

Al nombrarla, la realidad —que acucia y se padece— existe y se hace historia viva y propia. Conquista y no aprendizaje.

Quizás sea esta la propuesta más sugestiva —y una de las más lúcidas— que ofrece Rodríguez Padrón en su análisis de la penúltima poesía hispanoamericana. ¿De qué manera cada uno de los poetas acomete creadoramente esa búsqueda y esa conquista?, ¿qué claves les son comunes y cuáles los singulariza?... A estos y otros interrogantes se aplica a responder Rodríguez Padrón en su estudio preliminar. A él remito. Pero permítanseme todavía algunas otras observaciones.

Señalaba más arriba que el núcleo de la *Antología* de Rodríguez Padrón está formado por los poetas que Pedro Lastra —en término sugerido por Alberto Escobar en una antología de poesía peruana, en 1965— denominaba «usuarios de la tradición». Pero ¿qué tradición? En primera instancia la más inmediatamente antecedente. Esto es: la de los «fundadores». Hacia ellos —Huidobro, Borges, Paz, Vallejo, Neruda...— hay respeto y devociones manifiestas, pero también análisis y decisión de liberarse de la sombra tutelar de su palabra. No se produce, entonces, el «parricidio»; no hay tajo radical ni brusca ruptura. Usan la herencia literaria con que se encuentran, pero ampliándola, continuando los caminos abiertos, no conformándose con ser menos epígonos o repetidores de fórmulas conocidas. Emplean la tradición que les antecede para enriquecerla y hacerla así original. Para llevar la palabra aún más allá del esplendor y la violencia y, con ello, diferenciarse. Son, sí, usuarios de la tradición, pero que se pertrechan de una agudísima ironía porque —como dice Rodríguez Padrón— en ellos sucede «una más explícita confianza en la palabra que no impedirá, sin embargo, una profunda reflexión crítica sobre la misma y sobre su carácter deleznable y confundidor». Su poesía, siendo continuación, es otra y es diferente y es nueva. Pero hay más.

Otra de las propuestas más lúcidas que nos muestra Rodríguez Padrón es la de entroncar esta poesía con otra tradición: la de la mística y el barroco español. Casi todos los poetas de que se ocupa tienen en común casi como una obsesión de recuperar, de volver críticamente a la tradición poética española para «partir de las posiciones más osadas» que en ella se habían dado. Quevedo, sin ir más lejos. No hacer poesía «como» Quevedo, no utilizar servilmente esa otra tradición española, sino emplear el lenguaje con la misma desfachatez, apasionamiento y creatividad. Atreverse a violentar posiciones establecidas. Desarrollar, desde la distancia histórica y geográfica, unas propuestas poéticas a las que incorporan su propia realidad y sus propias interrogantes existenciales. «Los poetas hispanoamericanos —escribe Rodríguez Padrón— ven en Quevedo una actitud paralela a la suya: la asunción del lenguaje heredado, y de las formas de composición poética, pero con la clara intención de violarlo, de manejarlo como una incertidumbre, de contradecirlo desde dentro de sí mismo —como ellos han tenido que “decir otra cosa” manejando un español ya construido y ya viciado artísticamente hablando». Para llegar a esto, asumirán de los místicos, entre otras cosas, su desparpajo ante el lenguaje. Y, así, intentarán reconocerse en la creación poética, en su misma perplejidad. Desde la tradición llegar al origen aún por encontrar.

Hasta aquí algunos de los rasgos que hacen de la *Antología* de Rodríguez Padrón una obra excelente. Pese a los riesgos de partida. Además de llenar una casilla vacía, de ordenar y sistematizar una producción poética notable cuantitativa y cualitativamente, de ofrecernos una lectura crítica muy personal y sugerente, Rodríguez Padrón aún asume otro nuevo

riesgo: el de proponer la necesidad urgente del diálogo, de la confrontación crítica permanente entre una y otra ladera de la lengua. Rodríguez Padrón insiste en la necesidad de un vivir común y recíprocamente el lenguaje como sugestión creadora. Y ello con todas las consecuencias. Se trata de aventurarse a abolir fronteras geográficas y usar, manejar, utilizar la riqueza incuestionable del idioma, no limitándose a seguir modelos determinados, sino transformándolos y recreándolos. Concebir la lengua como un magma riquísimo y compartido del que se pueden obtener los frutos más insospechados. Darnos cuenta, en suma, que los cotos cerrados sólo empobrecen y disminuyen. Y a partir de ahí, que las olas del océano no impidan ver la poesía viva que vive en la otra ribera: la que bulle permanentemente además y más allá de los «fundadores».—*SABAS MARTÍN. Fundadores, 5. 28028 MADRID.*

Imágenes simbólicas*

Es evidente que cuando contemplamos el famoso cuadro del barroco «El sueño del caballero», de Antonio Pereda, nos damos cuenta del simbolismo de la pintura. El caballero duerme sentado en un sillón de terciopelo rojo, elegantemente vestido, con traje de brocado de oro, con chambergo de plumas blancas. Al frente hay una gran mesa sobre la que se amontonan monedas, naipes, libros abiertos, una pistola, una máscara, partituras de música, ramilletes de flores en búcaros, instrumentos musicales, collares, cadenas, un casco de guerra bruñido, un reloj de oro en forma de torre calada, una corona de laurel, una calavera y un telescopio.

Detrás un bello ángel rubio, con las alas extendidas y una gasa al viento, porque acaba de descender de lo alto en raudo vuelo, exhibe una cartela blanca con un emblema que dice: «Eterna pungit, cito volat et occidit», y el dibujo de una saeta disparada de un arco. El ángel dirige la vista hacia el caballero que duerme.

El cuadro de «El sueño de la vida», en realidad, es una alegoría de la vanidad de las cosas terrenas. La relación conceptual de esta pintura con el mundo literario de Calderón, sobre todo con «la vida es sueño», no necesita demostración.

Una serie de cuadros que llevan por título «Vanitas» tienen el mismo significado. Bien sean los de Valdés Leal, como el de los «Jeroglíficos del Tiempo y la Muerte», del Hospital de la Caridad de Sevilla, o la «Vanitas», de Pereda, del Museo de los Uffizi de Florencia o el del Kunsthistorisches Museum de Viena, el significado es el mismo: alegorías de caducidad de la vida, temas para la meditación privada. Una vez los símbolos son claros, pero otras veces cuesta trabajo descifrar el significado oculto de la representación.

*E. H. GOMBRICH: *Imágenes simbólicas*. Alianza Forma. Alianza Editorial. Versión española de Remigio Gómez Díaz. Madrid, 1983. (Título original: «Symbolic Images. studies in the Art of the Renaissance». Phaidon Press, 1972.)

En la simbología del barroco del siglo XVII puede hablarse, incluso, del lenguaje de las flores y de los colores. Así lo hacen dos escritores de comedias como Lope de Vega y Tirso. La dama da a entender su pasión si lleva rosas rojas, y la esperanza si lleva en el pelo una cinta verde. En los cuadros, un búcaro con azucenas representa la pureza; una sierpe que se enrosca junto al florero que brillantemente ostenta la diversidad de flores en un bodegón representa el pecado o la idea del desengaño y de la caducidad de las cosas y de los deleites.

Si todo esto que decimos resulta tan evidente en el arte y en la pintura barroca, pudiera no resultar de tanta evidencia en otros períodos de la historia. Precisamente esto es lo que va a hacer el gran crítico de arte E. H. Gombrich: desvelarnos el sentido simbólico de las imágenes pictóricas del Renacimiento y su relación con los textos literarios. Gombrich analiza el potencial simbólico de las imágenes creadas por Botticelli, Rafael, Mantegna, Poussin y otros pintores.

En su introducción, donde fija los objetivos y los límites de la iconología, destaca el principal objetivo del libro, que es: rehabilitar y justificar la vieja idea de sentido común de que una obra significa lo que su autor pretendía que significase. Por eso el intérprete, o sea, el crítico, debe hacer lo posible por averiguar este significado. Esto nos recuerda el estupefante libro del maestro Marcel Bataillon «La Celestina según Francisco de Rojas», escrito cuando más virulenta era la polémica sobre este libro y otras cuestiones históricas entre Sánchez Albornoz y Américo Castro. Frente a las interpretaciones de «La Celestina», según el crítico de turno, Bataillon oponía la verdadera interpretación del autor, sin cometer anacronismo alguno.

Muchas obras pictóricas y escultóricas del Renacimiento están cimentadas en textos literarios y la analogía es tan grande que a veces el texto sirve de base para la creación de la pintura o de la escultura. Es misión de la iconografía la identificación de los textos ilustrados. «Si se puede hacer corresponder una ilustración compleja con un texto —dice Gombrich— que dé cuenta de sus principales rasgos puede decirse que el iconógrafo ha demostrado lo que pretendía» La «Iconología» de E. Panofsky es más la reconstrucción de un programa que la identificación de un texto concreto.

En la «Historia de la Literatura Española», de Angel Valbuena Prat, ya se intentó establecer esta correspondencia entre literatura y pintura, aunque sin profundizar demasiado. Especialmente los textos barrocos se interpretaban en relación con la pintura emblemática de la época.

Gombrich señala los textos renacentistas que pudieran haber servido para la pintura. Lomazzo, en el VI libro de su «Trattato», sugiere las imágenes para cada caso: los asuntos bíblicos y de la Antigüedad para los Tribunales de Justicia, las hazañas militares para los Palacios, así como las historias de amor de los dioses. Asimismo, Annibal Caro redactaba los programas para la ornamentación de los palacios. En los «Diccionarios» «había muchos motivos para las imágenes». La «Iconología» de Cesare Ripa publicada en 1593 presenta una lista de personificaciones de conceptos y sugiere diversas maneras de facilitar su identificación, dotándolos de atributos simbólicos: una especie de código pictórico para reconocer imágenes. Según Ripa, estos símbolos eran metáforas ilustradas. El método daba resultado con la ayuda de las palabras en forma de emblemas o divisas, como ya hemos señalado en el cuadro de «El sueño de la vida».