desesperación y el terror que le produce el permanecer encerrado con el maníaco. La duración de esta historia es también, como podemos ver, muy corta. La secuencia siguiente nos presenta ya al personaje en Sebastopol, libre del terror rojo que lo acechaba; el paso de la anterior situación a ésta se realiza mediante una elipsis temporal:

“Des mois s’écoulèrent. Erchof déguisé en moujik avait pu gagner Sébastopol”
(p. 141)

Lo que sucediera desde aquel día en que Erchof abandonó el psiquiátrico hasta el momento en que ahora nos situamos poco importa, ya que lo que busca Kessel es un acontecimiento capital que tiene lugar en Sebastopol y que influye directamente en los hechos precedentes, sorprendiendo al personaje y a nosotros con él. Erchof encontrará en la citada ciudad a aquel loco peligroso que meses atrás destrozará sus nervios en el hospital de Odesa, pero ante su gran admiración descubrirá que el “fou furieux” no era sino otro Erchof intentando también salvar su vida: “Ils n’étaient fous ni l’un ni l’autre, mais á tous deux la cellule de l’asile avait sauvé la vie (p. 142).

En “Le cabinet chinois”¹⁵, Francis de Miomandre nos relata la historia de un anticuario de provincias que va a París con la intención de cobrar a un cliente unas deudas contraídas desde hacía tiempo. Lo que en principio iba a ser una corta estancia se prolonga hasta un período de seis meses, de entre los cuales el narrador privilegia sólo

(12) Tomamos el bien elegido término de “nouvelle-instant” de René Godenne. Ver *La nouvelle française*. Paris, P.U.F., 1974, pp. 124-125.

(13) Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 141.

(14) Joseph Kessel, “Les deux fous”, in *La steppe rouge*. Paris, Gallimard, 1922.

(15) Francis de Miomandre, “Le cabinet chinois”, in *Le cabinet chinois*. Paris, Gallimard, 1936.

aquellos momentos que coinciden con los acontecimientos más significativos, eludiendo el resto: "Et les jours passèrent, dans un vertige" (p. 239).

Por su parte Jean Cassou en "Les mauvais dimanches"¹⁶, nos relata la aventura amorosa de un joven alemana en París. Su amante es un hombre casado que vive en la provincia y cada domingo se traslada a la capital para ver a la chica. Aunque la duración de la historia abarca un período de varias semanas, queda de manifiesto la intención del autor de limitarse sólo a los tiempos fuertes de la acción, marcando el paso de domingo a domingo mediante una elipsis explícita: "Huit jours plus tard" (p. 77). Poco importa lo que suceda a cada uno de los personajes durante la semana, el centro de interés se sitúa en un solo día, en esos domingos que la joven vive su amor con el provinciano Lemarchand.

"La nuit de Portofino-Kulm" de Paul Morand¹⁷, como bien podemos deducir del título, privilegia de entre todos los acontecimientos y momentos evocados, aquél que tiene lugar una noche en la costa de Génova. Aunque la historia transcurre durante varios meses, sólo se profundiza en los momentos importantes que coinciden con los encuentros del narrador y el poeta gaélico O'Patah, de ahí el empleo de la elipsis: "Je revis O'Patah à Vénise trois mois plus tard" (p. 39).

Avanzando progresivamente en la duración de la historia narrada llegamos a la "nouvelle" de Franz Hellens "Esthella"¹⁸ en la que se evoca ya un amplio período de tiempo, que viene a cubrir varios años de la vida del personaje: desde el día de su boda con Esthella hasta la muerte de ésta años después. Se trata de una "nouvelle" de introspección psicológica, en la que el personaje, rememorando su pasado, se autoanaliza. Del tiempo transcurrido se van recordando y seleccionando ciertos acontecimientos, dejando de lado otros considerados secundarios, y para pasar de uno a otro, de nuevo la elipsis temporal se emplea como procedimiento preferido por el narrador: "Plusieurs mois se passèrent" (p. 215); "Les années passèrent" (p. 219), etc.

Comparando el tiempo de la narración, medido por el número de páginas de la "nouvelle": 15, y consecuentemente por el tiempo de una lectura convencional, con el tiempo de la historia narrada¹⁹, esta "nouvelle" se presenta como un relato sumario²⁰, ya que en pocas páginas se evoca todo un período de una vida.

Sumaria es también la "nouvelle" de Ignace Legrand: "Héry"²¹, en la que el personaje que tiene sesenta y cuatro años en la página nº 8: "Soixante quatre ans depuis l'automne dernier", se remonta al tiempo en que tenía cuarenta y tres para rememorar en las dieciséis páginas siguientes esos diez años de su vida pasada. El narrador se va encargando a lo largo del relato de marcar el paso del tiempo mediante repetidas anotaciones relativas a la edad del personaje:

"Il avait alors quarante-trois ans" (p. 24)

"Ainsi il atteignit sa cinquantième année" (p. 24)

(16) Jean Cassou, "Les mauvais dimanches", in *De l'Etoile au Jardin des Plantes*. Paris, Gallimard, 1935.

(17) Paul Morand, "La nuit de Portofino Kulm", in *Fermé la nuit*. Paris, Gallimard, 1973 (Primera ed. 1923).

(18) Franz Hellens, "Esthella", in *Réalités fantastiques*. Paris, Gallimard, 1931.

(19) Ver Paul Ricoeur, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*. Paris, Seuil, 1984, p. 116.

(20) Ver G. Genette, *op. cit.*, pp. 129-130.

(21) Ignace Legrand, "Héry", in *Héry*, *op. cit.*

Como podemos observar, en una misma página se resume un período de vida de siete años.

En "Crimen passionnel"²² de Pierre Bost, la historia misma no es otra cosa que el relato de un juicio sumario, caracterizado como se sabe por su rápida tramitación. La "nouvelle" comienza con el juicio de Quérieux en el que el Juez da lectura al sumario evocando los distintos acontecimientos de la vida del acusado, desde que éste era niño hasta el momento del crimen, que coincide con su edad adulta.

La elipsis y el sumario vienen a caracterizar y definir el ritmo propio de la "nouvelle", ritmo rápido y acelerado que corre de prisa hacia su desenlace, que busca el acontecimiento esencial dejando de lado lo accesorio. Lo cuantitativo, como bien indica Paul Ricoeur²³, también es cualitativo y nos permite, en este caso, calificar la "nouvelle" de entreguerras de género apresurado. Sin duda, la extensión aquí condiciona (o viene condicionada); el "nouvelliste" no dispone de muchas páginas, y por tanto de mucho tiempo, como para detenerse en detalladas descripciones.

(22) Pierre Bost, "Crime passionnel", in *Un grand personnage*. Paris, Gallimard, 1935.

(23) Ver P. Ricoeur, *op. cit.* pp. 117-118.

Juan Ramón Jiménez. Perfil biográfico y poético

por Isabel Gutiérrez Román

A lo largo de 1900 a 1936, observamos un extraño fenómeno, un poeta que atraviesa solitario toda la época, siguiendo su propia evolución desde el modernismo hasta la "pureza" expresiva que tanto influirá en los poetas del 27, este poeta es: Juan Ramón Jiménez, omnipresente pero como ausente y ajeno a todas las corrientes que a su alrededor coinciden y luchan.

Para comenzar a hablar de su vida y de su obra, sirvanos de introducción el siguiente poema compuesto por Rubén Darío, para que el joven poeta lo publicara en *Ninfeas*. Con plena conciencia de que comenzaba la pelea, le aconsejaba, temiendo tal vez que no la resistiera:

"ATRIO"

“¿Tienes, joven amigo, ceñida la coraza
para empezar, valiente, la divina pelea?
¿Has visto si resiste el metal de tu idea
la furia del mandoble y el peso de la maza?
¿Te sientes con la sangre de la celeste raza
que tu vida con los números pitagóricos crea?
¿Y, como el fuerte Herakles al león de Nemea,
a los sangrientos trigres del mal darías raza?
¿Te entenece el azul de una noche tranquila?
¿Escucha pensativo el sonar de la esquila
cuando el ángelus dice el alma de la tarde?
¿Tu corazón las voces ocultas interpreta?
sigue, entonces, tu rumbo de amor. Eres poeta.
La belleza te cubra de luz y Dios te guarde”.

Graciela Palau de Nemes en su libro *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Ed. Gredos, Madrid 1974, T. I. comenta el poema citado. Nos dice que Darío anticipa que el camino de J. Ramón no es otro que el de la lucha, y en palabras proféticas, en las dos últimas estrofas del soneto, se refiere a la identificación del discípulo con el paisaje y a su actitud pensativa.

“¿Te entenece el azul de una noche tranquila?
¿Escuchas pensativo el sonar de la esquila
cuando el ángelus dice el alma de la tarde?

¿Tu corazón las voces ocultas interpreta?
sigue, entonces, tu rumbo de amor. Eres poeta.
La belleza te cubra de luz y Dios te guarde”.

Al aludir a la razón de J. Ramón como intérprete de las voces ocultas, Darío presiente su futuro acercamiento intelectual a la poesía, además, reconoce que su rumbo poético es de amor, como en su propio caso y en el caso de la poesía modernista de expresión más transcendental. Al desear que J. Ramón alcance la luz por la belleza, con mayúsculas, no ya romántica, sino modernista, Darío la eleva a una categoría divina, categoría que ha de alcanzar después en la poesía juanramoniana.

El Dios te guarde, última frase del soneto de Darío, implica una necesidad de divina protección. Por uno de esos aciertos de carácter intuitivo tan propio de los poetas, en las tres últimas líneas del soneto Darío junta los elementos que habrán de ser esenciales en la futura gran poesía juanramoniana: el reclamo a la inteligencia ¿“Y las voces ocultas tu razón interpreta?”; el amor como fuerza instigadora “sigue, entonces, tu rumbo de amor”; el conocimiento a través de la Belleza “La Belleza te cubre de luz” y la necesidad de Dios “y Dios te guarde” (p. 155).

Todos los interrogantes de este soneto se dieron en la sensibilidad del joven moguerense, poeta delicado y simbolista, que parecía decir sus composiciones a media voz. El Juan Ramón Jiménez juvenil es un ser doliente y nostálgico, que canta los octubres y noviembre de oro y los parques y los jardines solitarios y declara que “el otoño es moderno”.

Nace J.R. Jiménez Mantecón en 1881, en el seno de una familia acomodada, su padre poseía tierras, casas, bodegas y barcos, en los que exportaba el vino que él mismo elaboraba. Lugar de nacimiento: Moguer (Huelva) el 23 de diciembre; pueblo de Andalucía occidental, próximo al mar, que, para Juan Ramón supuso siempre una referencia de luz y de belleza: “la blanca maravilla de mi pueblo guardó mi infancia en una casa vieja de grandes salones y verdes patios”. Graciela Palau de Nemes añade¹: Tenía un balcón mudéjar desde allí miraba la casa de enfrente, placer largo de los años cortos, y desde el mirador ... vislumbraba el espejo del mar”.

Juan Ramón recordaba que de pequeñito, en la calle de la Ribera, su delicia mayor era el balcón mudéjar “con sus estrellas de cristales de colores”, y las lilas blancas y lilas y las campanillas azules que colgaban de la verja de madera del fondo del patio (Platero, CX, VII, “La calle de la Ribera”). Los recuerdos de su primera infancia están coloreados de azul, como su barrio. Del mirador de la casa alcanzaba a ver el mar azul y le parecía que desde su baja estatura de niño el río por entre las azules piernas abiertas de los marineros que pasaban por la calle de la Ribera.

El azul coloreó sus primeros años de tal modo que en su incompleta lengua infantil llegó a decir que vivía en una “casa azul marino”, frase que le ilusionó de hombre y le pareció un buen título para un libro de versos que no llegó a publicar.

El amarillo figura también entre los más tiernos recuerdos de J. Ramón. El primer amarillo inolvidable fue el del corral “dorado siempre de sol” de la casilla de Arreburra el aguador, que le quedaba enfrente (Platero, XVI, “La casa de enfrente”).

(1) Palau de Nemes. Graciela, *Vida y obra de J.R. Jiménez*. La poesía desnuda. Ed. Gredos. Madrid 1974. T. I.

La importancia de la naturaleza y, concretamente, del campo y el paisaje moguerense en la obra de J. Ramón es evidente.

La intención del libro de Manuel Angel Vázquez Medel es, como el autor reconoce en: *La Introducción, una ardua tarea*² “la de articular los elementos de una visión parcial la de J. Ramón —de una porción entrañable del mundo rural de la Baja Andalucía— Moguer la elaboración artística de las gentes, las costumbres, las anécdotas, las virtudes y defectos de un pueblo de nuestro campo andaluz”³ (p. 9).

A los 11 años lo llevaron interno —privilegio de clase a un colegio de jesuitas— “Me fui tristón —dice— porque ya dejaba atrás algún sentimentalismo: la ventana por donde veía llover sobre el jardín, mi bosque, el sol poniente de mi calle”. Y de ese colegio, apenas si destaca una circunstancia: “había una ventana que daba a la plaza y por donde, las noches de primavera, se veía el cielo profundo y dormido sobre el agua, y Cádiz, a lo lejos, con la luz triste de su faro”. De estos dulces años recuerda que jugaba muy poco, y que era gran amigo de la soledad, esa “experiencia viva” de J. Ramón es vital en los primeros doce años de su vida, cuando sus ojos de niño descubren y comienzan a amar la luz, las gentes, el campo de Moguer, recogiendo las impresiones sensoriales que aparecerán después a lo largo de su obra⁴.

En conjunto, su poesía da la sensación de ser el resultado de un espionaje efectuado desde un lugar aparte, alejado de la vida real, del sitio o de los hombres verdaderos. Cuando alguien le pregunta qué es lo que más le gusta en la vida, no vacila en responder: “Mirar, ver”. Y en su ideología lírica afirma: “la contemplación sin más: el verdadero éxtasis sereno y ese éxtasis sereno es para mí la eternidad.

El hecho de pertenecer a una familia acomodada libera a J. Ramón adolescente de las preocupaciones y trabajos que la necesidad de “labrarse un porvenir impone a la gran mayoría de jóvenes. Graciela Palau nos dice que la familia del poeta, “culto, tradicionalista y conservadora”, no se opuso a su vocación y le alentaba en sus aspiraciones.

En su infancia nos habla de su estancia en Sevilla, ciudad a la que se traslada para estudiar pintura y leyes, y en la que inicia con muy buenos auspicios su carrera de poeta ... La carrera de derecho la abandonó ya en el curso preparatorio.

En 1900 se traslada a Madrid, ya había iniciado relaciones epistolares con algunos famosos poetas del momento “que publicaron versos suyos en revistas madrileñas. Entabla amistad con Villaespesa, y también con Rubén Darío, Valle-Inclán y toda la pléyade de poetas importantes. Publica entonces sus dos primeros títulos *Ninfeas* y *Almas de Violeta*.

J. Ramón había llegado a Madrid en el mes de abril, a principios de verano regresa nuevamente a Moguer. Una noche de verano su padre fallece inesperadamente. Ese hecho que él presencia, le produce una irresistible temor a su propia muerte repentina.

(2) ROMAN ISABEL, notas sacadas del libro citado, de VAZQUEZ MEDEL.

(3) VAZQUEZ MEDEL, MANUEL ANGEL. *El campo andaluz en la obra de J.R.J.* (La infrahistoria de una comunidad rural: Moguer). Sevilla, servicio de publicaciones de la obra social de la Caja Rural Provincial 1982. Revista de Literatura, Consejo Superior de Investigaciones Científicas Inst. de Filología. Dep. de Literatura Madrid 1982. T. XLIV-nº 88.

(4) ROMAN ISABEL (2 bis).

Según sus propias declaraciones, sólo le tranquiliza la presencia de un médico, obsesionado por sus enfermedades, en la primavera de 1901 se interna en un sanatorio francés, en las proximidades de Burdeos. En Francia lee a los parnasianos y simbolistas: Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, y escribe su libro *Rimas*, que aparecerá en Madrid en 1902. *Rimas* representa una primera reacción "contra el modernismo agudo de *Ninfeas*" —aunque recoge algunos viejos poemas con los que inicia su tarea de "revivir" lo ya creado.

En 1901 regresa a España, y en ese mismo año reaparece en Madrid, esta vez en un sanatorio —de El Rosario— dirigido por un médico que había de influir de modo importante en su vida por sus contactos con "La Institución Libre de Enseñanza": el doctor Simarro. La publicación de *Rimas* en 1902 supuso un paso adelante en su carrera de escritor, y su consagración en un ambiente madrileño bastante diferente al que él había conocido apenas dos años antes. El modernismo parnasiano, como moda literaria, cedía terreno ante el simbolismo. Algunos nombres nuevos, como los de Manuel y Antonio Machado, Baroja y Unamuno, sonaban con insistencia, junto a los de Villaespesa y Rubén Darío.

En 1903 publica *Arias tristes*, que justica su naciente fama de poeta, (posiblemente en este libro alore su estancia en el sanatorio del Rosario), escribe: "en ese ambiente de convento y jardín he pasado dos de los mejores años de mi vida. Algún amor romántico, de una sensualidad religiosa, una paz de claustro, olor a incienso y a flores, una ventana sobre el jardín, una terraza con rosales para las noches de luna ...".

Una larga estancia en las montañas de Guadarrama me trae *Las Pastorales*, *Diario Continuo* y a muchos *jardines lejanos*. Este último libro de poemas que siguió a *Arias tristes*, no son soñados pero están llenos de apariciones, sombras de mujeres ausentes, que irrumpen por las veredas, y los parques y los paisajes conocidos. En el llanto por la mujer ausente hay nostalgia de la carne, lo sensual invita y la novia blanca atrae, y el poeta, en un primer prologuillo de los tres antepuestos a las tres partes del libro respectivamente, reviste su conflicto de simbolismo y concluye: "para las últimas lágrimas no hay más amiga que la muerte" (p. 276)⁵.

Ni exótico ni versallesco, ni griego ni pintoresco, el paisaje de *Jardines* es el mismo que sirvió a J. Ramón para cantar las tristezas de *Arias*, y si el paisaje se vuelve galante es porque el poeta lo engalana. Las mujeres en los cantos de amor son las mismas: la amada pura, como las monjas del sanatorio del Rosario o la blanca novia de la adolescencia, y la amada bella y fina, pero impura, como la Francina de Francia. Una prueba más de que J. Ramón necesita de realidades para alimentar su inspiración es el hecho de que ninguna de las heroínas de *Jardines lejanos* tiene semejanza alguna con una mujer desconocida que irrumpe en la vida de J. Ramón para esa fecha, una supuesta admiradora del Perú, Georgina Hübner, a quien el poeta quiso dedicarle el libro; pero ella no consintió. Georgina apareció en la vida de J. Ramón en mayo de 1904, en la que la corresponsal de ese nombre le decía al poeta que se había enterado por el bisemanario español ABC de la publicación de *Arias tristes*, libro que no había podido conseguir en su país, y le suplicaba que tuviera la bondad de enviárselo. Juan Ramón hizo el envío, acompañándolo de una gentil y breve carta sin saludo, seguramente por-

(5) PALAU NEMES, GRACIELA. *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Ed. Gredos, Madrid 1974. T. I.

que ignoraba si se trataba de una señora o señorita. Se dirigía, sencillamente, “A Georgina Hübner, en Lima” en estos términos: “he recibido esta mañana su carta, tan bella para mí, y me apresuro a enviarle mi libro. “*Arias tristes* sintiendo sólo que mis versos no han de llegar a lo que usted habrá pensado de ellos”⁶.

Le ofrecía mandarle, con el mayor placer, si ella le mantenía al corriente de su dirección, los libros que fuera publicando, dándole al despedirse gracias por su fineza. La corresponsal respondió el 23 de junio, en un tono halagador e insinuante. Sus frases eran sugerentes: “Después de haber mandado al correo la carta para v. pidiéndole su libro, *Arias tristes*, hubiera querido retirarla, destruirla ¿por qué? Le diré; supuso que el paso que daba no era muy propio, no era muy correcto. Sin conocer a V., sin haberlo visto siquiera, le escribía, le hablaba / cuando como yo, se tiene 20 años, se piensa pronto y se sufre mucho!⁷. Se trataba de una señorita bien de a principios del s. XX. Así se intercambiaron varias cartas, durando la correspondencia seis meses.

Georgina era la mujer diferente que siempre llamó la atención del poeta, desde su infancia. Mata dice que en una de sus cartas pide J. Ramón a Georgina que realice un viaje hasta España para conocerla.

Las palabras de Juan Ramón implican que Georgina corresponde a su pasión; “¿Para qué esperar más? Tomaré el primer barco, el más rápido, el que me lleva a su lado. No me escriba más. Me lo dirá usted personalmente, sentados los dos, frente al mar, o entre el aroma de su jardín con pájaros y luna”. (Mata 218).

El viaje y el idilio quedaron en nada, mejor sería decir quedaron tronchados, porque a Juan Ramón se le comunicó por medio del cónsul del Perú en España que Georgina había muerto. Mata cita el cable: “Georgina Hübner ha muerto. Rogámosle comunicar la noticia a Juan Ramón Jiménez, nuestro pésame” (Mata. 218). Pese a la carencia de datos respecto a este asunto, el mismo poeta se refirió en estos términos: “Yo me interesé en Georgina y le escribí que pensaba ir a Lima para conocerla personalmente. Después de varias cartas, en las que me decía que estaba enferma, no volvió a escribirme. Yo pedí entonces al cónsul del Perú en Sevilla que me averiguase el paradero de Georgina. Meses después el cónsul me contestó dándome la noticia de su muerte. (pp. 296 a 302). Era necesario que Georgina muriera, pues era una estratagema de unos amigos de Juan Ramón Jiménez para que éste continuara escribiendo versos, así que cuando el autor se disponía a conocer a la dama, ésta tenía que morir, así nos lo relata uno de los principales promotores, José Gálvez.

A finales de 1912 se encontraba en Madrid, y al poco tiempo se instala en la Residencia de Estudiantes, primero en la calle Fortuny y luego en el edificio de los altos del Hipódromo. En la Residencia se hace más estrechas sus relaciones con los hombres de la Institución, con los que había tomado contactos gracias a su amistad con el doctor Simarro. También recibió el influjo de “La Institución libre de Enseñanza”. El Madrid de ahora le causó profunda tristeza, todo lo encontró industrializado. Pero de

(6) El facsímil de la carta de J. Ramón aparece en el art. de Gullón en *Insula* por cortesía de Antoni Oliver, que, se ocupó del asunto de J. Ramón Jiménez. Georgina Hübner en su tesis de doctorado sobre “José Gálvez y el modernismo”. La carta está incluida en J. Ramón Jiménez, cartas, p. 66.

(7) PALAU NEMES, GRACIELA, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*. La poesía desnuda. Madrid. Editorial Gredos. Biblioteca Hispánica, 1973, 2ª edición T. I.

todas formas es un momento definitivo en la vida del poeta. En la primavera de 1913, conoce a la que iba a ser su esposa Zenobia Camprubí Aimar, sus relaciones con ella no debieron ser fáciles desde el primer momento, pero su tesón pudo más que las dificultades. Zenobia era la mujer ideal que había esperado encontrar en cualquier vuelta del camino, y en el momento de exaltación le había escrito: "Me parece que en usted ha tomado forma esa mujer que siempre me sonrió desde las estrellas. Y yo la he soñado a usted tantas veces! ¡y oh! ¡Gracias Dios mío, gracias por esta bendición! (Carta nº 12, p. 192).

Prueba del gran amor que sintió por Zenobia, son estos versos en los que aparece el nombre de la mujer cuyo amor fue definitivo en su vida.

Me he convertido en tu cariño puro
como un ateo a Dios
¿Lo otro, qué vale?
Como un pasado oscuro y andrajoso
puede todo borrarse
borrarse, sí
Las rimas bellas
que no canten tu amor; sus manantiales
alegría sin ti; sus tardes líricas
en cuya paz no me miraste
Las noches cuya clara luna llena
no deslumbró tu candoroso ángel ...⁸

La nueva poesía, producto del nuevo sentimiento amoroso, está en *Sonetos espirituales* (1914-1915) publicado en 1917.

Más tarde publica *Estío* en él el poeta está preocupado por su obra, como si la felicidad en el amor pudiera ser un impedimento para un logro indeterminado. Y en el poema 95 de la segunda parte del libro, cuya primera estrofa dice:

... Yo no sé cómo saltar
desde la orilla de hoy
a la orilla de mañana.

Pero Juan Ramón realizará de hecho, el metafórico salto, al trasladarse de España a América para la consumación de ese amor del alma y del cuerpo que ha cambiado y renovado su vida y su poesía (p. 597)⁹.

Con el mismo esmero que una novia prepara su ajuar, Juan Ramón preparó el suyo para el viaje a los Estados Unidos a casarse con Zenobia (p. 598)¹⁰. Juan Ramón salió de Madrid rumbo a Cádiz el 21 de enero de 1916. Había hecho muchas veces el viaje de

(8) JUAN RAMON JIMENEZ, "Zenobia". *Libros inéditos de poesía*, 2 p. 425.

(9) Incluido en la colección Juan Ramón Jiménez, *Libros de poesía*, Recopilación y prólogo de Agustín Caballero, Aguilar, Madrid 1959.

(10) PALAU NEMES, GRACIELA: *Vida y obra Juan Ramón Jiménez*. La poesía desnuda. Madrid. Ed. Gredos. Biblioteca Romántica Hispánica. 1973. 2ª Edición. T. II.

Madrid a Sevilla y de Sevilla a San Juan del Puerto. En enero de 1916, iba inspirado, convirtiendo en poemas todas sus impresiones. Por eso empezó a llevar un diario poético que continuó durante el viaje. Ahora imagina a la amada blanca y pura vestida de blanco en su traje de novia y recuerda el vestido blanco de novia y el rizo que ella le dio riendo.

El viaje a América no le fue agradable, sentía la ausencia de la tierra. En los días nublados de lluvia y de tormenta, víctima de las más confusas sensaciones, el mar le pareció tan aburrido y tonto como La Mancha, y el barco, un oso mal oliente (p. 600).

El poeta llegó a Nueva York en febrero de 1916, allí le esperaba Zenobia y su madre, el encuentro conmovió e inquietó al poeta. Más tarde se celebra la boda, el 2 de marzo en la Iglesia Católica de St. Stephen, en presencia de la madre de la novia y algunas amistades íntimas.

La vida de relaciones sociales y la gran ciudad de Nueva York, cada vez se le iba haciendo más insoportable al espíritu delicado y sensibilero de nuestro poeta.

Así que el 7 de junio de 1916 Juan Ramón y su mujer embarcaron nuevamente de regreso a España.

Graciela Plau Nemes, nos dice que entre las notas del Diario, escribió y no publicó este breve y elocuente testimonio de la impresión que le causó Nueva York: ¿Por qué no se queda usted aquí?. Porque soy poeta y esto lo puedo contar pero no cantar. Pero la estancia de Juan Ramón en Nueva York, en una época en que su propia poesía tomaba otros derroteros, simplificándose y volviéndose más concisa, le orientó, dándole consciencia de su verdadero camino (pág. 607)¹¹.

Llegaron a España y acudieron a visitar a la familia de Juan Ramón, más tarde marcharon para Madrid, tras varias vicisitudes consiguen instalarse en un pequeño piso en Conde de Aranda, 16, cerca del Retiro. Empiezan la vida doméstica en mil apuros económicos, pero poco a poco fueron acomodándose. Pronto escribió el prólogo para el *Diario de un poeta recién casado*, que llevaba, además, otro prólogo que el poeta debía a su mujer. Había proyectado dividirlo en cinco partes, pero luego añadió una sexta. Las seis partes son: 1ª, "Hacia el mar"; 2ª, "El amor en mar"; 3ª, "América del Este"; 4ª "Mar de retorno"; 5ª, "España"; 6ª, "Recuerdos de América del Este".

De 1916 a 23 publicó *Eternidades, Piedra y Cielo, Poesía y Belleza*, además de la segunda antología.

De 1921-27, edita una serie de revistas en las que recoge parte de su obra en prosa y verso, y presenta la de otros escritores afines. Estas revistas fueron: "Sí".- colaboraron Dámoso Alonso y Alberti y la última "Ley".

En la década de los 30, comienza a sentirse incómodo e inquieto en Madrid. Incluso piensa en trasladar su domicilio a una capital andaluza, a Sevilla, en la que imagina con complacencia una vida más de acuerdo con sus gustos, deseos o sueños. El destierro le impondrá pronto, por desgracia, una imprevista mudanza. Madrid va a quedar lejos, mucho más lejos, de lo que él había jamás deseado.

En 1936 va nuevamente otra vez hacia América, ahora este viaje mucho más triste que el anterior. Allí ejercerá de profesor de Estados Unidos y en Puerto Rico. El viaje resultó

(11) PALAU NEMES, GRACIELA: *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*. La poesía desnuda. Madrid. Ed. Gredos. Biblioteca Romántica Hispánica. 1974. 2ª Edición. T. II.

un éxito inesperado para el poeta. Recepciones multitudinarias, homenajes, recitales y conferencias que destacan el favor de un público casi masivo, todo fue para Juan Ramón halagüeño y conmovedor.

Vemos cómo sus esperanzas puestas en Puerto Rico no lo defraudaron. Un ambiente amistoso, Admirativo, el encuentro con su idea, tertulias, conciertos; todo contribuyó a normalizar el sistema nervioso del poeta. En el 56 con la muerte de Zenobia nunca volvió a recobrar el equilibrio nervioso. En este año le concedieron el premio Nobel, y muere en el exilio en 1958.

La concesión del Nobel a Juan Ramón representaba el reconocimiento universal de un poeta de excepcional importancia histórica y estética.

Estos son los principales datos biográficos. Pero dicen poca cosa. Si en la mayoría de los escritores la vida coincide con la obra, en Juan Ramón no sólo coincide sino que se funde con ella. "Para mí la poesía ha estado íntimamente fundida con toda mi existencia ..." Fue una existencia volcada íntegramente a la creación poética. Vivió por y para la poesía, para la ejecución cotidiana y sin desmayo de lo que él llamaba su "Obra", una obra exponente de la evolución de la lírica española desde el modernismo a las escuelas de vanguardia. Juan Ramón es un alto ejemplo de entrega absoluta a una vocación. "Yo tengo escondida en mi casa, por su gusto y por el mío, a la Poesía. Y nuestra relación es la de los apasionados". "Yo no soy nadie ni nada más que un trabajador enamorado de mi trabajo, y en él encuentro mi recompensa ..."

En su trayectoria poética, suelen distinguirse varias épocas, siguiendo declaraciones del propio autor. En sus últimos años Juan Ramón trataba de indicar tres etapas fundamentales en su poesía: Una primera "sensitiva", otra segunda "intelectual", y otra tercera, que no denominó claramente pero a la que solía referirse como suficiente.

La primera abarcaría desde sus orígenes poéticos hasta 1916-1917, época en que con *Diario de un poeta recién casado* (1917), comenzaría la segunda. A raíz de su segundo viaje a América, en 1936 comenzaría la tercera con *la estación total*, publicada en 1946. La idea de etapas, sin embargo, puede hacer pensar en una fragmentación, a base de rupturas sucesivas. En estas circunstancias Aurora de Albornoz prefiere utilizar la idea de "poesía abierta" y explicar la evolución como una obra en "sucesión" con una evidente continuidad, es decir, no hay jamás cortes bruscos, sino lenta evolución. Continuidad que no excluye, desde luego, la constante transformación.

Esta evolución ha sido puntualmente trazada por el propio autor en un poema archisabido, pero en en inexcusable citar siempre que se trate de estudiar el desarrollo de la obra juanramoniana:

Vino, primero, pura
vestida de inocencia,
y la amé como un niño.

Luego se fue vistiendo
de no sé qué ropajes,
y la fui odiando sin saberlo.

Llegó a ser una reina

fastuosa de tesoros ...
¡Qué iracundia de yel y sin sentido!
... Mas se fue desnudando.

Y yo sonreía.

Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua.

Creí de nuevo en ella.
Y se quitó la túnica.
Y apareció desnuda toda ...

¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!

El poema pertenece a *Eternidades*, libro escrito en 1916-1917. Notemos cómo el poeta resalta lo progresivo de una evolución “sin prisa y sin pausa”. En este poema los conceptos amor, mujer y poesía se transmiten. La primera estrofa representa al primer amor, a las novias puras y a las niñas Blancas de la primera poesía Juanramoniana, o quizá, como otros críticos han señalado, a la ingenuidad literaria. Vemos que la producción inicial del poeta se caracteriza por su pureza, su inocencia. Muchas veces se ha dicho también por su sencillez y espontaneidad, pero ¿qué entendemos por sencillo, espontáneo?. Si sencillo es, con palabras del propio poeta, “lo conseguido con los menos elementos, es decir, lo neto, lo apuntado, lo sintético, lo justo, el adjetivo es más adecuado para calificar su segunda época”. En cuanto a espontáneo, el autor se expresó así: “Que una poesía sea espontánea no quiere decir que, después de haber surgido ella por sí misma, no haya sido sometida a espurgo por la consciencia”. Y añadió: “No entiendo por qué lo sencillo y lo espontáneo han de eludir la consciencia”.

Que muchos lectores prefieren el primer Juan Ramón se explica por diversos motivos que no tienen que ver propiamente con la espontaneidad ni la sencillez. En la obra anterior a 1917 lo único sencillo, espontáneo, fresco, es, cuando lo es, la expresión. Suele afirmarse —y éste es otro de sus rasgos que esta poesía es de recepción más fácil que la posterior—. Ciertamente hasta 1917 su lírica, es, ante todo, musical y sentimental. Su musicalidad es casi siempre interior, íntima, música de alma, sin la altisonante orquestación en tono mayor característico de Rubén Darío y de gran parte del modernismo. Música etérea, ingráve, de “romances sin palabras”, como la de Verlaine y otros simbolismos franceses.

El simbolismo francés, mucho más que el modernismo, es una de las fuentes de Juan Ramón en esta época. Las otras fuentes son españolas: Bécquer, el romancero y canciones españolas, sobre todo el folklore andaluz.

A esta primera época poética corresponden títulos como: *Arias tristes, Jardines lejanos, Pastorales o Baladas de primavera*.

Entre 1908 y 1915, Juan Ramón compone poemas que recogerá, entre otros títulos: *Elegías, La Soledad sonora, Poemas mágicos y dolientes, Sonetos espirituales*. Estas son

las obras en que Juan Ramón adopta los “ropajes del modernismo”. Así lo dice en el poema antes transcrito: “Luego se fue vistiendo/de se que ropajes” Pero a pesar de esto, su poesía no llegará a ser tan “fastuosa de tesoros” como la de Rubén Darío.

A esta época corresponde su memorable *Platero y Yo* publicado en 1914. Auténticos poemas en prosa son los capitulillos que lo componen. Junto a evidentes rastros de estilo modernistas, hay indicios de una voluntad de “pureza”.

“Mas se fue desnudando/y yo le sonreía ...” Un libro escrito en 1915, *Estío*, representa el primer paso hacia una nueva sencillez: vuelta al octosílabo, a la osonancia, preferencia por el poema breve, supresión de lo ornamental ... Belleza, amor, pureza y desnudez quedan igualados en esta poesía. Y así va a llegar a una poesía personalísima “fuera de escuelas o tendencias”, como él ... diría.

La ruptura definitiva con el Modernismo lleva una fecha: 1916. En ese año, durante su viaje a Nueva York con motivo de su boda, escribe, *el Diario de un poeta recién casado*. El poeta lo considera siempre su “mejor libro”; y la crítica no ha vacilado en calificarlo de libro clave de la lírica contemporánea. Su novedad es asombrosa: ha desaparecido el léxico modernista, la adjetivación sensorial, los ritmos sonoros. Es, una “poesía desnuda”, en la que se elimina lo anecdótico para dejar paso a la concentración conceptual y emotiva. Por eso predominan los poemas breves, densos, en versos escuetos y preferentemente libres, sin rima o con leves asonancias.

Siguen otros libros *Eternidades* (1918), *Piedra y Cielo*(1923), *Belleza* (1923) ... continúa con ellos el proceso de interiorización y de acechamiento.

¿Cómo es, en suma, esta poesía nueva y en qué difiere de la anterior?, Muchos adjetivos de sentido próximo se han usado para definirla: poesía pura, abstracta, desnuda, elemental, esencial, total, absoluta, metapoésía...

Poesía pura lo era también la anterior al *Diario*, pero la pureza estaba más en la actitud —inocente, juvenil— del poeta que en su obra. Ahora son los poemas mismos los que son puros, así lo manifiesta en el siguiente poema de *Eternidades*

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

El contenido intelectual, o mejor quizás, la intelectualización —aunque no la ausencia— del sentimiento es una de las cuasas que dificultan para muchos lectores la recepción de esta poesía. Esta poesía no nos enfrenta con la realidad, sino con la contemplación intelectual de la realidad. Una poesía que hable directamente al espíritu, sin halagar los sentidos, por fuerza tiene que ser una poesía difícil. Esta etapa intelectual se corona con un libro escrito entre 1923 y 1936 *La Estación Total* (1936). Su título alude a lo que es ya dominante del poeta el anhelo de abolir el tiempo y de llegar a una posesión “total” de la belleza, de la realidad y del propio ser.

Los temas de esta poesía son muy pocos, en esencia se reducen a uno, ya sea “su actividad contemplativa de poeta”. —La obra—, ya sea el ansia de totalidad, de eternidad —que empareja a Juan Ramón con Unamuno, por distinta que resulte su respectiva con-

cepción de lo eterno—, ya sean en fin, los principios universales— mar, cielo, luz, aire, agua, tierra, fuego— o las “criaturas afortunadas”, de un mundo paradisíaco con el que el poeta comulga en un acto religiosidad panteísta. Signo del misticismo poético de Juan Ramón en su última época, es el uso de muchos neologismos y términos compuestos que complican el lenguaje, pero que resultan la única expresión apropiada para exteriorizar una experiencia religiosa, inefable.

A su etapa final corresponden dos libros *En el otro costado* (1936-1942) y *Dios deseado y deseante* (1948-1949).

El libro *En el otro costado* ha sido publicado íntegro recientemente por Aurora de Albornoz. En él figura el largo poema en prosa “espacio”, iniciado en 1941 y sólo terminado en 1954. Es la cama de la creación juanramoniana, según la citada profesora quien lo define “una extensión difusa de recuerdos e introspecciones que salen a flote en la técnica de asociación libre”. En efecto, sin tema preciso, el poema ensarta vivencias y preocupaciones del poeta con un ritmo fluyente. Juan Ramón ha sido, una vez más, capaz de asombrarnos con lo más nuevo que por entonces se escribía en nuestra lengua. El conjunto es de una altísima belleza.

El Dios deseado y deseante es un libro de enorme riqueza y complejidad. No podemos intentar la tarea de deslindarlo aquí. Pero tampoco podemos corresponder a la esforza de vocación, sin desmayo de Juan Ramón soslayando perezosamente las dificultades de su última gran obra. Sería una injusticia, un desagradecimiento inexcusable hacia un autor ejemplar a quien tanto se debe y que con no todo derecho pudo escribir al término de su vida, pero no de su esperanza.

“Hoy pienso que yo no he trabajado en vano
en Dios, que he trabajado en Dios tanto
cuanto he trabajado en poesía ...”

Acerca de *Dios deseado y deseante* se ha planteado la cuestión e si se trata de poesía religiosa. No, desde luego, en el sentido común del término. El propio Juan Ramón comentó su libro diciendo: “No que yo haga poesía religiosa usual, al revés, lo poético lo consideró como profundamente religioso, esa religión inmanente sin credo absoluto que yo siempre he profesado”. Es el suyo un Dios, creación del propio hombre, alcanzado, con él dice: “eres un dios de lo hermoso conseguido, un dios que no está fuera de sí mismo, sino que consigo mismo se identifica”.

Es conocida la influencia que tuvo Juan Ramón en los poetas jóvenes de los años veinte. Esta influencia va desde cuestiones de detalle (atención a la copla andaluza, versos e ideas que pasan a reelabrarse en Alberto, García Lorca, Prados, Guillén) hasta la más general y decisiva: el ejemplo cotidiano del trabajo poético. Juan Ramón es el poeta y de él aprenden los del 27. También sabemos que quienes tanto aprendieron de Juan Ramón Jiménez acabaron por alejarse de él. Y no sólo rechazan a Juan Ramón quienes fueron hacia la poesía “comprometida” (Alberto, Prados ...), sino incluso aquellos que antes de la guerra parecían menos dados a tratar de la historia circundante (Guillén), o quienes, como Prados en el exilio, avanzan hacia más auténticas —es decir, menos egocéntricas— formas de panteísmo. Queda así Juan Ramón como un caso extraño no sólo por su aislada continuidad entre varias corrientes literarias contradictorias, sino

como figura en sí contradictoria: gran poeta y maestro en sus mejores momentos, racional y complejo, sencillo y rico de expresión, pero también como uno de los máximos ejemplos en lengua castellana, tal vez sólo comparable a Góngora, de la desorbitada pretensión de limitar el mundo al poema y, en última instancia, a la función del poeta en cuanto a demiurgo, dueño absoluto de la creación por el lenguaje.

Literatura y realidad: el cuento maravilloso

por Ana Zapata

I. Introducción

“Le réalisme est un type de discours qui voudrait se faire passer pour un autre: un discours dont l’être et le paraître ne coïncident pas”¹.

Para los escritores del XVIII y del XX, así como para sus lectores, el realismo en literatura es un ideal: ideal de representación fiel de la realidad, ideal del discurso verídico, perfección hacia la cual tienden todos los discursos.

El realismo de la obra literaria no reside en el género de vida que representa, sino en la manera en que lo hace. La pobreza de las convenciones formales de esa obra es el precio que debe pagar, en ocasiones, por ese realismo.

Las diferentes formas literarias imitan la realidad en grados muy diversos. La gran mayoría de los lectores encuentran en la novela, “le roman”, la forma literaria más adecuada para contentar sus deseos de una correspondencia estrecha entre la vida y el arte.

R. Jacobson² dice:

“el realismo en literatura es principalmente una cuestión de convención estética, un tipo de programa o de concepto táctico invocado por una generación de escritores para desmarcarse de una generación precedente y de la que consecuentemente es vano buscar criterios formales específicos, teniendo que asumir ciertamente la relatividad de la noción de realismo” (pp. 31-39).

T. Todorov³ distingue tres aspectos en la literatura:

* fantástico, que es un balanceo continuo entre lo real y lo sobrenatural, conservando un elemento realista como polo de oposición interna.

* maravilloso, que es un monopolio permanente de lo sobrenatural.

* extraño, que es lo sobrenatural explicado de un modo racional.

Así pues, el autor fantástico puede explícitamente señalar la fantasía de su discurso a través de llamadas a un corpus o a un género culturalmente constituido. El autor realista, por el contrario, no dispone de este recurso: deberá apoyarse en las ciencias, en la

(1) R. Barthes, L. Bersani, y otros: *Littérature et réalité*. Paris, éditions de Seuil, 1982.

(2) R. Jacobson, *Questions de poétique*. Paris, éditions de Seuil, 1973.

(3) T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, éditions de Seuil, 1970, p. 80 ss.

historia, y sus citas se limitan a él mismo.

Al plantearnos la cuestión del realismo en literatura, nos encontramos con frecuencia con la oposición verdadero/falso.

Siguiendo a Todorov, las frases de un texto literario han de someterse a "l'épreuve de vérité". Dicho de otro modo, cuando un libro comienza por una frase como "Juan estaba en la habitación acostado sobre la cama" no debemos plantearnos la cuestión sobre si es cierto o es falso. El lenguaje literario es un lenguaje convencional, en el que la prueba de veracidad es imposible: la verdad es una relación entre las palabras y las cosas que designan, y, en literatura, estas cosas no existen.

Por el contrario, la literatura conoce una exigencia de validez o de coherencia interna: si en la página siguiente de ese mismo libro imaginario se nos dice que no hay ninguna cama en la habitación, el texto no responde a la exigencia de coherencia.

Lo fantástico nos sitúa ante un dilema: ¿creer o no creer? Lo maravilloso realiza esta unión imposible, proponiendo al lector creer sin creer verdaderamente.

Para Lovecraft, un cuento es fantástico simplemente si el lector siente profundamente un sentimiento de temor y de terror, si siente la presencia de mundos y de poderes insólitos.

Todas estas ideas sobre la realidad, sobre fantasía, sirven para adentrarnos en el campo nada fácil de la cuentística popular, de los cuentos maravillosos tan diferentes en ocasiones y tan parecidos en otras a las narraciones fantásticas o a las novelas realistas.

La mayor parte de los cuentos pertenecen a un fondo común que se encuentra bajo diversas formas en Europa y en otras latitudes.

Las investigaciones sobre el origen de los cuentos tienen como punto de partida dos constataciones "extrañas": por un lado, la existencia de un mismo motivo en diferentes puntos del globo, a menudo bastante alejados y, por otro lado, la irracionalidad de numerosas narraciones.

Se han barajado distintas teorías (indo-europea, defendida por Max Müller, indianista, de la que T. Benfey es el representante) pero sin duda alguna, es la tesis presentada por V. Propp la que tendrá mayor número de seguidores.

Propp⁴ opina que los cuentos maravillosos guardan el recuerdo de "croyances et de rituels primitifs", pero que nacieron más tarde, en los albores de la era agrícola, en sociedades que, lejos de tener esas creencias y olvidando la práctica de esos ritos, no los comprenden ya, y los deforman progresivamente para explicarlos según sus propios esquemas culturales.

El origen de numerosos cuentos, remonta ciertamente a un pasado lejano, muy lejano y escapa a las investigaciones de los estudiosos.

El cuento popular se ha transmitido por vía oral en tanto que ha formado parte de una cultura viva y no es, sino por azar, que encontramos algunos vestigios profundamente transformados en una obra escrita.

El folklorista dispone de tres fuentes fundamentales para el estudio de los cuentos populares. La recopilación de historias, llevada a cabo en la segunda mitad del siglo

(4) V. Propp, *Morphologie du conte*. Paris, Seuil, 1970.

XIX y primera del XX, nos aporta un material bastante amplio, aunque no hay que olvidar que los textos recogidos y anotados pertenecen a una tradición oral que ya ha sufrido la influencia de una cierta tradición escrita.

Los documentos no aportan más que la fecha de los primeros testimonios escritos. Pero esta fuente exige una gran prudencia metodológica.

II. El cuento popular en Francia: Perrault

En general, los cuentos franceses son menos extraños, más familiares que los de otros países.

Los seres sobrenaturales aparecen con poca frecuencia con relación a los cuentos alemanes o incluso a los rusos.

Los protagonistas de los cuentos franceses mantienen disputas con ogros e incluso con el diablo. Los ogros aparecen normalmente como gigantes y se caracterizan fundamentalmente por alimentarse de carne humana. Por lo que se refiere a las hadas, verdaderas protagonistas en los cuentos maravillosos de un gran número de países, son menos frecuentes de lo que cabe esperar en la tradición oral.

Los cuentos tradicionales se sitúan, generalmente, en un medio modesto, a menudo rural. Esta ambientación limita en cierta medida, el estilo de los cuentistas, que recurren a fórmulas propias de la lengua familiar, no teniendo a penas en cuenta, los sucesos, los acontecimientos que se narran.

La lengua popular habla de "literatura popular" para designar todo un corpus literario que disfruta de una vasta audiencia fuera del círculo de los letrados.

Los folkloristas, por el contrario, designan con el nombre de cuento popular a un cierto tipo de narración en prosa referida a unos acontecimientos ficticios ya transmitidos oralmente.

La clase popular pretende, en alguna medida, hacer suyo este género, libre de todo artificio literario. Los cuentos de Perrault (*La Cenicienta*, *Caperucita Roja*, *La Bella Durmiente*...) no son sino adaptaciones muy literarias, profundamente expurgadas y modificadas. Este afán literario se contrapone a la idea que comentaba anteriormente de mantener este género dentro de una determinada clase social.

Es literatura y, por tanto, universal.

El cuento de Perrault se presenta como fruto de una gran elaboración literaria. La diversidad de sus cuentos no da en ningún momento la impresión de que el autor se repite, ya que a cada instante cambian el tiempo, la tonalidad, el equilibrio de las partes propiamente narrativas, los diálogos, los elementos descriptivos e incluso los pintorescos.

La extensión va desde las dos o tres páginas, hasta incluso a veces las más de diez. La acción en ocasiones se complica con numerosos e innecesarios rodeos; otras veces, por el contrario, se simplifica extremadamente.

El esperado final feliz, que se presenta como regla fija en este tipo de historias, es a menudo olvidado, apareciendo bruscos desenlaces como en *Caperucita Roja*.

La corte, la ciudad o el campo, el palacio, la casa burguesa o la choza, sirven indistintamente de marco a la historia.

Todas las condiciones sociales, desde las más elevadas hasta las más humildes, todos los medios están representados.

Por todas partes, bajo la ficción, aflora, discretamente presente gracias a los objetos, los muebles, los detalles sobre la alimentación o el vestuario, la realidad contemporánea, que permite a la hechicería, a lo maravilloso, enraizarse en lo cotidiano y es gracias al contraste que se produce, que se valora mucho más ese mundo mágico.

Lo maravilloso es utilizado con sobriedad. Entre los personajes, sólo encontramos una decena de hadas, una de las cuales, acompañada por un enano, es arrastrada por los dragones; ogros, animales que hablan, como en las fábulas, conservando su forma de bestias pero presentando un comportamiento perfectamente humano. Por lo que se refiere a los objetos, exceptuando la indispensable varita mágica, no encontramos más que las botas de siete leguas y la llave de Barba azul, de la que se dice que es un hada.

Las moralejas en verso que aparecen al final de cada cuento, introducen una cierta disonancia irónica o se alejan de la narración que las precede.

J.P. Collinet dice:

“ninguna obra podría separarse con más facilidad de su creador para disfrutar tras su desaparición de una existencia autónoma.

Salida del patrimonio común, vuelve a él como por una tendencia natural⁵.

III. Corrientes metodológicas

V. Propp⁶ inaugura en cierto modo el vasto campo de las investigaciones estructuralistas sobre el cuento maravilloso. La constatación fundamental de este autor, que examina el cuento desde el punto de vista de su estructura, y no de su tema, es que el motivo es descomponible en varios elementos que constituyen una serie de constantes:

“les éléments constants, permanents, du conte, sont les fonctions des personnages, quels que soient ces personnages et quelle que soit la manière dont ces fonctions sont remplies. Les fonctions sont les parties constitutives fondamentales du conte. Le nombre des fonctions que comprend le conte merveilleux est limité” (pp. 58 ss).

En la *Morphologie du conte*, Propp aplica este análisis funcional a un corpus de 100 cuentos populares rusos. Al término de éste, descubre que el cuento maravilloso ruso está constituido por 31 funciones que se enlazan en un orden idéntico.

Esta sucesión de funciones forma para él, el esquema canónico del cuento maravilloso ruso y, probablemente, del cuento maravilloso en general.

Para V. Propp las funciones actúan como los elementos constantes y estables de los cuentos populares. Son independientes del personaje que las realiza y del modo en que son llevadas a cabo. Son los elementos constitutivos del cuento. Para este autor, todos

(5) J. P. Collinet, prólogo a la edición de los *Contes de Perrault*. Paris, Folio, 1981, (p. 13-14).

(6) V. Propp, *Morphologie du conte*. Paris, Seuil, 1970.

los cuentos de hadas, estudiados desde el punto de vista de su estructura pertenecen a un solo y único tipo.

En todo cuento maravilloso encontramos un prólogo que describe la situación inicial y que no es todavía una función.

En segundo lugar, aparecen siete funciones que constituyen una sección preparatoria: la ausencia, la prohibición, la transgresión, la solicitud de información, la información obtenida, el engaño, la complicidad involuntaria.

La acción propiamente dicha, empieza con la octava función, que reviste desde este momento una importancia fundamental: el malvado ocasiona un daño a un miembro de la familia (fechoría).

Propp define también el cuento como una narración que presenta siete personajes, cada uno de los cuales tiene su propia esfera de acción. Su punto de vista estructuralista indica que sería mejor traducir esta palabra por "actantes", ya que evidentemente es la función de estos personajes y no su naturaleza lo que se estudia.

Los actantes serían pues, el agresor, el donante, el auxiliar, la princesa, el mandante, el héroe y el falso héroe.

Al término de su análisis, Propp descubre que todos los cuentos maravillosos presentan la misma estructura. La función debe ser entendida como un acto de los personajes, definido desde el punto de vista de su significación por el desarrollo de la acción del cuento, considerado como un todo.

C. Bremond⁷ por su parte, intenta analizar y clasificar los cuentos maravillosos según unos criterios puramente formales. En el estado todavía embrionario de su investigación, espera llegar a un sistema único de clasificación morfológica de los cuentos maravillosos, reagrupando y jerarquizando los modos de caracterización adoptados.

La caracterización invariable es la que un acontecimiento, no importa cual, que acaba de producirse, lleva a cabo a lo largo de la narración.

La caracterización variable es la trama, en ocasiones la moraleja empleada en la producción y utilizada en las circunstancias que rodean este acontecimiento.

Lo que cuenta para él, por tanto, es saber qué es lo que realiza el personaje, es decir, qué función desempeña. Por invariable entiende una acción cuya función es la de introducir otra, que asumirá a su vez la misma función con respecto a otras sucesivas.

Pero surgen nuevas tendencias. Para los psicoanalistas, la mitología y el folklore constituyen un material privilegiado.

Según B. Bettelheim⁸:

"los cuentos de hadas están caracterizados por plantear problemas existenciales en términos breves y precisos" (pp. 198 ss).

La moralidad del cuento está asegurada por el hecho de que el niño imagina que él participa de todos los sufrimientos del héroe a lo largo de sus tribulaciones y que triunfa con él en el momento en el que la virtud se impone ante el mal. El niño lleva a

(7) C. Bremond, *Logique du récit*. Paris, Seuil, 1973.

(8) B. Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*. Paris, Laffont, 1976.

cabo individualmente esta identificación y las luchas interiores y exteriores del héroe imprimen en él el sentido moral.

En los cuentos de hadas, los personajes presentan unos caracteres muy extremos: o son buenos del todo o, por el contrario, no existen personajes tan malvados como ellos.

La yuxtaposición de personajes tan opuestos no tiene como misión el subrayar la postura más loable. Este contraste permite al niño comprender de un modo más fácil sus diferencias y entenderlas mucho mejor si los protagonistas, como en la vida real, se presentan con toda su complejidad.

El lector se identifica con el “bueno” no en razón de su virtud, sino porque la situación del héroe encuentra en él un eco profundo. El protagonista está sujeto a accesos desesperados de soledad y abandono, y es a menudo presa de angustias mortales.

Los cuentos de hadas toman muy en serio estas angustias y estos dilemas existenciales y los aborda directamente: la necesidad de ser amado y el miedo a ser considerado como un “bon à rien”; el amor a la vida y el miedo a la muerte.

El cuento maravilloso presenta soluciones que el niño puede tomar según su nivel de comprensión. Estos cuentos le suministran orientación hacia el futuro y le sirven de guía. Le ayudan a renunciar a sus deseos infantiles de dependencia al mismo tiempo que les ayuda a llegar a conseguir una existencia independiente más satisfactoria.

La importancia que un cuento puede tener para un cierto niño y a una edad particular depende de su nivel de desarrollo psicológico y de sus problemas dominantes en ese momento.

Los cuentos de hadas enriquecen la vida del niño y generan un “encantamiento” únicamente porque él no sabe bien cómo esos cuentos han podido ejercer sobre él su encanto.

G.K. Chesrton y C.S. Lewis opinan que los cuentos maravillosos son exploraciones espirituales y por lo tanto muy parecidos a la vida, ya que revelan la existencia humana como si fuera contemplada, sentida o adivinada desde el interior.

Las maravillosas historias de hadas dirigen al niño hacia el descubrimiento de su identidad y de su vocación y le muestran también las experiencias por las que debe pasar para desarrollar más adelante su carácter.

Estos cuentos maravillosos nos dicen que, a pesar de la adversidad, una buena vida, llena de consolaciones está en nuestras manos, a condición de que no esquivemos los combates llenos de riesgos sin los cuales no encontraríamos jamás nuestra verdadera identidad.

Durante la mayor parte de la historia humana, la vida intelectual del niño, a parte de sus experiencias inmediatas en el seno de su familia, reposaba en historias míticas y religiosas y en los cuentos de hadas.

Esta literatura tradicional alimentaba la imaginación del niño y la estimulaba. Como estas historias respondían a los planteamientos que fundamentalmente se cuestionan estos niños, se presentan como un agente primordial de su socialización.

En los cuentos de hadas, los procesos internos del individuo son exteriorizados y llegan a ser comprensibles, porque son presentados por los personajes y los acontecimientos de la historia.

“las virtudes terapéuticas del cuento de hadas aparecen en el momento en el que

el paciente encuentra sus propias soluciones al pensar en lo que la historia le da a entender sobre él mismo y sobre sus conflictos internos en un momento determinado de la vida". (pp. 287 ss)⁹

Los cuentos maravillosos, según los críticos psicoanalistas, no se refieren claramente al mundo exterior, aunque comiencen de un modo realista o estén plagados de hechos cotidianos.

Estas historias tienen la finalidad de procurar una serie de informaciones útiles sobre el mundo exterior sino que pretenden señalar y subrayar los procesos internos de la obra en un individuo.

Algunos cuentos de hadas o ciertas historias folklóricas, evolucionan a partir de mitos; otros, por su parte, son incorporados a ellos. Las dos fórmulas encarnan la experiencia acumulativa de una sociedad en la que los hombres quieren recordar y mantener presente la sabiduría del pasado y transmitirla a las generaciones futuras.

El cuento de hadas se presenta bajo una forma simple, familiar; el oyente no está sometido a ninguna exigencia. Esto evita que el joven lector se sienta obligado a actuar de un modo particular y no le lleva en ningún momento a sufrir un sentimiento de inferioridad. Estas historias maravillosas le reafirman, le dan la esperanza para el futuro y contienen la promesa de una conclusión feliz.

Las historias maravillosas fortalecen a los niños, mostrándoles que, finalmente, pueden ser superiores a los gigantes, es decir, que pueden creer y ser ellos mismos, como gigantes, adquiriendo sus mismos poderes. Estos últimos son "the mighty hopes that make us men".¹⁰

El joven lector, familiarizado con estas narraciones maravillosas comprende que se dirigen a él en un lenguaje simbólico, lejos de la realidad cotidiana (ningún niño es obligado a acostarse sobre cenizas, como en *La Cenicienta*).

"Erase una vez ...", "En un país lejano ...", "Erase una vez, en un viejo castillo en medio de un espeso bosque ...", estos comienzos dejan claramente expuesto el hecho de que lo que se va a narrar escapa a las realidades inmediatas que nosotros conocemos. Esta imprecisión nos muestra de manera simbólica que abandonamos el mundo de lo concreto, de la realidad cotidiana. Los viejos castillos, las profundas cavernas, las habitaciones cerradas en las que está prohibido entrar, los bosques impenetrables, sugieren que se nos va a revelar algo que normalmente se nos esconde, mientras que "sucedió hace mucho tiempo ..." implica que vamos a conocer sucesos bastante arcaicos.

El cuento de hadas se lanza a acontecimientos fantásticos. Pero, a pesar de los largos rodeos no se pierde en ningún momento el hilo de la historia. El niño, tras haberse dejado arrastrar por un viaje maravilloso, vuelve a la realidad al final del cuento. Sacará en conclusión que uno puede sin peligro alguno, dejarse arrastrar por la imaginación, a condición de no rendirse a ella y quedar eternamente prisionero.

Al final de la historia el héroe regresa a la realidad, a una realidad feliz, despojada de toda magia:

(9) B. Bettelheim, op. cit.

(10) "Las poderosas esperanzas que nos hacen hombres". A. Tennyson: *In memoriam*.

“lorsque les désirs les plus ardents de l’enfant sont personnifiés par une bonne fée, lorsque toutes ses pulsions destructives le sont par une méchante sorcière, toutes ses peurs par un loup vorace (...) l’enfant peut alors commencer enfin à mettre de l’ordre dans ses tendances contradictoires. Et, à partir de là, il sera de moins en moins submergé par un chaos irréductible”¹¹

Algunos piensan que los cuentos de hadas son nocivos porque no presentan la pintura “verdadera” de la realidad. Pero estos críticos no comprenden que los cuentos maravillosos no intentan describir el mundo exterior ni la realidad.

La verdad de las historias de hadas es la de nuestra imaginación y no la de una causalidad normal.

Tolkien¹² a propósito de la pregunta ¿es verdad? señala:

“no se puede responder a la ligera, de modo inconsiderado”.

Este autor opina que el niño quiere ante todo distinguir entre lo que está mal y lo que está bien. Para el niño nada es más verdad que lo que él desea. Cuando el niño pregunta sobre la veracidad de una historia, basta generalmente con explicarle que esas historias no suceden en nuestros días, ni en el mundo en el que vivimos, sino en un país inaccesible.

Los cuentos de hadas sufrieron grandes críticas cuando los nuevos descubrimientos del psicoanálisis y la psicología infantil revelaron hasta qué punto puede ser violenta la imaginación del niño, angustiada, destructiva, e incluso llegar a veces a los límites del sadismo.

Los elementos más estables de los cuentos de hadas tradicionales son para Tolkien: la imaginación, la cura, la liberación y el consuelo. Hablando del desenlace final feliz, este autor piensa que todas las narraciones maravillosas deben tener uno.

“Se podría añadir un elemento más a la enumeración de Tolkien; es necesario que exista una amenaza, una amenaza dirigida contra la existencia física del héroe, contra su existencia moral”¹³

No hay en la vida una amenaza mayor que la de ser abandonado, la de quedarse solo en el mundo. El psicoanálisis llama a este gran temor del hombre “l’angoisse de séparation”; cuanto más jóvenes seamos, más atroz es nuestra angustia cuando nos sentimos abandonados.

El niño se arriesga incluso a perder su vida cuando no está convenientemente protegido y cuidado. Por este motivo, el consuelo es el mayor servicio que el cuento de hadas puede rendir al niño.

Tolkien dice¹⁴:

(11) B. Bettelheim, op. cit. p. 119.

(12) J.R.R. Tolkien: *Tee and leaf*. Boston, Houghton Mifflin, 1965.

(13) B. Bettelheim, op. cit. p. 250.

(14) J.R.R. Tolkien, op. cit. pp. 235 ss.

“Les choses prennent soudain une tournure joyeuse ... Quelque fantastique et terrible qu’ait pu être l’aventure, l’auditeur, qu’il soit enfant ou adulte, retient son souffle quand vient ce virage, son coeur se met à battre, est soulevé, et il n’est pas loin des larmes”

IV. Conclusiones

La gran mayoría de los cuentos modernos tienen un final triste, que no aporta ni la liberación ni el consuelo que los acontecimientos aterradores del cuento de hadas presentan irremisiblemente, y que proporcionan al niño las fuerzas necesarias para afrontar las vicisitudes de la vida.

En el cuento maravilloso tradicional, el héroe es recompensado y el malvado sufre una suerte merecida, lo que satisface al niño, que tiene una profunda necesidad de ver triunfar a la justicia.

Por otro lado, habría que señalar que existe todo un arte de contar cuentos de hadas. Para que estas historias aporten la máxima confortación, para que tomen toda su significación simbólica y, sobre todo, todo su sentido interpersonal, es preferible contar estas historias a leerlas.

“El cuento maravilloso folklórico es el resultado de una historia que ha sido remodelada sin cese a fuerza de ser contada millones de veces por diferentes adultos a otros adultos y a niños.

Cada narrador al contar la historia, elimina y añade ciertos elementos para volver la historia más significativa para él mismo y para sus auditores, a los que conoce bien”¹⁵.

Si, por el contrario nos mantenemos fieles al texto impreso, reducimos cualitativamente las posibilidades de los cuentos.

Los esfuerzos de los hermanos Grimm dejaron una secuela de corrientes interpretativas, todas ellas inmersas en el espejismo del cuento original, su procedencia, sus migraciones, sus pasos contados por el ancho devenir de la Historia.

Un verdadero mito científico que venía a enmarañar un poco más, si ello era posible, el cúmulo de preguntas que de por sí despierta la simple lectura de los cuentos y sus inevitables referencias culturales.

Todavía hoy, y a pesar de V. Propp, el cuento popular o folklórico no acaba de encontrar su sitio y le es de entera aplicación lo que Lévy-Strauss dijera a propósito de la antropología hace ya bastante tiempo:

“La antropología ocupa, de buena fe, ese campo de la semiología que la lingüística no ha reivindicado todavía para sí, a la espera de que, para ciertos sectores al menos de dicho dominio, se constituyan ciencias especiales”.

(15) B. Bettelheim, op. cit. pp. 328.

Lévy-Bruhl resume bastante bien el punto de partida de los mitólogos de comienzos de siglo, para quienes el mito es parte esencial del ritual mágico, especialmente en los ritos de iniciación y en el culto a los muertos; el cuento sería una forma derivada del mito, una vez rota la prohibición de ser contado:

“Los mitos constituyen literalmente el tesoro más precioso de la tribu. Se refieren al núcleo mismo de lo que la tribu venera como su cosa más sagrada. Los mitos más importantes sólo los conocen los ancianos que guardan celosamente su secreto”.

La relación entre mito y cuento, advertida hace mucho tiempo, generó por los años sesenta una discusión entre Propp y Lévy-Strauss, sobre la base de una presunta antinomia, entre formalismo y estructuralismo que, transcurridos algunos años, se ha visto poco consistente. Mientras el formalista opina que los cuentos maravillosos derivan históricamente de un mito, Lévy-Strauss lo más que está dispuesto a admitir es que el cuento es una versión reducida del mito, dado que una narración puede ser un mito en una determinada sociedad, mientras que en otra es un cuento.

Depende de las necesidades de cada pueblo, y no es el paso del tiempo lo que debilita o transforma estos relatos de una cosa en otra. Incluso se llega a admitir la acción recíproca de una forma sobre otra en una misma área.

Según J. Bellemin-Noël¹⁶ los cuentos comparten con los mitos y las leyendas “la particularité d’être des histoires exemplaires que les sujets utilisent comme des canevas”.

La originalidad del cuento es que formula y actúa al mismo tiempo, teoriza y cumple representaciones de deseo, tanto en el que las ha imaginado, como en los que lo representan, o en los que lo saborean.

El niño que lee no hace otra cosa que investigar. Los cuentos les enseñan que los impulsos del placer y los altibajos de la realidad, son comunes a todos.

En este tipo de historias, las maravillosas, los personajes saben y nosotros también cómo será el desenlace final: feliz, por supuesto.

Escuchamos sin fin estas narraciones, leemos sin descanso, sin fatiga.

La ficción de los cuentos no plantea ninguna interrogación, de ningún tipo, porque ella es en sí misma, por entero, una interrogación.

(16) J. Bellemin-Noël, *Les contes et leurs fantômes*. Paris, P.U.F., 1983.

El elemento “agua” en los poemas de la Antología Poética de Joaquín Benito de Lucas

por Carmen González Escudero

Dice José Hierro en el prólogo que dedica a la “Antología Poética” de Joaquín Benito de Lucas, que el autor hace de la poesía la historia de sus años, utilizándola para salvar del olvido pedazos de su vida pues poetizar es para él revivir.

Nada más humano para el hombre, que tratar de acercarse al presente, momentos que quedaron atrás y que quizás entonces no fueron importantes, que solo llegan a serlo después de un largo olvido en el tiempo y en el espacio, pero que de repente, en un instante determinado, comienzan a ser vitales al “yo” de cada uno, intentando recuperar algo que quizás nunca se quiso perder.

Sin embargo, la visión de las cosas, habrá cambiado, hay que recordarlas, a veces incluso emplear a fondo la memoria que trae y lleva los recuerdos en vaivén apresurado o suave, según haya sido su importancia; ese retorno a la memoria, embellece los recuerdos, y permite un especial deleite en la inmersión del pasado entremezclando realidad y ensueño, en aquello a lo que ya no se puede volver. Por eso quizás, el poeta dice en “Nido de Tormentas” (p. 77 Ant.).

“Recordar es lo mismo que abrazarse
al tocar una estrella fugitiva

La hermosa tierra toledana que vio nacer a Joaquín Benito de Lucas, influyó sin duda alguna en la sensibilidad más íntima del poeta y en su quehacer versificador. En esa tierra en que se ensancha el Tajo formando una fértil vega, el paisaje se suaviza con respecto a otras zonas manchegas, el verdor y el frescor del regadío, los pinares y sobre todo el río, marcan una huella indeleble en el hombre y le guían en muchos momentos de su poesía.

Hay algo claro y primordial en los poemas de Joaquín Benito de Lucas, y eso es el AGUA, agua con mayúsculas, por la importancia vital para el poeta manchego, importancia quizás con dos vertientes, una atmosférica y geográfica, por su tierra de origen, siempre ávida de agua y otra, sentimental, sensitiva: su rincón natal es de los más “acuosos” de la Mancha, escuchó al río desde la infancia y el agua mece, trae, lleva en todas sus versiones, recuerdos, penas o alegrías.

Y de todas las versiones del agua, tres fundamentales han atraído al poeta, el río, presidiendo su vida y sus recuerdos, la lluvia y el mar, mar reposo, mar final, mar belleza, ese mar que le enseñara por primera vez su hermano y que tanta impresión le

causó, mar refugio ensafiador de poetas, “mar amado, mar apetecido” que canta Manuel Machado en su poema “Ocaso”.

Pera el agua-río sobresale entre todas las aguas desde siempre. En los poemas del tema “Afloranza”, segundo de los ordenados por José Hierro en la Antología y perteneciente al libro “Materia de Olvido” (Madrid Ed. Rialp 1968. Premio Adonais 1967), el río, es el núcleo clave de algunos de ellos. En “La Carta Testigo” (p. 37 Ant.).

“La casa de mi infancia se levanta
sobre el rumor del río
a unos pasos de su corriente”

Nos muestra como el río, nace con él, o más bien él, con el río al que siente penetrante en sus momentos infantiles, mezclado a juegos, a seres queridos, omnipresente siempre, el río sabe decir su nombre y sus ojos de niño pequeño, se hacían más grandes para mirarle:

“Tenía cinco años
y muy grandes los ojos
con los que miraba al río”

(versos 15, 16, 17 de “La casa testigo p. 38 Ant.).

y es el río finalmente, en este mismo poema (verso 40) quien le devuelve el recuerdo de momentos felices:

“y del fondo del río que es el recuerdo
hoy surgen en desorden imágenes felices”

El río es ternura, es caricia, no sólo para el alma del poeta, sino para el paisaje:

“Pinos acariciados
por la brisa del río”

(versos 1 y 2 de “La Cárcel de los Pinos, p. 35 Ant.)

y en este mismo poema, aparece el río como nostalgia, como decepción de años pasados y finalmente como un adiós, adiós a una etapa de vida, que más tarde había de recordar:

“Festoneado de un dolor de niño
que impaciente se crece
como una lluvia en el río
a la desesperanza”

(versos 16, 17, 18, 19 “La Cárcel de los Pinos” p. 36 Ant.).

y:

“Dije al río
adiós, al puente adiós”

(Versos 42 y 43 del mismo poema).

El río también para el amor doloroso y el miedo a un padre:

“nunca hubiera creído
que fuera herencia tuya y no mi vida
igual que un golpear de barcos en la dura
costa del río, retumbando como
un antiguo dolor siento tu mano
cerrada sobre mí”.

(versos 1 al 6 de “La Herencia” p. 39 Ant.).

Pero el río es más que nada nostalgia insistente en el poeta, que en sus años berlineses echa de menos, recordando su terruño, así en “Frio del Norte” (poema de KZ Campo de concentración, Las Palmas, colec. San Borondón, Imp. Lezcano 1970) dice en los versos 18 al 20 p. 44 Ant.).

“Sobre el río
de mi ciudad, cuando salga
el sol volarán vencejos
bajo sus puentes de plata”

y más tarde a su regreso, ya en Madrid, le hace recordar la nostalgia que de él sentía desde Berlín en su poema “El regreso”, de “Memorial del Viento” (Orihuela Ed. Ayuntamiento Imp. Serón premio Miguel Hernández 1976), nos hace sentir la soledad alemana los años en que estuvo ausente el rumor querido que siempre le acunara en las etapas de la infancia, en metáfora de puentes y de río:

“Y volvían temblando
con el rumor del río
de mi ciudad que no veía y sonaba”

(versos 10, 11, 12).

“Su río
que atravesó los puentes de mi infancia”

(versos 19 y 20).

Sigue siendo nostalgia en “Golondrinas del Puente” (“Plancton” Salamanca Colc. Alamo 1976), cuando lo entremezcla a los sueños y a las golondrinas, al calor del hogar y a la ausencia.

“Igual que sueños al nacer el día”

(Golondrinas del Puente verso 1 p. 47 Ant.).

“Surgen las golondrinas sobre el río”

(verso 9).

“Y siendo el calor que da la casa
de mi niñez junto al rumor del río”

(versos 12, 13).

“¿quién ha quitado el río de mi boca?”

(verso 21)

El río le sirve a veces para acompañarlo a recuerdos, a retazos de su vida olvidados, como hace en “Luces Apagadas” (Plancton 1976) en los versos 4, 5, 6, 7 p. 48, 49 Ant.).

“A través de los años como un río
a su orilla me veo
acechando momentos que creía
ya perdidos ...”

Y otros, el río es la duda respecto a la vida, como en “Otras Lluvias” p. 50 Ant. vrsos 5 y 6.

“Puede ser que vivir no sea tan solo
ese avanzar de río”

Para el amigo muerto, ciclista al que encontraba en sus entrenamientos matutinos, el río, el alba, es el lugar de encuentro, de cita inesperada que nunca tuvo el presentimiento del amargo final, de la muerte sin el fiel compañero que corría bajo el puente, de aquellas alboradas de pedales, sin el eco del agua que después fue lágrimas; por eso dice en “La Rueda del Tiempo” (“Memorial del Viento” Orihuela 1978).

“Alguna vez cuando la luz se alzaba
sobre el canto del río
de esa ciudad que en tí se hace memoria
nos cruzamos”.

(versos 19 a 22 p. 53 Ant.).

“Si en aquellos momentos te hubiera acompañado

el río que hoy te llora
desesperadamente”

(versos 46-48 p. 54 Ant.).

Y el río es también amor, es un nombre navegando por el agua

“El río
de tu nombre sonaba”

(“Sin nombre” de “Materia de Olvido” versos 24-25 p. 61 Ant.).

Con el poema “Celestina a los amantes” (Antinomia 1983), pone en boca de esta, sentencias amorosas en las que el río es metáfora de la voz enamorada:

“No busquéis la palabra verdadera
ni oro en el río, ni en el mar distancias”

(versos 1 y 2 p. 7 Ant.).

“río
de música que corre entre sus brazos”

(versos 21 y 22 p. 71 Ant.).

Metáfora es también en el poema “Celestina ante el cuerpo de Calixto” (Antinomia), en el verso 15, comparando al muchacho enamorado que fuera Calixto en vida con el rumor del río:

“Perfume de jardín, rumor de río”

Con el río se pregunta en “Humo de un beso” (“Campo de Espuma, Madrid 1983) si volverá a encontrar lo bello ya esfumado, un amor en el recuerdo, en la distancia, un imposible retorno.

¿Te volveré a encontrar pájaro o barco
reptil o nube, aguamarina o río?

(versos 10 y 11 p. 78 Ant.).

Vuelve a ser el río hermosa metáfora, destructor esta vez, símbolo de miedo, de angustia, de tristeza, de ansiada libertad de los perseguidos, en el poema “La Caravana” (“Las Tentaciones” Madrid 1964) cuando en los versos 13 a 17 dice:

“Ni el beso,
ni el canto, ni la danza
les redimen del río
que por su pecho avanza
destructor y sonoro”

Por último, hace de Almería, de sus hombres, de su historia, un río secreto y misterioso:

“De lo hondo renacen, tal un río
secreto y misterioso”

(“Piedra Dormida” V. 11 y 12 p. 87 Ant.).

Y si el río es un correr de vida, de recuerdos, de lágrimas, el mar, descanso de los ríos, donde dejan sus largas fatigas de discurrir por vegas y por piedras, el mar es para el poeta, a veces redención o alegría como en los versos 3 al 6 y 16, 17 de “Con las Sombras” (Las Tentaciones 1964).

“Entre sombras se eleva
la ruidosa mañana
y el mar sobre un abismo
de sombras se levanta”
“Pero que se levantan
sobre el mar y la tierra”

o en los versos 14 y 22 de “Estás Herido” (“Las Tentaciones” p. 18 Ant.).

“Eres como un pedazo azul de mar”
“A la sombra del mar, mientras el ruido”

El mar es alegría en “Cortejo de Sombras” (Plancton).

¿Es verdad o es mentira esos instantes
en que sentimos que la vida toda
se nos llena de luz igual que un parque
o como el mar, de espuma y de gaviotas?

Es ensueño y sueño en el verso 1 de “Azul y Grande” y en 1 de “Sueño Apasionado” (Plancton 1976).

“El mar a veces es como la noche”

(p. 22 Ant.)

“En medio de la noche o del mar sumergidos”

(p. 22 Ant.).

En “Doradamente Azul” (Memorial del Viento 1978), el mar es descanso, es final y es esperanza para el hombre

“El último trayecto
que termina en el mar”

(Versos 18 y 19).

“Dorados hacia el mar de la esperanza”

(verso 32 p. 29 Ant.).

Y es indestructible como el tiempo y no renuncia a nada, en los versos 17 y 18 de “El Regreso” (Memorial del Viento 1978)

“El tiempo no renuncia
a su conquista como el mar”

Se convierte en olvido, posibilidad de olvido en el verso 2 de “Lo irremediable” (Materia de Olvido 1968).

“El tiempo hace justicia
y ensancha el mar”

Y sirve a Celestina de metáfora, para definir la poca consistencia de las palabras, aunque éstas sean de amor y suenen hermosas, dice Celestina a los amantes:

“Las palabras son flechas
que por el aire se pierden, barcos que en el mar naufragan”

(versos 5, 6 y 7 de “Celestina a los Amantes” “Antinomia”) y es el recuerdo de amor de Melibea, recuerdo en calma, pero que no muere, en los versos 11, 12 y 13 de “Melibea a Calixto”.

“Juntos hicimos esa travesía
en barcos de cristal hacia las islas
de un mar hoy sin color ni movimiento”

El mar es sendero hacia el amor en “Vereda de Espuma” (Campo de Espuma 1983).

¿ves el camino que la brisa ha abierto
como una estela sobre el mar?

(versos 1 y 2)

Y es cuerpo de la amada ¡bella metáfora! en “Música acuática”:

“Qué hermoso es recorrer tu cuerpo, playa
y caldero, dársena y abierto
mar y mis caricias”

(versos 1, 2, 3).

“Poco a poco
te sumerges, o sube el mar”

(versos 12, 13).

“tu cuerpo, nido vivo
de peces y de helechos, de corales
y de estrellas, conserva
si estás en el fondo del amor, un ruido
más hondo que el del mar”

(versos 19 al 23).

Hay un momento primordial del mar para el poeta cuando por primera vez lo vio y así lo canta en “la Cárcel de los Pinos” (Añoranza p. 35 Ant.) en los tres primeros versos:

“Y el mar me abrió sus puertas
Tardes que nunca olvido
frente a la espuma”.

Es un mar concreto, físico, el Mediterráneo, en “Tierras de Líbano” (Memorial del Viento 1978) y así lo nombra en los versos 9 al 13 del poema.

“Y viajé
desde sus altas copas
del Mar Mediterráneo
a besar la naciente
y fría espuma de Trípoli”

A veces ese elemento AGUA en sus tres versiones, lluvia, río, mar, aparece entremezclado en algún poema. Ocurre así en “Celestina a los Amantes” (Antinomia 1983) donde el mar, son las palabras, pues en él se diluyen, el río es la voz, y la lluvia la pasión que corre por la sangre de Calixto.

“Barcos que en el mar naufragan”

(verso 7)

“Río de música que corre entre tus brazos

(versos 21 y 22)

“Y que descarga por su sangre
como una lluvia”

(versos 12 y 13)

Otros, es la lluvia quien comparte con el río un sentimiento, así en “Noche de Silencio”, después de los versos dedicados al río (del 18 al 21 p. 44 de Ant.) dice:

“Puentes que hasta mi memoria
como lluvia se alargan”

(versos 22, 23)

Se alargan y le atraen en el recuerdo, y en “Otras Lluvias” (p. 50 Ant.) ante la duda de los versos 5 y 6:

“Puede ser que vivir no sea tan solo
ese avanzar del río”

la posibilidad de que “vivir” sea lluvia,

“sino retroceder hacia otras lluvias”

(verso 10 p. 44 Ant.).

La lluvia siempre aparece en los poemas como amiga ya sea transportando recuerdos (versos 1 y 2 de “Tierras de mi Infancia” p. 49 Ant.).

“La lluvia que cae no es lluvia
son recuerdos”

o son horas recordadas (“La Trampa” verso 12 p. 26)

“Pero igual que la lluvia
recordaba”

o es amiga y aliada, en mayo y sabe pronunciar nombres y se puede hablar con ella, es una lluvia buena:

“Aunque creo
que la lluvia es amiga
y aliada”

(versos 1 a 3 p. 34 Ant.)

“Pero era así, era una lluvia buena”

(verso 27 p. 34 Ant.).

E incluso en el odio alemán, la lluvia canta:

“Mientras la lluvia canta
mientras el odio enturbia

los cielos de Alemania”

(versos 24, 25, 26 de “Frío del Norte” p. 43 Ant.).

Recuerdo fue la lluvia para D. Quijote, en ese poema de poeta manchego a caballero manchego:

“Escenas de su infancia
adivinadas
a través de la lluvia”

(verso 11 de “último encuentro de Don Quijote con Dulcinea”).

Y era su ilusión, lluvia fueron las campanas, en ese mismo poema

“Finas
campanas como lluvia”

(verso 7, p. 65 Ant.).

Y la lluvia es sueño de amor para enamorados, Calixto y Melibea:

“han sido solo un sueño en nuestros brazos
como la lluvia”

(versos 3 y 4 “Melibea a Calixto” p. 72 Ant.).

Lluvia como lluvia, cae en el jardín de los enamorados:

“Donde la lluvia cae como la lluvia”

(verso 9 “Humo de unbeso” p. 78 Ant.).

Mar y lluvia, lluvia y río, para amar, soñar, sentir paz y olvido, para guardar secretos, para revivir el tiempo, para al correr la vida llenarla de recuerdos. Estos tres elementos acuosos, tal como los emplea Benito de Lucas, nos transportan a un remanso de paz, a un bienestar íntimo enormemente apetecible en estos tiempos de agresividad y prisa; AGUA como símbolo de lo puro, lo bello, de lo que vale la pena salvar en cada vida.

Las distintas emociones que transmiten estos poemas invitan a la tentación de analizar el propio sentimiento, a hacer un recorrido por antiguos recuerdos olvidados, acaso un río o un mar o un sueño que todos hemos tenido alguna vez y a no perder la ilusión ni la esperanza, porque la esperanza dice el poeta “nunca abandona el pecho del hombre”.

