

Antonio Carreño

*Busquemos otros montes
y otros ríos
(De la palabra al silencio)*

CÁTEDRA

CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

Índice

PRÓLOGO	9
---------------	---

PRIMERA PARTE

METÁFORAS DEL YO NARRATIVO

CAPÍTULO 1. Las «Nuevas Indias»: el <i>Epistolario</i> de Pedro Mártir de Anglería	21
CAPÍTULO 2. <i>Naufragios</i> de Alvar Núñez Cabeza de Vaca: narración y camino en la crónica colonial	45
CAPÍTULO 3. Paradojas del «Yo autobiográfico»: el <i>Libro de la vida</i> de santa Teresa de Jesús	67
CAPÍTULO 4. «Las voces de mis duelos»: el <i>Libro de Job</i> de fray Luis de León	87

SEGUNDA PARTE

ALTERNANDO ESPACIOS Y GÉNEROS

CAPÍTULO 5. Las «valientes posaderas de Sancho» y «la doncella dolorida»	113
CAPÍTULO 6. Los «concertados disparates» de <i>Don Quijote</i>	133
CAPÍTULO 7. Marinero de la noche en «caravana de fuego»: el mito de Hero y Leandro. De Góngora a Quevedo	155
CAPÍTULO 8. De analogías: Luis de Góngora y sor Juana Inés de la Cruz	177

CAPÍTULO 9. El silencio que habla: <i>Psalle et Sile</i> de Pedro Calderón de la Barca	203
CAPÍTULO 10. Sobre el cierre (<i>closure</i>) o final de comedia: Calderón de la Barca	221

TERCERA PARTE
DEL CENTRO AL MARGEN

CAPÍTULO 11. La tradición como diferencia: de Rosalía de Castro a José Ángel Valente	249
CAPÍTULO 12. De Miguel de Unamuno a Dámaso Alonso: la metáfora de dos ríos	267
CAPÍTULO 13. Las voces de Lázaro en la poesía de José Ángel Valente	285

CUARTA PARTE
ALTERNANDO LOS PRONOMBRES: DEL YO AL TÚ

CAPÍTULO 14. «Viviendo en pronombres»: <i>La voz a ti debida</i> de Pedro Salinas	305
CAPÍTULO 15. Las más/caras de Max Aub: <i>Antología traducida</i>	329
CAPÍTULO 16. Las alternancias del yo —otredad— en la poesía de Octavio Paz	351
CAPÍTULO 17. La escisión del sujeto: <i>A Esmorga (La Parranda)</i> de Eduardo Blanco Amor	367

EPÍLOGO

CAPÍTULO 18. Harold Bloom o los ámbitos del canon literario	387
PROCEDENCIA DE LOS ENSAYOS	405
BIBLIOGRAFÍA	407
ÍNDICE ONOMÁSTICO Y DE MATERIAS	449

Prólogo

La búsqueda física o metafórica de «otros montes y otros ríos», de la mano del famoso verso de Garcilaso de la Vega, como fue *La voz a ti debida* en el memorable libro de Pedro Salinas, o *Con las piedras, con el viento*, de la mano de poeta santanderino José Hierro, articulan el conjunto de los estudios aquí presentes. Los ríos alternan ritmos, sonidos y movimientos, y se acompañan con el espacio estático, pétreo, de montes y piedras. Metáforas que revierten a la tradición literaria establecida como herencia y a la creación de una nueva palabra que se mueve vacilante como las ondas del río siempre en movimiento. El monte asocia el gran misterio de la creación estética, el espacio inaugural de lo sublime, la tradición; el río, como surco en movimiento, el cambio, la ruptura, lo imaginado. En su incansable recorrido, va alternando una gran modalidad de sonidos. Tradición y cultura se amasan, como veremos, a lo largo de estos textos.

La variedad de los ensayos, algunos más recientes, otros ya lejanos, han sido leídos, revisados, reescritos y actualizados, incorporando nuevas referencias y estudios más recientes. Se extienden desde las primeras letras de la literatura colonial (Pedro Mártir de Anglería y Alvar Núñez Cabeza de Vaca), a una última voz encarnada en el trasterrado Max Aub, que, en su *Antología traducida*, multiplicó su nombre en múltiples voces. Su *Antología* es la más destacada representación de un yo que se oculta y se diluye bajo las voces de sus múltiples otros. Uno de ellos, el apócrifo Max. La falacia autobiográfica —la cara textual— se nombra y a la vez se oculta bajo la cara de sus *alter egos*. *Antología traducida* es un inteligente simulacro de

antología poética, y no menos una arbitraria prosopopeya en su sentido etimológico, del griego (πρόσωπον, «rostro» y ποιέω, «hacer»): dar rostro o cara a los ausentes. O al que se ve como máscara en sus imaginados otros. Max Aub escribe de sí mismo: «Nacido en París, en 1903. Aunque sale su nombre con cierta periodicidad sospechosa en libros y revistas, no se sabe dónde está. Lo único que consta es que escribió muchas películas mexicanas carentes de interés. Nadie le conoce». Y concluye: «sus fotografías son evidentes trucos». La definición final nos da la clave de *Antología traducida*: una colección de retazos literarios, de esbozos biográficos, de «trucos» que se asumen como ajenos, y que forman un mágico retablo —a modo de epitafios— de las múltiples más/caras de Max Aub, lector de otros textos, traductor, antólogo, crítico, biógrafo y poeta apócrifo de sí mismo.

Previamente Pedro Salinas en *La voz a ti debida* establece un lazo de comunicación deíctica de la siguiente manera: «la voz que es a ti debida»; es decir, obligada. A partir de tal asunción, Salinas va definiendo las modalidades líricas de esta voz: la morfología y retórica de las enunciaciones elípticas, y la *persona* que figura detrás de la «voz» como sumisa y fiel a su amada. Y fija también la figura de una escucha, ausente. Espacio, tiempo, persona, modalidad narrativa y temporal, voz asumida como ajena (Garcilaso) y como propia (Salinas) —la oral frente a la «textual»— son las formas líricas que describen la morfología de un yo, líricamente como sí mismo (*oneself*) y como la voz atemporal, sumisa: su Otro como amante.

Ya Roland Barthes, en *Fragmentos de un discurso amoroso*, señaló cómo el lenguaje del amor es fruto de una ausencia. El yo se constituye a partir de un tú lejano. La ausencia del ser querido condiciona la tensión discursiva. Da voz a una rica gramática de fórmulas exclamativas. Conforma verso a verso el lenguaje de lo imaginario y de lo utópico. La comunicación asume la asignación del lenguaje como signo múltiple de lo adorable: la voz articulada («debida») que instaura un mito de dolor, de amor y de ausencia. Pedro Salinas en *La voz a ti debida*, y mucho antes Garcilaso en sus *Églogas*, Lope de Vega en *Rimas*, Quevedo en sus versos a «Lisi», Bécquer (*Rimas*) y el más cercano, Pablo Neruda (*Veinte poemas de amor y una canción desesperada*) recrean una vez más el mito pospetrarquista del gran enamorado. Francesco Petrarca en su *Canzoniere* fue el gran eslabón inicial. *La voz a ti debida* viene a ser también la alegoría de un ansiado amor que no se cumple. Y la elegía por un encuentro que relata su misma ausencia: el abrazo de dos pronombres (*yo/tú*) que apenas

se logra. El mismo Salinas le propuso a la traductora Eleonor Turnbull, que el título de *La voz a ti debida* debía ser, en la traducción al inglés, *Living in Pronouns* («Viviendo en pronombres»).

Dando un gran salto cronológico, y salvando diferencias, el contexto autobiográfico (la voz oculta) de fray Luis de León en el *Libro de Job*, y el de santa Teresa de Jesús en el *Libro de la vida*, esbozan las primicias del género autobiográfico, si bien truncado en su intento. La refundición del *Libro de Job* del monje salmantino, escrito en tercetos endecasílabos, corre paralela con los comentarios previos en prosa en su *Exposición del Libro de Job*. El trasvase en versión poética del drama bíblico revierte en una velada alegoría de la trayectoria espiritual; también autobiográfica, diluida, del fraile agustino. Encuadra la exégesis bíblica —*Exposición*— con tercetos endecasílabos, con rimas consonantes, con frecuencia entrelazadas, en el *Libro de Job*. La forma métrica, marcada por dáctilos y espondeos, se ajusta como paráfrasis de los comentarios en prosa, y estos del relato bíblico. La paráfrasis lírica asume una serie de acciones alternantes y paralelas: leer, traducir, comentar y, finalmente, verter y amoldar en una nueva forma poética *La exposición del libro de Job*. Tal ejercicio conjuga también textos traducidos y comentados por fray Luis: Salmos y Cantar de los cantares, *Geórgicas* de Virgilio, *Carmina* y *Epístolas* de Horacio, *Epigramas* de Ausonio, *Andrómaca* de Eurípides y hasta *Thyestes* de Séneca. Y el verter, la amargura contenida del encarcelado que se cree inocente, en retazos de una dolorida autobiografía.

Del mismo modo, salvando también marcadas diferencias, el *Libro de la vida* de santa Teresa de Jesús. Su composición, estructura y discurso narrativo como autobiografía están determinados, en sus primeros capítulos, desde el afuera del texto: las lectoras a quienes se dirige y los previos —sus confesores— que lo leen y enmiendan. El acto de suprimir, alterar, ocultar al personaje que el narrador pone en evidencia —el autor— funciona a modo de huida del propio «yo». Tal hecho, y dejando a un lado las posibles implicaciones psicológicas, aminora la ligazón de identidad entre el autor y el narrador; entre este —el narrador— y su personaje. De ahí la paradoja. Y de ahí también que la historia espiritual —la *Vita*— de quien escribe raye las fronteras de la ficción. Ambos se ajustan a los dictados de la Autoridad y a la Ideología de los lectores que lo examinan antes de salir a la luz.

Un núcleo central de ensayos median entre la función de la palabra —de la analogía y de la parodia, en Góngora, Quevedo, sor

Juana Inés de la Cruz— a la función simbólica del silencio. El extenso poema de Calderón, *Psalle et Sile*, realza canto y silencio. En silencio tiene lugar el tránsito místico. Agudiza la percepción del misterio divino y agrava la conciencia lírica de lo sublime. De ahí que tan justa y extensamente se haya escrito sobre la retórica y la poética del silencio. Se establece como norma de conducta y de comportamiento social que, de acuerdo con Baltasar Castiglione en *Il Corteggiano*, define la anatomía social del caballero y del cortesano. El dolor silenciado, expresado en lágrimas, secreto asolado por la distancia y el desdén, lo imponen también las leyes del amor —*leys d'amours*— de los trovadores y el código del amor cortés.

El amante es prisionero de la palabra silenciada: su alegórica «cárcel de amor». Ya Garcilaso de la Vega equiparó el silencio con la soledad. Así en la Égloga I: «Por ti el silencio de la selva umbrosa, / por ti la esquividad y apartamiento, / del solitario monte m'agradaba». El silencio lo impone la estupefacción o confusión del paraje contemplado, imposible de trasladar en palabras, en versos de Luis de Góngora: «Muda la admiración habla callando, / y ciega un río sigue, que, luciente / de aquellos montes hijo, / con torcido discurso, aunque prolijo, / tiraniza los campos útilmente: orladas sus orillas de frutales [...]» (*Soledad primera*, vv. 197-201). El oxímoron asienta la disparidad compleja e hiperbólica de quien contempla, asombrado, en silencio bajo un nuevo juego retórico. Y la noche es el tiempo privilegiado donde se instaura el silencio como contemplación: «Ven-ce la noche al fin, y triunfa mudo / el silencio, aunque breve, del ruido». El silencio es, pues, el instante previo a la voz del poeta, del místico, del caminante, del peregrino o del lector en busca de la música silenciada. O del silencio que, en brillante pleonasma, triunfa siendo mudo.

El silencio está también presente en los dramas más representativos de Calderón. Los espacios dramáticos del silencio denotan ante la audiencia un inquietante *impasse* pendiente de resolver. El inicio de la primera escena y su cierre rotundo en la última aseguran, en la mente de la audiencia, ya alejada de las tablas del corral, la memoria del drama representado. Principio y fin, prólogo y epílogo, *beginning* y *closure*, forman parte de la estructura de toda pieza literaria. Vienen a ser las columnas centrales que sustentan su andamiaje. Se puede hablar de un comienzo coherente o disparatado, de un endeble final, sin que el uno ni el otro afecten radicalmente el desarrollo de la obra en cuestión. Aunque tanto un mal inicio como un pésimo cierre socaban la definitiva arquitectura del texto. El espacio

escénico inicial, como el final, el deletreo rítmico de los primeros versos como la rotunda vocalización de los últimos, captan, mantienen en vilo y establecen una expectativa de actos y acciones entre espectador y actor; entre el espacio de la representación, dentro del escenario, y la mente del espectador. La apertura, loa o prólogo, como el cierre o epílogo, mediatizan ese espacio neutro que media entre quien actúa y quien sigue la representación: del decir actuando a la reflexión de quien va reteniendo e interiorizando lo leído o representado. Se puede escribir así de un comienzo coherente y de un cierre incoherente. Tanto el *opening* —inicio— como el *closure* —cierre— rayan en el margen del silencio: desde el antes de la primera escena a lo que no será cuando se pronuncie el último verso.

Mueve la lírica de Unamuno más el «pensar» o el «intenso sentir» que el vuelo imaginativo del adorno al escribir. Y forja a contrapelo, y frente a su coetáneo —Antonio Machado, por ejemplo, o el mismo Juan Ramón Jiménez—, una «ego-manía que, como vivencia, es obsesiva. Unamuno es un poeta de sustancias, usando el término aristotélico, más que de circunstancias; más denso que extenso y, sobre todo, más lógico y filosófico que cósmico o social. Es reflexivo pero a la vez obsesivo, humano pero religiosamente trágico. Su realidad en torno —familia, espacio físico, personas amigas— se examina *sub specie aeternitatis*. Los espacios, ciudad, catedral, plaza, cementerio, río, monte, funcionan a modo de emblemas estáticos que exteriorizan, una y otra vez, el sentir asociado con un entorno común, bien de carácter religioso —muerte, piedad, fortaleza, ateísmo, esperanza, sueño, creencia, ilusión de ser—, bien filosófico y moral. Pensemos en poemas como «La vida es limosna», «La elegía eterna», «La vida de la muerte», «El fin de la vida», «Ni mártir ni verdugo», «La oración del ateo», «Incredulidad y fe», «Ir muriendo», «Ateísmo», «Razón y fe» de 1911. Y los más tardíos de 1923, como «Nubes de ocaso» y «Aldebarán».

Así, y al hilo de los títulos, observamos como la palabra poética viene a ser en Unamuno una extensa alegoría vivencial: un sistema de trabadas relaciones que remiten a un sujeto (el «yo») como objeto poético. Tal doblamiento es múltiple y se formula a base de formas deícticas («yo», «tú», «él»), de antítesis, «Razón-Fe», «cielo-tierra», «vivir-morir»; de enunciaciones paradójicas, «La vida de la muerte»; de personificaciones, «Ojos del anochecer», «Canta noche». Se contraponen un «yo» frente a un «tú» que ilativamente se revierte en un magno Ego. Este se configura como una entidad total en un ansia, que revierte en ausencia y duda. Tal es la función que Unamuno