

ORIGINALIDAD Y ESTILO

(Análisis de una imitación)

RESULTA curioso comprobar, mucho más frecuentemente de lo que pudiera pensarse a simple vista, cómo los hombres adoptan paralelas actitudes frente a similares estímulos o problemas, aunque la distancia temporal entre unos y otros sea de siglos, máxime cuando del mundo del arte se trata, entendido en su simplicidad originaria de creación humana y aun humanista. Si, por añadidura, el arte se concreta en lo literario, donde la palabra y la idea —teñidas del sentimiento y la imaginación— constituyen la dualidad de su esencia, las concomitancias de soluciones sorprenden por su reductibilidad unitaria, que nada tiene que ver con la uniformidad monótona de las repeticiones y los plagios elementales.

Un camino así nos llevaría muy lejos en el ancho y complejo —confuso también— mundo de la originalidad. Desde el tema fecundo de los “topoi” al de la imitación paladina y servil, toda una serie de hitos con su particular modo de ser y actuar. Problema sugestivo, qué duda cabe, pero vedado ahora para nosotros, habida cuenta que no es una exposición teórica lo que pretendemos, sino más bien un intento de comparación práctica de dos poemas, muy distantes en el tiempo, aunque perfectamente reductibles a unidad de criterio y actitud, salvadas, no obstante, la originalidad y estilo inconfundibles de cada uno.

Aun así, creemos imprescindibles unas breves y elementales precisiones, a fin de establecer una fuerte y definida base de proyección futura.



Entendida la originalidad en su sentido de novedad de origen, es decir, creación o aparición de algo nuevo, sin precedentes reconocibles o reconocidos, es cierto que la fuente parece haberse agotado. El “nihil novum sub sole” o el “todo está dicho” de La Bruyère constituyen realidades conclusas. En tal sentido, un profundo estudio e investigación de las fuentes siempre nos llevaría al descubrimiento de un origen primigenio, generador de todo el acervo subsiguiente, en mayor o menor grado de dependencia.

El primer problema que se nos plantea, entonces, es el de la definición de un arte —literatura en nuestro caso— que pueda llamarse auténticamente original. Para encontrarlo bastaría una sola base de proyección: aquel que haya estudiado al hombre por primera vez en su multirrelación sustancial. Por tanto, las literaturas conocidas más antiguas serían originales y, dentro de nuestra cultura occidental, la griega significaría originalidad y plenitud. Después, sólo desarrollo, sólo imitación o variaciones sobre temas ya conocidos, implícita o explícitamente.

Claro está que un esquema como el precedente lleva las cosas demasiado lejos y restringe todo de manera alarmante. Para ampliar un poco el horizonte sería conveniente considerar dos dimensiones:

- A) La originalidad objetiva tempo-espacial
- B) La subjetiva y personal, fuera del tiempo y espacio.

La primera incide en cuanto venimos diciendo. Un tema artístico que surge en un momento dado y también en un lugar concreto. Asimismo, una forma particular de tratarlo. Literatura primitiva anónima. Épica, lírica, dramática... Estructuras o modos paralelos donde la autoría no cuenta, toda vez que la personalidad del creador por parte alguna aparece. Y no podría ser de otro modo, habida cuenta de que es lo societario, el pueblo mismo quien crea y autoofrece su arte.

Habría que hablar de ciclos creadores, letargo de tales ciclos, renacimiento de modos ya existentes, aunque desconocidos, etc. Fenómeno complejo en que el espacio y el tiempo juegan un gran papel. Sería excesivamente prolijo y, por lo demás, insólito en nuestro trabajo.

La segunda acepción, por el contrario, nos interesa especialmente. Originalidad personal, por encima o al margen de cualquier frontera que no sea el propio elemento creador.



Un tema: la muerte. No importa su originalidad objetiva, toda vez que constituye uno de los grandes "topoi" de la humanidad. ¿Quién fue el primero en ocuparse de la muerte como tema artístico? Huelga la preocupación y la respuesta: desde que el hombre es hombre, porque la muerte es una de sus dos vertientes sustanciales.

No interesa este modo de originalidad. Pero resulta tremendamente atractivo comprobar cómo un hombre concreto se ocupa de la muerte, tema eterno. Y entonces aparece el primer y conocidísimo dogma: la originalidad personal radica, exclusivamente, en la forma. Pero una forma, a su vez, constituida por dos elementos integradores: idea y palabra.

Fijémonos bien: idea, que no tema o complejo mental unitario final. El tema de la muerte —topoi— no puede identificarse con la idea o ideas que un hombre-artista posee sobre ella. Lo original, pues, reside en tales ideas, en el matiz específico que puedan comportar. Con lo que se nos plantea otra cuestión engarzada no menos interesante: estas ideas, ¿brotan en pureza de la intimidad intelectual del autor? O por el contrario, ¿vienen condicionadas por la época —espacio y tiempo como coordenadas que enmarcan la creación propiamente dicha— y las circunstancias en ella implicadas?

Probablemente también avanzaríamos demasiado en la dilucidación de semejante problemática. Pero una situación "al mezzo" parece la más correcta desde el punto de vista crítico. Parcialmente, tales ideas están condicionadas por el entorno del poeta, qué duda cabe. Por encima de cualquier otra significación, el poeta es hombre, y aun hombre de su tiempo, mal que le pese. Este que pudiéramos llamar compromiso cronológico-histórico pesa sobre él con toda la ingente cargazón cultural y de modos vitales acumulados durante siglos, seleccionados convenientemente y puestos en evidencia en su época concreta. Esto es claro y negarlo sería tanto como prescindir de la realidad de los hechos, por mucho que intentáramos colocarnos en el puro campo teórico.

Ahora bien, el artista no es sólo —me atrevería a decir que ni siquiera lo más importante— producto de una época y de una sociedad. Por el contrario, significa un revulsivo, un acicate catalizador de conformación: en este sentido hay que admitir que los grandes —y pequeños— períodos de la humanidad vienen definidos, creados por los hombres que tienen a su cargo reflexionar sobre la complejidad del existir humano y plas-



marlo en sus obras, sean puramente ideológicas o plásticas en esencia.

He ahí la dicotomía sociedad-individuo. Y también la concepción idealista o positiva de la humanidad y cuanto le atañe. Ciertamente que se ha abondado en la diferenciación, defendidas ambas posiciones con ideas, a veces, irreductibles por lo contrapuestas y antagónicas. No obstante, me niego a creer que cualquiera de ambas posturas se encuentre en posesión de la verdad absoluta. En éste, como en tantos otros casos, un término medial significa la corrección armónica: el poeta no crea el mundo en soledad, pero tampoco se halla por completo definido por la sociedad o la época que le rodean. Ni idealismo puro, ni pragmatismo a ultranza.

Hablamos, claro está, de un mundo axiológico espiritual. Y entonces es preciso admitir que, en la dualidad expresada, el predominio corresponde a la individualidad sobre lo societario, es decir, leve inclinación de la balanza hacia el idealismo. El artista —poeta— prevalece, sin anularlos, sobre la época y su entorno circunstancial.

La consecuencia, por tanto, es clara: las ideas que la tradición y el momento ofrecen al poeta servirán de fuerte base de sustentación. Nada más, y también nada menos. Lo de la “tabula rasa” es una utopía. Ahora bien, lo decisivo viene dado por las ideas y los modos que el poeta sea capaz de concebir en novedad. En consecuencia, la originalidad radica no tanto en formas absolutamente nuevas, como en un nuevo tratamiento de las ya existentes. El plagio lo es en tanto que degrada; pero será originalidad si eleva la calidad artística de la obra imitada.

Quédese esto aquí. El otro polo lo constituye la palabra. Inseparable de la idea que comporta. Una palabra, por sí sola, no es comunicabilidad, sea del tipo que se quiera. Claro está que, una vez supuesta la idea, a la palabra le queda una significación propia desde el punto de vista estético. Y aquí puede hablarse del vivir y el convivir de las palabras: nacen, crecen, se relacionan y, justo es reconocerlo, también mueren. Todo ello en función de quien las utiliza. El hombre, por tanto, como última instancia una vez más. Y del hombre depende la temperatura artística que pueden alcanzar las palabras. Dividámoslo en dos grandes sectores: el artista y todos los demás: pueblo, vulgo, etc. Y partamos de una base clara: las palabras son todas iguales. Depende de la intencionalidad y el arte con que se manejen, el que su encarnación estética sea elevada o grosera y torpe. Por tanto, desde el punto de vista sincró-



nico y esencial, no puede hablarse de palabras hermosas y feas; antes al contrario, es preciso reconocer palabras que han llegado a ser hermosas y otras que no. Y a fuer de consecuentes, considerar que los valores radican en la evolución diacrónica. Una palabra corriente en el siglo XIV resulta muy distinta en el siglo XX, habida cuenta del enriquecimiento —o pobreza— experimentado a través de todo el intervalo temporal. Por ello, será preciso adentrarse, inhabitar en la forma de cada palabra y seguirla a través de su decurso para poder hablar de ella con ciertos visos de verdad.

Edad de las palabras, edad de los hombres que las emplean, intensidad de significación tanto ideológica como estética... Problemas elementales, pero necesarios de resolver a la hora de la comprensión y la crítica, si en verdad queremos hacer algo vivo, atractivo y conformador con la lengua y la literatura, algo que valga y sirva para los demás, y no se quede en florituras pseudocientíficas y gorgoritos de sabihondo, sin más transcendencia que la minoritaria, propia e infecunda autocontemplación del búdico ombligo. Y aquí répito una idea que me obsesiona de siempre: la literatura y su estudio no tienen nada de científico, o muy poco, y sí todo, o casi todo, de artístico. Y el que sólo sea capaz de fárrago y erudición, quédese en su torre, que eso para bien poco sirve, aunque no dudo que valiera en épocas pasadas. Hoy los valores vitales son eso precisamente: fuerza y vitalidad. Y es claro que la vitalidad, la fuerza, son por naturaleza expansivas, jamás reclusas en un grupo de sedentarios varones. Asistimos a una crisis cósmica ¿y la crítica habría de quedarse “como siempre” per saecula saeculorum?

Por otra parte huelgan las fórmulas. En la actualidad, a menudo, ni siquiera sirven para las ciencias de la naturaleza. ¿Cómo, pues, habrían de ser válidas a la literatura, que es arte libérrimo? Cuando el crítico busca una fórmula es que anda falto de fantasía y poco sobrado de inteligencia. Puede ser muy listo y muy erudito. Pero la crítica literaria necesita fantasía e inteligencia, campo dual en el que resulta absurda, por innecesaria, la fórmula y la ecuación.

En definitiva, la literatura es arte y estética. Y sólo con una buena dosis de arte la crítica puede hacer perenne la belleza.

Pero sinteticemos ya, para terminar. Tres elementos destacables en nuestra expectación del poema:



- A) El tema.
- B) Las ideas, sentimientos, etc.
- C) Las palabras.

Originalidad posible sólo en la forma, es decir, en los apartados B y C. Pero en un estudio de literatura comparada interesa también el tema, habida cuenta de que suele ser común.

Desde este ángulo intentaremos explorar un soneto de Quevedo y un poema de José Agustín Goytisolo, escrito éste bajo la directísima influencia de aquél. Para ello prescindiremos de su genérica personalidad humana y artística, atentos sólo a los poemas en sí. El final ha de ser unitario y diversificador al propio tiempo. Y por necesidad, sin pretenderlo, surgirá la personalidad poética de cada uno, mucho más espontánea que si pretendiéramos una búsqueda intencional.

Pero antes de continuar, bueno será transcribir completos cada uno de los dos poemas, cuando menos para una mayor facilidad a la hora de seguir su comentario.

S O N E T O

*Miré los muros de la Patria mía,
si un día fuertes, ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía.*

*Salíme al campo, ví que el sol bebía
los arroyos del hielo desatados;
y del monte quejosos los ganados,
que con sombras hurtó su luz al día.*

*Entré en mi casa; ví que amancillada
de anciana habitación era despojos;
mi báculo más corvo y menos fuerte.*



*Vencida de la edad senti mi espada,
y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuera la imagen de la muerte.*

Don Francisco de Quevedo

LA GUERRA

*De pronto, el aire
se abatió, encendido,
cayó, como una espada,
sobre la tierra ¡oh sí!
¡recuerdo los clamores!*

*Entre el humo y la sangre
MIRE LOS MUROS
DE LA PATRIA MIA,
como ciego miré
por todas partes,
buscando un pecho, una palabra, algo
donde esconder el llanto.*

*Y encontré solo muerte,
ruína y muerte
bajo el cielo vacío.*

José Agustín Goytisolo

Como puede apreciarse a simple vista, el primer endecasílabo quevedesco —tan famoso a través de los años, como entidad independiente del soneto— se repite palabra por palabra en los versos siete y ocho del poema de Goytisolo. De ahí arranca nuestra pequeña singladura crítica.



ACTITUD POETICA VITAL

Pese a lo que decíamos unas líneas más arriba, convendrían determinadas salvedades respecto a la actitud de cada uno de los poetas, en el momento de enfrentarse con las plasmación de sus obras respectivas. Y por fuerza hemos de incidir en las épocas, en las grandes líneas que definen sus modos esenciales, aunque de manera excesivamente esquemática.

El Barroco es mucho más abstracto, frente a la realidad concreta y plástica que informa todo el siglo XX. Mundo teórico frente a mundo práctico de realidades. De ahí que la envoltura metafórica necesaria resulte tan distinta en uno y otro poema. Basta una leve confrontación:

*Entre el humo y la sangre
miré los muros
de la Patria mía,
como ciego miré
por todas partes,
buscando un pecho, una palabra, algo
donde esconder el llanto...*

*Miré los muros de la Patria mía,
si un día fuertes, ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía...*

El desgarró es más real, de sangre y huesos en Goytisolo; más sereno, huidizo y espiritualizado en Quevedo.

No es el momento de intentar una teoría del Barroco. Pero lo cierto es que en sus grandes hombres-artistas apenas si existe el problema personal, existencial diríamos; prevalece lo universal y despersonalizado. Cualquiera tipo lo convierten en arquetipo por la fuerza misma de la vida



y el desengaño. Imperan los sentimientos societarios y el pueblo está preparado para entender las más enrevesadas sutilezas. El arte, pues, se complica: su primer síntoma es la teorización acompañada de la simbología.

En tal sentido, el teatro calderoniano es la sublimación total: poesía concebida como un problema —teológico, moral, sociológico, etc.— planteado y resuelto en la mente del autor como una ecuación matemática. Falta espontaneidad y, probablemente, sobra cierta dosis de cerebro frío y gris.

Intentemos una definición, aún a sabiendas de las limitaciones que comporta. Esencialismo trascendente, diríamos del Barroco.

Nuestro siglo es distinto. Importa la unidad reductible a músculos, hueso y sangre, pese a determinados “ismos” bastante ininteligibles y pasajeros. Se ha descubierto al hombre en su limitación humana: nada más, pero también nada menos. Los temas y los problemas si se conciben, se hace precisamente en función de su personalismo, sin miradas ultra, centrado en el círculo vital del hombre, de cada hombre. Vuelve a ser cierta la idea de Protágoras: el hombre como medida de todas las cosas. No vale la teoría ni las generalizaciones. El arquetipo, cerrando un círculo, revierte a tipo simplemente, a su verdad originaria. Hoy no tienen efectividad las grandes concepciones mentales, resueltas sin tener presente la realidad pequeña circundante, sólo con el cerebro tremendamente organizador del poeta. No importa tanto el plan y el orden como el jirón y el arrebató.

¿Intentamos, también aquí, el esquema? Hablaríamos de existencialismo vital, sin entrar en sutilezas diferenciadoras.

No pueden confundirse, pues, las actitudes de Quevedo y Goytisolo. Serenidad desengañada por parte de Quevedo, cargado él mismo de edad, de vuelta vencida en el camino de la existencia, sin fuerzas para rehacerse y continuar, esperando sólo un final de muerte, pero una muerte lenta, suave, clásica y llena de armonía.

*Vencida de la edad sentí mi espada,
y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuera la imagen de la muerte.*

Una muerte que ni siquiera lo es del todo, porque se queda en imagen.



En Goytisolo, por el contrario, todo es desgarrón, tragedia caliente, fuerza retorcida y desesperanzada, inquietante y sin un átomo de resignación o vencimiento, para llegar también a la muerte, pero una muerte cruel, tremenda, impresionante y llena de distorsión:

*Y encontré sólo muerte,
ruina y muerte
bajo el cielo vacío.*

Una muerte que sí lo es totalmente, por cuanto destruye y anula.

Camino idéntico, final común; pero ¡cuán diferentes actitudes! Lo que en Quevedo es honda serenidad metafísica, en Goytisolo aparece como estremecedor rompimiento existencial.

EL TEMA DE LA GUERRA

Fiados ya en el propio título, resulta claro que lo que Goytisolo canta es una guerra o batalla, como preferamos llamarla:

*De pronto, el aire
se abatió, encendido,
cayó, como una espada,
sobre la tierra, ¡oh sí!*

Por el contrario, nada autoriza a pensar que el tema del soneto quevedesco sea la guerra precisamente. Y, sin embargo, hemos de concluir que la guerra o la lucha lo informan tanto como al otro poema.

Ciertamente que la guerra tradicional es inseparable de los ejércitos y los combatientes armados. Pero no es ella la única. Existen guerras de numerosas formas diferentes: desde la real de soldados, a la no menos real, aunque de otro orden, en que son las fuerzas invisibles del Bien y el Mal las que actúan en la palestra. Entre ambos extremos, toda una gama de matices que borda un cañamazo bastante complejo.

Admitida esta sencilla base de sustentación, se trata de dos guerras distintas. En Goytisolo surge real y plástica, tradicional y conocida:



aire encendido, tierra quemada, clamores, humo y sangre, ruinas y muerte. ¿Qué más puede pedirse? Está todo. Y por si algo faltaba, el propio título viene a aclararnos, repito, cualquier leve duda. Es una guerra real y destructora en la inquietante dimensión de lo desconocido hacia la muerte violenta.

Quevedo es la antítesis: no existe título alguno que pueda informarnos del tema del soneto, referido de cerca o lejos a la guerra. Ni siquiera nos engañan los primeros versos:

*Miré los muros de la Patria mía,
si un día fuertes, ya desmoronados...*

Muros metafóricos, referidos más al hombre español como raza y pueblo, en símbolo. El resto también es simbología, encarnación traslaticia de ideas: el campo, los arroyos desatados, la anciana habitación, el báculo corvo... No se trata, pues, de fuerzas sensibles. Es una filosofía de la esencia humana y su entorno, donde las fuerzas espirituales del Mal acaban victoriosas una lucha, una guerra de siglos. Porque la muerte es la eternización del Mal, la fusión definitiva de todas sus fuerzas. Una guerra metafísica, sin lugar a dudas. Por ello no hay violencia, ni saltos bruscos, ni alteración del orden establecido para el desarrollo del poema. Leídos los dos primeros versos, ya conocemos el soneto entero y adivinamos su estructura impecable. Pero ello no obsta— o es por ello precisamente— a que resulte todo bastante frío y distante. Acabada la lección, notamos haberla aprendido, pero un lector moderno advierte en los catorce versos una perfección indiferente, a fuer de inmóvil: parece un mármol irreprochable, un problema de metafísica lógicamente resuelto y que nos deja sin voz. A esa muerte inevitable final le falta, por paradoja, un poco de vida.

La guerra de Quevedo es profunda y metafísica, como real y destructora es la de Goytisolo.

Todo lo hace creer así. Y si en realidad lo fuera absolutamente, ambos poemas resultarían falsos por extremistas y excluyentes.

Los une el tema: la guerra en abstracto. Y también existe otro punto de contacto que, al propio tiempo, significa una mutua ofrenda, con lo que la verdad, incluso estética, se salva. El soneto lo experimenta allá por el verso doce.



donde la abstracción pura pierde un tanto de su delgadez transcendente, para adquirir determinada concreción personal y real, toda vez que la espada-arquetipo se singulariza a expensas del adjetivo posesivo. Es decir, la guerra o la lucha adquieren caracteres próximos y trágicos dentro de la propia vida del autor, por obra y gracia de esa espada que ha dejado de ser un símbolo explicativo y sugerente, para convertirse en un impresionante hecho testimonial. Porque la edad, al estar unida a la espada, también pierde su entidad cronológica extrahumana y explica una sucesión de combates —por fuerza inmersos en el tiempo— que han ido gastando y enmoheciendo su filo estremecedor.

He aquí, pues, el elemento de ofrenda a que aludíamos: dentro de un campo resueltamente filosófico, una muestra de trágica realidad concreta.

Por su parte, Goytisolo explicita mucho más. Y así ha de ser, habida cuenta que escribió sus versos tres siglos después de Quevedo e influenciado por él. Todo es acción, destrucción y muerte; pero es también un verso —aquí partido en dos, distorsionado, lo que también es muy significativo— en que el ritmo emocional del poema da un salto y se aquietta, la acción arrolladora se detiene:

*Miré los muros
de la Patria mía...*

Con ello se incide en la metafísica quevedesca, desencantada y cruel, más sobrecogedora por la concreción del contexto circundante. La partición del verso no engaña, puesto que la esencia resulta igual. Hasta tal punto se identifican temáticamente, que las palabras son las mismas. Y entonces puede hablarse con propiedad de algo que parece excluyente y no lo es: Quevedo y Goytisolo son igualmente originales con referencia al tema, porque se trata de algo universal, patrimonio de todos los hombres y de toda edad; y sin embargo —aquí la aparente paradoja— Goytisolo está profundamente influido por Quevedo, tan identificado con él, que no duda en tomar íntegramente uno de sus versos. No se trata de plagio, claro está, sino de un trasplante completo. Quevedo, a través de un endecasílabo suyo, se ha metido de lleno en el siglo XX. Y Goytisolo, en función de lo mismo, ha podido dar un salto atrás de tres siglos. Doble



pirueta formidable que no supone carga negativa para ninguno; antes al contrario, la esencia temática de cada poema resulta a salvo y lo único que cabe resaltar es una potenciación máxima de ambos extremos cronológicos porque, constituyendo un brote único, poseen los dos su propia vida tan a fondo, que jamás podrán confundirse. Todo por algo bien sencillo: la intemporalidad universal de la poesía.

En definitiva, un mismo tema en dos desarrollos distintos, con una doble ofrenda mutua —que significa otros tantos puntos de contacto— y un motivo como síntesis definitivamente unitaria: dos incisivos versos de Goytisolo que, originariamente, constituían en Quevedo un perfecto endecasílabo heroico.

VEJEZ Y APASIONAMIENTO

Es probable que ya lo hayamos dicho en algún otro lugar. Cuando menos queda implícito en las páginas anteriores. Lo cierto es que el problema del tiempo resulta una de las claves explicativas de los poemas que nos ocupan.

Hablábamos de metafísica y acción arrolladora como simbolización última de cada poeta:

*Miré los muros de la Patria mía,
si un día fuertes, ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía...*

*De pronto, el aire
se abatió, encendido
cayó, como una espada,
sobre la tierra, ¡oh sí!
¡recuerdo los clamores!...*



Sabemos realmente que Goytisolo ha escrito su poema en plena juventud. Por cuanto a Quevedo se refiere, podríamos suponer dos realidades :

- A) Que escribiera su soneto en la juventud.
- B) Que lo escribiera en la vejez.

En el supuesto de utilizar un método más o menos histórico, tendría suma importancia dilucidar el problema planteado; en qué momento de la vida real del autor surgió el poema. Cuestión erudita, compulsiva de documentos, cotejo de opiniones, investigación de fechas, datos. etc. Un trabajo, en nuestra opinión, perfectamente inútil, toda vez que no importa tanto la circunstancia como la obra en sí misma, con el caudal de sugerencias y posibilidades que sea capaz de comportar. Pienso que la erudición y el método positivo del hecho y la cronología, solamente, han cumplido su misión —fundamental y decisiva misión— en una época y un tiempo determinados. Hoy no valen, o, al menos, no bastan.

Por ello no merece la pena perder un tiempo precioso en comprobar a qué edad escribió Quevedo su poema. Ciertamente, al final de todo, *sabremos que fue en su vejez y esto nos vale como un dato más, simplemente.*

Importa decisivamente evidenciar el auténtico espíritu del soneto, no sea que a fuerza de explorar árboles aledaños acabemos sin ver el propio bosque. Y ese espíritu no puede ser más locuaz :

*Entré en mi casa; ví que amancillada
de anciana habitación era despojos;
mi báculo más corvo y menos fuerte...*

La caidez espiritual es absoluta; la falta de vigor, formidable; la incapacidad de reacción, total. No cabe la menor duda: en este soneto, Quevedo está desengañado de todo, tremendamente decepcionado, tristemente descreído, escéptico. Y no vale el tópico tradicional del senequismo, cientos de veces atribuido al autor. No niego que en otros momentos de su obra tal filiación no resulte más o menos clara. Pero la serenidad —más parece desesperanza, falta de vigor— que inunda el soneto, nada o muy poco tiene que ver con el filósofo cordobés :



*Miré los muros de la Patria mía,
si un día fuertes, ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía...*

Ni el más leve resquicio de duda: la vejez es tan absoluta que sólo una salida posible existe para tan abismales profundidades de la vida en descomposición:

*Y no hallé otra cosa en que poner los ojos
que no fuera la imagen de la muerte...*

Evidentemente. Con el frío de la certeza esencial.

Goytisolo es algo distinto, contemplado a través de un prisma semejante. Cuanto en Quevedo resulta inacción, pasividad, vejez, en él resalta como pujanza, agresividad, juventud. Son los mismos elementos extra-humanos:

*De pronto, el aire
se abatió, encendido,
cayó, como una espada,
sobre la tierra, ¡oh sí!
¡recuerdo los clamores!*

Pero no sólo ellos, el propio hombre se deshace en fortaleza al contemplar la catástrofe:

*Entre el humo y la sangre
miré los muros
de la Patria mía,
como ciego miré
por todas partes,
buscando un pecho, una palabra, algo
donde esconder el llanto.*

Se trata, igualmente, de una contemplación, pero activa y fuerte y desesperada. Desarrollo paralelo al quevedesco, sólo que en los antípodas de la actitud.



En función de tal paralelismo, la desembocadura final ha de ser también la misma: muerte. Pero no como remate de las “profundidades abismales” que notábamos más arriba, sino como colofón obligado de fuerzas en tensión destructora:

*Y encontré sólo muerte,
ruina y muerte
bajo el cielo vacío.*

Por ello Quevedo cierra el ciclo con un endecasílabo melódico y Goytisolo remata con una muerte repetida en eco, encerrada en el ritmo roto y estridente de tres versos en que destaca la violencia dactílica de los heptasílabos.

Bien, creo que no puede dudarse de la vejez que rezuma el soneto y la juventud que brota del otro poema. Pero en el fondo ¿qué última incógnita encierra la dicotomía vejez-juventud? Como en muchas otras ocasiones, se trata de algo unitario: el sutilísimo problema del tiempo. Guerra filosófica-tiempo en Quevedo; guerra real-tiempo en Goytisolo. Así vemos enriquecido el mundo de los poemas a medida que avanzamos en su análisis. Al final hemos de reconocer una verdad imperiosa. Por una parte surge el Barroco: tiempo como lenta destrucción, camino hacia la nada, envuelto en decepciones, desengaños, sueño de la calavera, juego de apariencias y frustraciones, que desemboca en la muerte como única realidad y remedio de todo, a través de la tópica gradación pavorosamente esencial:

en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Por otra parte, el siglo actual atormentado y violento, con el tiempo como confusión, vértigo y locura, sin la más leve brizna de orden y continuidad, alucinado y alucinante en su mismo fondo.

Tiempo-filosofía y tiempo-realidad. Una vez más, esencialismo y existencialismo.



ESTRUCTURA GENERAL DE LOS POEMAS

Basta ya de lo que, un poco para entendernos, podríamos llamar fondo genérico. Tratemos de ver la “forma” o, mejor, la “estructura” en que se han plasmado.

A primera vista y en función de una forma más externa o superficial, nada más antipódico que estas dos muestras poéticas. Por una parte, un soneto perfecto, con todo el “conservadurismo” implicado: cuartetos, tercetos, endecasílabo impecable... Y las reglas respetadas al máximo. Por otra, libertad moderna sin trabas: verso libre, aunque predomine el heptasílabo, falto de rima, roto de ritmo... El haz y el envés de una misma hoja, sin duda.

No obstante, es preciso ahondar un poco más, hasta llegar a los límites donde la forma incide en el fondo y a la inversa. Esto si queremos hacer brotar, en lo posible, la verdad poética que anima a las palabras.

En ese justo momento es cuando nos encontramos con las concomitancias, parecidos y repeticiones que, si no resultan ecos en igualdad descendida de tono, aparecen compartiendo un mismo espíritu animador. Puede hablarse, por tanto, de comunión dual, con lo que se justifica, parcialmente, el pequeño estudio que nos ocupa. Leamos para comprobar:

*De pronto, el aire
se abatió, encendido.
cayó, como una espada,
sobre la tierra, ¡oh sí!
¡recuerdo los clamores!*

*Salíme al campo, vi que el sol bebía
los arroyos del hielo desatados;
y del monte quejosos los ganados,
que con sombras hurtó su luz al día.*



*Entré en mi casa; vi que amancillada
de anciana habitación era despojos;
mi báculo más corvo y menos fuerte.*

Aparentemente, nada o muy poco en común. No hemos pasado de una lectura en superficie, donde sólo resalta lo elemental y de bulto: un jirón de guerra por un lado; una descripción plurimembre por otro. ¿Relación? La única y lejana que pueden tener dos poemas: corresponder al campo inmenso de la poesía.

Pero bajemos al hondón. Goytisolo destaca una situación concreta: la tierra y el aire abrasador que la destroza con apariencia de presente —pujanza de juventud que ya hemos notado— pero perfectamente anclado en el tiempo que pasó. Todo ello, además, inmerso en un recuerdo personal. Quevedo también destaca una situación concreta, analizada en varios elementos, producto destrozado por la guerra; y todo envuelto en el recuerdo personal. Importa poco la diferencia que, en cualquier caso, no es sustancial. Goytisolo trae la escena pasada al presente por medio de ese “recuerdo los clamores”; Quevedo igual, a expensas del verso once. Cada uno con su peculiar manera de hacer y concebir. Idénticos en la actitud mental, y esto es lo que importa. Donde parecía que nada podía enlazar los dos poemas, encontramos una dualidad de elementos:

- A) Situación concreta.
- B) Recuerdo personal.

a manera de hilo invisible que crea y potencia una verdad poética bien delimitada como único eje inspirador. Pues bien, a todo este conjunto unitario podríamos llamarlo ACCION DESCENDENTE, habida cuenta que comienza en lo más objetivo y distante:

*De pronto, el aire
se abatió...*

*Salíme al campo; vi que el sol bebía
los arroyos del hielo desatados...*



para terminar en la intimidad personal, sin circunstancia, vuelta hacia la propia mismidad

¡recuerdo los clamores!

mi báculo más corvo y menos fuerte.

Resulta escalofriante, sobre todo en Quevedo, comprobar ese deslizamiento :

*Salíme al campo...
que con sombras hurtó su luz al día.*

*Entré en mi casa...
mi báculo más corvo y menos fuerte.*

Salir, quedarse sin luz, entrar, contemplar la aniquilación circundante...

Veamos el segundo escalón, mucho más claro de unión y reminiscencia. Ni siquiera hay que buscar con atención :

*Entre el humo y la sangre
miré los muros
de la Patria mía...*

*Miré los muros de la Patria mía,
si un día fuertes, ya desmoronados...*

La concomitancia —que influencia es al propio tiempo— no puede resultar más clara. Idéntico motivo, la misma actitud, parecido resultado. A esta segunda singladura la llamaremos CONTEMPLACION. El tiempo se ha detenido. No importa si sucedió o puede ocurrir algo. Lo decisivo radica en la quietud personal, en la carencia de todo movimiento. Comienza un fenómeno de ensimismación, que no llega a ser completa porque aún queda ese mirar real y físico que une el destruído mundo exterior con el mundo agonizante del interior. Y para que exista un mayor parecido entre ambos aspectos, no queda todo en el contemplar los mu-



ros. Antes de llegar al tercer estrado, Quevedo prolonga el segundo en la enumeración de los elementos escudriñados buscando, aunque no lo diga explícitamente, algo en que poder refugiarse. Lo cierto es que no podrá encontrarlo. Por su parte, Goytisolo continúa la búsqueda, dicha con toda claridad, elemento éste que los diferencia, a la inversa del que veíamos más arriba y como compensación uno de otro: ahora es a Goytisolo a quien corresponde explicar. En cualquier caso, tampoco él hallaré el refugio “donde esconder el llanto”.

Dos elementos analizados someramente y sólo puntos de unión y contacto descubiertos. Nos falta ver el tercero, puesto que en tres tiempos está escindida la sinfonía estructural de los poemas.

Y aquí valga una pequeña salvedad. Tradicionalmente se ha creído que el poema está estructurado en función de las estrofas que lo constituyen, contándolas como unidades en cualquier sentido. Actualmente, tras los estudios y descubrimientos de la nueva estilística —en España, sobre todo, los trabajos de Dámaso Alonso— se está de acuerdo en que las unidades profundas de estructuración poemática sobrepasan o son inferiores a la estrofa con bastante frecuencia. En nuestro caso lo vemos bastante claro: tres estrofas en el poema de Goytisolo, cuatro en el de Quevedo. Incluso la segunda de Goytisolo se encuentra subdividida, como hemos comprobado. Pues bien, lo cierto es que son tres las auténticas unidades estructurales de cada poema.

Y estamos en la tercera. Notábamos que la segunda se sintetiza en un motivo palmario:

Miré los muros de la Patria mía

tan claro a flor de superficie que a simple vista se observa. Veíamos también que era necesario una salida indispensable a tenor del desarrollo precedente. Por tanto, la concreción de tal salida significará el tercer y último eslabón estructural. Y entonces un hecho resulta evidente: antes de llegar a él ya sabemos su entidad. Certeza mucho más clara que las anteriores. Todo, pues, en perfecto desarrollo gradual del principio al fin. A fuer de sinceros, podríamos pensar que todo aparece demasiado perfecto y ensamblado



*Vencida de la edad sentí mi espada,
y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuera la imagen de la muerte.*

*Y encontré sólo muerte,
ruina y muerte
bajo el cielo vacío.*

No existe ni la más leve, remota disonancia entre ambas terminaciones

*Y no hallé cosa...
que no fuera la imagen de la muerte.*

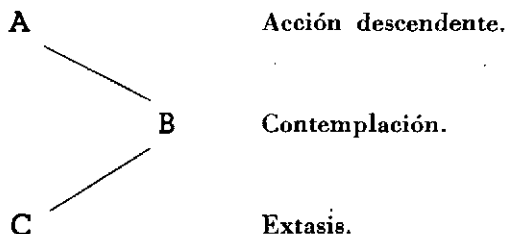
Y encontré sólo muerte.

¿Qué más? Paso a paso Quevedo recorre un camino. Paso a paso también, Goytisolo realiza la misma singladura. Desarrollo paulatino de introversión y ensimismamiento, hasta que el mundo externo ha desaparecido, y en el interior sólo habita la muerte.

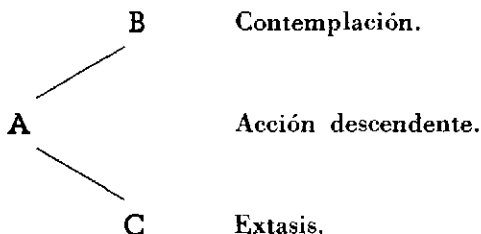
A la tercera etapa la llamaremos EXTASIS, por su inhabitación insobornable y su absoluta inmovilidad.

En resumen, sin profundizar demasiados particularismos, nos hallamos ante una estructura ternaria en dos dos poemas:

LA GUERRA



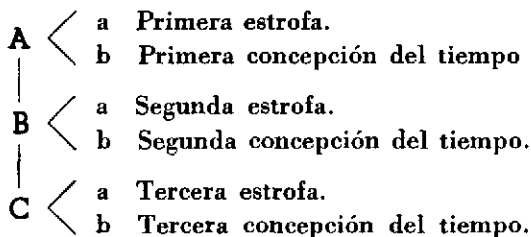
MIRE LOS MUROS...



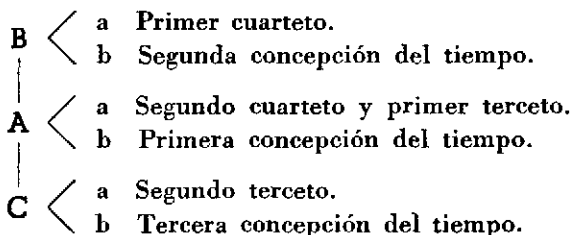
En apariencia, el trastrueque de los dos primeros elementos puede significar diferenciación de estructura. No sucede así, al observar que la ACCION en uno y otro es de distinto orden: externa en Goytisolo y personal en Quevedo. Una mínima exigencia de orden supone la colocación que cada una plasma, a fin de conseguir el final apetecido.

Ampliando el esquema a su expresión total, en función del tiempo, resulta así:

LA GUERRA



MIRE LOS MUROS...



Mucho más lineal la estructura de Goytisolo. También su poema es más simple en cualquier otro aspecto. Quevedo resulta, comparativamente, complejo y oscuro. Necesitaríamos tan sólo una leve insistencia para justificar ambas posiciones. Pero preferimos dejarlo al juicio crítico del lector.

Nos importaba destacar el posible paralelismo estructural existente, que no su influencia dominante o copia servil. Y es lo que creemos haber puesto de relieve, al menos de manera general y a grandes rasgos.

VERBOS Y SINTAXIS

Establecido el cañamazo común, pienso que resultará interesante destacar, si bien únicamente a título de muestra, algunos puntos concretos dentro de su policromía.

Veamos, en primer lugar, unidos los verbos y la sintaxis, por los elementos de contacto que, entre sí, puedan tener, habida cuenta de su común dimensión gramatical.

En el poema de Goytisolo destacan cinco verbos únicamente:

Se abatió
Cayó
Recuerdo
Miré
Encontré

Además, un gerundio y un infinitivo, bien definidos como verbos personales: "buscando", "esconder", ambos en función de un mismo sujeto: el poeta:

Por su parte, el soneto es mucho más abundante en verbos:

Miré	Hurtó
Caduca	Entré
Salíme	Era
Ví	Sentí
Ví	Sentí
Bebía	Hallé
	Fuera



Doce formas verbales personales en total, aparte de un infinitivo, “poner”, y varios participios :

Desmoronados
Cansados
Desatados
Amancillada
Vencida

Los cinco en la misma forma y con idéntico valor gramatical: han perdido su funcional valor de verbos, para incidir en la valoración adjetiva.

Siempre hemos pensado que las estadísticas tienen un escaso valor dentro de la crítica literaria; no obstante, hacemos uso de ellas por esta vez.

Una rápida mirada al número puede llevarnos a erróneas y precipitadas consecuencias: mayor predominio de la acción en Quevedo por la más elevada cantidad de verbos utilizados. Si así fuera, un elemental problema estético resultaría fallido: venimos afirmando que la acción real predomina en Goytisolo, y ahora aparece que los verbos abundan mucho más en Quevedo. Palmaria falsedad de adecuación.

Pero no es así. Los dos verbos primeros de Goytisolo explanan una potente acción externa y decidido movimiento: “abatir”, “caer”, todo un torbellino en el que va envuelto el resto del poema. Tal comienzo decididamente móvil arrastra al poeta mismo, hasta el punto que los verbos que lo tienen por sujeto en modo alguno aparecen extáticos. Su “miré los muros” no se parece en nada al de Quevedo, sereno, tranquilo. El contexto, por el contrario, convierte al primero en físicamente móvil, desorbitado incluso. Realidad aumentada de tono por la repetición casi paranoica :

*Miré los muros
de la Patria mía,
como ciego miré...*

Ese mirar implica una traslación continua de todo el cuerpo, una tremenda acción desgarrada y cruel, que no tendrá fin hasta llegar al último verbo: prácticamente el final del poema, porque los dos versos restantes :



*Ruina y muerte
bajo el cielo vacío*

suponen un inclinarse al hallazgo, un erguirse para escrutar el cielo, un movimiento físico circular de comprobación de vacío. Es decir, la acción brusca comienza ya en el primer verso —ese estallante “De pronto...”— y no acaba, rendida, hasta que el poema llega a su fin. Pocos verbos, pues, pero sintéticos de acción alucinante.

¿Y Quevedo? Algo bien distinto: muchos más verbos, pero apenas acción expresada o supuesta. Una paradoja más del Barroco.

Cierto que el soneto comienza con un verbo: “miré...”. No nos engañemos, no se trata de una mirada física. Y aunque lo fuera, sería un contemplar inmóvil, impasible, atento sólo a la propia intimidad, al pensamiento propio. Después, sólo dos verbos que indican movimiento: “salíme”, “entré”; pero un movimiento tan tenue, tan leve, que apenas se nota. A continuación aparecen los dos “ví” creando nuevo extatismo, para desembocar en el intimísimo “sentí”, que cierra absolutamente el círculo. Contexto decisivo y más que suficiente para anular el verbo un tanto agazapado del penúltimo verso: “hallé...”. No obstante, aquí se plantea un pequeño problema ¿por qué el “encontré” de Goytisoló encierra una poderosa acción y, contrariamente, el “hallé” de Quevedo —idéntico valor semántico— queda en la sombra de lo inmóvil? En principio debía bastar la carga expresiva del contexto que le antecede. Y a mayor abundamiento, está el objeto hallado: la imagen de la muerte, sin otra circunstancia plástica que suponga un mundo más o menos real; corresponde únicamente al campo de la especulación. Movimiento innecesario y, por tanto, inexistente.

Claro que los verbos analizados se refieren al sujeto-poeta. Faltan los correspondientes al mundo externo.

Caduca
Bebía
Hurtó

Insistimos. Todo en la misma línea: siempre en el ámbito metafísico. Sólo “bebía” implica acción real; pero una acción —si vale la paradoja— quieta y participando de lo metafórico.

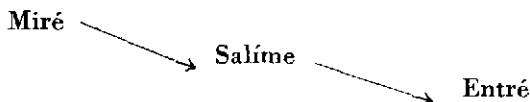


Y por si todo fuera poco, los dos últimos verbos: “era”, “fuera”, corresponden al grupo de los esenciales por naturaleza, aquellos que, si algo expresan, es precisamente la inmovilidad.

Llegados aquí, una conclusión aparece clara: los verbos son parecidos en uno y otro poema, iguales cuando se refieren al sujeto-poeta; pero con significación diferenciada en ambos, lo que evidencia, una vez más, que originalidad e influencia pueden coexistir perfectamente, siempre que la verdad poética sea auténtica y se respete en toda su integridad.

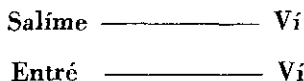
Insistiendo sobre lo mismo, puede hablarse de la falta de orden y correlación existente entre los verbos del poema de Goytisolo. Si acaso, existe determinada unión entre “buscando un pecho... encontré sólo muerte”: buscar-encontrar en mutua dependencia. Pero nada más.

En cambio la formidable estructura pétrea de Quevedo se refleja en los verbos de manera evidente. Es muy sintomático que las tres primeras estrofas empiecen con un verbo:



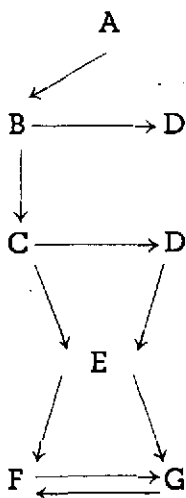
y que entre ellos exista un círculo perfecto cerrado, para cambiar de plano en el último terceto, salvo incurrir en una pesada y destructora monotonía. No obstante, allí está el verbo “senti” en obligada correlación con los tres anteriores, pero ya no al principio. Todo muy pensado.

Por otra parte existe la doble relación bimembre:



en completa simetría estructural. En definitiva, esquemáticamente vendría a representarse así:





donde E representa a “sentí; F y G, intercambiables, más íntimamente relacionados entre sí, al binomio “hallé-fuera”.

Pero dejemos los verbos para ocuparnos, aunque sólo sea brevemente, de la sintaxis. Si bastara una sola palabra a la caracterización, diríamos que en Goytisolo es yuxtaposición cortada, lo que en Quevedo aparece como ondulante subordinación. En efecto, comparemos la primera estrofa de cada uno :

*De pronto, el aire
se abatió, encendido,
cayó, como una espada,
sobre la tierra, ¡oh sí!
¡recuerdo los clamores!*

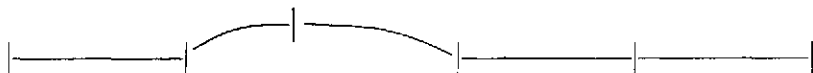
Sintácticamente está esculpida a martillazos, separada en trozos independientes, cuya lectura, incluso, resulta desabrida, rota :



ocho elementos, desde el punto de vista fonético-sintáctico, claramente diferenciables, en quebrada línea de unión.

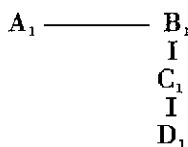
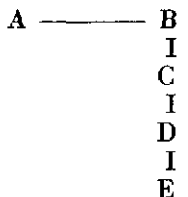
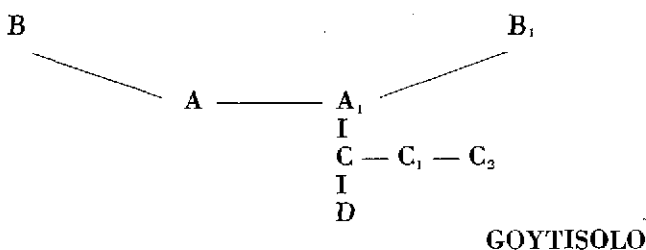


No así el cuarteto correspondiente del soneto quevedesco :



donde predomina lo suave y lineal, en un orden de elementos que responden a la más perfecta lógica: sujeto, verbo, elementos complementarios. A diferencia de Goytisolo, que todo lo trastrueca e intercala de incisos.

El segundo elemento estructural —CONTEMPLACION en Goytisolo y ACCION DESCENDENTE en Quevedo— ofrece el siguiente esquema



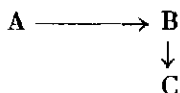
QUEVEDO

El tercero, a su vez, EXTASIS en ambos, lo hace de esta manera



GOYTISOLO





QUEVEDO

Nueva insistencia: los elementos sintácticos son mucho más abundantes en Quevedo. Y más armoniosamente estructurados, ni sobra ni falta nada.

No así en Goytisolo, donde destaca una repetición de elementos iguales —la fuerza de la pasión—, se suponen otros que el torbellino expresivo esconde, faltan verbos y, a pesar de ello, uno se repite estremeceadoramente. Por esto, el orden sintáctico resultante es anárquico y con numerosos lugares vacíos, lo que no obsta a determinadas repeticiones o pleonasmos.

Pero ninguno de los dos extremos ha de aparecer como extraño: su sintaxis es la obligada por exigencias globales. En cualquier otro caso se hubiera abierto un portillo a la verdad.

Goytisolo necesitaba una forma de expresión cortante e incisiva: en consecuencia, incisiva y cortante aparece su sintaxis, restallante como un látigo afilado.

Quevedo precisaba de una manera lenta, armoniosa, suavemente engarzada por lo tanto, unida, correcta y lógica resulta su sintaxis.

*Y encontré sólo muerte,
ruina y muerte
bajo el cielo vacío.*

*Vencida de la edad sentí mi espada,
y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuera la imagen de la muerte.*

El hallazgo como motivo de influencia por parte de Quevedo en Goytisolo. La forma específica de expresión, reveladora en cada uno de su originalidad intransferible.



LEXICO, PALABRAS-CLAVE

Adjetivos y sustantivos. Ya hemos visto los verbos con toda la carga unitiva y diferenciadora que comportaban.

El fenómeno adjetival puede ofrecernos una clave decisiva, por las implicaciones semánticas que suponen. Recurrámos, en primer lugar, a lo cuantitativo: sólo dos adjetivos en el poema de Goytisolo; por el contrario, ocho en el de Quevedo. La proporción es lo suficiente distante como para hablar por sí misma:

*De pronto, el aire
se abatió, encendido...*

He ahí el primero, que no es adjetivo absolutamente, sino un participo adjetival. En cualquier caso, opera como adjetivo y así lo aceptamos. Pero es preciso tener en cuenta que el hecho del fuego, procediendo, además, del verbo inmediatamente anterior, implica no una cualidad quieta, sino determinada especie de comunicación del entorno que le rodea: precisamente al estar —“venir encendido” diríamos mejor— surge la posibilidad destructora posterior, sugerencia que no se queda en tal, puesto que se compara a una espada. En definitiva, el extatismo que todo adjetivo supone queda roto por una doble motivación.

El segundo, en cambio, lo es en toda su entidad:

*Y encontré sólo muerte,
ruina y muerte
bajo el cielo vacío.*

Adjetivo sin ambages, colocado en el elemento estructural que hemos llamado EXTASIS. Todo en perfecto acuerdo y correlación. El poema termina en la inacción absoluta: la muerte. ¿Qué mejor colofón que un adjetivo?

La abundancia del soneto resalta, una vez más, en lo que a adjetivos se refiere. El esencialismo general, refrendado también aquí. Bien, cada sustantivo, prácticamente, va acompañado de un elemento adjetival.



*Arroyos desatados.
Ganados quejosos.
Espada vencida.*

Notemos que van colocados, no inmediatamente, sino a prudente distancia, lo que produce un efecto de mayor laxitud y lento mover. Incluso la significación particular de dos de ellos habla de tristeza y abulia, nihilismo casi :

*Ganados quejosos.
Espada vencida.*

A pesar de lo breve del poema, un ejemplo de doble adjetivación :

Mi báculo más corvo y menos fuerte

en la misma línea decrépita, camino del no ser. Y aún encontramos hasta tres adjetivos calificando a un mismo sustantivo :

Muros... fuertes, desmoronados, cansados.

donde es posible observar un impresionante fenómeno de gradación descendente y negativa, desde la fortaleza al cansancio o, lo que es lo mismo, desde la acción probable y palpitante hasta la imposibilidad de todo movimiento.

*De la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía.*

Y como final, una particular estructura que cierra el círculo de la serenidad metafísica inmóvil del soneto : el sustantivo, colocado en el primer verso; y los tres adjetivos, repartidos en el resto de la estrofa. Esta que pudiéramos llamar "distancia adjetival", ya aludida, junto a la significación del contexto, realiza el extatismo tempo-espacial hasta extremos inconcebibles :

*Miré los muros de la Patria mía,
si un día FUERTES, ya DESMORONADOS,
de la carrera de la edad CANSADOS,
por quien caduca ya su valentía.*



Hemos evidenciado dos modos distintos de creación poética, desde el ángulo del adjetivo. Esto, a todas luces, significa una divergencia entre Quevedo y Goytisolo. Nuestras pesquisas vienen a convencernos, una vez más, de que el problema de la originalidad y el mimetismo no es tan simple. Cuanto acabamos de decir prueba la originalidad de Goytisolo dentro de las limitaciones obligadas, habida cuenta de que su poema está inspirado por el de Quevedo, causa justificante de sus numerosas notas comunes.

Y es, precisamente, una “nota común” quien va a finalizar nuestro pequeño estudio. Una “nota común” tan general, que engloba a cada poema del principio al fin y se concreta en cinco palabras-clave, cinco sustantivos-síntesis, que constituyen ambos poemas despojados de toda circunstancia.

En Quevedo aparecen los siguientes :

PATRIA - SOMBRA - BACULO - ESPADA - MUERTE.

Y en Goytisolo, así mismo, otro quinteto equivalente o igual :

ESPADA - PATRIA - CIEGO - ALGO - MUERTE.

De entre ellas, dos difieren en la forma :

**SOMBRA - BACULO
CIEGO - ALGO**

pero se intensifican en la intencionalidad significativa. Dice Goytisolo

*Como ciego miré
por todas partes,
buscando un pecho, una palabra, algo
donde esconder el llanto.*

Y Quevedo, a su vez, afirma

*Y del monte quejosos los ganados
que con sombras hurtó su luz al día.*



Por tanto, salvada la distancia metafórica, ALGO y BACULO se identifican, así como SOMBRA y CIEGO.

Los tres restantes no necesitan forzamiento alguno de identificación

Quevedo = PATRIA — ESPADA — MUERTE

Goytisolo = PATRIA — ESPADA — MUERTE

¿Entonces? Una crítica poco avisada hablaría de imitación servil. Y con ello se habría cometido una herejía desaforada, ya lo hemos comprobado.

En fin, para una evidencia mayor, bueno será leer juntos ambos poemas, a fin de apreciar la dimensión justa de cada palabra en su contexto y, lo que es más importante, la impresión global de la verdad poética que inspira las dos creaciones.

Llegamos al final, definitivamente, con la voz de los poetas, mucho más decisiva que la nuestra propia. Es el momento de la recapitulación, de volver atrás la mirada.

¿Conclusiones En nuestra opinión, una tan solo, que a la vez resulta múltiple, proteica y circular: cuando la auténtica verdad poética es la que inspira, la influencia e imitación se resuelven en originalidad, pura y simplemente.

Hemos visto a Quevedo y Goytisolo realizar un camino paralelo, con igual número de singladuras, a veces coincidentes, a veces en divergencia, pero siempre guiados por una misma luz, partiendo de igual puerto y arribando a idéntica ribera.

No todo ha sido copia plagiaría. Ni originalidad absoluta independiente. Cuando algo quería aparecer demasiado claro en uno u otro sentido, un misterioso juego de espejos y apariencias, irónico y burlón, nos hacía sentir que la verdad estaba más profunda.

Nihil novum... Falso. Todo, en poesía, es nuevo bajo el sol, si atendemos a la limitada esencia de las cosas. Dos poetas, separados por tres siglos, acaban de mostrarlo a nuestros ojos.

Y ésta es la realidad última: la verdad poética siempre será susceptible de reducción a la unidad, por encima de cualquier frontera, toda vez que la fuente creadora es una en su pluralismo y múltiple en la esencia original y soberana de su invencible unidad.

