Trans Modernity Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World
ISSN: 2154-1361

**Peer Reviewed**

**Title:**
Exilio y origen en tres cuentos hispanofilipinos de Edmundo Farolán

**Journal Issue:**
TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World, 4(1)

**Author:**
Nieto del Villar, Juan Ramón

**Publication Date:**
2014

**Publication Info:**
TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World

**Permalink:**
http://escholarship.org/uc/item/5mp787c5

**Local Identifier:**
ssha_transmodernity_24439

**Abstract:**
**Exilio y origen en tres cuentos hispanofilipinos de Edmundo Farolán**

**Copyright Information:**
All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author or original publisher for any necessary permissions. eScholarship is not the copyright owner for deposited works. Learn more at http://www.escholarship.org/help_copyright.html#reuse

eScholarship University of California

eScholarship provides open access, scholarly publishing services to the University of California and delivers a dynamic research platform to scholars worldwide.

# Exilio y origen en tres cuentos hispanofilipinos de Edmundo Farolán

JUAN RAMÓN NIETO DEL VILLAR
INVESTIGADOR INDEPENDIENTE

## 1. El autor: lenguaje y visión del mundo.

"el amor, en la eternidad de las palabras"
(Edmundo Farolán)

Edmundo Farolán Romero es uno de los últimos escritores filipinos que utilizan el español como lengua literaria, siendo a la vez su lengua materna. Nuestro autor, prosista, dramaturgo y, ante todo, poeta, escribe en castellano porque, en sus propias palabras:

> Yo siempre he estado muy metido ahí en medio de la lengua española; porque pensaba en español; además pienso que la lengua española es muy poética y era normal escribir versos en castellano . . . El español es sangre mía, o como decía Recto, *es sangre de nuestra sangre*, en fin, es algo filipino. Cuando se recitan versos en tagalo sale lo hispánico, toda la musicalidad de la lengua y del alma española, y para mí es más natural escribir en español (Gallo, s/p).

Farolán, escritor, académico de la lengua y docente universitario, ha hecho del español una razón de ser, y ese amor declarado por la lengua castellana le ha llevado a un compromiso explícito, según comenta a Andrea Gallo: "Como miembro de la Academia Filipina, fue un deber mío el de escribir y difundir el español en Filipinas" (s/p). Compromiso que, ineludible el pasar del tiempo, el escritor lanza hacia el futuro con esperanza, como señal y herencia espiritual para las nuevas generaciones, reafirmando en la misma entrevista su fe de que: "siempre habrá alguien en mi país que se interesará por la lengua castellana y la sentirá como un legado de nuestros antepasados, como algo propio" (s/p). La difícil situación del español de Filipinas, como lengua superviviente a una política de persecución cultural, la recuerda Farolán con cierto sarcasmo al inicio de "La literatura hispanofilipina del siglo XX", un estudio en *TonosDigital* sobre la literatura en español de su país en el pasado siglo:

> La literatura hispanofilipina es hoy día un fenómeno raro debido a la llegada de los norteamericanos al comienzo del siglo XX, resultando en una intensiva lavada cerebral en inglés del pueblo filipino, algo que los españoles en Filipinas durante su permanencia de cuatro siglos no pudieron hacer, particularmente en el campo lingüístico. (s/p)

El castellano de Edmundo Farolán, superviviente a la persecución lingüística oficial que

impuso el inglés como lengua "propia" en Filipinas, conserva inalterable toda la riqueza de la lengua materna, aprendida en la casa familiar, hablada entre los suyos, como el autor confiesa a Andrea Gallo: "Mi abuelo era español, de Málaga, por esta razón, en nuestra casa se hablaba español, mi madre me hablaba en español, siempre he oído hablar en español a mi alrededor, y siempre me he sentido español. El filipino es español en su cultura" (s/p).

Palabras, dichos, dejes, giros y expresiones de las que un español de mediana cultura difícilmente podría dar razón hoy en día, perdidas las palabras, o arrinconados en algún lugar de la memoria, o acaso nunca oídas por las jóvenes generaciones de habla española. A esta querencia por la raíz propia, herencia malagueña bien arraigada en la fértil alma filipina, se unirá más tarde su experiencia personal fuera de las Islas, como estudiante primero, como poeta y docente después. Es parte del largo periplo vital el del autor, caminante infatigable, experto viajero, descubridor de mundos, de culturas, a veces tan distantes, otras tan afines, como en su experiencia hispanoamericana. De estos viajes y estancias, de estas vivencias fuera de Filipinas, el español de Farolán se revitaliza y se refresca con el español de América Latina y de Norteamérica, y también entre nosotros, en España.

En prosa, sus cuentos muestran también la riqueza que el español de Edmundo Farolán contiene, en dura pugna, por momentos, con los giros e inflexiones del inglés, que el autor domina y administra perfectamente. Igualmente enriquecedor es el uso de las lenguas locales, tagalo, ilocano, visaya, con términos que sus personajes emplean en los diálogos y que Farolán nos trasmite sin adornos retóricos, con la sencillez y simplicidad propia de su estilo. En este uso se advierte, no obstante, un profundo aprecio, incluso cierta veneración, por estas lenguas que vienen a enriquecer su estilo. Sin duda, puede identificarse la creatividad farolaniana, su hacer estético, con el verso del recordado Vicente Aleixandre: "Yo canto con sus lenguas" ("La isla"), cuyo poema resulta visionario para nuestro autor filipino, *fato profugus*, en cuanto a su título y su contenido.

Otro modo propio de decir en Farolán son sus neologismos, de gran originalidad. Y junto a todo esto, su herencia más personal, su modo más propio, raíz de su carácter: lo hispánico, el casticismo, el sentido del humor, ironías, moralejas, dichos proverbiales, etc.; formas propias de ser y de pensar expresadas todas ellas en claro, preciso y rico castellano. Lo veremos con detalle en los cuentos estudiados aquí, correspondientes a la serie seudo-biográfica de Baguio: historias medio ficticias, escuchadas en familia, con un fondo originario de verdad que el tiempo y la tradición oral engrosan y exageran[1].

## 2. Los cuentos: *tríptico* o de la edad dorada.

cómo deseo esa inocencia […] bella inocencia de vuestra niñez
(Edmundo Farolán)

Los tres cuentos seleccionados fueron publicados originariamente en 1996 en Nuevo Horizonte como novela corta bajo el título *Nostálgica*. El autor lo recordaba en el prólogo de una nueva y accidentada edición de los mismos, esta vez bajo el título de *Cuentos hispanofilipinos*[2]. En el prólogo a esta edición reconocía el autor que la novela toda fue concebida bajo el título original de *Palali*, pero que lo cambió por el de *Nostálgica* porque el título del capítulo primero era ya "Palali", evitando así la repetición. De modo que desde su génesis, Palali es parte de un todo que, a su vez, se inscribe en un universo propio del que él mismo es centro y núcleo vital y al que da unidad y sentido completo. Tanto en los cuentos como en la novela, Palali contiene la clave de la saga familiar y soporta el peso de la serie.

Así, en un ámbito muy íntimo y de especial significado, "Palali", "Tía Luz y tía Aída" y "Mardi Gras con los Montecillos", forman un conjunto temático, tres capítulos de un mismo libro, tres grabados o imágenes de una misma obra (como tres paneles de un mismo cuadro), todos bajo un tema común. Obtenemos así un tríptico, donde la prosa de Farolán recrea tres historia distintas, pero complementarias, tres momentos destacados, entrañables, llenos de vivencias de las Filipinas, historias de infancia y juventud, recuerdos de vida familiar, entre parientes y amigos. Sentimiento, nostalgia, añoranza, evocación, intimismo, los personajes del *tríptico* son retratados con detalle, pero de manera ágil y resuelta, en las pinceladas de nuestro autor.

"Palali", primero de los tres cuentos y núcleo de la serie, cuerpo central por tanto del tríptico, cuenta, ambientado en la Málaga decimonónica, el exilio del joven teniente Francisco de Paula, quien habrá de buscar en Filipinas asilo para su herida interior. Dicha herida no sanará hasta su postrer rencuentro con la tierra anhelada, al final de su vida, un paraíso recobrado ("era un nostálgico recuerdo de Ronda"), donde el ya anciano don Paco, *el abuelo*, logra la paz ansiada para su tránsito, allí, en la amada tierra de Palali. Tiene así comienzo (y aquí conviene sobremanera el término *origen*, como veremos después) la saga familiar hispano-filipina, núcleo del tríptico:

> No sabía, en aquel momento, sentado en aquel tren, que iba a vivir en aquella parte de Filipinas el resto de su vida, crear raíces. Raíces que nunca jamás había imaginado… las raíces de su vida. Nunca había pensado que allí, se casaría, tendría casi una docena de hijos, y moriría, en aquella provincia montañosa que tanto amaba, como amaba a su propia familia. Palali. Baguio. Reminiscencias de las colinas y el Tajo de Ronda. (*Pal.*, III)

La relevancia de este lugar-símbolo familiar no escapará al lector atento ni, menos aún, al buen conocedor de la obra poética de Farolán. En efecto, en *Itinerancias* (2006) encontramos esa llamada de *origen* en el poema "Abuelo", donde emerge con gran fuerza el símbolo evocador de Palali, cuyo sentido apunta a una significación última, que el siguiente fragmento nos anuncia en parte con nostálgico acento:

> Terrenos del abuelo,
> Recuerdos de Ronda y el Tajo,
> Valles redondos, clima agradable.
> Palali. Llegó el abuelo con su familia de Luna.
> Palali… recuerdos de Ronda, su querido pueblo natal,
> Palali… Baguio… pa' estar aquí pa' siempre…
> en alas de recuerdos vibrantes. (41)

En "Tía Luz y tía Aída", segundo de los cuentos, dos mujeres inolvidables ocupan la memoria de su sobrino Frankie, un *alter ego* del autor. Esta memoria es de una infancia dichosa, a pesar de la temprana pérdida de su madre, cuyo hueco habrían de ocupar aquellas dos hermanas. Es éste un relato sentimental, presidido por la emoción, de un pasado afectivo que es visto aún con los ojos de aquel niño que fue y que nunca dejará de ser. Prueba de ello es el empleo de los verbos *acordarse* y *recordar*, que constituyen un auténtico *leitmotiv*, determinante para la fluidez del relato. Y junto a esta forma que delimita el horizonte temporal, se deja sentir un espacio atemporal, mundo de amor, donde tienen lugar las escenas más íntimas y entrañables, entre risas y llantos, allí, en la casa de Baguio, símbolo espacio-temporal del que nos ocuparemos más adelante. Cántico ideal, pues, el de este cuento entrañable, mucho más hímnico que elegiaco, donde no encontramos desesperanza final de lo evocado, desaparecidas las protagonistas, sino, por el contrario, una íntima aceptación de lo vivido, en donde el autor se reafirma, seguro y firme en sus raíces, coronado todo por un sentimiento filial de gratitud. Se trata de un sentimiento que hace vínculo inseparable con la figura ideal que emerge a lo largo de todo el *tríptico*: el abuelo, cuya presencia se evoca con mayor fuerza todavía en algunos poemas de *Itinerancias*, como "Ronda, julio 1966":

> Luna, Baguio, metidos aquí
> en una susurrante realidad,
> abuelo,
> por aquí caminaste
> por estas mismas calles
> […]
> y tú, abuelo, conmigo,
> en un recuerdo eterno. (65)

En "Mardi Gras", en cambio, un martes de carnaval isleño es descrito como ocasión bienintencionada para el disfrute y la amistad con sus primos, los Montecillos, entrañable compañía que el autor recrea con riqueza de matices. En este tercer cuento de la serie, los personajes ya citados reaparecen aquí, en una realidad alterada, porque el amor predomina sobre el tiempo. Se les evoca con nostalgia, en torno al *alter ego* del autor, Frankie, personaje ya familiar para nosotros. Y junto a ellos se reúnen otros nuevos personajes, también entrañables, parientes y amigos cuyos sabrosos diálogos ayudan a caracterizar a los miembros de esta saga literaria. La forma dialogada enriquece mucho esta estampa familiar típica. Los personajes, secundarios o complementarios a la familia, destilan humor, simpatía y ganas de vivir, en contraste con la realidad propia del país y en pugna con el doloroso paso del tiempo: "¡Basura! ¡Me da asco ser filipino!", es el grito indignado que abre el cuento, como un desgarro del telón que se alza de golpe al inicio de la obra. Precisamente por estos diálogos, el cuento es rico en sus modos de decir, mediante giros, neologismos, voces foráneas, o aportaciones de las lenguas y culturas vernáculas, sobre todo. Y como en una comedia muy bien trazada, las situaciones dan pie a cierto frenesí de los personajes, que se mueven y dialogan pasando sin solución de continuidad de un tema a otro, de un cuadro a otro, de uno a otro estados de ánimo, entre la realidad y el ensueño, en un ir y venir desde el presente al pasado, con la inevitable sensación de que el tiempo no se detiene: "Ya somos viejos, Frankie. Pero es bonito soñar", se dice al final, con serena aceptación de un inevitable *fugit tempus*.

"Mardi Gras", martes de carnaval, es el festejo, la alegría, el banquete esperado, la oportunidad gozosa de la celebración, en amistad, para la cual se prepara la mesa en honor de sus comensales. Se celebra el reencuentro, se vive el regreso, se busca en la casa la huella del origen, la raíz, el sentido de la vida, que el tiempo no puede arrebatar a ningún ser humano, si éste no se deja anonadar:

> Y así quería Frankie, más que cualquier cosa en este mundo, participar en las memorias selectivas de su vida con los Montecillos de su infancia, de su niñez, de su adolescencia y, ahora, en su mediana edad, ofrecer algún tributo a estos queridos seres de su vida. (76)[3]

Se muestra muy claro, también, el tema del exilio o autoexilio, contrapunto del tema del origen, que reside o se oculta en la necesidad de regresar, en la idea del retorno del autor y su *alter ego*, presente en este cuento y en los restantes del *tríptico*. Pero una lectura atenta a *Itinerancias* nos deja ver que esta presencia no es casual ni puntual, sino un estado o latido interior permanente del autor, por ejemplo en "Reunión": "ahora juntos otra vez / en esta reunión / recordando risueños / y soñando más sueños."(89)

En los tres cuentos del *tríptico*, los personajes de Farolán aparecen y desaparecen ante

nosotros, sin solución de continuidad, ajenos al tiempo, como se pasa de una estancia a otra, de una habitación a otra, de manera que el símbolo-casa se nos antoja ya imprescindible. 'Están allí, por eso no los vemos', podría muy bien decirnos el autor; 'No los vemos, pero están…' Así, el rígido espacio temporal pierde su fuerza y su peso existencial, mientras familiares y amigos se nos hacen presentes, recreados en sus lugares típicos, en sus labores cotidianas, con sus modos de ser acostumbrados, con sus maneras de hacer y de decir. Farolán logra, así, retener y preservar a sus seres queridos del desvanecimiento y el olvido.

No siempre nuestro autor se halla libre de un sentimiento de pérdida y confusión, es cierto, como confiesa en algunos de sus poemas ("Tengo que volver", "Amargura"). Entonces, una sensación abisal de frustración y vacío predomina. Pero no es el caso de estos cuentos, donde no hay rastro de amargura ni de culpabilidad, pues no hay conciencia de pérdida ni olvido alguno que pueda alimentar la desesperación existencial en el autor. Aquí reside, precisamente, la riqueza de estos cuentos, a pesar de su aparente sencillez. Así, la serie dedicada a Palali es "sanante" en grado sumo, como una *catarsis* que purifica y libera, y completa, creo, lo que los versos del poeta buscaban desde el principio: evocar en plenitud y con riqueza de detalles los paisajes y seres íntimos de su infancia. Es evocación, pues, de un espacio y un tiempo irrecuperables y, sin embargo, presentes para siempre en nuestro autor, grabados en lo más íntimo de su ser, en el fondo del alma, así en *Itinerancias*: "romántico Baguio de mi niñez, volver a mis raíces… allá en aquellas montañas y después bajar al mar… Palali, ¿viviré ahí, o es sólo un sueño?" ("40 Haikus bilingües", 14)

Es precisamente por la pérdida del espacio íntimo y de los paisajes del alma por lo que cobra sentido la *búsqueda* y la *escucha*. Lo que se busca es lo originario, lo que halla vínculo con el origen. Y lo que se escucha son las voces y los sonidos que reviven aquellos otros y se proyectan interiormente. Este proceso lo vemos claramente en Juan Ramón Jiménez, por ejemplo en "Para que yo te oiga" (*Dios deseado y deseante*), un poema de madurez, frente al mar, en su etapa final del exilio[4]:

> Rumor del mar que no te oyes
> tú mismo, mar, pero que te oigo yo
> con este oír a que he llegado
> en mi dios deseante y deseado
> y que, con él, escucho como él. (291)

Advertimos aquí, en este proceso, frente al mar, como en los cuentos de Farolán, una *realidad psicológica*, como la denomina Bachelard en su estudio, quien reproduciendo un texto de Marie Bonaparte precisa el valor y alcance de este símbolo: "El mar-realidad no bastaría para fascinar por sí solo a los humanos. El mar canta para ellos un canto en un doble pentagrama, el

más alto de los cuales, el más superficial, no es el más encantador. El canto profundo… es el que desde siempre ha atraído a los hombres hacia el mar."(176)

**3. Exilio y conciencia de origen: el paisaje integrador.**

y en todo, el sol, y tú en el sol, mirante
(Juan Ramón Jiménez)

"No me quites el sol". Tal fue la petición, de sobra conocida, que Diógenes el cínico le hizo en Corinto a Alejandro Magno, mientras aquél tomaba el sol en el cráneo y éste se interpuso torpemente haciéndole sombra. No otra cosa le solicitó el cínico al gran conquistador que previamente le había expresado su igualmente famoso: "Pídeme lo que quieras"[5]. La anécdota la recuerda muy oportunamente Claudio Guillén (31) en el capítulo dedicado a literatura y exilio ("El sol de los desterrados") de su ensayo sobre literatura comparada. Es éste un excelente libro para reflexionar sobre el tema aquí propuesto. En este contexto, el drama del exiliado se acentúa ante la posible contemplación del paisaje único que se le ofrece, cuando lo que tiene ante su vista no es su tierra, su mundo propio, pero halla en el paisaje, en la totalidad de éste o en algún elemento aislado, un referente, una reminiscencia, una presencia invisible. Tal sucede en los cuentos de Farolán, en sus protagonistas, de manera sobresaliente en el abuelo Don Paco, quien en su exilo de Filipinas encuentra los paisajes perdidos de su infancia y juventud:

> Los pueblos, la costa… Cuánta España veía en esta parte de las islas… Cuánta Andalucía… Mar, montañas, colinas. Se acordó en particular de las Colinas de Palali, cuando hizo por primera vez un viaje desde San Fernando a Baguio […] Se enamoró instantáneamente con las colinas rojas de Palali, igual que las colinas de Ronda; y el camino en "zigzag" a la ciudad de pinos, Baguio, igual que el camino de curvas a su pueblo natal. Tenía el presentimiento de que éste iba a ser su nuevo hogar. (*Pal.*, III)

Gastón Bachelard ha estudiado el valor psicológico de estas imágenes poéticas en su conocida serie sobre los sueños: "*amar* una imagen es siempre *ilustrar* un amor; amar una imagen es encontrar en el saber una nueva metáfora para un amor antiguo" (177). Y, citando el famoso trabajo de Marie Bonaparte sobre Poe, continúa:

> No amamos la montaña porque sea verde o al mar porque sea azul, aunque atribuyamos a esas razones nuestra atracción, sino porque algo en nosotros, en nuestros recuerdos inconscientes, ha surgido siempre y por todas partes de nuestros amores de infancia, de esos amores que tendían en primera instancia a la criatura, en primer lugar a la criatura-abrigo, a la criatura-alimento que fue la madre o la nodriza… (176-77)

De este modo, nuestra visión de la realidad viene matizada, y en general enriquecida afectivamente, por nuestras vivencias de otro tiempo: "Cuando amamos con toda nuestra alma una realidad —concluye Bachelard en este apartado sobre el agua materna y el agua femenina— es porque esta realidad es ya un alma, esta realidad es ya un recuerdo" (177).

Afortunado en su exilio, Francisco de Paula halla un paisaje de acogida que le conforta y que mitiga pérdidas y ausencias, el amor materno y todo otro amor. Recordamos también con Guillén (96) al Juan Ramón Jiménez de *La corriente infinita*, que en la vejez hace del mar su patria universal: "Sólo en el mar, lo universal, sol, luna, estrellas, son igualdad, libertad, fraternidad" ("Sino de vida y muerte" Garfias, 242). Y también en *Espacio*, texto capital del poeta[6], el paisaje es ya puro sol que convoca y reunifica, con vocación ontológica intensificada por el destierro, los ámbitos separados y distantes de una realidad fragmentada: "En el Fragmento Segundo de *Espacio*—recuerda Guillén—se reúnen Moguer, Sevilla, Madrid, esta vez en el Upper West Side (Ámsterdam Avenue, Morningside Avenue) de Nueva York." Fragmento que nos ilustra sobre imágenes, sensaciones y sentimientos que también hallaremos abundantemente en *Palali*. El texto de Juan Ramón dice así:

> "Y para recordar por qué he vivido", vengo a ti, río Hudson de mi mar. "Dulce como esta luz era el amor… Y por debajo de Washington Bridge (el puente más con más de esta New York) pasa el campo amarillo de mi infancia." Infancia, niño vuelvo a ser y soy, perdido, tan mayor en lo más grande. Leyenda inesperada: "dulce como la luz es el amor", y esta New York es igual que Moguer, es igual que Sevilla y que Madrid. […] *Dulce como este sol era el amor*. Salí por Ámsterdam, estaba allí la luna (Morningside); el aire ¡era tan puro!, frío no, fresco, fresco; en él venía vida de primavera nocturna, y el sol estaba dentro de la luna y de mi cuerpo, el sol presente, el sol que nunca más me dejaría los huesos solos, sol en sangre y él. Y entré cantando ausente en la arboleda de la noche y el río que se iba bajo Washington Bridge con sol aún; hacia mi España por mi oriente, a mi oriente de mayo de Madrid; un sol ya muerto, pero vivo; un sol presente, pero ausente; un sol rescoldo de vital carmín, un sol carmín vital en el verdor, un sol vital en el verdor ya negro; un sol en el negror ya luna; un sol en la gran luna de carmín; un sol de gloria nueva, nueva en otro Este; un sol de amor y de trabajo hermoso; un sol como el amor… "*Dulce como este sol era el amor.*" (Heitzmann, 104-105)[7]

El lector de *Palali* encontrará un proceso similar al arriba descrito y podrá recorrer con su protagonista los lugares centrales de su existencia, desde Ronda hasta Palali, pasando por todos los demás. Hay aquí, por tanto, un "impulso integrador", como lo denomina Guillén, "en que todos los caminos y tiempos esenciales del poeta conducen a un mismo lugar" (96). Esto también se da en los cuentos hispanofilipinos de Farolán. Subrayo la idea completa porque habremos de llegar a ella en el último apartado, como *camino* y *lugar*, para dar sentido completo a la realidad de Palali. Es éste un modo de ver y sentir (o quizá *pre-sentir*) que aprehendemos en los clásicos, como también deja notar Guillén en el citado capítulo sobre literatura y exilio. Así, en

*De exilio* de Plutarco leemos:

> Es éste el límite de nuestra tierra natal, y aquí ninguno es exiliado, ni forastero, ni extranjero; aquí están el mismo fuego, el agua, y el aire; los mismos magistrados y procuradores y concejales —el Sol, la Luna, la Estrella Matutina; las mismas leyes para todos, promulgadas por idéntico mando y soberanía— el solsticio de verano, el solsticio de invierno, el equinoccio, las Pléyades, Arcturo, el tiempo de sembrar, el tiempo de plantar; aquí un solo Rey y gobernante, Dios, que contiene el principio, el medio y el fin del universo. [601a-b] (Guillén, 32-33)

Y en una vinculante relación filial madre-hijo, que hallaremos también en el núcleo clave de *Palali*, escribe Séneca desde el destierro su *Consolación a Helvia*, palabras consoladoras para su madre sostenidas por la contemplación de la naturaleza:

> Mientras no se les prohíba a mis ojos el espectáculo que nunca lo sacia, a saber, mientras me sea dado contemplar el sol y la luna, mientras pueda detener la mirada en otros planetas, mientras pueda estudiar sus ascensos y descensos y especular acerca de los reinos que cruzan con paso rápido o más lento, observar las numerosas estrellas que lucen en la noche, […] mientras pueda sentirme solidario de ellas y mezclarme con los astros celestes en toda la medida que le es permitida a un mortal, mientras pueda seguir dirigiendo mi espíritu hacia la contemplación de tantos seres hermanos allá en lo alto, ¿qué importa cuál es el suelo que piso? [*Ad Helv.*, 8,6] (Guillén 34-35)

Pero a veces el exilio no se sigue de la pena de destierro. El exiliado, en este caso, se ve relegado a un mundo propio o, mejor aún, a una forma de contemplación propia, ajena a la mirada común, general. C. D. Friedrich es un buen ejemplo de esta actitud. Él encuentra en su modo de observar y percibir la realidad algo más, algo que late o susurra en lo contemplado, una presencia invisible. Mas este hallazgo puede darse en lo cotidiano, en lo común, ante la indiferencia general. Es sólo la mirada atenta del contemplativo, el paseante, el navegante, el poeta, el pintor, la que percibe la importancia del objeto cotidiano y lo distingue: el prado, el estanque, la rama, la hoja, el jardín, la casa, el balcón…, todos estos y tantos otros, captados en su ambiente, en su mundo propio, una atmósfera determinada, una luz característica.

Fernando Cueto Amorsolo (Manila 1892-1972) ha pintado esta misma "realidad susurrante" en sus paisajes filipinos. Su obra se inscribe en el mismo marco espacio-temporal en que los cuentos filipinos de Farolán se desarrollan y refleja, como estos, la abundancia de luz, el paisaje, los personajes y lugares típicos, con aparente simplicidad, gran colorido y riqueza descriptiva. Hablamos para ambos autores de un saber plasmar y comunicar el alma filipina en sus obras, un logro más espiritual que material, como ya advertía C. D. Friedrich (Béguin, 162-166). En el caso de Amorsolo, no le faltaron al artista abundantes críticas. Estas voces apuntaron en su momento a tres dimensiones categóricas: nada que *decir*, nada que *comprender*, y ausencia o falta de *tensión dramática* en sus obras. Acusaciones que, por otra parte, acompañan a menudo a

los más grandes pintores de la historia[8]. Pero Amorsolo ha sido fiel a su vocación artística. Él ha pintado en sus paisajes filipinos un "pedazo de país", su propio país. Guillén hace notar claramente en su ensayo la tensión dialéctica de estos dos términos—*paisaje* y *país*—al recordar el origen y los usos enfrentados de ambos desde el Renacimiento hasta nuestros días. La cuestión que se plantea, en resumen, es si el paisaje vale por sí mismo o resulta sólo un marco propicio para las figuras que acoge. Lo que está en juego aquí es la posibilidad del paisaje total, el paisaje puro y lo que por sí solo comunica; las figuras pierden su centralidad absoluta y aparecen ahí como parte del paisaje—que es lo relevante y prioritario—, pues ellas pertenecen o se adhieren a él.

Advertimos, así, que en los paisajes filipinos de Amorsolo y de los cuentos de Farolán toma forma una ontología, una forma de ver el mundo y un modo reconocido de estar-en-el-mundo, con plenitud de valores locales que se proyectan a lo universal. Sobre esta dimensión ontológica del arte cabría decir, en resumen, lo que Guillén indica (144-45) en un texto de Jean Starobinski sobre la poesía. La reflexión nos ilustra abundantemente tan pronto como acertamos a sustituir o identificar sin reparo 'poesía' (y 'literatura') con 'pintura' (y 'arte'):

> Tal es, me parece, la condición paradójica en que se encuentra la poesía, desde hace menos de dos siglos: condición precaria, porque no dispone del sistema de pruebas que asegura la autoridad del discurso científico, pero al mismo tiempo condición privilegiada en que la poesía asume conscientemente su función ontológica —quiero decir, juntamente, una experiencia del ser y una reflexión sobre el ser— de la que no había tenido que llevar la carga y el cuidado en los siglos anteriores. Tiene detrás de ella un mundo perdido, un orden en que ella iba incluida y del que sabe que no volverá a vivir. Lleva en sí la esperanza de un nuevo orden, de un nuevo sentido, del que debe imaginar la instauración. Pondrá todo por obra para apresurar la venida del *mundo* aún inexpresado, que es el conjunto de las relaciones vivas en las que hallaríamos la plenitud de una nueva presencia. (11)

## 4. Palali de los sueños: *wandern* y origen.

Lo que hay de ser en la palabra mía
(Luis Rosales)

Al concluir la lectura de *Palali*, se advierte, no sin cierta sorpresa, que éste no se nos presenta sino al final, como conclusión del cuento. Sorprendente, en cierto sentido, pues habíamos imaginado—erróneamente—que el relato contendría una historia en la que Palali ocuparía su centro. No sucede así. Llegamos a Palali al final de una vida. Palali es una conclusión, un destino, un epílogo, como el autor hace notar, y supone un punto de llegada, un final, no un comienzo. Es una meta. Y, sin embargo, se trata de un regreso, un retorno. Hago referencia, por supuesto, a una dimensión del ser. Se retorna *allí*, donde ya se estuvo. Y *se retorna* allí, porque ya se ha estado.

"La vuelta al origen no es sino el adentrarse en las entrañas del ser y de la vida", afirma Pedro Cerezo en su conocido estudio sobre Antonio Machado (96). Así acontece en *Palali*. Es un anhelo de volver, entendido como retorno a lo perdido, a lo extraviado, no en sentido físico, sino anímico, íntimo, espiritual. El desterrado farolaniano, que elige el exilio forzado por las circunstancias, no es un simple viajero, ni un peregrino, pues ambos saben adonde van y qué sentido tiene su marcha, trazado de antemano el itinerario, desde la salida a la meta. El desterrado, empero, no conoce el lugar adonde va. A éste le conviene merecidamente el título de *caminante*. Y esto nos pone en relación nuevamente con la figura romántica por excelencia: el vagabundo, el caminante sin itinerario prefijado que marcha hacia lo desconocido.

Francisco de Paula, el personaje de Farolán, llegará a Palali al final, en efecto, después de haber recorrido muchos caminos desde su Ronda natal. Y, al final, casi por un azar, se encontrará —diríase que al *límite* de su existencia—con algo conocido, familiar, un lugar sólo recreado en la memoria más íntima, en lo más hondo del alma, pero hecho finalmente realidad evocadora de otro tiempo y otro lugar: "era un nostálgico recuerdo de Ronda. […] Mandó construir una pequeña casita ranchera con un balcón típicamente andaluz, y allí se sentaba en la tarde." (*Pal.*, VIII, 50)

"Palali, Palali de sus sueños…", escribe el autor de *Itinerancias* en el evocador y nostálgico "Abuelo". Aquí hallamos nexos emocionales, biográficos, propios del autor, que permiten unir la emoción más íntima de sus formas poéticas con la imaginación descriptiva de sus cuentos. Palali es, precisamente, el vínculo que lo hace posible. Palali: días claros, mar distante, clima ideal, sin frío ni calor, "bañarse después en su sol cálido del mediodía, refrescarse en las noches tranquilas, tomar su coñac y sentir la paz y la quieta comunicación con la naturaleza". (*Pal.*, VIII, 50)

Todo es perfecto allí, en Palali, paraíso recobrado, lugar de retorno, recuerdo de un mundo juvenil perdido, cuya imagen reminiscente, al modo platónico, Palali es. Y es allí donde el caminante va, donde el exiliado vuelve, donde regresa en los últimos años de su vida, "para absorber en su alma los últimos alientos de aquel aire, el microcosmos de su querida patria adoptiva." (*Pal.*, VIII, 50)

Esta apertura ontológica la encontramos también en el Juan Ramón de "Espacio". Allí, en el Fragmento tercero, conclusivo, el poeta comienza subrayando los valores estético-ontológicos de lo inmediato que le rodea, como síntesis de una totalidad que en sí misma tiene y da sentido y plenitud de ser a la existencia:

> "Y para recordar por qué he venido", estoy diciendo yo. "Y para recordar por qué he nacido", conté yo un poco antes, y por La Florida. "Y para recordar por qué he vivido", vuelvo a ti, mar, pensé yo en Sitjes, antes de una guerra, en España, del mundo. ¡Mi presentimiento! Y entonces, marenmedio, mar, más mar, eterno mar, con su luna y su sol

> eternos por desnudos, como yo, por desnudo, eterno; el mar que me fue siempre vida nueva, paraíso primero, primer mar. El mar, el sol, la luna. (Heitzmann 105)

Exaltación de plenitud y de extravío, evocación de un mundo perdido—edad dorada—y anhelo de un mundo ideal ensoñado, mundo de amor, paraíso perdido y recobrado. Edmundo Farolán desarrolla en *Palali* una visión estética cuya clave ontológica viene a romper la pesada duda de un desolador existencialismo fluyente—no por acuciante inevitable—, del que él mismo es víctima y que subsiste adherido a la conciencia del hombre contemporáneo. Es gracias a Palali, lejos de la cotidianidad de la vida y su vacío existencial, que el exiliado farolaniano llega al fin a su destino, no sin la dificultosa tarea de hallar una senda, como Bollnow sugiere en su esclarecedor estudio, ya clásico: "Alejándose totalmente de la precipitación que impele hacia delante la vida cotidiana, gracias al *wandern* desligado del tiempo y de la finalidad, el hombre reanuda el contacto con un fondo vital que reposa en la intemporalidad" (114). El *Wandern*, afirma este autor:

> es la forma en que el hombre intenta evadirse del utilitarismo excesivo que domina su existencia. Podemos afirmar ya tranquilamente que el *wandern* es una huída: el hombre comienza a caminar porque aspira a salir de la estrechez de las ciudades, de la precipitación de la existencia civilizada… *Wandern* es la liberación de la estrechez, penetración en el aire libre. (111)

Es esta liberación la que advertimos en el ya viejo Francisco de Paula, el exiliado, el personaje de Farolán, que en una patria adoptiva nos transmite el mismo sentir que el propio autor, como muchos de nosotros, hemos podido llegar a experimentar: "bajaba de Baguio para respirar el aire fresco de la granja […] . . . Iba con frecuencia a Palali en estos últimos años de su vida, para absorber en su alma los últimos alientos de aquel aire […] . . . y sentir la paz y la quieta comunicación con la naturaleza y su Creador" (*Pal.*, VIII, 50).

Regreso como retorno, en efecto, porque Palali es un microcosmos entrañable, un remanso de paz, sentido en el aire y en el paisaje, y más allá de esté, al límite de lo humanamente visible, en la lejanía. Y así, como en tantos paisajes de C. D. Friedrich, pintor romántico por excelencia ("sus paisajes imponen al espíritu una huída más allá de lo que ven los ojos", escribe A. Béguin, 164), el personaje de Farolán: "subía a Kimalugong, para ver, en días claros, el mar en la distancia" (*Pal.*, VIII). Recordamos nuevamente a Bollnow, que interpreta este sentimiento de búsqueda más allá de las aguas profundas, sobre el horizonte, donde asoma la cuestión última, o quizá penúltima, del ser:

> ¿Qué busca el hombre en la lejanía? En los románticos, caso especialmente en Novalis… nos llama la atención en qué enorme medida está ligada el ansia de lejanía al "misterioso camino hacia el interior", y cómo el último objetivo de la nostalgia es el volver a casa. La añoranza del hogar y el ansia de lejanía se aproximan tanto, que debemos preguntarnos si en el fondo no son una misma cosa. Es su esencia más íntima lo que el hombre busca en la lejanía, tan lejos de su interior. A partir de aquí, quizá comprendamos el origen de este anhelo. Pues, ¿cómo puede buscar el hombre en la lejanía, tan lejos de sí mismo, lo que

> es su propia esencia? Cuando se ha perdido a sí mismo en la agitación cotidiana, cuando en su morada ya no se encuentra "en su casa", cuando la patria se le ha convertido en extranjero, sólo en este estado insatisfecho de la autoenajenación parece que el camino directo para la renovación de su propio ser le es negado, y entonces se le aparece en la vaga lontananza la imagen de su patria perdida. El anhelo de partir a la lejanía es efectivamente el deseo de recobrar el origen perdido, en que la vida todavía era auténtica. (91-92)

Hemos arribado al tema central del *origen*, clave de este ciclo, que con raíz en *Palali* se proyecta a los demás cuentos del *tríptico*. Porque en el origen hallamos el comienzo de la vida y la orientación del devenir, escribe Cerezo: "Volver al origen no es, pues, liquidar el propio devenir, sino reasumirlo en su impulso inicial, en la luz y en la paz del primer momento" (88). Regreso como retorno, en la esfera del *ser-en-tránsito*, del hombre en camino hacia alguna parte, no sólo para adormirse en las brumas del recuerdo, sino como precursor de una realización futura. He ahí el sentido del auténtico *wandern*.

Palali significa, ciertamente, una vuelta al origen, la recreación de un mundo perdido, un retorno interior, en su ser íntimo, o como afirma Bollnow: "una vuelta a los orígenes del ser y al *fondo de todas las cosas*" (113). Es en el origen donde recuperamos nuestro lugar, lo perdido. En este espacio ideal podemos enfrentarnos al sentido de la vida. Sólo entonces, libre la conciencia del ser de toda angustia y sombra existencial, se enfrenta a la última realidad, una frontera, un límite, que encierra más allá la solución al destino del hombre. Aquí halla plenitud de sentido la figura de la madre, cuya presencia-ausencia es crucial en la vida del protagonista, dando unidad, dirección y sentido a su existencia. La madre, en efecto, llena de sentido todo este proceso existencial. Cerezo lo ha expresado magníficamente:

> ¡La madre! No es preciso buscar más lejos. Estamos en el origen absoluto. La madre no es símbolo de nada. Es una realidad tan sustancial y directa y propia, que no puede remitirse ni valer por nada, que sólo significa por sí misma. La madre es el origen primero y la referencia última. No cabe ya nada más ni nada fuera de la madre. Es la caricia y la luz, la palabra y el pan, el sentimiento de arraigo y pertenencia a una comunidad humana; en definitiva: el hogar que busca el viajero en su extravío. (94)

Certero pasaje éste, que ilustra perfectamente lo que Farolán nos trasmite tanto en prosa como en verso, por ejemplo en algunos de sus cuarenta haikus:

> 17. […] tratando de volver a la inocencia de mi niñez y a las virtudes humanitarias a mis cincuenta.
>
> 18. ya me cansa esta espera.
>
> 29. ¡por amor de dios! ¡amor perdido! ¡hogar, busca el eterno hogar!

Pero es el decimoprimero el que trata la pérdida de la madre:

> 11. lloro. angustia dolorosa al recordar la muerte de mi madre… y eso que ya han pasado 11 años…madre sólo hay una y las lágrimas al rememorar mi niñez con ella.

cuya formulación, en *Palali*, da paso a los temas fundamentales de Farolán, en verso y en prosa: "Pensó en su madre otra vez. 'La muerte inevitable… nacer, vivir, morir. Todo parte del ciclo humano. Todo parte del plan divino'." (*Pal.*, V, 32)

El suceso inevitable de la muerte en un ser amado precipita los acontecimientos y predispone al personaje anímicamente, tanto como al mismo autor. El proceso ahora es de ahondamiento y de búsqueda. Pero no hay respuestas. Sólo al recobrar los lugares de su infancia, hallado Palali, al final, podrá alcanzar nuestro protagonista la paz. Una paz, la de Don Paco, el abuelo, que también Farolán reclama para sí, su descendiente, en uno de sus últimos haikus: "32. ¿qué otra cosa busco sino paz?" (19)

Recuperado el lugar interior, vuelto a su origen, extasiado en el paisaje, el anciano viajero ha hallado la paz, el descanso, la quietud… No buscará más, no será necesario. El mencionado "plan divino" se ha cumplido. En este proceso, también, una conciencia religada, en el sentido clásico de la *religatio*, se desvela ya sin prejuicios. En efecto, en Palali, al final, se recupera un diálogo personal interrumpido que tuvo comienzo en su juventud. Porque la vida de Ronda, la presencia materna, era también iniciación al diálogo y enseñanza: una verdad que trasciende, una vivencia religante *sui generis*, centrada en lo interior más que en las formas externas obligadas, como leemos ya al inicio del cuento, todavía en su tierra natal: "rezaba directamente al crucifijo encima del altar y susurraba: 'Tu voluntad, no la mía' […] Para él, era más natural, más puro comunicarse directamente con el Todopoderoso." (*Pal.*, II, 18)

Algo que tendrá su correlato al final del cuento: "y la quieta comunicación con la naturaleza y su Creador, el Omnipotente, para después hablar con Él en medio de la tranquila quietud, para darle gracias por haberle regalado dos divinas bendiciones: su vida y sus hijos." (*Pal.*, VIII, 50)

Anhelo de comunicación que no halla respuesta explícita sino al final, recorrido el camino de la vida, a través del dolor del propio vivir, en lo vivido, sacrificado todo en el amor. Así, el llamado existencialismo fluyente, reconocible en la obra de Farolán, no puede evitar una realidad mayor, trascendente, una vivencia personal mucho más fuerte e intensa, que se sobrepone a la insatisfacción y al vacío de un caótico fluir existencial, cuyo mar propio a navegar era, en última instancia, la nada, objeto de culto en buena parte de la cultura contemporánea. El ciclo de *Palali* contiene, por tanto, la expresión de una vivencia interior, más allá del hacer cotidiano concreto, que pone en comunicación ontológica al hombre con su entorno y le hace trascender la realidad inmediata, sus vivencias y el tiempo mismo en que todo sucede. Estamos

en el éxtasis natural, un *éxtasis del origen*, tal como lo ha caracterizado Cerezo. No se trata aquí, empero, de una negación del tiempo, sino de una refundación o, en sus propias palabras: "una recreación de la vida en el fundamento de su sentido (96)."

Volver al origen es abrir el alma a lo infinito, a la infinitud. En el ámbito del ser esta infinitud pone al ser-en-el-mundo, al hombre finito, en relación con lo infinito y hace del hombre-relativo un ser con vocación de eternidad, enfrentado a lo absoluto. Esto es lo que comprende al final el personaje de Farolán, el abuelo, en su quietud, cuando mira el mar en actitud contemplativa. Pues el mar supone lo ignoto, lo desconocido, un limite ontológico con un más allá que es símbolo para otra realidad. Como también estudia Cerezo (99-108), el mar nos sitúa en los límites de la conciencia frente a un misterio insondable, un abismo, un destino. El mar contiene, en efecto, "el elemento subjetivo del destino del hombre". Enigma de la vida en una realidad que se oculta y se desvela, por momentos, cuyo interés está en lo *por-venir*, en lo *por-ser*. El mar, entonces, ha de simbolizar también, inevitablemente, la muerte, el morir, lugar común del arte y de nuestra mejor literatura.

"Contemplar el agua es derramarse, disolverse, morir" (77), ha escrito Gaston Bachelard, para quien, también: "El sueño le da al agua el sentido de la patria más lejana, de una patria celeste" (79). No es preciso buscar más. Una patria perdida y una patria adoptiva, esta es la experiencia vital que nos transmite Farolán al evocar su pasado familiar. Una vivencia que podemos recrear en su propia biografía. Sin duda, la conciencia de lo permanente y originario, como última patria y lugar de pertenencia y origen, late en su prosa tanto como en su poesía, palabras escritas con vocación de eternidad, como leemos en "Retiro", último poema del libro, con el que Farolán pone fin a *Itinerancias*:

> El viajero se retira para descansar,
> un descanso espiritual
> con el silencio de las montañas,
> con la paz del mar,
> con dios en la naturaleza,
> […]
> dios místico
> en tu silencio
> estás radiante, majestuoso,
> mientras yo, el pobre viajero,
> buscando tu cara escondida,
> miro al gran mar,
> para contemplar tu esplendor y gloria. (101)

"Me he inclinado complacido sobre la superficie de un tiempo pasado", escribe Bachelard (86) citando al Wordsworth más visionario. Claudio Guillén ha advertido también esta

experiencia en la actitud contemplativa del viajero, ya clásica para los artistas románticos. Así lo expresa en su lectura descriptiva de un célebre pasaje del poeta inglés:

> De repente la luna aparece y a pesar de la niebla el paseante descubre—como en un cuadro de Friedrich—un inmenso panorama que, a lo lejos, se confunde con el mar. Poco después unos momentos de meditación traen consigo la conciencia de lo infinito como el pensamiento de Dios y a la vez como la apropiación por su propio espíritu de ese pensamiento, alimentado por el infinito y una "subpresencia" que es una aproximación a Dios, una cierta idea de Dios, "*a sense of God."* (148-49)[9]

Nos imaginamos al viajero romántico, descrito por Wordsworth, pintado por Friedrich. Y pensamos en Edmundo Farolán: profundo en sus versos, sincero y revelador en la prosa de su entrañable ciclo de Palali. El poeta filipino ha cantado al amor y al tiempo en sus poemas y en sus cuentos, mientras en lo más íntimo de su ser atendía a una respuesta, una música propia, una presencia de origen. Como aquellos maestros románticos, Farolán nos lleva también a trascender y percibir en el paisaje anímico la presencia íntima de lo perdurable, de lo realmente real, que da sentido completo a la vida. Sucede esto porque ha regresado. El desterrado regresa. Y en su retorno, lo hallado es lo que siempre fue, lo que era desde el principio, lo que estaba en el origen mismo de su vida. Así, el artista, el poeta, el escritor, es el hombre intensificado, que en su retorno, en su vuelta a las fuentes mismas de la vida, se reencuentra con su propio origen: lo que era, lo que es, lo que permanece. Una experiencia que también nos comunica el último Juan Ramón Jiménez, por ejemplo en "Un dios en blanco", poema de cierre, también, con el que concluye *Dios deseado y deseante*:

> Como en el infinito, Dios,
> vuelvo a tu orijen[10] (tu orijen que es mi fin)
> y quizás a tu fin, sin nada de ese enmedio
> que las jentes te han puesto encima
> de tu sola, tu limpia luz. (Heitzmann 352)

**Conclusión.**

En la serie de cuentos de Edmundo Farolán a que pertenece y da título *Palali*, advertimos un esfuerzo estético por trascender lo envolvente de una realidad existencial, hiperreal, relativista, que clausura y limita ontológicamente al ser humano y lo extravía de su sentido de origen, arraigado en lo más hondo de su ser. Esta comprensión del mundo, supuesta la apertura ontológica del poeta[11], es lo que percibimos al profundizar en los cuentos hispanofilipinos de Farolán, cuyas raíces ahondan en la poética del autor, vista su obra en conjunto[12]. Esto es algo que no hallaremos en el mero análisis superficial de su producción literaria.

## Notas

[1]Para una completa visión del autor, su vida y su obra, puede verse el libro de Donoso y Gallo (2011). El apartado "En el nombre de Palali" es de especial interés.

[2]La segunda parte del libro contiene cuatro cuentos de Paulina Constancia. Pero la edición se malogró con considerables fallos y erratas que dificultaban la lectura y comprensión de los textos. Afortunadamente, el autor ha preparado ya una revisión completa de los mismos, en vías de publicación.

[3]Cito por la edición inédita de *Palali y otros cuentos*, revisada y corregida por el autor en colaboración con Juan Ramón Nieto del Villar. La página que se indica no corresponde a esta nueva edición, sino a la fallida de *Cuentos hispanofilipinos* (2009) y sólo tiene valor orientativo.

[4]Citaré por la edición de Alfonso Alegre Heitzmann en *Lírica de una Atlántida*. Esta obra recoge la poesía del exilio de Juan Ramón Jiménez, desde su salida de España hasta su muerte (1936-1954), y hace realidad el deseo que el poeta no pudo cumplir en vida: recoger la última parte de su obra bajo un único título. Así, la experiencia del mar y del exilio en América debía quedar agrupada como una sola obra, proyecto en el que Juan Ramón trabajó durante casi dos décadas y al que, con este mismo título, se refirió a menudo por escrito, como Heitzmann relata en su prólogo (5-30).

[5]Diógenes Laercio lo refiere en su biografía de los antiguos filósofos (VI, 372). En su libro, bajo el epígrafe "Cínicos y estoicos", Guillén sigue las referencias de García Gual (1987, 117 y 121). Otras ediciones emplean una variante para la frase del cínico: "No me hagas sombra", algunas tan clásicas como la de Ortiz y Sanz (1792), vol. II, p. 22, núm. 12.

[6]Octavio Paz ha señalado la importancia *capital* de este texto en la poesía moderna: "*Espacio* es uno de los monumentos de la conciencia poética moderna y con este texto capital culmina la interrogación que el gran cisne hizo a Darío en su juventud" (1956, 94-95). Guillén (96) y Heitzmann (29) se hacen eco de esta valoración.

[7]Guillén emplea la edición de Aurora de Albornoz (1982). Sin embargo, no transcribe el comienzo del Fragmento Segundo, que desarrolla el tema de la infancia y la conciencia de origen en las vivencias de exilio del poeta. Aquí sigo la edición más reciente de Alegre Heitzmann (salvo en: "*Dulce como este sol era el amor*", que Guillén subraya y Heitzmann no). Además, son de interés las referencias y anotaciones de este último a *Espacio* en su "Prólogo" y "Notas" (433-436).

[8]Es conocida, al respecto, la impresión extremadamente negativa que una de las grandes obras de C. D. Friedrich, *El monje junto al mar* (1808-1810), causó en sus contemporáneos. Incluso una persona tan allegada al pintor como Marie-Helene von Kügelgen no pudo evitar un comentario crítico como el siguiente: "I saw too a large painting in oil, which does not please my spirit at all. A broad, endless sky. Beneath it a restless sea and in the foreground a strip of light-coloured sand, about which prowls a hermit in a dark habit or cloak. The sky is clear and insipidly calm, no tempest, no sun, no moon, no thunderstorm —indeed, a thunderstorm would have consoled and delighted me, then somewhere after all one would see life and movement. No ship, not even a sea-monster is visible on the eternal surface of this sea; no blade of grass sprouts in the sand, only a few gulls flap about and make the solitude yet more lonely and more dreadful" (Börsch-Supan, 627).

[9]El texto de Guillén hace referencia a los versos del *Preludio* (1805), XIII 66-73 (Stephen Gill ed., p. 230-31).

[10]Recuérdese la particular visión del poeta sobre los usos ortográficos. Así, contra la norma, Juan Ramón empleaba siempre, entre otras licencias, la grafía 'j' para representar los sonidos: 'ge', 'gi', como en *orijen* o en *jentes*, etc. En este sentido, nuestro Premio Nobel añadía a su personal necesidad de innovar la lengua la convicción no menos personal de escribir las palabras tal como suenan o se pronuncian.

[11]A este respecto, es de gran interés el comentario de Isabel Rubín sobre "sentido" y "realidad", en línea con lo que he sostenido en mi estudio: "el espectador es llamado a mirar la realidad con los ojos de la verdad. El sentido de la realidad (la lucha por la verdadera realidad) emerge, entonces, del no sentido y el teatro, con su fuerza desmitificadora y apelativa, tiene el poder de liberar al espectador, llamarlo con decisión para desenmascarar la mentira y darle el motivo y la determinación para vivir en la verdad" (15).

[12]El hacer de nuestro autor es esencialmente poético. Y esta conciencia poética se proyecta y expresa en toda su producción literaria, también en su teatro. Así lo reconocen Franklin Domínguez Hernández (7) e Isabel Rubín Vázquez de Parga (9), respectivamente, en sus "Prólogo" y "Nota crítica" a la *Hexalogía teatral* de Farolán.

**Bibliografía**

Aleixandre, Vicente. *Sombra del Paraíso*, ed. crítica de Leopoldo de Luis. Madrid: Castalia, 1976. Impreso.

Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*, 3ª imp. Madrid: Fondo de Cultura E., 1994. Impreso.

Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*, 2ª imp. Madrid: Fondo de Cultura E., 1993. Impreso

Bollnow, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor, 1969. Impreso.

Börsch-Supan, Helmut. "Caspar David Friedrich's Landscapes with Self-Portraits". *Burligton Magazine* CXIV (1972): 620-30. Impreso.

Cerezo Galán, Pedro. *Palabra en el tiempo*. Madrid: Gredos, 1975. Impreso.

Diógenes Laercio. *Vida, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, ed. de José Ortiz y Sanz, 2 vol. Madrid: Imprenta Real, 1792. Impreso.

Donoso, Isaac, y Gallo, Andrea. *Literatura hispanofilipina actual*. Madrid: Verbum, 2011. Impreso.

Farolán Romero, Edmundo. "La literatura hispanofilipina del siglo XX". *TonosDigital*, núm. 3, marzo 2002. Internet.

---. *Itinerancias (Comings and Goings)*, San Francisco: Carayan Press, 2006. Impreso.

--- y Constancia, Paulina. *Cuentos Hispanofilipinos*, Quezon City: Central Books, 2009. Impreso.

---. *Hexalogía teatral*, Sevilla: Wanceulen-Moreno Mejías, 2011. Impreso.

Gallo, Andrea. "Entrevista con el escritor filipino don Edmundo Farolán Romero". *Destiempos* núm. 13, marzo-abril 2008. Internet.

García Gual, Carlos. *La secta del perro*, Madrid: Alianza Editorial, 1987. Impreso.

Guillén, Claudio. *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada,* Barcelona: Tusquets, 1998. Impreso.

Jiménez, Juan Ramón. *La corriente infinita*, ed. de Francisco Garfias, Madrid: Aguilar, 1961. Impreso.

---. *Lírica de una Atlántida*, ed. A. Alegre Heitzmann. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999. Impreso.

Kügelgen, Marie-Helene von. *Ein Lebensbild in Briefen*, ed. de A. y E. von Kügelgen, 3ª imp. Leipzig: 1901. Impreso.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956. Impreso.

---. *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*. En *Obras completas* III. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991. Impreso.

Starobinsky, Jean. "La poésie, entre deux mondes." Prefacio a *Poémes* de Yves Bonnefoy. París : 1982. Impreso.

Wordsworth, William. *The Prelude* (1805), ed. de Ernest de Selincourt, rev. de Stephen Gill, 2ª ed., 7ª imp. New York: Oxford U. Press, 1986. Impreso.