

mitido, es de suponer que en 1924, porque «razones superiores me obligan a no cometer la farsa de aceptarlo y te lo devuelvo, rogándote que me dispenses» (pág. 57).

Esas razones fueron de orden estético, y separaron a los dos poetas, aunque no llegaron a enfadarse y mantuvieron siempre un respeto mutuo. Fue Machado el primero en distanciarse estéticamente de su amigo. Así lo vemos al leer una anotación fechada el 1 de mayo de 1917 en su cuaderno *Los complementarios*, donde dice entre otras cosas: «Juan Ramón Jiménez, este gran poeta andaluz, sigue, a mi juicio, un camino que ha de enajenarle el fervor de sus primeros devotos. Su lírica —de Juan Ramón— es cada vez más barroca, es decir, más conceptual y al par menos intuitiva»⁵.

Acertó Machado al suponer que los «primeros devotos» de Juan Ramón renegarían de su nueva línea estética, entre ellos él mismo; pero no tuvo en cuenta a los nuevos devotos, a los poetas jóvenes entonces, nada menos que el grupo del 27, para quienes esa renovación iba a resultar ejemplar. Como ha dicho Alberti, para ellos Juan Ramón era el que convertía la poesía en religión, «alucinándonos con su ejemplo»⁶.

Mientras Juan Ramón renovaba la poesía española, Machado se mantenía fiel a las fórmulas tradicionales, y se enraizaba en los temas castellanistas. Eso fue en buena parte lo que motivó el desacuerdo de Juan Ramón. Ya en *Campos de Castilla* le disgustó «La tierra de Alvargonzález», que le está dedicado a él precisamente, sin duda con el aprecio mayor, pero con intuición escasa. La insistencia de Machado en los ambientes regionalistas causaron probablemente un malestar estético al auto-proclamado Andaluz Universal, hasta impulsarle a rechazar las *Nuevas canciones*.

Téngase en cuenta que al propio Juan Ramón le disgustaba el éxito logrado por su soneto espiritual «Octubre», en el que se retrata echado en la tierra de Castilla, deseando enterrar en ella su corazón. A los institucionistas les encantaba, pero el autor acabó hartándose de tanto elogio basado en un efecto regionalista.

Además, es probable que se sintiera aludido en las últimas canciones del libro, la serie «De mi cartera». En ella expone Machado una poética contraria a la que sustentaba Juan Ramón. No es que debamos pensar que fue escrita para oponerse a la poética que Juan Ramón estaba desarrollando desde *Eternidades* (1918) en poemi-

llas de dos, tres o cuatro versos, como los que Machado denominaba «Proverbios y cantares». Conociendo el carácter del sevillano, parece que no caería conscientemente en el afán de replicar a la poética de su antiguo compañero de andanzas literarias.

Sin embargo, es posible que en su subconsciente algunos de esos proverbios surgieran como rechazo de los poemillas casi aforísticos juanramonianos, principalmente de la serie «El poema». Lo cierto es que mientras el moiguereño recomendaba el verso libre, llamado por él desnudo, rezongaba el sevillano: «Librate, mejor, del verso/cuando te esclavice». Y los dos maestros se alejaron.

No obstante, Juan Ramón publicó en 1924 y reimprimió al año siguiente un retrato de Machado, que después pasó a *Españoles de tres mundos* (1942). El respeto continuó existiendo, pese a las discrepancias estéticas.

Nos ceñimos ahora al momento que separa 1912 de 1924, fechas probables de las cartas publicadas en el volumen que motiva estas líneas. Sólo pretendíamos averiguar cuáles eran las «razones superiores» alegadas por Juan Ramón para devolver las *Nuevas canciones* a su viejo amigo. La historia de esa amistad queda pendiente para otra ocasión.

Se han apuntado en estas notas algunos aspectos sobresalientes de las confidencias epistolares juanramonianas. Son los que juzgamos de más trascendencia biográfica o crítica. Muchos otros quedan sin mencionar siquiera, pero aseguramos al lector que no va a permanecer imparcial ante sus páginas.

Arturo del Villar

⁵ Antonio Machado, *Los complementarios*, cit. por Poesía y prosa, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pág. 1.190.

⁶ Rafael Alberti. «Imagen primera de Juan Ramón Jiménez», en *Imagen primera de...*, Madrid, Turner, 1975, pág. 35.

Verdad poética e histórica en *Vigilia del Almirante*

El objeto no es la mentira, que sería coincidir con la sofística, ni la historia, que sería tomar la materia al histórico; y, no siendo historia, porque toca fábulas, ni mentira, porque toca historia, tiene por objeto el verosímil que todo lo abraza

El Pinciano, *Philosophia antiqua poetica*

porque todo lo que nos pasa en la fantasía es tan intensamente que no hay que diferenciarlo de cuando vemos real y verdaderamente

Cervantes, *Coloquio de los perros*

La literatura, como es sabido, no transmite conocimientos o información, sino que constituye una situación comunicativa imaginaria. Por esto, el discurso literario no se somete a las categorías lógicas de verdad o falsedad, ya que se rige por el principio de su coherencia interna. Lo que no impide que en *Vigilia* existan referencias a contextos externos. Pues, aunque la ficción verbal no representa a la realidad empírica, ésta puede ser integrada poéticamente, como en el caso de la novela de Roa Bastos. Este relato, como estructura autónoma, está concebido en relación dialéctica con la realidad hispanoamericana, realidad que ha sido tan manipulada y mitificada que participa del carácter poético de la ficción. El novelista define *Vigilia* como «relato de ficción impura, o mixta, oscilante entre la realidad de la fábula y la fábula de la historia» (pág. 11)¹. Esta

«impureza» explica el hecho de que historia e imaginación se complementan y contradicen según dos concepciones del mundo que el lector ha de armonizar. La verdad poética se instrumenta por medio de sugerencias y evocaciones de un lenguaje simbólico que hace más inteligible la problemática realidad: «Hay un punto extremo, sin embargo, en que las líneas paralelas de la ficción llamada historia y de la *historia* llamada ficción se tocan» (pág. 79). El narrador básico se instaura como un ficcionador de una realidad históricamente degradada, y actúa como memorialista y no como novelista histórico o historiador, aunque en su elaboración artística utilice todo tipo de documentación².

La construcción artística de *Vigilia del Almirante* está basada en numerosos y complejos sucesos tomados de múltiples textos con los que este relato mantiene, por medio de una constante interacción entre los significados y los significantes, un diálogo de carácter histórico y/o irónico. El componente central y unitario que rige, determina y transforma las distintas voces narradoras es la voz del Almirante, conciencia absorbente que estructura un material narrativo muy heterogéneo en el que se integran crónicas, textos historiográficos, bíblicos, literarios, míticos, etc. Estos textos que se subordinan al narrador básico-personaje como centro del discurso, mantienen una relación activa entre ellos mismos. Siguiendo el ejemplo de los formalistas rusos, Roa Bastos incorpora todo tipo de material en el cuerpo de su relato. Dejando hablar a los textos se consigue la desalienación del contenido. Esta técnica de confrontación del material literario, que define el eclecticismo creador de esta novela, nos revela no sólo la contradicción y dialéctica interna de los materiales transcritos, sino que sirve de elemento dinamizador en el texto. La relación con la obra de otros escritores antiguos y contemporáneos nos remite explícita o implícitamente a escritos a través de citas, parodias, imitaciones o alusiones. Por ejemplo,

¹ Citamos por *Vigilia del Almirante*, Madrid: Alfaguara, 1992. Los números de página en el cuerpo del trabajo remiten a esta obra.

² «Agradezco sincera y muy especialmente a los eminentes historiadores Francisco Morales Padrón, Consuelo Varela, Juan Gil y Juan Manzano Manzano (cuyo libro *Colón y su secreto me confirmó lúcida y visionariamente la existencia real del predescubridor Alonso Sánchez, verdadero coprotagonista de esta Vigilia*)», *Vigilia...*, pág. 378.

la declaración del confesor de Don Quijote «Verdaderamente se muere, y verdaderamente está cuerdo Alonso Quijano el Bueno» (*Don Quijote de la Mancha*, Parte II, cap. LXXIX) se transforma en *Vigilia* en «Verdaderamente se muere y verdaderamente está cuerdo el que fue loco caballero navegante» (pág. 367). Bajo el aspecto sincrónico, o juego de las partes dentro del texto, el primer sintagma con que se abre *Vigilia* «Toda la noche se oyeron pasar pájaros» (pág. 15) procede del *Diario de Colón* (9 de octubre) y su función es la de introducirnos en el mar físico y de dudas del Almirante mediante una larga descripción en la que se suspende el curso del tiempo.

La ambigüedad del personaje del Almirante explica el sentido múltiple del discurso, o su polifonía, en el sentido de Bakhtin, es decir, como «pluralidad de voces y de conciencias independientes y distintas»³. En *Vigilia del Almirante* se recogen hechos que «pasaron a los intrincados manuscritos del Almirante puestos en limpio, depurados y destilados según el estilo de cada cual, por escribas ociosos, por oficiosos copistas, entre los cuales se encuentra el narrador de esta verdadera historia del Almirante Magnífico y Vicediós en desgracia» (pág. 177).

Dentro del plano de la narración habría que destacar la importancia concedida al narratorio, es decir, al receptor abstracto o ficticio. Este recrea y redacta nuevamente el texto al hacerlo confluír con otros de su propia experiencia literaria, convirtiéndose en co-autor del texto: «El que me lea sabrá lo que quise decir y no he podido hacerlo antes de que me leyera, siempre que él también reescriba el texto mientras lo lee, y lo vivifique con el aliento de su propio espíritu» (pág. 152). Las numerosas reflexiones dirigidas al lector a través de todo el relato apuntan al deseo del autor real por influir en un lector con el que ha establecido un pacto ideológico; lector que, por otro lado, confiere un sentido plurívoco al texto: «Todas las historias tienen tantos significados como lecturas aya» (pág. 370). Sin embargo, la polifonía deja de ser operativa cuando se privilegian los juicios valorativos del autor real⁴. A veces, la llamada al narratorio tiene un claro matiz irónico. Por ejemplo, al evocar intertextualmente la frase cervantina: «En un lugar de la Liguria de cuyo nombre no quiere acordarse» (pág. 161) se nos remite al conocido hecho de que el ambicioso Colón siempre ocultó su origen plebeyo. Las reflexiones irónicas que permean todo el texto se establecen a

un nivel explícito y a otro implícito que el lector debe descifrar.

El narrador básico nos revela, como antes dijimos, el hecho de que no existe diferencia entre las historias documentadas y las fingidas, ya que se trata de dos géneros de ficción mixta, privilegiándose las fingidas por ser las que «mejor abren la realidad al tejido de sus oscuras leyes». (pág. 79). Por esto en la lectura de la *Vigilia*, y dentro del permanente juego de ocultamiento-revelación, se hace difícil distinguir las diferencias entre historia objetiva, mito, leyenda, historia manipulada y memoria histórica⁵. La interpretación de la historia de Colón⁶, tan deformada en el pasado que hace muy difícil su interpretación en el presente, nos remite al mito, mito que capta lo irracional en relación con la historia y ambas dimensiones penetran el espacio imaginario. El mito en su forma original concierne a dioses, o criaturas divinizadas⁷ y en su aspecto literario se nutre de leyendas, relatos orales, etc. Pero el mito también constituye una forma de conocimiento que en *Vigilia* se centra en el comportamiento humano del Almirante cuya historia e

³ «La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constituent en effet un trait des romans de Dostoievski...», Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoievski*, Paris, 1970, pág. 33.

⁴ «El Descubrimiento fue en realidad una orgía bestial en todos los sentidos que duró siglos. Después se encargaron de ello los mestizos» (pág. 69); «El ajuste de cuenta almirantina duró más de doscientos años. La cuenta grande, quinientos, que en este año se cumple sin estar resuelta y, peor aún, aumentada, enriquecida por los intereses y avideces de otros imperios más nuevos...» (págs. 370-371). La posición ideológica sobre el «Descubrimiento» (que él denomina «encubrimiento») es bien conocida por sus artículos periodísticos: «El nuevo descubrimiento», *El País (internacional)*, 18.XI.1985, pág. 9; «El controvertido V Centenario», *El País*, 18.VI.1991, pág. 17; «Colón fue poco humano», *El País*, 26.IX.1992, págs. 2-3, etc.

⁵ «Il n'existe de séparation nette entre le mythe, la légende, la réminiscence historique, l'histoire manipulée à des fins didactiques et l'histoire proprement dite», Northrop Frye, «Littérature et mythe», *Poétique*, 8, 1971, pág. 492.

⁶ «La mayor mitificación del hombre es su historia. Un hombre sin historia es un hombre real, que vive, muere y es olvidado. Pero el hombre que no alcanza la verdadera paz del olvido, es mitificado, adquiere una vida falsa, artificial, del recuerdo o de la fama», Amancio Sabugo Abril, «Historia, biografía y ficción en Yo el Supremo», Cuadernos Hispanoamericanos, 493/94, julio-agosto, 1991, pág. 276.

⁷ Sobre los intentos de la canonización de Colón entre 1856 y 1918, véase el ensayo de Kirkpatrick Sale, *The Conquest of Paradise*, Penguin Books USA, 1991, pág. 349.