

LA IMITACIÓN COMO MEDIACIÓN, O DE MI EDAD MEDIA

Sobre Gabriel Ferrater y algunos poemas míos, a propósito de poesía medieval.

Una visita a la cueva de Altamira me privó ayer de las lecciones de dos medievalistas distinguidos, Sylvia Roubaud y Petre Dronke. No pude asistir tampoco a las anteriores intervenciones de dos distinguidos amigos míos, artistas invitados igual que yo, Juan Goytisolo y Fernando Fernán-Gómez, que me hubieran sido muy útiles, de otra manera. Hace muchísimos años que conozco al profesor Francisco Rico, alma naturalmente literaria, y estoy seguro que al invitarnos a los participantes en este seminario, eruditos y artistas, nos imaginaba a todos discurriendo al modo amebeo sobre literatura medieval y sobre literatura moderna, alternados y concertantes, en melódica y deliciosa anticipación del acorde final de la lección de clausura, grave, rica en matices y brillantemente resolutoria.

Hubiese estado bien ponerme a tono, en cuanto fuera posible, con quienes han cantado al mismo o parecido aire que he de cantar yo.

Voy a tratar de mi poesía y en función de algunos de mis poemas, trataré también de poesía medieval, que sólo muy imperfectamente conozco. Mis lecturas jamás han sido excesivas y a partir de cierto memento fueron casi siempre interesadas; en los poemas medievales apenas busqué otra cosa que lo que necesitaba encontrar para escribir los poemas que deseaba escribir. Bien es verdad que entre algunos de aquellos poetas, o algunos de sus poemas, o algunos de sus versos, y mi sensibilidad de espontáneo lector que lee por gusto, y por pasión de leer, existen vinculaciones más antiguas, que posiblemente me han influido mucho, pero de ellas no hablaré

aquí porque son más difíciles de precisar con certeza. En *Diario del artista seriamente enfermo*, mi diario del verano de 1956, he hablado de mi primera experiencia de la poesía, de lo que entonces y ahora entendía y sigo entendiendo por poesía; “expresión sorprendente porque incorpora algo que uno ha sentido muchas veces sin saber que era posible expresarlo así. La relación me vino por vía oral, en el primero o segundo invierno de guerra civil. Me acuerdo que entonces pensé que la frase no la inventaba el que la decía —por el distinto tono en que la dijo o porque era demasiado feliz—, pero creí que era un refrán. En el Bachillerato volví a encontrarla, escrita, y supe que era unos versos:

Cómo nuestro parecer
cualquier tiempo pasado
fue mejor.

En el mismo diario encuentro mención de una lectura de *Le Grand Testament*, de Francois Billón, y , casi en las primeras páginas, la siguiente anotación, que tiene interés porque es bastante ambigua:

“Leo estos días la *Antología de la poesía española de tipo tradicional*, de Alonso y Blecua. Es una lectura que no limita por ningún lado con mis propias preocupaciones e intenciones poéticas y no pongo en ella muchas atención, pero el deslumbramiento, cada vez que abro el libro, es inmediato. Me ocurre con esta lírica igual con la Grecia clásica: volver a ella es como volver a una patria de origen, no se sabe cuándo abandonada y sólo de tarde en tarde recordada. Uno se pregunta, a cada regreso, por qué se marchó y por qué, por qué ya no es posible quedarse.”

El recurso comparativo a la Grecia clásica me resulta ahora, a veintiocho años de distancia, un tanto sospechoso de confusión entre vida y literatura y por eso mismo bastante significativo. Como todo poeta joven y adiestrado en el arte de hacer poemas, vacilaba entra la vocación de llegar a ser contemporáneo de sí mismo y el halago de seguir sintiéndome idealmente contemporáneo de mis maestros. Si no era posible quedarse en aquella lírica, si mis preocupaciones e intenciones poéticas eran otras, ello en cierto modo se debía a que no mucho más de treinta años antes, alguien había regresado durante una temporada larga y memorable —Rafael Alberti, con *Marinero en tierra*, *La amante* y *El alba del alhelí*. Tras él, una nube de epígonos. Todo poeta eminente suele hacer más difícil el trabajo a sus sucesores, según decía Eliot. Para llegar a ser contemporáneos de nosotros mismos es necesario aprender a analizar críticamente la inmediata tradición en que nos hemos formado y es necesario emanciparse mediante la formulación de los supuestos estéticos fundamentales de la poesía que intentamos hacer, que no son exactamente los mismos en que se fundaba aquélla. Emanciparse hasta cierto punto, puesto que, según observaba Gabriel Ferrater, la necesidad de innovar auténticamente obliga al escritor a no innovar demasiado y a ligarse a los modelos y a los escritores con respecto a los cuales pretende innovar; en tanto que se opone a ellos, depende de ellos. Por eso,

remontarse en el pasado —más allá de la tradición inmediata— es quizá el medio más sutil y eficaz para innovar. Aliarse con los abuelos, contra los padres.

A los veintidós años yo me sentía idealmente contemporáneo de los poetas del 27 y mis nociones de modernidad poética se fundaban en Baudelaire, en Edgar Allan Poe (el famoso poeta francés, a quien no hay que confundir con su homónimo norteamericano, un escritor muy distinto), en Mallarmé y en Valéry. Mi maestro absoluto era Jorge Guillén, el Guillén de las tres primeras ediciones de *Cántico* con quien yo aprendí el arte de hacer poemas. En los años que siguieron, mi progresiva vinculación a la 'tradición literaria anglosajona, mi interés por los románticos, la lectura de *The Poetry of Experience*, de Robert Langbaum, y, por supuesto, las vicisitudes de mi vida y de mi tiempo alteraron considerablemente mis nociones acerca de lo que en poesía convenía hacer. Es en ese periodo cuando aparecen en escena, casi diría que del brazo, Gabriel Ferrater y la poesía medieval.

Ferrater tenía ocho años más que yo, lo había leído casi todo en casi todas las lenguas europeas y era el lector más inteligente que yo haya conocido en mi vida. La tradición poética en que se había formado era sustancialmente la misma en que me había formado yo. Lo que para mí fue Guillén, para él había sido Carles Riba, cuyos poemas, entre los dieciséis y los veinticinco años, leía y releía como un breviario y se sabía absolutamente de memoria. En la época en que yo le conocí, 1955, era crítico de pintura y no parecía tomarse a la poesía y sobre todo a los poetas demasiado en serio; pero era un vicioso de la literatura conversada, igual que yo, y a mí cualquier literatura sólo me interesaba en función de los poemas que estaba intentando hacer. Creo que nos fuimos muy útiles el uno al otro. Cuando rompió a escribir poemas, en la primavera de 1958, nos creamos una intimidad de *fellow conspirators* como él decía, de cómplices en un mismo complot. Con nadie he hablado y he reflexionado sobre poesía tan interminablemente, tan vivazmente y tan productivamente como con Gabriel Ferrater.¹¹

El supuesto fundamental de nuestro complot era más bien de naturaleza extraestética: además de muchas otras cosas, un poema inexcusablemente ha de tener el mínimo de sentido que se exige de una carta comercial, puesto que el lenguaje no es sólo un medio de arte, sino también antes que nada, un bien utilitario del patrimonio público; conviene, pues, guardarse de hacer juegos con el sentido de las palabras de la tribu. Y ya en el terreno propiamente literario: se ha de tener poco estilo, nada más el que nuestra educación nos ha dado y es por tanto impersonal. Casi todo lo anterior está en la nota, bastante programática, con que Ferrater cerraba a principios de 1960 su primer libro de poemas, *Da nucis pueris*. También en ella se dice lo siguiente, por igual aplicable a mucha de la poesía de estirpe simbolista en que él y yo nos habíamos formado y a muchos de nuestros contemporáneos:

"Es pot perdonar que un poeta sigui deficient en alguna cosa; però no trobo perdonables els molts poetes d'ara que reserven per a la poesia les seves estupefaccions, i la seva poesia dóna d'ells una imatge tan ximple que no pot ésser la de cap persona viva, car una vida no es conserva si no és ben atenta a les lleis del diner i als moviments dels homes i de les dones".

A la divergencia más radical con respecto a nuestros maestros de la primera juventud, Ferrater aludía de pasada y con una *boutade*: "Ara veig que és del tot legítim de distingir el fons de la forma d'un poema, i no sé per què m'he d'obligar a confondre un viatge per l'infern amb el patró estròfic de la terza rima". Ese era el supuesto estético decisivo en nuestro complot. Yo lo exponía así un par de años más tarde en un ensayo programático, *El ejemplo de Luis Cernuda*:

"La trayectoria poética de Cernuda- se traduce en la progresiva desvirtuación y, finalmente; en la refutación práctica- de un principio estético que, a partir sobre todo de Mallarmé, ha adquirido categoría de dogma contra el cual muy pocos nos hemos revelado aún: el de que en poesía, en un poema cuando es bueno, es o debe ser imposible distinguir entre el fondo y la forma. Esto -y, ya es hora de decirlo- es una tontería, porque la verdad es que, en la práctica, todos distinguimos: Y no -sólo eso: la distinción -más o menos consciente- entre fondo y forma es un elemento primordial en nuestro disfrute de lectores; sin él no podríamos apreciar cómo, y hasta qué punto, ha logrado el poeta concertar uno y otra".

"La identidad, la aspiración a la identidad, sólo puede conseguirse mediante un proceso de abstracción y formalización de la experiencia -es decir, del fondo- que la convierte en una categoría formal del poema, que la anula en cuanto experiencia real para resucitarla como cuerpo glorioso, como realidad poética purgada ya de toda contingencia. Eso es lo que hacía Mallarmé, eso es lo que hacían los poetas del 27 y lo que, sin darse cuenta, hace aún la mayoría de ellos..."

"Lo malo es que no son los únicos. Les acompañan, y con menos disculpa, casi todos los que, más o menos desde 1945, han estado intentando una poesía distinta, en intención, en alcance y en motivaciones, de los que se escribió en España durante los quince años anteriores a la guerra civil."

"Le style étant a lui seul une manière absolue de voir les choses...". El pronunciamiento de Flaubert resume a la perfección lo que Ferrater y yo no estábamos dispuestos a hacer en poesía, por sobradamente hecho y por inadecuado a nosotros. Las maneras absolutas de ver las cosas por igual nos fatigaban en los poemas y en las personas. Creo que el mero recuento de las antítesis programáticas que he venido enunciando -contra la autonomía estética del lenguaje, contra quienes reservan la poesía para sus estupefacciones, contra el exceso de estilo, contra la identidad de fondo y forma, contra la abstracta formalización de la experiencia- basta para que se comprenda por qué la poesía medieval forzosamente tenía que interesarnos. A principios de 1959 nos había entusiasmado un extenso poema villonesco, *The True Confessions of George Barker*, que me sirvió a mí de estímulo para el poema inspirado en las estrofas iniciales de *Le Grand Testament* que abre mi libro *Moralidades*. Y Ferrater era por completo categórico al redactar la nota final a *Da nubes pueris* -es casi lo primero que hice:

“La poesia medieval em té com un bon lector, i no li costa gens de persuadir-me. A Bertran de Born, Chaucer, Billón, Skelton, hi trobo un copia de veritat eixuta i àgil, vista amb ulls nets i sentida amb cordialitat, que no em deixa enyorar les grans masses de líquid verbal que el renaixement va posar en ondulació.”

Por supuesto, Ferrater no hablaba ahí como crítico, sino a instancia de parte, como el inteligentísimo lector poeta que era. No extraña, pues, el silencio acerca de Ausías March, el mayor poeta europeo de lengua catalana, a quien reverenciaba –le cita un poco más abajo–, y menos aún acerca de Petrarca, el menos medieval de los poetas medievales, según él, a quien sospecho que tenía por el primer fabricante de líquido verbal renacentista. Creo ser más sensible de lo que era Ferrater a los ideales retóricos del renacimiento –aún ahora no puedo pensar en las églogas de Garcilaso sin una emoción de instantánea gratitud, como lector y como castellano hablante–, pero estoy de acuerdo, igual que lo estaba en 1960, con el contraste y la valoración que ahí establece. Si en los poemas de nuestros maestros modernos no nos satisfacía su tendencia a la formalización abstracta, “a la generalització, a no completar mai els temes i a donar la forma de cada tema i no el contingut precís”ⁱⁱ, en la poesía del renacimiento encontrábamos algo afín a eso y que también nos impacientaba: la tendencia al escamoteo de toda particular referencia a la vida y al mundo tras la hermosa y deliberada cobertura de un paradigma ético-estético de la vida y del mundo. Nos fastidiaba la depuración de la realidad común postulada en el poema y previa a la operación intelectual de componerlo. En fin, que la concepción literaria renacentista de Naturaleza nos resultaba inadecuada. Sentíamos, en cambio, que para los poetas medievales de nuestra afición, la vida y el mundo eran, de suyo, paradigmáticos y no requerían manipulaciones previas.

Lo que no interesaba en ellos era la notoria ausencia de casi todos los presupuestos convencionales con que de antemano cuenta el lector de poesía moderna. La extrañeza de las condiciones reales supuestas por sus poemas, al igual que advierte Joan Ferrater a propósito de la lírica griega arcaica, nos obligaba a poner con la imaginación esas mismas condiciones como parte de la significación del texto. Precisamente por ello podíamos leerlos e imitarlos con una extrema libertad intelectual. En mi caso, la imitación a veces consistió en la puesta al día de temas y de motivos de la poesía castellana de tipo tradicional; por ejemplo, en *A una dama muy joven separada*:

En un años que has estado
casada, pechos hermosos,
amargas, encontraste
las flores del matrimonio.
Y una buena mañana
la dulce libertad
elegiste impaciente
como un escolar.

Hoy vestida de corsario
-Isabel, niña Isabel-
con seis amantes por banda
en los bares se te ve

sobre un taburete erguida,
radiante, despeinada
por un viento sólo tuyo,
presidiendo la farra.

De quién, al fina de una noche,
no te habrás enamorado
por quererte enamorar!
y todos me lo han contado.

¿No has aprendido, inocente,
que en tercera persona
los bellos sentimientos
son historias peligrosas?

Que la sinceridad
con que te has entregado
no la comprenden ellos,
niña Isabel. Ten cuidado.

Porque estamos en España.
Porque son uno y lo mismo
los memos de tus amantes,
el bestia de tu marido.

Alguna vez pensé en poner como epígrafe a ese poema una quintilla que no sé si es anónima:

¡Oh bella malmaridada
y a qué manos has venido:
mal casada y mal trobada,
de los poetas tratada
peor que de tu marido!

Con más de trescientos años de anticipación, esos versos ofrecen un comentario apropiado a los míos y subrayan lo que sobre todo me atraía en el tema de la bella malmaridada. Los ecos de que está sembrado mi poema no pretenden otra cosa que acentuar un efecto de invariable contigüidad y continuidad, entonces ya hora, entre literatura y vida. El primero de todos remite por vía de contraste a un encantador villancico:

Abaja los ojos, casada
no mates a quién te miraba.
Casada, pechos hermosos,
abaja tus ojos graciosos.
No mates a quien te miraba:
abaja los ojos, casada.

Viene en seguida otra canción que Góngora glosó:

Las flores del romero,
niña Isabel,
hoy son flores azules,
mañana serán miel.

¿Miel o hiel? Ambas cosas, según viene a decir un bolero de cuando yo era muy joven, que también interviene en el poema:

Isabel era una rosa,
del jardín la más hermosa.

Un galán de buen partido,
nada bien para marido,
la rondó y la enamoró.
Isabel se lo ha creído.

Niña Isabel, ten cuidado,
donde hay pasión hay pecado.
Niña Isabel, en amores
lo más fácil es que llores.

Antes hay otra referencia, implícita en la comparación con el escolar que una mañana escoge la dulce libertad –o sea, que decide hacer novillos. Al equiparar el matrimonio a la pesada obligación de ir todos los días a clase, me rondaba por la memoria una canción tradicional:

A Salamanca, el escolarillo,
a Salamanca irás.

Irás a dó no te vean
ni te escuchen ni te crean,
pues a las que te desean
tan ingrato pago das.

A Salamanca, el escolarillo,
a Salamanca irás.

Quien quiera aprender que vaya a Salamanca, decía el refrán. El escolarillo es un inocente, como a su contrario modo femenino es una inocente Isabel, que tan ingrato pago recibe de quienes, deseándola y gozándola, ni la escuchan ni la creen; uno y otra carecen de experiencia en cuanto a “les lleis del diner i als moviments dels homes i de les dones”. La asociación de Isabel a una imagen masculina se reitera muy poco más adelante, para enlazarla a través de la esproncediana *Canción del pirata* – “vestida de corsario, con seis amantes por banda”- a una figura tradicional: la de la mujer joven y bella que se echa a correr mundo travestida de hombre, emblema de la insegura condición de cualquier ser humano del sexo femenino puesto en el disparadero de afirmar su independencia personal, muy diversamente vivida pero idénticamente padecida en las postrimerías de la Edad Media y en la España de la primera mitad de los años sesenta. Creo que con esto queda claro que lo que me atraía en el tema de la bella malmaridada era lo que todavía tiene de estereotipo literario popular, recibido y repetido hasta la saciedad, porque la vida ordinaria de cada cual se encarga de confirmarlo en cuanto paradigma vigente. Como poeta no aspiraba sino a reflejar un destello de esa abundancia de verdad ágil y enjuta, vista sin anteojeras y cordialmente sentida, que Ferrater y yo admirábamos.

Albada, una composición bastante más ambiciosa, intenta la puesta al día de otro estereotipo de la lírica europea medieval, la separación de los amantes al amanecer, tal como se da en los trovadores. Una *alba* muy famosa de Giraut de Bornelh sirvió de modelo:ⁱⁱⁱ

I. —Reis glorios, verais llums e clarataz,
Deus poderosos, Senher, si a vos platz,
al meu companh siatz fizels ajuda;
qu’eu no lo ví, pos la nochs fo venguda,
et ades sera l’albada!

II. Bel companho, si drometz o velhatz,
no dormatz plus, suau vos ressidatz;
qu’en orien vei, l’estela creguda

c’amenal jorn, qu’eu l’ai be conoguda
et ades sera l’albada!

III. Bel companho, en chantan vos apel;
no dormatz plus, qu’eu auch chanter l’auzel
que vai queren lo jorn per lo boschatge
et ai paor que.l gilos vos assatge
et ades sera l’albada!

IV. Bel companho, issetz al fenestrel
e regardatz las estelas del cell!
conoisseretz si.us sui fizels messatger,
si non a faitz, vostre n’er lo damnatge
et ades sera l’albada!

V. Bel companho, pos me parti de vos,
eu no.m dormi ni.m moc de genolhos,
ans preiei Deu, lo filh Santa Maria,
que.us me rendes per leial companhia,
et ades sera l’albada!

VI. Bel companho, la fora als peiros
me preiavatz qu’eu nos fos dormilhos,
enans velhes tota noch tro’al dia.
era no.us platz mos chans ni ma paria
et ades sera l’albada!

VII. —Bel dous companh, tan sui en ric sojorn,
qu’eu no volgra mais fos alba ni jorn,
car la gensor que anc nasques de maire
ten et abras, per qu’eu non prezi gaire
lo fol gilos ni l’alba.

Mi versión ha cambiado el amor cortés en transitoria aventura de una noche, *la gensor* en desnudo cuerpo anónimo y *la cambra*, tan exaltada por los trovadores, en habitación de mueble, como aun decimos la gente barcelonesa de mi generación; los pájaros que *vai queren lo jorn per lo boschatge* son los de las Ramblas y *lo fol gilos* no es sino la rutinaria realidad e la vida. Suprimí las invocaciones al inicio de cada estrofa —recuérdese que el alba de Giraut, se cantaba a mi Albada se lee—, pero el despliegue del poema es idéntico: seis estrofas de exhortación y una, final, de respuesta:

Despiértate. La cama está más fría
y las sábanas sucias en el suelo
Por los montones de la galería
llega el amanecer
con su color de abrigo de entretiempo
y liga de mujer.

Despiértate pensando vagamente
que el portero de noche os ha llamado
Y escucha en el silencio sucediéndose
hacia lo lejos, se oyen enronquecer
los tranvías que llevan al trabajo
Es el amanecer.

Irán amontonándose las flores
cortadas, en los puestos de las Ramblas,
y silbarán los pájaros —cabrones—
desde los plátanos, mientras que ven volver
la negra humanidad que va a la cama
después de amanecer.

Acuérdate del cuarto en que has dormido.
Entierra la cabeza en las almohadas,
sintiendo aún la irritación y el frío
que da el amanecer
junto al cuerpo que tanto nos gustaba
en la noche de ayer.

y piensa en que debieses levantarte
Piensa en la casa todavía oscura
donde entrarás para cambiar de traje,
y en la oficina, con sueño que vencer,
y en muchas otras cosas que se anuncian
desde el amanecer.

Aunque a tu lado escuches el susurro
de otra respiración. Aunque tú busques
el poco calor entre sus muslos
medio dormido, que empieza a estremecer.
Aunque el amor no deje de ser dulce
hecho al amanecer.

—Junto al cuerpo que anoche me gustaba
tanto desnudo, déjame que encienda
la luz para besarte cara a cara,
 en el amanecer.
Porque conozco el día que me espera,
 y no por el placer.

Obviamente, las dos voces que hablan en mi poema, una que exhorta y otra que responde, expresan dos modos de conciencia de un único sujeto, el amante —llamémosle así. En Giraut de Bornelh, conforme a la convención trovadoresca, la exhortación corre a cargo del amigo, o vigía; pero la última estrofa, con la respuesta del amante, sólo aparece en dos manuscritos y hay bastantes probabilidades de que sea apócrifa, en cuyo caso el sentido original de su alba —según invitarían a sospechar las estrofas primera y quinta— puede muy bien haber sido otro. En *Los trovadores*, el profesor Martín de Riquer alude a ello en la nota siguiente:

“Esta estrofa se halla sólo en los manuscritos R y T, y por esto Kolsen la considera apócrifa y la relega al aparato crítico. Appel y Crescini la editan como auténtica. K. Lewent insiste en el carácter apócrifo de esta preciosa estrofa en *Annales du Midi*, LI, 1939, pág.424, nota 1. Maria Picchio Simonelli, Bernat de Venzac, páginas 196-207, ha aducido nuevos y serios argumentos contra su autenticidad: sostiene que la poesía de Giraut de Bornelh (reducida a las estrofas I a VI) es una alba religiosa, en cuyos conceptos pesa el influjo de la liturgia, sobre todo de los cantos matutinos, y que en el verso 14, *el gilos* es el diablo (*zelosus* en Rabano Mauro, Paulo Diácono, etc.). Esta palabra hubiera sugerido a un anónimo refundidor la composición de la estrofa VII, que da al contexto de toda la poesía carácter amoroso profano. A pesar de tan ceñida argumentación, hay que admitir que, en una composición provenzal de fines del siglo XII, es muy difícil que el término *gilos* no sugiera al auditor contemporáneo el concepto de “marido celoso”, siempre presente en el alba profana amorosa.”^{iv}

O sea, que las seis primeras estrofas podrían leerse como una exhortación del alma al cuerpo —fue Gabriel Ferrater quien me lo dijo—, y eso determinó la concepción de mi poema. También en lo estrictamente formal me sirvió el alba de punto de partida, aunque muy pronto renuncié a la trasposición directa. Necesitaba un verso más, los pareados en consonante no se avenían bien con mi idea y la terminación aguda me era necesaria para el estribillo. El hecho de que éste sea un infinitivo sustantivado fue posiblemente lo que más influyó en la invención de mi propio canon estrófico y en la variante que en él introducen las estrofas segunda, tercera, quinta y sexta; en ellas, el cuarto verso, con su persistente acento en cuarta, su forzada cesura y sus desiguales hemistiquios, pretende contrarrestar la aguda y dura monotonía de la rima consonante —a la misma finalidad sirve el desplazamiento del *mot-refranb*— y es un paródico homenaje “de oído” al decasílabo provenzal.

Sólo una vez recurrí al empleo de formas poéticas propiamente medievales, para escribir *Apología y petición*, una sextina; es trabajo divertido pero de más difícil justificación literaria. La curiosidad por el canon estrófico que inventó el gran Arnaut Daniel me vino de la poesía en lengua inglesa, Sir Phillip Sydney tiene una expandida sextina doble y creo que fue Ezra Pound, entre los poetas modernos, el primero en resucitar ese desusado artilugio de los trovadores; *Altaforte*, un monólogo dramático puesto en boca de Bertran de Born, suena a falso Robert Browning y convence poco. Auden también tiene una, en *The Sea and the Mirror*. En cuanto a valor estético, lo mejor que la sextina ha dado de sí en nuestra época está en la maravillosa y libre estilización a que la sometió T. S. Eliot en la parte segunda de *The Dry Salvages*. Los poetas españoles del Siglo de Oro la utilizaron poco; cuando yo me senté a escribir *Apología y petición* sólo conocía una de Fernando de Herrera; bastante más tarde leí otra de Cervantes en *La Galatea*, muy hermosa. De la sextina de Herrera, que es floja, aprendí que en las seis palabras a repetir, a lo largo de las seis estrofas de seis versos, y en los tres versos del cabo, deben evitarse las que tradicionalmente conllevan resonancias metafóricas —nieve, llama o cristal, por ejemplo: la repetición sistemática las vacía de todo sentido, convirtiéndolas en comodines—. Conviene escoger palabras cuyo valor musical o afectivo la repetición intensifica —río, montes, noches, selvas...— que es lo que hace Sydney, y lo que seguramente hubiera hecho Garcilaso, o acogerse al ejemplo de Arnaut Daniel, el inventor y *miglior fabbro*, decidiéndose por las palabras menos poéticas del mundo fiado en que la mera repetición las irá enriqueciendo. Eso es lo que yo hice,

Y qué decir de nuestra madre España,
este país de todos los demonios
en donde el mal gobierno, la pobreza
no son, sin más, pobreza y mal gobierno
sino un estado místico del hombre,
la absolución final de nuestra historia

De todas las historias de la Historia
sin duda la más triste es la de España
porque termina mal. Como si el hombre,
harto ya de luchar con sus demonios,
decidiese encargarles el gobierno
y la administración de su pobreza.

Nuestra famosa inmemorial pobreza,
cuyo origen se pierde en las historias
que dicen que no es culpa del gobierno
sino terrible maldición de España,
triste precio pagado a los demonios
con hambre y con trabajo de sus hombres.

A menudo he pensado en esos hombres
a menudo he pensado en la pobreza
de este país de todos los demonios.
Y a menudo he pensado en otra historia
distinta y menos simple, en otra España
en donde sí que importa un mal gobierno.

Quiero creer que nuestro mal gobierno
es un vulgar negocio de los hombres
y no una metafísica, que en España
debe y puede salir de la pobreza,
que es tiempo aún para cambiar su historia
antes que se la lleven los demonios.

Porque quiero creer que no hay demonios.
Son hombres los que pagan al gobierno,
los empresarios de la falsa historia,
son hombres quienes han vendido al hombre,
los que le han convertido a la pobreza
y secuestrado la salud de España.

Pido que España expulse a esos demonios.
Que la pobreza suba hasta el gobierno.
Que sea el hombre el dueño de su historia.

La idea de utilizar una forma rara, artificiosa y difícil, según suelen considerar los preceptistas —los poetas sabemos que las formas artificiosas son las más agradecidas y las menos difíciles—, para escribir un poema sobre España, un poema social, era ciertamente irónica pero no frívola. Del Noventa y Ocho para acá, la evolución del tema de España en nuestra poesía se asemeja más a la de un tópico literario medieval que a la de un tema literario moderno. Además, que se trata de un asunto poco apropiado para escribir un poema moderno. En cuanto realidad, España no es abarcable imaginativamente por la particular experiencia inmediata de nadie, y el supuesto fundamental que da forma a la poesía moderna, ya lo dice Robert Langbaum, reside en la noción de que “la aprehensión imaginativa obtenida a través de la experiencia inmediata es lo primordial y cierto, en tanto que la reflexión analítica que la sigue es secundaria y problemática”. Puesto a encararme desde el primer momento por los aéreos dominios de lo secundario y de lo problemático, me pareció prudente trabajar con la red; de ahí el recurso a un esquema formal preestablecido, a la sextina. Las formas obligadas tienen la ventaja de neutralizar hasta cierto punto las incomodidades inevitable en esa relación tan antigua, tan cordial y tan solidamente fundada en el malentendido que cada lector a su modo postula entre verdad y poesía,

gracias a ellas, pueda más lo que el poema es que lo que el poeta dice. Como Auden ha observado,

Treinta días trae noviembre,
Con abril, junio y septiembre.

es poesía y es verdad, sin embargo

Treinta días tiene el hombre
Con abril, julio y septiembre.

Que no es verdad, sigue siendo poesía, un pareado, ni mejor ni peor que el otro. Pienso que bastante de lo que digo en *Apología y petición* resultaría menos aceptable puesto en verso libre. A la vez, la relativa rareza de la sextina me ahorraba el inconveniente de las formas en exceso utilizadas, como el soneto, que suelen sonar a ellas mismas. A mí me importaba que el poema sonase a lo que digo.

Y con esto he terminado de hablar acerca de mis imitaciones. Ellas aparte, lo que mi poesía debe a los poetas medievales, y lo que les debe la poesía de Gabriel Ferrater, es de más impreciso inventario. Cada uno a nuestro modo, ambos desde luego hicimos por trasladar a nuestros versos aquello que mayormente apreciábamos en los suyos. Esa cordialidad del sentir a que se refería Ferrater, y que en él, como en Bertrán de Born, es por igual perceptible cuando escarnece y cuando arma. O el tono interpersonal de la voz. Educados en una tradición poética que, del Romanticismo acá, con demasiada frecuencia ha fluctuado entre la impostura de la personalidad y la impersonalidad impostada, entre la voz del histrión poeta y la voz de nadie hablando a nadie, nos fascinaba el acento tan naturalmente interpersonal de muchos de aquellos versos. Más por aquí veníamos de nuevo a enlazar con una estirpe poética moderna que era ya la nuestra, la de quienes pensamos que el tono propio de la poesía en esta época es un tono íntimo de voz, el de una persona directamente hablando a otra persona, según ha dicho Auden, y no a un vasto auditorio; cuando un poeta moderno levanta la voz, siempre suena a falso.

Notas

ⁱ Acerca de nuestras conversaciones sobre poesía y nuestra *thick-as-thievish complicity*, que los dos a menudo recordáramos años más tarde, véase mi poema inglés *A Gabriel Ferrater*, dedicándole en 1966 un ejemplar de *Moralidades (Las personas del verbo)*, Seix Barral, Barcelona, 1982), y este otro escrito por él muy pocos meses antes, dedicándome un ejemplar de *Teoria dels cossos*:

How many ways of winking
Are there? Jaime, I could
Wish my book to bring you
Just a wink for each one
Of three devious ways
I know for meeting you:
One, bringing back to you
The dear bitch, poetry, who
Cuckolds us with each other;
One for friendship and days;
One even for the highway
Where Spain robs us, the old bitch.

ⁱⁱ Gabriel Ferrater, *La poesía de Carles Riba*, Edicions 62, Barcelona, 1979, pág. 81.

ⁱⁱⁱ Doy aquí la traducción castellana de Martín de Riquer en *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Planeta, Barcelona, 1975, v.I, págs. 511-513.

- I. —Rey glorioso, verdadera luz y claridad. Dios poderoso, señor, si a vos place, sed fiel ayuda a mi compañero, pues no lo vi desde que vino la noche, *y pronto llegará el alba*.
- II. Buen compañero, tanto si dormís como si veláis, no durmáis más, despertaos suavemente, pues en oriente veo crecida la estrella que trae el día, que bien la he conocido, *y pronto llegará el alba*.
- III. Buen compañero, cantando os llamo; no durmáis más, que oigo cantar al pájaro que va buscando el día por la floresta, y tengo miedo de que el celoso os sorprenda, *y pronto llegará el alba*.
- IV. Buen compañero, salid al ventanal y mirad las estrellas del cielo: conoceréis que os soy fiel mensajero; si no lo hacéis, vuestro será el daño, y pronto llegará el alba.
- V. Buen compañero, desde que me separé de vos, no he dormido ni he dejado de estar de rodillas, rogando a Dios, el hijo de Santa María, que me devolviese vuestra compañía leal, *y pronto llegará el alba*.
- VI. Buen compañero, allí fuera, en la escalinata, me pedíais que no fuera dormilón, sino que velase toda la noche hasta el amanecer. Ahora no os placen mi canto ni mi compañía leal, *y pronto llegará el alba*.
- VII. —Dulce buen compañero, estoy en tan delicada compañía, que quisiera que nunca más hubiera alba ni día, pues poseo y abrazo a la más gentil que nació de madre, por lo que me importan nada ni el necio celoso ni el alba.

^{iv} *Ibid*, pág. 513.