

poema comenzaba con unos versos solemnes, compuestos en mayúsculas:

LA PALABRA DEL ALMA ES LA MEMORIA,
LA EXPRESION UNITIVA Y TOTAL
SOBRE CUYA PALABRA SE CONSTITUYE NUESTRO RECUERDO,
Y SOBRE CUYA RAIZ SE CONSTITUYE Y VERIFICA LA ESPE-
[RANZA NUESTRA,
LA ESPERANZA DEL HOMBRE, QUE QUIZA ES TAN SOLO LA
[MEMORIA FILIAL QUE AUN TENEMOS DE DIOS,
LA ESPERANZA QUE ES COMO UN BOSQUE QUE SE MUEVE,
COMO UN BOSQUE QUE VIVE EN LA FILIALIDAD DEL CIELO
[TODAVIA
COMO UN BOSQUE TOTAL DONDE VUELVE A SER ARBOL
[CADA HUELLA.

Después, el comienzo concreto de esta tercera parte también ofrece alguna modificación a tener en cuenta; en 1949 seguía así:

Y TODO CABE DENTRO DE LA VERDAD,
y todo cabe en este lento regreso hacia mi cuarto,
mientras camino a oscuras,
mientras avanzo desviviéndome,
mientras camino con las manos abiertas y extendidas para no tro-
[pezar.

En la versión de 1967 los cambios son muy importantes, comenzando por los versos de introducción, que, si bien están también en mayúsculas, son más concretos, menos abstractos; mucho menos conceptuosos. Han desaparecido palabras como «unitiva», «constituye», «verifica», «filialidad»; la memoria se une mucho más estrechamente a la esperanza, con lo que lo temporal se superpone al idealismo, de la misma manera que el «bosque» ha dejado de ser «total». Veamos la nueva versión, mucho más sencilla y cordial, más terrestre, menos enfática y solemne, pero que no solamente no ha cedido nada en fuerza expresiva, sino que es más matizada y hábil:

LA PALABRA DEL ALMA ES LA MEMORIA;
LA MEMORIA DEL ALMA ES LA ESPERANZA
Y AMBAS SE FUNDEN COMO EL HAZ Y EL ENVES DE UNA
MONEDA,
SE FUNDEN EN EL PASO IGUAL QUE EL PIE QUE AVANZA
[SE APOYA EN EL DE ATRAS,
LA ESPERANZA, QUE QUIZA ES TAN SOLO LA MEMORIA FI-
[LIAL QUE AUN TENEMOS DE DIOS,
Y LA MEMORIA QUE ES COMO UN BOSQUE QUE SE MUEVE
COMO UN BOSQUE DONDE VUELVE A SER ARBOL CADA
[HUELLA.

Es evidente que la expresión es ahora mucho más exacta. Se concibe con mayor facilidad que la memoria sea un bosque movedizo, no así la esperanza, bosque que, por su materialidad, no admite excesivas filialidades. Podríamos seguir comentando más estas variaciones, pero creo que ya basta con lo apuntado, mientras pasamos a los cinco versos siguientes, ya citados, que ahora se han convertido en cuatro:

Y TODO CABE DENTRO DE LA VERDAD,
mientras regreso hacia mi cuarto,
mientras camino a oscuras,
con las manos abiertas y ofrecidas para no tropezar.

El poeta ha llegado a la conclusión de que, si bien todo cabe en la verdad, es posible que no todo quepa en su operación, en este retorno del poeta a su cuarto; elimina reiteraciones, repeticiones e insistencias, así como la expresión «desviviéndome», de clara raíz unamuniana; a la filosofía idealista sucede una cotidianeidad machadiana, lo cual es una opción de profundización espiritual; profundización que, finalmente, se expresa en el verso final, cuando sustituye las manos «extendidas» por «ofrecidas», lo cual es conferir un significado religioso a ese «caminar a oscuras», que antes permanecía casi en un nivel físico.

Tras una serie de variantes expresivas —como el adelanto de la expresión *minúscula y frugal*, referida a su habitación, que antes era *radiante y encendida*, lo cual es optar otra vez por la sencillez llegamos a unos versos que no aparecían en la edición de 1949; aparecen en la de 1967, tras el tercer verso de la página 55:

Al ver la luz he recordado algo,
he recordado que hace poco he besado a una mujer en esta habitación,
pisoteándole los labios,
y para no sentir la quemazón de este recuerdo, abro la puerta y entro.

Anteriormente, existe un segundo verso, también nuevo, que introduce la metáfora de la luz en el discurso de este fragmento: *ante la habitación que ahora se enciende por sí misma*. En mi opinión se trata de la introducción de un nuevo detalle real que confiere una mayor claridad al poema. Se cita el sucedido exacto, lo cual aclara lo que sigue, esta meditación en la habitación encendida. Por otra parte, algo había que añadir sobre esos «besos pisoteados», cuyo recuerdo desagradaba al poeta, que no quiere sentir su quemazón.

Posteriormente, en la página 58, en los versos dos-cinco, el poeta reduce a su individualidad lo que antes era una especie de formulación colectiva y plural:

*mientras, quizás, vivimos,
mientras la soledad es como un vientre de pescado
que se queda nocturnamente frío besándome la boca,*

A estos versos, que contienen un sentimiento genérico, plural, casi doctrinal, y un espectacular adverbio —«nocturnamente»— han sucedido estos otros, más reducidos a la humildad personal e individual, más sencillos:

*mientras comprendo que estoy solo,
y que mi soledad es como un vientre de pescado
que se ha quedado frío besándome la boca.*

Los dos penúltimos versos de esta página eran uno solo —*corrí como el que entra y empieza a caminar en un espejo*—, mientras que ahora se han convertido en dos:

*corrí con un impulso pudiente y genital
como si caminase al través de un espejo.*

Lo cual, sin duda, es más real, corresponde más exactamente a lo que va a seguir en la página 59, cuando este retorno a la infancia, a un nuevo nacimiento, pedido por el poeta, llega en la versión de 1967 a extremos verdaderamente fisiológicos en sus metáforas. En 1949 podía leerse:

*rompiéndome a mí mismo
para olvidar que soy cristal,
y correr, hacia dentro, hiriéndome las manos y los ojos,
y sangrar de una vez, mientras corría
bajando la escalera, saltando de año en año,*

Pero el poeta ya no es cristal, y este nacimiento hacia su infancia es poderosamente carnal, repleto de sangre, pues es un regreso fértil, un retorno hacia adelante, como si el niño recobrara la fuerza para vivir sintiéndose unido al seno materno. Así, tres versos han desaparecido y surgen cuatro nuevos:

*rompiéndome a mí mismo
para sufrir por alguien,
para nacer de nuevo y sentir el cristal, astillado y cortante, en el
[cuello y en los bordes del útero,
y sangrar de una vez, mientras corría
hiriéndome las manos y los ojos,
bajando la escalera, saltando de año en año,*

Y, desde luego, también es sugerente este deseo de «sufrir por alguien», que siente el poeta, pues es precisamente esta generosidad la fuente de su propia fuerza, que desciende de su trono para hacer ejercicios de humildad, de concreción, de reducción a lo real, a lo más sencillo y cotidiano. Por último, en esta tercera parte del poema sólo queda una variante de importancia, que se sitúa en el verso 9 de la página 62. En la primera edición decía así:

*del mar, que era tan sólo una violeta
deshojando su forma
en los dorados ojos de luz hacia la tarde
que yo entonces miré por vez primera,
mientras el mar desataba y dejaba, una tras otra, todas sus violetas
anocheciendo húmedamente en tus rodillas,*

Esta serie de motivaciones —la estancia, la niñez, la mujer y el mar— daban una formulación que al poeta le pareció insuficiente después. El juego del mar en los ojos de la mujer era una imagen querida, que Rosales amplió en 1967, aunque sin perder esa opción hacia la sencillez que ha presidido todas las variantes. La nueva versión se inicia también con el reflejo de las aguas del mar

*que eran tan sólo una violeta reflejada en sus ojos,
en los ojos dorados que yo entonces miré por vez primera.
Tenían un resplandor de luz hacia la tarde
y miraban la espuma compartiéndola y añadiéndose a ella,
mientras el mar desataba sus olas
una y otra vez, sobre el rellano de la escalera y contra el muro
mojando sus cabellos,
anocheciendo en sus rodillas.*

Aparte de que la formulación es mucho más clara que antes, aunque la expresión es más potente, resulta mucho menos esteticista, sin duda por el crecimiento del contenido, sin que falte la supresión de otro adverbio —«húmedamente»— conforme a lo ya seguido hasta ahora. En la nueva versión se dice que el poeta contempló «por vez primera» los ojos de la mujer, y, lo que es más significativo, al apreciarla, advierte que «comparte y se añade a la espuma», lo cual es una de las declaraciones más hermosas acerca de la relación entre la mujer y la realidad que existen en todo el poema. Este «compartir» se relaciona con las manos «ofrecidas» que hemos visto antes, y muestra de qué manera el poeta intenta subrayar esta generosidad a lo largo de todas las nuevas variaciones.

Y, por último, llegamos a la cuarta parte del poema, donde se encuentran las variaciones más importantes. Y digo por último por-

que la parte quinta y final, que consiste solamente en un epílogo de once versos, no ofrece ningún cambio entre las dos versiones, exceptuando las variantes en la puntuación. En esta cuarta parte, todo el final está cambiado. Nada menos que 95 versos han desaparecido, y existen 269 versos más. Solamente por esta parte del poema se puede hablar de que se trata de una obra nueva; y si hasta ahora muchas de las variantes que he apuntado han podido parecer poco significativas, esta «insignificancia» de los cambios no resiste el examen de esta sección. Por otra parte, no es Rosales hombre que imponga variantes no significativas, ni mucho menos; si, en ocasiones, estas variantes han sido determinadas por su gusto riguroso, por su afán de perfección, en casi todas las ocasiones estas «mejoras» formales poseen también un significado evidente, que me he esforzado en destacar. No se trata, por lo tanto, de modificaciones gratuitas; ni de que la primera versión fuera rechazable desde el punto de vista estético, ni mucho menos. El poeta quiso deliberadamente modificar su sentido, profundizarlo, aclararlo. La primera versión era ya auto-suficiente desde el punto de vista estético. Y a este respecto no necesito recordar algunas afirmaciones polémicas que han insistido en mostrar sus preferencias con respecto a la primera de las dos versiones de *La casa encendida*. Creo que se trata, más que nada, de una operación sentimental, que no resiste una lectura detenida de ambas versiones. Dicha lectura —no otra cosa es este trabajo— muestra a las claras no solamente una notable mejoría estética de la segunda versión, sino que, además, se trata de una obra más profunda, coherente y clara. La espiritualidad primigenia se ha teñido de humanismo, el idealismo de una cotidianeidad conmovedora, y la expresión es más sencilla y más exacta al mismo tiempo. Pero pasemos a las variantes; en la página 69 ya existe la primera, en la introducción a esta parte, que decía en 1949, en el verso cuarto:

NO HAY UN RECUERDO QUE NOS PUEDA ALUMBRAR LA
 NO HAY MEMORIA TOTAL, [VIDA TODA,
 NO HAY UN AMOR TOTAL,

La variante se reduce a tres palabras del primer verso, y al intercambio de los otros dos:

NO HAY UN SILENCIO QUE NOS PUEDA ENLUTAR LA VIDA
 NO HAY UN AMOR TOTAL, [ENTERA
 NO HAY MEMORIA TOTAL.

A esto habría que añadir, en el último verso de la página, un *instante mismo*, que se ha convertido simplemente en un *instante*,