

BOLETÍN

de la

SOCIEDAD CASTELLONENSE
DE CULTURA

SUPLEMENTO LITERARIO



SUMARIO

1. Presentación.—2. C. V. Catulo. Erótica y Transgresión.—
3. Lectura d'Elegies.—4. Aspectos de la Ciencia Moderna:
Las Partículas Elementales.—5. Una Tragedia Clásica, Fuente
de una Comedia de Guillem de Castro.—6. Ensayo Provisional
sobre la Mitología contenida en "Tombatossals" (1930),
Cuento de J. Pascual Tirado y Mito de toda la Vida.—7. Tres
Poemes.—8. Tres Poemas.—9. Guerra dels Balcans.—10. La
Matança dels Innocents.—11. El Destierro.—12. El Toreador.
(Cuento para Extranjeros)

DEPÓSITO LEGAL. CS 3. - 1958

CASTELLÓN

AÑO 1983

SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CVLTVRA

Fundada en 1919

Fundador y Tesorero Contador: *Angel Sánchez Gozalbo*

Presidente: *Casimiro Meliá Tena*

Secretario: *Vicente Forcada Martí*

Director del Boletín: *Eugenio Díaz Manteca*

Director del Suplemento Literario: *José Luis Aguirre Sirera*

Núm. suelto del Suplemento.....150 ptas.

Patrocina el Suplemento Literario:

Fundación Hermanos Balaguer Gonel

Edita: *Sociedad Castellonense de Cultura*

Diseño Portada: *Amparo Dolz*

Dirigir correspondencia a: *Apartado de Correos n.º 16
Castellón de la Plana (España)*



BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA SUPLEMENTO LITERARIO

AÑO 1983

*L*A Sociedad Castellonense de Cultura se creó en un intento de abarcar un amplio horizonte cultural. Fue un afán impulsar a la vez la ciencia y el arte, en una época en la que no eran muchas las instituciones provinciales que promovían y estimulaban el trabajo intelectual y artístico. Aquella nuestra Sociedad que nació a fines de 1919, quiso aunar los esfuerzos de investigadores aislados que por fortuna no faltaban, pero que por insuficiencias de comunicación, de conexión e intercambio de ideas entre ellos, volvía estéril el trabajo. Quiso ser acicate de todos los que sintiesen en su espíritu el aguijón de la inquietud espiritual, ya fuese en la esfera de la ciencia o en la del arte y la literatura.

El Boletín fue el principal órgano de esta empresa cultural pues era estímulo para todos y confrontación de trabajos que ya no quedaban en la oscuridad de lo inédito. El esfuerzo de paciencia concienzuda o de impulso creador quedaba por siempre impreso en una publicación periódica, cuya periodicidad era matemáticamente exacta, hasta el punto de que la crítica ajena, nunca exenta de severidad, la ha enjuiciado positivamente.

El Boletín, que en un principio incluía toda clase trabajos, ora de investigación, ora de creación literaria, ha ido marginando cada vez más estos últimos hasta quedarse en el tipo de publicaciones que se encuadran en el Patronato "José M.^a Cuadrado", del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Considerando que no todos nuestros socios y en general muchos lectores del Boletín verán con agrado la desaparición de sus páginas de la poesía, de la narrativa, o

del ensayo, sin excluir que buza en las profundidades del pensamiento, en estos últimos, o se introduce en las zonas conexas entre la filosofía y la ciencia, y, por otra parte, siendo cada día mayor la aportación de trabajos de investigación que nos ha obligado a doblar el número de páginas de nuestro Boletín, por todo ello hemos creído conveniente y necesario editar unos cuadernos aparte donde recoger aquella clase de trabajos que se han ido excluyendo, de la que ha sido y continúa siendo, publicación fundamental de la Sociedad Castellonense de Cultura, casi podríamos decir el motivo de su existencia.

Damos, pues, nacimiento, en este año de 1983, a esta nueva publicación, no sujeta a rigurosa aparición periódica, en número y fechas dentro de cada año que dependerán, a veces, de circunstancias no siempre deseables y ajenas a nuestros deseos de impulsar al máximo la publicación.

Siguiendo el espíritu romanista que alentó a los fundadores del Boletín, igualmente manifestamos que los trabajos podrán presentarse escritos y ser así publicados, en cualquier lengua románica, en latín, o en cualquiera otra lengua culta.

Al lanzar estos cuadernos, que en cierta manera podrían adjetivarse de literarios, pensamos en las horas libres, vacías de trabajo obligado, de las que hoy disfruta no sólo el aristócrata estéril, el zángano rentista o el vago de nacimiento, pensamos igualmente en el ocio que genera la civilización moderna como un don de las masas. Traemos a colación el pensar de un escritor latino sobre el peligro que llega a encarnar la desocupación, en la sentencia admonitoria de Tito Livio: "En el ocio y en la abundancia se desordena la razón." Y en el valor que se concede al ocio si del mismo sabe hacerse un buen uso, cual fue el ideal del sabio helénico. Sócrates alababa el ocio como la más hermosa de las virtudes, y Aristóteles afirmaba que si el ocio era verdaderamente la liberación de los trabajos manuales le permitía al hombre ejercer libremente su talento, lo cual significaba la consecución de la verdadera dicha. Hoy, podríamos añadir, también muchas clases de trabajos intelectuales que forman parte de la dura obligación que encadena al hombre al trabajo necesario para lograr su sustento.

Modernamente Goethe afirmó: "Una vida ociosa es una muerte anticipada." Y en nuestros días Keyserling ha dicho: "El ocio en sí, por mucho que se le exalte, no hace nunca feliz. Sólo la libre expansión de las energías crea el sentimiento de la felicidad."

El clásico valoraba el ocio llenándolo de una actividad noble; por eso Séneca decía: "Otium sine litteris mort est et homini vivi sepultura."

Es obligación llenar con alguna ocupación el ocio que en medida creciente generan las máquinas y los ingenios modernos al acortar las semanas laborales y alargar las vacaciones anuales. En la antigüedad el ocio fue sólo privilegio de una élite; hoy es una regalía de todos.

Conscientes del inmenso valor que el ocio tiene en la sociedad moderna, ofrecemos las páginas de estos cuadernos para que en buena parte sean leídos por aquellos que sepan convertir el ocio en una deportiva actividad intelectual, con lo cual en cierto modo quedará justificado el nombre de esta nueva publicación de la Sociedad Castellonense de Cultura.

C. V. Catulo: erótica y transgresión

JUAN JOSE TARIN

pero no te escaparás de mis yambos
CATULO

DESDE el trabajo, en ocasiones, se nos presenta la posibilidad de atrapar la realidad de tal modo que sea posible hacer tambalear los cimientos del saber. También desde el trabajo alcanzamos una cierta visión de las cosas, de esos materiales objetivos con los que se nos permite jugar, cambiarlos de lugar, embellecerlos o deteriorarlos. El mundo del trabajo, ligado ineludiblemente al área de los objetos, nos salva de la violencia irracional, y esto último es, sin lugar a dudas, importante. Como contrapartida, el trabajo exige una conducta dominada por el principio de la eficacia, una conducta razonable en la que no participen movimientos tumultuosos. Pero un día, el sujeto en plena actividad, observa la presencia de brotes de irracionalidad que se explican difícilmente a través de la lógica de la producción: cierto grado de sensualidad está oculta tras la superficie de las cosas.

Un primer paso aproximativo que propongo al lector, experimentado en este tipo de descubrimientos, es acercarse al discurso de Bataille:¹ para el filósofo francés, erotismo y experiencia religiosa se implican mutuamente. Esta curiosa versión del fenómeno sensual significa una invitación a la reflexión teológica sobre un objeto indecoroso y escasamente científico. El segundo paso de mi propuesta es la lectura atenta de Ernesto Cardenal y su pasión por los epigramas.² La versión que este poeta nicaragüense realiza de los poemas de Catulo ofrece todas las posibilidades para dar un salto definitivo: desde la ciencia filológica al placer de la escritura. El binomio Bataille/Cardenal puede ser causa de alguna irritación académica, pero el joven poeta fallecido C. V. Catulo nos observa con mirada condescendiente e irónica.

C. Valerius Catullus, poeta

1.

Eres el sacerdote de un culto divino

KAVAFIS

La libertad formal está presente en todos los poemas de Catulo/Cardenal, tanto en los poemas de corte lírico como en los epigramas. El poeta enlaza el impropio, la obscenidad y la grosería con las más tiernas expresiones de amor, logrando un difícil equilibrio. La contradicción se agudiza en el contraste Odio/Amor, cuya ex-

teriorización cumple una clara función terapéutica (“Odio y amo. Tal vez me preguntéis por qué. / No lo sé, sólo sé que lo siento y que sufro”). El epigrama interpela al lector en la duda y el terror del sujeto, anticipando la elegía erótico-amorosa de carácter objetivo, que en tiempo de Augusto se generalizará en Roma: la elegía como lenguaje de la esfera privada del “otium”.³

Los poetas latinos asumen de Grecia las constantes Amor/Muerte, Goce/Sufrimiento, así como el engarce entre la erótica y el mito. En los epigramas y elegías de Catulo ya se sugiere la necesidad del “otium” para la consecución de la vida erótica plena. Esta necesidad llevaría a los poetas eróticos a la aclamación de la mujer como sujeto de placer en oposición a la guerra, relegada ya a su verdadera realidad de estrategia de muerte. Una concepción nueva del mundo se va abriendo —la “militia” del amante— gracias a poetas como Catulo, en tiempos de Cicerón, que tendría su ampliación con los poetas del Imperio —tiempo de Augusto—.

2.

La ociosidad que devora los días

BALZAC

El intelectual, en su variante poética, era considerado en la antigüedad como un vidente, un profeta iluminado en tanto había sido alzado al privilegio de interpretador del mundo mítico. La diferencia entre el poeta y el artista plástico y su distinta consideración social viene dada por sus diferentes condiciones de trabajo: mientras el poeta, aún en sus épocas de mayor dependencia con respecto a la clase dominante, era considerado como “huésped” del patrón, el artista plástico era un simple artesano a merced de un salario. Las limpias manos del poeta, entregado a las musas, contrastan con la suciedad asalariada del artista plástico. La dualidad ocio/trabajo es común y persiste tanto en el mundo griego como en el romano. Al poeta, el ser más privilegiado de entre los artistas, no se le puede reprochar su desprecio por el trabajo, por cualquier tipo de actividad productiva (= “negotium”) en la medida que tal ocupación presupone sumisión, servicio y obediencia. Las ocupaciones menudas, pacientes y agotadoras, son signos de debilidad, más propias de esclavos y de mujeres que de “elegidos”. Ya desde la aristocracia griega y sus filósofos, “la plenitud del ocio” va a ser el presupuesto mínimo de toda belleza y todo bien: sólo quien dispone de ocio puede alcanzar la sabiduría, conquistar la libertad interior, dominar la vida y disfrutar de ella. En un mundo sin el principio previo de la utilidad, el ocio, la poética y el sexo van a ser los baluartes de las castas dominantes y sus poetas. Cuando el joven Catulo se traslada a Roma, será acogido por círculos elegantemente ociosos, círculos que rodearán sus poemas. Catulo es pues un paradigma.

Poesía amatoria: erótica y transgresión

*Elle est retrouvé
Quoi? L'éternité
C'est la mer allée
Avec le soleil*

RIMBAUD

Catulo compone epigramas hirientes y mordaces contra César y Pompeyo, aunque no participara directamente en la política oficial, pues los cisalpinos como él aún no

disfrutaban de plena ciudadanía romana. Pero donde las caricaturas exasperadas y ridículas tienen su mejor objeto no es en los políticos, sino más bien en los rivales amorosos del poeta. Los celos y la neurosis amorosa desencadenan una agudeza mordaz y una crítica imprevisible.

Clodio/Lesbia participó con el poeta en todas las intrigas y escándalos políticos y privados posibles. El ámbito social de ambos institucionaliza la norma y su transgresión. Es por esto que el mundo romano, mucho más que el griego, basa su decadencia en la propia contradicción que lo sustenta como sistema: la creación de la Ley y su Violación. Nadie mejor que los ideólogos del sistema (políticos, filósofos o poetas) para simbolizar la decadencia de un modelo cultural y social.

En la práctica, el poeta es un buen ejemplo para un análisis del funcionamiento del erotismo en su dinámica legislación/transgresión. Es esta perspectiva y no otra la que aparece más sintomática para entender la poesía amatoria de Catulo y, en general, la poesía erótica latina.

La poesía amatoria, elegíaca o no, supone en última instancia la exaltación de la exuberancia sexual, personificada en el objeto amado. Los poemas verbalizan, a partir de un código específico, la cosmovisión del hombre cultural romano, sometido a la lucha entre dos términos antagónicos y que, en la historia del Imperio se encuentra en una de las fases más altas de agudización: el TRABAJO que vincula a la consecución de las cosas objetivas (= construcción de un imperio fundamentado en el Poder y el dominio) frente a la SEXUALIDAD desbordante y anárquica que nos aleja de la conciencia del mundo objetivo (= destrucción del Imperio a través de la disidencia). Los poetas optan por el autoconocimiento, separándose del mundo: ésta es una funcionalidad importante, entre otras posibles, de la erótica clásica y moderna.⁴ La poesía erótica es la vía por la que discurre el lenguaje disidente; en la medida que el placer se vincula a la transgresión, en cuanto el erotismo parte y conduce a la traición, en este sentido la poesía amatoria fue/es un arma política.

“Tan enredada está mi razón, mi Lesbia, por tu culpa,
y por seguirte a ti está tan perdida,
que ya no podré estimarte por muy bien que te portes,
ni por muy mal que te portes dejaré de quererte.”⁵

En la elegía, el sentimiento de pérdida, de ausencia del objeto, es una constante, y al propio tiempo la misteriosa distancia entre sujeto y objeto garantiza el grado cero de la sensualidad y la locura.

“Lesbia habla mal de mí, delante de su marido,
y el imbécil se goza con ello. ¡Caballo!
Tú no caes en la cuenta: Si no me insultara
y no se acordara de mí, estaría curada.
Pero si grita mucho, no sólo se acuerda de mí,
sino, lo que es peor todavía, está furiosa.
O sea: que habla mucho porque me quiere mucho.”⁶

El poeta señala la razón de amor: infidelidad o transgresión. El cinismo de los amantes favorece su desarrollo ulterior.

“Pero me duele que los labios puros de una muchacha pura
hayas manchado ahora con tu inmunda saliva.
Pero no quedarás sin castigo: porque todos los siglos
te conocerán, y la Literatura Latina dirá quién fuiste.”⁷

El miedo, los celos, sirven de acicate, en esa constante tensión/distensión. la BELLEZA es deseada porque puede ser manchada, porque invita a su profanación.

“Pobre Valerio Catulo no te hagas ilusiones
y lo perdido dalo por perdido.
Para ti ya brilló el sol una vez,
cuando corrías detrás de la muchacha
que amé como ninguna otra ha sido amada.
Y hubo entonces, ¿recuerdas?, tantos goces
que tú pedías y ella no negaba.
Sí, para ti ya brilló el sol una vez.
Ahora ella no quiere: tú no quieras tampoco.
Ni sigas a la que te huye, ni estés triste,
sino pórtate valiente, no claudiques.
Adiós, muchacha, Catulo ya no claudica,
ni nunca más te buscará, ni volverá rogarte.
Pero a ti te pesará cuando nadie te ruegue.
¡Me da lástima por ti! Pienso qué días te esperan
¿Ahora quién te visitará? ¿Para quién serás bella?
¿Ahora a quién amarás? ¿Dirán que eres de quién?
¿A quién vas a besar? ¿A quién le morderás los labios?
Pero tú, ¡Valiente! Catulo. ¡No claudiques!”⁸

Una voz se dirigió primero a Catulo (desdoblamiento), después a Lesbia. El último verso es un regreso al primer registro. Ese juego verbal incluye una ruptura (“cuando corrían detrás de la muchacha / que amé como ninguna otra ha sido amada”) que revela ese juego pulsional de voces. El poema reivindica los pronombres personales, la personalización plural. La rueda pronominal gira en una confusión dialogante, abriendo incluso la posibilidad de un tercero. Este juego catuliano de interpelación insultante, consoladora y convulsa, a un “tú” es una variante del discurso neurótico (“Ahora ella no quiere: tú no quieras tampoco / Ni sigas a la que te huye, ni estés triste, / sino pórtate valiente, no claudiques”). Terapia y neurosis se proyectan mutuamente. El poema es progresivo y culmina con una aclamación interrogativa persistente que remite de nuevo a la imposible plétora sexual.

La elegía supera los límites de la contemplación del objeto deseado para trocarse en AUTOCONTEMPLACION, el sujeto recrea su propia pasión que destruye y conduce a la muerte. El deseo vuelve a erigirse en sujeto y objeto del poema. La erótica clásica es, en definitiva, autocontemplativa y narcisista. Que el erotismo conduzca a la muerte no es un problema de dramatización sino de lucidez expresiva: el discurso de Catulo no degenera en retórica preciosista sino que trasvasa la erótica cotidiana al plano del significante. El sujeto narcisista, víctima cuasi religiosa de un sacrificio pagano, recupera la experiencia erótica primigenia: la transgresión.

“¡Furio y Aurelio, que queréis acompañar a Catulo

dondequiera que vaya aunque sea hasta la exótica India,
donde la última ola oriental en una roca solitaria
se rompe resonando,
o a Rusia, o a la Arabia disoluta,
o a Armenia o la Persia nacionalista,
o al pintoresco Egipto,
o, si tengo que cruzar los altos Alpes,
a Francia, al Rin francés,
los lugares donde César triunfó,
a la primitiva y remota Inglaterra!
Si estáis dispuestos a ir conmigo, mis amigos,
decid a mi amada estas pocas
y no buenas palabras:
que viva feliz con sus amantes,
los trescientos a los que ella se entrega a la vez
aunque tiene acabados a todos
y de los cuales no quiere a ninguno.
Y que ya no se preocupe por mi amor
como antes, que mi amor por su culpa ya cayó,
como cae, en el final del prado, la flor
que el arado roza al pasar.”⁹

El objeto erótico se pierde, así como las imágenes relativas a la imposible unión. Todo es olvido y nostalgia. La interpelación persiste. Este “viaje” mítico tiene una significación especial, no sólo por la multiplicidad de connotaciones históricas que arrastra, sino por su adecuación con la entrada del poeta en la MUERTE. Rusia, Arabia, Armenia, Persia, Egipto, Francia o Inglaterra gozan del síntoma de lo desconocido. Ni restos de moralidad, sólo instantes de angustia, serenidad o lucidez, instantes que se enlazan entre sí y que son fruto de la violencia, esencia de la experiencia amorosa.

Con la muerte, cesa el lenguaje. El erotismo, nudo central de la práctica discursiva para un hombre y una cultura que, como la clásica, se ha entregado de lleno al reto de la exuberancia y del desgaste gratuito de la sexualidad. El lenguaje de los poetas amatorios requiere una lectura abierta a “lo posible”, porque el poema habla del “silencio” de lo reprimido; frente a un lenguaje que ha declarado, históricamente, la guerra a la sexualidad. La poesía erótica participa de algún modo también de la represión que encierra el propio lenguaje, pero de igual modo va acompañada de una propuesta desrepresiva al ofrecerse como cuerpo.

NOTAS

1 Georges Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1979.

2 *Catulo-Marcial en versión de Ernesto Cardenal*, Barcelona, Laia, B. 1978.

3 Los griegos denominaban "elegeia" a la poesía compuesta por estrofas elegíacas (hexámetro y pentámetro). Los epigramas serán las elegías en su variante breve. Inicialmente la temática era muy variada (política, apelación al combate, hedonismo pesimista...), pero a partir del siglo VI a.Jc., la elegía se utiliza específicamente en narraciones de carácter lírico. Antímaco y Calímaco sus autores modelos en la narración erótico-elegíaca.

4 Curiosamente, posiciones moral-idealistas han señalado la "depravación erótica" como la causa principal de la crisis del mundo Antiguo. Posición radicalmente distinta es señalar el factor erótico como revulsivo ante un sistema que ha querido garantizar su perpetuación mediante la lógica del trabajo, lógica que condujo ineludiblemente a la esclavitud de la inmensa mayoría de la población frente al poder omnipotente del Estado.

5 Catulo-Cardenal, Op. cit., 27.

6 Op. cit., 30.

7 Op. cit., 32.

8 Op. cit., 23.

9 Op. cit., 42.

Lectura d'elegies

LLUÍS MESEGUER

CAL llegir, o siga, interpretar les *Elegies* de Bernat Artola i Tomàs. És un deute doble: d'una banda, desfer el silenci que ofén la memòria d'un dels millors poetes valencians contemporanis; de l'altra, iniciar el camí d'una lectura rigorosa, racional i no contemplativa, d'un dels llibres que obren més llum sobre el període literari que gira a l'entorn de l'anomenada "Generació de 1930".

Cal llegir les *Elegies* com a prova d'una necessitat ja oprobiosa que té el nostre País: llegir, interpretar, entendre, acceptar la seua pròpia poesia. Abans que li calga admetre la maledicció de Goethe d'"ignorar els propis déus". Abans d'oblidar l'avís genial i ja antic de T. S. Eliot: "Una teoria que s'apliqués de manera absolutament satisfactòria a tota la poesia només faria aquesta gesta a canvi de quedar-se buida de contingut".¹

Cal llegir les *Elegies* pensant que no qüestionar la poesia valenciana amb rigor i amb plaer és admetre com a normal la inexistència d'una crítica valenciana, única capaç d'interpretar amb coherència els seus poetes i obrir-los al poble de bat a bat. Crítica valenciana, jove, valenta, que s'ha d'aixecar com un signe esplendorós dels temps que volem viure.

0. La possibilitat impossible

Les *Elegies* es publiquen a Castelló de la Plana, la pàtria de Bernat Artola, l'any 1928.² Són, per tant, anteriors als primers llibres "generacionals" de Carles Salvador, Francesc Almela, Enric Navarro Borràs i Maximilià Thous. Són, ni més ni menys, primícia poètica de la gent de la "Taula de Lletres Valencianes". Primícia, a més, que apareix a Castelló a cura de la benemèrita Societat Castellonenca de Cultura, desfent així d'arrel el possible caràcter municipal de la (per ara suposada) "Generació de 1930" valenciana.

El llibre és el primer que publicà Artola, el qual ja era conegut per col·laboracions periodístiques i per haver guanyat la Flor natural als Jocs Florals de "Lo Rat Penat" l'any 1926. La seua biografia havia estat, durant els anys precedents, viatgera: havia anat a estudiar Arquitectura a Barcelona i després s'havia de traslladar a la Salamanca de don Miguel de Unamuno.

El pròleg de Ferran Puig, admirat amic de l'autor, anuncia amb encertada intuïció les idees contemporaneistes d'aquest com a poeta que batega entre el concepte i

la imatge i entre tradició i originalitat. Com a poeta, cal afegir, que engega una possibilitat impossible, històricament parlant: plantejar-se el repte d'una poesia present i eterna alhora en tant que poeta valencià. Més ben dit: sense cap mena de tradició anterior i immediata. I gosa fer-ho, a més, sense deixar de parlar del regne de l'amor i la vida i els plans que comporten!

1. Plany de l'amor

Per què el títol d'"Elegies"? El gènere, efectivament, tenia una larga trajectòria històrica i estava ben codificat. En canvi, els poemes d'Artola no són formalment elegies. Ho són sobretot per raons d'actitud del "jo poètic" que hom troba al llibre: el poeta s'estranya del "somni subtil del plany de l'amor (Elegia I, v. 7). Aquesta estranyesa fa nàixer el llibre:

"Tot vol plorar i jo vull riure.
Dolor se'n riu sense pietat;
una elegia vull escriure
per dar-li a mon dol comiat." (VIII, 1-4)

Per tant, les quaranta-set "elegies" són una sola i mateixa cosa: el dol apassionat pel contrast entre el món extern i la intimitat, per les paradoxes de l'amor, per les diferències entre la realitat i la idea. I un dol, evidentment, no retòric sinó viu com la vida mateixa. El llibre, per això, no té cap estructura externa sinó la mera acumulació obsessiva dels dimonis de l'amor i la vida que només la "paraula viva" (XXXII, 3) i necessària és capaç d'expressar. I aquestes elegies no són essencialment comunicació sinó expressió. La "paraula viva" d'Artola és la revelació de l'home i no pot expressar-se altrament que a partir de les pròpies formes culturals: amb retòrica de la nostra literatura clàssica i amb la solemne senzillesa, entre irònica i natural, de tanta poesia catalana (des de Llorente a Carles Salvador, des de Mossén Cinto a Guerau de Liost, des de Costa i Llobera a Bartomeu Rosseló-Pòrcel).

Les elegies d'Artola són formalment composicions poc complexes:

a) La mètrica es basa en estrofes de quatre versos habitualment decasíl·labs i té un ritme invariablement fidel a les arrels clàssiques.

b) El poema és sempre breu: des d'una estrofa (XXII, XXX, XXXIX, XLIII) fins a nou (II, XXV).

c) La sintaxi és quasi estròfica i marcada per períodes lògics i comparatius a l'estil del Segle d'Or (exemples cabdals: III, XXI).

d) Hi apareixen arcaïsmes i fins i tot incorreccions, tant fonètiques com morfològiques. Aquestes se solen produir de vegades per desconeixement de la normativa i de vegades per ultracorrecció.

e) S'hi observen també alguns embolics conceptuals i errades en l'ús d'imatges i comparacions (exemples: XXXVII), possiblement motivades per la forma d'escriure del poeta, gens avesat a repassar i corregir els seus textos.

Al capdavant, la senzillesa estilística i l'equilibri expressiu són els punts de partença retòrics: l'home es "vesteix" amb roba de poeta i camina per la poesia vers l'infinit de l'amor:

“Jo que volgué l’infinit per a un dia
i anar després a dormir vora llar
ara no tinc lo consol de somniar
car és amor l’infinit que volia...” (XLVII, 9-12)

Sobretot, però, hi camina amb el temperament jove de qui busca l’agredolç de
mòns ideals i vol oblidar el dolor de la recerca:

“Amunt, amunt, vaig cantant alegries
per a oblidar lo dolor de ma vida...” (XI, 13-14)

I en realitat la recerca de les *Elegies* és doble:

a) La superació dels planys de l’amor. Per això és poesia existencial, metafísica
i amorosa alhora.

b) La creació d’un llenguatge. Per això és poesia. A l’ombra de la retòrica clàs-
sica i amb la pretensió inevitable de superar el jocfloralisme, el costumisme i el pai-
satgisme que havien mediatitzat exageradament tanta poesia valenciana.

I Bernat Artola era un poeta de vint-i-quatre anys!

3. El clarobscur de la vida

Pocs comentaris han aconseguit les *Elegies* fins ara. I d’estudis rigorosos, cap ni
un. El mateix any 1928 les elogiaven Ernest Martínez Ferrando en “La Veu de Cata-
lunya” i Carles Salvador al “Diario de Castellón”, entre altres. Don Miguel de
Unamuno les coneixia i les tenia en bona estima.³ L’any 1959 en féu algun comentari
contemplatiu don Carlos G. Espresati a les pàgines del Butlletí de la Societat Caste-
llonenca de Cultura. Joan Fuster n’ha destacat les “pretensions ausiasmarquianes”⁴
i don Manuel Sanchis Guarner les ha valorades en tant que fruits de poeta culte.⁵
Recentment, Ricard Blasco relacionava el “pessimisme dionisiac” d’Artola amb
Jean Cocteau⁶...

Tot això és massa poc. Les *Elegies* són poesia de recerca personal i no s’expli-
quen, doncs, per simples “pretensions ausiasmarquianes” de l’autor. Efectivament,
hi ha un ús d’elements expressius i temàtics de la poesia del cantor de Teresa. Per
exemple:

1. Hi ha un ús de “senyals” amorosos com els d’Ausiàs March o Jordi de sant
Jordi: “Amor, amor” (XIII, XXVII, XL) i també “Plena de seny” (XXVII).

2. Tenen algun pes específic, però no exagerable, els períodes comparatius
(III, VII).

3. Hi ha també calcs conceptuals (el poema XIII, vv. 1-2 d’Ausiàs March res-
sona en les *Elegies* XXI i XXIII).⁷

4. Fins i tot cal advertir paral·lelismes temàtics i de temperament: el dolor de
l’amor (XIII), el temps passat (XIV, XV, XIX), la Fortuna (XXV), els contrastes i les
antítesis (XXVIII, XXXIII)...

Però en canvi:

1. Artola usa el “tu poètic” en forma de “tu” (XVII) i de “Vós” (XXI) sense
especialitzar-los amb un to més o menys misogínic.

2. La relació entre Amor i Pensament no apareix sempre invariable (vegeu XVI, XXIV, XXVIII).

3. La pròpia definició de Poesia com a “dèu de crueltat que infanta goig i neix de melengia” (XXIII, 3-4) la signarien alguns escriptors del Barroc i, segons com, alguns poetes romàntics alemanys i anglesos.

4. Sobretot, però, algunes de les “influències” ausiasmarquianes s’han atribuït amb notòria lleugeresa. Per exemple, l’ús del motiu de l’“Ubi sunt?” que fan Ausiàs (LXXVI) i Artola (XXXI) o el de “Ego sum ille” (March, LXVIII, Artola, IV). O el r  cord del temps passat (Artola, V, XV...), que és evidentment anterior a March i prové de Dante Alighieri i els poetes del “dolce stil nuovo” i de molt més lluny encara.

5. Les al.lusions a la “joia clara” (XXXIV) que produeix l’acte creatiu del poeta són sorprenentment properes a més d’un text de Carles Riba, per exemple.

Siga com siga, aquests exemples il.lustren un fet clar i net: Artola sap que “utilitza” Ausiàs March però ni el copia mimèticament ni el tradueix a la sensibilitat moderna. L’adhesió a March   s essencialment de temperament i ja se sap que el temperament i la ret  rica no manquen en absolut de relació en cap poeta del món. Artola utilitza la poesia del Segle d’Or perquè necessita una llengua po  tica nova en la poesia valenciana del seu temps. I, com s’ha dit, més encara per similituds de plantejament: la poesia com a mostra de la relació entre l’home i el clarobscur de la Vida.

Ara bé: aquesta concepció no és gens exclusiva d’Ausiàs i Artola perquè també es podria trobar en veus tan diferents com les de Quevedo, Goethe o Rilke. O en don Miguel de Unamuno, a qui tant admir   el poeta castellanenc. O en Jean Cocteau, com encertadament observa Ricard Blasco.

Bernat Artola no és unidimensional ni com a home ni com a poeta. I les *Elegies* tenen un fons temàtic procedent essencialment de la pròpia cosmovisió de l’autor. Les forces temàtiques dominants són, en resum, les següents:

1. Contrast món extern/món personal.
2. Dissociació pensament/sentiment.
3. Relació realitat/idea o realitat/desig.
4. Recerca de l’amor i sofriment dels seus efectes.
5. El temps com a manifestació de la realitat.
6. Fugida del món extern i real (els camps semàntics amb marca + concret no-més s’atribueixen a la realitat i els de marca-concret pertanyen al món del poeta).

Com es pot veure, Artola no parteix d’una concepció aristot  lico-tomista de l’amor (all   de “amare est velle alicui bonum”). Tampoc concep el temps en un sentit global. I, sobretot, no hi inclou el paper de la Mort (l’ex-libris artoli   era precisament “damunt de la Mort la Vida”). I, a més, la seua visió de la vida i l’amor   s novedosa en la praxi po  tica valenciana en llengua catalana.

Qui sap si, en realitat, era això el que estranyava i agradava a don Miguel de Unamuno!

4. La paraula viva

La veu personal de les *Elegies* demanava una tésitura nova, un llenguatge poètic propi. L'expressió dels "planys de l'amor", és a dir, la "paraula viva" d'Artola no podia ser:

a) La del jocfloralisme costumista. Calia fugir de la descripció laudatòria i epidèrmica del paisatge com a realitat.

b) La del noucentisme. La situació social i cultural valenciana i la del propi poeta no l'hagueren tolerada.

c) La de l'avantguardisme. El jove castellanenc Bernat Artola no podia trencar una "tradició" noucentista valenciana que no havia vist perquè no existia.

d) La d'una escola estètica forastera. Tenint en compte el caràcter intel·lectual d'Artola, la "traducció" li haguera resultat del tot estranya i impersonal.

Només quedava una opció: la poètica personal. I les *Elegies* reflecteixen clarament les virtuts i els defectes del llenguatge personal. Si és que les virtuts i els defectes no són, d'altra banda, més que qüestió opinable o, més encara, aliena a l'obra literària... En concret, les bases de comportament lingüístic i estilístic de l'Artola de les *Elegies* són fonamentalment les següents:

a) Un sorprenent domini del cabal lèxic de l'idioma, habitual en la literatura castellanenca.

b) La utilització de la retòrica clàssica manifestada en Ausiàs March o Jordi de sant Jordi. Utilització que, com s'ha vist, procedeix de l'actitud d'Artola envers la poesia.

c) La recerca de l'expressió culta però senzilla alhora, com suggerien els temps.

d) L'estima pel poema breu i d'idea dominant, a l'usança de moltes de les *Estances* de Ribera o alguns poemes primerencs de J.V. Foix i, molt més encara, al gust de quasi tota la poesia d'un Carles Salvador.

Sobre aquestes bases s'aixeca la "paraula viva" de les *Elegies*, en les quals, ara sí, es fa bona l'opinió de Joan Fuster perquè, efectivament, hi "venç l'esplendor expressiva, molt per damunt de la preocupació conceptual".⁷ Aquest és el punt de partença del tarannà poètic de Bernat Artola, que s'expressarà després en *Terra* (1935), parlant de la vida quotidiana i circumstancial i la seua relació amb l'home. I després, en tota la seua obra posterior. Aquest és un dels naixements del llenguatge poètic dels poetes de la "Generació de 1930" i, al capdavall, d'una nova literatura valenciana que només una indigna guerra fou capaç de segar amb falç terrible.

Segurament és en aquesta perspectiva que cal entendre avui la polisèmia rica i noble de les paraules finals del pròleg de Ferran Puig a les *Elegies*:

"I potser fóra bo, a casa nostra, girar bravament vela, oblidant una estona de mirar cap a fora per tal d'aconseguir allò que fa molt temps

sembla un somni impossible: guaitar a dintre nostre. Vore el que som i el que podríem ésser.”

NOTES

1 T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1968, pàgina 150.

2 Bernat Artola, *Elegies*, Castelló de la Plana, Societat Castellonenca de Cultura, 1928. L'edició, en paper Guarro, es féu als obradors de la Impremta Armengot. El llibre és abundós en dedicatòries del poeta a amics il·lustres. No s'ha tornat a editar.

3 Així ho demostra la noteta de don Miguel que s'adjuntà a l'edició de *Terra* (1935), el segon llibre d'Artola, publicat, com les *Elegies*, a Castelló de la Plana. Cal recordar també que Unamuno segurament no fou aliè a la concessió del “Premio Nacional de Literatura” de l'any 1934 al nostre poeta pel seu llibre en castellà *Santorai*.

4 Tant en l'*Antologia de la poesia valenciana* como en *Literatura catalana contemporània*.

5 En *Renaixença al País Valencià*, València, Ed. Tres i Quatre, 1968, pàg. 98.

6 Diari “Mediterráneo”, 22-XI-81. Cal dir que el terme “pessimisme dionisiac” apareix al Pròleg de Bernat Artola a *Terra* (1935), però aquesta actitud ja es pot veure amb nitidesa en *Elegies*.

7 Per als poemes d'Ausiàs March empro la numeració establerta per l'edició que en féu Pere Bohigas. Veg. Ausiàs March, *Poesies*, 5 volums, Barcelona, Ed. Barcino, 1952-1959.

8 *Antologia de la poesia valenciana*, València, Ed. Tres i Quatre, 1980, 2^a ed., pàg. 51.

Aspectos de la Ciencia Moderna: las partículas elementales

C. MELIÁ TENA

ARISTÓTELES, como filósofo, fue realista y un gran observador de la naturaleza. Pero, en cierto modo, observador ingenuo. Sus observaciones del mundo físico estaban guiadas por el sentido común y nada más. Por eso en física no pudo ir muy lejos. Fue preciso el vuelco que en el pensamiento dio el Renacimiento, que llevó a las crisis religiosa y filosófica con Lutero y Descartes, para que, igualmente, Copérnico viese la realidad que se ocultaba detrás del movimiento aparente de la bóveda celeste.

Las observaciones ingenuas de Aristóteles le hacían ver que los cuerpos ligeros, como las plumas, caen más despacio que los cuerpos pesados, como las piedras. Galileo quiso escrutar la realidad que existía más allá de nuestros ojos, y tuvo la intuición de que los cuerpos, todos, pesados y livianos, en el vacío habrán de caer con igual velocidad, ajustada a relaciones matemáticas entre los espacios recorridos y los tiempos invertidos en recorrerlos. Galileo no llegó a realizar experiencias en el vacío; las realizó, posteriormente, otro italiano, Torricelli. Lo que sí hizo, fue darnos las leyes de caída de los graves.

Kepler, genialmente, descifró todas las observaciones que había acumulado Ticho-Brahe, y formuló, matemáticamente, las leyes que llevan su nombre. Siguiendo la concepción heliocéntrica de Copérnico descubrió que las órbitas de los planetas tenían que ser elipses, en las que el Sol ocupaba uno de los focos; las áreas barridas por el vector que va del Sol al planeta tenían que ser iguales en tiempos iguales, y descubrió la relación que existía entre los tiempos de las revoluciones y los diámetros de las órbitas.

Copérnico, Kepler y Galileo, hombres de un mundo cuyo pensamiento se había vuelto crítico, llevaban otra manera más inquisitiva de preguntar a la naturaleza. Especialmente Galileo pensó que el mundo físico podría comprenderse mejor si no nos limitásemos a describir lo que se ve tal como se ve, sino a montar experimentos, provocar fenómenos que normalmente no se ven, efectuar mediciones y formular relaciones matemáticas. De esta forma, Galileo pensaba descubrir que la naturaleza está ajustada a un proceso matemático. Decía, que la naturaleza, el segundo libro de Dios, puesto que el primero era la Biblia, está escrita *in lingua matemática*. Kepler pensaba igual, y, en su obra acerca de la armonía de los mundos, es aún más explícito, pues dice: Dios creó el mundo según sus ideas de la creación. Estas ideas son las

formas arquetípicas puras que Platón llamará *ideas*, y para el hombre son inteligibles por su condición de relaciones matemáticas. Y son comprensibles porque el hombre fue creado a semejanza espiritual de Dios. La física es el reflejo de las ideas creativas de Dios; de ahí que la física sea servicio divino.

Galileo también es platónico; busca en las cosas, como Platón, la idea que es el ser de las mismas. La física moderna, según el genial físico Heisenberg, nos ha llevado igualmente a un nuevo platonismo.¹

* * *

En la física y la química ha prevalecido, porque ha sido utilísima, la idea del filósofo griego Demócrito de que la materia no puede dividirse *ad infinitum*. Ha de llegarse a un grado de división del cual no se pueda pasar. ¿Cuál ha de ser este grado de división? Los antiguos no pudieron dar contestación a esta pregunta, a no ser Platón, para quien, la última división es aquella en la que se llega a alcanzar la *idea*, que, para la materia es el *triángulo* y las formas espaciales que con él pueden formarse. En el elemento tierra subyace el cubo, que puede montarse con triángulos; bajo el elemento fuego lo es el tetraedro. Así cada elemento tendrá su forma adecuada a la idea que al mismo corresponda. Esto era pura fantasía; una de las muchas que elucubró Platón. Pero es el caso que la física moderna, estudiando las partículas elementales, ha llegado a conclusiones idealistas parecidas a las de Platón, según el pensar de Heisenberg.

Se ha llegado a palpar —digamos en lenguaje figurado— las últimas partículas que Demócrito predijo como constituyentes primarios de la materia. A los electrones se les siguen sus correrías en las cámaras de niebla (la cámara inventada por el físico Wilson); igualmente los protones se les siguen y se aceleran a velocidades próximas a las de la luz en los ciclotrones, también llamados cosmotrones (las grandes catedrales de la moderna ciencia experimental); los neutrones se les frena en las centrales nucleares.

En las cámaras de Wilson y en los choques con otros elementos que intencionalmente producimos con protones y electrones en los grandes aceleradores de partículas se han podido descubrir otras partículas simétricas, que poseyendo la misma masa en reposo, tienen cargas eléctricas contrarias; son el protón con carga negativa y el positrón o electrón con carga positiva, y otras partículas constituyentes de lo que han venido en llamarse la antimateria.

En esas experiencias se han descubierto otras muchas, muchísimas partículas (muones, piones, mesones, etc.) con lo cual se ha hecho más problemática la cuestión de las partículas elementales. El modelo de átomo de Bohr-Sommerfeld, primero concebido por el danés Bohr como un sistema planetario (protones y neutrones formando el núcleo central y electrones en la periferia girando alrededor del núcleo) y después explicado matemáticamente por el alemán Sommerfeld mediante la mecánica cuántica, y con mayor exactitud aún con la mecánica ondulatoria de Schrödinger, aparecía como algo completo y definido, en el cual el electrón, el protón y el neutrón eran los sillares últimos e indivisibles de la materia o como los ladrillos con que estaba formada.

Más he aquí que los rayos cósmicos en las cámaras de Wilson y las reacciones con núcleos acelerados en los ciclotrones a velocidades próximas a la luz han ofreci-

do, en las placas fotográficas impresionadas, trazas de nuevas partículas, en número cada vez mayor; eso sí, de tamaño de masa, no superior a alguna de las tres primariamente conocidas, o sea el electrón, el protón y el neutrón. Son masas, algunas veces iguales; las más intermedias. Existe un amplio espectro de estas partículas, hasta hoy descubiertas, en más de un centenar.

Se ha pretendido encontrar la partícula que pudiera ser la partícula constituyente de todas las demás. Veamos lo que al respecto nos dice Heisenberg: “En primer lugar, la tesis de que las partículas observadas, como los protones, piones, hiperones y muchas otras, se componen de partículas más pequeñas, no observadas, los quarks, o bien de partones, gluones, partículas encantadas o como quiera llamarse a todas estas partículas inventadas (es un planteamiento erróneo, dice). Lo que se ha hecho aquí es plantear la pregunta: ¿de qué se componen los protones? Pero se ha olvidado que la expresión “componerse de” sólo tiene un sentido medio claro si la partícula puede ser desintegrada en componentes con un gasto pequeño de energía y esas componentes tienen una masa en reposo mucho más grandes que dicha energía; en caso contrario la expresión” componerse de “carece de sentido. Y esa es la situación de los protones.”²

Obsérvese, que para producir nuevas partículas (muones, piones, las que sean) tenemos que acelerar, al menos una de ellas, a velocidades enormes, con un aumento extraordinario de su energía cinética que, por la ecuación de equivalencia de Einstein, es como si consiguiera mayor masa, que la recogemos en forma de nuevas partículas después del choque con otra partícula. Y añade Heisenberg: “Cuando dos partículas de muy alta energía chocan en un acelerador, no debe verse el resultado como una fisión de las partículas que han chocado. Lo que en realidad ocurre es la creación de partículas nuevas —inestables las más de las veces— a partir de la energía cinética de los objetos que chocan y según las leyes de la teoría de la relatividad especial. La energía se convierte en materia y toma la forma de partículas.”

Hoy —nos dice Heisenberg— muchos físicos experimentales y aún teóricos siguen buscando partículas realmente elementales. Esperan, por ejemplo, que los quarks, caso de existir, representen el papel de partículas últimas, las que serían los sillares de la materia. Lejos, por completo, de lo que parece ser la realidad. “Y lo es porque aún cuando existen las quarks no podríamos decir que el protón consiste en tres quarks. Tendríamos que temporalmente puede consistir en tres quarks, que a ratos también puede constar de cuatro quarks y un antiquark, o de cinco quarks y dos antiquarks, etc. Y todas estas configuraciones estarán contenidas en el protón; y, a su vez, un quark estaría compuesto de dos quarks y un antiquarks, etc.”... “Muchos son los físicos que han buscado los quarks y muchos los que seguirán probablemente buscándolos en el futuro.”³

Repetimos: las partículas elementales no son más que condensación de la energía. Como no se ha podido encontrar el “quantum” de energía —todo parece indicar que no existe— tampoco existirá la masa equivalente a ese *minimum minimorum* de energía, que podría aparecer en su equivalente de materia. Y, aún apareciendo, como en el fondo de todo existe la simetría de materia —antimateria, resulta, como hace resaltar Heisenberg, que un quark, si fuese la partícula verdaderamente elemental, como poseería la simétrica, podría aparecer como suma algebraica de quarks y antiquarks.

¿Con qué sustituiremos el concepto intuitivo que desde Demócrito nos formamos de partícula elemental? Con algo más complicado. “La pregunta de en qué consisten los electrones o las demás partículas elementales, como protones y neutrones, es un paso más en el terreno poco visualizable de la abstracción. Estos entes, ¿es posible seguir dividiéndolos en elementos aún más pequeños, o son por el contrario auténticos sillares básicos e indivisibles en el sentido de la filosofía de Demócrito? La respuesta la han dado en los últimos veinte años los grandes aceleradores: cuando chocan dos partículas elementales de alta energía, puede que en el proceso de destrucción se generen múltiples partes, pero estas partes no son necesariamente más pequeñas que lo dividido. En realidad se trata de la creación de nuevas partículas elementales a partir de la energía cinética de las partes concurrentes. El concepto de división ha perdido, por tanto, su significado, y lo mismo ocurre con el concepto de partícula mínima. Cuando la energía se convierte en materia —posibilidad contemplada ya antes de la teoría de la relatividad— la primera adopta la forma de partículas elementales (de ahí el amplio espectro de estas nuevas partículas). Esta forma aparece en la descripción matemática como representación de un grupo de transformaciones, digamos que de las rotaciones en el espacio (spins, por ejemplo, u otras formas o grupos de simetría que aparecen en la mecánica ondulatoria). Pero, eso sí, vuelven a poner de manifiesto, primero, que el camino a la abstracción no prosigue indefinidamente, primero, que el camino a la abstracción no prosigue indefinidamente, sino que tiene un fin natural bien claro, y segundo, que al llegar a la meta se replantea la cuestión platónica de la realidad, aquí aproximadamente en la siguiente forma: estos entes mínimos, ¿son realmente los ladrillos de la materia o sólo las representaciones matemáticas de grupos de simetría de acuerdo con los cuales está constituida aquélla?”⁴

Según Heisenberg la ciencia ha llegado a encontrar el fondo ideal que se halla en las cosas. La materia, constituida por átomos, estos a su vez están formados por unas partículas que se nos dan a conocer por esencias matemáticas de carácter simétrico. En lo más profundo de la materia hallamos lo que intuyera Platón: idea pura. Para Platón, un griego posterior a Pitágoras, esta idea pura tenía que ser geométrica. Para Heisenberg, o cualquier otro filósofo occidental, las simetrías habrán de ser analíticas, fórmulas algebraicas, ideas absolutamente abstractas, que ni siquiera tienen la visualización de cubos, tetraedros, octaedros, etc, como pensara Platón.

Nuestro espíritu —añade Heisenberg— se resiste a aceptar que el camino de la comprensión de la auténtica realidad se aleja de lo intuitivo y visualizable. Al decir visualizable nos referimos a ese mundo de representaciones que nos impone la experiencia cotidiana y que desde la infancia hace que nos podamos mover con soltura en el mundo. No es extraño, pues, que nos resistamos con fuerza a sacrificar esa cualidad. Mas la ciencia moderna nos lleva a metas poco intuitivas, al contrario muy abstractas. Nos lleva tal vez a metas en las que el pensar positivista, característico de las ciencias naturales, se vuelva filosófico. Exagerando, quizá quepa decir, que en la meta del viaje no hallaremos materia pero sí comprensión y claridad matemática de las ideas con las cuales está construido el mundo.

* * *

Con esa concepción del mundo que extrae Heisenberg llevado del comportamiento de la microfísica según la mecánica ondulatoria se vuelve a un *idealis-*

mo realista, como concibiera Platón, según el cual las ideas estaban en los entes.

Que Heisenberg llegue a esa conclusión matemática del fundamento del mundo no tiene porque extrañarnos. Al fin y al cabo, llegamos al conocimiento del mundo por la experiencia que nos entra por los sentidos y por una elaboración mental que es racionalista, conducida por la matemática.

¿La realidad que descubrimos es realmente la auténtica realidad, la total realidad, o solamente una parte cognoscible de ella, dada la limitación de nuestros sentidos y de nuestra mente?

Nuestro razonar, que es un razonar por ende lógico y matemático, nos lleva en última instancia a colocar fórmulas matemáticas en el ser de las cosas. De mano de las matemáticas, ideas puras, somos conducidos al idealismo realista de Platón. A descubrir que el *ser* de las cosas son *ideas puras* que están en las mismas cosas.

Kant planteó, como se sabe, el idealismo de otro modo. A nosotros se nos presenta un mundo exterior, que es espacial y mudable con el tiempo. Lo ignoramos y nunca lo sabremos. Lo que no debemos aceptar es un realismo ingenuo y aceptar, sin más crítica, el mundo exterior tal como lo percibimos.

Kant nos dice que el espacio y el tiempo lo llevamos nosotros en sí mismo y lo colocamos sobre las cosas. Según este idealismo *idealismo trascendental* los objetos del mundo físico están *ahí y ahora* porque nosotros los hemos colocado en nuestro espacio y les hemos dado nuestro tiempo. No descubrimos el espacio y el tiempo como realidades sustanciales del mundo exterior a nosotros. Es todo lo contrario: la espacialidad y la temporalidad son fundamentales a mi espíritu. Kant demostraba que eran *juicios sintéticos y a priori*.

NOTAS

1 Werner Heisenberg, *Encuentros y conversaciones con Einstein y otros ensayos*, Alianza Editorial, Madrid, 1979.

2 Ob. cit., pág. 91.

3 Ob. cit., pág. 42.

4 Ob. cit., pág. 142.

Una tragedia clásica, fuente de una comedia de Guillem de Castro

PILAR MARCO

GUILLEM escribe veintidós obras dramáticas en Valencia antes de fijar su residencia en Madrid en 1619. Las fuentes de sus temas dramáticos son diversos. De todas las posibles hemos detectado con toda seguridad dos en las que los temas clásicos de “Progne y Filomena” y “Dido y Eneas”, relatos trágicos de Ovidio y Virgilio, se convierten en tramas teatrales. La primera está tomada directamente de “Las Metamorfosis” de Ovidio, libro VI, versos 412-674¹. La segunda, aunque pudo ser tomada directamente de la “Eneida”, es más que probable que recurriera a varios romances que las colecciones de Timoneda (“Rosa de amores”, “El cancionero de Romances”) recogían y el público conocía.

En la producción valenciana de Guillem sólo encontramos una tragedia, “Dido y Eneas” (no anotamos su primera obra “El amor constante” por ser una sucesión de elementos trágicos, dados de forma muy primitiva, sin fuente definida). El autor se desmarca de la tradición del teatro valenciano del siglo XVI en el que la tragedia estaba muy bien representada por autores de la importancia de Timoneda, Rey de Artieda, Virués...² Guillem dará comedias al público valenciano, y una tragedia clásica, “Dido y Eneas”, una excepción, una anomalía, de un Guillem metido de lleno en una producción dramática determinada, la comedia.

“La Filomena”, tragicomedia de Timoneda y la tragedia “Elisa Dido” de Virués, eran modelos a tener en cuenta por G. de Castro. Sin embargo no ocurrirá así. Timoneda, fiel a la leyenda de Ovidio, mantiene la tragedia con la muerte de Tereo en escena como final de la obra; pero al mismo tiempo presenta, en los momentos de mayor tensión trágica, elementos bufonescos para relajar el clímax agobiante de la obra. Timoneda nos da una tragicomedia.³ Guillem, ni en “Progne y Filomena” ni en ninguna otra de sus obras, hará tragicomedia. No es mi propósito detenerme en las características de estas obras dramáticas de las que España es gran productora.⁴ Guillem nos da temas trágicos que convierte en comedia, como “Progne y Filomena”, o tragedia auténtica sin “mixtura” en “Dido y Eneas”

Otra cosa es el predicamento que tenía en el teatro valenciano el “senequismo” como elemento para captar la atención del espectador y que da el innovador Virués en sus tragedias junto con “enredos” y personajes típicos de comedia⁵ y que Guillem presentará en bastantes obras (“El amor constante”, “El conde Alarcos”, “La humildad soberbia”, “Progne y Filomena”, “Dido y Eneas”...)

Guillem escribirá una tragedia en "Dido y Eneas", pero en "Progne y Filomena" creará una comedia. El "cómo" realiza Guillém la creación de una comedia partiendo de un tema clásico trágico, sin caer en la tragicomedia, es lo que me interesa destacar. Cómo, partiendo y desarrollando una tragedia truculenta, la convierte en comedia. No podemos conformarnos diciendo que Guillém nos da la tragedia en los dos primeros actos y que añade de su invención un tercer acto que es el que convierte la obra en comedia. Este recurso, un simple añadido, destruiría la obra como tragedia y no sería comedia. Para conseguirlo debe apartarse de esta simplicidad, debe recrear la obra desde su primer verso, introduciendo desde la primera escena, sin apartarse del tema clásico, los elementos necesarios que clasifiquen la obra como comedia. Guillém lo hace, y serán estos elementos de muy diferente índole y abarcarán todos los niveles de la obra dramática. Será el único procedimiento válido para crear una comedia partiendo de un tema trágico. Guillém manipulará elementos trágicos, añadirá, desde el comienzo de la obra, elementos nuevos, necesarios para su propósito, y conseguirá una puesta en escena, una técnica teatral propia de la comedia.

La leyenda de las hermanas Progne y Filomena que nos relata Ovidio, es la siguiente:

El rey tracio Tereo ha adquirido gran fama al intervenir y ganar diversas batallas defendiendo las ciudades del istmo de Peloponeso. Pandión, rey de Atenas, le da a su hija Progne por esposa. A la boda acuden las Euménides pero no lo hacen ni Juno, ni Himeneo, ni las Gracias. Un siniestro búho se posó sobre el lecho nupcial y así fue concebido Itis bajo tan funesto presagio. Pasado el tiempo Progne desea tener con ella, en Tracia, a su hermana Filomena. El rey Tereo va por ella a Atenas y se enamora nada más verla. Pandión le confía a Filomena y en nombre de los dioses le conjura para que la cuide y se la devuelva pronto. Una nave los lleva a Tracia y nada más desembarcar el Rey lleva por la fuerza a Filomena a un apartado establo, oculto en el bosque, y allí, de forma violenta, la posee. Filomena le recrimina duramente su acción y promete divulgar su conducta. Tereo, lleno de cólera, ata a su cuñada que espera la muerte, y le corta la lengua. Y herida, vuelve a poseerla.

Tereo comunica a su esposa que Filomena ha muerto y Progne se cubre con negras vestiduras, levanta un sepulcro nuevo, y ofrece honras fúnebres a los manes.

Filomena, prisionera y vigilada constantemente, sin poder hablar, recurre a la astucia y borda en una tela basta, las letras que serán el mensaje de su desgracia. Una mujer se lo entregará a Progne. Esta calla al leer el mensaje y trata de imaginar un castigo para el culpable.

En las fiestas trienales en las que las mujeres celebran los misterios de Baco, Progne sale de noche de palacio con los vestidos rituales del dios. Se cubre la cabeza con pámpanos, de su costado izquierdo pende una piel de ciervo y sobre su hombro una lanza. Con sus compañeras llega ante el establo y lanzando un grito derriba la puerta y rapta a su hermana. Coloca a Filomena las insignias de Baco, le oculta el rostro con hojas de hiedra y la lleva a su palacio. Con gestos le explica que solo a la fuerza pudo poseerla Tereo. Progne no tolera las lágrimas y sólo piensa en su venganza. La llegada de su hijo Itis, tan parecido a su padre, le brinda el castigo ejemplar que dará a Tereo. Ante la ternura de Itis, Progne se conmueve y llora, pero no

por eso desistirá de su venganza (“es un crimen respetar a un esposo como Tereo”). En un lugar apartado del palacio Progne mata con su espada a Itis y Filomena le corta el cuello. Las dos hermanas despedazan los miembros aún vivos, los cocinan y se lo sirven a Tereo fingiendo una comida ritual. Sentado en su trono Tereo come y pide ver a su primogénito. Progne no disimula su gozo y le dice: “Dentro de ti tienes al que pides”. En ese momento Filomena le arroja al rostro la cabeza de Itis.

Tereo abre con su espada su pecho y trata de sacar la funesta comida. Persigue a las hermanas para matarlas pero se transforman en pájaros. Una convertida en rui-señor, vuela hacia los bosques, la otra, en golondrina, se coloca debajo del tejado y su pecho conserva las señales de la matanza porque su plumaje está manchado de sangre. Tereo se convierte en abubilla, ave que tiene una cresta en la frente y le sobresale un pico desmesurado como una espada. Este pájaro parece que tiene el rostro armado. El dolor de esta tragedia acorta la vida del rey Pandión.⁶

He narrado la leyenda de Ovidio para poder, partiendo de ella, señalar con más claridad, la adaptación que hace Guillem.

En primer lugar veremos aquellos elementos que, perteneciendo a la tragedia ovidiana, son manipulados por Guillém. En segundo lugar, aquello que es creación del autor valenciano, y por lo tanto no aparece en la leyenda clásica. Y en tercer lugar, la técnica teatral, la puesta en escena, que de forma práctica, nos confirma su propósito de conseguir una comedia y no una tragedia ni una tragicomedia.

1. Elementos trágicos de la leyenda ovidiana manipulados por Guillem

1.1 La pasión de Tereo por Filomena

Tereo, según Ovidio, sucumbirá a la pasión por Filomena después de cinco años de matrimonio. Presenta a este personaje con unas cualidades propicias a desmanes sexuales y que responden de forma general a su condición de tracio. Dice Ovidio: “pero su innata lascivia le estimula y la gente de su tierra es propensa a los ardores de Venus”.⁷ Cuando Filomena abraza a su padre antes de partir a Tracia, Tereo la ve “como alimento de su pasión... él quiere ser el padre, pues no sería menos perverso”.⁸ Tereo añadirá a la lascivia, el incesto y la violencia. Cuando llegue a Tracia, en el establo, gozará de ella, la atará, le cogerá de los cabellos, le cortará la lengua y volverá a gozarla.

Ovidio presenta una pasión irresistible, más fuerte que Tereo. No le importa el adulterio, ni el incesto y mucho menos su esposa Progne.

Guillem nos presenta a un Tereo diferente del de Ovidio. Está enamorado de Filomena antes de verla y así lo manifiesta en la primera escena en la que aparece (4.^a del acto 1.^o). El amor por Filomena no es un arrebató de lascivia. Llega a la corte de Pandión enamorado de un retrato de Filomena, la ha elegido por esposa creyendo que se llama Progne. Sólo por su palabra empeñada casará con la hermana de su amada.

La fatalidad está presente en el Tereo ovidiano, su amor por la cuñada nace ya nefasto. El Tereo de Guillem ama por esposa a Filomena, es un amor legal y consciente. Es un hombre desesperado porque cree que ha sido engañado, y así se nos muestra en el primer acto. Sólo después de la boda con la mujer que no ama, tramará llevar a Filomena a Tracia para acompañar a Progne.

Guillem nos da un Tereo-víctima, víctima de una casualidad que él interpretará como engaño. Un error del pintor de los retratos de las dos hermanas, el cambio de nombres, le va a proporcionar la infelicidad. El no traiciona a Progne, sino que es él el engañado. Este Tereo-víctima predispone al espectador a su favor porque su amor legítimo no puede manifestarlo ni ser correspondido. Solo puede “arder, morir y callar” (escena 4.^a del acto 1.^o). Ese es el Tereo del primer acto y solo al finalizar éste decide llevarse a Filomena a Tracia aunque excusando su acción:

*“La traición, cuando es venganza
de traiciones, no es traición.”* (escena 14.^a, acto 1.^o)

Apartará a su hermano de la corte porque sabe que Filomena corresponde a su amor y cree que Teosindo es el culpable de su desgracia.

Guillem prepara al espectador para la piedad y el perdón. Tereo ha sido engañado, ama a Filomena y tiene que casarse con Progne por la palabra dada.

En el acto 2.^o, en el que se consuma la tragedia, aparece el Tereo violento, dispuesto a gozar de Filomena. Ante la huida inminente de Filomena y Teosindo, Tereo actúa con astucia y sin pérdida de tiempo. La resistencia que ella pone al propósito de gozarla le llevará a la cólera, pero también el saber por Filomena que espera un hijo de Teosindo. No llegará a gozarla, sólo lo intenta, pero le cortará parte de la lengua para que no divulgue su intención.

Esta es la segunda vez que Guillem, teniendo como base la leyenda de Ovidio, vuelve a presentarnos a un Tereo diferente. El autor valenciano no puede disculpar una violación, pero sí su solo intento. Sigue presentando en cierta manera, al personaje del primer acto, enamorado y traicionado por su propio hermano. El Tereo de Guillem sigue siendo menos monstruoso que el de Ovidio.

Esta diferencia entre el Tereo violador y el Tereo que intenta tan solo gozar de Filomena es necesaria para Guillem porque, con la moral de la sociedad receptora de esta obra, no podía presentar una violación sin que la mujer víctima no se casara con el violador (como hace en otras obras); en ésta, la solución al uso era imposible porque Tereo estaba casado. Ni puede casarse con ningún otro hombre. Así lo expresa Teosindo cuando cree que ha habido violación:

*“Mas es mancha que ha caído
por desdicha o por engaño,
que no tiene culpa el paño
pero no sirve el vestido.”* (escena 10.^a, acto 2.^o)

Pero el autor se ha propuesto hacer una comedia y se requiere para ello la boda final de las parejas que intervienen en el desarrollo de la acción dramática. No puede presentar una violación si luego no hay boda entre ofensor y ofendida. Guillem presenta sólo el “intento”, aunque los demás personajes crean que se ha consumado. Los espectadores no sabrán con certeza lo que ha pasado por el intenso movimiento

de los protagonistas, saliendo y entrando en escena en el momento culminante de la persecución. Al final de la obra tendrá lugar la aclaración del "intento".

Este Tereo, menos monstruoso que el de Ovidio y sin llegar a violar, permite el final de la comedia deseado por Guillem, que "lima" la acción de Tereo para hacer recaer sobre Progne y su venganza, mayor repugnancia por la desproporción entre la acción de Tereo y el castigo que le impone la esposa.

Resumiendo, podemos decir que Tereo, en la obra de Guillem, ha perdido su lascivia incontrolada, para convertirse en un ser humano, engañado, que siente hacia Filomena un amor que el público podía apreciar como legal. La violación no tiene lugar, sí el intento, y su violencia aumenta al saber que su hermano Teosindo ha podido gozar de Filomena.

Guillem ha manipulado el personaje principal y sus acciones para poder conseguir lo que se había propuesto, una comedia.

1.2. Distanciamiento de Filomena en la venganza de Progne

Filomena, primera dama de la obra, es también la principal víctima. Ama a Teosindo, es correspondida, y desde que aparece Tereo en escena, antes de la boda, sabe que se ha enamorado de ella. En el 2.º acto, en la corte de Tracia, ante el acoso de Tereo, decide huir con Teosindo. En el momento de la fuga Filomena cae en la trampa que le ha tendido Tereo y se encuentra con él y no con su amado. Es esta la escena del intento de violación (8.ª del acto 2.º). En la obra de Guillem desaparece el ambiente agobiante y cerrado, el "apartado establo" de Ovidio; nos da la escena en campo abierto, aprovechando un día de caza. Filomena podrá defenderse mejor, huir, no dejarse atrapar. Así, puede la violación quedar en intento y la mutilación de la lengua no será completa. El final de obra requerirá que Filomena hable.

Cuando Progne sepa la desgracia de su hermana contemplando el bordado, en el que aparece Filomena con los vestidos rotos y ensangrentada, interpretará el mensaje como violación y mutilación de la lengua. No irá a rescatarla; Progne, sola, llevará a cabo su venganza.

En Ovidio, Filomena rescatada por Progne, participa en la sangrienta venganza. Ella corta la cabeza a Itis, ayuda a despedazarlo y arrojará la cabeza del niño al rostro de Tereo. La Filomena ovidiana participa en la venganza tanto como Progne.

Guillem distancia a Filomena de esta matanza, no la hace partícipe del infanticidio ni de la preparación de la comida de Tereo con los miembros del primogénito. Filomena, después del ataque de Tereo, huye al monte y allí tendrá a su hijo. Con este alejamiento de Filomena (desde la escena 12.ª del 2.º acto hasta el final del mismo) de la venganza de Progne, Guillem la convierte en principal víctima de la tragedia, no manchándola con la acción antinatural de Progne, y presentándola como dulce y bondadosa desde la primera escena de la obra.

1.3. Premonición clásica en Ovidio, augurios en la comedia de Guillem

En Ovidio, la fatalidad de la leyenda viene dado desde su comienzo por el funesto presagio en el que intervienen los dioses que rigen los destinos de los humanos. A la boda de Tereo y Progne acuden las Euménides pero no comparecen Juno, ni

Himeneo, ni las Gracias. Estas ausencias más la presencia de un búho en el momento de la concepción de Itis, son elementos precursores de desgracias en la mitología clásica. Dan a la tragedia la "fatalidad" de la cual no pueden sustraerse los protagonistas y será la causa primordial de la tragedia.

Guillem mantiene las premoniciones pero las manipulará para que adquieran un carácter más "humano". Así, los personajes de la obra, podrán interpretarlas a su modo o desecharlas (aunque dejen en ellos y en los espectadores una premonición de desgracias).

En la obra de Castro, Progne, vestida y preparada para recibir a Tereo, queda dormida y sueña actos sangrientos (se abre el pecho y Tereo come su corazón) y al despertar se hiere el rostro con un espejo (escena 2.^a del acto 1.^o). Filomena la tranquiliza interpretando felizmente el sueño: tanto será su amor que, darle el corazón y el comerlo, "es disponerlo a su gusto". Termina asegurando que "los sueños, sueños son". El sueño, por desagradable que sea, no tiene la fuerza de la "fatalidad" en el destino de los humanos. Las interpretaciones pueden ser muchas. Filomena lo sabe y además afirma que los sueños no son realidad.

En la escena 9.^a del primer acto aparece el Agorero que tratará de "ver" en las estrellas el porvenir de Progne por orden del rey Pandión. Solo verá desventuras, que serán rechazadas por el Rey, porque las nefastas predicciones no dan al mismo tiempo los remedios a las desgracias y éstas, "ya son pesares presentes/ desdichas pronosticadas" (escena 15.^a, acto 1.^o). Despreciará los augurios y se inclinará a favor del "saber", de la ciencia.

Tanto el sueño de Progne como los augurios del Agorero, no tienen carácter de inexorabilidad fatal. Nos dan la anticipación trágica, pero, los mismos personajes razonan ante ellos, cambian sus significados o sencillamente los desprecian.

Al dar el Agorero su predicción después del enamoramiento de Tereo por Filomena, solo hace que insistir en algo que el espectador ya sabe; no puede haber felicidad cuando un hombre se casa con la mujer que no ama y sigue amando a otra.

Guillem presentará los elementos "mágicos", no como causas de la fatalidad, como en Ovidio, sino como coadyudantes para crear una atmósfera premonitora.

Guillem de Castro ha necesitado hacer estos cambios. Presentar la pasión de Tereo como un amor natural y convertir a este personaje en víctima; alejar a Filomena de la venganza monstruosa de Progne y fijar su bondad desde la primera escena; relajar la tensión e impotencia de los personajes disminuyendo la fuerza de la fatalidad trágica... todo, necesario para poder crear, partiendo de estos cambios, otros elementos que harán devenir la tragedia en comedia, y que no hubiera conseguir sin esta manipulación previa.

2. Elementos creados por Guillem para su comedia

2.1. El equívoco

Ya hemos anotado la diferencia que marca Guillem respecto al enamoramiento de Tereo tal como lo presenta Ovidio. Difiere aun más al darlo con anterioridad a la boda con Progne. Pero necesita algo más. Necesita que la tragedia se produzca por

una causa trivial, puramente casual, un equívoco. Este aparece en la obra, en su principio, producido por el trueque involuntario de los nombres en los retratos de las dos hermanas. Este error del pintor le proporciona a Guillem dos cosas: un elemento necesario para la comedia, el equívoco, y dar al primer amor de Tereo carácter de legitimidad. Este equívoco que provoca un “enredo” al principio de la obra (escena 4.^a del acto 1.^o), será la causa de la tragedia y no los hechos funestos narrados por Ovidio.

La boda, en la leyenda clásica, es feliz para los contrayentes. En Guillem, Tereo acude a ella como el hombre más infeliz del mundo; su noche de bodas es corta (sus servidores se extrañan que un recién casado madrugue). El “equívoco” ha causado la primera víctima, Tereo.

Teosindo, el encargado de mandarle los retratos, resta importancia al error, eximiendo responsabilidades y haciéndolas recaer en el pintor. Para Tereo, su hermano le ha engañado, traicionado, y dolido, da una referencia bíblica: Caín ha matado a Abel.

Para Tereo importa mucho la elección de esposa, es un paso serio que el equívoco ha trastocado y que no puede enderezar por la palabra empeñada al rey Pandión. Concede una seriedad a la elección de esposa y al matrimonio en sí poco corrientes en Guillem:

*“y que errara en una cosa
que acertalla importa tanto”* (escena 5.^a, acto 1.^o)

En el 2.^o acto, realización de la tragedia, aparece otro “engaño”. Desde la primera escena Tereo planea la trampa para poder gozar de Filomena. Ha interceptado una carta en la que aparece el plan de fuga de Teosindo y Filomena por sentirse acusados por el rey de Tracia. Durante una cacería, Teosindo plantará en el monte una “banderilla blanca” como señal para que acuda Filomena y huir a la corte de Pandión. Tereo decide colocar, en otro lugar del monte, la misma señal. Filomena verá las dos y tendrá que elegir. Si elige la de Tereo pronto la tendrá en sus brazos; si elige la de Teosindo, sus guardias los prenderán y él dispondrá de Filomena (escenas 4.^a, 5.^a y 6.^a del acto 2.^o). Filomena elegirá, pura casualidad, la enseña blanca de Tereo.

Este engaño que crea Guillem desatará el intento de violación y la acción sangrienta de la mutilación de la lengua de Filomena (escenas 7.^a y 8.^a del acto 2.^o).

El autor valenciano, en el momento más tenso de la tragedia de Filomena, se distancia de Ovidio. En el escrito clásico, el espacio cerrado (un apartado establo) donde lleva a la fuerza a Filomena, la consecución de la violación por dos veces, la mutilación estando atada, indefensa, crea un climax tenso que no distiende en ningún momento. Guillem, por lo contrario, elige un espacio abierto, un “engaño” para equivocar a Filomena, que con sus corridas por el tablado, sus “entradas” y “salidas”, esquivando a Tereo, la mutilación “dentro”... todo, distiende el climax permitiendo la huida de Filomena y dejando caminos abiertos para conseguir el final de comedia que se ha propuesto.

En el primer acto, un equívoco casual, un engaño para Tereo, provocará su tragedia, su boda con Progne.

En el acto segundo, un “engaño”, provoca la equivocación que llevará a Filomena hasta Tereo y dará lugar a la tragedia de la protagonista.

Y la tragedia más atroz, la venganza de Progne al recibir el mensaje de su hermana, tendrá lugar por interpretar erróneamente las imágenes bordadas creyendo que ha ocurrido lo que sólo fue un intento. La Progne de Ovidio no interpreta, lee el mensaje y por lo tanto no puede haber error. Su venganza sangrienta tendrá por causa un error en la obra de Guillem.

El enredo, el equívoco, no pueden ser elementos trágicos. Las casualidades, los errores, son elementos de comedia. Ayudan a predisponer al espectador a favor de los engañados, los compadece, los perdona y permite un final feliz.

2.2. *Creación de personajes*

Guillem de Castro necesita crear personajes para la consecución de la comedia. La tragedia de Ovidio, íntima, cerrada en torno a una familia, recae sobre los tres principales personajes de la leyenda: un hombre y dos hermanas. A Guillem le falta un personaje masculino para formar dos parejas, más otros que resuelvan el conflicto. Los personajes que crea tienen rango de protagonistas.

Teosindo, hermano del rey de Tracia, aparece en la obra desde la primera escena. Embajador de su hermano en la corte del rey Pandión, tiene como misión pedir la mano de Progne para Tereo, elegida por éste tras ver los retratos de las hermanas que le ha enviado Teosindo.

La primera escena de la obra es un dúo de amor de Teosindo y Filomena; desde el primer momento está implícito el final, los dos hermanos se casarán con las dos hermanas. El autor valenciano, al crear un galán para Filomena, lo convierte en personaje principal. En el porcentaje de apariciones en escena, Teosindo ocupa el primer lugar en el acto 1.º con un 68'4%; en el 2.º acto su porcentaje de 34'3% lo sitúa en segundo lugar, tras Tereo. En el acto 3.º, en el que ningún personaje trágico ocupa los primeros puestos, aparecen en 6.º lugar, con un porcentaje de 28%. Podemos decir que Teosindo, primer galán en el primer acto, mantiene su importancia, tras Tereo, en el segundo, y en el tercero queda relegado a un segundo plano, siendo protagonistas principales la pareja creada por Guillem, Arminda y Diantre. En este segundo plano, su porcentaje está por debajo de los demás personajes trágicos.

La importancia de Teosindo viene dada por ser el galán de Filomena, pero también porque sobre él recaerá la cólera de Tereo al hacerle responsable del equívoco, del trueque de nombres en los retratos de Progne y Filomena. Los dos amantes tendrán conocimiento, desde la escena 4.ª del acto 1.º, de la inculpación de traidor que Tereo hará a Teosindo, los dos saben del amor del rey de Tracia por la que será su cuñada, los dos presentirán las desgracias provocadas por el equívoco, los dos saben de la tiranía que el rey puede hacer recaer sobre ellos.

Teosindo en el segundo acto, prepara la fuga con Filomena de la corte de Tereo. Filomena caerá en la trampa que le ha preparado su cuñado. Teosindo la encontrará ensangrentada, con los vestidos desgarrados, la lengua cortada... Le preguntará si el Rey la ha forzado y al no reponderle Filomena y huir de él, llega al convencimiento de la plenitud del acto.

Ante la desgracia de su amada, Teosindo debe defender su honor. Guillem, por boca de este personaje, se plantea la duda de si debe defender un hombre su honor cuando la mujer se opone a la violación y por lo tanto no tiene culpa ya que está

indefensa ante el poder del Rey. Reconoce que la ley así lo dispone y Teosindo la encuentra terrible:

*“Pero ¿en qué culpalla puedo
si ha sido fuerza de un rey?
Donde no hay culpa ¿ha de haber
afrenta? ¡Rigor terrible! (escena 10^a, acto 2^o)*

Teosindo, olvidado por la ley del honor, luchará junto a Progne contra Tereo, contra el tirano.

Ovidio basa su tragedia, a nivel de personajes, en el triángulo pasional, y los tres acabarán desapareciendo. Castigados se convertirán en pájaros. Teosindo no tiene cabida en la tragedia ovidiana. Para Guillem le es imprescindible para la consecución de la comedia. Forma pareja con Filomena y Filomena-víctima tiene que ser recompensada al final de la obra.

Arminda y Diantre

Son los protagonistas del tercer acto, creado íntegramente por el autor. En el porcentaje de apariciones en escena ocupan los dos primeros puestos, por encima de los personajes trágicos.

Diantre es el hijo de Filomena y Teosindo y Arminda de Progne y Tereo. La primera alusión que se hace de ellos en la obra tiene lugar en el 2^o acto, y en los dos momentos más tensos de la tragedia.

En el momento que Tereo intenta gozar de Filomena (escena 8^a del 2^o acto), esta le notifica que espera un hijo de Teosindo. La noticia aumentará la pasión del rey que, no llegando a violarla, le cortará la lengua. Filomena huirá al monte y allí nacerá Diantre. No aprenderá a hablar por la mudez voluntaria de la madre.

Cuando Progne conoce la desgracia de su hermana por el bordado que le entrega el hortelano Lisardo y decide vengarse de su esposo matando al primogénito Itis, el ayo salvará de la venganza sangrienta a una hija de un año, dándosela a cuidar a un villano.

Guillem, de forma consciente los introduce en la tragedia, pero inocentes e ignorantes de ella, para que su importancia esté sustentada con anterioridad, convirtiéndolos en protagonistas del tercer acto y no ser un mero añadido.

Guillem de Castro nos da por medio de estos adolescentes fuertes, desinhibidos, violentos, tiernos, escenas de didactismo: aprendizaje del habla en Diantre (escena 4^a, acto 3^o, llamado de eco), el descubrimiento del sentimiento amoroso de los dos jóvenes, de la música que Diantre conoce al quitarle a un soldado el tambor, la guerra y la milicia.

Asisten a las luchas que mantienen Progne y Teosindo contra Tereo. Primero como meros espectadores y más tarde interviniendo en ellas, cada uno tomando parte al lado de su padre aún sin saberlo, movidos por la “fuerza de la sangre”.

Ante estos jóvenes, los personajes de la tragedia resolverán sus luchas y malentendidos. Su abuelo Pandión, rey de Tebas, consentirá la boda de esta pareja.

Diantre y Arminda forman la tercera pareja de la obra. Inocentes en la tragedia de sus padres, principales protagonistas del tercer acto, marcan de forma definitiva el carácter de comedia de "Progne y Filomena".

2.3. Responsabilidades de los protagonistas de la tragedia

Los protagonistas de Guillem, por lo visto anteriormente, son diferentes a los ovidianos, y también las causas, errores y casualidades, de sus comportamientos. La fatalidad no aparece en la obra del valenciano; Tereo-víctima no dañará a Filomena como en la leyenda clásica; Filomena no participará en la venganza sangrienta. Solo Progne aparece con todo el horror de lo monstruoso; su venganza no tiene disculpa, ni siquiera tras la manipulación que Guillem hace de la lectura errónea del mensaje.

Guillem necesita, para que el final de la obra sea comedia, dos cosas: final feliz de las parejas protagonistas y ejemplaridad ajustada al orden social instituido.

El dramaturgo valenciano se encuentra con unos comportamientos que no puede justificar, ni se lo propone. El espectador sabe que la venganza de Progne no tiene disculpas. Guillem, para conseguir el final feliz y la ejemplaridad no tiene más recurso que repartir las responsabilidades de los hechos ocurridos entre los protagonistas. En ese reparto, la culpabilidad recae sobre todos ellos, quedando así más diluidas las acciones trágicas.

Cada uno tratará de explicar el porqué de su actuación. Todos reconocerán su culpa, incluso la inocente Filomena. Todos han sufrido. Confesando sus culpas (nada ha ocurrido por la "fatalidad"), avergonzándose de sus actos, repartándose las responsabilidades, única forma de finalizar, no una tragedia, sino una comedia.

Todo esto tendrá lugar en las cinco últimas escenas del acto 3º. El primero será Teosindo el que se justifique ante Filomena: prefiere vivir con ella deshonrada que renunciar a ser su esposo. No podrán vivir en una sociedad que exige honor a sus integrantes, pero sí en el campo, aislados, pero felices:

Teosindo: *"Mis agravios te perdono
pues que culpaste en ellos.
Quédese el mundo en las leyes
que atropello y maldigo,
y esté yo, estando contigo,
entre cabras y entre bueyes"*. (escena 20ª, acto 3º)

Así resuelve Teosindo sus dudas sobre la obligación de defender el honor de Filomena que se había planteado en el segundo acto. La protagonista seguirá muda y le rehuirá al ver que Teosindo sigue equivocado respecto a su honor, y así lo manifiesta en un "aparte":

*El sospecha que en lo más
le han ofendido mis daños"*. (escena 20ª, acto 3º)

Reconoce que debió hablar mucho antes y no mantener a Teosindo en el error. Si quedó muda tanto tiempo fue porque se prometió no volver a hablar hasta poder vengarse. Así queda justificado el silencio de Filomena respecto a Teosindo.

En la escena 23.^a del tercer acto, Tereo encuentra a Progne y quiere matarla con la espada. Ella se humilla ante el esposo y justifica su venganza:

*“si te ofendí fue por ver
que una hermana me afrentaste
y la lengua le cortaste;
fui loca”.*

Guillem da tratamiento de “loca” y la monstruosidad de su venganza es solo un acceso de locura.

Tereo se justifica ante su esposa; no afrentó a Filomena, sólo hubo intento y reconoce tan sólo la culpa de haberle cortado la lengua:

*“yo confieso que cortalla
la lengua gran culpa fue;
más no mereció tal culpa
la pena a que me condena”.*

Si la venganza de Progne tiene como causa algo que no ha ocurrido, la culpa de esta mujer queda aumentada. Ha matado a su hijo por sólo un intento de violación. En su descargo culpará a Filomena. Ella ha propiciado su desmesurada venganza por no hablar y explicarle exactamente la acción de Tereo. Será responsable, la bondadosa Filomena, la víctima del tirano Tereo, de la muerte de Itis. Reconoce la culpa ante Progne.

Progne: *“Filomena,
con la intención te ha ofendido
y un hijo a los dos nos cuesta.*

Filomena: *Tienes razón y a sabello
antes, ni muda estuviera
tantos años, ni buscara
mayor venganza a mi afrenta.”* (escena 24.^a, acto 3.^o)

También los hermanos, Teosindo y Tereo se recriminan. Para el amante de Filomena Tereo es “¡injusto hermano”!; para el rey de Tracia, Teosindo es “traidor”. Cuando todos los protagonistas se hayan justificado, Teosindo reconoce que “Es mi rey con ser mi hermano”, fórmula de sometimiento al poder real.

Toda la acción dramática queda sujeta en este final de obra, a un reparto de responsabilidades, a unas justificaciones y a un sometimiento al orden social establecido.

Tereo no hubiera intentado forzar a Filomena, ni mutilado, si no hubiese sido “engañado” por Teosindo. Progne no hubiera matado a su hijo si Filomena hubiese explicado, desde el momento de su desgracia, la verdad. La mudez de Filomena no hubiera tenido lugar de no existir el abuso de poder de Tereo. Teosindo no habría tenido que enfrentarse a su hermano y rey para defender el honor de su amada si Tereo no se hubiera enamorado de Filomena y ésta le hubiera explicado la verdad.

Todos son responsables; todos justifican sus acciones; todos son cómplices en la tragedia. El reconocimiento de las culpas, hace a los protagonistas, víctimas y verdugos. El sometimiento a las normas sociales, su contricción, el reconocimiento ante Pandión de sus desdichas, dan un final ejemplar a la obra, a la comedia. El perdón llegará a todos.

Guillem contaba con un público que deseaba, que los errores quedarán aclarados, que la fidelidad en el amor fuera recompensada, que las tres parejas encontraran su felicidad y fueran bendecidas por la autoridad máxima, por Pandión, rey de Atenas, padre de Filomena y Progne, abuelo de Arminda y Diantre.

Visto hasta aquí cómo Guillem ha manipulado elementos trágicos o ha creado otros, no podemos pensar que el acto tercero, añadido íntegramente al discurso narrativo ovidiano, sea lo que determine la clasificación de comedia de "Progne y Filomena". Desde la primera escena, el dúo de amor de Filomena y Teosindo, Guillem, conscientemente, ha ido recreando la leyenda clásica para conseguir su propósito: transformar una tragedia en comedia.

Con anterioridad, el autor valenciano había dado obras cuyo tema era un drama de honor que se resolvía felizmente para los protagonistas: "El conde de Irlos", "El nacimiento de Montesinos", "El desengaño dichoso", "El conde Alarcos"... Pero Guillem, en estos casos, no tenía nada más que seguir el romance o el cantar juglaresco. El final de comedia se lo daba hecho el Romancero.

Al tomar una fuente trágica, sin concesiones, "Progne y Filomena" será una recreación de Guillem para poderla convertir en comedia. Un trabajo de creación que no hacía con otras fuentes.

La fuente de Ovidio le brinda suficientes elementos senequistas para transmitir al espectador, angustia, temor, truculencia, sangre... Y al mismo tiempo consigue una comedia satisfactoria en su ejemplaridad para una sociedad respetuosa con el orden establecido.

Pero todo lo que venimos constatando en el empeño de Guillem por crear una comedia, no sería suficiente si la puesta en escena no lo rubricara. En el texto, en las "acotaciones", nos da el autor las líneas de una propuesta teatral de comedia.

3. Técnica teatral de "Progne y Filomena"

Las dos obras de Guillem de Castro de fuente clásica, "Progne y Filomena" y "Dido y Eneas", difieren en su puesta en escena, en la técnica teatral para su representación. La diferencia viene dada porque Guillem concibe "Dido y Eneas" como tragedia, y "Progne y Filomena" como comedia.⁹

Podemos decir que el autor valenciano rehuye la tragedia en su producción y "Dido y Eneas" es una excepción.¹⁰ Excepción en cuanto que da una tragedia y por la puesta en escena, presentando un teatro de "aparato".¹¹ Para esta tragedia usa la tramoya, el torno o bofetón, y de la cortina de las apariencias. Nueve "acotaciones" nos indican el "aparato" para su puesta en escena. Otros signos colaboran esta puesta escénica de tragedia:

- Las acotaciones son largas y minuciosas.
- Las referencias a "vestuario" son exclusivamente para dar la dignidad de las protagonistas, Venus y Dido. No concede a este código teatral otra significación.
- Hay referencias al "atrezzo" referido a mobiliario, que no encontramos normalmente en sus comedias. Y lo mismo ocurre con el código signico de "música".

— Los versos por réplica ocupan el porcentaje más alto de las obras de Guillem, 5'78. Es un teatro más de palabra si lo comparamos con el resto de su producción. Los monólogos de los protagonistas narran acontecimientos pretéritos, y en momentos, de forma reiterativa.

— Por ser teatro de palabra, en la obra hay pocas escenas por jornada (16, 19 y 19 respectivamente). Número bajo que Guillem supera en el resto de su producción.

Teatro de palabra y “aparato” para una tragedia. Rompe la norma del resto de su producción. Son características de sus comedias el escenario polivalente y texto con bajo índice de versos por réplica. Una tragedia ha obligado al autor a dar una técnica teatral que difiere de sus otras obras. Y para “Progre y Filomena”, tragedia clásica, más terrible que “Dido y Eneas” no dará esta puesta en escena.

En primer lugar señalaremos que no usa “aparato” ninguno y recurre tan solo a los medios propios del escenario, como en toda comedia.

“Progne y Filomena” está dividida en tres actos. Las escenas (19, 23 y 25 respectivamente) son más que en “Dido y Eneas” y adquieren autonomía frente al “cuadro”; tan sólo persisten los de final de acto.

Hay poca diferencia de número de escenas entre el acto 1º y los restantes porque, tanto la presentación de personajes y de la acción dramática, se resuelve en las cuatro primeras escenas e inmediatamente aparece el elemento desestabilizador, el “equivoco”, que desatará la tragedia de Tereo. Guillém acumula en el acto 1º acontecimientos que en la fuente clásica están distantes, en espacio y tiempo, porque se propone finalizar la leyenda ovidiana en el 2º acto. Por todo ello nos da un acto 1º menos estático, cargado de acción dramática y con el elemento dinámico del “equivoco”, propio de la comedia.

Encontramos un número alto de “acotaciones”, 124, que responde al mayor número de escenas y que marcan el predominio de éstas. Número alto frente a las 86 de “Dido y Eneas”. Las acotaciones son de poco texto, escuetas, en contraposición a las muy explicativas de la tragedia.

Tan sólo hay cinco acotaciones de “escenario”. Estos cinco signos hacen referencia a lugares dramáticos abiertos, exteriores, como campo, monte o jardín. Los elementos que se señalan son muy simples: arbustos, árbol, arrayanes... Lo señalado, más la referencia a las dos puertas de entrada y salida al escenario (al mismo tiempo puerta de la cueva de Filomena o de la choza de Armida) y el uso de la segunda altura (monte por el que subirán o bajarán algunos protagonistas en las últimas escenas de la obra), es todo lo que necesita, en cuanto a elementos escénicos, para su puesta en escena. Escenario polivalente, sin un solo signo escénico de espacios interiores, palacios, lugares dramáticos obligados para los protagonistas, reyes o hijos de reyes.

La obra presenta un número elevado de “apartes”, 160, debido a dos motivos. Uno, porque los protagonistas deben silenciar ante los demás sus sentimientos; otro, porque en la obra aparece el “enredo” bajo la forma de “engaño” según Tereo o “equivoco” casual según Teosindo (ya indicado como elemento propio de comedia).

El número de signos de "atrezzo" es alto, 30. Se dan por igual en los primeros actos como en el tercero. El aumento de "atrezzo" es típico de las comedias.

Las acotaciones referentes a movimiento de actor (de acción, actitud o gesto) son bastante numerosas, 72, para la época en que está fechada la obra por Bruerton. Pero cuando un autor cree que es importante suele acotar más.

Los signos de "vestuario", 11, casi siempre son indicativos del estado de ánimo de los protagonistas, o para señalar la clase de vida que llevan en el tercer acto, por ser distinta a la de los anteriores.

En el teatro de Guillém no suele haber muchos signos referentes al código "maquillaje/peinado", sin embargo en esta obra aparecen para destacar elementos senequistas. La sangre aparece en manos, cubriendo el rostro, sobre los vestidos, en una copa para que la beba Tereo e incluso sobre el tablado. Sólo he contabilizado en este código, como es natural, cuando aparece en rostro o manos de los protagonistas. Raferente al peinado, los signos que aparecen, nos indican actitudes desesperadas, o el aspecto salvaje de Filomena en el tercer acto.

Las escenas con indicación de "dentro" son solamente cuatro. En las comedias suelen ser pocas, no en tragedias y dramas de honor.

Propio de la comedia barroca son, el porcentaje bajo de signos de "escenario", de escenas "dentro" y ausencia completa de "aparato". Pero aumentan los signos de "atrezzo", "vestuario" y "apartes".¹² La técnica teatral de "Progne y Filomena", dada en las acotaciones, tiende a igualarse a la de las comedias, más que a los dramas o tragedias.

A esta puesta en escena hemos de añadir la baja densidad de "palabra". El índice de versos por réplica es bajo, 3'14, en comparación con la tragedia "Dido y Eneas" que daba 5'78. Una comedia urbana escrita por Guillém en la misma fecha de "Progne y Filomena", según Bruerton, "La verdad averiguada", da una densidad de palabra de 3'13, muy similar a la obra que nos ocupa.

Su bajo índice de versos por réplica se acerca a las comedias, con pocos monólogos narrativos, ni juegos verbales y mucho menos monólogos eruditos. Los diálogos, en muchos momentos, adquieren gran rapidez.

La puesta en escena de "Progne y Filomena" ratifica, de forma práctica, el propósito de Guillem de crear una comedia. Tanto la narrativa del texto, con elementos manipulados y otros creados por el autor, así como la técnica teatral, se acoplan perfectamente y cumplen la intención de Guillem de Castro, objeto de este trabajo: escribir una comedia tomando como fuente una tragedia.

NOTAS

- 1 *Las Metamorfosis*, de Ovidio. Edición y traducción de V. López Soto, 2ª edición, Edit. Bruguera, Barcelona, 1979.
- 2 Para lo referente al teatro valenciano del siglo XVI, remito a la tesis doctoral, inédita, de José Luis Sirera, Facultad de Filología de la Universidad de Valencia.
- 3 *Lope de Vega y la formación de la comedia*, de Rinaldo Floldi, Edit. Anaya, 2ª edición, Barcelona.
- 4 *Teoría de la comedia*, de Elder Olson y *La comedia española del Siglo de Oro*, de E.W. War-dropper, Edit. Ariel, Barcelona, 1978. Ver el texto íntegro de Ricardo del Turia, *Apologético de las comedias españolas* (Valencia 1616), publicado por Sánchez Escribano y Porqueras Mayo en *Preceptiva dramática española*, Edit. Gredos, Madrid, 1965.
- 5 Rinaldo Floldi, obra citada.
- 6 *Las metamorfosis*, de Ovidio, págs. 163-170 de la edición ya citada.
- 7 Ver nota anterior.
- 8 Ver nota 6ª
- 9 Las fechas de estas dos obras dada por Bruerton en *The chronology of the comedias of Guillem de Castro*, *Hispanic Review*. Vol. XII, nº 2. April 1944, son: *Progne y Filomena* (1608?-1612?), *Dido y Eneas* (1613?-1616?).
- 10 La primera obra de Guillem *El amor constante*, por su escasa calidad, no la tenemos en cuenta.
- 11 Sólo recurre a un mínimo de "aparato" en su única obra de tema religioso de su etapa valenciana *El mejor esposo*, necesario para este tipo de obras. En cuanto a comedias, sólo en *El conde de Irlas* usa el escotillón en la última escena del 2º acto para que el criado Landin desaparezca.
- 12 *La propuesta teatral del primer Lope de Vega*, de J. Oleza, Cuadernos de Filología, III, 1-2 Facultad de Filología de la Universidad de Valencia, 1981.

Ensayo provisional sobre la mitología contenida en "Tombatossals" (1930), cuento de J. Pascual Tirado y mito de toda la vida

JAVIER CAMPOS VILANOVA

Es de notar que en aquel tiempo había gigantes sobre la tierra; porque después que los hijos de Dios se juntaron con las hijas de los hombres y ellas concibieron, salieron a luz estos valientes del tiempo antiguo, jayanes de nombradía.

GENESIS, VI, 4

¿Por qué se encuentra tan poco desarrollado el estudio del cuento popular?

VLADIMIR PROPP

El hecho de lo inconsciente colectivo es sencillamente la expresión psíquica de la identidad, que trasciende todas las diferencias raciales, de la estructura del cerebro. Sobre tal base se explica la analogía, y hasta la identidad, de los temas míticos y de los símbolos, y de la posibilidad de la comprensión humana en general. Las diversas líneas del desarrollo anímico parte de una cepa básica común cuyas raíces se extienden en el pasado.

K.G. JUNG

Sense dubte el millor aplec rondallístic valencià és el Tomba-Tossals, de Josep Pascual Tirado...

MANUEL SANCHIS GUARNER

In this way we can state that there are tokens of neolithic settlements spread over the regions of Castelló.

CARME OLARIA

MITO de toda la vida o, por lo menos, desde hace unos cuantos miles de años. Y ya iré dando razones, pero por partes, que he puesto cinco folios debajo de éste y no quiero pasar de ellos.

Un punto de ataque. Introducción

Me gustaría escribir un breve ensayo sobre Tombatossals que mostrara, me mostrara, cuál ha sido mi camino hacia él, cómo llegué a la idea de que *Tombatossals*

éramos todos y que, en resumidas cuentas, reflejara cuánto mi psique se ha enriquecido no sólo con su lectura, sino también con su práctica. Y el primer problema: Tombatossals folklore o Tombatossals literatura. No importa. Ambos. Su estilo, como cuento, es artificialmente rico, arremilgado, un poco postizo, pero muy digno. *Sanchis Guarner*, a quien arriba sólo he citado a medias, escribió: “Sense dubte el millor aplec rondallístic valencià és el Tomba-Tossals de Pascual Tirado (Castelló, 1930) per bé que potser una mica massa elaborat...” Y sirva la cita entera para cubrir mis espaldas.

No es éste el lugar más adecuado para prolijidades teóricas acerca de lo que vengo llamando “gayaterismo histórico”. Resumo un poco, que viene a cuento. Parece como si, desde la instauración de las Fiestas de la Magdalena —en su estructura actual— en 1946, Castellón no tuviera más historia que la conocida a partir de su fundación: todo, se piensa tribalmente, comienza con Jaime I. Antes de este Rey, nebulosas y lagunas. Hay un evidente miedo al pasado. Incluso el erudito *Traver*, en su conocida obra *Antigüedades de Castellón*, poco afortunado, escribe: “Tienen nuestras antigüedades la modestia propia de un pueblo de labradores y menestrales, con ascendencia propia y continuación actual, con tradición clara y precisa, hijos de la tierra que pisan, con mayoría de estado llano y contadísimas familias de nobleza.” Vaya un estilo y un complejo de inferioridad. Como si pasar del casi eterno paleolítico y llegar a la agricultura no fuese suficiente rasgo de antigüedad y nobleza. El ejemplo de *Traver* ilustra bien qué es gayaterismo. No quiero decir que estemos en Pompeya, no, que nobles, por hijos de *Adán*, lo somos todos; y abuelos, por concatenación generacional, todos tenemos, faltaría más; y de antigüedades, sobran: Cova del Petrolí, Les Santes, El Tirac, el Camí de la Costa, Can Ballester, Vila Real, Salandó, Orpesa, Benicàssi, Cova de la Seda, Corral Blanc, etc., y, muy cerquita, en Vilafámes, un húmero del Paleolítico Inferior con más de 300.000 años. Sobran antigüedades. La fundación-traslado de Castellón es muy reciente. La gente ya sabía escribir.

1. Tombatossales de otros sitios. Gigantes civilizadores

Estamos ante un mito y no diré nada nuevo si hablo de símbolos y arquetipos, y de fuentes anteriores al de moda *Jung*, que ya *Otto Rank* escribía de estas cosas a principios de siglo.

Unos cuantos Tombatossales bien desperdigados apuntalarán bien mi idea, y no iré a gigantes en general, sino a Tombatossales en particular. Unos cuantos y, a ser posible, que hagan pareja con *Arrancapins*. El más cercano lo conozco en Alcoy, *Esclafamuntanyes* —otro aplec rondallístic valencià—, recopilado y escrito por el venerable *Enric Valor*. Será coincidencia, pero en este cuento aparece otro *Arrancapins*. Dos *Arrancapins*, un *Tombatossals* y un *Esclafamuntanyes*. No debo contar aquí la historia del gigante alcoyano, pero diré que en lo básico, mitología, gigantazgo, aventuras descomunales, heroicidad y paralelismos nominales, a la del de la Plana. Y el *Tombatossals* más lejano lo localizo en Rusia: *Vladimir Propp* habla en su famosa *Morfología del Cuento* de *Viertogor* y *Viertodoub*, nombres que, traducidos al castellano, quieren decir “vuelca-montañas” y “vuelca-robles”, personajes

de los cuentos populares rusos que desgajan colinas y desarriagan árboles con que entorpecer el camino de la dragona, la maligna sierpe de los cuentos. En Torre En Domenech, cerca de Castellón, hay también Arrancapins. En Extremadura corre la leyenda de *Desgajapinos* y *Vuelcacerros*, gigantes también de evidentes paralelismos tomatosselianos. Y paro, que es provisional este ensayo y tengo el papel limitado. Puede que algún día me extienda y tenga entonces más documentación y ganas. Y, aparte de leer mucho, conste que he hecho lo que era menester: hablar con los más viejos del lugar... ninguna "versión" anterior..., todos conocían Tombatossals por el cuento de *Pascual*... parece que Tombatossals sea un invento de Pascual... ¿falla algo? No, en absoluto: los viejos de hoy eran mozos cuando el cuento se publicó. El ciclo se ha cumplido: el nacimiento de una leyenda: de los hechos a las palabras, pasando por la memoria colectiva, del mito a la leyenda, y de la leyenda al cuento, y una vez escrito éste, fijado en texto, esa misma memoria colectiva se relaja y se agarra a la comodidad de la literatura, o ¿acaso tuvieron en Alcoy, Rusia y Castellón la misma idea e inspiración? Y en muchos más sitios: si tomatossals nace de una *Penyeta Roja*, también lo hace *Amayicoyondi*, gigante mítico de los masacrados indios pericúes de California. Y *Bochica*, dios-gigante civilizador de los chibchos de Gundinamarca, en la Columbia Central, también se comporta a lo Tombatossals derribando montañas y aliándose con un rey agricultor. Y podríamos pensar en *Goliat*, *Hércules*, *los Titanes*, *los Cíclopes*, *Polifemo*, *Pantagruel*, *Caraculiambro*, *Thrym*, *Gerriod*, *Egir*, *Mimir* y los *Hecatonquiros*. Y *Osiris*, e *Hindra*... Osiris el Egipto, entre otras muchas cosas, es relacionable con Tombatossals por su estatura superior, por enseñar la Agricultura a los hombres y por su conquista de Asia..., también Tombatossals sale a la conquista de las Islas Columbretes, asimiladas al Caos, a lo informe primigenio, a lo no dominado, al peligro, una isla para *Tombatossals-Ulises*, dura prueba para el héroe... y en Indra el Hindú, veo también a Tombatossals en algunos puntos de compartida identidad: hijo del Cielo y de la Tierra, liberador de las aguas, derrotador del dragón *Vitra*, rasgador de las nubes (Bufa Nuvols de rebote), *Hindra* el Hendidor de la Montaña. Me acuerdo ahora de los *Asuras*, hindúes también, titanes poderosísimos y muy hábiles magos. Y cito ahora a Otto Rank: "...tal hecho (la desconcertante similitud en la trama mítica del Planeta) impresionó desde antiguo a muchos investigadores, y uno de los principales problemas de la investigación de los mitos sigue consistiendo en la dilucidación de las causas de esas amplias analogías en el esquema fundamental de los relatos míticos, analogías que se tornan aún más enigmáticas por la coincidencia unánime de ciertos detalles y su reaparición en la mayoría de los grupos míticos." Palabras de Rank escritas en *El Mito del Nacimiento del Héroe*, de principios de siglo.

2. Más mitología. Claros recuerdos neolíticos

Quien no haya leído a Pascual Tirado que abandone estas páginas y busque presto un ejemplar del Tombatossals. En él sabrá de su sencillo argumento: en el primer capítulo Tombatossals, engendrado durante una tormenta, nace de Penyeta Roja, femenina tierra, que le da a luz. En el segundo capítulo, crecido, es recibido por el *Rei Barbut* en su Corte donde le propone una alianza para cumplir una tarea de verdad heroica: introducir la Agricultura, enseñar ese Arte a los humanos de acá... ¿difusionismo cultural o tradicionalismo indígena? ¿nos trajeron la Agricultura o

fue inventada aquí paralelamente a otros lugares? No me caen bien los difusionistas y, apoyado por evidencias, me apetece pensar que desde hace mucho son acá agricultores.

Tombatossals, en el tercer capítulo, está enamorado de una sirena que, al final le hundirá la flota, la traición de lo quimérico. En el cuarto, *Garxolí del Senillar*, pretendiente estrábico de la Infanta, se alía con el *Duc de la Polseguera*, del Señorío del Bovalar, y con el *Baró del Plà de les Vaques*, una alianza ganadera contra una alianza agrícola, que “bovalar” viene de “bou”, toro, y “vaques” de “vaca”, vaca. *Caín y Abel*, cow-boys contra granjeros, vegetarianos contra carnívoros, antiguos cazadores epipaleolíticos desarrollándose hacia la ganadería a lo largo de siglos de paulatina domesticación contra antiguos recolectores de granos, frutas, raíces, verduras y cualquier cosa que echarse a la boca, que la cultura comienza cuando la barriga está llena y empieza la gente a aburrirse... Tombatossals, el mito vívido castellonense del nacimiento de la Civilización y la Agricultura, un recuerdo de nuestra primera neolitización: un gigante, o todo un pueblo con el recuerdo y la experiencia de generaciones y generaciones, o un extraterrestre, ayuda a un venerable rey, o mejor diría al cabecilla de una horda cercana (¿la que habitó la Cova de la Seda—tan cerca de Penyeta Roja— durante el Quinto Milenio antes de Cristo?) a traer civilización y agricultura, o a enseñarlas, que es lo mismo. Podemos hablar de “Los trabajos de Tombatossals”, mas quien de ellos desee saber, que se los lea de Pascual Tirado... En esta guerra, iba escribiendo, de ganaderos contra agricultores, ganan estos últimos. En realidad gana Tombatossals ayudado por una desafortunada pandilla de míticos macroántropos: *Traga-Pinyols* (puede que el único personaje inventado originalmente por Pascual Tirado, aunque no es este el momento de dar razones) con su brutal ametralladora frutal y anal; *Arrancapins*, el Viertodoub de la Plana y Montornés; *Bufa-Nuvols*, de nacimiento anterior al del mismo Tombatossals, que por algo es el aire, *Eolo*, dios del Viento, pariente mismo de *Tossal Gros*, padre del héroe-gigante-mito-símbolo-tótem-dios Tombatossals. Y *Cagueme*, el débil, el único de todos que sabe leer, el intelectual, el estudiante, pues hay en el texto unas sabrosas referencias al modo neolítico de practicar la escritura (junto a la cera, la madera y la piel, supongo): las tablillas de barro. Pero no hay que confundir el texto del cuento con su ancestral origen, mítico y milenarista, y de éste, quien más me interesa ahora es Tombatossals.

3. El Dios Tombatossals. San Tombatossals Geonato

Tombatossals conquista las Islas Columbretes para el Rei Barbut, pero resulta en ellas medio derrotado, una pírrica victoria en lucha contra los filisteos que, huídos de la furia de *Sansón*, habitan en ellas. De gigantes va la cosa. Puede que sea cierto, no sé, sólo diré que había oído de griegos, fenicios, romanos, moros, normandos y alemanes, nunca de filisteos, y plantearme aquí si las islas eran conocidas, o habitadas, de antiguo, me parece una tontería porque desde el Desierto de las Palmas se las puede ver en un día adecuado. De Columbretes, pues, toda la vida; y me gustaría saber si algún ojo humano llegó a verlas salir, que imagino la humareda, erupción volcánica cerca. No he leído ni a Sos Baynat ni a Teófilo Sanfeliu, geólogos locales, y ellos, supongo, deben saber su antigüedad, acaso terciarias, según mi

hermano Miguel, también geólogo. El caso es que, como Osiris, Tombatossals se marcha a la conquista de tierras lejanas en un intento, conseguido por cierto, de llevar más allá de la mar el imperio del Rei Barbut, imperialismo castellonero: el Vello de Oro, la Odisea, las Manzanas de Oro, *Telémaco-Bufa-Nuvols* y todos cuantos quepan. Cuando Tombatossals regresa a la Corte del Rey en travesía de bajeles que navegan solos, semiderrotado, es recibido, no obstante, con vítores y alabanzas, que ha vencido al fin y al cabo. El libro acaba con *San Cristóbal*, significativo. Y luego lo comento...

Tombatossals, más que un héroe de cuento, es un dios antiguo y pagano. *Mircea Eliade*, en *El Mito del Eterno Retorno*, escribe: "El mito es el último —no el primero— estadio del desarrollo de un héroe". Y, en otra parte del mismo libro: "La memoria popular retiene difícilmente acontecimientos individuales y figuras auténticas. Funciona por medio de estructuras diferentes, categorías en vez de acontecimientos, arquetipos en vez de personajes históricos." Tombatossals es la tierra domesticada, la Agricultura misma, la fuerza civilizadora, la Naturaleza conocida, la tierra sin domesticar, el hijo de la Tierra, la Tierra...

El nacimiento de Tombatossals, no por casualidad, ocupa mucho del esfuerzo de Pascual Tirado: el gigante es hijo de Penyeta Roja fecundada por el cielo durante una tormenta en que Tossal Gros, marido cornudo, ve cómo el agua y el rayo caídos sobre su esposa la montan y la ponen redonda. Tossal Gros, Tierra también en particular versión masculina, no actúa directamente sobre Penyeta Roja... es sólo un mero director de orquesta que dirige a Bufa Nuvols, maestro celestino de ceremonias. Las Bodas el Cielo y la Tierra. El aire, el agua, el fuego y la tierra: los cuatro elementos en danza hacen que de la Tierra nazca un gigante. ¿Cabe más mito? Entre los indios iroqueses pasa lo mismo: *Ga-Oh*, gigante que ejerce poder sobre los vientos, bufanuvoliano, es invocado para que fecunde a la tierra, al igual que *Shina-Tsu-Hiko*, entre los sintoicos japoneses, y *Susano*, también eólica divinidad sintoica. La mitología romana, vía *Virgilio*, recoge una tormenta durante la boda de Eneas y *Dido de Cartago*, algo que se comprende sin necesidad de muchas lecturas, el matrimonio del Cielo-macho con la Tierra-hembra, todo un símbolo fecundador... ¿a quién no le gusta hacerlo con fuego cerca y en una cerrada tormenta con aparatosa máquina de truenos y centellas?

El nacimiento de Tombatossals, de este modo, se convierte en una especie de piedra fundacional del mito: nace el hijo de la Tierra, el inmortal, el retoño del Planeta, el símbolo de la especie humana, el *Rey Arturo* mezclado con Hércules (que hay también mesas redondas en Tombatossals) y con todos los de antes. Nuestra película del neolítico... ¿rodada por quién? ¡Vaya usted a saber! Que a esa pregunta no respondiera el propio Pascual Tirado aunque naciera de nuevo o resucitara sólo para ello. Pascual Tirado, por otra parte, no está del todo muerto, que dejó memoria, anécdotas, obra, hijos y nietos, y de árboles plantó muchos, labrador poco leído, garantía de autenticidad, lejanía de empachos librescos.

No digo tonterías: piénsese un poco y se comprenderá que, por más arraigada que se tenga la concepción newtoniana fisicista del tiempo y del espacio, dos o tres mil años —tiempo del que tenemos pruebas de usos agrícolas aquí— no son demasiados, unas cuantas generaciones, no demasiadas, si nos remontamos al *Homo de Vilafamés*, *Maricastaña*, o al mismísimo *Ramapithecus*. Y no somos tontos, que en

La Todolella —y sigue mi admiración— bien conservan danzas prehistóricas. Insisto, que es por ello mi tesis: Tombatossals: leyendas de origen neolítico con claro matiz arquetípico y universal.

4. Más cosas. La Sirena. San Cristóbal. Un bautizo de última hora

Escribo de un tirón en la madrugada del día del Pilar de 1982: no me puedo concentrar: la colonia maña en la Plana se festeja alegremente con jotas, vino y voces. Han acabado, al acordeón, bailando Los Pajaritos, horror. Sólo me queda un folio y sigo en lo de ser provisional y muy breve. Cómo acabar: insertaré unas cuantas ideas paganas a esta traca de dioses y, más ancho que una estepa, tranquilo me quedaré. Así lo habré visto y escrito. “I shall bear quietly whatever adventure may befall me...” y soportaré con calma cualquier suceso que caiga sobre mí. Lo dijo Arturo de Bretaña.

Ulises cruza el Mediterráneo esperado por Penélope y tentado por una *Sirena*. Tombatossals, en su medida, tarea de héroe, tiene también su Odisea, y larga, redentoria de sí misma y de todo cuanto pueda simbolizar, viajes a Columbretes aparte...

Perdón por mi obsesión, pero es importante..., algo referido a la ola de gayaterismo que nos invade. Al alcance de cualquier interesado está el saber que, antes de 1946 —fecha torpe de invención de las fiestas de la Magdalena (interés turístico nacional) (¿para cuándo internacional o galáctico...?)— las fiestas de “toda la vida” en Castellón eran Carnaval y San Cristóbal, en Julio. ¿Casualidad? ¿Quién es San Cristóbal? No lo he investigado, pero me dice el clérigo *Pere Riutort* que San Cristóbal no existió, que se trata de adaptaciones localistas diferentes de una misma idea arquetípica. No lo sé yo. Copio directamente de una tal *Enciclopedia Seguí*, de principios de siglo, de la biblioteca de mi abuelo: “San Cristóbal mártir cristiano que nació en Siria o Palestina y debió sufrir el martirio en tiempos del Emperador Dacio. Cuentan que se ocupaba en pasar viajeros sobre sus hombros por un torrente, y habiéndosele aparecido Cristo bajo la forma de un niño, le reconoció por el peso que le abrumaba, a pesar de su estatura colosal y su fuerza hercúlea. Entonces empezó su predicación y se le dio el nombre de Christophle, Porta-Cristo (Xristosballo), con que se le conoce. Se celebra su fiesta el 25 de Julio. En Barcelona lo han adoptado como patrón los conductores de automóviles (chauffeurs).” En Barcelona y en toda la Cristiandad... ¿qué ignominio ver a este Heracles cristiano convertido en urbanita marca de autoescuela! Mas... ¿qué he querido significar con esta cita? No sé, pero ya me enteraré, cuando la Iglesia, el Ayuntamiento, tal Parroquia, o quien fuera o fuese, hizo a San Cristóbal patrono de Castellón. No lo sé, repito, pero Tombatossals estaba detrás. Hay muchos paralelismos entre el santo y el gigante: ambos, de un modo u otro, soportan la Tarea, la Sabiduría. San Cristóbal, según otras interpretaciones, cruza a los hombres el río de la Ignorancia, les lleva al otro lado... Tombatossals lleva a los hombres el conocimiento de la Agricultura, que es la sabiduría y la civilización, los secretos de cómo arrancar fruto a la Tierra. La primera maldición, no obstante, la pérdida del paraíso. Ojalá nos hubiésemos quedado en los más primitivos estadios del Paleolítico Inferior, en el Paraíso Terrenal, en la Edad de Oro, o de Piedra, que es lo mismo. Ahora estamos todos locos y la cultura

industrial nos neurotiza sin piedad. Nació la agricultura, y la propiedad, y los ejércitos, y la acumulación de riquezas, y la familia, y el estado, y la majadería de llamarnos sapiens-sapiens, de la horda a la urbe, de la cueva al apartamento de Benicàssim, de urbe a Comunidad, pasando por yermo, reino, antiguo reino, región levantina, país, levante español, Cataluña Sur, y no sé qué más... de Comunidad a Estado de las Autonomías, y a Europa, y a la NATO, y al Mercado Común, y al Espacio Exterior, y al Quinto Pino, Pi Gros.

No he querido decir que San Cristóbal sea Tombatossals bautizado, pero casi casi. Y acabo: para escribir estos folios he leído a todos los mentados y a otros que me dejó, he mantenido correspondencia con varias partes del mundo, he hablado con muchísima gente, Pere Rambla y Lluís Meseguer, muy aficionados y devotos de Tombatossals, he escrito de un tirón sin consultar demasiadas fichas, he paseado por el Montornés, me he embarcado a Columbretes, he hecho futin por el Caminàs, he entrado en la Cueva de las Maravillas, los nietos de Pascual Tirado me han contado cosas (que aquí no he escrito), he subido a las Agujas de Santa Agueda y el Bartolo, me he bañado clandestinamente en el Molí la Font, me he enamorado de la Infanta y, ante todo, me he ido a mi tiempo primigenio particular cuando, tres añitos tendría yo, mi abuelo me llevaba con él los domingos por la mañana a comprar mojama y me contaba no recuerdo bien qué cosas. En mi subconsciente deben estar. El estigma de los *Talala*. La resurrección de Tombatossals. Epígonos de *Von Daniken*, *Homero*, *Max Müller*, *Sánchez Gozalbo*, *William Blake*, *Dragó*, *Abraham Moles*, *Otto Rank*, *Asimov*, *Hemingway*, *Valle-Inclán* y mi abuelo *Paco*, que me sigue hablando en sueños. Sirva este potaje de lecturas como homenaje a Pascual Tirado (que le pongan pronto la estatua) y a todos cuantos firmaron Les Normes de Castelló en 1932.

Tres poemes

J.J. CONILL

SONET

“Campo de pluma”

Góngora

“le blanc souci de notre toile”

Mallarmé

La solitud és un vers que s'esmola
quan pel camp del paper la ploma vola:
encís del pergamí, carmí fragant
la síl.laba per l'aire va cantant.

Illa de llum la nit, ocult paratge
on trobarà el poeta un bell estatge,
una fauna severa de colors
mesclada en la paleta dels dolors.

Com un voltor de cendra fuig la vida
— el rellotge capgira la ferida —,
com la tinta rellisca d'una ploma.

I el mot extasiat, blanca coloma
trenada amb fibra encesa de sudari,
com un dolmen sota un cruciferari.

PRELUDI

Il pleut des voix de femmes
comme si elles étaient mortes,
però és en una altra pluja on les dones agonitzen
comme si elles étaient mortes,
però és en una altra pluja on les dones agonitzen
i no en aquest instant

en què les lletres cauen

i en el poema s'acompleix la desfeta
de la realitat.

Plou.

Les mans plenes de coltells
que tàpien amb pegots de fang
uns ulls d'ocell.

Tàpies ha pintat
els quatre rius de sang
i algun funàmbul giravolta en l'aire,
entre les fosques torres de Notre-Dame.
Paris la nit —meravellosa imatge
de boulevards encesos i noies adquiribles.
Il pleut dans cet instant,
où sont les femmes mortes?

El poeta
en el silenci de la nit treballa:
demà serà immortal la vida dels que viuen
i el poeta serà mort en vida.

RUMB A CITEREA

Viure en la música com en un hort de llums inalterables,
exhausts de claredat en jardins de robins o en foc perpetu,
viure molt lluny del temps, amb les veles hissades
en mars asserenats per les mans de la brisa,
i així copsar els jorns fràgils, instants sense paraules
que ho signifiquen tot i són eterns (al menys en el record)
quan fora del temps cremen com un farell encès en la nit fosca
o l'espasa d'un àngel en la boira.

Tres poemas

FRANCISCO BALDÓ

TOTAL PRESENCIA

Total presencia fluyente de ternura,
goce entrañable, fusionante, entrega,
atravesada del estar viviendo
hondo y humano el amor sentido.

La flor, la nube, el llanto, necesarios
remansos de un rodar indefinido,
caminos son de estar. La meta,
tú. El beso deseado, sentido
pleno como la vida, es ansia
no de besar sino de acceso,
de anegación en tí, de abandonarse
a penetrar soñando otro mundo
ignorando la piel, sus duros límites.

EL BAÑO

Tendidos bajo el sol, bañando
río de piel brillante, lozanía
perdida ya, sentida como sabe
la mano de los dedos que están juntos
definitivos, sin esperanza, todos.

No es el perfil huído lo que aparta
en su rodar parado nuestros ojos.
Es su actitud, es su vencer perdido,
es los surcos socavando las frentes
y las curvas en sí mismas trazadas;
cuando un pubis remoto volaría
escalando la luz, buscando el cielo.

ESTELA ARDIENTE

Cuando te prestas a la mar cediendo
al impulso fugaz. Cuando la meta
es la incógnita, deseo vivo,
acuciante, sabor, parte, cosa,
su entraña disecada, dividida,
utilizada, sorbida, esfumándose.

Pacto quizá, la mano anhelante
no vincula; imperiosa ratifica.
Sirve abocada, vehículo de serse,
a la sima sin fondo, sin pestañas,
cual el ojo que espera confiado.

El mar. La ola que salpica parcial,
superficial, que apasionada baña;
que acaricia, envuelve, yace
cual un agua abisal, total, henchida.

¿Cómo ignorar los besos, lo profundo,
estela ardiente no explorada
—lejana, ceñida— que se ofrece
aceptando volando confirmarse,
compartiendo rotunda desprendida?

El acceso a algo que se siente
te permite queriendo, te regala
lo nuevo. Sólo un juego. El soporte
necesario tan sólo de sí misma.

Guerra dels Balcans

de BERTOLT BRECHT

Un home vell i malalt recorria el país. De sobte, quatre jovenots el van assaltar i li robaren tot el que duia. El vell, entristit, continuà caminant. Però a la següent cruïlla va veure, amb gran sorpresa, com tres dels lladres que acabaven d'assaltar-lo caiien sobre l'altre per furtar-li el producte del robatori. Amb la lluita el botí va caure per terra. Plé d'alegria el vell va agafar-lo i fugí d'allí. Però en la propera ciutat el van detenir y el dugueren davant el jutge. Allà hi eren els quatre bandolers i, en perfecta harmonia entre ells, l'acusaven.

El jutge donà aquesta sentència:

El vell havia de tornar als jovenots tot el que acabava de recuperar. Perquè altrament, —va dir el savi i just magistrat— aquells quatre bergants podien trencar la pau del país.

Traducció de
Tomàs Escuder Palau

Traduida l'any 1980
Revisada de nou en 1982

Balkankrieg

BERTOLT BRECHT

(Ed. SUHRHAMP, 1981
GESCHICHTEN)

Ein alter kranker Mann ging über Land. Da überfielen ihn vier junge Burschen und nahmen ihm seine Habe.— Traurig ging der Alte weiter. Aber an der nächsten Straßenecke sah er zu seinem Erstaunen, wie eben drei von den Räubern den vierten überfielen, um ihm seinen Raub abzunehmen. Dieser fiel bei dem Streiten jedoch auf die Straße. Voller Freude hob es der Alte auf und eilte davon. Jedoch in der nächsten Stadt wurde er angehalten und vor den Richter geführt. Da standen die vier Burschen und klagten ihn, jetzt wieder einig, an. Der Richter aber entschied folgendermaßen:

Der alte Mann sollte sein letztes Gut den jungen Burschen zurückgeben. "Denn", sagte der weise und gerechte Richter, "sonst könnten die vier Kerls dort Unfrieden stiften im Land"

DARIO FO,

La matança del innocents

Adaptació de
LLUÍS MESEGUER i
EMPAR CLARAMUNT

- COR — Bona gent, grans i menuts
escolteu la història trista
dels mil xiquets innocents
degollats propet d'ací.
Tot eren penes, tot crits...
Ai, ai, com ploren les mares
ai, ai, ai, pels fills sospiren
ai, que han mort com corderets...
- DONA — Però, mala-sang! No toques el meu xiquet!
- SOLDAT 1 — Amolla el xiquet corrent! Dóna-me'l o et tallaré les mans i et pegaré una patada a la panxa. Porta'l!
- DONA — No! Més m'estime que em mates a mi! No! (*El soldat li agafa el xiquet i el mata*) Ai, ai! M'han matat el meu fillet! Me l'han matat!
- SOLDAT 1 — Mira, ací n'hi ha una altra... No et mogues o vos traspasaré als dos, a tu i al xiquet.
- MARE — Traspassa'm a mi, però al xiquet no... Covard, mata'm a mi, t'ho demane!
- SOLDAT 1 — No sigues boja! Tu encara eres jove i tens temps de parir una dotzena de fills... Però aquest dóna-me'l, vinga, que ho ha manat el rei!

Strage degli innocenti

- CORO DEI BATTUTI — Ohioihi batíve
Cont dulúri e cont laménti
Par la stráze d'innozénti
Innozént mila fiolít
i han scanà 'me pegurít
Da le mama stralünáde
Ol Re Erode i ha scarpádi
Ohioihi bati', batíve! Ehiaiehieh!
- DONNA — Sasín... porch... no tocà ol me fiol.
- I SOLDATO — Lásel andà... mola sto fiol o at taj le mane... at dag na pesciáda in la panza... mola!
- DONNA — Nooo! Amásum a mi pitóst... (*il soldato le strappa il bambino e glielo uccide*) ahia... ahaa... at m'l'hait amasát cupátt.
- II SOLDATO — Oh, t'en chi n'oltra... férmet, doa at séit dona... a v'infilzi a tüti e doi... ti e ol bambin.
- MADRE — Infilzègh p^aura, che mi a preférzo...
- II SOLDATO — No far la mata... at séit anc'mò zúina ti e at hait ol temp de sfurnàn 'n'altra dúnzèna de bambin... dam chi quel... fa la brava...
- MADRE — No... giò sti sciampásc de doss.
- II SOLDATO — Ahio... a te sgagni eh... e alóra cata quest... (*schiaffo*) e mola stu fagótt!

- MARE — No em poses eixes manotes damunt! No em toques! Deixa'm tranquil.la!
- SOLDAT 1 — Eres roïna, mossegues com els gossos! Hi has *(li pega una bufetada)*, per no complir les ordres del rei... I ara porta aquest fardell!
- MARE — No, per l'amor de Déu! No me'l mates... Mira, t'he donaré tot, però al meu xiquet no li faces res!
- (El soldat agafa el fardell i descobreix que el que té a les mans és un corderet)*
- SOLDAT 1 — Uà, però açò què es? Un corderet!
- MARE — Ah clar, home, no és un xiquet, no... És un corderet. De xiquets no n'he tingut mai... És que no en puc tindre, jo... Però és igual, soldat, no em mates el corderet... Pensa que encara no ha arribat Pasqua i si me'l mates faries un pecat molt gran...
- SOLDAT 1 — Con això? Que em vols enganyar o t'has tornat boja?
- MARE — Jo? boja? No! això que t'he dit és de veres... *(Arriba un altre soldat.)*
- SOLDAT 2 — Va, deixa-ho estar, vine cap ací. Dóna-li el corderet que aquesta se'n va del cap: està adolorida perquè li han matat el fill. Vinga, va, meneja't, que avui encara hem de degollar un munt de xiquets i no acabarem...
- SOLDAT 1 — No, espera't, espera't! És que m'han entrat ganes de bossar.
- SOLDAT 2 — De bossar? Clar, menges com un porc: cebes, corder al forn... Vine, anem, que al cantó hi ha un hostel i beuràs alguna cosa...
- SOLDAT 1 — No, que no és de menjar... És per esta carnisseria que
- MADRE — Pità, at pregi... no'l me masál... at dag tüt quel che a g'ho...
(Il soldato strappa il fardello alla madre e si ritrova fra le mani un agnello.)
- SOLDATO — Ohj, ma se l'è quest? Un pegurín, un berín...?
- MADRE — Oh sì, non l'è un bambin, a l'è un berín... mi ne g'ho gimai aüdi de bambín... no so capáz, mi. Obj te pregi soldàt, no masàrme sto berín... che non lè anc'mo Pasqua... e at farlet gram pecát se at m'lo masi!
- SOLDATO — Oh, dona! Ti me vol (voj) tor par ol de-drio... o ti è mata de cuntra?
- MADRE — Mi mata? Non che no'l sont mata. *(Sopraggiunge un altro soldato.)*
- II SOLDATO — Vegn oltra, lásegh ol berín... che quela a l'è vüna che ol s'ha ruersà ol cervél... par ol dulator che gh'em cupà ol fiolin. 'S'te çata... móevete che a' s'em anc'mò una gran mügia de scaná(n).
- II SOLDATO — Pecia... ch'am vegn de tra' sü...
- II SOLDATO — Bela forza! At mágnet me na vaca: scigùl, muntún saládi e poe... vegn chi al cantùm, gh'è 'n'ostría... at fagatò bévar un bel grapót(o).
- I SOLDATO — No, no l'è par ol mangià! a l'è par stu macel, sta becaría de fiulít ch'em tráit in pie, che ol me s'è ruersà el stòmegh.
- * * *
- II SOLDATO — Se ol savévet d'es inscidelicát, no te devvet gni' a fa' stu meste' d'ol suldát.
- I SOLDATO — Mi eri gnüd' suldát par masár omeni nemísi...
- II SOLDATO — E magári per sbatas-

fem... Esta carnisseria de xiquets, pobrets, m'ha destorbat l'estómac.

SOLDAT 2 — Si sabies que ets tan delicat i tens tants escrúpols, no sé per què t'has fet soldat...

SOLDAT 2 — Jo em vaig fer soldat per anar a matar enemics...

SOLDAT 2 — Sí, i per a tirar-te alguna dona debades, no?

SOLDAT 1 — Home, si venia al cas, clar... Però sempre una dona dels enemics, eh?

SOLDAT 2 — I també per a degollar-los les bèsties i els corders que tingueren...

SOLDAT 1 — Sí, però del enemics.

SOLDAT 2 — I cremar-los les cases, matar-los les gallines i els vells i els xiquets... Els xiquets, però dels enemics, clar, home...

SOLDAT 1 — Sí, els xiquets i tot, però a la guerra... La guerra no és una cosa deshonrosa perquè hi ha trompetes que toquen, tambors que sonen, caçons de guerra i aquells discursos dels capitans que són tan lluits...

SOLDAT 2 — Home, però per aquesta "carnisseria" que tu dius, també tens discursos lluits dels capitans, discursos "patriòtics" i això...

SOLDAT 1 — Però és que ací matem innocents...

SOLDAT 2 — I què! Que a la guerra no es matem mai innocents? I tots els que degolles a la guerra què t'havien fet a tu? I bé que n'has de degollar de gent, sonant trompetes i tot...

(Pel fons passa un carruatge. Hi van la Verge i el Jesuset.)

SOLDAT 2 — Mira! Que aquella no és la Verge Maria amb el seu xiquet? Són els que buscàvem! Anem-li darrere i que no se'ns escape! Vinga, va, anem-hi! Ara sí que guanyarem

cià anca quai dona ruéras sul paion... eh?

I SOLDATO — Bon, se la capitava... ma semper dona di nemisi...

II SOLDATO — E scanág ol bestiám...

I SOLDATO — Ai nemís!

II SOLDATO — Brüsagh le case... copagh i vegi... le gaïne... e i fiulít. Fiulít sémpar di nemisi.

* * *

I SOLDATO — Sì, anca i fiulít... ma in guera! In guera non l'è desunór; ag son le trombe che e sona, i tamburi che i pica e cansòn de batája e i bei paroli d'i capitani a la fin!

II SOLDATO — Oh, anca par sto macél ti g'avrà d'i bei paroli d'i capitani.

I SOLDATO — Ma chi, as masa d'i inozénti...

II SOLDATO — E perché, in guèra no i sont tüti inozènti? Cosa t'han fait a ti quei? T'han fait quajcosa sti poveráz che at cópètt e at scani col sonár de trombe?

(Sul fondo passa la macchina raffigurante la Madonna col bambino.)

Ch'am s'debia sguerciár i ögi se quela no a l'è la Vérzen maria col so bambin che sem oltra a cerca'! 'Ndémegh a press, inanz che la ghe scapa... móevete che sta volta ag catterémo ol premi, ch'a l'è groso.

I SOLDATO — No al voj sto premi sगतóso sporcelento...

II SOLDATO — Bon, al catarò mi ad zolo.

I SOLDATO — No, ne manco ti ol catarét... *(gli sbarra la strada).*

I SOLDATO — Ma ti è gnüdo mato? Làsame pasár, che gh'em l'orden de masárghe ol s'fiol a la Vérzen...

el premi, que esta vegada és molt complit...

SOLDAT 1 — Jo no vull el premi. Està tacat de sang.

SOLDAT 2 — Bé, l'arreglaré jo, només jo... Tot per a mi...

SOLDAT 1 — No, tu tampoc no l'arreglaràs... *(Li tapa el camí, tot posant-se-li davant.)*

SOLDAT 2 — Ja te n'has anat del cap tu també. Deixa'm passar! Mira que tenim ordre de matar al fill de la Verge...

SOLDAT 1 — Jo em cague mil vegades en l'ordre eixa. Fuig d'ací o et tallaré com un tronc...

SOLDAT 2 — Desgraciat! ¿Què no saps que si eixe xiquet viu el dia de demà serà rei de Galilea en lloc d'Herodes? Li ho ha dit una profecia...

SOLDAT 1 — En cague també en Herodes i en la profecia.

SOLDAT 2 — Trobe que tens massa ganes de cagar, tu... ja veig que tens destorbat l'estómac... Sí, ves-te'n a cagar i deixa'm estar a mi, que no vull perdre el premi...

SOLDAT 1 — Ja estic fart de vore matar xiquets!

SOLDAT 2 — Traïdor! Vas contra l'ordre! Ja n'has dit prou, d'animalades! *(I el traspassa amb l'espasa)*

SOLDAT 1 — Desgraciat, m'has foradat els budells...

SOLDAT 1 — Ai, que em raja la sang per tot arreu... Ai, mare meua, mare, ajuda'm... Tinc fred, mare... *(Mor)*

SOLDAT 2 — Jo no l'he matat. Ell ja era cadàver des del moment en què ha començat a tenir pietat. «Soldat que té pietat ja està mort», ho diu un proverbi... Aquest imbècil m'ha

I SOLDATO — Ag caghi sü l'orden mi... no bogiárte de li loga che at s'ciünchi...

II SOLDATO — Disgrasiäd... no t'è an'mò capít che se a quel bambin ol resterà in vita, ol gnirà lii ol re de Galilea, al post d'ol'Erode... che gl' l'hait dit la profezía, quel!

I SOLDATO — Ag caghi anco sü l'Erode e la profezía, a mí!

II SOLDATO — At gh'hait besogn de 'ndà de corpo, miga de stómeg te, alora... Fate in d'un part e láseme pasar(e)... che mi no vol perd ol premi, a mí!

I SOLDATO — Alora ol sarà pejór par ti! *(Lo trafigge con la spada).*

I SOLDATO — Ohia... ch'at m'hait cupat.. disgraziät... at m'hait sfondáde le büele.

II SOLDATO — Am rincrés... at set stait imprópi un tarlóch... mi no vorsévi miga...

I SOLDATO — Am pisa ol sangu da part tüt... oh mama... mama... indúa at sètt mama... ol vegn scür... hait frê, mama... mama... *(muore).*

II SOLDATO — No l'ho cupát mi, quest a l'era già cadáver in d'ol mument che l'ha scomenza' a 'vegh pità: «Suldát ch'ol sent pità a l'è già bela mort cupà», ol dis anca of proverbio! E 'ntant ol m'ha fait perd l'ocasión de catà la Vérzen col bambin.

(I battuti cantano una litania funebre. Il soldato esce trascinandosi via il cadavere del compagno. Entra la Mdonna, o meglio, il manichino della Madonna. Alle sue spalle entra la pazza.)

MADRE — No scapít Madona... no catéf pagüra che mi no sont un soldát... sont una dona... una mama anch mi... col me bambin... scondív

“Jo que volgué l’infinit per a un dia
i anar després a dormir vora llar
ara no tinc lo consol de somniar
car és amor l’infinit que volia...” (XLVII, 9-12)

Sobretot, però, hi camina amb el temperament jove de qui busca l’agredolç de
mòns ideals i vol oblidar el dolor de la recerca:

“Amunt, amunt, vaig cantant alegries
per a oblidar lo dolor de ma vida...” (XI, 13-14)

I en realitat la recerca de les *Elegies* és doble:

a) La superació dels planys de l’amor. Per això és poesia existencial, metafísica
i amorosa alhora.

b) La creació d’un llenguatge. Per això és poesia. A l’ombra de la retòrica clàs-
sica i amb la pretensió inevitable de superar el jocfloralisme, el costumisme i el pai-
satgisme que havien mediatitzat exageradament tanta poesia valenciana.

I Bernat Artola era un poeta de vint-i-quatre anys!

3. El clarobscur de la vida

Pocs comentaris han aconseguit les *Elegies* fins ara. I d’estudis rigorosos, cap ni
un. El mateix any 1928 les elogien Ernest Martínez Ferrando en “La Veu de Cata-
lunya” i Carles Salvador al “Diario de Castellón”, entre altres. Don Miguel de
Unamuno les coneixia i les tenia en bona estima.³ L’any 1959 en féu algun comentari
contemplatiu don Carlos G. Espresati a les pàgines del Butlletí de la Societat Caste-
llonenca de Cultura. Joan Fuster n’ha destacat les “pretensions ausiasmarquianes”⁴
i don Manuel Sanchis Guarner les ha valorades en tant que fruits de poeta culte.⁵
Recentment, Ricard Blasco relacionava el “pessimisme dionisiac” d’Artola amb
Jean Cocteau⁶...

Tot això és massa poc. Les *Elegies* són poesia de recerca personal i no s’expli-
quen, doncs, per simples “pretensions ausiasmarquianes” de l’autor. Efectivament,
hi ha un ús d’elements expressius i temàtics de la poesia del cantor de Teresa. Per
exemple:

1. Hi ha un ús de “senyals” amorosos com els d’Ausiàs March o Jordi de sant
Jordi: “Amor, amor” (XIII, XXVII, XL) i també “Plena de seny” (XXVII).

2. Tenen algun pes específic, però no exagerable, els períodes comparatius
(III, VII).

3. Hi ha també calcs conceptuals (el poema XIII, vv. 1-2 d’Ausiàs March res-
sona en les *Elegies* XXI i XXIII).⁷

4 Fins i tot cal advertir paral·lelismes temàtics i de temperament: el dolor de
l’amor (XIII), el temps passat (XIV, XV, XIX), la Fortuna (XXV), els contrastes i les
antítesis (XXVIII, XXXIII)...

Però en canvi:

1. Artola usa el “tu poètic” en forma de “tu” (XVII) i de “Vós” (XXI) sense
especialitzar-los amb un to més o menys misogínic.

fer vindre al món el teu fill. Mil xiquets degollats per un de teu. Un riu de sang per una tassa. Si a la gent ens havia de costar tant de sacrifici bé te'l podies quedar al cel... Però ja sabràs què és rebentar-se de patiment el dia que es morirà el teu fill... Aquell dia entendràs quin càstig has posat al món per sempre... Perquè cap pare del món hauria tingut esma d'imposar-li això a un fill seu, per molt roïn que fóra...

Jo estava al pati dient aquestes animalades i de moment en gire i em veig al corral entre les ovelles el meu xiquet: plorava... L'he conegut de seguida. L'he agarrat al coll i m'he posat a plorar...

— Senyor Déu del cel, et demane perdó per les paraulotes que t'he dit adés. Estava fora de mi. Em feia malparlar el dimoni... Tu que eres tan bo, m'has salvat el fillet fent creure a tots que era un corderet. Un cordertet de dalt a baix. Els soldats no se n'han adonat i me l'han deixat viu... hauré de parar compte quan vinga Pasqua, perquè per aquell temps es maten els corders igual que ara els xiquets. Quan vindrà el carnisser a buscar-me'l, es creurà que és un xiquet... Després me'l tornaré a amagar bé i no el coneixeran mai més com a xiquet... Encara més: el duré a pasturar, li ensanyaré a menjar herba i a tots els pareixerà un corderet... Perquè li ha de ser más fàcil viure com a corderet que com a xiquet, en estos temps.

Ah, ja s'ha despertat. Mira com fa carasses... Mire, mare de Déu, ¿no és com una floreta, el meu Marquet?

(La dona alça el bolquer i mostra a la Verge el corderet. La Mare de Déu té com un mareig.)

sto fiol, se ag dueva costárghe tanto sacrifici a nün póver crist... Oh, at gnirà a cumprénd in fin anca ti se ol voer di' crepát de dador in t'ol di che gnirà a murít ol fiol. At gnirà anca a comprénd infina co l'è stait ben grand treménd castigo che t'hait picát a i omeni in eterno... che niuno padre in su la tera no g'avaría gimai üt ol cor de 'mporghe a un so fiól (per)quant c'ol füdess malváz.» A s'eri li-lo in dela corte che criávi ste biastéme, come v'ho dit, quand, de bot, ho voltà là i ögi e, dénter al uvíl, in mez a i pegurí, ho descobri' ol me bambin che ol piagnéva... de sübet ag l'ho recognosüd... l'hait catat in ti brazí... e ho scomensa' a piiangere de consolazio(n)...

«At domándi pardón, Segnór misericordiös, par sti brüti paroli che t'hait criáti, che mi no le pensáva miga... che o l'è stait ol diávul, sí, ol è stait ol diávul, a sugerime!

Ti è tant bom, Segnor, che ti m'hait salvád ol fiol de mi! ... e ti g'ha fait de manéra che toti ol ciapa par on pegurín-berín veráz. E anco i soldát no se n' incórge miga e am lo láseno campáre... Dovarò giüsta stag atenta in campana in t'ol di che guirà la Pasqua, che quel a l'è ol temp che as masa pegurit-berín compágn che incóc bambin.

A gnirán i becarí a cercámel... ma mi ag metarò na scüfiéta in testa e ol faserò tüto de pesa... che as convínze che a l'è un bambín. Ma a pres, de sübet, a varderò ben che n'ol debian recognósar gimai piú par un bambín... anze, ol menarò a pascoláre e ag fagarò'mparare a magnár l'erba in manéra che of sembrerà somejerà par tüti un pegurín... Imparchè ol vegnirà plu fazile, a sto me fiol, campar de pégura, che non

Ai, Mare de Déu, que no se sent bé?
Vinga, siga valenta. No plore que el
mal ja ha passat. Tot anirà bé, ja ho
vorà... Només li cal tindre
confiança en la Providència que a
tots ajuda.

COR — Senyor del cel misericordiós,
que fas que es tornen bojos
aquells que tenen un gran dolor
i no el poden aguantar...

MARE — (*Canta amorosida una
cançó de bressol valenciana.*)

d'omo, in sto mundo infamat!

Oh, ol s'è desvegià... ol ride! Vardìt
madona se no l'è bel de catà ol me
Marcolin... (*La donna scosta o scia-
lle e mostra alla madonna la pecore-
lla. La madonna ha un malore.*) Oh
Mдона, av senti' mal...? Fiv forza,
no piagni'... che ol pejór a l'è
pasát... Ol andrà tüto a fornì ben,
vedarì... L'è abàsta avég fidúcia in
la providenza che ghe aída a toti!

CORO — Segnór che ti è tanto miseri-
cordiós de fag 'gni' la folia a quei
che non sont capáz de tras foera ol
dolór...

MADRE (*callando l'agnello canta*):

«Nana, nana
bel bambin de la tua mama.
La Madona la ninava
'ant che i angiuli cantava
San Giusép in pie' ol dormiva,
ol Gesù bambin rideva
e l'Erode ol blastemáva,
mila fiolít in zel volava
nana nana.»

“EL DESTIERRO”

R. I. SALVADOR

YA hace siete días que estoy errante en esta tierra; sin poder detenerme ni retroceder, siempre hacia el este, por este páramo cortado en roca viva, desnudo y seco, sin árboles, ni colinas, ni hombres que alivien su abrupta soledad. Siete días...; ya está lejano el día en que cometí el crimen; ya ha pasado el primer terror, cuando la sangre de mi hermano gritaba a Dios desde la tierra, y el mar, las montañas y el cielo de mi país cercaban mi huída, y el mismo Dios se lanzaba contra mí blandiendo la venganza como un puñal. “¿Dónde está tu hermano?” “No lo sé. ¿Soy yo acaso el guardián de mi hermano?” Ya hace siete días que fuí arrojado de mi tierra por Dios.

Nunca le agradé a Dios; nunca me vió con buenos ojos. Todo lo que en Abel eran gracias, en mí desaciertos; su silencio era el oportuno y luego las justas sus palabras, no las mías. Pero cuando yo me erguía sus ojos oscuros, entornados, se perdían dentro de mí, como en la niebla. Él, que no velaba mi trabajo ni mis sueños, observaba desde lejos mis paseos por el campo. Le abrí mi casa y le ofrecí lo mejor de mis cosechas, los primeros frutos, los más grandes y sazonados; pero él prefería la dulce sonrisa de mi hermano, su palabra amable, su gesto limpio y claro. Siempre me miró con malos ojos; Él me veía y se alejaba de mí como de la tierra.

Y llegó el día; llevé a mi hermano al campo y cuando nos encontramos lejos de casa lo maté. Por un momento la certeza de su fortuna y de mi miseria había inflamado mi corazón: él, el bienamado, sonriente y feliz, tranquilo ante la vida; y afuera yo, luchando por arrebatar a la tierra su soplo de vida, olvidado por la mano de Dios. Un sordo impulso de rebeldía se apoderó de mi brazo y le dió muerte. Era el día fatídico, el señalado, pero eché a correr asustado de mi propia obra, intentando ocultarme a la mirada de Dios. “La sangre derramada de tu hermano grita hasta mí desde la tierra”. No quería hacerlo, pero no podía haberlo evitado. “¿Dónde está tu hermano?” “¿Soy yo acaso el guardián de mi hermano”?

No podía ser de otra manera; y aunque nadie, ni nuestros padres, ni el mismo Dios lo acepten, yo estoy convencido de mi no culpa. Y ahora sufro la maldición de Dios como un castigo suyo por la muerte de mi hermano. “Serás maldito y arrojado de la tierra”, me dijo entonces, en el paroxísmo vengativo de su furor. “Andarás errante y vagabundo sobre la tierra, y ésta no te dará ya sus frutos” Estoy maldito;

como ayer abandonado por Dios, pegándome a la tierra para seguir viviendo en mi soledad; pero hoy, además, lejos de mi casa, de la tierra donde pasé los buenos años de mi infancia. Antes de mi crimen me quedaba aún la duda sobre lo desconocido, la esperanza, un poco simple, en la mano de Dios o el consuelo de una muerte temprana que ahoga en sangre el brusco rumor de mis venas; pero hoy ya no queda nada a lo que elevar mis ojos. Y el mismo Dios me puso una marca para que nadie que me encontrara me matara. "Si alguien matare a Caín, éste será vengado siete veces" Ya llevo doble marca, la de mi derrota y la de Dios. Pensé: "Es tan grande mi iniquidad que no podré soportarla"; ahora he de vivir con ella y con el estigma infamante de Dios. Estoy condenado a vivir, sin esperanza; no he sido nada y sin poder llegar a ser siquiera hombre en esta vida, he de vivirla; indigno y derrotado como siempre, pasaré por todos los países, sombra errante, sin poder obtener el reposo, la única redención posible en mi derrota y en mi indignidad, la muerte que me colocará de una vez lejos de este mundo donde no pudo haber un lugar para mí.

“EL TOREADOR”

(Cuento intrascendente para extranjeros)

JOSE-LUIS AGUIRRE

—Sencillamente inmoral —terminó miss Patricia.

—¡Oh, esas historias sólo ocurren en su país, mister Ramirés! El sol, los toros...
!Oh, la España!

Eran las dos de la madrugada y nos habíamos quedado solos en la terraza del jardín. Comenzaba a refrescar la noche.

—Tenía que suceder así. Ella tenía que irse con el “bailador” y él había de morir entre las cuernas del bravo toro. El toreador que es íntegramente toreador, ha de morir sobre la arena en una tarde de sol...

Nos quedamos callados, sintiendo y lamentando, la triste historia del joven y bello toreador muerto.

Yo, míster Ramirés, para no quedar como un mal español, había tenido que inventar el cuento que aquellos extranjeros querían oír de mis labios... El cuento que después convertirían en sus respectivos países, en historia verdadera, apoyada en la veracidad de un señor Ramirés que “lo vió todo”

—¿Nos vamos, querida?

Allí estaba la encantadora miss Elizabeth, con su no menos encantador esposo. Durante toda la noche ninguno de los jóvenes y encantadores esposos habían abierto la boca. Y, sin embargo, yo sabía que ella se interesaba por mí.

Miss Elizabeth era “Ella”. En plena temporada no lo hubiera sido, pero en un balneario de segundo orden y a finales de septiembre su carita redonda y su cuerpo de adolescente la habían convertido en la única y apetecible aventura.

Al lado de miss Patricia, seca como una astilla, o de miss Kellaway, enamorada de España (no sé que parte tendría yo en ese entusiasmo patriótico), porque había estado en Gibraltar durante tres días, miss Elizabeth parecía mejor de lo que era en realidad, más joven y más hermosa.

—¿Vamos?

Nos levantamos todos. Ella me miraba. Nos estrechamos las manos. La de Elizabeth era ardiente y pequeña, temblorosa y algo sudada, como un pájaro recién nacido.

* * *

Amaneció el día nublado. No sé que sueños había tenido ni que esperanzas me habían hecho concebir aquella mano y aquella mirada.

Bajé muy temprano al comedor. El coronel Smith me saludó marcialmente, tomó su parco desayuno y emprendió, pese a las nubes amenazadoras, una de sus interminables y salutíferas excursiones. Como en la India.

Esperé leyendo el periódico, pero ni miss Elizabeth ni su esposo bajaron a desayunar.

Miss Patricia y miss Kellaway me bloquearon.

—Hoy estará usted triste...

Me sobresalté estúpidamente. ¿Es que llevaba escrito en mi rostro el deseo, ahora ardiente, de ver a miss Elizabeth?

—Naturalmente, un día sin sol, para un español, debe de ser terrible...

—No lo saben ustedes bien.

—¡Oh, el sol de La Línea! Lo recuerdo perfectamente... Desde Gibraltar se veía España iluminada por un gran sol...

Por lo visto, Gibraltar, por pertenecer a los dominios de Su Graciosa Majestad, tenía obligación de permanecer en la bruma, mientras al otro lado, el sol de España, se derramaba sobre la bahía.

* * *

Subí a mi habitación malhumorado. Era el momento propicio para comprar unas postales y escribir a Pablo y a Luisa contándoles el cuento del torador, pero al revés: el príncipe de Mónaco, la suerte en el juego, el paisaje de ensueño, la temperatura ideal y las princesas rusas...

Comencé a escribir. Tenía que inventar dos o tres cuentos iguales pero diferentes, destinados a las mentalidades de Pablo, de Luisa y de los otros amigos.

Empezó a llover. Entonces llamaron a la puerta y entró Elizabeth.

—Ramirés... Mi marido ha tenido que salir y... ¡llueve tanto! Es sólo un instante. Y se dejó caer en el sillón.

—¡Mister Ramirés, cuénteme la historia del torador! ¡Es verdaderamente apasionante!...

* * *

Yo no sé si escrita aquella historia que inventé tendría el mismo éxito que narrada en voz alta. Creo que no. Hay pocas Elizabeths que lean los cuentos de un señor Ramirés.

No sabía que hacer. ¿Debía morir el torador en aquella primera sesión, o debía prolongar el final trágico y esperado para tener la suerte de volver a ver a miss Elizabeth?

Al fin y al cabo soy español, me acaloré, y el pobre torador murió antes de que me diera cuenta.

Un ¡ah!, sincero y emocionado se escapó de la garganta de miss Elizabeth. Y luego descansó. Estaba trémula y sofocada. Bella. Hasta el máximo al que podía llegar en su belleza mediocre.

—¡Qué viril! ¡Qué terrible y emocionante, mister Ramirés!

Era el momento, así lo creía yo, de comenzar un galanteo discreto.

—Miss Elizabeth, es usted...

Pero no atendía a mis palabras.

—Emocionante, emocionante...

Se levantó y vino hacia mí.

—Dígame de verdad, míster Ramirés. Usted... es un toreador famoso... Sus muñecas son fuertes, sus ojos negros y dominadores, su cabello rizado, su espalda ancha... Usted es un toreador maravilloso...

No me dejó contestar.

—Tome, se lo merece.

Y se despidió dándome un único e inolvidable beso.

* * *

Estaba enamorada de mí. Era cierto, seguro...

Hice lo posible por volverla a ver. Pero noté que me huía. Por las noches, ya no se sentaban los jóvenes y encantadores esposos con nosotros, y habían variado su horario de comidas y cenas. Si alguna vez me cruzaba con ellos, me saludaban correctamente y pasaban de largo.

Traté por todos los medios de acercarme a Elizabeth pero todo fue inútil. Andaba yo de malhumor, dispuesto a volver a España. Mi acritud era atribuída por miss Patricia a la falta de sol. Ella y miss Kellaway se enzarzaban en terribles discusiones meteorológicas, mientras el coronel Smith daba su paseo diario, elegante e imperturbable.

Subí a mi habitación dispuesto a hacer mis maletas. Y allí, esperándome, traviesa como una niña, estaba Elizabeth.

—¡Tenía que verte, Ramirés, tenía que verte...! Te quiero, te quiero, mi toreador!

Con la emoción se le había olvidado decir torero, palabra que yo le había enseñado a pronunciar tras muchas y muy difíciles reflexiones. Me besó y salió huyendo antes de que pudiera darme cuenta.

Y, naturalmente, aplacé el arreglo de mis maletas.

* * *

Dormí mal y apenas amanecido bajé a desayunar. Antes incluso que el coronel Smith. Para colmo de mi dicha, el sol había conseguido brillar tras muchos días de bruma.

Ella había dicho que me quería... Claramente lo había dicho: “Te quiero, mi toreador...”

En aquel momento hubiera hecho cualquier cosa por ella. ¡Incluso lanzarme a la arena ante un toro berrendo!

Dí un paseo. ¡Corrían tan despacio los minutos! Iría hasta su balcón. Así sabría la hora de su despertar. Incluso estaba dispuesto a desayunar otra vez para verla de nuevo, “casualmente”. Habitación tercera, segundo piso... Miré... ¡Y el balcón estaba abierto de par en par!

Corrí al hotel. No estaban en el comedor. No desayunaban en su habitación. Entonces... Sí, lo peor... ¡Se habían ido!

Fuí de un lado para otro, preguntando.

—¿A las siete, a las ocho, a las seis...?

Pedí un coche y salí hacia la estación. Al salir tropecé con miss Patricia y miss Kellaway. Ni siquiera les pedí perdón.

—Hoy luce el sol —oí que me disculpaba miss Patricia.

Y ya en el coche recapacité. Seguramente llegaría a la estación antes de la salida del tren. ¿Y qué? Era evidente que Elizabeth no había querido despedirse de mí.

¿Qué iba yo a hacer en la estación? ¿Agitar estúpidamente un pañuelo blanco? ¿Qué pensaría el marido? Claro que lo mejor, era lo que yo pensaba de él. Yo, el torero Ramirés.

Entré en la estación. Poca gente. Busqué a Elizabeth. Un torero debía mantener el tipo hasta el final de la corrida y, sobre todo, por el bien de España, no defraudar a una señora. Inglesa, además.

Sí, allí estaba del brazo de su marido. Corrí. Me sentía más torero que nunca.
—¡Elizabeth!

Subieron al vagón. Elizabeth, al poco, asomó su cabeza por la ventanilla.

—¡Oh, mi torero! ¡Has venido!

(No me había llamado torero. No había ninguna emoción en su voz)

—¡Elizabeth!

Apareció junto a la cabeza adorable de Elizabeth, la de su marido. Muy juntas las dos.

Silbó la locomotora. La partida era inminente.

—Mister Ramirés el torero —rió él. Y sus cabezas se unieron más.

Comenzó a moverse, perezosamente, el tren.

—Adiós, mister Ramirés —continuó riendo él.

—Adiós, mi torero.

Y en el marco de la ventanilla se juntaron por completo las cabezas hermosas de marido y mujer y se besaron. Pero la mano izquierda de Elizabeth, sin que el marido lo viera, pareció, aleteando, querer enviarme un beso.

Rieron los jóvenes y encantadores esposos hasta que el tren se perdió de vista.

* * *

¿Dónde había visto yo el rostro del marido de Elizabeth? ¿En la plaza de la Maestranza? ¿En la de Las Ventas? ¿Retratado en "El Ruedo"? ¿En el "Dígame"?

Yo, mister Ramirés, había conservado el tipo hasta el final y además lucía el sol. El torero no había muerto, sino que lo habían matado alevosamente.

Sin embargo había que reír. Y seguí agitando el brazo diciendo adiós hasta que el tren desapareció por completo, lejos, lejos...

INDICE DE AUTORES

- TARÍN Juan José. — Profesor Universitario de Castelló.
- MESEGER, Luis. — Profesor del Instituto de Bachillerato, Mixto 3 (Rafalafena) Castelló.
- MELIÁ TENA, Casimiro. — Presidente de la Sociedad Castellonense de Cultura. Ex-Delegado de Industria en Castelló.
- MARCO, Pilar. — Catedrático del Instituto de Bachillerato de Onda (Castelló).
- CAMPOS, Javier. — Profesor del Colegio Universitario de Castelló.
- CONILL, J. — Estudiante de Filología.
- BALDÓ, Francisco. — Médico. Presidente de la Sociedad Castellonense de Amigos de la Poesía.
- BRECHT, B. — Dramaturgo alemán contemporáneo (traducción de ESCUDER, Tomás, escritor).
- FO, Darío. — Autor contemporáneo italiano (traducción de Meseguer, Luis y Claramunt Empar).
- SALVADOR, M.I. — Estudiante del Instituto de Bachillerato "Penyagolosa" (Castelló).
- AGUIRRE, José Luis. — Catedrático del Instituto de Bachillerato "Penyagolosa" (Castelló).

