LA VIGILIA NOCTURNA DEL AMANTE

POR

JUAN FERRATÉ

Aunque no se da la fórmula con demasiada frecuencia, existe entre la noción corriente de la poesía y la noción presuntamente más rigurosa que tienen de ella los críticos, una discrepancia fundamental en lo que se refiere a la cuestión de si se dan o no, fuera de las obras pertenecientes a este género literario, temas y motivos de la experiencia que por sí mismos serían poéticos. La noción de la poesía que tiene el hombre corriente, conlleva la creencia en la existencia, en la realidad de determinados aspectos de las cosas, que de por sí tendrían cualidades tales que bastaría que el artista los evocara en su obra para que, supuesto un mínimo de habilidad artesana en él, se lograra el efecto conmovedor propio de la poesía. La posición de la crítica suele ser, en cambio, muy diferente. El crítico sostiene que no existe en la realidad ningún depósito de poesía natural, ninguna fuente de inspiración poética que garantice por sí misma el éxito de la composición, aun en el supuesto de que el poeta tenga aquel mínimo de instrucción en su oficio, cuya necesidad concede de todas maneras la noción corriente. La poesía no puede encontrarse sino en las obras de los poetas, y sólo cuando éstas se ajustan a ciertas normas imprevisibles y exclusivas de cada una de ellas, la poesía sólo existe en el poema hecho y es inseparable de él. La poesía no es un efluvio que se desprende de determinadas zonas de la realidad o de peculiares honduras de la experiencia común, y que el poeta aprisione en sus versos, con fortuna mayor o menor, según la inspiración de que disponga, sino una cualidad propia y exclusiva de determinadas combinaciones verbales, cualidad que es única en cada caso e irrepetible en combinaciones distintas. La realidad, en todos los sentidos de la palabra, sostiene el crítico, es materia poética; pero esto equivale a decir que no existe en la realidad ninguna cosa ni ningún aspecto de ellas que sean peculiarmente poéticos.

La posición de la crítica ante el problema es, por supuesto, perfectamente legítima. La convicción corriente que hace de la poesía un estado natural de la realidad o una disposición innata del alma tiene, por lo menos, el defecto de ser una manifestación de irresponsabilidad: el hombre común tiene una noción sentimental de la poesía y no ve en ella lo único que, desde una consideración ética severa, la justi-

fica, y que consiste en que ella es también una obra y una tarea. No es menos cierto, sin embargo, que la posición de la crítica exige cierta matización para que se la pueda aceptar cordialmente.

Hay que situar la cuestión en el terreno de los principios. Y, en este terreno, no se acaba todo con decir que la afirmación de la presencia o de la ausencia de la poesía requiere necesariamente la existencia previa de determinada combinación verbal. Cabe ir más allá, y es prudente sostener que la poesía tampoco existe mientras dicha combinación de palabras no esté orientada a procurar determinada experiencia: si se me permite la expresión, una experiencia de la experiencia. La poesía, por supuesto, tiene por tema el poema; pero también (puesto que la experiencia del poema es la experiencia de un sentido) la experiencia. Que la poesía tiene por tema la experiencia significa que la experiencia del poema es la reproducción, la imitación (si gusta esta expresión de ascendencia platónica) o la representación de la desnuda "experiencia" del hombre. Y por "experiencia" entiendo aquí la conciencia de la realidad efectiva de las cosas, conciencia a la que, como todos sabemos, el hombre se encuentra encadenado, sin que pueda desasirse de ella en ningún momento; conciencia, por otra parte, que no es nada distinto de lo que conocemos por nuestra vida.

Nuestra conciencia de la vida es, por cierto, una carga que sostenemos, con ligereza o pesar, según los casos, y, además, un modo de ver las cosas sólo a medias lúcido; más bien, de este ver que no es un mirar, diríamos que es un ver ciego o, con Píndaro, un ver de sombras dentro de un sueño. Los ojos de nuestra conciencia viviente son los de la exclamación de Machado:

¡Ojos que a la luz se abrieron
un día para, después,
ciegos tornar a la tierra,
hartos de mirar sin ver!

La ceguedad del sueño de la vida no es, sin embargo, tan completa que no se dé dentro de ella cierta lucidez. Sobre todo, existen medios de iluminación que son como unos duplicados imaginativos de la realidad opaca, donde ésta alcanza en cierta medida a transparentarse. La realidad, por supuesto, es siempre impenetrable; pero no así la conciencia de la realidad. Su opacidad puede volverse transparente en las disciplinas del espíritu. Una de ellas es la poesía, y, de entre todas, ella es la que (junto con las demás artes) mantiene sus operaciones de transparencia más cerca de la ciega opacidad primera. Esto significa que la desnuda experiencia parece hacerse en ella propiamente transparente:

la poesía procura, como hace un momento decía, la experiencia (lúcida) de la (ciega) experiencia.

> Tras el vivir y el soñar
> está lo que más importa:
> despertar.

El despertar *está,* efectivamente, ahí: en la poesía.

La poesía tiene, pues, un tema: la realidad de la experiencia, la efectividad de la presencia de las cosas a la conciencia humana. Ahora bien, la conciencia que tiene el hombre de la realidad no es normalmente una conciencia vacía y abstracta, sino una conciencia circunstancial: es conciencia de una situación concreta. Las situaciones humanas que puede formar la imaginación son, sin duda, prácticamente ilimitadas sobre todo en tanto que situaciones de la conciencia íntima. Pero la habitación humana sobre la tierra, y en un suelo configurado siempre de una determinada manera, bajo la bóveda celeste donde los astros brillan, dentro de un orden de poderes físicos elementales que se le someten, le ofrecen resistencia o le destruyen, entre el sueño y la vigilia, en actividad o en reposo, y en la sucesión del día y de la noche, del verano y del invierno, y de las edades del hombre, implica una regularidad de experiencia que forzosamente tiene que reflejarse en la poesía en el modo de la recurrencia de pretextos o motivos poéticos semejantes. Las situaciones humanas, en tanto que cuentan en ellas el ambiente natural y las condiciones biológicas (y éstos, de un modo más o menos evidente y explícito, cuentan regularmente), son siempre, y en todas partes, las mismas. Forzosamente la experiencia del hombre tiene que ser, en este sentido, regular. Si la poesía busca la representación de la experiencia del hombre, de la comunicación de influjos que se da entre el hombre y las cosas, de la radical comunidad del hombre con su circunstancia concreta, tiene que haber en ella una tendencia a la reproducción regular de idénticas situaciones del hombre dentro del mundo de la experiencia natural y primaria.

Pero hay más: la naturaleza, que es necesidad, es un representante eminente y augusto de los poderes supremos. La naturaleza es divina: reclama propiciación y suscita el conjuro. La relación directa del hombre con las fuerzas naturales es el tema poético por excelencia, porque puede representar la forma más alta de la experiencia humana: aquella que pone al hombre en relación con su ser último y total. La suma experiencia del hombre es la que lo abarca todo dentro del presente de dicha experiencia. La conciencia que tiene de sí mismo el hombre coincide entonces con sus posibilidades últimas. La naturaleza elemental, por ser una de estas ultimidades, de estas posibilidades supremas, puede representarlas todas.

Así se explica el que, con ser absolutamente cierto que la poesía no existe sino en tanto que obra poética, pueda haber una apariencia de verdad en la noción común acerca de una poesía en estado natural. Tal es la fuerza con que la circunstancia humana elemental reclama su representación en el poema.

* * *

El hecho referido explica también que la investigación literaria pueda agrupar obras y pasajes distintos de poetas, escuelas, lugares y épocas diferentes alrededor de un motivo común a todos ellos. La investigación de los motivos se nutre de la comprobación fáctica de que, efectivamente, obras enteras y pasajes diversos de obras, procedentes de distintas épocas y países, desarrollan, cada cual desde su propio punto de vista, una situación semejante. La significación poética de la situación parece entonces residir en la propia naturaleza de la misma. Esto último, según acaba de verse, es por principio falso. Sin embargo, merecería la pena hacer la comprobación de que es falso. Y vamos en cierto modo a hacerla al hilo de unos cuantos ejemplos de la especificación del motivo de la noche en un *topos* determinado.

Debe entenderse que un *topos* no es lo mismo que un motivo. Mientras que el término "motivo" se aplica a aquellas situaciones del hombre o a aquellos aspectos de la naturaleza, o a la combinación de ambas cosas, cuya recurrencia en obras diferentes no implica necesariamente una relación entre ellas distinta del mero hecho de que el pretexto de que han partido los autores es en cierta manera el mismo, el término *topos* designa el esquema idéntico de pensamiento o de expresión con que se interpreta un motivo dado en obras distintas, de tal modo que parece obligado suponer entre las obras en cuestión una relación de influjo directa o indirecta. El *topos* se transmite por tradición; el motivo se inventa en cada caso, aunque sea para dar en lo mismo que ya se había inventado antes o en algo semejante.

El esquema que vamos a considerar es, como he dicho, una especificación del motivo de la noche. En dicho esquema se parte de la descripción del reposo nocturno de la naturaleza para ponerla en contraste con la vela inquieta del amante. El *topos* es antiquísimo en la literatura europea y sus derivaciones se extienden, por lo menos, hasta el siglo XVI, aunque seguramente una rebusca un poco minuciosa, que queda a cargo de quien quiera emprenderla, descubriría fácilmente ejemplos posteriores. Mi propósito no es erudito, sino crítico. Me importa la comparación de los ejemplos que voy a aducir, no sólo para señalar la presencia de un esquema común a todos ellos, sino también

para establecer la ausencia de una correspondiente identidad en el intento de la obra. Además de las diferencias de valor que se dan entre los distintos ejemplos, hay entre ellos diferencias más hondas, que residen, en último término, en el hecho de que ni el motivo ni el esquema son los elementos primordiales del sentido, inseparable de la concreta especificación verbal en que la obra consiste y donde sólo se descubre la intención total.

* * *

El ejemplo más antiguo de poesía europea donde a la evocación de la noche se asocia la descripción del sueño de la naturaleza lo tenemos en este admirable fragmento de Alcmán (58 Diehl):

Duermen las cumbres de las montañas, y los valles,
alcores y barrancas,
y los animales que reptan, criaturas del suelo,
y las fieras del monte, y los enjambres,
y el bruto en los fondos del mar encrespado.
Y duerme también la muchedumbre
de las aladas aves.

Ningún otro ejemplo de una tan valiente animación poética de la naturaleza se encuentra en toda la poesía griega, y en la latina, sólo en un poema de Estacio, que hemos de ver luego, se describe con parecida osadía el sueño de la naturaleza inanimada, sin acudir al recurso de la personificación. La virtud poética del fragmento reside justamente en la imposición enérgica de una impresión humana sobre el paisaje en conjunto: el descanso nocturno del hombre y de los animales aparece generalizado, y la realidad natural pasa a ser aquí otro enorme animal en reposo. El sueño de montañas y valles, de cerros y barrancos, y el de las distintas criaturas que reptan por el suelo, recorren el monte, habitan, mudas, el agua y vuelan por el aire, es un símbolo de la quietud universal. La naturaleza aparece representada en la forma de una única entidad viviente y, además, aplacada.

Es interesante comparar el fragmento de Alcmán con una obra moderna donde el autor ha encontrado el modo de aunar en una impresión semejante de totalidad viviente y en reposo el espectáculo de una ciudad a la hora del amanecer. La ciudad en conjunto aparece también animada, convertida en un ser vivo y, lo que es más importante, de esta manera reconciliada con la naturaleza elemental, contra la cual, al principio, hubo de constituirse. Se trata del conocido soneto de Wordsworth, "composed upon Westminster Bridge, September 3, 1802", según dice el título:

Earth has not anything to show more fair:
Dull would he be of soul who could pass by
A sight so touching in its majesty:
This city now doth, like a garment, wear
The beauty of the morning; silent, bare,
Ships, towers, domes, theaters, and temples lie
Open unto the fields, and to the sky;
All bright and glittering in the smokeless air.

Never did sun more beautifully steep
In his first splendor, valley, rock, or hill;
Ne'er saw I, never felt, a calm so deep!

The river glideth at his own sweet will:
Dear God! the very house sseem asleep;
And all that mighty heart is lying still!

Como el fragmento de Alcmán, también el soneto de Wordsworth obtiene su efecto poético en gran parte porque nos presenta a un ser poderoso en el momento de su mayor debilidad indefensa y al propio tiempo de confianza y abandono más grandes. "Le sommeil —escribe Alain— est la récompense de qui se confie à soi et au monde, de qui s'absout absolument". La representación poética de la ab-solución de la existencia, de la relajación de nuestro tesón vigilante, nos conmueve especialmente cuando vemos que también el ser más fuerte necesita absolverse y relajarse. No tanto porque la grandeza y altivez sean humilladas, sino porque son humanizadas. (Y nuestra conmoción es tanto mayor, como en alguna parte observa Julien Benda, si el poder humanizado en el sueño es el de una fuerza cruel.) Así, en la descripción de los efectos hipnóticos de la música sobre el rayo y el águila de Zeus, en los vv. 5-10 de la Pítica Primera de Píndaro:

Tú apagas, lira, incluso el rayo hiriente
de eterno fuego; y duerme sobre el cetro
de Zeus, el águila, la reina
de las aves, aflojando su ágil ala
a uno y otro lado, cuando, oscura,
sobre su corva testa tú difundes
una nube, suave broche de los párpados:
duerme y su lomo, desfallecido, oscila,
dominado por tu empuje.

El fragmento de Alcmán presenta, sin embargo, un rasgo peculiar. Y ello es que, a pesar de la poderosa energía con que parece imponérsenos la descripción de un simple paisaje, hay en él una intrusión esquematizadora de orden puramente racional que nos impide tomarlo en un sentido demasiado actual. No todo lo que allí está aludido forma parte del paisaje *visto* (sea en la forma de la presencia o en la de la ausencia): el sueño del bruto marino es un añadido destinado a integrar racionalmente la totalidad descrita. La ballena (a que alude pro-

bablemente Alcmán) no forma parte del paisaje experimentado, sino sólo de la noción del paisaje. Esta circunstancia supone una nueva confirmación de algo que ha sido frecuentemente notado en la poesía antigua, aunque se la haya dado a veces una formulación falsa, cuando, por ejemplo, se ha dicho que en la poesía griega y latina no se manifiesta el sentimiento de la naturaleza. Esto, expresado de esta manera, no es cierto, lo que nuestro fragmento bastaría a demostrar. Pero sí es verdad que en la poesía antigua la naturaleza, por sí misma y sin conexión explícita con alguna situación humana, no interesa. Nuestro fragmento lo confirma en tanto que no se queda en lo simplemente visto y experimentado, sino que integra esto último con algo cuya procedencia es sólo nocional, para completar, con fines ulteriores muy probablemente, la totalidad descrita. Es lícito pensar que el fragmento en cuestión debía estar en alguna conexión (de contraste, por ejemplo) con algún aspecto de las situaciones humanas cuya descripción eran el interés primario del poeta. De hecho, puede inferirse hipotéticamente de que se trataría, gracias a la existencia en varios poetas griegos y latinos posteriores a Alcmán, de pasajes paralelos, de estructura idéntica todos ellos, uno de cuyos elementos se corresponde perfectamente con los versos del trunco fragmento de Alcmán.

En los pasajes en cuestión se asocia la descripción del sueño nocturno de la naturaleza con la del insomnio del amante. El esquema, hasta estos últimos años, parecía ser, en su primera articulación explícita, tan antiguo como el fragmento de Alcmán. (Cabe decir, incluso, que es más antiguo, si tenemos en cuenta que ya en la *Ilíada,* XXVI, 1 ss., se nos describe con una vivacidad impresionante la noche insomne de Aquiles, consumido por la añoranza del amigo muerto. Pero en Homero, un elemento del esquema aparece alterado; el contraste no se verifica con el reposo de la naturaleza, sino con el descanso nocturno del campamento aqueo, donde Aquiles es el único vigilante.) Existe, en efecto, un breve trozo de poesía griega, incluído hasta hace poco en el corpus de la poesía de Safo (fr. 94 Diehl), aunque Lobel y Page, los últimos editores de la obra de la poetisa de Lesbos, lo omiten por razones lingüísticas, donde se introducen en una pequeña escena nocturna los rasgos esenciales del *topos* en cuestión:

Las Pléyades, la luna
ya se acostaron.
Es medianoche: el tiempo
pasa, y yo velo
sola en la cama.

La fecha de estos encantadores versos resulta, sin embargo, incierta, una vez que han dejado de pertener a Safo. Pueden ser una

muestra de poesía popular de tradición anterior a Alcmán, y pueden también proceder de una época mucho más tardía.

Como quiera que ello sea, el hecho de que la descripción del sueño nocturno de la naturaleza aparezca en éste y en otros pasajes antiguos donde el sosiego de la noche está puesto en contraste con la inquieta vela del amante, lleva a pensar que el fragmento de Alcmán tenía idéntico contexto. No vamos a considerar los pasajes griegos correspondientes, que son: Teócrito, II, 38 ss., y Apolonio Rodio, *Argonáutica,* III, 744 ss. El primer ejemplo latino es el siguiente de Virgilio *(Aeneis,* IV, 522-32; cf. VIII, 26 ss.), que cito *in extenso* y cuya estructura se corresponde totalmente con el pasaje de Apolonio (en éste quien vela es Medea), el cual probablemente es su fuente:

Nox erat et placidum carpebant fessa soporem
corpora per terras siluaeque et saeua quierant
aequora, cum medio uoluuntur sidera lapsu,
cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque uolucres,
quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis
rura tenent, somno positae sub nocte silenti.
At non infelix animi Phoenissa, neque umquam
soluitur in somnos oculisue aut pectore noctem
accipit: ingeminant curae rursusque resurgens
saeuit amor magnoque irarum fluctuat aestu.

Este pasaje, como todos los de Virgilio, es una maravilla de arte supremo. Tal vez ningún poeta ha sabido aunar con mayor felicidad la fascinación hipnótica de la poesía, obtenida mediante la fuerza de impresión física elemental que poseen las palabras (sus sonidos y sus combinaciones rítmicas), con una tal serena y humana justeza en el desarrollo de la materia poética. Los hipérbatos, los encabalgamientos (combinados a veces con hipérbatos: *fessa... / Corpora; saeua... / aequora; aspera... / rura),* las aliteraciones *(siluaeque et saeua; pecudes pictaque; lacus late liquidos; somno positae sub nocte silenti; soluitur in somnos; rursusque resurgens),* las anáforas, las simetrías se acumulan en estos diez versos. Y, sin embargo, ninguna impresión de afectado rebuscamiento se desprende de ellos; al contrario: todo está sabiamente dirigido hacia un efecto conjunto de majestad y suave naturalidad. La placidez de la noche, la inquietud de Dido: nada más, excepto que ambas cosas se hallan mágicamente elevadas a un grado de valor más alto que el real, a un grado de idealidad ausente por completo de la intención del fragmento de Alcmán.

La descripción de Alcmán y la de Virgilio se corresponden, sin embargo, perfectamente en sus rasgos generales, aunque no en ningún detalle de expresión lo bastante significativo para establecer entre ellas una relación directa. La relación habría que establecerla probablemente a través de Apolonio, o de su traductor latino, Varrón de

Atax (en cambio, es curioso que la correspondencia sea muy próxima, en un pequeño detalle, entre el fragmento citado hace un momento, atribuído a Safo, y el pasaje de Virgilio. En ambos se especifica con precisión que el momento a que ambos se refieren en la mitad de la noche: *mésai de nyktes; cum medio uoluuntur sidera lapsu.* Este detalle falta, por otra parte, en Apolonio, supuesta fuente directa de Virgilio. Podría tal vez tratarse de una simple coincidencia, o hay un eslabón intermedio distinto de Apolonio).

Un segundo ejemplo latino de desarrollo del mismo *topos,* con alguna alteración (intervención del amor para despertar al amante), se encuentra en un poema de Petronio (Baehrens, *Poetae Latini Minores,* IV, 99). Cito los cuatro últimos versos, que son el pasaje decisivo y donde, por otra parte, son notables las correspondencias literales con Apolonio:

Ecce tacent uoces hominum strepitusque uiarum,
et uolucrum cantus fidaque turba canum:
solus ego ex cunctis paueo somnumque torumque,
et sequor imperium, magne Cupido, tuum.

Por lo que yo sé, el esquema aparece por primera vez en la poesía europea, en lengua vulgar, en tres sonetos de Petrarca (CLXIV: *Or che'l ciel e la terra e'l vento tace;* CCXVI: *Tutto'l di piango, e poi la notte, quando;* y CCXXIII: *Quando'l sol bagna in mar l'aurato carro),* aunque en los dos últimos ejemplos, con alteraciones que lo hacen casi irreconocible. En cambio, vuelve a aparecer con toda su pureza en una "imitación" del siglo XV por el Cariteo. Vale la pena citar el lindo soneto del poeta barcelonés: en él nos encontramos otra vez con los mismos elementos: noche plácida y sueño universal, en contraste con la vigilia del amante. Sólo al final se complica el esquema con un nuevo elemento imaginativo: la siembra que hace Amor de espinas envenenadas en el corazón del amante.

Ecco la notte il ciel scintilla e splende
di stelle ardenti, lucide e gioconde;
I vaghi augelli e fere il nido asconde,
e voce umana al mondo or non s'intende;

la rugiada del ciel tacita scende;
non si move erba in prato o'n selva fronde;
chete si stan nel mar le placide onde;
ogni corpo mortal riposo prende.

Ma non riposa nel mio petto Amore,
Amor d'ogni creato acerbo fine;
anzi la notte cresce il suo furore.

Ha sementato in mezzo del mio core
mille pungenti, avvelenate spine,
e'l frutto che mi rende è di dolore.

De Alcmán al Cariteo, pasando por Teócrito, Apolonio, Virgilio, Petronio y Petrarca (y no olvidemos la inicidencia marginal del pequeño fragmento sobre la muchacha que vela en soledad), son, por lo menos, siete poetas que durante más de dos mil años de poesía europea se han sentido conmovidos por la misma circunstancia, probablemente por influjo más o menos directo o difuso de los unos sobre los otros, y la han descrito imponiéndole idéntico esquema. Todos ellos han representado el sueño nocturno de la naturaleza, y también todos ellos (si aceptamos la hipótesis antes referida acerca del fragmento de Alcmán) lo han visto en contraste con la inquieta vigilia del amante; aunque sacando cada uno de ellos un partido diferente del esquema común. Sin embargo, no se acaban aquí las posibilidades de desarrollo de esta forma particular del motivo de la noche. Nos quedan por ver tres nuevos aspectos bajo los que ha sido tratado, dentro, con todo, de un esquema básicamente semejante.

En el siglo I p. C, Estacio recoge el esquema de Teócrito, Apolonio, Virgilio y Petronio, y le imprime una variación fundamental, El contraste entre la quietud universal y la vigilia del insomne se mantiene, pero desaparece el motivo erótico. En cambio, se introduce el nuevo elemento de la invocación al Sueño para que venga a calmar la ansiedad del vigilante. El poema de Estacio es el siguiente *(Siluae,* V, 4):

Crimine quo merui, iuuenis, placidissime diuum,
quoue errore miser, donis ut solus egerem,
Somne, tuis? Tacet omne pecus uolucresque feraeque
et simulant fessos curuata cacumina somnos,
nec trucibus fluuiis idem sonus; occidit horror
aequoris, et terris maria acclinata quiescunt.
Septima iam rediens Phoebe mihi respicit aegras
stare genas; totidem Oetaeae Paphiaeque reuisunt
lampades et totiens nostros Tithonia questus
praeterit et gelido parcit miserata flagello.
Unde ego sufficiam? Non si mihi lumina mille
quae uafer alterna tantum statione tenebat
Argus et haud umquam uigilabat corpore toto.
At nunc heu! si aliquis longa sub nocte puellae
bracchia nexa tenens ultro te, Somne, repellit,
inde ueni. Nec te totas infundere pennas
luminibus compello meis (hoc turba precetur
laetior): extremo me tange cacumine uirgae
(sufficit) aut leuiter suspenso poplite transi.

Ya al comentar el fragmento de Alcmán he anunciado que sólo en este poema de Estacio íbamos a encontrar una descripción tan decidida y valiente, con rasgos tan plenamente humanos, del sueño de la naturaleza. Cierto: estos montes que remedan un sueño fatigado, esos mares que hacen de la tierra almohada, van incluso más allá de lo último que pudo haber osado Alcmán. Y, con eso, ¡cuán lejos nos

hallamos del poeta griego! El atrevimiento de Estacio, más que osadía imaginativa, digna de admiración, nos parece censurable desfachatez, o, tal vez mejor, simple parodia. El calor humano que posee la descripción de Alcmán, en la que la naturaleza se amolda fácilmente al sentido que el poeta le impone y entra en un contexto vital que conjura su rebeldía y hostilidad primitivas, está en el más violento contraste, si bien nos fijamos, con la contorsionada, chillona e irresponsable descripción de Estacio. El poeta latino no nos proporciona materia imaginativa nueva en el orden de la experiencia natural, ni siquiera en el de la seria experiencia íntima; nos da sólo una elaboración caprichosa de nuestras nociones comunes. No nos ofrece Estacio la experiencia imaginativa de relaciones posibles en la experiencia real, sino sólo una combinación de nuestros conceptos de la experiencia en relaciones arbitrarias, cuya posibilidad o imposibilidad en cuanto relaciones reales no importa en absoluto. La humanidad de los rasgos con que Estacio nos describe aquí el sueño de la naturaleza no representa una humanización correspondiente del paisaje, sino su deformación irrisoria, puesto que falta el término primero y punto de partida, o sea el paisaje mismo. Falta la experiencia, cuya representación es el tema de la poesía.

En el siglo XV, Ausiàs March recoge el esquema en cuestión y lo altera también en un aspecto aún más importante. La placidad del sueño nocturno se ha transformado en él en una evocación de la noche como propiciadora del temor y de las voluntades hostiles. La sustitución de un tono sentimental por otro depende de la disposición del hombre que con la noche se enfrenta, no de ésta misma: la noche es al mismo tiempo angustia y sosiego y, en último término, ni una cosa ni otra. En el siglo XVI, Pernette du Guillet recoge, exacto, el esquema tradicional, con la sola diferencia de que también para ella la noche es tristeza y angustia, en vez de paz y sosiego *(La Nuict,* vv. 1-6):

La nuict estoit obscure, triste et sombre,
Toute tranquille, et preste à malefice,
Tous animaulx reposantz soubz son ombre:
Mais mon esprit, tresprompt à son office,
Ne permettoit au corps de sommeiller
Un tant soit peu pour chose que je feisse.

La modificación que sufre el esquema en March no debe, pues, sorprendernos. El poema de Ausiàs March es el siguiente (XXVIII Pagès):

Lo Jorn ha por de perdre sa claror:
quant ve la nit qu'espandeix ses tenebres,
pochs animals no cloen les palpebres

e los malalts crexen de llur dolor.
Los malfactors volgren tot l'any duràs
perquè llurs mals haguessen cobriment,
mas yo, qui visch menys de par e'n turment,
e sens mal fer, volgra que tost passàs.
E d'altra part faç pus que si matàs
mil hòmens justs menys d'alguna mercè,
car tots mos ginys yo solt per trahir me,
e no cuydeu qu'l jorn me'n escusàs.
Ans en la nit treball rompent ma penssa
perquè'n lo jorn lo trahiment cometa:
por de morir de de fer vida streta
no'm toll esforç per donar-me offensa.

Plena de seny, mon enteniment pensa
com abtament lo laç d'Amor se meta.
Sens aturar, pas tenint via dreta,
vaig a la fi si mercè no'm deffensa.

La fuerza expresionista de la frase de Ausiàs March no tiene muchos paralelos equivalentes, y difícilmente superiores, en la poesía universal. Esta energía tiene por base, sobre todo, la violenta franqueza del poeta, el cual, con su pertinacia en decirse a sí mismo, acaba siempre por redimir el poema de los indudables convencionalismos que contiene. Aquí el v. 1, con su atribución traslaticia al día del pavor del hombre ante la aproximación de la noche, tiene una dureza realista implacable, lo mismo que los demás que le siguen en la primera estrofa. (Muy baudelairiana, en los términos más literales. Recuérdese el principio de *Le Crépuscule du soir:*

Il vient comme un complice, à pas de loup; le ciel
Voici le soir charmant, ami du criminel;
Se ferme lentement comme une grande alcôve,
Et l'homme impatient se change en bête fauve.

Y más adelante:

C'est l'heure où les douleurs des malades s'aigrissent!

Es exactamente el v. 4 de March. ¿Qué relación insospechada habrá entre estos dos poetas? Relación indirecta, naturalmente.) Difícilmente encontraríamos en Ausiàs March alguna impresión de belleza como las que sus contemporáneos italianos proporcionan constantemente o como las que no faltan tampoco en su coetáneo y compatriota Jordi de Sant Jordi. En cambio, la expresión del tremendo valenciano deja en el ánimo del lector una huella tal vez más profunda, viva e hiriente como un arañazo. Su amaneramiento, en virtud de ella, parece transmutarse en la más apasionada sinceridad. Así, en este poema, la introducción del motivo de la noche tiene en principio una función meramente didáctica: todo aquello que en la noche infunde desaso-

siego (el miedo de los animales indefensos, el dolor de los enfermos y el acecho de los malhechores) se reproduce en la situación del poeta enamorado y sirve para dar relieve imaginativo a la descripción de esta última. Pero Ausiàs March no se queda aquí: la descripción de los proyectos criminales contra sí mismo a que durante la noche él se entrega y que espera cumplir con el día no resulta en una simple manera de hablar, sino que obtiene una fuerza de convicción literal. El amante es realmente un criminal, un suicida. La noche y el día le sirven igualmente para el desarrollo de su actividad de destrucción propia, pero la noche le asiste proporcionándole compañía cordial. La descripción de la noche como un poder hostil adquiere de esta manera el valor de una experiencia inmediata y deja de ser un simple recurso retórico.

No menos impresionante, aunque por razones muy distintas, es la última derivación de nuestro esquema que vamos a considerar. En la breve y extraordinaria composición de Torquato Tasso que leeremos ahora, también se parte del motivo original de Alcmán, el sueño nocturno de la naturaleza, y, como en la derivación de Estacio, se suprime el motivo correlato de la vigilia del amante. Se conserva, con todo, la conexión erótica.

Tacciono i boschi e i fiumi,
e'l mar senza onda giace,
ne le spelonche i venti han tregua e pace,
e ne la notte bruna
alto silenzio fa la bianca luna;
e noi tegnamo ascose
le dolcezze amorose:
Amor non parli o spiri,
sien muti i baci emuti i miei sospiri.

Es notable que, a pesar de todas las diferencias de detalle, el movimiento de la primera sección de este poema sea, de todos los ejemplos considerados, el que más cerca se halla del franco impulso del fragmento de Alcmán. Parece que nos encontremos de regreso a los orígenes de la poesía y de la expresión: la inmediatez directa de la visión del Tasso, cima del arte poético, parece ser una cualidad primitiva, aunque de hecho sea el producto de una previa entereza de actitud ante la realidad, como sólo a muy pocos les es dado alcanzar. La integridad imaginativa de la obra es sólo el resultado estético de aquella actitud de raíz moral.

Fijémonos en la variación más importante de estos versos con respecto al fragmento de Alcmán. En ella está todo el poema: donde Alcmán dice "duermen", el Tasso escribe "callan". Al sueño de la naturaleza se sobrepone la noción, antes sólo implícita, del silencio.

Esta es ahora la noción importante. El silencio es aquí, por supuesto, no sólo una circunstancia física, sino, ante todo, una disposición íntima. Es aquella disposición orientada hacia el que Unamuno llama secreto de la vida, la hondura del alma donde todo logra acogimiento, donde toda pluralidad se resuelve en unidad indiferente. En ella estriba la segunda variación de nuestro poema con respecto a la tradición de Teócrito, Apolonio, etc. En vez de imaginar la situación erótica como un contraste entre la paz de la naturaleza dormida y la inquietud del amante en vela solitaria, el Tasso nos presenta el reposo nocturno como una circunstancia de la compañía amorosa. Con ello hace de aquél, bajo el aspecto del silencio, el representante simbólico de una honda exigencia del erotismo.

El amor es bestial. Lo es, claro que sí: el amor, desde el punto de vista de la "humanitas", es violencia y abuso personales. Y lo es por ambas partes, y en un doble sentido en cada una de ellas: sobre la otra parte y sobre uno mismo. El ansia erótica del hombre trata de tapar esta condición del amor bajo mantos de pureza y elegancia, de muchas maneras. Hay las maneras sociales, que van desde la obscenidad franca (el hecho de que en nuestras sociedades esta manera se halle en general confinada en el difuso mundo de las malas maneras no debe hacernos olvidar, por ejemplo, la obscenidad ritual y convencional de los antiguos: piénsese en los sembrados de príapos itifálicos que todavía subsisten en Grecia y en la literatura de un Catulo o un Marcial) hasta el matrimonio regular, pasando por otras ocultaciones más hipócritas y bellacas, como las sentimentales e higiénicas que la sociedad acepta. Y hay también las maneras metafísicas. Por supuesto, el hombre es esencialmente erótico. No puede sorprender, por consiguiente, que las exigencias del erotismo se transmuten en requisitos cuasi intelectuales, y eso sin que, en el fondo, se falsifiquen ni el amor ni el intelecto. Como quiera que ello, sin embargo, sea, la exigencia erótica primaria es, no la de la eliminación del amor, sino la de su inclusión en un orden de justificaciones inteligibles. Para ello hay, empero, que eliminar, efectivamente, algo: la violencia y el abuso. Para lograrlo basta una apelación como la que hacen los últimos cuatro versos de nuestro poema a aquella disposición íntima orientada hacia el secreto de la vida, hacia el hondo abismo de las compensaciones supremas. Cuando el amor deja de ser una actividad pública (pública, aunque sólo lo fuere entre dos), cuando el acontecer de violencia y abuso que es el amor queda oculto y absorbido por una necesidad insondable, dentro de un más hondo destino que el que el hombre es capaz de elegir para sí, es cuando se logra la justificación del amor.

La grandeza del poema del Tasso estriba en que expresa con una

simplicidad de medios pasmosa y con derechura incomparable un complejo de ideas y sentimientos que, de acuerdo con lo dicho, están en el centro de la preocupación humana. El sosiego de la naturaleza obtiene con ello una significación simbólica ilimitada. La realidad natural se ha convertido en plena y total experiencia humana. No cabe pedir más a la poesía.

Juan Ferraté.
Benedicto Mateu, 56.
BARCELONA