LA OBRA EN MARCHA

(Introducción a las dos versiones de «La casa encendida»)

La existencia de dos versiones de *La casa encendida* —que algunos consideran como la mejor obra de Luis Rosales—plantea el problema inicial de las relaciones del creador con su obra y de la autonomía y personalidad de esa misma obra separada de su autor. La primera versión apareció en 1949; su colofón final señala que fue terminada de imprimir el 26 de mayo de aquel año. La segunda, el 22 de abril de 1967. En la presentación editorial de esta segunda versión, calificada de «nueva», se señala simplemente que el texto está «considerablemente» aumentado, habiendo sido añadido «el retrato del padre y el poema final que nos declara el sentido elegíaco del poema».

A lo largo de este trabajo podrá advertirse claramente que las variantes entre ambas versiones son constantes; no solamente se trata de leves variaciones en algunos versos, de la puntuación o de la fragmentación o reunión de muchos otros también, sino de algo más: más de ciento cincuenta versos han desaparecido entre una y otra versión, y toda la última parte del cuarto capítulo —por así llamarlo— supone la aparición de más de doscientos nuevos. No deseo caer en lo cuantitativo ni en la enojosa enumeración. Tampoco creo que pueda decirse con excesiva facilidad si *La casa encendida* es o no la mejor obra de Luis Rosales, que se me presenta como una obra progresiva, perfectamente unitaria —me refiero a la obra poética, claro está—, donde sobre todo tres libros: *La casa...*, *Rimas* y *El contenido del corazón* forman una inextricable unidad. Declarar una parte mejor o peor que el todo es, aparte de una osadía no justificada, una garantía de error. Lo único que me interesa en este trabajo es señalar que, si bien la significación del poema no ha variado entre una y otra versión, sí se ha profundizado su «sentido». Y esta profundización supone, por su intensidad, una modificación de este mismo sentido.

Pero hay que advertir que Luis Rosales ya nos tiene acostumbrados a segundas versiones. *Rimas* ha sido considerablemente modificado en la reciente reedición de 1972, cuya primera databa de 1951, con abundante aparición de poemas inéditos. También entre la primera y la segunda versión de *Retablo sacro del nacimiento del Señor*, de 1940 a 1954, las modificaciones son considerables. Este trabajo, por lo tanto, no es más que una pequeña parte de otro hipotético pero

necesario a aquel que recogiera las variantes y cambios habidos en todos estos libros de Rosales y su profundo sentido. Mi alejamiento físico de España me ha limitado a *La casa encendida;* pero ofrezco este somero análisis como contribución a ese trabajo posterior ineludible. Por lo que recuerdo, pienso que todas estas modificaciones, tanto en *Rimas* como en el *Retablo...*, van en el mismo sentido, por el mismo camino de la profundización y superación del sentido, que también señalan las habidas en *La casa encendida,* aunque ésta no deja de ser una afirmación improbada, que estoy dispuesto a rectificar. Mi análisis se centra en este último gran poema. Y existe una conclusión complementaria, que anuncio de antemano: en esta «modificación del sentido», que supone una «profundización», hay una constante, una versión inmodificada, que permanece siempre igual a sí msima: la personalidad del poeta.

Pero volvamos a la pregunta inicial sobre las relaciones del autor con su obra y la existencia autónoma de esa misma obra separada de su creador. Este planteamiento engloba la típica pregunta de siempre: ¿Tiene derecho el escritor a modificar una obra ya publicada? La respuesta, evidentemente, es afirmativa; pero esta afirmación no puede hacerse sin reparos. Lo importante en literatura es la obra y no el creador. La tragedia de la creación, que es consustancial a la existencia de la misma literatura, del arte de escribir —y hay algunos, como Maurice Blanchot, que colocan en esta tragedia previa el núcleo de sus reflexiones críticas—, puede «explicar» una obra, pero no «comunicarla». Esto es, es ajena fundamentalmente a esa misma obra. Pues la comunicación del arte no es su explicación, pese a quien le pese; solamente razones de pedagogía, muletas en que apoyar análisis que nos desbordan, nos hacen caer y recaer en los viejos sistemas de siempre. Los «profesionales» —extraña palabra que no hay manera de justificar en este contexto— de la literatura caen en la tentación de asimilar a sí mismos el fenómeno de la lectura, que es al mismo tiempo más *naïf* e infinitamente más profundo. En lo hondo no hay profesionales de la literatura, pues del poeta al crítico es siempre el lector quien se lleva la palma, esto es, el ineluctable *amateur,* esa reflexión «pre-sabia» que constituye el umbral y la base fundamental de la comunicación artística, del cumplimiento del arte. Al fin y al cabo, la profesionalidad no es más que la manera de hacer «verosímil», digno de crédito, de prestigiar ese «amateurismo» esencial, que nos desborda al enfrentarnos con el fenómeno estético. Algunos escritores, desde Boris Vian a Gombrowicz y Cortázar, han intuido este misterio, que, en realidad, arranca de los juglares y ro-

manceros, de los poemas épicos con los que nacen todas las literaturas, y hasta de las balbucientes «jarchas».

Bien; lo importante es la obra. Pero con anterioridad está el poeta. Por lo tanto, lo importante será el texto, y lo decisivo quien lo produce. Si el artista varía su obra, sus razones tendrá para ello, aunque en ocasiones este mismo creador no sea consciente de esas razones. Lejos del juanramoniano «no le toques ya más», que, pese a todo lo que pueda parecer, es una expresión de humildad del poeta, de respeto religioso del creador por lo creado, está su paradoja: ¿quién es capaz de decidir el fin, la meta de este fenómeno extraño? ¿Quién —ni siquiera su propio autor— decidirá cuándo ha terminado la elaboración de la obra? ¿Cuándo puede considerarse que se ha conseguido la forma definitiva? «No tocarlo ya más» es también una muestra de suficiencia; el humilde poeta se transmuta en crítico inapelable y orgulloso de su sabiduría o de su instinto estético. Son las dos caras de Jano, que en Juan Ramón Jiménez se transparentan con una profundidad tan helada que quema.

Luis Rosales, por el contrario, ha optado por la actitud contraria: es un poeta en continua fermentación, que cree más en la operación que en lo operado; pero ello es también un indicio de humildad, pues se revisa continuamente, vuelve sobre sus mismos pasos para escrutar una y otra vez. Rosales es un crítico tembloroso y un autor que confía en el poder de la creación. No existe en él este desdoblamiento bifronte, y la humildad y el orgullo forman una inextricable unidad que se resuelve en la búsqueda dubitativa, en la inquietud esperanzada y en una especie de esfuerzo permanente. Este esfuerzo se plasma en una búsqueda constante de la perfección formal, pero no en sí misma, sino en constante adecuación a la materia del poema. Es en función de la misma donde hay que rastrear esa búsqueda formal, esas variantes en las distintas versiones de sus obras. Y entonces se advertirá que no se trata de variantes meramente formales —las hay, pero son las menos, y las de menor significación—, sino que estas modificaciones vienen determinadas por la intención de profundizar un sentido. Y será, pues, en este sentido donde encontraremos el «hilo» conductor de la obra de Rosales, su tremenda fidelidad a sí mismo, su constante unicidad, tramada en torno a un pensamiento profundamente espiritual, que se esfuerza continuamente en conectar esa espiritualidad con lo cotidiano, con las vivencias del hombre. Estas vivencias, aparentemente irracionales muchas veces; ese extraño vitalismo que sacude al espíritu del hombre, y que el poeta se ha empeñado en acordar con lo trascendente. En este sentido creo que Luis

Rosales es ante todo un poeta religioso, en el más profundo sentido de la palabra.

Habrá que aclarar esta afirmación. Naturalmente, la poesía de Luis Rosales nada tiene que ver con lo religioso formal o muy poco; por el contrario, las referencias a esta temática religiosa son muy escasas. Pero Dios o lo espiritual es el constante telón de fondo de su obra, centrada además en el fenómeno del amor en todas sus manifestaciones: amor por la mujer, por el padre, por la madre —*Rimas, La casa..., El contenido del corazón*—, por los amigos, por las manifestaciones del amor en la vida, en el mundo, en la propia poesía. Naturalmente, se trata del amor como fenómeno total, donde lo espiritual también tiene el papel de la última justificación. Y, por último, téngase en cuenta que estos temas no son núcleos separados, sino que se entrelazan dentro de un mismo libro y, en la mayoría de los casos, dentro de un mismo poema. Luis Rosales puede así, cargado con este bagaje, resultar el poeta más desolado y constituir al mismo tiempo la esperanza. Esa es su grandeza y al mismo tiempo la servidumbre de este artista, que resulta ser un cantor de la vida, un existencialista angustiado, un poeta amoroso y un propagandista sutil del espíritu, y todo ello a un mismo tiempo. En este sentido su poesía es religiosa, y en él mismo se ancla su profunda fidelidad. Me gustaría haber explicitado todas estas afirmaciones con ejemplos concretos, sacados de sus libros; pero ello hubiera dado lugar a otro trabajo diferente. Estas líneas son solamente una introducción que considero necesaria para exponer las más importantes variantes de las dos versiones de *La casa encendida* y comprender, dentro del contexto general del sentido final de la obra del poeta, la razón de su existencia. Por otra parte, los ejemplos tomados de este libro van en este sentido general que acabo de exponer, como se verá a la perfección. Y, finalmente, dejo para las últimas líneas de este trabajo la famosa cuestión de justificar la introducción de variantes en una obra ya hecha aparentemente, ya publicada, y adelanto la única razón válida en arte: si esas modificaciones han mejorado la obra, ellas solas se justifican; en caso contrario, su ilicitud es manifiesta, pese a todos los doctrinarismos teóricos, pese a todas las especulaciones.

Dejando aparte las variantes editoriales, las dos primeras las encontramos en el poema de la dedicatoria (página 9 de la edición de 1967, y cito siempre por esta edición, que parece ser la definitiva, aunque esto no es seguro desde luego). Se trata del cambio de lugar de unos puntos suspensivos, de la supresión de dos comas y del cambio de dos palabras. El tercer verso dice: *me basta callar para decirte,* mientras que en la primera versión decía: *me bastaba callar para be-*

sarte... El verso doce contiene el cambio de la palabra *persuadida* por *convencida*. Estas leves modificaciones indican una cosa: el poeta ha bajado la voz. «Convencer» es más coloquial que «persuadir», y el artista ya no aspira a un rotundo «beso», sino a «decir» simple y llanamente qué es su oficio.

Pero es en la *a imitación de prólogo* (pp. 15 y 16) donde este descenso de voz, esta rebaja de la solemnidad, de la seguridad, se hace más patente. En las líneas 7 a 10 de la nueva versión se ha suprimido toda una frase y se ha añadido un perturbador interrogante. La versión primitiva decía:

> *Como diría Jorge Guillén, el mundo está bien hecho, y el hombre participa en su armonía.*

En la nueva versión se puede leer:

> *Como diría Jorge Guillén, el mundo está bien hecho. (¿Quién pudiera decir lo mismo de la sociedad, de las costumbres y de la baratillería de la política?)*

El cambio es notable. En un principio pudiera interpretarse que Rosales no ha querido atribuir a Jorge Guillén una hipótesis demasiado rotunda. También Guillén cambiaba al mismo tiempo, y al primer *Cántico* rotundo, que celebraba al mundo casi sin reservas, sucederían después los tormentos de *Maremágnum*, las elegías de *Que van a dar en la mar* y el compromiso de *A la altura de las circunstancias*, antes de desembocar en esa unidad inextricable que es el total de *Aire nuestro*. Pero si de modificar la primera hipótesis se tratara tan sólo, si fuera cuestión únicamente de rendir fielmente la evolución guilleniana —que también de ello se trata, aunque esto no sea todo—, sobraría el paréntesis que le sigue. Pero se trata de un paréntesis necesario. «El mundo está bien hecho»— es obra de Dios, del espíritu—, pero el hombre es libre, sobre todo para Luis Rosales, cantor y escudriñador apasionado y desgarrado de la libertad, y esa libertad es una trampa. Hay trampas inventadas por los hombres, y no puede decirse de modo tan rotundo e idealista que «el hombre participa en su armonía». El poeta tiene sus dudas sobre esa armonía del mundo, y más todavía sobre que el hombre participe de ella. Ha comenzado la rebaja, el tiempo de la humildad para un poeta que aparenta ser lo suficientemente orgulloso como para ser capaz de modificar su obra.

En la segunda versión, el poeta muestra sus fobias: la sociedad, las costumbres y sobre todo la política. Muy probablemente este añadido muestra una evolución de la concepción del mundo de Ro-

sales, que, si bien sigue siendo la misma, se despoja de lo accidental. Más adelante, en la línea 14, se lee: *Todo vive aquí naturalmente.* Este «aquí» es el parque del Oeste madrileño, donde el poeta ha iniciado su meditación. En la primera versión no existía la palabra «aquí»; para el idealista y rotundo Luis Rosales de 1949 *todo vive naturalmente,* en el mundo entero, claro está. Un nuevo dato, pues: la relativización, la concreción. El poeta ya no se permite generalizaciones, lo cual es un significativo adelanto.

Dejando aparte otras variantes de detalle, que siempre subrayan este descenso de lo solemne a lo sencillo, esta «rebaja» expresiva que es indicio de mesura —y en este prólogo abundan—, llegamos al final, a las líneas 17 a 24 de la página 16, que está totalmente cambiado. En la primera versión se decía:

> *Y en este esfuerzo humano por detener el tiempo vivo, por conservar las cosas como fueron, la ciencia, por ejemplo, nos traduce la sonrisa como función para fijar su ley de permanencia. Y la sonrisa es algo más, era algo más —vosotros lo sabéis—; es algo más que, cuando Dios lo quiere, sigue aún diciendo el verso, sigue aún viviendo en la poesía, sigue escribiendo lo que somos, en ella y sólo en ella.*

En la versión de 1967, el texto es nuevo totalmente a partir de la tercera línea, con una variante de una palabra en la segunda:

> *Y en este esfuerzo humano por recuperar el tiempo vivo, por conservar en nuestra alma un equilibrio de esperanzas ya convertidas en recuerdos y de recuerdos ya convertidos en esperanzas, por mantener, como se pueda, esa memoria del vivir, ese legado que es la unidad de nuestra vida personal, la poesía, y solamente la poesía, sigue diciendo su palabra.*

Luis Rosales, en 1967, ya no quiere «detener» el tiempo, como en 1949; entonces su poesía era más autosuficiente, como Josué a la conquista de Jericó, ordenando al Sol detenerse. Del acento bíblico —pero bíblico del Antiguo Testamento— hemos pasado a la operación proustiana, a la función del arte para «recuperar» un tiempo que no se puede detener jamas. Tampoco se trata de «conservar» las cosas, y el poeta, casi veinte años después, comprende que la «conservación» es tanto una trampa como una declaración de principios. La alusión a la «ciencia» como autoridad indiscutible y optimista ha desaparecido. Y, en verdad, la ciencia está hoy también amenazada, y poco tiene que hacer con la sonrisa. El poeta ya no conserva las cosas, sino un cierto equilibrio entre esperanzas y recuerdos que se apoyan mutuamente, para mantener la memoria de la vida —recuperar el

tiempo— y la unidad de la vida que nos es legada en la poesía del poeta. La poesía, pues, ha bajado de su primitivo pedestal, y no está mal que así sea; pues, en este descenso al mundo, en este abandono del Olimpo, la poesía de Rosales aparece como más humilde y más perfecta al mismo tiempo, pues la corrección expresiva es constante.

El famoso soneto condicional que constituye el *zaguán* de esta «casa encendida» (pág. 21 de la edición de 1967) también contiene modificaciones interesantes. Comenzando por su propio título, que en la primera versión era más rotundo y definitivo —*Temblor junto a la memoria*— mientras que después admite un gerundio y una metáfora: *Recordando un temblor en el bosque de los muertos.* La memoria, que es una facultad, por lo tanto una abstracción capaz de ser llenada con diferentes contenidos, se ha trocado en un recuerdo preciso, el «bosque de los muertos»; y el «temblor» ha dado paso a su propio recuerdo en acto, presente en el tiempo verbal.

Además, en el cuarto verso, la primitiva expresión de *tu propia carne,* insistente si es que las hay, se ha convertido en algo más completo y menos solemne: *toda tu carne.* El *bosque ardiendo* del verso diez, era antes un *bosque ciego,* con lo que la combustión de la búsqueda prima sobre el fatalismo primitivo. Y en el verso doce *hacia otra tarde* se ha convertido ahora en *ya en otro cielo,* que es más concreto y más intencionado. Vemos, pues, en estas leves variantes que la concreción corre pareja con la rebaja de la solemnidad.

En la primera parte del poema, las variantes no son muy significativas, si exceptuamos que Luis Rosales se complace en dividir los versos, en cortar la salmodia caudalosa de 1949, para hacer de cada verso primitivo dos o tres, lo cual es optar por una mayor sencillez, según creo. Una *vida de nieve* ha dado paso simplemente a una *vida* (página 27, cuarto verso), y el quinto verso se formula como *que no tiene mañana,* en lugar de *en una vida de flor que no tiene mañana,* lo cual es optar una vez más por la sencillez.

En la página 29 de la segunda versión existen ligeras modificaciones de la «metáfora de la araña». En efecto, el poeta veía caer las cosas de su memoria como una araña que *toca* los ojos, mientras que ahora *araña en la pupila con sus patas velludas,* dando más fuerza a la comparación, y es una de las pocas variantes solamente formales. En la página 39, por ejemplo, se vuelve a optar por la sencillez y la fluidez; la versión primera decía:

y es un ruido pequeño, casi como un latido que sufriera
y es un cristal de niño aún interior, que porque duele tiene nombre

Y cuatro versos después:

y es un sonido de algo interior que aún vibra, de algo interior que
[está creciendo aún como el agua en un pozo
de algo que quizás ha nacido siendo la raíz de un grito,
y luego empezó a ser una palabra que no se piensa todavía mientras
[se está diciendo,
y que después se ha hecho radiante, ávido, irrestañable,

En la segunda versión, los dos primeros versos se han convertido en cuatro:

y es un ruido pequeño,
casi como un latido que sufriera,
como un latido en su claustro de musgo,
como un niño de musgo que porque duele tiene nombre

Y después se lee:

y es un sonido de algo interior que vibra,
de algo interior que está subiendo a mi garganta como el agua en un
[pozo,
igual que esa palabra que no se piensa todavía mientras se está
[diciendo,
y después se hace radiante, ávido, irrestañable,

Como puede verse, el «niño interior» se ha convertido en un «niño de musgo»; el sonido que «aún vibra», pasa al acto y «vibra» solamente, lo mismo que ese algo que «está creciendo», sube por la garganta; ha desaparecido la «raíz de un grito» y lo que «se ha hecho» ahora «se hace». Diversas opciones que intercalan el lenguaje más íntimo y cordial con una apelación al tiempo presente.

En la segunda parte del poema las variantes tampoco son de gran significación, pero prosiguen en la misma dirección apuntada. El quinto verso ha desaparecido

TODAS LAS COSAS QUE VIVIERON SE ENCIENDEN MUTUA-
[MENTE

y en la página 39, en los versos uno y tres, la palabra *real* ha sucedido a la primitiva *verdad*. La aparición de Juan Panero, la figura del amigo desaparecido, se hace ahora en minúsculas, frente a las primitivas mayúsculas. En la página 40, a partir del tercer verso, se lee:

donde duermen los hijos que yo espero tener,
que yo quiero tener,
y estaba allí meciéndoles el sueño,
meciéndoles ya el sueño,
entre todos los objetos inútiles:

En la versión primera se decía:

y estaba allí,
meciéndoles también entre su carne,
y estaba allí, entre ellos,
y entre todos los objetos inútiles:

Es muy curiosa esta variante, porque, a mi entender, Luis Rosales ha efectuado una operación autobiográfica. En efecto, en 1949 coloca al amigo muerto junto a sus hijos. Pero en aquel año todavía no había nacido el hijo del poeta, que llegó a la vida con posterioridad. En 1967, cuando la expresión es una realidad para Rosales, el artista, fiel a su honestidad, se retrotrae a la situación en que compuso el poema, y lo corrige, lo declara falso en este pequeño detalle, y opta por una sinceridad intransigente. Si alguna de todas estas variantes emociona, esta leve modificación de cuatro versos es, desde luego, una de las más sentidas y honradas.

En esta misma página, el penúltimo verso también ha cambiado. Antes era *ha sido él quien hablaba. Ha sido Juan Panero que murió hace diez años;* hoy este verso se ha convertido en dos:

Sí, ha sido Juan Panero quien me ha puesto en camino,
ha sido Juan Panero que murió hace diez años.

Esta presencia del amigo, que ha desencadenado el torrente de los recuerdos, está más concretada, pues si antes *nos llevaba siempre de la mano,* hoy *nos llevaba a todos de la mano,* abandonando ese adverbio temporal inexorable, y haciéndolo al mismo tiempo más universal (pág. 41, séptimo verso); y si antes Juan Panero *ha vuelto,* ahora es el poeta quien se convierte en el sujeto: *he vuelto a encontrarle* (verso once de la misma página). La misma figura del amigo muerto inspira toda esta zona del poema, hasta el final de esta segunda parte, con desapariciones de algunos versos y ligeras modificaciones expresivas de otros.

Por ejemplo, en la página 43 de la nueva versión han desaparecido dos versos, detrás del primero y detrás del cuarto:

¿recuerdas cómo era?

y

porque lo estás viviendo todo

El verso décimo —*no es preciso dar clase para estar a tu lado*— ha sustituido a *no es preciso dar clase de latín para esperarla,* que supone simplemente la eliminación de una frase poco hábil. En la página 45 ha desaparecido otro *¿recuerdas?,* que se situaba detrás

del octavo verso, mientras que en el verso siguiente la expresión *estaban jugando a ser latín,* se ha transformado en *se tramitaban en latín.* La sonrisa se ha quedado *quieta,* en el último verso, mientras que en 1949 se había quedado *niña,* lo cual es más forzado. En la primitiva versión había también un verso, el que se colocaría detrás del quince de la segunda —*llorándose a sí mismas entre todas*—, que ha desaparecido.

En 1949, María Josefa, que aparece en la página 46 de la nueva versión, era *muy dulcemente, muy hondamente verdadera;* hoy es —o mejor dicho, «era» también— *muy tristemente, muy hondamente verdadera.* Otro personaje femenino que aparece poco después, Concha

era difícil contemplarla de tan clara que era,
pero después,
se nos quedaba en la memoria igual que un rezo,
se nos quedaba como un poco de sal unánime en los ojos,
se nos quedaba siempre desvelándonos,
porque tenía una indeleble continuidad,
y no sabía casi latín.

En 1967 el recuerdo de Concha es más hábil, más fluido:

era difícil contemplarla de tan clara que era;
pero más tarde, algo de su alegría
se nos quedaba como sal en los ojos,
se nos quedaba dentro y desvelándonos,
porque tenía una indeleble continuidad,

Luis Felipe —otro personaje de la infancia del poeta, que Rosales recuerda y que también ha llegado a ser poeta a su vez— vivía en 1949 una vida *presupuestaria y ejemplar,* mientras que el recuerdo, hoy es *proyectada, difícil y ejemplar.* Poco antes de desaparecer la figura de Juan Panero, casi al final de esta parte del poema, los dos amigos dialogan de una mujer que se esconde en los ojos.

en los ojos que son como una fuente donde nace,
que son como una fuente de sangre alegre, de sangre siendo nuestra.

Pero que en la segunda versión se transforma en:

en los ojos que son como una herida que mana sangre nuestra.

Con ello, sin duda, el poeta se ciñe más a la tierra, pues no hay sangre alegre en este mundo, y la metáfora de la fuente ha sido ya muy utilizada.

Es muy significativa, en contraposición a las variantes de la segunda parte, la existente al comenzar la tercera. Esta sección del

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 desagrada 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 autosuficiente 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,*

sin más. Como se ve, el poeta está hablando de la imposibilidad, de que la vida es más amplia que un amor, que una memoria. *La muerte no interrumpe nada,* dice al comienzo de esta parte, y sin embargo... debemos conformarnos a esa imposibilidad, ser humildes; en la nueva redacción se trata también de un problema de claridad ante todo. Había dos veces el verbo «alumbrar» y dos «recuerdos» inoportunos que enturbiaban el conjunto, le hacían perder coherencia. Ahora el poeta añade el «silencio», y en ese sintagma descendente coloca las cosas en su debido lugar, pues primero está la vida, después el amor, luego la memoria; del «día» al «recuerdo» se ha recorrido la escala. El poeta piensa otra vez en el amigo muerto —Juan Panero— y en el recuerdo de la mujer —«María»—, que no han podido convivir juntos en su memoria. Todo es ajeno y nada vuelve —en la primera versión, el poeta declaraba que todo *es sucesivo y mío,* pero esta frase significativa ha desaparecido, y esta desaparición es también mucho más significativa—, nada vuelve jamás, como dicen estos tres versos añadidos en la página 70:

Ni ahora siquiera,
mientras regreso hacia mi cuarto
llevando sobre mí cuanto tengo en la vida

El poeta se siente solo, pero en la nueva versión se siente además *dividido* (misma página, verso trece), y, finalmente, ha suprimido una larga tirada de versos, que se colocaba tras el dieciséis de esta misma página:

y avanzo sosteniendo mi propio cuerpo ajenamente,
o más bien,
o quizás,
espejando mi cuerpo sin reunirlo conmigo,
sin vivirlo conmigo,
sin sentirlo como una venda que me ciega,
y me sostengo solo
sobre el roto y viviente latir de la memoria
que quiere ser total,
que quiere ser de todo y para siempre
mientras avanzo, comprendiendo
que nunca he de vivir mi propia plenitud,
que no hay amor total,
ni memoria total,

La supresión de estos versos supone, sin duda, un afán de eliminar la reflexión teórica explícita; de acudir a la sencillez, de no reincidir en lo ya dicho. Este regreso «hacia el cuarto», hacia los recuerdos esenciales, hacia la memoria, hacia la infancia y los amigos

desaparecidos, tiene que ser un regreso «vital», en primer lugar; la doctrina vendrá después, y nunca ya —en la nueva versión— de forma descarada, como antes. De ahí que estos versos no hayan sido sustituidos por otros, como hemos visto que hasta ahora sucedía. Por el contrario, aquí lo que sucede es que aparece un fragmento totalmente nuevo a partir del verso doce de la página siguiente, un fragmento que subraya esta progresiva «rehumanización» del poema:

HE LLEGADO AL FINAL DE LA CASA DONDE ESTAN LA COCINA
y ahora me siento en el pasillo [Y EL BAÑO,
igual que si estuviera circulando en mi propio sistema arterial,
y me rodea la sombra como si fuera sangre,
y me pesa en los hombros la estrechez de la tierra
comprimiendo mis brazos contra el cuerpo,
y me recorre un estremecimiento genital,
porque cerca de mí,
cerca de mí, crepitante y morena,

El poeta escucha una voz «que arde» y a la que acaba de calificar con unos adjetivos que podrían ser dedicados a una hermosa mujer; esta voz, en la versión de 1949, era *como un niño que arde,* como un desprendimiento de tierra *que se empieza a caer,* con *ángeles que juegan con ella,* que *se lavan en ella de ser ángeles.* Todo esto ha desaparecido en 1967, donde ya no hay ángeles, y sólo queda el hombre y el poeta y su tristeza; se trata de una voz *en la que vibra esa tristeza que tú tienes,* y eso es todo, antes de *vivir* —antes era *vivir y recapitular*— a Cristo, cuya presencia hacía sin duda llamar a esta tristeza *virgen,* en 1949, mientras que ahora queda reducida a simple *tristeza* y ya es bastante. El fragmento siguiente comenzaba diciendo: *SI, YA CONOZCO ESTA VOZ QUE NO RECUERDO,* mientras que ahora este verso ha sido sustituido por dos, con un subrayado religioso añadido:

Y AHORA, COMO LA FE ENTRA POR EL OIDO,
ha llegado el momento de decir que conozco esta voz
que conozco esta voz
y no la puedo recordar porque la estoy viviendo todavía,

Esta voz va a dejar paso a la aparición de los padres; en la versión primitiva, tras el sexto verso de la página 74 —*como una voz que anda cayéndose de palabra en palabra*— seguía así:

y que quizás ya nunca puede decir que sí,
como un poco de mar...
y están conmigo; eran mis padres: murieron y son todo,
me lo han reunido todo para siempre

El tema se amplifica en 1967, y luego se verá que cobra un valor fundamental; pues estos cuatro versos han sido sustituidos por doce:

hasta el instante mismo
en que al entrar en esta habitación os he vuelto a encontrar,
os he vuelto a encontrar,
y nos hemos reunido
como un poco de tierra de diferentes valles
que el viento de la muerte ha convertido en playa,
como un poco de mar

—Sí, ya sé que esperaban—
que me esperaron siempre hasta el momento en que el fuego chisporrotea,
pero ahora están aquí y eran mis padres,
murieron y son todo,
me lo han reunido todo para siempre.

Como se ve, esta amplificación tiene una gran importancia; al mismo tiempo es más sencilla, menos doctrinal que el conciso enunciado de la versión primitiva; una cierta cotidianeidad, un mayor realismo, y menos conceptismo hacen de esta nueva variante un apoyo más de las tesis que se van deduciendo inexorablemente. El recuerdo de los padres también desaparecidos desasosiega al poeta, que en 1949 decía:

y es tan fácil no despertar de aquella letra
no despertar jamás de estar diciendo un mismo nombre,

mientras que en la nueva versión esta resistencia del poeta vuelve a amplificarse, y a perder un cierto tono sentencioso y definitorio, como se ve en estos cuatro versos que han sustituido a los anteriores, en la página 75, a partir del sexto verso:

y para mí es tan fácil acabar de una vez,
y para mí es tan fácil no pasar de esta hora,
no despertar
y seguir siempre escrito con vuestra misma letra

El poeta, que otra vez ha reducido, en un acto de humildad y de concreción, aquello que expone como referido a su propia persona, no se decide a dejarse arrebatar por el recuerdo, siente la tentación de permanecer en la relación establecida, de no profundizar en estos recuerdos que queman, que abrasan su meditación, como arde la casa entera que es su hirviente inspiración poética. Pero hay que continuar; condenado a proseguir este peregrinaje, evidentemente doloroso, pero necesario para extraer el sentido profundo de su vida, y de servirlo a los demás, como única posibilidad de salvación, el poeta constata

de manera terrible que *La infancia no nos ve* (pág. 76, verso quinto), pues todavía no vive de recuerdos. En la primitiva versión este dato se completaba con otros versos que hoy han desaparecido: el niño *no ha empezado a mirarse,* se decía, y también que los niños, que están jugando, y en ellos el abuelo y el nieto que *fuimos* (en la segunda versión dirá *somos),* están también *borrando con sus cuerpos la luz de la mirada.* Por el contrario, en 1967 todo ello ha desaparecido, y sólo quedan dos versos iniciales, a partir del sexto de esta página:

porque el niño no sabe que vive mientras juega;
la infancia no nos ve

Y tras repetir esta intuición desolada, en 1949 existía un fragmento de seis versos en mayúsculas, que hoy ha desaparecido:

LA INFANCIA SOLAMENTE NOS TIENE ENTRE SUS MANOS,
NOS TIENE SIENDO EQUIVOCADAMENTE PROPIA Y SUCESIVA
COMO EL LASTRE, CUYO PESO VIVIENTE, ABANDONADO Y SERVICIAL,
NOS PUEDE HACER VIVIR; NOS PUEDE HACER VOLAR MAS ALTO
SACRIFICANDOSE Y CAYENDO [HORA TRAS HORA,
HACIA NOSOTROS MISMOS,

Otra vez desaparecen las sentencias, las apariencias doctrinales; pero también es posible que el poeta no haya quedado satisfecho de la formulación de la metáfora elegida. Habla de la infancia recordada, no la existente, que se formula como un germen, sino de la pasada, que es un lastre que al mismo tiempo nos limita y puede darnos la vida en un momento. De todas formas, el poeta decidió introducir un poco de cotidianeidad, de humanidad en este fragmento, aparte de suprimir las mayestáticas mayúsculas. Y así ha quedado:

nos tiene solamente, nos reúne,
y al llegar el domingo no íbamos al Colegio,
íbamos a Pepona, íbamos a las manos de Pepona,
como la paja cerca el hormiguero;
la infancia es como el lastre,
cuyo peso viviente, abandonado y servicial
nos puede hacer volar, más alto, año tras año,
nos puede hacer vivir, más hondo, hora tras hora,
nos puede coagular en su recuerdo

Ahora está la metáfora más completa en su ambivalencia, en su dialéctica de hacer volar y vivir, o de coagular en el recuerdo. Y se ha introducido el personaje entrañable de Pepona, otro de los muertos resucitados en la hoguera de la «casa», que posteriormente alimenta todo un importante pasaje. Tras una pequeña variante en la página siguiente —donde se ha suprimido, en el verso diecisiete, verso

y medio: *sosteniéndome solo en la caída / del naufragio total*— y de otra en la siguiente, donde un *¿recordáis?* ha sucedido a un *¿recuerdas?*, y la expresión *una gran abeja que venía de la nieve deshojándose* ha cedido el paso a *una gran abeja que tocaba la sierra con sus alas*, llegamos a la página 79, donde, a partir del cuarto verso, existía un fragmento hoy desaparecido y que decía así:

SI, LAS PERSONAS QUE NO CONOCEN EL DOLOR SON COMO
IGLESIAS SIN BENDECIR,
como un poco de humo hacia la infancia,
como un poco de mar...
la luz se iba dorando,
y tú también atardecías al contemplarle,
y esperabas con él, yendo y viniendo en el ferial,
y esperabas con su mismo dolor,
y algo os unía,
algo os estaba uniendo entre el naufragio de la gente
como el agua se junta sin querer,

En la nueva versión estos versos vienen antecedidos de un fragmento totalmente nuevo, y los cuatro primeros versos han desaparecido por completo:

LO VIVO Y LO PINTADO;
recordarás la hora porque en aquel momento
se acercó a ti quien no se espera nunca;
era un hombre esterilizado y receloso
con la cara agujereada de sospechas
y la carne en derribo,
ladeada,
que llevaba un chaleco de fantasía,
y te había preguntado la hora,
y te empujaba con la voz al hablar porque estaba en lo suyo,
y pretendía saber si eran las doce
como si cometiese un adulterio,
y cuando tú lo confirmaste en su ignorancia,
se sumió entre la muchedumbre
mientras la luz se iba dorando alrededor del puesto,
alrededor del viejo,
y tú también envejecías al contemplarle.

Los últimos cinco versos son los mismos de la primera versión. Indudablemente el poeta ha introducido aquí un nuevo recuerdo, un recuerdo que no aparecía en esta letanía de las fiestas infantiles; la aparición episódica de un personaje irrisorio, que está definido en el primer verso, en la diferencia que va entre lo vivo —los niños, el viejo del puesto de cacahuetes, la figura de una muchacha— y lo pintado, este hombre ambiguo, cuyo misterio resulta deleznable y pa-

sajero, pura superficie. Hemos vuelto otra vez a esta labor de completar los auténticos recuerdos, de confesarlo todo, que el poeta ha emprendido en la segunda versión de su obra. Este episodio terminaba antes con dos versos que aparecían a partir del octavo en la página 81 de la versión de 1967, y que no han sido recogidos, sin duda por falta de significado, como si fueran una concesión esteticista:

Y las campanas en su voz iban haciéndose de juncia
quemándose de azúcar y sonando dentro del Corpus ya,

aparte de que en el segundo verso resulta duro; por el contrario, al final de la página, el último verso ha sido también transformado. Antes se leía:

y sonreía pisándote en los labios

Hoy el verso ha sido modificado levemente —pero matizando su sentido de modo indudable— y ampliado, pues se ha convertido en tres, en una transición más lograda:

y sonreía moviéndote los labios,
moviéndote los labios, sin que tú lo advirtieras,
como se mueven los muñecos en el guiñol,

Pero ya estamos en las puertas de la casa recorrida, en la evocación de la entrañable figura de Pepona, sin duda la vieja ama del niño que fue el poeta. El último verso de la página 82 y siguientes, decía así:

y puede ser que aquella casa siga aún creciendo sin paredes,
y puede ser que todos nos reunamos en ella,
ardiendo aún dentro de aquella casa,
dentro de aquella infancia,
en donde al patio de la sangre le llamábamos Pepa,
y en la cual, si llegaba el cansancio, le llamábamos noche todavía;

En la nueva versión se han añadido dos versos más; pero esto no es todo; no solamente se advierten las correcciones formales, haciendo el poema más flexible y rítmico, sino que también se opera una amplificación confesional: los que se reúnen en la casa son los «hermanos», tanto «los vivos» como «los muertos»:

y puede ser que aquella casa siga aún creciendo sin paredes,
y puede ser que todos los hermanos,
los vivos y los muertos,
nos reunamos en ella,
ardiendo aún aquella infancia
en la que al patio de la sangre le llamábamos Pepa,
y al cansancio le llamábamos noche todavía;

La evocación de Pepona termina en la página 85; con su desaparición se desvanece también la casa de la infancia, en un desvanecerse que tenía una mayor importancia en la versión primitiva del poema.

la casa de la infancia fue cayéndose,
la casa de hora única, con una estancia sola de juego indivisible,
de cielo indivisible,
se fue cayendo al fin, sobre nosotros, con la carne de Pepa,
se fue cayendo como ella, y agrietándose al fin, la casa de la infancia,
y dejó de volar el abejorro silabeante que reunía entre sus alas nuestros labios,
y quedó sólo en pie la casa chica,
la casa que tenía
una luz inmediata de mármol en el patio,
la casa verdadera,
—con salas y azulejos y penumbra de labio en el zaguán—, en donde todos
[comenzamos a tener habitación individual y nombre propio
la casa que también comenzó con nosotros a enterrar a sus muertos,
la adolescencia triste y sin motivo,
la casa con cimiento,
donde se quema aún, donde se está quemando el alma sin arder todavía

Pero veamos la nueva versión, donde la poda ha sido tremenda, pues nada queda de esa evocación de la casa infantil a partir del verso cuatro de la página 85:

la casa de la infancia fue cayéndose
la casa de hora única, con su juego y su cielo indivisibles,
se fue cayendo, al fin, sobre nosotros con la muerte de Pepa.

¿A qué es debida tamaña mutilación? Pienso —y es sólo una interpretación— que el poeta ha querido prescindir de una evocación que podía prestarse a ambigüedades o equivocaciones interpretativas. Se trata de una etapa más de la clarificación, de la concreción que opera la segunda verdad. De alguna manera el lector de la primera edición podía tomar esta casa de la infancia por la auténtica «casa encendida», que es otra cosa muy diferente. Es el edificio interior formado por la memoria del poeta, su vida pasada, sus muertos queridos, configurando todo ello una construcción amplia y casi cósmica, de una profunda espiritualidad, donde el sentimiento amoroso y el religioso forman casi un mundo panteísta, palpitado por el espíritu. De ahí que junto a concreciones evidentes —la «carne» de Pepa convertida en lo que fue realmente, su «muerte» —o a cortes expresivos como la conversión de los versos dos y tres de este fragmento en uno solo, más claro y conciso, y de mayor ritmo, lo más significativo sea precisamente la desaparición de la «casa» de la infancia, para evi-

tar equivocaciones: pese al valor de la evocación en la primitiva versión, el poeta la ha sacrificado en función de la claridad.

Otras modificaciones posteriores son de escasa envergadura, aunque de significado evidente. Así, por ejemplo, un verso como *y volviendo a cegar* se convierte en *y volviendo a cegar o volviendo a morir* (página 85, verso diez); poco más adelante, el que dice *todo en un mismo beso y de repente* se desdobla en *con un beso agotado y repentino / que infunde nuestro aliento en la extensión universal del agua* (pág. 85, versos dieciocho y diecinueve); y al que decía *de madre hacia su infancia de carne sucesiva que aún espera el bautismo* se ha convertido en *de madre hacia el bautismo que recrea con cada nuevo hijo* (pág. 86, verso nueve). En todas estas ocasiones el poeta añade un dato escondido, aclara un significado o corrige la formulación de un juicio, sin olvidar, en el último caso citado, la mejora notable en la expresión. Así llegamos a la página 87 de la segunda versión, donde, a partir del verso quinto, comienza un largo fragmento incluido por vez primera que no existía anteriormente. Se trata de una especie de resumen final antes de la evocación de los padres, que cerrará el peoma:

CON VUESTRA VUELTA SE HA ORDENADO TODO
y ahora, junto a vosotros, están los libros en las estanterías
y el vino, los hermanos y las horas,
y el abejorro silabeante que reunía entre sus alas nuestros labios de niño,
y luego vendrán Pedro y Primitivo, con Leopoldo, Dionisio y Alfonso,
y el buen callar que llaman Dámaso,
y Enrique,
para deciros que hicisteis bien,
para deciros que todo vuelve y nada se repite,
y Luis Cristóbal, que ha crecido callando,
que ha crecido en mi vida
como se clava una bisagra en la puerta para evitar que se desquicie,
y ¿quién te cuida, Luis?
y volverán de nuevo la pobreza decidida y las sábanas
en donde, alguna vez, me he amortajado con Cervantes,
y María que ha entrado en la habitación
para poner sobre la mesa una jarra con lirios púlpitos y frágiles;
y tal vez se repita este instante en que al llevarme
la mano a la mejilla toco los huesos que siempre están dispuestos,
y tal vez todo cicatrice, algún día, como la herida cierra sus bordes,
y tal vez todo se reúna
porque la muerte no interrumpe nada.
«TU PRIMER CORAZON QUIETO SE ENFRIA»,

Nada de esto se leía en la primera versión. Es una especie de iniciación del tema final, de reunión de los diversos subtemas —los amigos, los padres, el hijo («bisagra en la puerta»), los libros, donde a

veces el poeta se amortaja, la preparación de la muerte, y la derrota de esa misma muerte, pues todo sigue viviendo— que se resumen en esa intuición fulgurante de *todo vuelve y nada se repite.* El sentido del poema comienza a aclararse muy sencillamente, casi sin doctrina alguna, en medio de la cotidianeidad, de lo claro y normal. Poco después viene la evocación de la madre, donde en la primera versión faltaban estos tres versos que hoy se pueden leer a partir del dieciséis de la página 89:

que yo he seguido consumiéndome,
que yo he seguido, desde entonces, queriendo siempre lo imposible,
que yo he seguido haciendo, desde entonces, aquel viaje de la sangre que empuja,
[sueña y quiere circular entre dos corazones.

Confesión del poeta a la madre, que terminaba en una hoguera: *y ardiendo de tu carne y de tu sangre / y ardiendo hacia tu nombre.* Y que hoy posee una terminación más sencilla: *y ardiendo de tu carne, de tu habilitación y de tu sangre* (pág. 90, verso tres). Y aquí las dos versiones del poema se separan definitivamente, para apenas volver a encontrarse. Se trata del poema al padre, el último evocado, que culmina esta parte cuarta y definitiva —pues la quinta, breves once versos de situación— son el apéndice del retorno a la realidad vivida. Años después Rosales recogerá un verdadero poema total a la madre, que es *El contenido del corazón,* libro cuya redacción, sin embargo, es casi simultánea o sucesiva a *La casa encendida,* pese a no haberse publicado hasta 1970. Como si la figura de la madre hubiera dado lugar a todo un poema aparte, mientras que el padre se llevaba este final en su posterior redacción, que alcanza la cumbre y el resumen de todo el libro. Así, a partir de los últimos versos citados, y en lugar del final actual de la parte cuarta, podía leerse este largo fragmento.

Y TU QUE CALLAS SIEMPRE PARA QUE SOLO EL ANGEL GLORIFIQUE
y tú, que estás conmigo [SUS ALAS,
porque sigues llamándote Miguel,
porque sigues teniéndome en tu voz como un poco de azúcar desleída,
porque... si tú supieras,
si pudieras saber que no he olvidado nada,
si pudiera decirte
que la palabra luego se ha quedado como un copo de nieve entre mis labios,
si supieras,
que la luz de la tarde sigue siendo como tú la decías,
y,
si después de todo,
después de nieve, después de siempre y siendo ahora,
vamos a hablar aún, vamos a estar hablando
porque sigues llamándote Miguel,

porque sigues andando como siempre,
como todas las tardes de sol quieto y tranquilo,
apoyado en mi hombro, y andando y caminando
para siempre, y la vida
se ha ido quedando antigua llamándote Miguel,
y haciéndose miguel tras de todas las puertas
que no saben cerrarse,
que no pueden cerrarse hasta mañana,
que no saben que ahora
vamos a hablar aún, vamos a estar hablando
porque me juntas todo,
y me reúnes en tu nombre,
y me haces huérfano como una galería donde suena un reló
que no está allí,
y ahora
vamos a hablar, ¿sabéis?, vamos a hablar,
¡vamos a hablar hasta que siempre terminemos de hablar!
vamos a hablar hasta que cuando,
hasta que suene cuando,
hasta que no se vuelva a dormir nadie,
hasta que nadie llore,
hasta que nadie viva en mí,
hasta que nadie vuelva a hablar dentro de mí
sin que haya sido su palabra acuñada en tu nombre,
sin que haya sido un niño que naciera en un túnel,
sin que haya sido un hombre que despierta en un túnel,
sin que haya sido el mundo que despierta en un túnel
para vivir, al fin la memoria total,
la vida entera y siempre,
la plenitud de amor que estoy besando ahora,
que estoy hablando en vuestras manos.
que estoy viviendo junta, porque ahora...
porque vamos a hablar, vamos a hablar,
ya lo sabéis,
¡vamos a hablar!

Sin embargo, este final está absolutamente cambiado. Ya no se trata de meros retoques, de modificaciones expresivas, sino de un cambio total. Tampoco de la aparición de nuevos conceptos o la matización de algunas ideas, sino de la pura y simple sustitución de un poema por otro distinto. A éste final ha sustituido otro de 168 versos, en los que se recogen, sobre todo al principio, algunas de las ideas o expresiones de la primera versión. En ésta, ya citada, se ve aparecer la figura del padre que «junta todo» al poeta, que le «reúne» en su nombre, el nombre del padre; pero ello deja paso casi en seguida al final del poema —el de esta cuarta parte que es el final doctrinal, pues la brevísima parte quinta es un apéndice situacional, histórico, en la que el poema ha finalizado en realidad— y la figura

del padre, el «resumidor» universal de este mundo que el poeta ha recordado, pasa rápidamente para dejar su lugar a la exclamación final. La casa ya está encendida, y el poema en realidad no termina, pues ahora el poeta va a hablar con sus recuerdos, con sus muertos, con sus amigos y familiares desaparecidos, que han vuelto en este poema palpitante a ocupar su lugar preciso y privilegiado.

Pero en la nueva versión el poeta es más consecuente consigo mismo, y quiere rendir justicia a esta figura entrañable que lo resume todo; de ahí este final totalmente cambiado, donde además Rosales ha querido decir todo lo que se había dejado en el tintero del alma. A riesgo de prolongar indebidamente este trabajo, es preciso citar este largo final, y será ya la última cita también. Este fragmento arranca del verso cuarto de la página 90 de la segunda versión, a la que he referido todas las citas anteriores, por la simple razón de que es la única versión accesible al público, pues la primera está totalmente agotada, y es inverosímil que vuelva a reeditarse jamás en su primitiva redacción; esta última cita, tan larga, desde luego, puede parecer innecesaria, por estar, como digo, al alcance en el mercado. Pero también es cierto que se trata de una cita obligada por todo el planteamiento de este trabajo, y sin la cual la comparación de ambas versiones quedaría truncada:

Y TU QUE FUISTE LA PERSONA A QUIEN MAS HE QUERIDO EN EL [MUNDO,
tú que sigues llamándate Miguel,
tú que sigues llevándome en la voz igual que azúcar derleída,
y eras hijo del pueblo,
y eras seguro y minucioso como los movimientos del cirujano en el quirófano
y trabajabas por entero
como trabajan las raíces en la tierra y las monjas hospitalarias;
y me decías: —El día de hoy será tu herencia, lo que trabajes el día de hoy [será tu herencia y nada más,
porque todo se logra y se pierde en un día—,
y eras tan ordenado
que cuando te cansabas se convertían tus ojos en un reloj de sol,
y tenías la mirada de tierra labrantía,
y estabas tan integrado con el mundo
que habrías podido ser el mostrador de tu almacén,
o habrías podido ser carpintero, explorador o excelentísimo diputado,
y tenías ese extraño equilibrio
que suma la alegría del Carnaval con el Miércoles de Ceniza,
y hablabas poco a poco para que sólo el ángel glorifique sus alas,
y hablabas necesariamente
como el minero busca la salida en la mina cuando se ha hundido la galería,
y hablabas
como poniendo el mundo en hora,

contando las palabras para economizarte,
igual que ajusta el nadador sus movimientos en el agua,
igual que el pino tiene madera de reacción para
poder enderezar su guía cuando el viento la quebranta o la rompe,
y eras rubio porque siempre te encontrabas en granazón,
y eras derecho sin saberlo,
y eras tan claro que tus manos nos alumbraban en la noche,
y eras cabal, irrevocable y generoso,
tan generoso e irrevocable que bastaba mirarte para saber que tenías que morir
[de una corazonada.

AHORA QUE ESTAMOS JUNTOS COMO LA SED PEGA LOS LABIOS,
quiero decirte solamente una cosa,
quiero decir que te marchaste un día
—eran las dos de la mañana—
para que todo se enderezase,
para que todo se hiciera necesario,
y para que todos los hermanos pudiésemos llevar la vida puesta
como se lleva el brazo a la oficina;
y ahora sigues llamándote Miguel,
y haciéndote miguel
tras de todas las puertas que se abren,
y ahora sigues llamándome tras de todas las puertas que se cierran,
para que no me desanime;
y tendrás un despacho al borde de una acera,
quizá un departamento,
en donde llevarás el inventario de las cartas que no llegaron nunca a su destino,
para tomar alguna provisión,
y mirarás el reloj, de cuando en cuando, para ajustar los hombres y los días,
para que todo siga verdeando como la viña en las paredes,
para que todo siga creciendo,
para que todo siga...;
y llevarás, sin que nadie lo sepa, algún negocio,
tal vez algo importante
como la contaduría de las gotas de lluvia que precisa la tierra para fructificar,
y seguirás haciendo números como quien hace hijos,
y seguirás haciendo hijos,
y seguirás velando el resplandor del oro aún en tu propio anillo matrimonial,
porque la muerte no interrumpe nada.

AHORA QUE ESTAMOS JUNTOS,
ahora que ha vuelto la inocencia,
y la disposición visceral de estas paredes,
ahora que todo está en la mano,
quiero deciros algo, quiero deciros algo:
El dolor es un largo viaje,
es un largo viaje que nos acerca siempre,
que nos conduce hacia el país donde todos los hombres son iguales;

lo mismo que la palabra de Dios, su acontecer no tiene nacimiento, sino reve-
[lación,
lo mismo que la palabra de Dios nos hace de madera para quemarnos,
lo mismo que la palabra de Dios corta los pies del rico para igualarnos en su
y yo quiero deciros que el dolor es un don [presencia,
porque nadie regresa del dolor y permanece siendo el mismo hombre.
Todo llega en la vida por sus pasos contados,
la primavera y el verano, la ignorancia y la lluvia,
porque no hay nada gratuito,
no hay alegría, por pequeña que sea,
que no tenga que conseguirse
como la hormiga testaruda lleva su carga tronco arriba;
no hay alegría, por importante que nos parezca,
que no termine convirtiéndose en ceniza o en llaga,
pero el dolor es como un don,
nadie puede evitarlo,
las esperanzas, el amor, el dinero,
todos los bienes terrenales,
todos los bienes que llegan, o no llegan, en la vida ya al humo de las velas,
siempre están contenidos por él y son igual que pájaros que vuelan sobre el mar,
y son igual que pájaros,
por más y más que vuelen nunca se apartan de su fin.

AHORA QUE ESTAMOS JUNTOS
y siento la saliva clavándome alfileres en la boca,
ahora que estamos juntos
quiero deciros algo,
quiero deciros que el dolor es un largo viaje,
es un largo viaje que nos acerca siempre vayas a donde vayas,
es un largo viaje, con estaciones de regreso,
con estaciones que no volverás nunca a visitar,
donde nos encontramos con personas, improvisadas y casuales, que no han su-
[frido todavía.
Las personas que no conocen el dolor son como iglesias sin bendecir,
y yo quisiera recordarte, padre mío, que hace unos años he visitado a Italia,
yo quisiera decirte que Pompeya es una ciudad exacta, invariable y calcinada,
una mujer que está en ruinas igual que una mujer está desnuda;
cuando la visité, sólo quedaba vivo en ella
lo más efímero y transitorio:
las rodadas que hicieron los carros sobre las losas del pavimento;
así ocurre en la vida;
y ahora debo decirte
que Pompeya está quemada por el Vesubio como hay personas que están que-
pero el dolor es la ley de gravedad del alma, [madas por el placer,
llega a nosotros iluminándonos,
deletreándonos los huesos,
y nos da la insatisfacción que es la fuerza con que el hombre se origina a sí
y deja en nuestra carne la certidumbre de vivir [mismo,
como han quedado las rodadas sobre las calles de Pompeya.

ES EL MIEDO AL DOLOR Y NO EL DOLOR QUIEN SUELE HACERNOS
quien socava las almas [*PANICOS Y CRUELES,*
como socavan la ribera las orillas del río,
y yo he sentido su calambre desde hace mucho tiempo,
y yo he sentido, desde hace mucho tiempo, que el curso de sus aguas nos
nos mueve las raíces, sin dejarnos crecer, [*arrastra,*
y nos empuja, y nos sigue empujando hasta juntarnos
en esta habitación que es ya un rescoldo mío,
en esta habitación en donde las baldosas se levantan un poco
y ya no vuelven a encajar en su sitio
como la tierra removida ya no cabe en su hoyo:
tal vez a nuestro cuerpo ocurra igual,
pero ¡no importa!,
ahora que estoy en la estación y he regresado del viaje,
ahora que he regresado de vivir y llevo el equipaje a cuestas
como se lleva el óleo para la extremaunción,
ahora que me he quedado huérfano como una galería donde suena un reloj
ahora que estoy cicatrizado, abierto y disponible, [*que no está allí,*
dame la mano igual que yo saltaba entonces el mostrador de la tienda para
dame la mano porque la sed es como un luto [*llegar a ti,*
y hace crecer en nuestra boca minutisas, silencios y claveles,
dame la mano, sí, dame la mano
hasta que sienta horadada su palma
y se me vaya transfundiendo el cuerpo por aquel sumidero;
dame la mano en la espesura de la noche y en las claras del día,
en la vejez con las venas cortadas que me acoge en su hastial,
en los largos paseos del verano donde suenan los pasos de los muertos junto a
y en el tren, [*los pasos de los vivos,*
en la desolación que no se acaba y en la inocencia que capitula,
dame la mano, sí, dame la mano así en la vida como en la muerte,
así en la tierra como en el cielo.

Y AHORA VAMOS A HABLAR, ¿SABEIS?, VAMOS A HABLAR,
como si hubiera empezado el deshielo
y ya estuviese circulando la misma sangre en nuestros corazones,
y todo comenzase, al fin, como sube a los pechos de la madre la leche cuando
y todo hubiese ya empezado en un lugar del mundo, [*la boca la solicita,*
en un lugar, sin minuciosidades, que Dios debe tener ya preparado para nosotros,
con un salón de costura y un despacho y unas estanterías con libros y con
[*cuadros,*
en un lugar en donde el tiempo se ha convertido, de repente, en la palabra
esta palabra misma: [*ahora,*
ahora,
que ayer era un latido perdiéndose en la lluvia,
y hoy ya junto a vosotros, crece y se agranda hasta borrar el mundo,
porque empieza el deshielo,
porque empieza el deshielo y yo he llegado a tener la estatura de una gota
porque soy como un niño que despierta en un túnel, [*de agua,*
y jamás he sentido la plenitud que estoy sintiendo en este instante,
la plenitud que no puede acabar, si no es conmigo,

la plenitud que estoy besando en vuestras manos,
que estoy hablando en vuestras manos,
que estoy viviendo junta
porque ahora,
vamos a hablar, ¿sabéis?, ¡vamos a hablar!,
hasta que puedan conocerse todos los hombres que han pisado la tierra,
hasta que nadie viva con los ojos cerrados,
hasta que nadie duerma.

Como puede verse, el final antiguo está subsumido en el nuevo; pero existen notables diferencias de amplitud, de omnicomprensión, diferencias que van desde los matices hasta las expresiones renovadas, hasta el tono caudaloso y desbordante. Ha desaparecido una cierta dureza, una cierta rigidez —por otra parte espléndida, y hasta diamantina en ocasiones— primitivas, para acceder a una mayor fluidez y flexibilidad. El tono es menos contundente, más relativo —por concreto y cotidiano— y todo el final respira un cierto aire panteísta. No se trata de la vieja danza de la muerte, sino de la danza de la vida, que triunfa hasta de la muerte. Y al mismo tiempo hay menos idealismo, menos triunfalismo en la expresión —si es que puede aplicarse este calificativo a la primera versión, cosa que hago con ciertos reparos y con mucha timidez—, pero todo ello logrando integrar casi totalmente el poema anterior, en la nueva versión, más ampliada y, sobre todo, más profundizada.

Puede advertirse también la profunda unidad que existe en la obra de Luis Rosales, que se detecta hasta en la recurrencia de muchos versos, de muchas metáforas y comparaciones. Por ejemplo, la expresión del ángel «que glorifica sus alas» está ya en su primer libro, *Abril,* que data de 1935, y la de la «hormiga testaruda» reaparece en *Rimas,* hasta llegar a la nueva versión de 1972. Todos sus libros se tocan, se entrecruzan, los temas se dividen, se subdividen y repercuten unos en otros. De ahí esas tonalidades panteístas casi, como si se tratara de un mundo armonioso que respira en cada una de sus más ínfimas partes la existencia del espíritu. Ese es el generoso desbordamiento del poeta, que caracteriza precisamente la «religiosidad» de su poesía, que sólo es comprensible plenamente desde este punto de vista.

Creo que puede, pues, procederse a un breve resumen del sentido de estas variaciones existentes entre la primera y la segunda versión de *La casa encendida.* Hay una mayor concreción, un camino más humilde, más sencillo, más humano en resumidas cuentas. Menos dogmático también, o al menos más relativizado en sus concepciones, en sus formulaciones. Y esto es posible porque el pensamiento de Rosales

se ha profundizado, ha buscado en su propio interior sus razones de desarrollo y ampliación. Hay menos referencias circunstanciales, un menor totalitarismo expresivo, y una creciente espiritualización. No se crea, tampoco, que Luis Rosales, que apareció en la vida literaria española casi como un neoclásico, utilizó en 1949 el verso libre y caudaloso para seguir alguna moda impuesta por las circunstancias poéticas. Ni mucho menos, pues en su primer libro, el ya citado *Abril*, de 1935, encontramos el mismo tipo de composición, sobre todo en algunos poemas de su parte segunda: en *Memoria de la sangre, Misericordia, Ascensión hacia el reposo* y *Anunciación y bienaventuranza*, que, cosa curiosa, son también los de mayor sentido religioso del libro. Todo ello, los versos que se pasan de un libro a otro, de un lugar a otro del mismo libro, los temas recurrentes, que se tocan o entrecruzan, el camino ascendente de unas técnicas anunciadas en unos libros y que pasan a otros, indica que la obra de Luis Rosales es una obra en marcha, cuyo paso y ritmo es fácilmente perceptible, cuya andadura puede respirar el lector con una mínima atención. Forma también un conjunto unificado, unitario, que en nada se contrapone a este proceso de la obra en marcha. De ahí los dos últimos datos: uno, las constantes revisiones, que atormentarán al poeta durante toda su vida —estoy seguro de ello— y otro el sentimiento complementario de que está siempre «escribiendo el mismo libro». No quiere decir esto que Rosales se repita, ni mucho menos —ni siquiera estas dos versiones de *La casa encendida* están «repetidas»—, sino de que todo forma parte de un libro más amplio, más difuso tal vez, que será la obra completa del poeta, poseeedora —y esto ya empieza a advertirse— de una univocidad aplastante.

Por ello estas modificaciones surgen además del interior de la obra, y no son gratuitas, ni mucho menos, sino exigidas por su dialéctica interna, por la necesidad de profundizar. De ahí que, a mi modo de ver, se haya resuelto sola la académica y bizantina cuestión de saber si es lícito retocar una obra ya dada al público, ya entregada a los lectores. En arte, lo que cuenta es el resultado, y la licitud no depende más que de la mejora estética. Esto es algo implacable y definitivo, y se asemeja a la famosa cuestión del plagio que utilizaba Moreto: sólo es lícito acompañado del asesinato. De alguna manera las nuevas versiones «asesinan» a las antiguas, y la labor del poeta, que es un creador dubitativo, en constante revisión de sí mismo, se convierte en un diálogo angustiado y creador consigo mismo y con su propia obra. Pues, enfrentado ya con su propio destino, Luis Rosales, al comienzo y al final de su obra, se interroga casi de la misma manera; cuando ha terminado un libro se siente —pienso— como si

tuviera que empezarlo de nuevo, pues la muerte no separa nada, y la vida siempre está por delante. Esta «prolongada, densa sucesión de retrasos, discusiones, ternura, teorías, ilusiones, ensayos, delicadeza, ceceos, un corazón como una casa, poemas, amigos, inteligencia inventora, tabaco negro y coñac» —según el célebre retrato que hizo de Rosales Dámaso Alonso—— está todavía empezando a hablar. Ha hablado mucho, pero es como si no lo supiera y vuelve otra vez a decirnos, a decir a los lectores a cada nueva vuelta del camino, «ahora, ¿sabéis?, vamos a hablar, vamos a hablar».

París, marzo 1972.

RAFAEL CONTE