

UNIVERSIDAD DE OVIEDO
FACULTAD DE FILOLOGIA ESPAÑOLA



"EL SILENCIO CREADOR DE ERNESTINA DE CHAMPOURCIN"

Tesis doctoral presentada por Doña Rosa Sanz Hermida, para la obtención del grado de Doctor en Filología Española (Literatura) bajo la dirección del catedrático D. José M^a Martínez Cachero.

Oviedo, 1991

INDICE

	Página
INTRODUCCION	I-V
CAPITULO I.- SEMBLANZA BIOGRAFICA	1
Vitoria, 1905	4
1920-1930: La década prodigiosa	7
Calle de Las Infantas nº 27: Lyceum Club	14
Nuevos encuentros con escritores	17
Madrid, 1934	23
La Guerra Civil	25
Una historia llamada exilio	29
Tras el definitivo "destierro" de Domenchina	36
España recobrada	37
CAPITULO II.- LA PROSA NARRATIVA	40
1. LA PROSA NARRATIVA	42
<u>LA CASA DE ENFRENTA</u>	44
A. <u>La crítica</u>	45
Las críticas coetáneas	45
La crítica posterior	51
B. <u>Análisis</u>	56
El título	56
La "historia" o "historias"	60
El relato	62
Los capítulos	64
La técnica	69

C. <u>El contenido</u>	75
La protagonista	75
El mundo	84
El proceso del enamoramiento	87
El amor	93
Los símbolos	98
Los personajes	105
D. <u>La casa de enfrente: ¿autobiografía?</u>	115
A modo de conclusión	117
<u>MIENTRAS ALLI SE MUERE</u>	119
La dificultad de su encasillamiento	122
"Mientas allí se muere" o Madrid, a partir de julio de 1936	122
El "compromiso"	134
Los elementos literarios que configuran los fragmentos	137
<u>LA ARDILLA Y LA ROSA (JUAN RAMON EN MI MEMORIA): UN PRIMER LIBRO AL HILO DEL RECUERDO</u>	140
Cómo nació esta "historia"	143
La ardilla y la rosa: ¿un título al azar?	145
Un libro de memorias	150
El "hilo" de las memorias	154
La crítica ante <i>La ardilla y la rosa</i>	159
Valoración	160
Los "Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón": más recuerdos a retazos	161
Y, de nuevo, Juan Ramón	166
2. LA CRITICA LITERARIA	169
Lugares de publicación	170
a) en la preguerra	170

<i>b) en el exilio</i>	174
<i>c) críticas actuales (desde 1972 hasta nuestros días)</i>	178
El contenido de la crítica	182
La vanguardia	183
Literatura: novedad y tradición	186
La mujer en la literatura	189
Literatura: un arte sin adjetivos	191
Literatura y realidad	192
3. LAS TRADUCCIONES	198
CAPITULO III.- OBRA POETICA	207
1. TEXTOS POETICOS EN DIVERSAS PUBLICACIONES, ALGUNAS VALORACIONES CRITICAS	209
2. ANALISIS METRICO	234
La métrica	237
El "problema" del verso y de la estrofa en sus poemarios	271
Colofón	280
3. TRAYECTORIA POETICA	282
Un rápido recorrido por la crítica	283
A Champourcin por Champourcin	285
Amor: invento e invención	289
Renovación, innovación, vanguardismo. Formas nuevas para nuevos contenidos	294
Amor: Invasión	299
4. INTIMISMO POETICO: El amor como gran tema	311
Hacia la creación del amor	312
Amor-comunicación: diálogo con el tú	323
Espacio y tiempo: dos excusas para el diálogo	328

CONCLUSIONES	335
BIBLIOGRAFIA	341
1. <u>Bibliografía general</u>	342
2. <u>Obra completa de Ernestina de Champourcin</u>	357
Poesía	357
Prosa	359
Traducciones	361
Colaboraciones	364
3. <u>Bibliografía crítica comentada sobre Ernestina de Champourcin</u>	372

INTRODUCCION

A pesar de que durante estos últimos años se han multiplicado los trabajos sobre la literatura y los escritores de la "década prodigiosa" (1920-1930), rozando ya el final de este siglo, se observan todavía muchas lagunas, explicables en unos casos, de difícil justificación en otros, que invitan al investigador a abrir nuevos caminos, o sugerir perspectivas de estudio diferentes.

Ernestina de Champourcin es uno de estos casos de "difícil justificación": su escasa presencia en obras de carácter general y la ausencia de una obra que abarque en su totalidad (además de las escuetas biografías que se ofrecen) en una poeta que convivió con las grandes figuras del 27, y que participó en muchos acontecimientos de carácter literario de la época (colaboración en importantes revistas de vanguardia; tertulias, conferencias, etc.), hacen inaplazable una tarea como la que me propongo. A esto se une un motivo personal -uno de esos "azares" poéticos con que, de vez en cuando, nos sorprende la vida-: en diciembre de 1988 tuve la gran suerte de conocer a Champourcin en su domicilio madrileño del Paseo de La Habana. Tras una amena conversación en la que salieron a relucir los escritores y poetas del 27 que Ernestina conoció y hacia los que siente una admiración especial, salí con tres libritos suyos que, cordialmente, me había regalado al ver mi interés por la poesía. Por aquel entonces todavía no se me había presentado la necesidad de proponer tema y título a mi trabajo de investigación. Pasaron los meses. En junio, de nuevo en Madrid, me acordé de aquella tarde navideña, de la riqueza de su vida y obra y me encaminé otra vez a su apartamento del Paseo de La

Habana con un objetivo: proponerle ser "mi tema". La respuesta no se hizo esperar y, desde entonces, tuve acceso a libros, papeles, materiales diversos y, sobre todo, a charlar largo y tendido sobre su vida (encaminada hábilmente por ella la conversación, soy consciente de la "trampa", a conocer a parte de su yo poético y vital: Juan José, Juan Ramón, Zenobia, Emilio Prados...), su poesía, la literatura, el mundo. Entrañables y dilatadas conversaciones que fueron continuándose por carta. Y así, entre nuestros encuentros y esos otros "encuentros" ya bajo la luz de escritorio, revisando todo aquel material me di cuenta de que había mucho camino que recorrer al no existir hasta la fecha ningún estudio completo y sistematizado de su obra total -verso y prosa-. Existían estudios -y aún éstos, escasos en cantidad- sobre aspectos parciales de su poesía; artículos y recortes de periódico que Ernestina fue recopilando desde su aparición en el escenario literario, aunque también aquí había grandes vacíos: apenas ninguna noticia de Méjico; y, en cuanto a su obra en prosa, podría afirmarse que se trataba de un capítulo íntegramente inédito. ¿Cómo era posible esto?. Las lagunas biográficas no eran menos notorias, y la información que se aportaba en este apartado aparecía a menudo con errores e imprecisiones. Había que restablecer escritor y obra en su totalidad, con los consiguientes riesgos, al ser tan extenso el objeto de estudio. Pero se hacía necesaria esta labor, prescindiendo de estos riesgos y aceptando las dificultades que se imponían a primera vista: la recopilación de un material disperso y variado e incluso inencontrable. Es cierto que una parte me fue generosamente facilitada por nuestra autora pero muchas otras adquisiciones bibliográficas o datos estaban pendientes de localización. A partir de aquí, los viajes a Madrid se multiplicaron: la Biblioteca y Hemeroteca Nacional, el Ateneo de Madrid y, por supuesto, el Paseo de La Habana fueron recorrido habitual, además de la búsqueda, en diversas Bibliotecas, de publicaciones periódicas de los años 20-30 (ediciones facsimilares de revistas) y del seguimiento de revistas literarias desde su nacimiento hasta la fecha o su desaparición. El material también se fue

multiplicando, lo suficiente como para plantearme llevar a cabo la tarea de sistematizar toda la obra de Champourcin y ofrecer un capítulo biográfico y bibliográfico lo más completo posible. Los diferentes contenidos iban acumulándose en sus respectivos capítulos:

Capítulo I: obligada semblanza biográfica. ¿Por dónde se llega a Ernestina? Un doble camino: por lo que "dejó dicho" (en entrevistas, en sus propios libros, etc.); y por lo que han dicho de ella. ¿Quién era Champourcin en el inicio de su actividad literaria y quién es ahora? Pintura, en la medida de lo posible, de ambientes.

Capítulo II: todo por inventariar, todo por investigar. Su obra en prosa, que no se limita, como se ha venido diciendo, a una única novela (de la que sólo se menta, en el mejor de los casos, el título y parte de la anécdota). Se presentaba como el capítulo con mayores aportaciones documentales e interpretativas. A veces la aridez resulta insalvable, a pesar de haber rehuido de que fuera un mero nomenclator. Y, como en el capítulo anterior, siempre inician los diferentes epígrafes las noticias de la crítica precedente sobre la obra en cuestión.

Capítulo III: obra poética. También aquí había sorpresas: no existía ningún estudio que analizara aspectos como la crítica sobre la obra de Champourcin ni tampoco, por ejemplo, trabajos específicos exclusivamente sobre la métrica a lo largo de todos sus poemarios. El resto del capítulo analizaría, en una visión totalizadora -no podía ser de otra forma- el contenido de su poesía y su itinerario poético.

Siguen a estos tres capítulos las conclusiones de este trabajo; finalmente, un apartado bibliográfico que aporta, además de los títulos de

obras de consulta de carácter general y una nómina casi (1) completa de todo el quehacer literario de nuestra poeta, una sección de bibliografía "sobre", comentando aquellos trabajos (estudios, artículos, reseñas) que podían ofrecer algún interés por su autor, contenido, fecha de publicación o lugar en que aparecían insertos.

Los interrogantes que se abrían, aunque eran muchos, podrían resumirse en los siguientes:

- ¿Existen en realidad lagunas biográficas en la semblanza de Champourcin? ¿También en su obra? (La crítica ha hablado del vacío -silencio- creativo desde su salida de España en 1939 hasta la fecha de la publicación de su primer libro en el exilio mejicano, 1952).

- ¿Ernestina poeta y Ernestina escritora? ¿Dos realidades diferentes? ¿Se complementan?.

- ¿Cabe hablarse de "crítica literaria" en su obra en prosa?.

- ¿Cuáles son los rasgos que caracterizan su quehacer literario? ¿Es posible una visión totalizadora de todo su proceso creativo -prosa o verso-?

El lector encontrará en estas páginas abundantes citas de Ernestina de Champourcin. Su prodigalidad obedece a un doble motivo: hacer accesibles textos que resultan hoy día inencontrables -algunos ni siquiera la autora los posee- o son de difícil localización, al hallarse en ediciones de tirada muy limitada. El motivo fundamental sin embargo es otro: dejar a Ernestina explicarse a sí misma; romper ese silencio en el que se ha mantenido a lo largo de muchos años, porque Champourcin continúa

(1) "casi": porque ha sido imposible encontrar algunas de sus traducciones, o de reseñas de libros en revistas, de las que tengo sólo noticia por Champourcin.

pasando todavía, "en silencio..." (título de su primera composición). Pero no se trata de silencio sino soledad sonora y, sobre todo, creativa, la de esta poeta octogenaria ya que continúa metida, como ella dice, en "esas cosas de la poesía".

Quisiera agradecer a D^a Ernestina de Champourcin su imprescindible y generosa colaboración, sin la que me hubiera resultado muy dificultosa la realización de este trabajo; al Dr. D. José M^a Martínez Cachero sus puntuales y precisas orientaciones en el desarrollo del mismo; a mi padre sus valiosas sugerencias; a D^a Ana M^a Fernández Romero su ayuda en la búsqueda de material y a todos aquellos que con su aliento y paciencia han hecho posible que esta tesis haya llegado a término. "Opus coronat finis".

Observaciones:

- Las transcripciones de las cintas magnetofónicas que recogen mis conversaciones con Ernestina de Champourcin se citarán siempre como *Entrevista*, acompañadas de la fecha en que se llevó a cabo; e igualmente las *Cartas* que me remitió.

- En el Capítulo I he omitido las referencias bibliográficas completas de muchas obras para no tener que reiterarlas en los capítulos específicos de su estudio.

CAPITULO I.- SEMBLANZA BIOGRAFICA

silencio...; en 1936, ya casada con Domenchina; en 1939, acompañando a Azaña en su definitiva salida de España hacia no se sabía qué rumbos...?.

Los escasos datos biográficos que podemos encontrar en obras variadas (1), pueden servirnos de falsilla a la hora de reconstruir esta vida "a retazos", aunque otros muchos materiales (artículos, noticias sobre su actividad...) pueden contribuir a perfilar mejor los rasgos de su personalidad. Por ejemplo, ¿qué pensaríamos de una mujer que, en 1928, escribiera algo como esto?:

"¡Leed a los poetas, mujeres españolas!. Que en vuestra mesa de trabajo o en el cestillo de la labor se abra siempre la áurea sonrisa de un poema. No os deis por satisfechas con tres o cuatro nombres retenidos al azar en el muerto paisaje de las historias literarias. Buscad con empeño el libro nuevecito y tímido que no se atreve a franquear el círculo, por desgracia tan exiguo, de los iniciados. No creáis en la oscuridad de los escritores modernos; es una etiqueta fabricada por algún crítico a fin de imponer su opinión a un público mal informado" (2)

Champourcin sólo contaba entonces con veintitrés años; era conocida por la "aristócrata poeta", por el "alma sensible" que había compuesto un delicado libro de versos y estaba a punto de publicar otro, de tono muy diferente; más "moderno", dentro de lo "nuevo, nuevo". Esto entre los críticos. Entre sus amigos, Ernestina era una joven muy inquieta, con una enorme avidez intelectual. Había conseguido conocer -¡por fin!- a aquel poeta con el que había compartido en su imaginación tantas y tantas

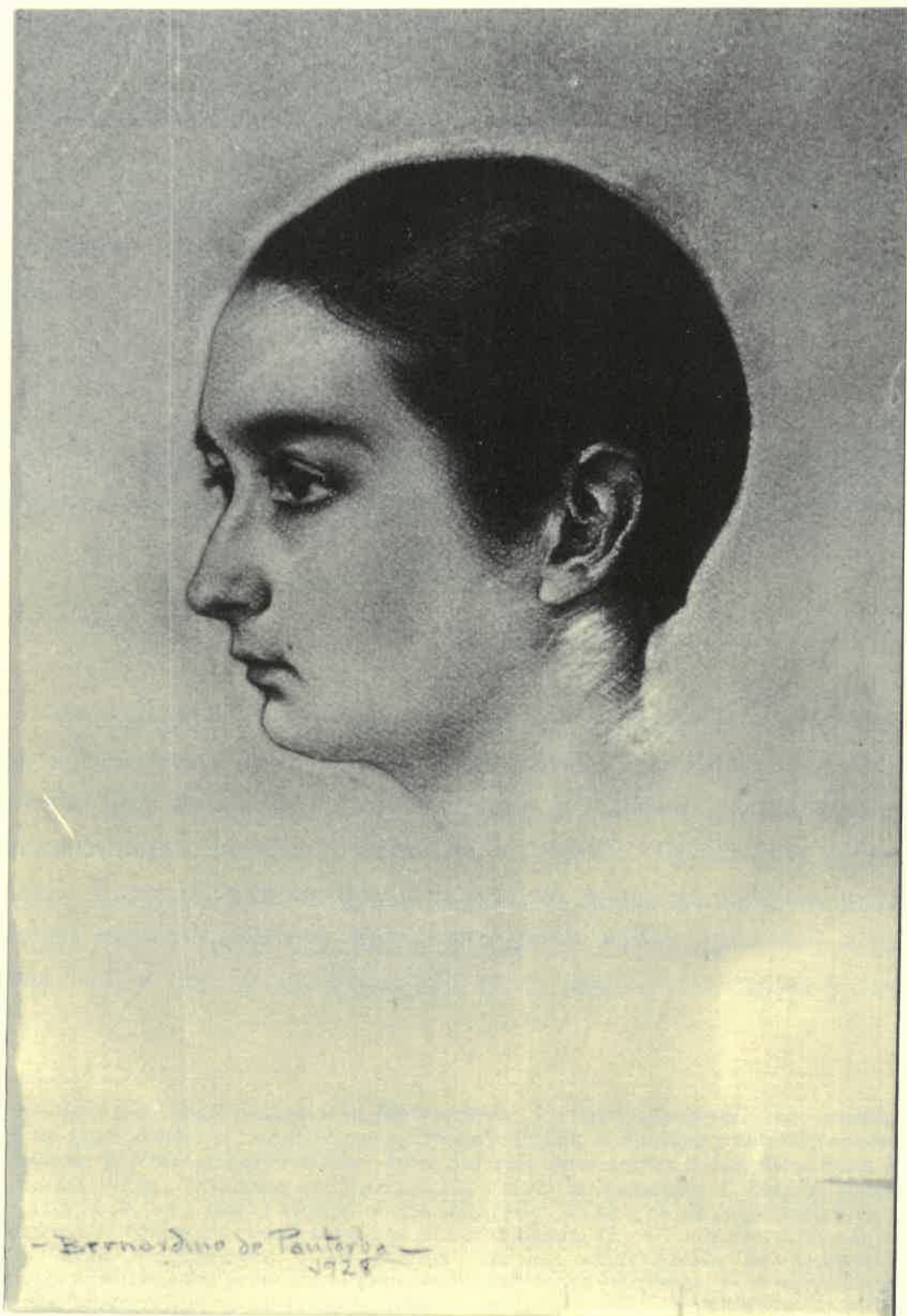
(1) En cuanto a antologías, manuales de literatura, etc., los datos que ofrecen son escuetísimos y, en un gran número de veces, erróneos. En los artículos, entrevistas y estudios aparecidos en revistas y diversas publicaciones, quizá los más interesantes y completos sean el de Arturo del Villar, "Ernestina de Champourcin"; el de la hispanista J. Bedelez Landeira, "The Life of the only Living Woman of the Generation of '27"; los de J.A. Ascunce Arrieta, "Ernestina de Champourcin: la autenticidad hecha poesía" (I y II), o la biografía que ofrece Emilio Miró acompañando a su prólogo "La voz transfigurada de Ernestina de Champourcin" (Pueden verse las referencias bibliográficas completas en el correspondiente apéndice bibliográfico, en su parte tercera).

(2) Cita textual de Champourcin reproducida en el artículo de M^ª Luz Morales, "Amistad a los poetas", *El Sol*, 1930.

¿Quién es Ernestina de Champourcin?. Produce cierto estremecimiento decir "quién es" y no "quién fue"; pensar que todavía su historia sigue en curso; que nos enfrentamos a la tarea apasionante de reconstruir su historia, pero con muchos escollos. Porque de Ernestina hay que rescatar, "iluminar" parte de un pasado que, en el mejor de los casos, ha quedado hilvanado tan sólo. Hay que salvar sus propios tópicos: la imagen de la poeta que se esconde tras la gigantesca sombra de su admirado Juan Ramón Jiménez.

Ernestina aparece siempre entre visiones difuminadas. Su vida, afirma una y otra vez, está en su poesía. A Champourcin le gusta *decirse* en poesía, pero no hablar de ella. Hábilmente dirige la conversación hacia otros puntos de mira: que si a Juan Ramón sólo se le conoce como el autor de un libro sobre un burrito llamado Platero; que si tuvo muchos contactos con los Jiménez en Washington, mientras trabajaba como traductora en congresos Internacionales, que se casó con el poeta Juan José Domenchina cuando las tropas de Franco estaban a punto de entrar en Madrid...

Pero... ¿cómo? y, sobre todo, ¿quién es ese personaje que retrataron con tanta maestría el pintor Bernardino de Pantorba -1928- y Juan Ramón Jiménez en una de sus caricaturas líricas -1931-?. ¿Quién se esconde tras esos cansados pero profundos ojos que han sido testigos de más de ochenta y cinco años de historia? ¿Qué hay guardado en el panel inmenso de su memoria, hecho "a cuadritos", que se encienden y apagan, caprichosos, para abrir o cerrar definitivamente la página del recuerdo?. ¿Quién era Ernestina en 1926, fecha de la publicación de su primer libro, *En*



experiencias estéticas: Juan Ramón Jiménez; asistía con asiduidad a una tertulia en casa de los pintores Zubiaurre, y a la entrañable reunión en casa de Manolito (Altolaquirre) y su mujer, Concha. Formaba parte del primer Club de mujeres que se inauguró en España, el Lyceum Club; frecuentaba la Residencia de Estudiantes para asistir a los Cursos de Conferencias que allí se ofrecían; participaba en encuestas literarias de periódicos; escribía artículos sobre la poesía nueva...

Vitoria, 1905

Vitoria, su casual ciudad de nacimiento, quedaba ya muy lejos: casi una referencia -obligada- para iniciar la cuenta hacia adelante. El punto de partida: 10 de julio de 1905, en la famosa "Casa de las Jaquecas", un edificio situado en el Paseo de la Senda. Su nacimiento en esta ciudad fue absolutamente fortuito, ya que la familia Champourcin se encontraba allí veraneando. La imagen que conserva de Vitoria de muchas campanas, muchas monjas y religiosos y del paseo con sus institutrices, son de un verano, siete años más tarde, cuando nació su hermana Adolfinia.

Ernestina era la hija mayor de Ernestina Castellanos Lima, una uruguaya hija de un emigrado gallego, y de un abogado, Antonio de Champourcin (barón de Michels de Champourcin (3)), afincados en Madrid, donde nuestra poeta ha pasado gran parte de su vida -excepto la de su exilio mejicano-.

A Champourcin le gustaría haber nacido con muchos más años de retraso porque así hubiera visto cumplido uno de sus deseos: ir a la Universidad; cursar Filosofía y Letras. Pero tuvo que contentarse con la

(3) Aunque oriundo de Barcelona, procedía de una familia francesa asentada en la ciudad Condal desde los tiempos de Felipe V. Su título nobiliario corresponde a una propiedad, cercana a la zona francesa de "La Jadie"; el nombre procede del latín: "Micaelis de Campus Ursinus", o 'campo de los osos'.

educación que recibió en el colegio del Sagrado Corazón (en la madrileña calle de Caballero de Gracia), y en el Instituto Cardenal Cisneros, aunque aquí de una manera un poco peculiar: se examinaba en julio y septiembre (para adelantar convocatorias) y recibía clases en casa, con profesores particulares.

Ernestina no pasó por la Universidad, pero gran parte de la formación que hubiera podido adquirir allí la consiguió a base de lecturas y lecturas. Dominaba la lengua francesa y la inglesa, gracias a sus institutrices y al ambiente culto y liberal que se respiraba en su casa.

"Mi infancia y mi adolescencia constituyen el ciclo verdaderamente intelectual de mi vida. Durante esos años he escrito y leído en serio, cómicamente en serio. Mis muñecas y mis allegados tuvieron que sufrir las acaparadoras primicias de mi vocación literaria" (4).

Lamartine, Victor Hugo, y después Maeterlinck y Rilke son sus poetas preferidos, leídos junto a nuestros clásicos, fundamentalmente San Juan de la Cruz; y otros, que en su momento eran sus libros de cabecera -Amado Nervo, Gabriela Mistral-, han pasado a un plano muy secundario (5).

Todo esto hasta que cayó en sus manos *Platero y yo*, obra que le fascinó de tal manera que desde entonces todos sus afanes se centraban en un solo punto: conocer a esa sensibilísima alma poética que lo había creado. Y "A Platero" le dedicó un poema de *En silencio...*:

"Burrillo silencioso,
callado compañero
del doliente poeta,
¡con qué anhelo te llamo
en mis largos paseos,
y añoro tu presencia!"

(4) En G. Diego, *Poesía española (Contemporáneos)*. p. 460 (autobiografía).

(5) cfr. *Entrevista*, 12.IX.1989.

Juan Ramón se había convertido ya en un compañero de sentimientos y vivencias (6). Ernestina no tuvo que esperar mucho tiempo hasta conocer, en los jardines de La Granja (otoño de 1926) a su admirado poeta. Para la Champourcin de 1991, Juan Ramón no es ya el poeta de *Platero y yo*, sino de *Eternidades*, de *Diario de poeta y mar*, o de *Animal de fondo*, obras que, si bien reflejan su proceso de depuración y madurez, también nos revelan la evolución experimentada por nuestra autora con el transcurso de los años (y que se reflejarán claramente en sus posteriores entregas poéticas).

El romanticismo y sus vagos anhelos habían alimentado su sensibilidad estética. Veamos, por ejemplo, cómo responde a César M. Arconada en una entrevista en *La Gaceta Literaria* (7):

(Arconada): -Dígame, Ernestina, ¿qué recuerdos tiene usted de su primer poema?

(Champourcin): -Escribí mi primer verso (8), no me atrevo a llamarlo poema, en francés. Tenía quince años, saturados de lecturas francesas y... de romanticismo. Mis dioses poéticos eran en aquel entonces, Hugo, Musset y, sobre todos, Lamartine.

¡Cuando pienso que leí "Rafael" de un tirón, sin que me empalagara!. La composición aquella se titula "La Rosa". ¿Asunto? El inevitable capullo recién abierto que un golpe de brisa viene a deshojar. Tres estrofas, y en la última, profundas y pedantescas reflexiones sobre la fugacidad de la dicha y la ilusión. ¡Resultó precioso, como puede imaginarse! Lo hice de un modo consciente, voluntario, sin que en ello interviniera el factor emocional. Sólo quise probar mi actitud para la rima; una vez conseguido con una docena de estrofas místicas, en francés aún, volví a callar durante un año. Luego, ya en español y con voz de Bécquer, reanudamos las musas y yo nuestra interrumpida amistad. Hasta aquí mis poemas sólo fueron ensayos formales, vagos tanteos. La verdadera gracia del poema vino a mí, sin buscarla, en la composición que da título a mi primer libro. Fue inspirada por un ensayo de Maeterlinck, "Le silence", que me emocionó grandemente".

(6) cfr. *La ardilla y la rosa (Juan Ramón en mi memoria)*, pp. 11-2.

(7) "Ernestina de Champourcin dice...", nº 38, 15.VII.1928, pp. 238-9.

(8) No se conserva; sólo conocemos su existencia por estas palabras de nuestra autora, que lo calificó siempre como un plagio descarado de Lamartine.

Ernestina ya vivía para, con y por la poesía, bajo su latido más profundo y más nuevo: recibía con periodicidad revistas francesas e inglesas a las que le había suscrito su padre, además de la ingente cantidad de volúmenes que compraba, después de haber leído su crítica en los periódicos, y que, naturalmente, no se limitaba a obras poéticas. En otra entrevista aparecida en el mismo año, esta vez en el *Diario de Córdoba*, Fidel Cabeza le pregunta cuáles son sus novelistas preferidos:

"Benjamín Jarnés que de los nuevos prosistas es quizás el que mejor se está realizando, Antonio Espina, de una ironía tan fina, tan moderna. Sería imposible una enumeración completa de los jóvenes que cultivan la novela. En casi todas las revistas encontrará usted nombres poco conocidos aún, pero que llevan camino de lograr la renovación de la novela española (subr. mío).

"En casi todas las revistas"; responde con conocimiento cierto, porque su vida transcurre al compás de lo que se hace, de lo que se escribe, de lo que se cuenta en esos cenáculos tan cargados de encanto para nosotros, la generación del agite, de los títulos y del ordenador...

1920-1930: La década prodigiosa

La "década prodigiosa" se caracteriza por un ritmo rápido pero distinto: el jazz, el dinamismo del cine, la conquista del tiempo y espacio por el automóvil y el avión; las grandes ciudades o metrópolis... la realidad es contemplada casi secuncialmente: son presentes contemplados, como las "niñas" ("underwood girls") del autor de *Fábula y signo*:

"Quietas, dormidas están,
las treinta redondas blancas,
Entre todas
sostienen el mundo" (9)

(9) Pedro Salinas, "Underwood girls" (*Fábula y signo*), en V. Gaos, *Antología del grupo poético de 1927*. Letras Hispánicas. Cátedra. M., 1990, p. 63.

La velocidad... el entusiasmo por apresar y detener cinemáticamente las realidades. La vida que corre sin cesar, donde el amor es también un delicioso juego de motores:

"He soñado tus manos.
Precisas, enguantadas,
esquivando a su antojo
la embestida del viento

.....

¡Dame tus dedos, acres
de olor a gasolina.
Esos dedos cerrados
que precintan la oscura
mercancía del vértigo! (10)

¿Qué título podría encabezar esta composición? Champourcin le dio el nombre de "Volante". Pero podríamos haber sugerido un concurso como el que un anónimo (seudónimo) (11) planteaba en abril de 1927, probando la habilidad de versificación de los lectores:

"Vamos a abrir un concurso. Lo que van ustedes a leer (dispuesto en párrafo por nosotros) son versos. La gracia está en averiguar por dónde los ha cortado el autor, y nada más. Porque la razón de haberlos cortado así, ni el autor lo sabe".

(¿No se habrá enterado todavía Champourcin de los motivos que llevaron al ingenioso autor para componer semejante "collage" aprovechándose de sus versos?):

"Renovación. Marzo. Turno impar, día blanco. Salón de primavera. Les toca a los almendros exponer su cosecha de estrellas. Tema decorativo. Arreboles de plata con chispazos de carmín. ¡Abajo el tecnicismo! Sincera rebeldía contra todos los "ismos"... Condiciones; audacia y juego juvenil. Crítica oficial. La ejerce el viento y sacude las ramas con su pincho traperero, por si hubiera un "Velázquez" entre tanto moderno... -¡Aquello era pintura! Ya no hay arte. ¡Qué tiempos!... Marzo. Se esmaltan los caminos de menudos brochazos.

(10) Ernestina de Champourcin, *La voz en el viento*, pp. 46-47.

(11) VIESMO, *El debate*, 5.IV.1927. El poema que "prosifica" es "Renovación", aparecido el 1.IV.1927, en el nº 7 de *La Gaceta Literaria*.

Ingenuo barroquismo. Pincel aéreo. Salón de "independientes" en la quietud del campo".

Hay que reconocer que el texto tiene su gracia para ser un alegato "anti" vanguardista. ¿Rebeldía contra los "ismos"? ¿Qué otra cosa cabría esperar de ese "salón de primavera", de ese "salón de independientes"?

Velocidad, civilización tecnológica, poesía de tuercas, cilindros o brochazos de pintura, ¿qué más da?. Pero el tiempo, a pesar de su ritmo incontenible, se presta también al diálogo, al coloquio o, simplemente, al oído atento. Había tiempo que perder escuchando a locos que recitaban sus versos en un manicomio que llegó a presidir D. Manuel Azaña: el Ateneo de Madrid. ¡Qué impresión le quedó a la joven Champourcin cuando asistió a la presentación de los poemas de un boticario llamado Felipe Camino, los *Versos y oraciones del Caminante*, que luego se convertiría en ese gran poeta del "viejo y roto violín", León Felipe:

"Una poesía sencilla, profunda, desnuda de retórica, sin esos clamores y esos gritos que serían tan característicos después y que llenarían en alguna ocasión las plazas de toros de América" (12).

El poeta durante el exilio mejicano llegaría a ser un gran amigo de nuestra autora, que asistió, con emoción, al homenaje que le rindió el Gobierno Mejicano y varias instituciones culturales en el parque de

(12) Estos fragmentos corresponden a un artículo -inédito hasta la fecha que sepamos- titulado "Mi León Felipe", que me facilitó -en seis folios deficientemente mecanografiados, y con correcciones y añadiduras- la propia autora. De carácter evocativo, recoge sus tres recuerdos más vivos en su memoria: el que copio en la presente cita, en el Ateneo de Madrid; posteriormente, su estancia en Valencia y Barcelona durante la guerra del 36, y su último encuentro en Méjico. Dos ideas quiere dejar claras: destruir el tópico del poeta "ateo" -que no lo era, aunque reconoce que en algunos poemas aparecen hasta blasfemias y exabruptos, como en "La Insignia"-, que ha intentado ser manipulado políticamente: "Se ha querido politizar también a León Felipe, y yo me pregunto, ¿Era realmente político León Felipe?, lo mismo que en su momento me pregunté si era político Antonio Machado. Es indudable que ambos fueron partidarios del Gobierno legítimamente establecido: el de la República. Luego vino lo que vino y ambos poetas reaccionaron como era normal que reaccionaran y de acuerdo cada uno con su temperamento".

Chapultepec, en 1974 (13). Habían transcurrido muchos años, también vertiginosamente, desde aquel primer encuentro hasta este su último recuerdo, el de

"León en México. Sus afectuosos abrazos siempre que nos encontrábamos en algún sitio, las conversaciones en su casa, aquel dormitorio modestísimo donde recibía a sus amigos. Era acogedor en extremo. Allí está Nuria Parés entonces joven poetisa, uno de cuyos primeros libros prologó. Y ahí además de sus contertulios del café Sorrento donde hasta las camareras lloraron su muerte" (...) (*ibid.*).

Recuerdo que se cierra con la contemplación de esa estatua sedente junto a la Casa del Lago,

"¡Cuántas palabras que se nos pasaron se quedan hoy en nuestra memoria cuajadas con un significado imperecedero! (...). Y después de muchos años, al volver una mañana de sol al bosque de Chapultepec, casi no vimos la efigie en bronce de León Felipe, sentado sobre el césped, porque le rodeaba un vuelo de mariposas... No soñaba, volaba" (*ibid.*) (14)

También un vuelo de mariposas se suspendía en otro manicomio de la calle Viriato, donde un originalísimo conjunto pasaban horas y horas hablando de cosas extrañísimas. Manolito y Concha, que acababan de casarse "se empeñaban" en que todos sus amigos se quedaran a cenar con ellos, y como su capacidad adquisitiva era muy exigua, cada uno de los contertulios salían a comprar algo (15). Las reuniones que allí se mantenían proporcionaban material suficiente para las investigaciones de un psiquiatra: así Champourcin recuerda una afortunada expresión de Prados Such -especialista en esta disciplina-:

-
- (13) cfr. José Luis Cano, "El homenaje de Méjico a León Felipe", en *Insula*, nº 330, IV.1974, p. 10. Además de contar en qué consistió el acto, Cano ofrece la nómina -extensa- de la representación española invitada por el presidente de Méjico, Luis Echevarría: Cela, Vivanco, Carmen Conde, Francisco Giner de los Ríos, Aurora de Albornoz... y, por supuesto, Ernestina de Champourcin.
- (14) El texto original de Champourcin aparece apenas sin puntuación.
- (15) cfr. *Entrevista*, 14.I.1990.

Madrid-21-6-90

Querida Rosa:
Aquí me tienes de nuevo dis-
puesta a contestar a tus preguntas.
No te fies mucho de los libros
sobre el ambiente anterior a la
guerra. Yo hice una vida muy in-
dependiente escogiendo sólo lo que
me interesaba. Importante en
esa época fue la Residencia de
Estudiantes, los poetas que vivieron
en ella, las Conferencias que en
ella se daban. Desde mi admirado
y querido Juan Ramón, pasando por
Lorca, Alberti, Guillén, Salinas, Pra-
dos, Moreno Villa, etc. todos andaban
por allí. El ambiente se prolongaba
en casa de Manolo Altolaquirre y
Concha Méndez recién casados y
pero no olvides que con la guerra
todo cambió, incluso la relación
entre las personas. Hubo situaciones
del 27 (me refiero a las personales)
que después fueron cambiando.
Juan José fue el primer gran
poeta del exilio, aunque a algunos
les haya convenido olvidarlo. Nunca
se acostumbró a vivir fuera de
Madrid y creo que su tremenda
depresión le hizo morir tan joven.

Una de las cartas que me remitió la autora:

Madrid-21-6-90

Querida Rosa:

Aquí me tienes de nuevo dispuesta a contestar a tus preguntas.

No te fies mucho de los libros sobre el ambiente anterior a la guerra. Yo hice una vida muy independiente escogiendo sólo lo que me interesaba. Importante en esa época fue la Residencia de Estudiantes, los poetas que vivieron en ella, las Conferencias que en ella se daban. Desde mi admirado y querido Juan Ramón, pasando por Lorca, Alberti, Guillén, Salinas, Prados, Moreno Villa, etc. todos andaban por allí. El ambiente se prolongaba en casa de Manolo Altolaquirre y Concha Méndez recién casados. Pero no olvides que con la guerra todo cambió incluso la relación entre las personas. Hubo situaciones del 27 (me refiero a las personales) que después fueron cambiando.

Juan José fue el primer gran poeta del exilio, aunque a algunos les haya convenido olvidarlo. Nunca se acostumbró a vivir fuera de Madrid y creo que su tremenda depresión le hizo morir tan joven.

Los sonetos de sus últimos años -volcados a Madrid y a Dios son una maravilla. Trabajó mucho en traducciones pero no dejó nunca de escribir poesía.

La tertulia del Rio Hortega fue transformándose: los mexicanos dejaron de ir porque los españoles se pusieron muy pesados hablando de política. Luego cambiaron de cafés y al fin se reunían cuatro o cinco amigos en nuestra casa.

¿Mi crisis religiosa? Yo creo que no la hubo! Sólo etapas del mismo sentimiento trascendente. He leído a S. Juan de la Cruz y a J.R. desde los quince años y son -en español- mis dos poetas preferidos. Además Dios y Poesía son dos cosas inseparables, al menos para mí. No confundir con la poesía devota o piadosa que resulta insupportable.

Tere me escribió una carta preciosa llena de paisaje. Te espero pronto. Abrazos

Ernestina

~~yo no acentúo mi apellido aunque sea francés.~~

Los sonetos de sus últimos años -volcados a Madrid y a Dios son una maravilla. Trabajó mucho en traducciones pero no dejó nunca de escribir poesía.

La tertulia del Rio Hortega fue transformándose: los mexicanos dejaron de ir porque los españoles se pusieron muy pesados hablando de política. Luego cambiaron de cafés y al fin se reunían cuatro o cinco amigos en nuestra casa.

¿Mi crisis religiosa? Yo creo que no la hubo. Sólo etapas del mismo sentimiento trascendente.

He leído a S. Juan de la Cruz y a J.R. desde los quince años y son -en español- mis dos poetas preferidos. Además Dios y Poesía son dos cosas inseparables al menos para mí. No confundir con la poesía devota o piadosa que resulta insupportable.

Tere me escribió una carta preciosa llena de paisaje. Te espero pronto. Abrazos

Ernestina

yo no acentúo mi apellido aunque sea francés.

"¡Ah, esas tertulias en casa de Manolito...! ¡Nunca he visto tantos casos patológicos juntos!".

Entre los "casos", aparte de su hermano Emilio, se encontraban otros locos en potencia: Aleixandre, Domenchina, Juan de la Encina, Alberti...

En fin, había tiempo para casi todo: para charlar distendidamente, como ocurría en esos monólogos -más que diálogos- en la casa de los Jiménez de la calle Lista. Allí también salía lo más nuevo de lo nuevo: Champourcin conoció, de la mano de Juan Ramón a Alberti, Lorca, Cernuda, Guillén, Salinas, Aleixandre, Gerardo Diego... Y, desde luego, a ese otro segundo Góngora llamado Gil Vicente, que fue punto de referencia -y de influencia- capital para algunos poetas (Dámaso, el Alberti de *Marinera en tierra*, etc.

Y quedaba aún tiempo para empaparse de la riqueza de los libros publicados por estas nuevas figuras de la literatura y por las de las letras europeas: Joyce, Huxley, Valéry...

Con todos estos surtidores poéticos, van a quedar, si no definitivamente ahogados, sí mitigados esos impulsos romántico-modernistas que se acusan tanto en su primer libro, *En silencio...*, y que ahogaban, en cierto sentido, esa voz poética que quería alzarse, sin trabas, en el viento:

"¿Cómo podré llegar
al corazón de la niebla?
Rompieron ya mis manos
el hielo de sus vendas
.....
¿Con el mío cazaré
el corazón de la niebla?" (16)

En silencio... había causado verdadera sorpresa en el momento de su publicación, como lo habían hecho en el mismo año las obras de María Teresa Roca de Togores (*Poesías*), y Cristina de Arteaga (*Sembrad*). Sólo Ernestina continuó, a pesar de su autocrítica, el camino hacia la poesía. Las críticas, numerosas, que recibió van de la cursilería más insulsa (17), al feminismo más recalcitrante (18), pasando por atinadas observaciones (19) que, indudablemente, apuntan a su prometedor futuro como poeta.

Champourcin era consciente de que *En silencio...* suponía el inicio, el punto de arranque, y quizá más que por propio gusto, la obra se publicó a instancias de su padre. La crítica fue unánime en dos direcciones: en el más externo, por las acertadas ilustraciones de Carlos Castellanos; y en cuanto a su contenido, porque revelaba la acusada sensibilidad de esa joven que contaba apenas veintiún años. Ese primer "silencio" dio paso muy pronto a otra obra que había superado, en algunos aspectos, los rasgos románticos, enmarcándose dentro de lo más moderno. *Ahora* recoge parte del ayer y casi todo lo del hoy:

"A Juan Ramón Jiménez"

"El cielo es una frente de niño lisa y nueva
ante el umbral festivo cargado de juguetes.
La esponjilla del alba
borró el ceño llorón de las tardes lluviosas
y los árboles visten el flexible destello
de una pupila azul.

¡Navidad!
Renovaré por fin mi viejo nacimiento...

Estos son los primeros versos que inician la sección "Cromos vivos". La tradición -la Navidad- aparece con renovados acentos. En sólo dos años

-
- (17) Pueden verse en este sentido los comentarios de algunos autores como Fernando Bertrán, Oscar Nevado... en el apéndice bibliográfico tercero.
- (18) *Ibid.*, p. ej. la crítica de Teresa de Escoriaza.
- (19) *ibid.*, v.gr. la de Concha Méndez.

Champourcin ha asimilado y adoptado -con su tono particular- eso nuevo, distinto, que le ofrecía el contacto con todo el entorno cultural en el que se encontraba plenamente imbuida: escribe artículos en el *Heraldo de Madrid* y en *La Época* (1927-1928) sobre la nueva literatura, la poesía pura, ó los escritores "modernos" que eran vistos con cierto recelo por parte de los sectores más conservadores de la sociedad. En todas sus colaboraciones, además del extenso y profundo conocimiento sobre la materia en cuestión, se manifiesta su seguridad y su personal visión de esos acontecimientos con una llamativa ponderación en sus juicios. Es que Ernestina no se deja condicionar ni arrastrar por lo pasajero; su vida y su poesía van en busca de "eso" permanente que puede hallarse en cada autor, en cada obra... En Champourcin no caben contemporizaciones de ninguna clase. Contesta con aplastante seguridad cuando se le pregunta...

- "¿Qué conceptos -qué definiciones- tiene usted sobre poesía, y sobre su poesía especialmente?.

- "Detesto las definiciones. Su pregunta es casi un atentado contra la poesía. Lo definido se pierde, se empequeñece tras la muda pared de unas cuantas palabras" (20)

Resulta sorprendente encontrarse con un planteamiento similar después de sesenta años:

"Cuando un generoso editor (...) le pide a un poeta su obra suele pedirle también unas líneas o unas páginas sobre su "poética", es decir, una explicación, el "para qué", el "por qué" o el "para quién" escribe... Tratándose de alguien como yo, ésta es la gran tragedia.

¡Poetas amigos, ayudadme! ¿Escribimos en realidad para algo, para alguien? Me pongo a pensar, hago examen de conciencia y llego a una conclusión que me resulta tristísima. No para nada, para nada, y lo que es peor para "nadie". ¿Es posible tanto vacío?" (21).

(20) C.M. Arconada, "Ernestina de Champourcin dice...", *art.º cit.*, p. 238.

(21) E. de Champourcin, "Antipoética", en *Huyeron todas las islas*, pp. 9-10.

En Ernestina todo es fuertemente personal, y... serio, aunque no hayan faltado momentos de diversión y desenfado. El Lyceum Club puede ser un buen exponente.

Calle de las Infantas nº 27: Lyceum Club

En Inglaterra y Francia, desde hacía años, se habían inaugurado unos "clubs" socio-culturales para la mujer. Eran momentos en que estas iniciativas cobraban enorme relevancia al intentar "hacer creíble" a la opinión pública que el género femenino posee una capacidad intelectual análoga a la del hombre. Tarea que quizá hoy nos resulte un poco lejana e incomprensible. Pero hay que situarse en la perspectiva de la época y recurrir al tópico: un poco de francés, unas nociones de piano y el dechado... ¿cabe esperar algo más del delicioso y devoto género femenino?.

En España, desde 1915 existía lo que fue la primera residencia universitaria femenina, creada como una obra que podría resultar de la mayor trascendencia para la educación de la mujer: la "Residencia para Señoritas" (22), réplica, en cierto sentido, de una Asociación para la Enseñanza de la mujer, fundada por los institucionistas en 1869. María de Maeztu corrió a cargo de su dirección, como lo haría después con el Lyceum Club, y por allí pasaban a dar conferencias, en calidad de visitantes, personalidades como Clara Campoamor, Victoria Kent, M^{rs} Luz Morales, Gustavo Pittaluga... Estos y otros muchos (23) participarán

(22) Puede verse con mayor amplitud el apartado que dedica el hispanista John Crispín en su libro *Oxford y Cambridge en Madrid. La Residencia de estudiantes 1910-1936 y su entorno cultural*. La Isla de los Ratonés, Santander, 1981, pp. 59-64. La Residencia Femenina venía a ser el paralelo a la Residencia de Estudiantes.

(23) Son abundantes las reseñas que aparecen en *La Gaceta Literaria* sobre las actividades y conferenciantes de este club. Giménez Caballero, Huidobro, Ortega y Gasset, Gonzalo R. Laffón, Torres Bodet, Antonio Obregón... En muchas ocasiones las conferencias iban ilustradas musicalmente, como la que ofreció Juan José Mantecón acompañado de jóvenes compositores de la escuela de Manuel de Falla, o Halffter, Pittaluga, Julián Bautista o
(Cont....)

también de la vida y el desarrollo del primer club femenino de España. Champourcin había sido una de sus fundadoras y se encargaba, junto con María Baeza, de la Sección de Literatura de este Lyceum (24) situado en la célebre casa de las Siete Chimeneas (¿no recuerda a la "colina de los chopos" este afán de nombrar con expresiones entrañables los lugares conocidos, o de identificarlos con algo que les fuera familiar?), situada en la calle de las Infantas, nº 27. Constaba de una sala de Conferencias, otra de Exposiciones (25), un salón de té y una Biblioteca. Allí, además de los actos culturales que se celebraban con periodicidad (conferencias, tertulias, "tés" culturales), de vez en cuando existía alguno más extraordinario como, por ejemplo, las representaciones dramáticas: en enero de 1927, se nos da noticia (26) de la representación de un "entremés a lo divino" de Champourcin, "Fábrica de estrellas", y un auto mágico de Concha Méndez, "El ángel cartero", con decorados de Maruja Mallo. Por desgracia, de ninguna de las dos obras ha quedado más vestigio que el de su breve reseña.

La vida del Lyceum Club, aunque intensa, fue relativamente efímera: quedó definitivamente interrumpida con la guerra civil, y había tenido que afrontar ataques desde frentes muy diversos (27). Pero es indudable que

(23)(...Cont.)

Fernando Remacha. Y en su sala de exposiciones, aparecieron las obras de Maruja Mallo, Aida Uribe, M^a Luisa León, etc.

- (24) Como constatación literaria, traigo a colación la etopeya de Azorín *Félix Vargas* (1928), intitulada posteriormente *El caballero inactual* (Biblioteca Nueva: *Obras selectas de Azorín*. M., 1962, 3^a ed., pp. 667-707). Félix, el protagonista, es invitado a dar un ciclo de conferencias sobre Santa Teresa de Jesús en lo que él llama el "Fémina Club", posible trasunto del Lyceum. Toda la novela gira en torno a la preparación de estas charlas.
- (25) "Al que las asiduas al club llamaban "la sala de los maridos", por acudir éstos allí en busca de sus mujeres". "Bonn en el Lyceum", M^a Luisa Navarro, en *La Gaceta Literaria*, nº 20, 15.IX.1927, p. 118.
- (26) cfr. *ABC*, 7.I.1929. Del entremés de Champourcin se dice que estaba hecho en "impecable romance, salpicado de nobles juegos de ingenio".
- (27) Entre otras falsedades se decía, por ejemplo, que tenían un fumadero de opio -cfr. *Entrevista*, 12.IX.1989-. Las censuras más serias provenían de los jesuitas y de ciertos
(Cont....)

su finalidad de "elevar el espíritu decaído de las que no disfrutaban en sus casas de facilidades para ampliar su cultura", o para colaborar en ella "como seres inteligentes, sensibles y saludables" (28) resultó muy lograda.

Fue un centro de una gran vida social, una intensa actividad intelectual, donde se dieron cita los grandes artistas de la época. Y aquí viene el caso: la célebre conferencia que ofreció Alberti sobre la "Palomita y galápago -no más artríticos-". La charla, que era una absoluta tomadura de pelo desde la vestimenta con la que se presentó el conferenciante hasta el contenido de su disertación, sobresaltó los ánimos de gran parte de las asistentes, que terminaron abucheando al poeta (29).

"Yo, como lo había organizado sin saber de qué se trataba -refiere Ernestina- Alberti me dijo un día: "Oye, ¿te parece que dé una conferencia en el Lyceum?" -¡Estupendo!. ¿Sobre qué?-" Sobre la poesía moderna". ¡Y nos tomó el pelo...!" (30)

(27)(...Cont.)

políticos, a los que parecía fastidiar y servir como motivo de encono la participación de mujeres de Ministros de la República (la Sra. de Araquistáin, de Negrín...). En otro tono -de absoluta chanza-, Giménez Caballero ataca divertidamente esta institución desde los "Folletines dieciochescos" de su Robinsón Literario de *La Gaceta Literaria*, titulados "Las mujeres de Cogul", en varias entregas. Según Gecé, el Lyceum era "una institución de origen nórdico, anglosajón, ibseniano y liberal". Por tanto, un "matriarcado ideal" ("Cultos románticos de la mujer española: San José". Conferencia pronunciada en el Lyceum Club -cfr. *La Gaceta Literaria*, nº 83, 1.VI.1930, p. 177. Y ya en sus capítulos de los folletines ofrece, no obstante la ironía, noticias acerca de él, de sus componentes y sus objetivos: una clase nueva de mujeres -oficinistas, estudiantes, de profesiones liberales- con una misión: "el servicio de la revolución pequeñoburguesa".

(28) M^{re} Luisa Navarro, "Bonn en el Lyceum", **artº cit.**

(29) cfr. las páginas que Alberti escribe en *La arboleda perdida* (Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires, 1959), pp. 288-291, sobre esta conferencia pronunciada en el mencionado club "no lejos -coincidencia- del Circo Price". Lo más interesante de esta parodia no es tanto esa escandalosa reacción de la mayoría de las asistentes, sino la de quienes habían entendido su sentido y humor. Alberti menciona a estas "verdaderas personas inteligentes del Lyceum": Pilar de Zubiaurre, Ernestina de Champourcin, Concha Méndez... Champourcin publicó un artículo en *La Gaceta Literaria* exponiendo el sucedido, y defendiendo a quien sólo intentaba dar una clase de surrealismo práctico.

(30) *Entrevista*, 12.IX.1989.

Esto lo cuenta Ernestina ahora, aunque en la fecha en que se produjo, sus impresiones eran exactamente las mismas. ¿Es todo cuestión de sensibilidades? En el caso de nuestra autora nos revela su capacidad de distanciamiento y la libertad de juicio (de pre-juicios) que siempre le ha caracterizado. Pero esto era sólo una pequeña anécdota. Lo importante, su trabajo esforzado en hacer posible que la mujer española se acercara, sin miedo, a ese panorama que se le abría, bien consciente de que el cultivo de la inteligencia y del espíritu, es el único capaz de "liberar" en su sentido último al hombre, y hacerle más humano:

"La mujer necesita más que el hombre de la poesía, acercándose a ella como a un manantial de puros goces que remueve el impulso de su sensibilidad fatigada al correr del trajín diario. Sin embargo, no olvido que nuestra civilización, modificando el vivir externo, transformó también, si no en su esencia, al menos en la forma, las necesidades de nuestra sensibilidad. A espíritus de ahora corresponde el goce de un arte idóneo que les haga vibrar con la palpitación sana y vigorosa del momento (...). ¡Leed a los poetas, mujeres españolas!" (31).

Nuevos encuentros con escritores

En la casa de los Jiménez (en las largas tardes madrileñas de Lista 8, Velázquez 96 o Padilla 34); la de los Altolaguirre; el Lyceum Club y, finalmente -más esporádica- en la tertulia de Zenobia Camprubí en su tienda de artesanía (muy cercana al edificio de las Cortes, en la calle de Floridablanca), surgieron nombres de personas con las que mantendría amistad a lo largo de muchos años (32).

(31) M^a Luz Morales, "Amistad a los poetas", *artº cit.*

(32) Ernestina cita a Inés Muñoz, Olga y Gisela Bauer, entre otras contertulias de esos tés en la trastienda del establecimiento de Zenobia. Por lo visto, Juan Ramón se mantenía absolutamente al margen, cfr. "... Y Zenobia", en *Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón*, nº 1, pp. 80-81.

En 1927 o 1928 inicia relación -primero epistolar- con Carmen Conde a través de Juan Ramón (33). Conde reconoce que, gracias a Champourcin, pudo ver publicados poemas suyos en revistas madrileñas:

"Ernestina me enviaba libros constantemente, cartas, y yo le contaba a ella y le remitía a mi vez todo lo que escribía. Creo que la primera vez que alguien se ocupó de mí y de mis poemas en prosa fue Ernestina, precisamente en un diario llamado *La Época*, de Madrid" (34).

Y también fue la que le presentó, una vez que Carmen llegó a Madrid, a Juan Ramón, Díez Canedo... En reciprocidad, Conde la puso en contacto con Miguel Hernández y Clemencia Miró.

Champourcin conocía también a Rosa Chacel, con la que asistía de vez en cuando a las Conferencias de la Residencia de Estudiantes; a Josefina de la Torre, con la que aparecerá formando parte de la antología de Gerardo Diego.

Pero también hay que detenerse en cómo era conocida Champourcin: los testimonios que encontramos, aparte los artículos y reseñas de sus libros, no son excesivamente abundantes.

En 1930, el portavoz de la vida literaria, *La Gaceta Literaria*, da noticia con jocosidad de los veraneos de los poetas. Ernestina había estado en nuestro país vecino:

"Otros veranos los ha pasado en La Granja residencia de reyes, príncipes y princesas. Este año ha hecho obsequio a su apellido Champourcin, alargándose (**sic**) a Francia. En ello aspira con sus delicados pulmones

(33) cfr. *La ardilla y la rosa (Juan Ramón en mi memoria)*, **ob. cit.**, p. 21.

(34) Carmen Conde, en un artículo del que desconocemos el lugar y fecha de publicación, titulado "Encuentro con Gabriel Miró".

poéticos brisas de otrora, adensados por su recuerdo constante de San Juan de la Cruz" (35).

En la misma revista, aparece entre la larga nómina de los asistentes a la cena-homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez, tras su viaje a América (36), y entre los escritores que se ocuparán de hacer las biografías y críticas de las "estrellas del cinema" (37). Aunque, sin duda, una de sus intervenciones más interesantes en *La Gaceta* fue con ocasión de la célebre encuesta que realiza Miguel Pérez Ferrero sobre la vanguardia literaria (38). Ernestina es la única mujer que vierte sus opiniones sobre este tema:

"Todo joven que viva su época intensamente, actuando sobre ella con elementos de futuro, despertando con su esfuerzo las posibilidades del porvenir, sincero ante sus inevitables evoluciones, es, en mi opinión, un vanguardista".

No estaba más que definiéndose y definiendo su trayectoria poética: la sinceridad ante sus inevitables evoluciones. Para esa fecha tenía casi acabado su tercer libro de poesías, *La voz en el viento*, que fue seguido con entusiasmo por la crítica, al presentarse como una obra madura de una joven que todavía estaba abriéndose camino.

1930 se convierte en referencia obligada porque es la fecha en la que conoce, en casa de los Zubiaurre, al escritor Juan José Domenchina, que acaba de publicar *La corporeidad de lo abstracto*, el libro que le regalaría con una primera dedicatoria:

(35) nº 89, 1.IX.1930, p. 262.

(36) cfr. nº 94, 15.XI.1930, p. 342. Champourcin no recuerda absolutamente nada de este homenaje.

(37) cfr. nº 77, 1.III.1930.

(38) cfr. nº 82, 15.V.1930, p. 150. Aparece también en la obra conjunta de Ramón Buckley y John Crispin, *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Y una parte, en el libro de Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, p. 45.

"A Ernestina de Champourcin, belleza que se recrea en la poesía. Atentamente, Juan José Domenchina" (1930).

(Domenchina había dado en el clavo -en la clave- de nuestra poeta con su dedicatoria).

Nacido en el mismo año que Aleixandre, Lorca o Dámaso Alonso -1898-, Juan José era un madrileño de la calle Serrano "muy español, comodón, ni muy estudioso, ni muy trabajador" -en palabras de Champourcin-

"no terminó ninguna carrera; a última hora hizo una carrerita de Maestro, que no sé qué Ministro organizó, y como él tenía un tío Gobernador, se fue a Avila y ahí aprobó, pero no ejerció nunca, porque no le interesaba. Hizo algún año de Filosofía y Letras, pero lo que le gustaba era escribir, y escribir poesía. Y era un niño muy mimado, el único de su mamá, de esas mamás insoportables españolas que todavía hay por ahí, desgraciadamente... ¡Tenía una adoración al hombre! Porque tenía un hijo, una hija, un nieto y una nieta, y no le interesaban más que el hijo y el nieto" (39).

Champourcin no tiene el más mínimo recato para decir lo que piensa -lo que entonces también pensaba- del que llegaría a ser su marido y compañero de tantos avatares. Juan José era un ingenioso talento que poseía una cualidad esencial para Champourcin: su sinceridad, a pesar de que ésta le hacía escribir bajo la pluma de un tal "Gerardo Rivera" (su seudónimo literario) cosas a veces zahirientes, pero de una absoluta franqueza, porque Domenchina perseguía en sus artículos ante todo, restablecer la verdad (40).

Fue, además de poeta, el cronista de *El Sol*, *La Voz*; colaborador de la *Revista de Occidente*; novelista... Y esa gran voz "extrañada" del exilio.

(39) *Entrevista*, 28.XI.1990.

(40) Cosa que le granjeó muchos enemigos, en España y en Méjico (una de las críticas más mordaces que he encontrado es la de Lorenzo Varela, "Versos crudos y poesía ácida", en *Romance*, nº 5, 1.IV.1940, p. 5.).

Domenchina y Champourcin comenzaron pronto a frecuentar los mismos ambientes: asisten juntos a exposiciones, museos, conferencias (41). Frecuentan la casa de la hija de D. Juan Valera, invitados por su hija, a unas tertulias literarias "muy especiales" (42), donde conocen al que por entonces era funcionario del ministerio de Gracia y Justicia, Manuel Azaña, que andaba preparando un trabajo sobre el autor de *Pepita Jiménez*. Poco tiempo después este conocimiento se consolidaría en una amistad que tan sólo romperá la muerte.

Azaña y Domenchina continúan sus relaciones en el café Regina, convocados por Valle-Inclán, y con la presencia de otros amigos: Rivas Cherif, Bilbao, Martín Luis Guzmán, Bello, Díez Canedo... (43). De esta tertulia nacerá, más tarde, "Izquierda Republicana". Pero Ernestina no tenía acceso, como ninguna otra mujer, a esa tertulia.

Además de los lugares comunes, la también común amistad de ambos con Juan Ramón Jiménez había terminado por consolidar sus relaciones: un triángulo -mejor habría que decir cuadrilátero, si contamos con Zenobia- que la literatura y la vida fue forjando para siempre (44). Juan Ramón acababa de escribir una caricatura lírica (45) como prólogo de *La voz en el viento*; poco tiempo después (Ernestina no recuerda si fue directamente por

(41) cfr. *Entrevista* en *Ya*, 20.XI.1988.

(42) cfr. *Entrevista* 14.I.1990.

(43) cfr. E. Salazar y Chapela, "Vida literaria española en 1930", en *La Gaceta Literaria*, nº 97, 1.I.1931.

(44) Domenchina -que ya firmaba bajo seudónimo, porque su amistad con Azaña podía comprometerlo demasiado- y Juan Ramón inauguraron la sección poética de *El Sol*, y allí publicaban crónicas y versos satíricos contra determinados escritores. "Gerardo Rivera" y "K.Q.X." -"El Cansado de su Nombre", Juan Ramón- lograron mantener largas polémicas, cfr. *La ardilla y la rosa*, p. 35.

(45) Apareció "traducida" en el *Heraldo de Madrid* y, posteriormente, se publicó en el cuarto grupo de retratos -"Entes de Antro y Dianche"- de Juan Ramón Jiménez en su libro *Españoles de tres mundos* (Losada. Buenos Aires, 1942).

mediación suya) entregaría otra a Domenchina (46), y un "Epigrama" que apareció como colofón a sus *Poesías completas* (Signo. M., 1936).

Esa caricatura de Champourcin trajo sus comentarios divertidos y chistosos, como el que apareció en el *Mercur de France* (47), firmado por Adolphe Falgairolle:

"Une préface réproduction du manuscrit de Juan Ramón Jiménez, est parfaitement illisible, mais ce spécimen d'écriture laotienne, en tout cas ressortissant aux graphies des Langues orientales, joue le rôle d'ornement en arabesque et évite de savoir si l'on est en désaccord avec le préfacier" (subr. mía).

Juan Ramón había querido expresamente que su dibujo, como era una página caligráfica muy estética (48), se fotocompusiera tal y como se la había enviado manuscrita:

"(...) ¿En qué peligrosa zarza ardiendo de lo extraño se ha metido Ernestina? (...).

Sí, Ernestina anda asustada de la poesía, de no sé que poesía, de su poesía. (...).

Pero el campo poético de Ernestina será sin duda negro, con flores sólo rojas, y su cerco, de sarmientos erizados. (...).

¿Qué boca de lobo hay al fondo del bosque de Ernestina, y adónde largamente dará? Porque parece que sale peleada con los perros infernales...".

Asustada o no, Champourcin aparecía como "agitadora profesional de multitudes: de multitudes de fibras sensibles" (49), como un "ahora" ya

-
- (46) Se publicó en varios de sus libros; pero la primera vez fue prologando su *Dédalo* (Biblioteca Nueva. M., 1932).
- (47) Desconozco su fecha de publicación. Probablemente -puesto que se da noticia de su reciente aparición-, sería 1931.
- (48) cfr. *La ardilla y la rosa*, pp. 27-8.
- (49) Así aparece "voceada" en los anuncios del "Caballero de la Triste Figura" -en *La Gaceta Literaria*- en 1932: "¿Queréis oír la Voz de su Ama? Comprad ese disco de 5 ptas. "La Voz del Viento". Su Ama es la amorosa **Ernestina de Champourcin**", y se reproduce el texto que copié más arriba. De nuevo, Giménez Caballero y su habitual sorna.

Ernestina de Aragon.
(1930).

Una nube fogueante, silenciosa chamarasca
de agujas al rojoblanco, un alto laberinto
de enredo cegador, un diademador enjambre de
espinas de alas viene tras, sobre ella. ¿En qué
peligrosa zarza ardiendo de lo extraño se ha
metido Ernestina? Y aunque se quiere dominar
y casi se domina, y se ordena el anhelo jadeante,
con densa gimnasia le queda, ya sentada, el
alboroto, el tique, el desarreglo, el susto.

Sí, Ernestina anda asustada de la poesía,
de no sé qué poesía, de su poesía. ¿Trueque
incesante de orillas confundidas! No ve a su
alrededor, mientras se saca, como haciendo labor
nerviosa de encaje de miope, las más menudas
espinillas quemadas, aquellos esbeltos ángeles
adolescentes, cubiertos, a lo inútil, con tiasas
dalmáticas verdes, los están incitando suaves a la
serenidad de su larga primavera?

Pero el campo poético de Ernestina será,
sin duda, negro, con flores sólo rojas, y su
cerca, sarmientos erizados. El agua que se
oiga dentro no cantará, para no volver, por un
prado llano del poniente; chisporroteará,
insistente círculo, entre rocas devolvedoras,
ese intermitente derrame que es la palabra,
rebotante en su propio eco, de su dinámica
poesía.

¿En qué boca de loto hay alboroto del
bosque de Ernestina, y cómo se permite
esta? ¿No parece que sale pelando con los
puntos de los dedos, como si fuera un
pequeño niño, cubiertos, a lo inútil, con
tiasas dalmáticas verdes, los están incitando
suaves a la serenidad de su larga primavera?
Y este misterio repetido
de la poesía, una vez más sobre su
cuerpo, la poesía, un gesto retorcido,
abundante, esplendoroso, calabristo; la
Pitones de Nain...

Juan Ramón Jiménez

Caricatura lírica de Juan Ramón Jiménez

(1930)

Una nube fogueante, silenciosa chamarasca de agujas al rojoblanco, un alto laberinto de enredo cegador, un diademador enjambre de espinas de alas viene tras, sobre ella. ¿En qué peligrosa zarza ardiendo de lo extraño se ha metido Ernestina? Y aunque se quiere dominar y casi se domina, y se ordena el anhelo jadeante con densa gimnasia le queda, ya sentada, el alboroto, el tique, el desarreglo, el susto.

Sí, Ernestina anda asustada de la poesía, de no sé qué poesía, de su poesía. ¿Trueque incesante de orillas confundidas! ¿No ve a su alrededor (mientras se saca, como haciendo labor nerviosa de encaje de miope, las más menudas espinillas quemadas) que los esbeltos ángeles adolescentes, cubiertos, a lo inútil, con tiasas dalmáticas verdes, los están incitando suaves a la serenidad de su larga primavera?

Pero el campo poético de Ernestina será, sin duda, negro. Con flores sólo rojas, y su cerca, sarmientos erizados. El agua que se oiga dentro no cantará, para no volver, por un prado llano del poniente; chisporroteará, insistente círculo, entre rocas devolvedoras, ese intermitente derrame que es la palabra, rebotante en su propio eco, de su dinámica poesía.

hecho, como una promesa transformada en realidad. Era una voz no en el viento, sino en la poesía contemporánea (50), como lo eran García Lorca, Dámaso, Guillén, Alberti, Altolaguirre, Diego... La célebre *Poesía española (contemporáneos)* de este último lo corrobora, aunque Ernestina sigue queriéndose mantener desdibujada: renuncia al nombre de poetisa - "horrible calificativo"- que se le quiere adjudicar, y se mantiene conscientemente desdibujada:

"Nací en Vitoria el 10 de julio de 1905; este es el único dato real y esencial de mi biografía. El resto es... literatura, y no de la más amena (...).
 ¿Mi concepto de la poesía? Carezco en absoluto de conceptos. La vida borró los pocos de que disponía, y hasta ahora no tuve tiempo ni ganas de fabricarme otros nuevos. Por otra parte, cuando todo el mundo define y se define, causa un secreto placer mantenerse desdibujado entre los equívocos linderos de la vaguedad y la vagancia". (51)

Con estas palabras había trazado su biografía y su poética en la antología de Diego y que aún hoy día reitera. ¿Dónde se puede encontrar a Ernestina? ¿Habría que ir a la zarza ardiendo?. Propongo un nuevo camino: a Champourcin por Champourcin, esto es, a la poeta por su obra, aunque su verdad última permanezca, inevitablemente, en esos equívocos linderos.

Madrid, 1934

Estamos ya en 1934: hace casi tres años que su nombre no aparece (a excepción de esta selección de poetas contemporáneos y las críticas que suscitó) apenas en la prensa. "*¿Qué hacen las grandes poetisas -Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre?*" -se pregunta E. Salazar y Chapela- al ver que la poesía femenina, "*tan asistida en otro tiempo, se ha*

(50) Puede verse, p. ej., el artículo de J.J. Domenchina, "Poetas españoles del 13 al 31", en los "Folletones" de *El Sol*, 12.III.1933.

(51) En G. Diego, *Poesía española (contemporáneos)*, p. 460.

visto desamparada (...) en 1934" (52) . Pues Champourcin se encontraba de lleno metida en la preparación de sus dos próximos libros: una novela, *La casa de enfrente* y su libro de poesía *Cántico inútil*, que verían la luz dos años más tarde, en la última Feria del Libro de Madrid. Ernestina tuvo la satisfacción de que sus dos "Juanes" también expusieran libros suyos (*Canciones*, Juan Ramón y Domenchina, *Poesías completas*).

Había enviado un ejemplar de *Cántico inútil* a Antonio Machado, quien le escribe acusando recibo (53):

"Ilustre amiga:

Con gran retraso por culpa del correo, ha llegado a mi poder su libro "Cántico inútil" que tuvo V. la bondad de enviarme. Lo he leído con deleite desde la primera hasta la última página, y me dispongo a releerlo. Conocía versos muy bellos de sus primeros libros. Los de este que ahora publica acusan, a mi juicio un paso decisivo hacia la poesía (sic) integral por encima o al margen de toda moda literaria. Que Dios le acompañe [ilegible] y mantenga por esos caminos.

Disponga siempre de su mejor [ilegible] y amigo es

Antonio Machado

"Paso decisivo hacia la poesía integral"... Ernestina, buena conocedora de la obra de Antonio Machado, de ese poeta también huidizo, de "tierra adentro", habría recibido con emocionado silencio la acertada crítica, que definía bien su obra y su actitud ante la poesía, "por encima o al margen de toda moda". En las breves palabras del autor de las *Soledades* no había

(52) "El año Literario y Artístico en España: La Poesía", en *Almanaque 1935 Literario*, por G. de Torre, M. Pérez Ferrero y E. Salazar y Chapela, p. 78.

(53) He respetado la puntuación del original mecanografiado. El manuscrito original se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, junto con las cartas dirigidas a Juan José Domenchina desde Madrid y Rocafort durante la guerra. La presente fue reproducida en un artículo publicado por Ernestina en el suplemento literario de *ABC* (18.II.1989): "Antonio Machado: ¡Tan difícil encontrarle!", aunque en él no aparecen las dos últimas frases. Puede verse también en la edición crítica de Oreste Macrí: "Antonio Machado, *Poesía y prosa*", en el Tomo III, dedicado a *Prosas completas (1893-1936)*. Clásicos Castellanos, Espasa Calpe, Fundación Antonio Machado. M., 1989, p. 1821.

afectación -la verborrea casi habitual con que la crítica había tratado a Champourcin hasta el momento- sino ponderación, comedimiento.

Y, a pesar de que la guerra estaba a punto de estallar, todavía hubo tiempo para homenajes por sus dos nuevas obras. El Lyceum Club le tributa un cariñoso acto, presidido por María de Maeztu: Champourcin, en palabras suyas, era dentro de la literatura contemporánea "espejo fiel de las aspiraciones que alientan nuestras mujeres de hoy" (54). *Cántico inútil* cerraba una etapa que había supuesto un período de depuración poética. Champourcin había alcanzado gran prestigio entre sus coetáneos generacionales, abandonados ya esos vagos tanteos de sus primeras obras y había logrado encontrar su propia voz, tan personal y distinta. ¿Qué hubiera ocurrido si en nuestra Historia no se hubieran desencadenado los acontecimientos que dieron lugar al levantamiento del 18 de julio de 1936? ¿Qué habría sido de Champourcin? ¿Y de todo el grupo del 27, que la guerra dispersó?

La guerra civil

Ernestina no habla nunca de política. Sólo su mención le produce malestar y hace que se sitúe en guardia frente a su interlocutor, para aclararle que literatura y política no tienen nada que ver; que ahora se quiere utilizar a muchos poetas como reclamo para la captación ideológica. Nada habría que objetar si no supiéramos que abandonó Madrid recién casada con Juan José Domenchina, porque el gobierno republicano así lo hacía; que acompañó al Presidente de la República hasta Valencia y Barcelona; que Domenchina había ocupado el cargo de Secretario particular

(54) "Homenaje a Ernestina de Champourcin en Lycéum (sic) Club", en *El Sol*, 19.VI.1936, p. 2. El diario *Ahora* también publicó una reseña de este homenaje en su número correspondiente al 19.VI.1936, p. 15.

de Azaña durante su mandato; que prestó sus servicios en el Hospital (Instituto) Oftálmico de la calle General Arrando en Madrid, durante la guerra, presidido por Lola Azaña; y, finalmente, que, nada más enterarse de que las tropas del general Franco llegaban al Tibidabo, abandonó España durante treinta y tres años de exilio mejicano. ¿Un puro azar? Champourcin corrige, cuando lee trabajos escritos sobre ella, la palabra "huida": ¿de qué? ¿de quién?; y no entiende al impertinente periodista que sigue intentando conseguir datos para un artículo lleno de sensacionalismo. No comprende que todo este capítulo biográfico tenga que leerse en clave política, ni que se le presente como una de las "víctimas" de la guerra civil. Champourcin tiene miedo de que sus palabras sobre esta cuestión se malinterpreten, o se entiendan como una retahíla de ingenuidades para eludir el tema.

En la encuesta de Miguel Pérez Ferrero de *La Gaceta Literaria* se incluía una pregunta sobre vanguardia y política: "*¿Cómo la juzgó y la juzga ahora desde su punto de vista político?*". La contestación de Ernestina es tajante:

"Creo que la literatura no tiene apenas relación con la política; a mi ver, los partidos politicoliterarios (*sic*) son una equivocación. Por otra parte, es natural que los jóvenes en literatura lo sean también en política y se orienten, como supongo que lo estamos todos, hacia una ideología ampliamente liberal".

Todavía no había sobrevenido la República, cuyo establecimiento fue siempre considerado por nuestra autora como el "gobierno legítimamente constituido" (como de hecho lo era).

La palabra "liberal" debe aplicarse como 'el que profesa doctrinas favorables a la libertad política'; es decir, en el sentido que esta palabra, en su acepción política, tiene para un intelectual que lo sea, en cuanto a la no-adhesión a una determinada opción política que pueda condicionar su ejercicio de librepensador.

Llega el 18 de julio, "y una mala mañana -dice en *La ardilla y la rosa* (p. 41)- nos encontramos en guerra. La más odiosa, la más terrible de las guerras; la guerra civil". Ernestina escucha, desde su casa de la calle de Barquillo, el sonido de las bombas que caen sobre Madrid. Su familia se había refugiado en la Embajada de Uruguay. Se resuelve, por lo pronto, a petición de Zenobia Camprubí, que era miembro de la Junta de Protección de Menores, a ayudar en un orfanato (antiguo convento) de la calle del Fúcar, junto a otros amigos suyos: Benjamín y Gregoria Jarnés, Montesinos, el propio Juan Ramón y también un sacerdote amigo vestido de miliciano (55); hasta que su presencia, al igual que la del poeta moguereno, resultó sospechosa y, para evitar una posible detención o incluso fusilamiento, Zenobia le aconsejó que no volviera más por allí (a Juan Ramón, por su aspecto exterior, le habían confundido en varias ocasiones con un sacerdote, y de Ernestina se llegó a saber que pertenecía a la aristocracia. Champourcin se dirigió entonces al Hospital Oftálmico que dirigía Manuel Rivas Cherif, donde prestó también su colaboración como auxiliar de enfermera (56).

Ante el cariz que iban adoptando los acontecimientos, al ver que resultaba ya prácticamente inútil su asistencia allí, decide abandonar la capital española pero unos días antes, -el 6 de noviembre de 1936-, contrae matrimonio con Juan José Domenchina y se traslada con él a su casa de la calle Serrano, hasta que el matrimonio, la madre de Juan José y su hermana viuda, junto con los hijos de ésta, son evacuados por el Quinto Regimiento, camino de Valencia. Ni Champourcin ni Domenchina habían

(55) cfr. Giménez Caballero, "Ernestina y Juan Ramón", en *Diario 16*, 25.VI.1981, p. IV.

(56) Todos estos episodios pueden irse siguiendo a través de las páginas de *La ardilla y la rosa*, pp. 41 y siguientes y su fragmento de novela "Mientras allí se muere", en las versiones de *Hora de España* y de la revista *Rueca*.



Ernestina de Champourcin y Juan José Domenchina,
en el paseo de la Castellana, en 1933

pensado jamás en el matrimonio (57), pero paradójicamente la guerra sirvió en este caso para unir los destinos de los dos poetas.

Ya en la ciudad levantina, los intelectuales intentan proseguir, con aparente normalidad, su quehacer artístico en la Casa de la Cultura. Domenchina trabaja junto a Carlos Esplá en el Ministerio de Propaganda, dirigiendo su Boletín del Servicio de Información, y ambos, Domenchina y Champourcin, colaboran en la recién fundada *Hora de España*, la revista que pusieron en marcha unos cuantos jóvenes escritores -Antonio Sánchez-Barbudo, Juan Gil-Albert-, con más ilusiones que perspectivas.

Ernestina pasó los casi dos años que vivieron en Valencia (1936-1938) traduciendo obras del inglés, francés y portugués, labor que continuaría pocos meses más tarde en Barcelona y de modo definitivo en Méjico. Azaña acababa de nombrar miembro del Gabinete Diplomático a Juan José, y le había pedido que se desplazara con él hasta un pueblo cercano a Barcelona, Pedralves, donde tenía una finca. No transcurrió mucho tiempo hasta que ambos matrimonios trasladaran su residencia a Perelada (58). pero las tensiones en todo el territorio republicano aumentaban de día en día; la situación se hacía ya insostenible. Azaña avisó a Juan José de que se marchaba decididamente a Francia. Juan José y Champourcin tomaron la misma determinación y, tras un penoso viaje, cruzaron la frontera, "llena de gente saliendo... de gente que no se sabe por qué se iba, con los baúles en la carretera... con escenas de niños que morían de disentería":

(57) Champourcin, p. ej., decía: "Nos considerábamos amigos en el sentido verdadero de la palabra (...). Su situación familiar durante la guerra con madre y hermana viudas, no era la situación más óptima precisamente, y a mí nunca se me hubiera pasado por la cabeza; la guerra y el exilio desencadenaron los acontecimientos" (en *Ya*, 20.XI.1988); "Nunca fuimos novios; nos parecía ridículo. Ninguno le teníamos amor al matrimonio" (*Entrevista* 12.IX.1989). En cuanto a Juan José, había declarado en su autobiografía de la antología de Gerardo Diego: "(...) soy un hombre esencialmente hogareño que, por pura paradoja, no se resuelve a contraer matrimonio" (**ob. cit.** p. 264).

(58) Apunta Champourcin: "Allí cenábamos con los Azaña; Azaña estaba ya arrinconado realmente" (*Entrevista*, 12.IX.1989).

"Carretera en huida.
 ¡Cómo lloran los niños
 junto a ese baúl mundo
 abierto en la cuneta!
 Ya no hay sitio en la casa.

 Allá en la frontera
 se alza una línea oscura" (59)

A lo largo de la travesía se sucedieron incidentes muy desagradables: "teníamos que descargar el automóvil de sacos llenos de libros para recoger a algún amigo sin medios de locomoción" (60). Y, por fin, Toulouse, donde fueron acogidos durante tres meses por el Comité de Ayuda a los Intelectuales Españoles. Una vez allí, con los ánimos más serenos y pasada la angustia y el hambre, emprendieron rumbo a Méjico en un barco de la Transatlántica francesa, aceptando la generosa invitación de Alfonso Reyes y la Casa de España. Tras quince días de travesía llegan a Veracruz el 1 de junio de 1939.

Una historia llamada exilio

¿Qué había sucedido realmente? Todavía recientes los dramáticos acontecimientos, se hace difícil encontrar "luz en la memoria" para aclararlos y aclararse. Champourcin tardará muchos años -hasta 1978- en volverlos a hacer vida, ya asimilados y vistos con un mínimo de perspectiva (61).

(59) "La Junquera", de *Primer exilio*.

(60) *La ardilla y la rosa*, p. 47.

(61) Los días de la guerra y su marcha hacia Méjico ocupan buena parte de su libro *Primer exilio*.

Antes que nada había que asegurarse el trabajo -que se les ofreció, y en abundancia- y situar a los amigos. Azaña se encontraba en Francia: desde allí escribe su primera carta a Domenchina (62):

"Querido amigo: tuve la satisfacción de recibir la carta que me contaba usted su viaje y sus primeras impresiones de Nueva España. (...). Ahora tengo que hacérmelo yo todo, empezando por la inacabable correspondencia con el fin de españoles emigrados que me escriben, unos (los menos), en demanda de protección que no está a mi alcance proporcionarles, otros, por puro afecto. Cuanto más humildes, mejor espíritu".

Por el tono y el contenido de la carta, se desprende fácilmente el carácter de sus relaciones:

"He estado sumergido en un piélago de papeles, para ordenar un archivo que ha padecido ocho mudanzas, no obstante lo cual, no se ha dispersado enteramente. He trabajado en la preparación del libro que acaba jén qué ocasión! de publicarse en París y en la preparación de otros dos. (...)

(...) Espero con impaciencia ese libro biográfico que me anuncia. Me han llegado los de otros residentes en la Casa de España: de Salazar, Moreno Villa, Canedo y el de Reyes. Supongo que a estas fechas, ya habrán recibido todos ustedes el que acabo de publicar en Buenos Aires, y que usted ya conoce. En realidad, lo que les envían es un hermoso libro de erratas. Más de 70 he contado en las 187 páginas de la obra. Algunas de ellas son atroces, insalvables por "el buen sentido" del lector, porque me hacen decir lo contrario de lo que yo he escrito. Les he mandado también ejemplares de la edición francesa, que está mucho mejor. Lo probable es, visto lo que sucede, que las demás publicaciones queden interrumpidas".

Pasa después a hacer algunas consideraciones sobre la situación de "la moral" en España (más que de la política), y del anuncio de la nueva guerra mundial, además de sus impresiones sobre su nuevo país de residencia:

"Todos comprenden que la tarea es durísima, pero se disponen a llevarla a término con calma y firmeza. Es una moral basada en la exacta comprensión de las circunstancias, es decir, en la inteligencia".

Y concluye con una petición:

(62) Fechada el 3.IX.1939, en "La Prasle", Collonges-sous-Salève.

"Escríbame usted de cosas y personas. Cuénteme algo de ese pequeño Madrid que han instalado ustedes en Méjico. El otro, el verdadero, no puede estar peor. Quisiera saber también si ahí existe alguna editorial con la que pudiera tratar en serio sobre la publicación de algunos libros, y qué perspectivas ofrece el asunto.

A don José Giral le escribí contestando a su primera carta. Después le he mandado otra por correo ordinario. Dele un fuerte abrazo de mi parte. Espero escribir un día de estos a Díez Canedo. Salúdele entre tanto de mi parte, y a los demás amigos. Mis afectuosos recuerdos a Ernestina. Su amigo de siempre.

Manuel Azaña (63)

También la correspondencia con Juan Ramón Jiménez, que se encontraba en Florida (Coral Gables) gira, en la mayoría de las ocasiones, en torno a la posibilidad de publicación en editoriales hispanoamericanas; el interés por revistas y personas... (64).

Méjico ofrecía unas posibilidades que difícilmente podían encontrarse en otros países: se necesitaban muchos profesores para levantar -casi crear- las Universidades y Centros docentes; se precisaban muchos traductores que pudieran verter obras de intelectuales extranjeros al español... Domenchina y su mujer se dedicarán fundamentalmente a estas tareas de traducción.

Para Champourcin su intensa vida literaria quedará interrumpida, desbordada por la ingente labor que tiene entre manos. Sólo algunos ratos de tertulia durante los fines de semana, en casa de Juan de la Encina y su mujer Pilar de Zubiaurre, o en su modesto apartamento de la calle Varsovia, a la que iban a parar Emilio Prados -asiduo contertulio no sólo

(63) Ernestina insiste siempre en que su amistad con Azaña era estrictamente "intelectual", literaria.. Azaña era un magnífico escritor, preocupado por los acontecimientos literarios y estéticos. Esta carta puede servir como buena muestra de sus relaciones al margen de la política.

(64) cfr. el epistolario que aparece en el Apéndice documental de *La ardilla y la rosa*, pp. 77-87.

de los domingos, sino de casi todas las veladas (65), en las que leía sus poemas-, Rivas Cherif, Paulino Masip, Juan de la Encina, el joven poeta Manuel Durán, quien recuerda, en un delicioso artículo, en qué consistía este "paseo lírico" (66):

"Domenchina nos hablaba de su amistad con Juan Ramón Jiménez, de sus tertulias en Madrid, de sus colaboraciones críticas en *El Sol*, y también de lo último que se publicaba en España: como era antólogo, todos los poetas, viejos y jóvenes le enviaban sus últimos libros con la esperanza declarada o no, de que incluyera algún poema en su próxima antología. Ernestina se refugiaba en una poesía mística que le permitía cambiar su destierro en sala de espera para el paraíso. En el fondo ambos seguían viviendo en Madrid, y el encontrarse ahora en la ciudad de México les producía una extrañeza que esperaban -esperábamos todos aquellos primeros años de destierro- el regreso a España no tardaría en curar" (p. 215).

La cita resulta interesante porque es el único testimonio que he encontrado en la que alguien que compartió tantos momentos entrañables con los Domenchina (Durán había pasado toda la tarde anterior a su muerte charlando y bromeando con él), habla de ellos en el exilio.

Domenchina, en cambio, frecuentaba, junto con sus amigos exiliados, tertulias en diversos cafés: el Sorrento, donde acudía León Felipe; el Colón, donde se reunía con los españoles Giral, Díez Canedo, Max Aub, Recaséns

(65) "Venía todos los días a casa; vivía solo. Me acompañaba al supermercado; luego venía con nosotros y se quedaba toda la tarde con Juan José, y a las once, nos leía (la mayoría de sus libros los ha leído en casa, yo le he dado muchos títulos). Llegaba a las once de la noche y... no sé si tú has oído hablar de los famosos niños de Morelia: Emilio, que era la persona más bondadosa del mundo, adoptó a dos. Uno le salió fatal; el otro, buenísimo: hoy día es uno de los mejores impresores de México. Como todavía no se había casado este chico y vivía con Emilio, a las once de la noche aparecía en nuestra casa a regañarlo: "Emilio, ¿tú crees que se puede estar dando la lata todo el día?" ". (*Entrevista*, 14.I.1990).

(66) "La calzada de los poetas: un paseo lírico por la ciudad de México", en *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: "¿Adónde fue la canción?". José M^a Naharro-Calderón (coord.), en la Serie Estudios, "Memoria Rota", "Exilios y Heterodoxias". Anthropos. B., 1991: pp. 213-226.*

También aparece noticia de esto en un artículo del mismo poeta, "Reflexiones melancólicas sobre León Felipe", publicado en *Insula*, n^o 265, p. 5, si bien con mayor brevedad.

Siches, Juan de la Encina, Lafora, o los mejicanos González Guzmán, Castillos Nájera, Izquierdo... (67).

Méjico también cambiaba, a pesar de las palabras de Manuel Durán, para Juan José o Ernestina. Domenchina es, por antonomasia, el gran "extrañado":

"¡El aire azul de Madrid!
Transido y alicortado
voy por un aire abrasado,
sordo y sin un eco. Oíd
mis pasos allá, en Madrid.
Que es donde dejo pisado
el suelo, apenas hollado
hoy por mi pie. Y advertid
cómo el andar desterrado
-que es andar en ningún lado-,
dando trapiés, da en el quid:
Mi planta de suplantado,
borrándome aquí lo andado,
deja su huella en Madrid" (68)

Para Ernestina, Méjico significa el descubrimiento de la maravilla del paisaje:

"Las piñas, los chayotes,
los mangos, los mameyes
enseñando un rubí
de pulpa azucarada...
tantos sabores nuevos
tanto color, trallazo
que nos hiere los ojos." (69)

(67) Champourcin comenta cómo los españoles exiliados iban cambiando de cafés a cada poco, porque en Méjico no estaban acostumbrados "a ver un grupo de señores que llegaban todos los días al café a las 4 de la tarde; bebían un café o un agua mineral y se estaban allí hasta las 8 o las 9, discutiendo que a ver cuándo se iba Franco...y los echaban de los cafés. Hasta que hubo españoles que instalaron su propio café, y ya la gente se acostumbró. ¡Pero al principio... los echaban de todos lados!" (*Entrevista* 28.XI.1990). Las conversaciones de Domenchina sobre esta cuestión no debieron durar mucho tiempo, ya que, al poco de llegar, se dio de baja de la Asociación Salmerón, una especie de filial de Izquierda Republicana -que había surgido en el café Regina de Madrid- para mantener una actitud combativa sobre la España franquista.

(68) J.J. Domenchina: *Destierro*, en *Poesía (1942-1958)*.

(69) "(Mercado)", en *Primer exilio*, nº 19.

Y sobre todo la clara consciencia de una nueva situación que había que afrontar mirando el presente, no lo ocurrido ayer que podía no haber sucedido, como era el pensamiento de tantos hombres trasterrados. Para Champourcin fueron años felices, humanamente muy ricos y enriquecedores. Además de sus trabajos de traducción, que ocupaban la mayor parte de su tiempo, es miembro fundador de la revista *Rueca* que surgió a instancias de Díez-Canedo, quien pidió a nuestra autora que orientara a un grupo de universitarias muy inquietas intelectualmente, y con deseos de hacer algo que valiera la pena. La revista duró casi once años (1941-1952), y superó con creces su proyecto. El nombre lo había sugerido el mismo Díez-Canedo.

Su participación en Congresos Internacionales como Jefe de Personal del Servicio Técnico de Traducción le lleva a recorrer la geografía americana. Quizá su "aventura" más deliciosa fue la de 1949, en Washington, donde, compaginando su apretado horario de trabajo, pudo convivir con los Jiménez durante unos días. Ni los Jiménez eran los de siempre, ni Ernestina tampoco: algo había ocurrido meses atrás que le había dejado una huella profunda: una especie de "crisis" espiritual. Su encuentro con Dios había imprimido nuevos rumbos a su poesía y a su vida, aunque hasta casi cuatro años más tarde no aparezca reflejado en su primer libro en el exilio, publicado por la madrileña colección Adonais: *Presencia a oscuras* (70).

En Juan José igualmente se va a experimentar un cambio, también a partir de su "vuelta" a Dios, que le va a llevar a escribir una poesía más honda, profundamente arraigada, a pesar de su existencial "desarraigo".

(70) En una entrevista publicada probablemente en *El Diario Vasco* el 20.X.1989, refiere algo de esta transformación: "En aquellos años volví a escribir, porque desde que me había casado llevaba bastante tiempo sin hacerlo. Me entró una gran inquietud religiosa, no devota, porque esa suele ser mala, y publiqué varios libros como *Presencia a oscuras*, *Cartas cerradas* (...)."

Champourcin saca tiempo también para colaborar en labores de carácter social-asistencial, en cierto modo como correspondencia a la generosidad del pueblo mejicano. Por eso su exilio está pleno de sentido, de luz recobrada: en la guerra había acometido tareas asistenciales, porque quería sentirse útil; ahora esa misma necesidad le lleva a otro tipo de iniciativas que responden al mismo espíritu. Para Champourcin, por ejemplo, el tiempo se detiene cuando escucha a una persona (por eso no entiende la vida actual, llena de apresuramientos, con poco tiempo para el diálogo y mucho para correr, desplazarse, no parar... Champourcin busca al ser humano para dialogar con él).

Y aún quedan momentos para atender algunos compromisos relacionados con la literatura: participa en jurados de concursos de poesía (71), como lo había hecho en el Lyceum Club antes de la guerra (72); participa en recitales poéticos; colabora confeccionando fichas literarias para el Diccionario de la UTEHA; participa en revistas literarias como *Gaceta*, *Ismo* o *Gente* (73). Y... sobre todo, ha vuelto a arrancar poemas de su pluma: ofrece seis entregas poéticas en un período de dieciséis años (1952-1968).

-
- (71) En 1953, p. ej., en *Las Españas*, n.ºs. 23-25, p. 5, aparece dentro del jurado calificador del concurso de poesía "Pedro Salinas" del Ateneo Español de Méjico, que otorgó el premio a Leopoldo de Luis por su obra *Tríptico*; en el diario mejicano *Excelsior*, figura -hacia el año 196...- formando parte junto a Carlos Pellicer, Alejandro Finisterre, León Felipe, etc. del jurado que dio el premio "Ecuador", también de Poesía, a Octavio Amórtegui.
- (72) Champourcin formó parte del jurado que concedió el Premio Bécquer de poesía a un guipuzcoano llamado Rafael Música (Gabriel Celaya), cfr. Ascunce Arrieta, "Ernestina de Champourcin: la autenticidad hecha poesía", en *El Diario Vasco*, 12.II.1991.
- (73) cfr. Helen Krauze: "Para espejo, Ernestina de Champourcin, viuda de Domenchina", en *Novedades* (México), 8.X.1968.

Tras el definitivo "destierro" de Domenchina

Un nuevo acontecimiento vital, anterior a muchas de estas actividades, le había dejado una huella profunda: la muerte, a causa de un enfisema pulmonar, de su marido, el mismo año -1959- de la desaparición de Manolo Altolaguirre. Juan José, a pesar de tener ideas muy distintas con relación a la Literatura, se había convertido en un compañero inseparable, al que Ernestina acudía, o mejor, del que era requerida para leer los poemas que acababa de escribir:

"(...) empezaba a darme la lata: "oye, eso que escribiste ayer me lo tienes que leer". Yo decía que no, porque era gafe. Si le leía un poema empezado, ya no lo terminaba. En cambio él, como los hacía en su cabeza... Los sonetos esos tan perfectos los hacía en su cabeza; a lo mejor se estaba afeitando y me llamaba: "¡ven! ¡a ver qué te parece esto!". Y me recitaba un soneto. Y me decía: "no, no se me olvida. Y además fijate que el segundo terceto no me gusta; lo tengo que arreglar". Y al día siguiente, me lo leía" (74)

Todavía se le ocurre cuando va por la calle y escucha algún chisme literario, pensar: "esto tengo que contárselo a Juan José en cuanto llegue a casa".

Fue un matrimonio del que, desgraciadamente, no sobrevino ningún hijo, aunque ese hubiera sido su deseo. Pero sus frutos -poéticos- están ahí, a la vista, como un legado ya imperecedero.

En el transcurso de muy pocos años, también otros seres muy queridos habían desaparecido físicamente: primero Zenobia (1956); después Juan Ramón (1958). Pero Ernestina no se queda sola, ni siente, a pesar del dolor, amargura:

(74) *Entrevista* 12.IX.1989.

"A J.J. que ahora contempla, sin dolor ese paisaje que amó tanto"

"Y te quise traer un ciprés de Castilla
que hundiera sus raíces hasta tocar tus huesos:

.....
Así todos verían al levantar los ojos,
que ya no están ahí donde tu nombre queda,
porque el ciprés, cual índice de verdor y esperanza,
guiará su vista a tu verdad inmutable" (75)

Es cierto que con su marcha muchas cosas han quedado definitivamente atrás, pero también queda todavía mucho futuro andadero, y, sobre todo, la memoria viva, como tributo a esos seres que nos preceden en el camino.

Champourcin había realizado diversos viajes a España, el último de ellos en 1968, antes de su regreso. Su familia le insta para que, ya que no tiene nada que le ate a Méjico (76), vuelva a España, en 1972, a un modesto apartamento del Paseo de La Habana, donde reside en la actualidad.

España recobrada

Después de treinta y tres años de ausencia, Ernestina volvió a Madrid, a un Madrid donde todo el mundo tiene prisa, no se sabe ni por qué ni para qué. Madrid es una gran pared, que tiene que volver a transparentar esos tiempos de la preguerra, para no encontrar muros sino hombres: este es el mensaje de un libro que escribió casi diez años después de su regreso, *La pared transparente*.

(75) De *Cartas cerradas*, Segovia-México 1968.

(76) Y no vino, como afirma la hispanista Bedelez Landeira en su trabajo "The Life, Works, and Historical Testimony of the only Living Woman of the Generation of '27", *artº cit.* antes de que Franco muriera, como si el motivo de no haberlo hecho antes fuera político.

La vuelta, a pesar de todo, no supuso grandes cambios en lo que a su actividad se refiere: sigue traduciendo, aunque con un volumen de trabajo bastante inferior; continúa la publicación de libros de poesía; colabora con asiduidad en *Poesía Hispánica* y otras revistas haciendo crítica de libros; aparece, como antaño, en encuestas literarias (en esta ocasión en *La Estafeta Literaria* (77))... Y, sobre todo, ha podido reanudar la amistad con muchos de sus amigos: Carmen Conde, Rosa Chacel (con las que asiste a una tertulia literaria), Concha Zardoya; su querido Gerardo Diego (78), Giménez Caballero... y comienza su amistad -o prosigue la iniciada epistolariamente- con otros poetas jóvenes: Carlos Murciano, por ejemplo; o aún otros compañeros del exilio: Francisco Giner de los Ríos. Recibe en su casa a todo aquel loco interesado en "perder el tiempo" charlando de esas cosas que "a nadie interesan" (la literatura, la poesía); se embarca en ambiciosas empresas de "locos románticos", como la de Arturo del Villar y los Libros de Fausto (de cuyo consejo editorial forma parte). Y, sobre todo, y más en estos últimos años en los que, por falta de vista ha tenido que suspender sus trabajos de traducción) leyendo; leyendo todo lo nuevo, lo de los más jóvenes, y... al Juan Ramón de *Eternidades*, o a San Juan de la Cruz, o a Thomas Merton.

Champourcin es uno de esos seres "extraños" que recibe siempre con una taza de té y con un libro de poesía, por si consigue algún otro "loco" que esté dispuesto a descubrir todos los misterios de la vida y las preocupaciones del ser humano en la poesía (en la buena poesía, claro está).

(77) p. ej.: la que se hizo sobre Antonio Machado, aparecida en los n.ºs. 569-570, 1-15.VIII.1975; o sobre la generación del 27, cfr. n.ºs. 618-9, 1.IX.1977.

(78) Con quien había mantenido contactos también en Méjico, durante la estancia del poeta, en 1958. Gerardo mostró siempre su agradecimiento por la calurosa acogida de Juan José y Champourcin, en contraste con la frialdad con que intencionadamente, muchos exiliados, habían manifestado a su llegada (tachándole de "facha"). Diego recuerda a los Domenchina en un artículo-homenaje a León Felipe, cfr. *Insula*, n.º 265, XII.1968, p. 1, y les dedica un ejemplar de su antología: "A Ernestina y Juan José con recuerdos verdaderos de Méjico. Gerardo".

La prensa se ha ido ocupando de ella con ocasión de la publicación de sus libros de poesía (el último, *Huyeron todas las islas* de 1988); o con la tradicional recepción de los reyes en el Palacio de la Zarzuela a los escritores en el día de Cervantes (79).

En octubre de 1989, y ante su sorpresa, recibe la noticia de la concesión del Premio Euskadi de Literatura en castellano por su *Antología poética* (Torremozas, M., 1989), y a raíz de esto, se crea un certamen de poesía en su nombre (80) convocado por el Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Alava. En diciembre de ese mismo año, el Centro Cultural de la Generación del 27 le rinde homenaje en la ciudad-cuna de la Generación: Málaga. En 1990 se le concede el Premio Prometeo de Poesía...

Y Ernestina sigue ahí, intentando conseguir que se publique íntegra la obra de su marido (una lucha quijotesca contra los molinos de viento administrativos); ahí, en su modesto apartamento, mirando con curiosidad al ingenuo que llama a su puerta para mendigar unos minutos de charla sobre la generación del 27 y sus avatares externos, sus anécdotas. Estoy segura de que Champourcin, para sus adentros, sigue pensando: "¡Hombres de 1991, leed sin miedo a los poetas! ¡Id a sus libros: allí los encontraréis!".

(79) En la crónica de Santiago Castelo (*ABC*, 28.IV.1990), se cuenta una pequeña anécdota: "Cuando Ernestina de Champourcin, la octogenaria poetisa, memoria viva de la Generación del 27, exclamó: "Esto está precioso. ¡Cuánto ha cambiado desde que no venía por aquí!" y a la vista de la extrañeza de sus contertulios -que siguen relacionando el palacio con la residencia de Franco-, Ernestina hubo de matizar: "Es que yo estuve a visitar a Azaña".

(80) Según la Orden Foral nº 502/1990, de 30 de julio.

CAPITULO II.- LA PROSA NARRATIVA

Este segundo capítulo trata quizá del aspecto más descuidado de toda la crítica; prueba de ello es que no existe ningún estudio específico que lo abarque en su totalidad como lo requeriría el tema, dadas las dimensiones que va adquiriendo dentro de la obra de nuestra autora; por otra parte, su carácter sustantivo dentro de la misma hacen necesario que acometamos esta tarea, desarrollando al menos sus líneas más generales.

Nuestro análisis se centrará en los tres aspectos siguientes:

1. La prosa narrativa: este primer apartado se ocupará de abordar la obra creativa, propiamente dicha, en prosa. La integran una novela, *La casa de enfrente*, un fragmento de novela, "Mientras allí se mueren", un libro de memorias, *La ardilla y la rosa. (Juan Ramón en mi memoria)* y los artículos-memoria publicados en la editorial Los Libros de Fausto.

2. La crítica literaria: la integran todos aquellos artículos, reseñas de libros, comentarios, etc., que Champourcin realizó en diversas publicaciones, destacando quizá más -cuantitativamente hablando- las que aparecieron en números de la revista *Poesía Española*.

3. Las traducciones: constituyen, dentro de la vida de nuestra autora, su labor más ampliamente desarrollada, aunque el espacio material que les dediquemos sea, en razón de su contenido, el menos extenso dentro de este estudio.

1. LA PROSA NARRATIVA

Constituyen este capítulo dos obras de carácter netamente novelístico y otras dos que podríamos denominar prosa "de memorias", aunque en todas ellas, de una forma u otra haya siempre un transfondo -característica extensiva a toda su obra- biográfico, más o menos "desvelado".

Los títulos correspondientes son, *La casa de enfrente* (novela) (81), "*Mientras allí se muere*" (fragmento de novela) (82); *La ardilla y la rosa. (Juan Ramón en mi memoria)* (83) y sus colaboraciones para los "Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón" de Los Libros de Fausto (84).

¿Por qué prosa narrativa? Porque parece más acertado y claro aunar todas esas obras en un conjunto que, dentro de su heterogeneidad, nos permita extraer ciertos rasgos característicos comunes. El primero de ellos acaba de ser apuntado líneas más arriba. Existen otros que, a pesar de la distancia temporal que separa estos dos bloques, el novelístico y el de recuerdos (casi cincuenta años desde que se publicó la 2ª versión de su

(81) Signo. M., 1936.

(82) La primera versión apareció publicada en *Hora de España*, en la edición de Barcelona, de Julio de 1939 -nº 19-. Posteriormente, con el mismo título (y diferente contenido) encontramos una segunda versión en la revista mejicana *Rueca*, en el nº 1 (otoño de 1941, Tomo I), pp. 39-48, según la edición facsimilar de esta última revista que editó el FCE, México, 1984.

(83) Los libros de Fausto, col. "Anaquel de recuerdos", nº 1, M., 1981.

(84) Hasta la fecha son cuatro colaboraciones (correspondientes a otoño de 1987, verano de 1988, primavera de 1989 -ésta es exclusivamente poética-, y otoño de 1989), dentro de los cuatro "Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón" editados por Los Libros de Fausto.

fragmento de novela, hasta la última entrega de los *Cuadernos*), ponen de manifiesto la continuidad de su obra, y que, por esto mismo, hacen todavía más inexplicable la desatención que, sobre todo coetáneamente, les ha dedicado la crítica. Es cierto que si bien ésta resulta comprensible en el caso de su primera novela, dados los escasísimos ejemplares que pueden encontrarse, sin embargo no cabe decir lo mismo del resto, aunque se hayan ofrecido, también es cierto, en reducidas tiradas.

Nuestro intento es acercarnos a esta faceta tan marginada y realizar un análisis objetivo (externo -crítica, descripción formal- e interno -contenido-) y ver hasta qué punto es clarificadora para la interpretación del resto de su obra.

LA CASA DE ENFRENTA

Año 1936: en el Paseo de Recoletos de Madrid se celebra lo que iba a ser la última Feria del Libro antes de la guerra civil española. La editorial Signo presentó, entre otras novedades, un delicioso volumen de Juan Ramón Jiménez, *Canción*, otro de *Poesías Completas* del poeta Juan José Domenchina y lo que fue la primera y única "novela" (en cuanto a volumen terminado se refiere) publicada (85) de Ernestina Champourcin: *La casa de enfrente*. En esa misma Feria se presentó su *Cántico inútil*, recién publicado por Aguilar, la tercera entrega poética de nuestra autora.

La casa de enfrente, introducida con una enigmática dedicatoria, "Al hombre que todas las tardes entraba en la casa de enfrente...", constaba de 278 páginas y estaba dividida en tres partes: "La Cabellera del Sol", "María de Magdala" y, la tercera y más extensa, "El cuaderno gris". La cierra una página donde figura el día de la terminación de su impresión (23 de mayo de "1636" (86)). En la contraportada, una relación de las obras publicadas hasta ese momento por Champourcin, entre las que, curiosamente (¿por voluntad expresa de la autora?) no se incluye *En silencio...* Y, en la contracubierta, el precio de venta al público: 6 pesetas.

-
- (85) Digo publicada porque en *La casa de enfrente* se anuncia como novela "en preparación" *Días de olvido* y, además, como la misma autora refiere en *La ardilla y la rosa* (cfr. pp. 39-40), intentó escribir otras que no sobrevivieron mucho tiempo a su autocrítica.
- (86) El entrecomillado es mío, para subrayar este probable "lapsus" del tipógrafo (por 1936). María de Maeztu tomó pie de este error para comentar chistosamente en unas palabras-Homenaje a Champourcin ("Homenaje a Ernestina de Champourcin en el Lyceum Club", en *El Sol*, artº cit.): "Si en 1636 una mujer hubiera podido escribir y publicar *La casa de enfrente*, nosotras, mujeres de 1936, poseeríamos cuantos dones nos son menester para ser

Un homenaje a la escritora Ernestina de Champurcín



Se ha celebrado con gran brillantez, en el Lyceum Club Femenino, el homenaje dedicado a la insigne escritora Ernestina de Champurcín. La presidencia de la Mesa la ocupó la señora de Su Excelencia el Presidente de la República

A. La crítica

Las críticas coetáneas

No transcurrieron muchos días desde que se presentó el libro hasta que la prensa recogiera la impresión de los críticos. Las reseñas o artículos sobre ella no son abundantes, pero la autoridad de los que las firman, habla por sí misma del interés que la novela suscitó: Guillermo de Torre, Antonio de Obregón, Juan José Domenchina (todavía no había contraído matrimonio con nuestra autora), A. Marquerie, C. Conde y Ceferino Palencia (87) (el crítico y pintor exiliado en Méjico posteriormente). Sus críticas se publicaron, respectivamente, en *El Sol*, *Ahora*, *La Voz*, *Informaciones*, *La Verdad* (Murcia) y el de Palencia es de difícil ubicación, aunque también, como los restantes, apareciera en el mismo mes de la salida de la novela: junio de 1936.

Coinciden, en esencia, en varios aspectos. Quizá el más destacado sea el de la franqueza y sinceridad de la autora, que "ignora el arte sedicentemente femenino de la simulación y del subterfugio" (J.J. Domenchina), que "ofrece lo más puro de su espíritu, total, absolutamente libre de disimulos y vestiduras" (C. Palencia) porque "ha dejado hablar libremente a su corazón y a su sencillez" (A. de Obregón), rompiendo así "las habituales convenciones" (...) para hacer un diario íntimo con "la franqueza más absoluta, la sinceridad desnuda" (G. de Torre). El autor de la *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, gratamente sorprendido por esta apertura incondicional y total de la poetisa a su intimidad y al amor, sin ningún tipo de traba para exponer sus sentimientos (genuina e inequívocamente femeninos) a través de este libro-confesión, le lleva a subrayar su carácter absolutamente innovador, por esta circunstancia, en

(87) Su artículo aparece firmado como C.P. La autora nos ha desvelado la personalidad de este crítico, casado con la periodista del diario *La Voz*, Isabel Oyarzábal ("Beatriz Galindo").

nuestras letras: "No son muy abundantes en nuestra literatura los recuerdos de la infancia; sobre todo, los pertenecientes al sexo femenino. El espíritu memorialista y autointrospectivo tan frecuente, por ejemplo, en las letras francesas, no abunda aquí". Marquerie, en esta misma línea, habla de que la obra constituye un "documento sencillamente admirable del proceso de un alma, desde las más recónditas impresiones de la niñez hasta las cimas difíciles de la exaltación pura del amor. La capacidad de observación, y relación, la memoria sensitiva, la introspección y el análisis psicológico se dan en *La casa de enfrente* con una lucidez pocas veces igualada entre nuestros jóvenes escritores contemporáneos". Y pone en relación a nuestra autora con otros modelos literarios de primerísima línea: en Joyce, por ejemplo, piensa que se puede "encontrar un término de comparación". Ernestina es "una feliz excepción" en el mundo de las letras, "al saber contarnos con fragancia, nitidez y encanto sus recuerdos". C. Conde alude al carácter de confesión de un ser que "acaba de encontrar el amor y lo agita con todos los verbos, adjetivos, sonantes y consonantes".

Domenchina llegará a hablar, tomando ocasión de unas palabras de la protagonista, del "¡insólito idioma en labios de una mujer", de la "espontánea intrepidez espiritual" de la autora, a la que califica de "mujer sin celajes", que no pone medida a lo que piensa y lo que siente. Palencia pone de relieve también su "donosa feminidad" que le ayuda a evadirse de todo "cuanto significa ridículo convencionalismo, tapujo inexplicable, mentira mal llamada piadosa y disimulo amañado" (las palabras que siguen a semejantes expresiones constituyen un alegato contra los internados femeninos y una apología de las jóvenes que se vieron sometidas a su "falsedad educativa". En fin, una larga digresión que carece de sentido en un artículo como el que escribe, pero que parece salirle de las entrañas, torturadas, por lo que parece, por "la intolerable crueldad de un sistema educativo", y otros horrores de este estilo para los que no escatima palabras).

Un segundo punto de coincidencia se refiere a la concepción del amor y a la condición de la amante: amor activo, dadivoso, que llega a traspasar las lindes del objeto amado "siendo capaz de prescindir de él y bastarse a sí mismo" (G. de Torre). Amante absoluta, rendida enteramente al amor; que encuentra su razón de ser exclusivamente en la entrega sin límites, en su donación total.

En lo que a los aspectos formales se refiere, las apreciaciones de "un estilo muy armonioso y sensible", lleno de "nitidez" (G. de Torre), "sin afectación ni audacias de mal gusto", con "emoción" y "belleza" (A. de Obregón) (88); una "prosa cálida, sin afeites" (J.J. Domenchina) que "tiene el mismo afán lírico -dice C. Conde-, el ritmo, la frescura limpia", apuntan a una unanimidad de juicio. "Ernestina ha quedado en la prosa a la altura del verso, que ya es decir bastante", escribe Obregón; una "novelista de altos vuelos" y "narradora de prosa fácil, clara, justa", la define C. Palencia. Y Domenchina concluye, poniendo punto y final a su artículo: "He aquí un poeta que sabe "decirse" exactamente en el romance -Marquerie habla de la poeta que "va al encuentro de la belleza literaria por la traducción exacta del sentimiento"-: en el romance -sobriamente épico- del romance" subrayando la calidad de esta obra, como libro cimero en "esta primavera de gracia, tan florecida de obras excepcionales".

Pero no todo acaba aquí: las críticas apuntan a cuestiones muy interesantes y útiles para el estudio de la obra sobre su género literario y el hipotético protagonista único de la obra, disociado o realizado en dos personajes: Elena y Arturo.

Es Guillermo de Torre el que primero lo aborda y se interroga acerca de la "clasificación" de este libro, del que no duda decir que es "una

(88) Admirado de las dotes narrativas de Champourcin, habla de su sorpresa, "porque sabíamos de su poesía impecable -la más sutil y memorable poesía de estos tiempos-, pero ignorábamos que se diera tanto garbo y maña en las lides de la prosa, donde acaba de ejercitarse como una escritora de valores propios nada corrientes".

continuación y una traducción prosificada, novelizada" de *Cántico inútil* (como tampoco Domenchina al escribir que se trata del "complemento y versión en prosa (no prosaica)" de esta misma obra). Sin embargo Guillermo de Torre va más lejos y lanza la pregunta "¿Novela?" al percatarse de la dificultad de encasillamiento que ofrece un libro escrito en forma de "diario" ("breviario de complicaciones íntimas, confesión general", observa A. de Obregón) y que, además, lo es también en cuanto a su contenido. Y, aunque no termina de ver claro el tema, acaba por afirmar, no sin cierta ambigüedad, su carácter de novela: "es novela hasta el punto en que puede ser novelesco la transcripción del diario de una muchacha". Para C. Conde es novela siguiendo el amplísimo criterio actual. "Novela: en realidad, colección de ensayos espirituales, de largos poemas en prosa, con la nota sostenida del amor".

Juan José Domenchina no repara (o quizá para él sea suficientemente obvio el asunto) en este caballo de Troya, aunque en sus palabras quede, sin embargo, explícito su pensamiento: el libro no es un diario real, aunque mantenga la forma de éste: "la poesía y la prosa de esta mujer (...) convierten en realidad verosímil los ambiciosos delirios de la fábula. Es decir, que Ernestina de Champourcin cree, con fe preconcebida, en la absoluta verdad de lo que crea" (89). Parece que con estas líneas, además de confirmar su condición de novela (al introducir la fabulación), afirma su carácter no-autobiográfico, idea que, por otra parte, estaría implícita en los juicios de Guillermo de Torre y de A. de Obregón. Se nos abren así varios interrogantes: ¿se trata de un diario íntimo que se pueda inscribir en los amplios y difusos márgenes de la novela?. Y si así fuera, ¿este diario sería autobiográfico?. Y aún una tercera cuestión: siendo diario autobiográfico, ¿conservaría su carácter de novela?.

(89) Marquerie, alude también al espejo espiritual de la protagonista, cuya imagen "se repite íntegra y clara con una limpia, femenina y encantadora vocación de amor".

El relato está escrito en primera persona. Ya avanzado, se nos da a conocer el nombre de la narradora-actora: Elena. El primero y segundo capítulos son, prácticamente, su presentación y caracterización (aunque el más interesante para el estudio de su personalidad sea el último). En "El cuaderno gris", la tercera sección del libro, Elena aparece en primer plano con otra figura que, a medida que continúa la narración, adquirirá también visos de co-protagonismo: Arturo. Su realidad y verosimilitud están puestos entre paréntesis. Juan José Domenchina afirma con rotundidad de este personaje que es la "exégesis" de la protagonista, "enteramente hecho de materia amorosa", y que constituye el complemento subjetivo de Elena. Abundando en el tema, añade: "El Arturo de Elena, como personaje de ensueño -de entresueño-, está perfectamente irrealizado" y la consecuencia o conclusión es que sólo existe un personaje, Elena, que absorbe toda la humanidad y toda la realización anecdótica del libro".

En los artículos de Guillermo de Torre, de A. de Obregón y de A. Marquerie se alude también al interés que ofrece Elena para la interpretación psicológica "de tal suerte, apunta el primero, que algunas páginas de este diario pudieran servir de base documental para alguna investigación psicoanalítica".

Finalmente, se une en las críticas los nombres de las dos entregas (poética y prosística) de la autora como creaciones que obedecen a una misma concepción y aliento: el *Cántico inútil* y *La casa de enfrente* (90): un canto y un cuento de un mismo espíritu, el de la autora. "Cante o cuente, Ernestina de Champourcin es, en toda ocasión, idéntica a sí misma" (J.J. Domenchina); "una inspiración -dirá Guillermo de Torre- y una motivación común une ambas obras: el amor".

(90) G. de Torre titula su artículo "Dos libros de Ernestina de Champourcin", aunque los analice, a lo largo del mismo, por separado. J.J. Domenchina publica primero en mayo uno dedicado al *Cántico inútil*, y este segundo de *La casa de enfrente* en junio. Dos entregas (I y II, respectivamente) dentro de un mismo capítulo: Ernestina de Champourcin. C. Palencia -"La casa de enfrente de Ernestina de Champourcin"-, "Poesía de amor" y A. Marquerie (sin título) analizan también conjuntamente estas dos obras.

La novela no pasó inadvertida sino que, por el contrario, sorprendió. Sorprendió por su forma y contenido, impregnados ambos de un profundo lirismo interior; un relato -auto-biografía íntima- en el que quedaba completamente exteriorizada la pasión amorosa. Esto hace que A. de Obregón diga en su artículo que "lo que interesan son las anécdotas hondas y legítimas, el relato directo y dramático, lo biográfico, en fin, que siempre fue el gran aliento de la novela".

Y también llamó la atención que lo escribiera una mujer... y una mujer que abre su corazón no con cursilería o exagerado romanticismo, como sería lo esperable teniendo en cuenta los precedentes novelescos. "Mujer" -escribe Domenchina al contemplar a Elena- "es un nombre humano, no un remoquete frívolo y deleznable. Elena no responde a las insolventes añagazas de la superchería -de la coquetería- mujeril". Y si cabe hablar de la "feminidad" de Elena como valor casi absoluto de la novela -cosa en la que coinciden todos los críticos- debe entenderse como lo que proviene de una mujer que lo es, que no se disfraza ni disfraza sus sentimientos; que tiene una peculiar y particular manera de ver y entender lo que ocurre a su alrededor, y una capacidad también muy "femenina" de desarrollar y manifestar su intimidad o su amor. Mujer no es sinónimo de lágrimas, de plañideras, de noñeces: esto es lo que dicen Guillermo de Torre o Juan José Domenchina o Antonio de Obregón o Marquerie cuando hablan de la feminidad, despojando este calificativo de toda connotación peyorativa. Y desde esta perspectiva, elogian la valentía y la sinceridad de la autora.

La crítica posterior

Hasta 1963 (91) no vamos a encontrar ninguna otra referencia a *La casa de enfrente* (92) (a excepción, claro está, de su simple mención dentro de la bibliografía de la autora en *Historias de la Literatura*, *Antologías poéticas*, *Manuales*, etc.). Diez años más tarde ve la luz la segunda edición del estudio de Eugenio de Nora, *La novela española contemporánea (1927-1939)* (93). En el capítulo dedicado a la "Novela intelectualista, lírica y deshumanizada" y, dentro de ésta, en el apartado del "lirismo psicológico", junto al escritor Rafael Dieste aparece Ernestina de Champourcin. Hay que hacer notar el loable esfuerzo -dado que se trata del estudio crítico más

-
- (91) Curiosamente su nombre y su obra aparece en el libro de José R. Marra-López, *Narrativa Española Fuera de España (1939-1961)*. Guadarrama, M., 1963. Digo "curiosamente" porque el título de esta obra excluirá ya a nuestra autora. Pero, por el contrario, con una inusitada generosidad, la incluye en varias de sus páginas (29, 35 y 516), primero en el grupo de los "nuevos" narradores que se reunieron en torno a Ortega, junto a otros como Ayala, Chacel, Valentín Andrés, Arconada o Chabás. (cfr. p. 29). Sugiere después un repaso de las colecciones "Nova novorum" y "Valores actuales" de las editoriales "Revista de Occidente" y "Ulises" (CIAP), y de nuevo vuelve a citar a nuestra autora, en esta ocasión sin motivo, puesto que en ninguna de esas colecciones o editoriales publicó Champourcin novela alguna. Finalmente aparece bajo el epígrafe "Otros nombres", entre los "escritores que habían publicado antes de la guerra, pero que apenas lo han hecho durante estos veinte años", "(...) de éstos, y otros más, no puede decirse que sean novelistas en ejercicio y, por tanto deberá incluirseles en nuestra historia literaria que estudie el período anterior a 1936" (p. 516). Sugerencia que acojo con absoluto aplauso ya que no existe otra posibilidad de acometer su estudio, aunque sólo nos atuviéramos a criterios cronológicos.

Y aunque posterior (de 1977), otro crítico, en este caso Santos Sanz Villanueva, introduce también a Champourcin dentro de la narrativa en el exilio (título de su artículo), en *El exilio español de 1939*, Tomo IV (Cultura y Literatura), pp. 109-183), en su capítulo dedicado a "Las mujeres novelistas" (pp. 176-182). En el párrafo introductorio declara que algunas de éstas "son autoras que han empezado su labor después de la guerra, pero también las hay cuya producción remonta aquel suceso" (p. 176). Escueta y mínima información nos ofrece de Ernestina, "más conocida como poetisa, es autora con anterioridad a la guerra de una novela intelectualista, *La casa de enfrente* (1936)" (p. 181) y afirma con toda honradez que desconoce "si publicó alguna obra narrativa en el exilio". (id.).

Si cito estos dos autores es porque me parece significativo que, siendo tan escasos los trabajos o referencias, resulta más que curioso que los estudiosos de la obra de nuestros escritores en el exilio se remonten a constataciones como ésta, sin que haya habido después continuación en el exilio, como si quisieran poner de manifiesto lo que "pudo haber llegado a ser y no fue" a causa de la guerra.

- (92) Por citar algún ejemplo: no aparece en el estudio de Fco. Carlos Sáinz de Robles, *La novela española en el siglo XX*, Pegaso. M., 1957; ni tampoco en el fundamental trabajo del profesor J.M^a Martínez Cachero, *La novela española entre 1936 y 1980 (Historia de una aventura)*. Castalia. M., 1985.
- (93) Gredos. M., 1973 (2^a ed.).

extenso con que nos vamos a encontrar- de Nora por rescatar en su obra esta novela: le dedica toda una página, aclarando previamente que se trata de la única novela de alguien que se revela, a pesar de esto, como excelente prosista (cfr. p. 214) y que, aún dominando el arte de la narración, sin embargo no por eso puede llamársele con plenitud novelista. Los puntos fundamentales que apunta son ya conocidos: su espontaneidad ("que nos sorprende desde las primeras páginas como calidad decisiva en la prosa de la autora" p. 217); el carácter de la protagonista "uno de los tipos de más pura y exquisita feminidad de nuestra novelística" (*id.*); su "brumosa" entidad psicológica; el posible fondo autobiográfico de la novela (cfr. p. 215)... Y quedan esbozadas cuestiones como las de la entidad de Arturo (considerada como "pretexto" que hace posible la concreción y personalización final de la heroína -muy en la línea del juicio de autor de *La túnica de Neso*-); la de su adscripción al género novelesco... Y pone el dedo en la llaga de lo que él considera su mayor defecto: esa brumosa entidad psicológica de la protagonista, de la que hablábamos antes, que, con su "carácter de dechado", "debilita las cualidades novelescas del relato ya limitadas al tratarse de una protagonista única" (p. 217), aunque reconoce como acierto el arte delicado con el que la autora dibuja la figura de Elena y su enigma, al igual que la voz honda, de limpia y velada confidencia de toda la obra "tanto más estimable por su rareza en nuestra literatura".

Cronológicamente, sigue al estudio de Nora una declaración de la propia Champourcin sobre su obra: "es una novela romántica, sentimental, con el gran defecto de ser eso que ahora se llama localista, y de una época y un momento muy concretos" (94). Coincido en los dos primeros adjetivos y me pregunto por qué dice que se trata de una novela "localista", porque en la narración, lo que ordinariamente se entiende por localismo, no aparece por ninguna parte.

(94) Arturo del Villar, "Ernestina de Champourcin" en *La Estafeta Literaria*, nº 556, 15.I.1975, p. 13.

En cuanto a su última afirmación, supongo que se referiría a que la escribió en esa época y en ese momento, no a su carácter que, más bien, yo calificaría de "universal". Pero eso lo decía en 1975. En 1990, la novela constituye para su autora un capítulo no sólo cerrado sino borrado. A modo de anécdota referiré que en una de nuestras conversaciones, al hablarle de lo dificultoso que me estaba resultando encontrar la novela (ella no posee ningún ejemplar), me contestó, ante mi perplejidad: "pues cuánto me alegro". Inmediatamente le pregunté el motivo de su alegría: "Pues de eso, de que no la encuentres. No vale la pena. ¡Eso ya pasó hace muchos años!" (95).

Como le sucedía con su primer libro, *En silencio...*, *La casa de enfrente* significa para ella el comienzo de algo que luego no llegó (¿por qué circunstancias?) (96) a consolidarse nunca; una primera tentativa, a su juicio torpe e inútil, y de la que uno siempre se arrepiente...

Poco más hay que constatar. El capítulo de J. Bernal dedicado a este libro (97), expone muy por encima, los juicios de la crítica coetánea, y su aportación resulta un tanto epidérmica o simplista acerca de la obra: "*La casa de enfrente* -dice- recoge entre los episodios de infancia y de juventud aquellas anécdotas más destacadas, los momentos de crisis más señalados y definidos de la personalidad de la protagonista" (p. 118, subr. mío); y hace una afirmación algo equívoca al hablar de la capacidad de análisis e introspección de Champourcin, calificándola de "impropia" de una autora que publica su primera novela. Este adjetivo puede tratarse de un error

-
- (95) Aunque reconoce que su prosa había alcanzado gran calidad (cfr. *Carta* 5.III.90); pero de *La casa de enfrente* insiste en afirmar que fue una desdichada novela.
- (96) En la citada entrevista de A. del Villar en *La Estafeta Literaria*, Ernestina afirma que, después de *La casa de enfrente* inició la redacción de otra novela que rompió cuando llevaba escritas más de cien cuartillas.
- (97) J. Bernal: *Ernestina de Champourcin: vida y obra* (trabajo de Licenciatura). M., 1982. Esta obra, inédita, me fue generosamente facilitada por nuestra autora.

(querer decir que resultaba "sorprendente"), pero ignoramos si lo atribuye como cualidad o defecto.

La hispanista Joy B. Landeira ofrece una relativamente escueta noticia acerca de *La casa de enfrente* en dos publicaciones (98), en las que decide que, en lo que se refiere al género literario, se trata de una novela en forma de diario ("diary-format novel of a girl's childhood"), y parece apuntar a su hipotético carácter autobiográfico: "adolescent memories and first love affair", señala en su primera publicación y, más tarde, afirma: "A fictionalized autobiography, its pseudo-psychological narration, narrowly limited to the narrator's self-perception, makes for an immature, almost adolescent novel". Novela pseudo-psicológica, en la que sólo se muestra la realidad tal como es percibida por el narrador-protagonista, y, como justificación, la juventud en que se escribió.

Las dos últimas referencias corresponden a los años 1988 y 1990 respectivamente. La primera es una escueta mención en un estudio de A.P. Debicki (99) sobre la lírica de nuestra autora; la novela, por tanto, es cuestión marginal en su trabajo, y la califica de "bastante curiosa" (p. 60) e invita a su consulta a la hora de re-examinar la ficción de la época de las vanguardias. La segunda alusión es quizá más breve, y también marginal dentro del trabajo en que se inserta (100); en ella, de nuevo Joy B. Landeira, analizando la imagen del "beso romántico" en la poesía de

-
- (98) Las primeras dos citas corresponden a su reseña bio-bibliográfica, en su *Women Writers of Spain (An Annotated Bio-Bibliographical Guide)*. Ed. Carolyn L. Galerstein. New York, Greenwood Press, 1986, pp. 88-91; la última a su ponencia "The Life, Works, and Historical Testimony of the only Living Woman on the Generation of '27", in *The Mid-America Conference on Hispanic Literature (MACHL)*. University of Nebraska-Lincoln, October 1987.
- (99) "Una dimensión olvidada de la poesía española de los '20 y '30: la lírica visionaria de Ernestina de Champourcin", en *Ojancano*, I, 1 (1988), pp. 48-60.
- (100) "El **Topos** "cárcel de amor" en tres períodos de la producción poética de Ernestina de Champourcin". Ignoro su lugar y fecha de publicación, ya que fue nuestra autora la que me facilitó copia del artículo, que aparecía sin ninguna referencia más.

Champourcin, alude a que recurre con frecuencia a ésta en *La casa de enfrente* como un símbolo y una manifestación del amor.

Por tanto, la crítica posterior, más parca y escueta en sus apreciaciones, no ha añadido nada sustancialmente nuevo a lo apuntado por la coetánea.

B. Análisis

El título

Se ha dicho muchas veces que los títulos deben informar, sintetizar, o, cuando menos, indicar el contenido de lo que se escribe. Aquí radica parte de su éxito, si consiguen alguno de estos tres objetivos, o los tres al mismo tiempo. Otra cosa que casi inconscientemente "pide" el lector es que, además, sugieran, estimulen, inviten -o inciten- a su lectura. Si a las tres anteriores se une esta cuarta cualidad, el editor entonces no cesará de mostrar su interior satisfacción: están aseguradas las ventas; el libro en cuestión puede incluso llegar a convertirse en un "best-seller".

Ignoro cómo sonaría en los oídos de los lectores de 1936 el título con el que Ernestina de Champourcin se estrena como "novelista" entre las novedades ofrecidas en la Feria del Libro. Si lograba llamar tanto la atención al paseante que se decidiera a tomarlo entre sus manos y pasar a la primera página, su curiosidad iba a resultar definitivamente estimulada con la Dedicatoria: "Al hombre que todas las tardes entraba en la casa de enfrente...". ¿Se trataría, podría pensar, de una novela policiaca? ¿Tal vez de misterio?. Y si, definitivamente conquistado por la enigmática presentación aún pasaba hasta la siguiente página, imagino que su desconcierto iba a ser total: "Llevo ya dos horas ante mi mesa, envuelta en un adormecimiento tardío que arrullan complacientes las primeras golondrinas y el chorro helado del lavadero" (p. 8). Con estas líneas se inicia lo que podríamos llamar (puesto que la autora no lo denomina de ninguna manera) "Introducción" (título poco poético aunque significativo: cumple perfectamente su papel, "introduce") o, tal vez un "A tí, curioso lector", ya que líneas más abajo dice: "He pensado mucho en todo lo que quieres saber" (p. 9).

Una vez picado por el aguijón de la curiosidad y desconcertado con las primeras líneas, posiblemente iba a oponer poca resistencia a adquirir el ejemplar por el módico precio de seis pesetas. Y ya en su casa, o en el mismo Paseo de Recoletos, al continuar la lectura no iba a quedar insatisfecho de la compra si de avezado lector se tratara, pues en esas diez páginas iniciales (pp. 9-18) quedaba definitivamente despejado el enigma, y planteados y resueltos la trama, el nudo y el desenlace. Si, por el contrario, el lector no estuviera acostumbrado más que a relatos lineales ("Me llamo Pedro, vivo en tal calle, de tal ciudad, tengo tantos años, mi novia, Carmencita y yo vamos a casarnos en cuanto consiga un trabajo estable"...), probablemente reaccionaría con cierta desazón al irse internando en la prosa. Y aún sería posible un tercer punto de vista: el de quien, cautivado por el estilo directo e intimista de la narración, prosiguiera con el libro.

Si me he extendido tanto en esta exposición, ha sido con el objeto de crear en el lector la misma sensación que a uno le provocan estas páginas. Justifican perfectamente el título del libro y descubren lo esencial (es decir, avisan de que va a haber anécdota, pero que hay que prescindir de ella, porque no es ésta lo que se nos "vela"). Si pasamos en directo a la primera parte, sin habernos detenido a considerar esta cuestión y de la primera a la segunda, y de la segunda a la tercera, al final se nos abrirá el gran interrogante, ¿por qué *La casa de enfrente*? Lo anecdótico, la "historia" nos habrá envuelto lo suficiente como para no llegar a saber dar una explicación, o quizá a pensar que un título es, a fin de cuentas, algo arbitrario, difuso (o confuso) que rara vez alcanza su diana.

Es cierto que casi desde el principio aparece el espacio que da lugar al título: "Cuando levanto la vista para ampliar mi horizonte más allá del jardín, más allá del muro, tropiezo, sin poderlo evitar, con una fachada triste y sucia, la de la casa de enfrente" (p. 10). Vemos a la protagonista asomada a su balcón, contemplando "la casa de enfrente" y observando atenta todo lo que allí pasa:

"De noche, a través de su persiana verde, suelo adivinar, entre un poco de luz y un poco de ruido, lo que los habitantes del cuarto no querían decirme. A la hora de la cena me entero de lo que comen, oigo regañar a una niña porque tira el pan o porque la pobre no puede concluir su plato de sopa" (p. 11).

Parece que todo está muy claro: se nos va a contar la vida de los habitantes de esa casa de enfrente y, sin embargo, no es así; líneas más abajo llega la sorpresa:

"¡La casa de enfrente! Cuatro palabras que son la esencia de mi vida. He puesto siempre todos mis fervores, toda mi ternura, fuera de mí, en una meta próxima, pero casi inasible. ¡Cuántas veces me he acercado a la casa de enfrente con las manos abiertas en un colmo de amor y de deseo! (...). Tú también sin quererlo juegas de cuando en cuando a ser la casa de enfrente" (p. 17).

Luego no se trata de un espacio material: no niego que efectivamente éste exista como tal, ni que la protagonista no lo aproveche como materia literaria; sin embargo queda rebasado, trascendido por una significación más profunda.

Connotativamente 'casa' sugiere espacio íntimo, refugio de uno mismo, de su intimidad (101). Los muros y paredes son elementos que aislan, que impiden la penetración en la casa (la intimidad), a diferencia de los cristales, de las ventanas y puertas, que permiten el acceso (aunque éste puede dificultarse si existen cortinas, persianas u otros elementos que contribuyan a "velar", a no mostrar el interior):

"¡Cuántas veces me he acercado a la casa de enfrente con las manos abiertas en un colmo de amor y de deseo! Pero, a poco de llegar, anochecía y se cerraban los balcones, dejándome en la calle a merced del frío y de las

(101) 'casa' es una imagen habitualmente utilizada en nuestra mística para designar el reducto contenedor del alma: el cuerpo: "En una noche oscura / con ansias en amores inflamada / ¡oh dichosa ventura!, / salí sin ser notada, / estando ya mi casa sosegada" dice San Juan de la Cruz en su "Noche oscura", por ejemplo.

tinieblas. Ante mi afán sin límites alzaban su inercia cortinas y muros, puertas o cristales" (p. 17).

dice la protagonista en la parte final de este "a modo de introducción".

La casa que está enfrente ha servido a la narradora no sólo para introducirnos en un relato, sino que ha ayudado a la protagonista a cuestionarse su propia realidad enfrentada a la realidad: a darse cuenta de que "existe" una casa enfrente, y, por consiguiente, otras historias, sujetos, etc. que son ajenas a su historia personal. Que el "yo" está circundado por otros miles de "yoes". La realidad exterior, la observación del mundo, permite primeramente el conocimiento y después el posterior rebasamiento del propio ego porque reclama implícitamente su atención y, por tanto, hace que éste salga de su órbita para abrirse (esto, al menos es lo que le ocurre a la protagonista) a ese otro mundo:

"Desde entonces fui otra, dejé de pertenecerme. El inefable egoísmo que me hacía gozar de mi soledad, de cada una de mis palabras y de cada uno de mis actos, como si fueran algo único e irremplazable, desapareció por completo" (p. 14).

A partir de un suceso mínimo, tan corriente en la vida cotidiana como es el "asomarse" a una ventana para contemplar otras, ha quedado planteado -y aún resuelto- el conflicto íntimo en el que se ha debatido (y va a debatirse a lo largo de la "novela") la vida de la protagonista: esa necesidad de donación, de auto-entregamiento -¿a quién? ¿a qué?. "Me transformé en un ser más débil, pero más flexible. Perdí fe en mis propias fuerzas para creer en otras, aún sin nombre (subr. mío: es la respuesta a esos dos interrogantes que acabo de formular), ante cuyo impulso me sentía capaz de rendir todo mi caudal interior" (**id.**).

No resulta, a la vista de esto, extraño pensar en la sorpresa de ese lector potencial que, "avisado" del título fuera buscando inconscientemente una historia y se encuentre con esta "intrahistoria", si es que ha sido capaz

de desbrozar los elementos objetivos-subjetivos que aparecen tan íntimamente ligados en el inicio de la narración. Si lo hubiera conseguido, el título no sólo iba a informarle sino que le daría la clave -o claves- para la lectura de los capítulos ya que, sin la comprensión de ésta, la dificultad de descubrir su cohesión interna se iba a incrementar a medida que avanzara la lectura. La elección del título, por tanto, ha sido un primer acierto -esencial- en la obra.

La "historia" o "historias"

El epígrafe adelanta otro interrogante que pienso que, por fuerza, se nos plantea de manera inmediata, aunque ha quedado ligeramente perfilado en el apartado anterior.

Al exponer, dentro de las "críticas posteriores", el juicio de J. Bernal sobre el libro como un cúmulo de anécdotas, calificaba sus palabras como una "visión simplista", o "epidérmica", porque es coger el rábano por las hojas, o, lo que es lo mismo, la obra por su anécdota (aunque es cierto que, dado el espacio que esa autora le dedica dentro de su estudio, debo pensar que muy posiblemente semejante afirmación responde a una falta de profundización y de análisis). Evidentemente si nos atenemos a la lectura de las primeras líneas de los capítulos, lo que pudiéramos colegir no diferiría mucho de lo dicho: "De mi primera infancia conservo en mi memoria una serie de imágenes sueltas (...)" (p. 21, 1ª parte); "Primero de octubre, en un colegio de niñas aristocrático. Por el ancho portalón circular penetran las colegialas saludando (...)" (p. 73, 2ª parte); "25 junio 19... Hoy hace cuatro años que salí del Colegio. Estoy triste. Ha pasado el tiempo lentamente, vanamente, sin darme nada" (p. 153, 3ª parte). Sí, es cierto, "hay" historia ('narración de los acontecimientos pasados') y, dentro de la historia, muchas anécdotas; ahora, reducir la historia a la anécdota, o elevar la anécdota a la categoría de historia, eso ya es otra cosa.

Llama la atención que, tras las páginas iniciales que se nos prometían tan sustanciosas, nos encontremos con semejante retahíla de pequeños sucesos a los que no ahorraríamos inclusive en algunos casos el adjetivo de "pueriles" o "triviales": la protagonista, parece, nos va a contar su vida, desde su niñez ("La más lejana visión que poseo de mí misma me sitúa a los tres o cuatro años en el comedor de casa" (p. 21)), hasta lo que pudiéramos llamar la madurez ("Mi vida pasó ya, realizándose precipitadamente, esquivando la pauta del tiempo" (p. 277)). Si nos atenemos a una lectura lineal, podríamos comprobar que, en efecto, se trata de un personaje al que le han ocurrido cosas, muchas cosas.

Pero hay que introducir el bisturí para sopesar la oportunidad y categoría de lo anecdótico y su relación con la historia principal porque si no, tendríamos que concluir que ésta se reduce efectivamente, a la anécdota.

Los dos primeros capítulos son los que contienen un mayor número de anécdotas, quizá porque la época -infancia-juventud- que refieren se presta más al caso; también son más "banales" o intrascendentes que las que aparecen dentro del tercer capítulo. En líneas generales diré que unas y otras (102) tienen sentido y cabida en el relato en cuanto que construyen la "historia"; son las pinceladas o retazos que van configurando la personalidad del personaje central, Elena. No hay que olvidar que la narración está escrita desde el presente y que, por tanto, la "selección" de los sucesos del pasado se realiza **desde** y **para** comprender el presente o para justificar la evolución pasado-presente. Si Elena ha declarado en la introducción que salió de un egoísmo que le hacía gozar de su soledad y de cada uno de sus actos, "como si fueran algo único e irremplazable", y en los capítulos siguientes vemos cómo, por ejemplo, en su infancia, después de enfadarse con sus amigos se encierra en una habitación

(102) Aunque su consistencia y peso sea muy desigual.

"disfrutando del silencio con íntimo deleite" (p. 34) y que la conclusión de esto es que le encanta sentirse sola (cfr. **ibid.**), habremos entendido el porqué de la anécdota.

Y estoy hablando todo el tiempo de la "historia": ¿cuál es?. Pues se trata de la historia de una muchacha que descubre en su interior la capacidad de amar (algo ajeno a sí) y que decide actualizar esa potencialidad (entregarse a Arturo) aunque esta resolución suponga su propia negación (la donación implica -así lo concibe la protagonista- el vaciamiento de sí y la completa entrega al otro). La historia es el paso de un proceso íntimo de apertura hacia el amor: "Mi vida -dice la protagonista ya casi en el final- ha pasado, mi amor queda...: nadie puede robarme lo que yo misma creé" (p. 277).

Hay, pues, dos historias: una "externa" que es el relato de la infancia, adolescencia y juventud de la protagonista; un plano "historial-anecdótico". Y existe una segunda historia: la intrahistoria o proceso interior que parte del ego, del yo, y termina en la apertura hacia el tú, el amor. Ambas se interrelacionan, de manera que a través de la primera se nos va **revelando** ("no-velando") la historia íntima y viceversa, ésta logra -¿en qué medida?- dar entidad y sentido a los acontecimientos que configuran el relato.

El relato

Existe una narradora que se identifica con la protagonista del relato (hasta muy avanzado éste -p. 178-, no se nos descubre su nombre: Elena). Se trata de un narrador omnisciente: va a contar su historia -"lo que voy a decirte" (p. 9), "lo poco que sé de mi vida, de mis sueños..." (p. 10)-, aunque su omnisciencia se nos desdibuje un poco en el tercer capítulo, al existir coincidencia entre "el tempo" narrativo y el tiempo en el que se desarrollan los acontecimientos, y ser la narradora la protagonista de ellos.

El estilo es muy directo desde un principio: "Esta vez eres tú quien me va a oír; te imagino cerca, sonriendo con ternura y malicia y haciéndote el distraído, para demostrarme, luego, que no perdiste una sola de mis palabras" (p. 10), y dirigido a un hipotético interlocutor -que puede ser cualquier lector o el mismo Arturo, el personaje del que acabará enamorándose la protagonista-. El relato se inicia con su infancia, que abarca todo el primer capítulo; la adolescencia y juventud, el segundo y, finalmente, (Elena tiene ya 17 años), el tercer capítulo, el verdadero **diario**, recoge ¿meses? ¿años? de la vida de la protagonista, concluyendo con el tiempo real en el que se terminó de escribir la obra: septiembre de 1934 (aunque su publicación fuera posterior). Esta tercera parte constituye el verdadero diario porque tanto su configuración externa (cada uno de los fragmentos -variables en extensión- que lo integran) están encabezados con un lugar y una fecha) como la interna -su desarrollo- lo demuestran.

También más arriba quedó apuntado el carácter desigual de los capítulos, no sólo en cuanto a su desproporción material (la primera parte ocupa 52 páginas, la segunda 80 y la tercera 126), sino también a la perspectiva desde la que están escritos, y a su mayor complejidad -brumosa- psicológica. El estilo varía además notablemente en "El cuaderno gris": se introducen elementos paisajísticos, se demora el ritmo, y la "historia", lo que pasa, se confunde con lo que a la protagonista le pasa: lo externo se mide, prácticamente, en función de su repercusión -su reflexión- en la sensibilidad de Elena: puede resumirse en su monólogo interior.

Junto a esta técnica del monólogo interior, las múltiples digresiones que se suceden a lo largo del libro, son otra característica fundamental, al igual que el recurso a los estilos directo e indirecto (rara vez oímos -a excepción de Arturo, y ya veremos que, aún en este caso, esto es relativo- pensamientos, etc. en otra boca que no sea la de Elena); y el lirismo, que realza y embellece la narración. Lirismo intensificado en muchas ocasiones

por los símbolos -abundantes, reiterativos- que definen el estilo narrativo de Champourcin y que son utilizados también de manera constante en su obra en verso constituyendo su universo poético. Son las claves que lo descubren -o, tal vez, lo oscurecen-.

Los capítulos

"De mi primera infancia conservo en mi memoria una serie de imágenes sueltas, clarísimas, que se destacan con vivos colores sobre el fondo gris, de una malencolía tenaz...

La más lejana visión que poseo de mí misma me sitúa a los tres o cuatro años en el comedor de casa. Sobre la mesa hay un tapete de felpa verde que mis juegos fantásticos convierten en mullido césped; sobre el tapete un cartucho de pastillas de café que un señor alto y rubio, de mirada azul y lentes acaba de regalarme. Este señor era mi abuelo" (p. 21).

Son las primeras líneas de "La cabellera del sol". Si las utilizáramos para un guión cinematográfico, la primera escena podría ser la de una ventana a través de la cual observáramos la mano de una joven escribiendo sobre un papel, y una voz que, oculta, recitara el primer fragmento. Luego, con el inicio del segundo párrafo, difuminaríamos la primera secuencia y mediante una técnica de acercamiento, la cámara iría recogiendo cada uno de los objetos que aparecen descritos. Se inicia la acción (el relato). La cámara nos serviría, como hace siempre, de medio de introducción -curioso, impertinente- en diferentes espacios: materiales (casas, ciudades, habitaciones...) o inmateriales (vidas). Y aún más, en este caso la cámara jugaría el papel de metáfora, como ocurre de hecho en el relato, del "asomamiento": la protagonista, al describir su infancia y juventud no hace otra cosa que "asomarse" a su pasado, y con el asomamiento a esos sucesos pretéritos, se produce, como por reflexión, un segundo asomo a su interior. Es el cine dentro del cine, el teatro dentro del teatro. Pero hasta llegar a su intimidad hay que ir proporcionando al espectador ciertas "claves", imágenes que le puedan llevar a hilvanar la historia, a explicarle el porqué de lo que va a venir después (la sorpresa va a ser que es la propia protagonista la que lo busca, descubre y, al descubrirlo, des-vela). Entonces

hay que repartir la materia novelesca en tres partes pero sin perder nunca de vista que está contada desde el presente, y que esos sucesos son las causas remotas que lo han originado. ¿Cómo se pretende conseguir esta actualización? Si fuera una película, la cosa sería fácil: con la voz del narrador. Champourcin se sirve para este propósito, de recursos diversos. En el primer capítulo la vuelta al presente se realiza a través de paréntesis y de la utilización del presente:

"Arrebujada en el lecho, inmóvil, apretando bien los párpados, dormía con toda el alma, en un goloso anticipo del sueño sin sueño, que borra todas las muecas y todos los ridículos, uniformándonos con piedad...

(Llueve; una cortina de agua empapa el jardín, enjugando el polvo y el calor de estos días; me siento triste. ¿Para qué recordar estas cosas lejanas que punzan y duelen aún? Está abierto el balcón de la casa de enfrente)." (p. 67).

Otra forma de abandonar la vuelta al pasado se realiza mediante las digresiones, a partir de sucesos en principio intrascendentes pero a los que la autora reviste de especial significación por lo que a ella parece que le han marcado; a modo de ejemplo, y aunque la cita sea un poco larga, copio la siguiente:

"El incidente del chocolate marca sin duda el final de mi niñez inconsciente, el período cuyas páginas blancas sólo puedo ilustrar con dos o tres recuerdos (...). Ni mis padres ni la institutriz lograron comprender la causa de mi disgusto: sus preguntas cayeron en el vacío sin extraer una sola parcela de mi ingenuo dolor. Cuando un niño llora, está enfermo o le han negado un capricho. Me figuro sus risas si acierto a decirles que lloraba de soledad. El niño inventor de juegos que otros no saben, el que ante los mayores se encierra en un mutismo feroz, el que permanece insensible al halago de un nuevo juguete, el que se aísla aunque su pecho rebose de fervores, este niño es el niño solitario al que muy pocos comprenden y al que todos un día hemos hecho sufrir (...). Nunca lames raro a un niño por mucho que te choquen sus genialidades, por muy absurdos que te parezcan sus gestos; él tiene sus razones, aunque las desconoce; probablemente sabe que hay otro modo de hablar o de moverse, y sufre comportándose de esa manera; obedece a un impulso que le hace distinto a pesar suyo; ¿para qué aumentarle sus penas chiquitas, en vez de ayudarle a transformar su ser íntimo, evitándole así otras, más trascendentales? No te burles de un niño jamás, no le avergüences en público; la humillación infantil es el germen de muchos desvaríos; ¿no te parece un crimen arrancarle a un ser que empieza la vida, el aplomo, la confianza en sí mismo, y lanzarlo al mundo sin el lastre esencial de estas armas?" (pp. 46-48).

Estas digresiones sirven a la protagonista para rectificar (para que otros rectifiquen) esos hechos del pasado y, en otras ocasiones, las menos, como meditaciones sobre la vida:

"Cuando me rinda la inquietud pensaré en ellos (...), en la voz de Ana María, equivocándose al enumerar los meses. Después de abril, no sabe más. Puede que tenga razón. Son muy largos doce meses; con cuatro ya tendríamos bastante; en ciento veinte días caben las mismas cosas que en trescientos sesenta y cinco. El tiempo sobra; está demás, es un obrero parado para el que no se encuentra nunca colocación. Pasa y pesa sobre nosotros sin que le hagamos trabajar, hambriento de realidades que a pesar nuestro debemos negarle" (pp. 68-9).

"La cabellera del sol"

A través de las páginas del primer capítulo asistimos no sólo a los sucesos de la niñez de Elena, sino también al proceso de su formación intelectual (gustos por la literatura francesa; Lamartine, Victor Hugo) a través de sus institutrices, y de la formación de su carácter: una fantasía e imaginación desbordantes, una curiosidad sin límites que van a verse reducidos por agentes externos: su educación...

"Gracias a mademoiselle Annie me transformé poco a poco en esa cosa atroz e insoportable: la niña inteligente, la niña que parece una persona mayor" (p. 59).

Las pretensiones de convertirse en niña-prodigio ("Entre mi familia y la gente de fuera lograron convencerme de mi condición excepcional. Acepté como un hecho indudable las dotes extraordinarias que me atribuían") (*ibid.*) provocan una doble reacción: externamente Elena se convierte en un ser tímido, fácilmente irritable; internamente -como mecanismo de defensa- se intensifica su fantasía:

"(...) mi temperamento real e incoercible se vengaba, desplegando sus fuerzas en el "sancta-sanctorum" de la imaginación. Lo que allí ocurriese no le importaba a nadie. Yo era dueña absoluta de mi fantasía, a la que erigí instintivamente en guardiana y baluarte de mi verdadero yo" (pp. 59-60).

(Aunque no lo haya mentado hasta este momento, con semejantes palabras ya se trasluce la falta de "decoro poético": la desproporción entre la edad -7 años- y los juicios que emite sobre sí misma, el mundo, etc.). En resumidas cuentas: Elena se ha construido desde su infancia un mundo que choca con "el mundo", con la realidad, y la acomodación del uno al otro no llega a producirse porque ha faltado, por parte de quien tenía esa misión (su familia, las institutrices) entendimiento. A Elena no se le ha introducido en el mundo contando con su temperamento, sino a pesar de él. La consecuencia fatal a la que ha llegado ha sido la de creerse un ser distinto, diferente, porque se le exige que dé y que sea (niña-prodigio) algo que escapa a su más íntima verdad (si puede hablarse así de la personalidad de una criatura de esos años). Y esto, más que un trauma, genera un proceso de introversión: una bifurcación de su existencia: la aparental (el deber ser ante los demás) y la real (su riquísimo mundo interior). No tardará el primero, al violentar su misma naturaleza, en desaparecer, y además va a hacer posible el definitivo triunfo de la protagonista: el amor logrará romper esta máscara y conseguir que Elena encuentre su propia identidad. Los capítulos posteriores son, entonces, las tentativas de este descubrimiento en "María de Magdala" a través del amor divino; en "El cuaderno gris", por medio del humano "a lo divino".

"María de Magdala"

El título de la parte intermedia, "María de Magdala" viene a expresar el deseo de la protagonista de transformarse en ese personaje evangélico: en la mujer que, perdonada de sus pecados, se arroja a los pies de Jesús y le unge con sus cabellos. Elena ha pasado seis años en un internado (cuando se inicia el capítulo cuenta ya con 10 años) allí, además de las peripecias típicas-tópicas- que pueden relatarse en una situación similar, ocurre también lo típico-tópico de ese ambiente. Tras unos ejercicios espirituales, Elena se plantea su hipotética vocación religiosa (cosa que les

ocurre a la práctica totalidad de las asistentes, dentro de la novela) y a pesar de que ésta no se dilucida, la experiencia -no sólo de los ejercicios, sino de su convivencia en el colegio- va a dejarle una huella profundísima: ha descubierto o, mejor, intuido, un deseo más fuerte que su propia vida: un anhelo -así de vago y vaporoso se presenta- de infinitud, de amor sin límites.

"El cuaderno gris"

Otra vez el presente narrativo y un nuevo "asomamiento": "Empiezo este diario para ver si consigo fijarme en mí misma, saberme" (p. 153), tras haberse cuestionado, a modo de balance, sus últimos años: "Hoy hace cuatro años que salí del Colegio (...) ¿Qué queda en mí de la alumna que quería a las monjas? sólo el fervor quizás, pero un fervor náufrago, sin brújula ni apoyo" (*ibid.*). Después de su puesta de largo se inicia un nuevo período en su vida: la introducción en sociedad, el conocimiento de amistades y de ambientes culturales y artísticos y, por fin, la aparición de un "muchacho corriente", "de apariencia, mejor que muchos", "alto", "moreno" (cfr. p. 164) que se llama Arturo, que le presta libros, y que acabará conquistando de un modo absoluto nuestra protagonista. Unas vacaciones en "Los Fresnos", con el consiguiente alejamiento físico de Arturo, acabarán por confirmar -por autoconfirmar- el enamoramiento: Arturo es algo más que un amigo, es lo amado, el amor.

El descubrimiento de éste -encarnado en Arturo- lleva consigo la definitiva clarificación de estos anhelos ilimitados de infinito y resuelven el conflicto interno de la protagonista: conoce sus posibilidades -espirituales y físicas-; se ha encontrado a sí misma desarrollándolas y por esto, aunque Arturo acabe desapareciendo materialmente de su vida -se va a París y decide separarse de Elena para no dejarla atada a él-, el amor permanece. La novela termina sin acritud: "Arturo me ha llamado minutos antes de

irse para un adiós breve, casi oficial. Con estas líneas me despido de mi vida, de él y del cuaderno gris." (p. 277) (103).

Aunque esta tercera parte haya adoptado forma de cuaderno, sin embargo el color que le ha adjudicado la autora en el título no es tal, no es "gris". En una de las páginas iniciales dice: "Aburrimiento absoluto. Veo los días grises, iguales" (p. 162), pero la monotonía va rompiéndose línea tras línea, de manera que lo que estaba abocado a ser una vida anodina -"gris"-, acaba transformándose en una existencia pletórica, llena de contenido. ¿Por qué se ha titulado así, entonces, este capítulo?. Dejo abierto el interrogante. A su contenido le correspondería otra tonalidad.

La técnica

Lo interesante de la novela no es tanto lo que pasa (su conocimiento, desde luego, es necesario), sino cómo y a quién le pasa: fundamentalmente porque el cómo define al quién. Champourcin explota de manera muy acertada en ocasiones, las técnicas formales que ofrecen mejores posibilidades de expresividad. Si la novela es un "asomamiento", una búsqueda de la propia personalidad, el monólogo interior y la introspección son los medios más adecuados, en principio, para plasmarla, porque van acompañando y definiendo al personaje en su vagar íntimo: dudan, se cuestionan, sopesan, extraen conclusiones... Así, a través de ellos se nos da a conocer el mundo interior de Elena: su visión de la vida, del amor y de sí misma: de sus pensamientos y, sobre todo, de su esfera sentimental. Para este fin asocia a estos recursos el descriptivismo naturalista: la protagonista decide, en un momento dado, tentar con la pintura ("Me encantaría llegar a ser una gran paisajista") (pp. 163-4) porque dibujar supondría poder exteriorizar de manera sensible ese complejo entramado:

(103) No son las últimas líneas del libro. Después de estas palabras, se inicia una nueva página - la 278- que parece rematar alguna frase -no iniciada, u omitida (¿error tipográfico?-) "confianza en sus sentimientos para relajar-" y, sorprendentemente, la línea que continúa es: "Ser amada significa (...)", último párrafo con el que concluye, definitivamente, el libro.

"Casi no sé pintar, pero veo el color y, sobre todo, el contenido de las cosas. Pretendo que mis pinceles lo traduzcan plásticamente; nunca podré limitarme a la superficie material; no me interesa pintar lo que veo, sino lo que siento" (p. 184).

La naturaleza -que no quiere copiar- le sirve como libro de aprendizaje o de meditación

"He pasado la mañana junto al río con el caballete y la caja de pintura; elegí un rincón delicioso (...). Cerca de mi frente unas hierbecillas erguían sus tallos bajo el sol, despidiendo un perfume cálido y penetrante. Son unas hierbas anónimas, pensé; nadie sabe cómo se llaman, nadie se ocupa de su bienestar, y, sin embargo, viven; no piden nada, no quieren nada; les llega la lluvia en el momento preciso; la esperan sin impacientarse porque saben muy bien que ha de llegar. Quisiera aprender la inmovilidad de las plantas y de la tierra, dejarme estar sin exaltaciones ni entusiasmos. Cuando me levanté para volver a casa tuve una sensación de pureza que no conocía. Me sentí más limpia por dentro, como si la luz y el sol me hubieran despojado de un lastre que me enturbiaba" (pp. 181-2).

y, como hemos visto, le conducen incluso a la catarsis.

El monólogo interior es hábilmente utilizado en todo el proceso del enamoramiento: éste va desencadenándose entre otras muchas cosas (reflexiones sobre su personalidad, la de su amiga María Rosa, sobre diversos avatares...) y de forma muy "seductora". Ofrezco algunos fragmentos que pueden ser ilustrativos:

Sin aparente motivo, una digresión sobre el lenguaje, le lleva a dar vueltas sobre su voluntad de entrega:

"El vocabulario amoroso de la literatura y del cine me ha repugnado siempre. El abuso de pronombres posesivos se me antoja exasperante: "mío, tuya, nuestro". ¿Puedo concebirme siendo de alguien, dejando de pertenecerme para ser de otro? Aun hoy esta idea me saca de quicio; ¿por qué el amor ha de ser posesión, anulación de la propia existencia, olvido? Me siento tan mía, tan colmada de mí, que mi espíritu se rebela ante el asomo de sujeción más leve, ante la posibilidad de ceder al más ligero dominio. Quiero vivir en todo sin entregarme a nada, aunque esta libertad con que sueño parece ser una traición..." (p. 198).

Pocas líneas más adelante, abandona sus planteamientos teóricos acerca de la propia donación y se cuestiona su caso concreto:

"No sé aún si quiero a Arturo; pero es la primera vez que no me aparto horrorizada cuando un hombre se obstina en forzar mi vida secreta, con intención de penetrarla y compartirla (...). No consigo distraerme de Arturo. Y su carta me obsesiona; mejor dicho, "me puede". Desde que la recibí, el campo, la pintura, mis libros, todo desapareció, anulándose insensiblemente" (pp. 199-200).

Y no transcurren muchas más sin dirimir, finalmente, el problema: el amor ha vencido:

"Día memorable: acabo de escribir a Arturo; le doy a entender que ya no hay barreras, que el círculo infranqueable se ha roto, que ya el resto es cosa suya... Al decirle lo último he mentido; sé que es cosa mía todo, que todo depende de que yo ceda, y sé, además, que estoy dispuesta a ceder" (p. 201).

Tanto la introspección como el monólogo interior plantean uno de los temas que más ha llamado la atención a la crítica por su novedad y originalidad de enfoque: la feminidad. Las muestras que podríamos brindar como ejemplos son abundantísimas, y, aunque este aspecto va a constituir epígrafe aparte, no me resisto a adelantar algunas ideas.

El asomamiento de la protagonista no sólo se produce en su "psique", sino también en su imagen física: abarca la totalidad de su persona; así, la encontramos en varias ocasiones observándose:

"Me probé los vestidos de campo, pero "me prefiero" de oscuro. Además, por muy bien que procure vestir, no acabo de ser yo. (p. 164).

y, a continuación, tras contemplarse en un espejo, dice:

"El cristal, después de recibirme, me devolvió la silueta de una muchacha delgada, no muy alta, en cuya piel morena, suave y firme despierta la luz tenues reflejos de ámbar. Mi frente es lo que más me gusta de mí; no la tengo muy grande, pero su trazo es casi perfecto" (p. 165).

Feminidad que caracteriza, sobre todo, su forma de actuar y pensar:

"Hace tres años que me puse de largo. Justo el tiempo indispensable para perder todas mis ilusiones mundanas, para convencerme de que no soy como las demás mujeres y de que nunca podré representar su papel. Tengo yo la culpa, lo reconozco; me aburro en sociedad, porque me inhibo instintivamente; me pierdo en cuanto me rodean otras personas y es difícil que sepan buscarme en mi rincón" (p. 154).

¿Por qué los hombres no han de querer del mismo modo que nosotras? Si juzgo a Arturo por mí, si comparo sus actos con los míos, me decepciona siempre. Yo hago en cada ocasión más, mucho más de lo que él espera. En cambio, él no hace nunca las cosas que yo me atrevo a esperar". (p. 248).

El estilo directo intensificado con esas interpelaciones iniciales al "tú", llena de viveza y fuerza expresiva el relato: envuelven al lector. Y lo envuelven porque lo que se cuenta es la autobiografía de la protagonista, que se identifica con la narradora. En el transcurso de la narración, el tono auto-exclamativo, auto-interrogativo, etc., va haciéndonos partícipes también del proceso evolutivo que experimenta Elena. Y este tono tan directo aparece indisociablemente unido al discurso indirecto; aunque esto pueda resultar contradictorio, no lo es, ya que ambos procedimientos están en función del exclusivo subjetivismo de Elena:

"María Rosa me ha llamado hace un momento: se queja de no verme. Desde que tengo más libertad, no la busco tanto. ¿Para qué? Ya puedo organizar sola mis planes y su afán de protegerme resulta fastidioso. Siente cierta debilidad por Miguel; creo que su telefonazo no tenía más objeto que averiguar si nos vemos. No concibe que Miguel pueda no gustarme cuando a ella le parece extraordinario. Pienso en el marido de María Rosa. ¿Qué opinará de todo esto? Jamás sale con su mujer; pero, según ella, está al corriente de sus amigos y sus diversiones. Soy algo absurda; pero como traduzco la palabra "matrimonio" por la palabra "amor" -exponiéndome a que me llamen anticuada-, no concibo esas situaciones de término medio.

(...) ¿Y lo mío, dónde está lo mío, la ruta que Dios ha debido abrir en el mundo para mí? No es posible que nos haga nacer sin trazar a un tiempo el itinerario que quiere vernos seguir. El mío debe de ser tan confuso, que ni Dios mismo sabe conducirme por él" (pp. 168-9).

Ambos recursos tienden, por tanto, al mismo fin: a la introspección, al auto-buceamiento en la propia intimidad; a un buscarse y explicarse a través de los sucesos, las personas -por contraste-... A esta técnica la

denomina E. de Nora "lirismo psicológico (104) subrayando su "inequívoco acento de confesión, de cálida experiencia subjetiva".

Sin embargo, independientemente de este lirismo psicológico -o acompañándolo-, podemos calificar *La casa de enfrente* como obra lírica, no sólo por los elementos poéticos que se introducen en ella (y hablo de "introducir" con muchas reservas, porque pueden entenderse estos elementos como algo traído a colación, superpuesto, en tanto que son inherentes y cualitativos dentro de la prosa de Chamapourcin), sino por el carácter mismo del relato (y recuerdo aquí las opiniones de G. de Torre y Domenchina aludiendo a esta obra como la "traducción prosificada" de su *Cántico inútil*).

El lirismo y el tono poético son evidentes, aunque fluctúen en intensidad (gracias a lo cual permiten que la lectura no se haga demasiado densa):

"Mientras la madre recoge la mesa -leemos en la introducción-, el padre le enseña a leer, y con el gran silencio del campo las estrellas, dóciles, repiten con la niña: "b a, ba; m i, mi..." ¡Si yo fuera su padre, qué abecedario le inventaría; un abecedario sin tinta ni papel, hecho con agua, cielos y primaveras. La "c" sería el menguante planteado de la luna estival; la "z" un colegio de negras golondrinas; la "i", el chorro de la fuente; la "s", una de las cigüeñas que guardan el campanario..." (pp. 11-2).

Lirismo que alcanza, en ocasiones, logradísimos efectos, como el del siguiente fragmento, que podría haber salido de la pluma de Azorín:

"He perdido la cuenta de las [institutrices] francesas, inglesas, alemanas y suizas que desfilaron ante mi infancia como ante el objetivo de una linterna mágica proyectando sobre la pared de mi espíritu su abigarramiento inarmónico y desigual" (p. 27).

En ocasiones, es la propia vehemencia la que conduce a la protagonista a formular deseos -como proyectos vitales- que, igualmente, se mantienen dentro de un absoluto ámbito poético:

"Como me desperté muy temprano y tocaban las campanas del convento, asistí a la primera misa. Después me quedé largo rato en la capillita oscura mientras las monjas rezaban el oficio. Me gusta escuchar ese zumbido de abejas que fluye del coro; su monotonía arrulla suavemente, y oyéndolo consigo huir de mí, deslizándome al amparo de una sombra que desconozco. ¿No habrá nada que encauce mi vida, que la limite de un modo definitivo? Mis fuerzas se esparcen en vano; las doy a cada hora inútilmente, sin que me brinden jamás la dulzura del fruto posible. Quiero que mis jornadas estén hechas de antemano, como las de una obrera o las de una monja. Que la troje de mis días contenga su mies. ¡Que mi rueca no gire sin lino, que mi tela no sea de aire! (p. 183).

Aunque, sin duda, el lirismo es mayor fundamentalmente en los momentos de mayor intensidad amorosa:

"Nos quedamos en la era hasta muy tarde. A menudo callábamos; nuestras miradas se envolvían y el cielo goteaba su luz en nuestros ojos. Ya no volví a besarme; antes de emprender el regreso, cogí sus dos manos y mi boca las rozó lentamente" (p. 206).

Todas las imágenes del amor y de la donación, expresadas a través de símbolos (la frente, el desnudamiento, la ruta, la roca, las manos, el paisaje, el beso...), están impregnadas de un peculiar acento poético que, sin embargo, no disminuye la espontaneidad con que aparecen descritas.

Como conclusión de este primer acercamiento a la obra, señalaré que el lenguaje utilizado por la autora resulta muy cálido y directo, lleno de viveza y sencillez y, al tiempo, con un marcado lirismo en su contenido y forma.

En cuanto a los capítulos se refiere, la desigual distribución de la materia narrativa obedece a una consciente intensificación de la materia narrativa en un proceso climático; en el tercero y último, se produce una

mayor concentración de recursos, con el fin de darnos a conocer a la protagonista por entero.

Se trata, por fin, de una novela abierta: no concluye con la vida de Elena; la de ésta va a continuar, aunque de manera diferente, ya que la "historia" traduce un proceso interior que sí se consuma dentro de la obra.

C. El contenido

La segunda parte del análisis podría, en la práctica, reducirse al estudio de la protagonista principal, Elena, puesto que de ella derivan el resto de los interrogantes que habían quedado esbozados al principio; con la pregunta de quién es Elena, se nos plantean, por ejemplo, dos cuestiones: ¿se identifica no ya con la narradora, sino con la autora de *La casa de enfrente*?; y si afirmáramos entonces el carácter autobiográfico, al observar su forma de diario, ¿en qué género quedaría enmarcada? ¿Se trata, en realidad, de una novela?.

Continuando con la protagonista, casi de modo forzoso surge una nueva pregunta: ¿es el único personaje "real" de la obra? ¿Qué papel desempeñarían, entonces, los demás?.

Y hablar de Elena es hablar de su tema: el amor. ¿Qué concepción tiene de él? ¿Existe un proceso amoroso? ¿Qué función y significación desempeñan los elementos simbólicos en relación con él?.

La protagonista

Hasta ahora, al tratar del contenido de los diferentes capítulos, hemos ido descubriendo, casi caleidoscópicamente, nociones que configuran la identidad de la protagonista, Elena: ella misma ha querido volver a su

que, por agentes en apariencia externos, se han ido produciendo en su carácter. Al final de la obra Elena es un personaje enteramente hecho, con una vigorosa y muy definida personalidad, que se ha ido forjando a sí misma.

El relato en sí adquiere las dimensiones de una etopeya, aunque no por eso los rasgos físicos o exteriores queden excluidos, ni muchísimo menos, pero siempre están para ayudarnos a penetrar mejor en la índole moral de la protagonista.

Hablábamos, páginas arriba, de su despertada y precoz imaginación y fantasía, y de su curiosidad insaciable: el conocimiento que "quiere adquirir", desde su infancia, difiere del que cabría esperar en una niña de sus mismos años:

"Mis padres eran entonces para mí -y cuando dice esto no debía contar más de 4 ó 5 años- unos señores que iban al teatro, criticaban en la mesa las obras que veían, hablaban sin que les preguntaran y apoyaban los codos sobre el mantel. Hice una lista de las obras nombradas delante de mí y un buen día asombré a todo el mundo interviniendo en la conversación tan enterada como cualquier abonado a los "miércoles de moda" (pp. 23-24).

"A los juegos con los niños de mi edad preferí siempre la conversación de niñeras e institutrices. Cuando no me hacían caso yo las escuchaba, y así logré enterarme de algunos chismes sumamente sabrosos. ¡Cuántas tardes pasé alerta esperando una frase que me ayudara a resolver absurdos enigmas, situaciones vulgares cuya existencia no sospechaba!" (p. 29).

Un conocimiento alimentado, desde fuera, por la lectura de clásicos de la literatura francesa e interiormente, por cuentos de princesas y de hadas, recreaciones y fantasías de las historias de ilustres personajes extraídos del "Larousse", y de los chismes y cotilleos de la vida cotidiana que oía en los paseos con sus institutrices. Las impresiones que todos dejaban, revelan su extremada sensibilidad:

"La sirenita", una de mis heroínas predilectas, era también la más desgraciada. Su amor hacia el príncipe -yo creo que el amor es bondad casi siempre- le destrozó la vida; dio su voz a la bruja para tener piernas, unas gráciles piernas de mujer que hechizaran al príncipe; se expuso a las iras

de su padre, a las burlas de sus hermanas y sólo consiguió verse desdeñada porque era muda. Lloré mucho al leer este cuento y no he podido olvidarlo (...). Me causó tal impresión, que más tarde, cuando prestaba libros a mis amiguitos, nunca les di ése, pensando con razón que el cuento de la "sirenita" no era a propósito para ellos. Mis preferencias iban hacia cosas de mayores; yo misma lo comprendí absteniéndome de recomendar a otros lo que a mí me gustaba" (pp. 38-9).

Para Elena no hay más mundo, en principio, que "su mundo": el que ha construido a base de los datos del mundo exterior tamizados siempre por su desbordante imaginación. Esto le lleva a adoptar ciertos comportamientos un tanto "anormales", que se justifican, sin embargo, por esa hipersensibilidad. Relata, por ejemplo, cómo le gustaba en determinados momentos encerrarse en una habitación:

"sola y a oscuras, lloraba un rato, disfrutando del silencio con íntimo deleite. Me encantaba sentirme sola, aunque esto me pusiera triste. Aislándome instintivamente buscaba, sin duda, ese cosquilleo melancólico que anula la garganta y humedece las pupilas haciéndonos llorar por un dolor vago, sin contenido". (p. 35).

Pero, en el fondo, ese exacerbado afán de vivir sus propias historias, de encontrarse con el silencio, no son más que el reclamo, la forma de evasión al percatarse de que los demás no están en su misma onda, que no entienden su forma de ser:

"En esos momentos miraba en derredor y sólo veía soledad, gente ajena a mí, absorta en mil cuidados que yo no compartía. ¡Si alguien me hubiese ayudado a explicar mi tristeza! Pero nadie se cree en el deber de acercarse a los niños, de forzar esa muralla pueril que, a pesar suyo, le separa de las personas mayores. Según ellas, cuando un niño llora, le duele algo, tiene una indigestión o es sencillamente un cascarrabias" (*ibid.*).

Este comportamiento suscita una doble reacción: la tristeza, por una parte, ante la incomprensión y, por otra, el cultivo celoso de su mundo interior, haciéndole que lleve una doble vida: la aparente -guardar las formas- ante los demás, y, la más intensa y rica: su "verdadero yo", la vida para adentro, que, si bien va a facilitarle en parte la forja de su personalidad, sin embargo se convierte en un factor negativo al reducir la

esfera de lo real a su "sentimiento"; el mundo objetivo empequeñecido por su propia subjetividad. La observación y captación de los hechos se trocarán casi siempre en la sensación o impresión de los mismos. Así no nos extrañará encontrarnos con capítulos curiosos y abstrusos que podrían hacer los dedos huéspedes a un freudiano (105) y que, me parece, necesitan una explicación que se ajuste más a su verdadero sentido dentro de la obra y aún en el contexto en el que están escritos. Aludo sobre todo a las experiencias pseudo-místicas que se narran durante su estancia en el colegio. Y me voy al caso o, mejor dicho, al texto concreto, aunque sea un poco largo:

"Este apetito de sensaciones dolorosas fue creciendo con tal ímpetu que aún a veces me cuesta trabajo dominarlas. Recuerdo que una de mis compañeras tenía entre sus libros de rezo un devocionario absurdo lleno de fórmulas pueriles y de recetas contra las tentaciones. Hallé entre sus capítulos uno titulado "*Algunas maneras de matar las concupiscencias de la carne*", que hizo mis delicias (...). Hablaba de ayunos, cilicios, camas sin colchón, misereres rezados en cruz, cadenillas...." (p. 114).

Interrumpo aquí para acompañar a nuestra pequeña Elena en su "fascinación" ante semejantes métodos de mortificación. Su irrefrenable afán de novedades y el espíritu de aventura le hacen idealizar y descubrir en estos medios -ó remedios- lo extraordinario que no le ofrecía la vida "vulgar". Incitada la curiosidad, y abierta a todo tipo de sensaciones, continúa diciendo:

"(...) estas misteriosas cadenillas, cuyo uso nunca llegué a explicarme, turbaron mis sueños, lanzándome en peligrosas divagaciones. ¿Cómo eran esas cadenillas, en qué parte del cuerpo se colocaban, de qué modo hacían daño?" (*ibid.*)

No nos resultará, a estas alturas, supongo, difícil imaginar que el hallazgo le ofrecía nuevas posibilidades de "fabulación", de experimentación de sensaciones desconocidas...:

(105) cfr. artº de A. de Obregón, en el que sugiere esta posibilidad de análisis.

"Más adelante leí muchos libros religiosos, manuales de distintas órdenes, hasta tratados de ascética, sin que ninguno de ellos mencionara ese instrumento de mortificación" (pp. 114-5).

Y lógicamente, no parará hasta haber satisfecho no sólo su morbosa curiosidad, sino hasta conseguir probar en propia carne, el objeto que le ha provocado la pasión:

"Recuerdo mi primer cilicio con la misma ternura que mi primer beso (...); el primer momento fue bastante desagradable. Aquella presión tan fuerte impedía que la sangre circulara; me empezó a arder el sitio oprimido, y me resultó difícilísimo andar sin lucir una aparatosa cojera" (p. 136).

Estos, entre otros fragmentos, son los que decía que harían las delicias de un freudiano, y me parece comprensible, pero si nos detenemos en su porqué, probablemente entenderemos que no se trata de fervorines erótico-místicos, sino de los afanes de distinción, a los que se añade la rebeldía típica de la edad para actuar a su libre arbitrio.

Si en lugar de lo relatado, se nos narrase -eso sí, con una descripción llena de voluptuosidad para hacernos partícipes de la intensidad de ese momento- la sensación que le produjo fumar su primer cigarrillo, a hurtadillas, refugiada en un cuarto oscuro, y con el humo describiendo en el aire unas supuestamente excitantes figuras, el resultado hubiese sido muy similar, aunque, claro, el ejemplo nos parecería quizá más "normal" (o menos provocativo). Retrocedamos unas líneas:

"Dos de mis amigas lo usaban ya; después de muchas objeciones, su confesor les había permitido ponérselo dos veces por semana durante media hora. Eligieron el recreo para mortificarse doblemente; cada salto en pos de la pelota avivaba el dolor, porque el cilicio oprimía la pierna, dificultando cualquier movimiento. Aunque estas prácticas debían ser secretas, cierto aire de superioridad irreprimible delataba pronto a las que hacían uso de su privilegio. Al pasar junto a mí solían dedicarme una mirada cómplice no exenta de compasión; yo no me había atrevido a exponer mi deseo comunicándoselo al capellán; se hubiera reído de mi pretensión" (pp. 136-7).

"Cierta aire de superioridad irreprimible" dice Elena que sentían sus compañeras al ejercitar esa práctica de mortificación. Si todo su complejo había existido hasta el momento justamente por considerarse "distinta" (o porque se hubiera pretendido que lo fuera), el hecho de que quisiera imitar a "sus iguales" en estas prácticas consideradas "secretas"(106) , lleva de nuevo a nuestra protagonista a "anhelarlas", para ser sencillamente, "como las demás".

A esto se añade además la fantasía de Elena que hace que vea en una acción semejante, la coronación de una vida heroica hasta el mismo martirio:

"Aquella mortificación sin permiso carecía de mérito, era una desobediencia; pero mi orgullo satisfecho y mis sentidos exacerbados se sobreponían a estos escrúpulos, borrando los reproches que acudían a nublar mi gloria (...) Añoré la fantasía morbosa de algún emperador romano que me ayudase a representar el glorioso papel de virgen cristiana" (pp. 137-8).

Ahora sucede que en lugar de enamorarse de un célebre personaje real del "Larousse" (como le pasó en su infancia) su imaginación se nutre de fantasías sobre la vida de santos y, si antes se veía paseando por Madrid, del brazo del conde Gastón de Foix (autor del siglo XIV de un tratado de caza muy famoso), junto a un galgo de mármol (cfr. p. 53) ahora se convertirá en la "Esposa de los Cantares":

"Llegué a ver en mí la *Esposa de los Cantares*; a cada sacudida de mis nervios creía desfallecer de amor; repetía constantemente las más bellas estrofas del *Cántico Espiritual*, ateniéndome a su sentido aparente, escarmentada ya por mis primeros pinitos en la selva oscura de las explicaciones (p. 142).

(106) El adjetivo está en boca de una adolescente; como bien se entenderá, la existencia y uso de estas penitencias ha sido corriente a lo largo de siglos del cristianismo, con lo cual hablar de un pretendido "secreto" no tiene, en principio, mayor sentido.

Es decir, todos estos extraños gustos, los delirios y arrobamientos que parece experimentar Elena responden en realidad a una misma causa, y ella es consciente de esto:

"Yo iba sin descanso tras el "sabor del espíritu", lo expremía golosamente, más ávida de sensaciones gratas que de perfección ascética" (p. 142, subr. mío).

Elena busca, a instancias de su extraordinaria capacidad de percepción del mundo de lo sensible, lo que le pueda proporcionar todo tipo de sensaciones y máxime cuando éstas implican cierta dosis de "misterio", de algo "sobrenatural", o de aventura, cosa muy típica, por otra parte, de la edad de la protagonista. A nadie sorprende leer los libros de aventuras de E. Blyton: en ellos podemos encontrar los tres ingredientes mencionados, y si se añade escabrosidad al relato y con esto se aumenta la intriga de la trama, mejor. El adolescente, subsumido irremediabilmente en sus páginas, experimentará "increíbles sensaciones" (así muchas veces se anuncia este tipo de literatura) al ver a sus "héroes" (chicos normales con una vida en apariencia idéntica a la suya) internarse en una cueva tenebrosa, provistos sólo de una linterna y un trozo de un mapa donde parece darse la pista del escondite de un clan de secuestradores. En *La Casa de enfrente* estos elementos aparecen intensificados, constituyendo en algún momento casi textos surrealistas, como el siguiente, que podía haberse incorporado al filme de Buñuel "*Un chien andalou*":

"Desde pequeña todo lo punzante me atraía; cortapapeles, tijeras, cuchillos, todo lo que podía clavarse o herir, me fascinaba. Una tarde que me quedé sola en casa, mi abuela me encontró a su regreso en el cuarto de costura absorta en la contemplación de unas tijeras. Con la mano erguida la aproximaba a mis ojos, abriéndoles lentamente. La pobre señora, no poco asombrada, me las quitó sin sospechar que mi extraño gesto correspondía a una idea más rara aún. Estaba imaginando la sensación que me produciría clavándome las tijeras en un ojo. ¿Lograré hacerlo saltar entero o hundirlo en la órbita de un golpe? ¿Reventaría al primer tijeretazo, dejándome a oscuras o se cegaría poco a poco a través de una visión entumecida y sangrienta? De noche, entre tinieblas, sentía que las puntas amenazadoras rozaban mis párpados. Un deseo loco de clavarlas en mis pupilas me hizo estremecer, colmándome de voluptuosidad. Las manos me temblaban sudorosas. Al fin tuvo que levantarme para meter en el armario mi costurero

entreabierto, donde un punzón reluciente hendía la oscuridad..." (pp. 113-4).

No creo que se trate de ningún símbolo. En este ejemplo, la "emoción" o "voluptuosidad" de las tijeras va pareja al riesgo que la acción supone en sí. O, mejor, es este riesgo precisamente el que excita y produce la sensación de voluptuosidad.

Sin embargo, frente a todos estos episodios cargados de sensualismo, encontramos también otros fragmentos en los que Elena se da cuenta de que sus tentativas de profesar la vida religiosa respondían a un afán, todavía sin materializar (una "avidez sin nombre", dice ella, cfr. p. 89), de algo que le comunicara plenitud, que le llenara el espíritu. Y así, en momentos de "serena lucidez" (el entrecomillado es mío) reconoce, por ejemplo, que la "atmósfera reinante" le "obligaba a reaccionar de aquel modo" (p. 142); que esos pseudo-arrebatos místicos reflejaban, en el fondo, un deseo de imitación de la fama póstuma (107); que los idealizados ímpetus de entrega incondicionada a Dios procedían del desconocimiento de las realidades humanas, y que además uno y otros no eran incompatibles. El dilema en el que va a debatirse nuestra protagonista es precisamente éste: Dios y el amor. Amor divino que, equivocadamente había concebido como "pura esencia, sin derivaciones ni materializaciones posibles", "un amor (...) descarnado, con raíces de lirio ocultas en el cielo" (p. 139). Un amor excluyente de las más cotidianas realidades de la existencia. El conflicto surge en su propia intimidad, al experimentar por una parte la

(107) Narra, por ejemplo, el entusiasmo y fervor que había provocado entre las colegialas la figura de Santa Teresita de Lisieux: "Nos sentíamos, como Santa Teresita "des petites fleurs blanches" (así se llamaba, y llamaban las monjas de su convento a la santa); pero sospecho que deplorábamos inconscientemente la ausencia de aquellos bucles tan decorativos que aureolaban en los retratos de la santa". Y prosigue el relato: "un sacerdote, durante los ejercicios, denunció con gran clarividencia el origen de nuestro entusiasmo. "Tener cuidado", dijo, "con esas devociones pasajeras, a la moda, como las que algunas sienten por Santa Teresita, resumiéndolas en esta frase que oigo a menudo: ¡Padre, además era tan mona!". Y concluye con unas palabras llenas de sensatez: "Nos indignó la advertencia, pero en mi fuero interno la consideré justa" (pp. 134 y 155).

"sed de infinitud", -inherente a la condición humana, pero que en ella reviste una especial intensidad- y, por otra, su exacerbada sensibilidad (e incluso sensualidad) que le lleva a captar todo lo del mundo también de manera intensa. Sin embargo la solución parece ya entreverse en el final del segundo capítulo, tras los ejercicios espirituales que realiza en el colegio: si bien en principio resuelve su vocación ("yo sería como la Magdalena: ardiente, inquieta; me rodearía de flores y perfumes, y cuando me sintiera más hermosa, renunciaría a todo para ungir mansamente las plantas de Cristo") (p. 141). Se da cuenta de que ese planteamiento le llevaría a negar su propia forma de ser (es decir, que se confirma lo contrario: su falta de vocación):

"El camino espiritual aconsejado por San Juan de la Cruz se me ofrecía tan confuso, tan lleno de fervorosas vaguedades, que al terminar mi lectura miré en derredor, desorientada, perdido el frágil pie que aún tenía sobre el mundo, en un apartamento lamentable de las más claras realidades" (*ibid.*)

Y, por otra parte, se abre ante ella una dimensión que, hasta el momento, no había aparecido en sus horizontes mentales: el amor humano:

"No sospechaba aún que el amor humano podría quizás traerme este sueño y que el poeta de estas líneas olvidó tal vez, al trazarlas, su místico propósito, para ser sólo un hombre, respondiendo con todo su ímpetu a la eterna e irresistible llamada..." (p. 143).

El final de su adolescencia (que la narradora hace coincidir con su salida del colegio) está marcado por la crisis: su identidad todavía no aparece matizada ni caracterizada por nada, porque no ha encontrado su "ruta" (en Elena se funden el ser con su sentido; su existir con su contenido concreto). A partir de ahora volverá, quizá con mayor firmeza, a indagar dentro de sí, a asomarse de nuevo a lo que hay dentro de ella:

"¿Qué queda en mí de la alumna que quería a las monjas? Sólo el fervor quizás, pero un fervor náufrago, sin brújula ni apoyo" (p. 153).

Y, al observar esta "vaciedad", un espíritu "confundido, exhausto de mirarse a oscuras, e impotente ya para circular a plena luz" (pp. 143-4) iniciará la reflexión asomándose también, simultáneamente, al mundo que existe fuera de ella.

El mundo

Elena va a ir conociéndose por contraste con lo que existe fuera de ella: en muchas ocasiones para saber justamente lo que no es, o a lo que nunca aspiraría, por lo que su personalidad se va dibujando con rasgos bien fuertes y definidos. De la misma forma, los comportamientos ajenos van a ser punto de referencia para el suyo propio, y sus respuestas, en este ámbito, también serán absolutamente personales: una nueva manera de afianzarse.

Lo que en principio encuentra a su alrededor se catalogaría dentro de "lo superficial", de "lo standard" (cfr. p. 160), aunque conoce a dos personas, María Rosa y Miguel, que van a hacerle cambiar en parte, a abrirle nuevos horizontes, fundamentalmente artísticos (aunque luego descubramos que María Rosa es, en realidad, la antagonista de Elena en lo que a la concepción del mundo y del amor se refiere). A pesar de la inseguridad que dice tener, Elena se muestra en todo momento firme en sus decisiones y pensamientos. Lo que no sospecha es que, en realidad, sus dudas y vacilaciones van a comenzar cuando empiece a enamorarse: ésta va a ser su revolución copernicana interior.

Pero quizá donde verdaderamente se inicie su conocimiento del mundo sea a partir de su encuentro con Arturo (tiene la primera noticia de él a través de Miguel, que se lo presenta en una Exposición, cfr. p. 164). Del mundo, de su mundo y ¡de ella!. Ya en algún momento he dicho que no sabemos el nombre de la protagonista hasta muy avanzado el relato, exactamente en la página 178. Este dato no es algo anecdótico, sino que

reviste una significación especial. El nombre es la palabra con que se designa una persona o una cosa para *distinguirlo de las demás*. Cuando Arturo se despide, tras un paseo, de Elena y la llama por su nombre, ésta experimenta una sensación que quizá no había probado todavía:

"Sin embargo, él fué quien quiso prolongar el paseo. Al decirme adiós me llamó por mi nombre. "Hasta la vuelta, Elena; escíbeme pronto". Era la primera vez; me gustó oírlo pronunciado por esa voz velada y caliente. Cuando entré en casa su eco me envolvía toda" (p. 178) (subr. mío).

El sentirse nombrada le haría reaccionar así internamente por un doble motivo: por quién lo decía y, sobre todo, porque al decirlo se estaba reconociendo en ella un ser distinto, con una personalidad propia (esta dimensión es tan fundamental para nuestra protagonista); de este modo, un hecho aparentemente cotidiano y, en ocasiones, trivial, está cargado de plena significación. Si pensamos, por ejemplo, en lo que el acto de imposición de un nombre tenía en el Antiguo Testamento, nos daremos cuenta de que en la subjetividad de Elena, su significación no diferiría mucho: el nombre expresa la realidad profunda del ser que lo lleva, y además revela su misión en el mundo. Era algo esencial a los seres. Nombrar, implicaba conocer su naturaleza y aún tener poder sobre ella (p. ej. en el relato del Gén. 2,19-20, cuando Dios hace desfilar ante Adán todos los animales para que les dé un nombre). El nombre se identificaba también con la persona: manifestarlo, por tanto, era lo mismo que revelar la persona.

En el relato que nos ocupa, nadie hasta ese momento había mentado el nombre de la protagonista, de ahí que, aunque, por lógica, eso hubiera ocurrido a lo largo de su vida incontables veces, el hecho de que **tome consciencia** justo en este momento es revelador: al "oírse" nombrada, en

cierto modo se ha sentido conocida, penetrada en su persona (108); a partir de aquí comienza verdaderamente el mundo para ella (109).

El mundo y su des-velamiento, con la consiguiente auto-revelación (aunque esto dicho así pueda parecer un juego de palabras) comprende el significado del mundo, porque ha llegado a conocer su universo interior. En resumidas cuentas: Arturo es una especie de Diógenes que alumbró con su lámpara el mundo -exterior e interno- de Elena. Si al final del segundo capítulo, la protagonista se sentía desconcertada por "mirarse a oscuras"; confundida, a partir de ahora no va a ser así: vamos a asistir a su "despertar" verdadero, al descubrimiento de su verdadera vida (110). Elena

(108) P.ej., llega a decir de Arturo: "es el primero que ha sabido encontrar en mí a la mujer, acercarse a mi esencia; el primero que no se ha conformado con halagar mis tendencias superficiales" (p. 250).

(109) Traigo a colación esos bellísimos versos de Pedro Salinas de -qué también significativo título- *La voz a ti debida* (ed. de Joaquín González Muela. Clásicos Castalia. M., 1984):

"Cuando tú me elegiste
-el amor eligió-
salí del gran anónimo
de todos, de la nada.

.....
Pero al decirme: "tú
-a mí, sí, a mí, entre todos-,
más alto ya que estrellas
o corales estuve.

.....
Se que te volverás
atrás. Cuando te vayas
retornaré a ese sordo
mundo, (...)

.....
Y perderé mi nombre,
mi edad, mis señas, todo
perdido en mí, de mí" (pp. 114-5) (subr. mío)

Aquí aparece claramente asociado el nombre a la elección amorosa que comporta, y al concepto de distinción: cuando se elige, se distingue entre todo el universo al sujeto-objeto de la elección.

(110) en este sentido *La casa de enfrente* podría relacionarse con la obra de Proust *À la recherche du temps perdu*, contemplada "sub specie aeternitatis": su protagonista comienza su vida cuando recobra el sentido de ésta -el alumbramiento de su pasado hace (Cont....)

saldrá de la crisis en que se encontraba, del aburrimiento: "En este año de aburrimiento y desorientación -dice, casi en el inicio del capítulo tercero- he leído mucho. Las novelas rosas, que envenenaron de prejuicios y escrúpulos mi adolescencia, duermen bajo el polvo en el desván. Si ahora me interesa la vida se lo debo a los libros, a todos esos libros "no aptos para señoritas" que María Rosa me ha hecho leer" (pp. 157-8). Ya ha hecho, en cierto sentido, balance de su vida hasta ahora y ha tomado una determinación: "vivir sin desperdiciar un solo minuto y hacer de cada instante una obra perfecta, aislada, sin rectificación posible" (111). Y va a ser precisamente el encuentro con Arturo el que haga que Elena cumpla su propósito, que cada minuto de su existencia cobre pleno sentido; y esto, gracias al amor. Al final de la novela nos encontramos con un personaje enteramente hecho, con una fuerte personalidad y una aún más fuerte aspiración vital: la entrega; amar (que no sentirse amada). ¿Cómo se ha producido esta transformación?

El proceso del enamoramiento

Cabe hablar de "proceso" en cuanto de una situación A se ha pasado a una situación B; ha habido una serie de fases que han hecho posible este cambio.

En *La casa de enfrente*, Elena va a experimentar una transformación radical dentro de sí: de ser un personaje inmaduro y ególatra, viviendo a expensas de su desbordante fantasía, exclusivamente metida en su mundo interior, a convertirse en una persona cuya existencia podría concluirse en

(110)(...Cont.)

posible la reconstrucción de lo aparentemente perdido- dándole una visión recobrada de la misma: su vida total. La contemplación y comprensión de la suya, llevan a Elena a su depuración y a la construcción de su presente-futuro.

(111) El planteamiento tiene claras reminiscencias juanramonianas: el **instante** y su vivencia es algo fundamental en nuestro poeta, un pilar imprescindible para la interpretación y entendimiento de su obra. El instante en Juan Ramón está revestido, en cierto modo, de sentido teológico: es lo más parecido a la "eternidad".

una única acción: darse. "Antes -dice- de conocer a Arturo no era feliz, porque no podía darme" (p. 236).

Arturo es el desencadenante de esta evolución: va a ayudar a la protagonista a salir de sí misma, de ese "inefable egoísmo" que le hacía gozar de su soledad, de cada una de sus palabras, de cada uno de sus actos como si fueran algo único e irremplazable (cfr. p. 14).

Una vez que la narradora nos ha introducido de lleno en su mundo - su brumosa psicología-, con indiscutible habilidad nos conduce también a su profunda metanoia de apertura hacia el amor. El relato de estas páginas resulta absolutamente envolvente porque no está narrado en pasado, sino que los hechos -y su implicación en el interior de Elena- se producen de manera simultánea. El efecto no puede estar mejor logrado. Elena tiene que enamorarse para descubrir que su intraversión, su timidez, las murallas que ha levantado en torno a su intimidad, son el resultado de haberse mirado demasiado a sí. Conocemos a Arturo como el resto de las cosas que rodean a Elena: a través de su subjetividad, no por lo que éste sea en sí, sino por las **impresiones** que va suscitando en Elena. No se nos presenta, ni muchísimo menos, una exhaustiva descripción de sus rasgos físicos: éstos aparecen tan sólo semi-esbozados (páginas arriba reproducía el texto en el que la protagonista, al ser interpelada por su madre sobre el "cómo es" Arturo, se percata de que poco sabe de su fisonomía, no así de lo que dice). Lo que le interesa a Elena es mostrarnos un retrato psicológico (lo mismo que ha hecho con ella misma), aunque más adelante comprobemos que se ha enamorado de un hombre, no de un espíritu, lleno de una rica vida intelectual y estética.

Arturo aparece y desaparece en las páginas: está dibujado a retazos y, además, mezclado con los sentimientos que sus acciones o palabras

suscitan en Elena. Prácticamente todo empieza por el préstamo que éste le hace de unos libros (112):

"Arturo me ha mandado un paquete de libros y unas líneas diciendo que quiere verme antes de que me vaya al campo. Los libros están llenos de acotaciones; los hojeo fijándome en ellas para que me ayuden a conocerle" (p. 171).

El fragmento no puede ser más sugerente y definir mejor el carácter de la protagonista, y que, a su vez, le van a facilitar conocer a Arturo. Como recurso literario me parece muy acertado, pero además en la vida real éste u otros similares desencadenarían idénticos resultados: si alguien nos llama la atención, el conocimiento que vayamos adquiriendo de esa persona se alimenta, muchas veces de manera inconsciente, de elementos que le rodean y hacen doblemente atractiva ante nuestros ojos. Elena se ha percatado de que Arturo posee algo "distinto" del resto de los hombres que conoce. Al tener la oportunidad de usar algo suyo, busca con avidez algo en que reconocer su sensibilidad, gustos literarios, etc. Las acotaciones, en este sentido, no pueden resultar más propicias (y eso que, en ningún

(112) Existe un relativamente reciente estreno cinematográfico que traduce muy bien este proceso. Se trata de la película del director David Jones, *La carta final* (84 *Charing Cross Road*, USA, 1987) con guión de Hugh Whitmore. Su protagonista (la actriz Anne Bancroft) entabla, por motivos que no vienen al caso, relación epistolar con unos libreros ingleses. Todo el film gira en torno a este suceso: el conocimiento que adquiere de los trabajadores de ese establecimiento gracias a la correspondencia. Y, por otra parte, los descubrimientos que, precisamente, realiza a través de las acotaciones que encuentra en los libros -ejemplares antiguos de difícil adquisición en Norteamérica por su rareza- recibidos desde Londres. Llega incluso a decir: "¡me encantan los libros que se abren por la misma página de un lector anterior!", y afirma que las dedicatorias de las primeras páginas aumentan su valor. La protagonista no espera, por tanto, encontrar en los libros tanto la letra impresa como el **hombre concreto** que le ha precedido en la lectura. Así, en una de las secuencias más bellas, recita un texto de John Donne, en el que compara la Humanidad con un gran libro, y a cada hombre como una página de esta Gran Obra que no debe ser arrancada; todas las hojas serán traducidas al final por Dios... Si me he extendido tanto en esta digresión es porque además de la similitud del planteamiento de ambos procesos, estas ideas (la búsqueda del hombre concreto que forma parte de un todo), han sido constantes, de forma más o menos explícita, en la obra poética de Champourcin. De hecho su último libro, *Huyeron todas las islas*, parte de un texto, conocido por Ernestina (cfr. *Carta* 10.IX.90), del poeta John Donne (del que confiesa ser uno de sus "escritores ingleses favoritos"): ningún hombre es en sí semejante a una isla; todo hombre forma parte de un continente, es una porción de tierra firme.

momento se nos explicita su contenido). A medida que transcurre la narración, vemos a Elena, definitivamente cautivada por Arturo, buscando en los libros no ya lo que dice, sino rastreando en ellos su presencia:

"Sólo me interesan los libros de Arturo, y también me limito a hojearlos, sintiendo su presencia entre las páginas, procurando adivinar en cuáles se detuvo con mayor empeño" (p. 225).

Y hay un tercero en que la protagonista trasciende la persona de Arturo y se queda en el contenido mismo del texto:

"Empecé a hojear mi libro con desgana; es de Arturo: *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, por Rainer María Rilke. Pero tropecé de pronto con algunas frases maravillosas que parecían pensadas para mí" (p. 234).

Y esto tiene igualmente su sentido dentro de la novela: el final va a ser la marcha de Arturo, pero no del amor. Por tanto, lo que sirvió de vehículo y medio de conocimiento de lo amado, servirá igualmente de vitral para el amor. Pero sigamos con nuestro proceso.

No sólo los libros, sino también las cartas y la lejanía espacial coadyuvan al enamoramiento. Por los primeros ha descubierto la coincidencia de gustos estéticos, y también la existencia de algunos autores hasta entonces ignorados por ella. Las cartas constituyen otra forma de conocimiento de Arturo:

"Carta de Arturo, larguísima. No aguardó a que yo le escribiera, y me pide que correspondamos asiduamente. Su letra es como yo me la había figurado: suelta, sin orientación precisa, inclinada tan pronto a un lado como a otro, con mayúsculas austeras, limpias de rasgos y adornos" (p. 187).

Si bien lo más interesante es la reacción que suscitan en Elena, dando lugar a divertidos y esclarecedores soliloquios:

"Copio este párrafo de su carta porque me preocupa y molesta. No puedo soportar la ironía. ¿Cuál es ese código, que por él no voy a infringir? Por lo visto, le duele que le trate como a todos, que le iguale con Miguel. Pues

si cree que estoy obligada a darle un trato de excepción, se equivoca de parte a parte y tendrá que esperar un poquito mi respuesta a su carta.

"Supongo que tu serenidad inviolable no te permite que el recuerdo de los amigos te inquiete como el tuyo me inquieta a mí. Parece que pones en cada amistad la misma dosis de afecto, procurando cuidadosamente no extralimitarte".

¡También se las trae! Me he pasado el día releendo la carta, que a ratos me enfurece y a ratos me conmueve" (pp. 188-9).

Esclarecedores porque nos muestran a Elena en su más absoluta "desnudez" de sentimientos y en su también más verdadera feminidad:

"Le he escrito a Arturo; era tonto esperar más. Si yo estaba deseando contestarle, ¿por qué no iba a hacerlo? En este caso no me siento nada mujer y nada dispuesta a portarme como, según dicen, le corresponde a mi sexo en ocasiones análogas. Si todavía utilizo ciertas precauciones son únicamente contra mí; temo despertar fuerzas que duermen y que quizás luego no quieran volver a su letargo" (p. 192).

Esta sinceridad ha sido la que ha hecho hablar a la crítica: la protagonista rompe, con lo que dice (y por cómo lo dice) con todo tipo de convencionalismos al uso: parafraseando el célebre título de Calderón de la Barca (113), podríamos decir que para Elena, "no hay reglas con el amor", que como lo importante es la existencia de éste, una vez intuida la correspondencia mutua, ¿que más da quién inicie el fuego?. Elena se lo cuestiona también:

"Desde que cerré la carta me atormento para imaginarme el efecto que le podrá hacer. Le he mandado tres pliegos efusivos, rebosando de confidencias e ingenuidades. ¿Soy realmente tan ingenua? ¿O es que la gente llama ingenuo al que no disimula su pensamiento y lo vierte con toda sinceridad?" (ibid.)

aunque se siente satisfecha porque "sólo" ha "dicho la verdad".

En tercer lugar, la lejanía física -quizá como otro artilugio estilístico-narrativo-: Elena se encuentra veraneando en un lugar denominado "Los

(113) *No hay burlas con el amor.*

Fresnos", y en estos meses estivales se produce el enamoramiento. La distancia no sólo impide la cercanía de Arturo y Elena, sino que la induce: hay más tiempo para la reflexión, y habitualmente provoca unas reacciones más vehementes en nuestra protagonista: desea más incluso aquello que se encuentra más lejos. En Elena vamos a ver durante todo este tiempo un variadísimo paisaje interior fluctuante, dependiendo de las noticias que tenga de Arturo. Por ejemplo, después de su primera carta-confesión, se siente feliz, serena:

"He pasado la tarde en las eras. Me instalo con un libro sobre un montón de heno y estoy allí hasta que cae el sol. Leo poco, sueño vagamente y descanso, hundiéndome en la perfecta quietud de la llanura. Cuando logro eludir mi pensamiento, anularlo durante unos minutos, entonces soy casi feliz" (p. 193).

En la siguiente página, un día más tarde, el sosiego se troca en la casi desesperación, causada inconscientemente por una cierta intuición de los cambios que una determinación como la que ha adoptado, van a producirse:

"(...) estoy frenética. Paso casi todo el día en la cama, procurando dormir" (para no pensar, claro está). "Hacia tiempo que no sentía esta desesperación, que me convierte en un ser inaguantable. Ni me soporto ni me soportan (...). He roto uno de mis vestidos por el gusto de romperlo; me lo puse forcejeando de tal modo que se rasgó. Rompería una vajilla entera con tal de calmarme. En estos arrechuchos me tortura siempre el deseo de destrozar algo; en el fondo, lo único que me atrae es destrozarme yo. Gozaría haciéndome daño, porque me odio infinitamente; detesto lo mío, y sería capaz de suicidarme para no tenerme que aguantar" (p. 194).

El enamoramiento, por tanto, implica transformación interior. Su proceso no termina en la aceptación del amor que se le ofrece, sino en las condiciones implícitas que éste conlleva. Al recibir carta de Arturo, el planteamiento todavía resulta más diáfano: Elena tiene que decidir: "¿Qué le contesto a Arturo?" (p. 200), y, auscultando con franqueza su corazón, concluye: "Mi única contestación sincera sería un telegrama que dijese: "Ven". Cualquier cosa nos engañaría a los dos" (*ibid.*). El momento de la rendición no puede ser más elocuente:

"Aceptar lo que me propone Arturo es introducir el amor en mi vida, es dejar de pertenecerme, es también -¡Dios haga que lo sea!- huir de mi soledad, colmando de presencia todos los vacíos, compartiendo todas las angustias" (p. 202).

Si bien es consciente de que este acto de aceptación total volverá a romper esquemas y convencionalismos:

"Ante mi ausencia de táctica -se refiere al poco disimulo con que se abre al amor de Arturo-, muchos me dirán que no soy lo suficiente femenina y yo les contesto: ¿no es más femenino entregarse con lealtad, que sustraerse, por falsa coquetería, por hábito, a lo que tarde o temprano ha de rendirnos?" (pp. 201-2).

Sin embargo aquí tampoco acaba todo: a esa decisión absoluta de entrega, van a seguirse sucesivos actos de donación incondicionada: el amor siempre pide más.

El amor

Es el gran tema de *La casa de enfrente*, el gran tema de Elena, el fundamental de Champourcin en la obra. Y al decir "tema" no puedo evitar pensar en las connotaciones que esta palabra puede sugerir: como algo que exige rigor y estudio, y nada más lejano en la vida de la protagonista o en el universo conceptual de la autora. Amor es, fundamentalmente **vida** y, como tal, dinamismo. No se trata de una meta a la que se llega tras quizás múltiples y costosos avatares. El amor es siempre renovación, nacimiento sempiterno, continua búsqueda y donación.

Elena va a descubrir el amor que le hace desprenderse de sí misma para dar cabida al otro; un amor **materializado** en Arturo (**materializado** y no **personificado** porque, aunque en principio sea él el objeto de su amor, al final de la obra desapareciendo éste -la persona-, el amor permanece; con lo cual, Elena ha descubierto en el amado, el amor). El yo

se opone al tú: quedarse en el yo significa automáticamente la renuncia al otro. Por el contrario, la apertura hacia el tú hace necesaria la negación de uno mismo. Esta es la idea que se repite una y otra vez en la novela; lo que Arturo no cesa de reprochar a la protagonista:

"A pesar de tu aparente confianza (escribe Arturo a Elena), no te siento aún del todo mía. Te reservas codiciosamente. Eludes, incluso escribiendo, cualquier ademán espontáneo que pudiera estrechar nuestra intimidad. Quieres darte, pero no te das del todo" (p. 216).

Elena no comprende nada: si se ha decidido por el amor, ¿qué sentido tienen estas palabras?":

"¿A qué reservas puede referirse? ¡Si precisamente yo estaba asustada de mis confidencias, de la facilidad con que habíamos intimado. ¡Es imposible que él no me sienta suya!; lo soy de tal modo que a veces me da rabia. Quizás él perciba este sentimiento, estos amagos de rebeldía que me sublevan contra el yugo que yo misma he aceptado; pero me duran bien poco. Me gusta esta dependencia que nunca había sentido y casi deseo estar más atada, someterme sin restricción a lo que exija su ternura. Por eso me ha dejado perpleja esta carta" (p. 217) (subr. mío).

El asombro nace precisamente porque Elena piensa que al decir que sí al amor de Arturo, ha tenido que abandonar sus anteriores "señas de identidad": su ilimitado afán de independencia, sus más íntimos deseos: ese mundo interior que se había constituido en el baluarte de su yo. No es difícil imaginar lo que este auto-despojamiento habría supuesto dentro de ella: un verdadero giro copernicano de su ser, acostumbrada como estaba al más absoluto desasimiento. Pero el amor le va a hacer entender que su yugo es la más libérrima de todas las esclavitudes; que el "asimiento" (114)

(114) Esta imagen del *amor-asimiento* es justamente la clave fundamental de la novela de Miguel Delibes La sombra del ciprés es alargada. Resultaría interesantísimo establecer un paralelo entre Pedro, el protagonista de esta obra, y Elena, porque, además de una cierta semejanza en cuanto a los principios de los que ambos parten, el proceso del enamoramiento es, prácticamente, idéntico: los dos tienen que romper sus propias barreras interiores para darse al amor que se les ofrece; y ambos experimentan, en un primer momento, su resistencia ante éste, por la "negación" que implica. Sólo una vez que Pedro se ha resuelto a aceptar en su vida a Jane (expresado con una significativa y bellísima metáfora: la ruptura de una botella de cristal que contiene un barquito, al que se le da libertad para navegar mar adentro, (Cont....)

lleva de modo directo al descubrimiento de la naturaleza humana, de su esencia y, por consiguiente, a encontrarse y entenderse a sí misma: el hombre, un ser-para (el amor).

Esta primera noción introduce una segunda idea (no en cuanto a jerarquía de valores, es decir, a que ésta sea inferior, sino en cuánto a su percepción): el amor, como amor-dependencia, **ata**, **liga** y aún más, **re-liga**: implica, por una parte, sometimiento de la intimidad y de la persona entera y, quizá por esto mismo, tenga algo de divino (para la autora lo divino no se opone a lo humano). El gran conflicto de Elena surge a partir de la posibilidad de su vocación religiosa, que luego resulta absolutamente despojada. Sin embargo esta posibilidad ha surgido (o le ha abierto) una perspectiva diferente, que va a ser el desencadenante de todo el proceso de apertura interior: el amor. En un principio descubre dentro de sí algo que le sobrecoge y que no sabe muy bien cómo interpretar: con unas equivocadas -en cuanto a su sentido y planteamiento- prácticas devotas, basadas casi exclusivamente en el sentimentalismo o en el placer sensual que le pudieran proporcionar, atisba una extraña fuerza que, al mismo tiempo no es ella, pero que se le impone con una vehemencia extraordinaria. Piensa que esta es la señal de su vocación religiosa cuando, en realidad, no es más que la conciencia -o consciencia- de su potencialidad **para** el amor: que tiene una capacidad -hasta entonces desconocida- grande para querer lo que existe fuera de ella. ¿Qué o quién es?. ¿Tal vez Dios?. La protagonista sabe que, en último término, ésta es la respuesta; que todo amor está llamado a ser-en Dios, porque hablar de Dios es afirmar que el

(114)(...Cont.)

como descripción de su proceso psicológico de aceptación y entrega al amor -lanzamiento del barco al agua- con la consiguiente renuncia a sí -rotura de la botella), se dará cuenta de que la propia negación es la afirmación de su existencia verdadera. Lo mismo le ocurre a Elena, después de decidirse por el amor de Arturo. En las dos obras, tanto uno como otro protagonista se quedarán sin la persona amada -Arturo se va; Jane muere aplastada en su coche por una grúa cuando iba a encontrarse con Pedro-, pero en los dos la experiencia ha valido la pena, ha resultado "liberadora". Podría concluirse que más vale morirse con el amor, que consumido por un ego empujado y reducido, en ese caso, al espacio que le circunda, también invadido del yo.

amor trasciende las barreras de lo finito y que, además, es capaz de llenar con plenitud esas ansias ilimitadas -esa sed insaciable que siente- del corazón humano. Pero hasta llegar a esta conclusión, en Elena va a producirse un complejo dilema: ha rehuido de las falsas devociones, de esa pseudoascética del colegio (reconoce que era la atmósfera reinante en éste la que le obligaba a reaccionar de aquel modo, cfr. p. 142) tan impregnada de vagos sensualismos místicos; pero, al tiempo, siente una "avidez sin nombre" (p. 89). En todo este proceso no se ha insinuado ni siquiera remotamente el amor humano por haberlo considerado, también de modo equivocado, como algo ajeno y desligado, por supuesto, del amor físico (pp. 156-7). Luego se dará cuenta de que el amor humano exige también éste último; así, por ejemplo, cuando todavía Elena no se acaba de decidir por Arturo, nota que, sin embargo, requiere su presencia física:

"(...) es la primera vez que la intimidad epistolar no me basta y que busco a mi interlocutor junto a mí" (p. 199).

El descubrimiento suscita a la vez asombro, desconcierto y encanto. Asombro porque siempre le había repugnado lo "sensible" del amor humano:

"(Miguel) Me ha contado una aventura de Arturo. Está seguro de que acabaremos enamorándonos. He tenido que enfadarme con él. Quiero tener amigos, todos los que pueda; pero no quiero tener novio. ¡Ir al cine todos los días con el mismo señor! Se me ponen los pelos de punta sólo de pensarlo. Me halagaría que se enamorara de mí; pero yo no quiero enamorarme. Me repugnan esas parejas que veo rozarse, sin perder una sola ocasión de sentir su mutuo contacto. No lo concibo (...)" (p. 172).

Desconcierto, porque ella ha concebido la relación amorosa como algo quasi-divino:

"(...) el verdadero amor es esencialmente místico, más puro cuanto más intenso" (*ibid.*)

y encanto, porque esta vertiente indisociable del amor, lo transforma en algo delicioso:

"Gozo demasiado perdiéndome en mí, viviendo de este amor recién nacido que me invade deliciosamente (...). Presiento que un hombre necesita algo más que cariño; presiento que es casi tan importante como querer, saber expresarlo" (pp. 210-211).

cosa que le lleva a reaccionar también de manera poco convencional, a abrirse con todo su ser a ese nuevo amor que se le brinda:

"(...) necesito ver a Arturo, olvidarme de mí entre sus brazos. Sueño todas las noches con la primera entrevista y en el fervor con que responderé a sus besos. No he de limitarme, como otras mujeres, a ser ante el amor un objeto pasivo que goza y recibe; quisiera devolver con creces la gloria que me dieron" (p. 239).

y a interrogarse por su esencia misma:

"¿Qué diferencia hay entre el amor de entonces (el del colegio) y el amor de ahora?" (p. 213).

Elena sabe, o ha llegado a saber, que el amor humano posee una esencia en cierto sentido sagrada:

"Mis arrebatos de amor divino me habían inmunizado por cierto tiempo contra las sugerencias del amor humano, cuya esencia, también sagrada, aún no comprendía" (p. 156) (subr. mío).

Es decir que el amor está llamado a trascender y, de alguna manera, participa de un carácter altísimo, que le acerca al amor divino. Esto hará que comprendamos la reiterada utilización de símbolos religiosos, de palabras, y de gestos que se encuentran dentro de este mismo campo semántico, (aunque no se trata de un uso divino de algo profano, sino más bien en el sentido renacentista, del "amor humano a lo divino").

Los símbolos

Lo primero que hay que decir es que más que la introducción de determinados símbolos dentro de la narración, toda ella pueda ser entendida en sentido simbólico (que no alegórico); si así no fuera, la prosa estaría tan recargada de elementos simbólico-conceptuales que este abigarramiento narrativo conduciría a hacer una obra ininteligible. Esto ha llevado a la crítica a hablar de la "brumosa" psicológica de Elena, o al excesivo enmarañamiento introspectivo.

Elena es un personaje que tiene que explicarse a sí mismo y, además, explicar la situación a la que ha llegado. Ni lo uno ni lo otro se presentan, en principio, como sencillo cometido: porque la narración corre paralela al sucesivo des-velamiento (re-velación) de su personalidad. Además de las técnicas antes esbozadas (monólogo interior, introspección, utilización de la primera persona casi exclusivamente), la autora acude a otro recurso de gran expresividad y lirismo, como es el lenguaje simbólico. Sirviéndose de él va a intentar retratar a la protagonista y todo su proceso amoroso. Los símbolos que utiliza son casi siempre los mismos (y serán una y otra vez explotados en su obra poética): el paisaje, la ruta, la frente, la roca, las manos, el desnudamiento, los zumos vitales...

Todos ellos además están encaminados a expresar, bien la inefabilidad del sentimiento amoroso (su infinitud y trascendencia), bien la actitud con que hay que afrontarlo... En definitiva, se trata de un simbolismo casi en exclusiva amoroso.

El paisaje siempre expresará situaciones anímicas; describirá por ejemplo, la alegría y serenidad ante el camino abierto por el amor:

"Quería pintar el amanecer en el campo: un apunte de luz todo en oro y rosas tiernos. Mi paisaje del río no me interesa ya. Quiero pintar mi alba: un alba triunfante y pura, limpia de niebla e indecisiones" (p. 226).

La ruta, la senda... es el camino previamente trazado, por donde tiene que discurrir y encontrarse el amor:

"Dudo que el amor esté en los caminos que frecuenta María Rosa. Hay que buscarlo sin buscar, silenciosamente, acechando su llegada en uno mismo, inmovilizándose para que no huya al más leve rumor. El impulso de nuestra espera ha de enseñar la ruta; aunque estemos a oscuras la antorcha de nuestra frente sabrá hacerle venir". (p. 191).

Pero, lógicamente, si el amor llega, no podrá encontrar resistencia alguna, llegará libremente, y con libertad tendrá que ser acogido. Esta rendición absoluta e incondicionada se materializa en la roca -materia inerte- y en la frente -materia viva-. La primera ofrece una doble posibilidad interpretativa: la ausencia de trabas, por una parte,

"(...) cuando el día llegue seré, para el que sepa exigirlo, una roca desnuda, firme y despojada, sin más adorno que la túnica del sol" (p. 196).

y quizá como derivación de esta misma dádiva, de este "dejarse hacer" al amor, la roca representa también la aportación "femenina" al proceso amoroso:

"He comenzado un apunte del río; el agua azul, los fresnos de un gris plata y en la ribera un grupo de rocas desnudas, de una desnudez agresiva, sin digitales ni musgo. Son estas rocas lo único que me interesa del paisaje. Quiero pintarlas como si fueran una mujer, un torso femenino áspero, sin gracia, que exprese el agrio cansancio de la carne marchita, eternamente expuesta al deseo del sol" (pp. 183-4) (subr. mío).

"eternamente expuesta al deseo del sol", esto es, dispuesta siempre a acoger, si viene, al amor.

Otro espacio físico-receptor del amor es la frente. En apartados anteriores aparecía un fragmento en el que Elena reconocía que la frente

era lo que más le gustaba de su fisonomía. Para Arturo también es quizá su rasgo más atractivo:

"Dentro de diez minutos me espera Arturo (...) Me he peinado con el pelo hacia atrás y la frente bien despejada. A Arturo le encanta besármela. Dice que mi frente es lo que más le gusta de mí, y cuando sus manos reposan sobre ella no me cambiaría por nadie" (p. 258).

Anatómicamente, la frente ocupa el lugar más encumbrado dentro de la persona. Su -mayor o menor- lisura la transforman en campo apto para la acogida amorosa, en terreno franco para el beso (no así los labios, que en algún momento pueden ofrecer resistencia, negarse al amor); todo esto, claro, dentro del universo conceptual de nuestra autora. Pero además el beso en la frente tiene para Champourcin una transignificación. La hispanista Joy B. Landeira en uno de sus artículos (115), veía en éste rasgos románticos. Sí pueden existir desde el momento en que encontramos en *La casa de enfrente* un texto como éste:

"La idea del amor físico me era tan ajena que cuando, al casarse una de mis amigas, introduje en mis sueños el matrimonio, lo transformé para mi uso particular, en una unión pura en que los cónyuges no conocían más contacto que el beso en la frente" (pp. 156-7).

pero esto lo escribe Elena al inicio del capítulo tercero, cuando acaba de salir del colegio, y mucho antes de haber experimentado la pasión amorosa:

"¡Cuatro días ya sin Arturo! (...) Me desespera sentir que ya no me basta la seguridad de su cariño, la certidumbre de nuestro mutuo afecto. Me humillo cuando reconozco que hay momentos en que no es su amor lo que busco, en los que sólo reclamo su proximidad tangible y su íntima presencia" (pp. 251-2).

"Desde que Arturo me ha besado creo que todos me lo notan" dice en otro momento la protagonista. "Hace ya once días que vino y su beso late en mí como si acabara de dármelo. Rozo con mi boca mis manos, mis

(115) *"El Topos..."*, p. 14.

vestidos, y es como si me **ungiera** en secreto; hasta el espacio que me **ciñe** vibra, saturándome de él" (p. 215)... Esta unción está íntimamente asociada y ligada a la imagen del beso (aunque no descarto su carácter romántico: ambas cosas son perfectamente compatibles). Aludía pocas líneas más arriba a que la frente es lo más elevado en la persona; si esto ocurre así en la imagen física, mantiene igualmente su correlato mental en la concepción poética de Champourcin. En cierta manera viene a ser la cumbre -material y espiritual-. Por tanto dar un beso en la frente supone llegar a la cumbre del amor, y si éste participa de características divinas o quasi-divinas, la acción material que traduce el amor (el beso), significa, de alguna manera, la trascendencia, que se logra con la introducción de un lenguaje que remite a lo religioso. Este es el sentido de la unción, 'signo exterior con el que quedan marcados los elegidos por Dios' (como rito religioso). El beso, al ungir, marca, es decir, designa simbólicamente la elección amorosa (como ocurría con el nombre de Elena al ser pronunciado por primera vez por Arturo); pero no sólo como lo "humano a lo divino" (elección de Arturo), sino como lo divino a lo divino" (elección del amor, y al ser éste sagrado, se representa también mediante símbolos sagrados: el beso que unge la frente la signa de forma indeleble):

"(...) si antes soñé en la perfección del amor divino, hoy sueño con la perfección de este amor humano que, al ungirme y hacerme sagrada, me diviniza también" (p. 252).

Las manos también son elementos receptores (están a la espera del amor), que se utilizan con un sentido simbólico-religioso: p. ej., la parsimonia de la narración y su atmósfera quasi-ceremoniosa:

"Ya no volvió a besarme; antes de emprender el regreso, cogí sus dos manos y mi boca las rozó lentamente" (p. 206).

o, en la escena en que por última vez van a encontrarse juntos:

"Al despedirnos sostuvo sus ojos sobre mí largo tiempo; luego me inclinó para besarle las manos, pero Arturo no consintió que llegara hasta ellas, aproximó su boca a mi frente, y después de besarla salió sin dejar de mirarme, cerrando la puerta tras él" (p. 276).

Aparecen combinados ambos elementos, con esta significación simbólica de amor trascendente, llamado a permanecer, porque ha ungido a los amantes (116), dejando en ellos su esencia; así, aunque alguno de ellos desaparezca, habrá algo más fuerte que ellos mismos, que permanecerá siempre. Es "la anécdota", la lección que ha aprendido la protagonista; la que parece dejarnos como legado final en las páginas con que concluye la obra, aprendidas de Rilke.

"Ser amada significa consumirse en la llama; amar es resplandecer con una luz eterna e inagotable. Ser amado es pasar; amar es permanecer" (p. 278).

Y encontrar el amor como tal, su misma esencia, haber comprendido este despojamiento incluso de los que lo encarnan, implica acudir a él sin nada que ligue a otra cosa, como espera la roca la caricia del sol, o la frente el beso del amante: el desnudamiento, otro de los símbolos de nuestra autora. En el "a modo de prólogo" ya adelanta algo que, en principio, sorprende leer:

"Quisiera no descubrirte nada (...). Cuanto más nos damos menos se nos conoce; aunque me desnude ante ti, seguiré siendo la que me creíste ser, nunca la que en realidad soy" (p. 10).

A lo largo de toda la novela, en efecto, ha ido "desnudándose", esto es, quitándose aquello que le impedía verse y mostrar su verdadero ser.

(116) Apunto aquí algo que recuerda esta idea: la unción de la frente, dentro del rito católico, es utilizada en algunas ceremonias: para los fieles, la de la confirmación. Igualmente se unge las manos de los sacerdotes cuando se les confiere el orden episcopal; y, las manos y los pies a los moribundos mediante el sacramento de la unción de enfermos. Champourcin se sirve de estos elementos ya existentes en la liturgia vetero y neotestamentaria y los aprovecha, si bien con alguna modificación respecto de su sentido original.

Y al igual que sucedía con el resto de los símbolos aparecidos, tiene una doble significación: la de la propia des-velación, pero también la de la donación máxima a la que pueda aspirar criatura alguna. Esto hace que, en el clímax de la obra, Elena realice una acción, -la más inverosímil- que encuentra aquí precisamente su sentido último y que reviste la categoría de símbolo, más que poseer un sentido literal. Me refiero a la escena de la despedida con Arturo, cuando Elena, en un gesto de entrega absoluta (lo que ella considera como tal) decide mostrarse desnuda ante Arturo, con un fin:

"Si Arturo se va, quiero darle algo que sea únicamente mío, hacerle un don insustituible, que su recuerdo, cuando haya dejado de quererme, sólo pueda atribuir a mí, (...) ofreciéndole en suprema despedida lo que es suyo y nunca le ha de pertenecer. Así le habré dado de mí una imagen eterna que nadie podrá borrar, un don maravilloso, intacto e inigualable" (pp. 272-3).

La trascendencia que Elena da a este hecho permite hablar de su carácter simbólico-metonímico: donación total, en el primer caso, y la entrega física como expresión de la entrega total (la parte por el todo). Podría haberse prescindido de esta escena, pero no cabe la menor duda de que para la protagonista constituye casi una necesidad: la de poder expresar su amor, y, al tiempo, atarse definitivamente a él, dando algo de lo que nadie más podrá participar:

"Ahora ya estoy segura de él, ahora que lo pierdo con muy pocas esperanzas de volverlo a recobrar. Me quiere; pero la vida le lleva lejos de mí, y le parece más leal irse sin dejarme atada; no concibe que su alejamiento puede atarme doblemente, que no aceptaré de su mano esta triste libertad" (p. 274) (subr. mío).

Es el punto culminante de la novela: la respuesta o aceptación de Elena a los requerimientos amorosos de Arturo. Si antes había sido siempre apelada por éste a una entrega más acendrada, con auténtico despojamiento interior, sin temor a ninguna sujeción, ahora se produce el verdadero "desnudamiento", la completa invasión del amor: la rendición y acatamiento que toda esclavitud supone. La autoimposición de este yugo,

ejercida con plena conciencia es demostración de que se obra con la más auténtica libertad: la de la renuncia, por amor a la propia afirmación, y la sujeción, por amor, a una voluntad ajena.

La reacción de Arturo es de estupefacción y sorpresa:

"Elena, ¿por qué has hecho esto?" Me refugié en sus brazos, escondiendo en su hombro mi emoción y mi vergüenza. Entre sollozos, como pude le expliqué los motivos que me habían impulsado a aquello, jurándole que nadie me vería así después de él" (p. 274).

A pesar de esto mantiene su firme decisión de irse, para no "atar" a Elena. Esta se queda definitivamente sola, pero, a pesar del dolor de no tener ya para nunca más a Arturo, permanece con la profunda convicción de alegría, al haberse quedado con el amor:

"Arturo se marcha; necesito escribirlo varias veces para convencerme de ello, para que no quede en mí una sola fibra que se atreva a esperar. No emprende el viaje hasta pasado mañana; pero de mí se fue ya esta tarde. Sólo me queda para siempre lo que yo tengo de él: mi amor infinito y puro, que desde hace unas horas está eternizado" (pp. 276-7).

De nuevo un gesto humano para significar lo que de divino existe en ello. El desnudamiento (desvelamiento, entregamiento) de Elena concluye hablándonos de la esencia de todo amor. Si en un principio se mostraba con ciertos prejuicios del amor humano, "cuya esencia, también sagrada, aun no comprendía" (p. 156, subr. mío), ahora, a través del amor a Arturo, que acaba de dar cauce a esos anhelos de infinito, ha comprendido que amor humano y divino no son excluyentes: que el humano, si verdaderamente lo es, participa de la esencia de lo divino y, por tanto, todos aquellos que lo prueban, en cierto modo quedan "ungidos", marcados no por el amante, sino por el amor: "Mi vida ha pasado, mi amor queda" (p. 277) dice Elena en el penúltimo apunte de su diario, porque el final ya lo conocemos:

"Ser amada significa consumirse en la llama; amar es resplandecer con una luz eterna e inagotable. Ser amado es pasar; amar es permanecer" (p. 278).

Los personajes

Elena, "mujer" por antonomasia

Si en algo existe un parecer unánime de la crítica es justamente este aspecto, fundamental en Elena, de su feminidad, una dimensión esencial de su personalidad que se irá desarrollando (desvelando) en etapas sucesivas a lo largo de la obra. Hasta el tercer capítulo no conocemos los rasgos físicos de Elena:

"Mientras me miro suelo esparcir mi pelo sobre mis hombros, enredándolo a placer. Sus vetas cobrizas me encienden toda, consolándome de no lucir esa cabellera de azabache que he deseado siempre. A pesar de mi delgadez, tengo la cara ovalada, suave de facciones; la nariz, correcta, quizás algo corta, y los ojos azules, de un azul oscuro que en algunas ocasiones parece negro. Estoy muy orgullosa de mis pestañas, que se arquean hasta enredarse en mi velillo de tul. Desde que me he reconciliado con mi cuerpo y me permito el lujo de fijarme en él, descubro que no está del todo mal" (pp. 165-6).

Estos suscitan en los hombres que conoce un sentimiento de atracción no exclusivamente físico:

"Pero, según mis amigos, lo que prefieren es mi aire, esa "semiausencia" perpetua que me aísla de todo y de todos" (p. 166).

Aunque, su feminidad (su fisonomía) haya quedado ya siquiera mínimamente perfilada en capítulos anteriores, el descubrimiento -y asombro- ante sí misma (por otra parte cosa normal, ya que la protagonista está en plena adolescencia), impregna el relato de un encantador acento lleno de candor y de ingenuidad:

"Vivía en un mundo organizado por personas mayores para niñas recién puestas de largo (...). Iba acompañada a todos lados. No veía más hombres que los que cruzábamos por la calle y cuya voz me revelaba a veces el

súbito estallido de un piropo. Recuerdo aún el primero que oí. Tenía dieciséis años y estaba en vacaciones. Habíamos salido de compras y al entrar en una calleja desviada del centro, un viejecito de bigote blanco y ojillos maliciosos se detuvo delante de mí, interceptándome el paso a la par que exclamaba: "¡Olé, las niñas bonitas!". Este vulgar incidente me produjo una gran impresión. Entré en la categoría de las mujeres piropeables, disimulando bastante mal mi júbilo. Esa misma tarde, en una tienda, un señor me ofrecía su silla, diciéndome: "Siéntese usted, señorita". Ese "señorita" vibró en mí como un espaldarazo". (pp. 155-6).

Es decir, que antes del amor, como abriéndole camino, la protagonista empieza a despertar a su propio ser comenzando por lo más externo -que constituye parte indisociable de su persona-. En páginas precedentes ha ido mostrando también sucesos muy propios de la condición femenina:

"(...) Entonces empezó a acompañarnos la única institutriz un poco inteligente que tuvimos (...). Cuando vino a dar la contestación definitiva, la vi subir en el ascensor del hotel; llevaba una toca de paja tostada, con unos lazos color lila, y acabó de conquistarme con ese detalle indumentario. Yo era tan sensible a las apariencias, que si su vestido me gustaba o un adorno hería mi vista, las poseedoras de ellos, inseparables para mí de su vestimenta, sufrían sin remedio mi aprobación o mi censura" (pp. 50-2).

En todos ellos queda patente su acusada sensibilidad, ese "algo oscuro" que en algún momento Elena no sabe cómo interpretar, pero que obedece sencillamente a la respuesta sensible -o sensitiva- ante hechos, sobre todo de carácter estético, que remueven sus fibras más íntimas (sentimiento que puede identificarse, en sentido amplio, con la "emoción estética"):

"(...) recordé otra (sensación) semejante experimentada en una noche de ópera. Oíamos *Sansón*, cuyo dúo conocía sin haberlo visto representar. Después de la tormenta, cuando Dalila seduce a Sansón, que cae a sus pies mientras ella le acaricia el cabello, sentí que algo oscuro removía en mí fuerzas ignoradas; me invadió una gran excitación, encontrando sumamente difícil permanecer quieta y sentada. Esto mismo solía ocurrirme cuando empecé a frecuentar cines y teatros. Era como si las estuviese viviendo yo..." (p. 174).

La plenitud de feminidad de Elena se caracteriza por lo que pudiera, en apariencia, parecer poco propio de una mujer, de la visión estereotipada que pudiera tenerse de ésta. Elena rompe, en este sentido tópicos en torno

a ideas, costumbres, etc., que venían utilizándose como fórmulas: desde el ocultamiento de los sentimientos en las declaraciones amorosas (la protagonista, p. ej., rompiendo todo protocolo, escribe a Arturo desde "Los Fresnos", aún sin haber recibido contestación); las conversaciones -insulsas- sobre cuestiones intrascendentes...

"Vinieron S. y su madre a verme. ¡Señor, qué gente hay por el mundo!. ¿Cómo pueden vivir con esas ideas tan rancias, con esas teorías que huelen a encerrado? Rodeándola de almíbar, de "ya sabes que te queremos", no faltó la pullita de "tus amigos los artistas" y "como tienes un carácter tan independiente". Personas así son las que me desbaratan los nervios; no sé aguantarlas (...). Es curioso que mujeres así me hagan perder el aplomo y el dominio de mí misma y que, en cambio, un grupo de cinco o seis hombres no me intimide lo más mínimo. Las mujeres me asustan; las siento hostiles" (p. 176).

Elena censura, en realidad, todo aquello que, convencionalmente ha venido aplicándose a la mujer como genuinamente propio de su condición (para entenderlo hay que situarse en los parámetros mentales de los años treinta) y que, al hacerlo radicar en cosas externas, como meras apariencias que había que salvaguardar a toda costa, han desdibujado la esencia de lo femenino (117) (que, en último término para nuestra autora, podría reducirse a la lección que ha aprendido Elena en y con su vida: la capacidad de donación, de entrega)

"¿Por qué los hombres no han de querer del mismo modo que nosotras? Si juzgo a Arturo por mí, si comparo sus actos con los míos, me decepciona siempre. Yo hago en cada ocasión más, mucho más de lo que él espera. En cambio, él no hace nunca las cosas que yo me atrevo a esperar.

Pero si le juzgo fuera del nivel femenino, aplicándole el nivel masculino, varía totalmente el resultado. En ese caso ya su cariño parece único y encuentro extraordinaria la menor de sus atenciones. Como muy bien dice Rilke, es que los hombres, a pesar de los siglos que llevamos enseñándoles, aún no han aprendido a querer" (pp. 248-9).

(117) Aunque existan otros valores típicamente femeninos como el cuidado del arreglo y del porte externo, esa elegancia -prestancia- en la conducta (no como "flirteo" que son manifestación de la personalidad...

Elena, pues, se nos presenta como el resultado de un proceso de autoconsciencia de su forma de ser, siempre original (sin pretensión, sin embargo, de originalidades) y personalísimo. Nos ha mostrado su cuerpo y su alma, sus sentimientos y su modo de concebir la existencia enteramente "femenino" (esto es, como ser-para), abierto a dar y darse (¿y qué es, por ejemplo, la maternidad, sino la materialización de este ser-par el nuevo que se engendrará?) (118). Este es el sentido de palabras como las que encontramos antes del proceso de enamoramiento:

"Uno de mis amigos exclamó una vez, después de observarme largo rato en silencio: ¡qué sola vives!. No hay nada ni nadie que llegue realmente hasta ti". Tenía razón. Vivo sola; pero mi soledad no es hermética. Suelo abrirla a menudo con un gesto hospitalario al que nadie responde" (p. 195) (subr. mio).

y que alcanzan su plenitud al final de la novela:

"Mi vida ha pasado, mi amor queda...: nadie puede robarme lo que yo misma creé..." (p. 277).

porque definitivamente ha quedado aclarada y resuelta su identidad (y su misión, su cometido en la vida):

"Hay noches que me acuesto rendida, muerta de cansancio, y es que agoto mi energía a fuerza de querer por los dos, de llenar con el ímpetu que a mí me sobra los vacíos que su amor de hombre no puede menos que tener" (p. 261).

"(...) Ser amado es pasar; amar es permanecer". (p. 278).

(118) Esto queda también patente en la novela: la maternidad como acto de donación absoluta por parte de la mujer: "No debía irse sin hacerme suya del todo, sin dejarme, al menos, la salvaguardia de esa consagración: le pediría un hijo que fuera el sello de su amor entre mis brazos" (p. 269).

El resto de los personajes

Aparte de Elena, los únicos personajes que merece la pena destacar, por su relativo protagonismo, son tres: Arturo, Miguel y María Rosa. Sólo aparecen en la tercera parte, pero como ésta constituye la más "consciente" o decisiva del personaje central, su inclusión dentro de ella resulta significativa.

Empezaremos por el último, por María Rosa, la "antagonista" de Elena. En principio se nos presenta como una mujer muy bien relacionada. Va a ser la que "abra las puertas" de la vida social, artística, etc. y le ponga en situación de conocer nuevas amistades. Sin embargo, la que en principio prometía llegar incluso a convertirse en la confidente de Elena, se transforma en una persona a la que ésta llega a desdeñar o abominar casi exclusivamente por la trivialidad con que se enfrenta a cuestiones que la protagonista considera esenciales en la vida. María Rosa está casada, pero eso no le impide llevar una vida social un poco "al margen" de su marido, e incluso "flirtear" con otros hombres. Quiere proporcionarle a Elena un "buen partido", y lo que más le interesa es el proceso "celestinesco" que su intervención pueda originar. En realidad su pretendido ofrecimiento de Miguel, uno de sus amigos, no obedece más que al deseo de que Elena y él intimen, a la posibilidad de coquetear también con él (aunque nunca pase de esto). En realidad M^a Rosa representa la mujer superficial, con una concepción igualmente superficial del amor: como un pasatiempo, como un juego especialmente "de mujeres". De todas formas sus intervenciones o, mejor dicho, las menciones que hacen referencia a ella no son muy abundantes, reduciéndose al principio del capítulo. Su personalidad es muy débil (al igual que la de Arturo o Miguel) al lado de la de Elena, pero sirve muy bien para contrastar con ésta, que constituye su antítesis: frente a la frivolidad, la sensatez; frente al tratamiento trivial del amor, un planteamiento trascendente:

"Pienso en el marido de María Rosa. ¿Qué opinará de todo esto? Jamás sale con su mujer; pero, según ella, está al corriente de sus amigos y sus diversiones. Soy algo absurda; pero como traduzco la palabra matrimonio por la palabra amor exponiéndome a que me llaman anticuada-, no concibo esas situaciones de término medio" (p. 169).

y no sin ironía, continúa diciendo:

"Si el matrimonio es así siempre", -según lo que representa Elena- "habrá que buscar el amor de veras fuera de él" (*ibid.*).

Y, aunque M^a Rosa le había ayudado a afianzarse en sus propias convicciones (cfr. p. 157), llegará un momento en que Elena decide desligarse de ella, por necesidades vitales (ya se encuentra capacitada para seguir el rumbo de su vida):

"María Rosa me ha llamado hace un momento; se queja de no verme. Desde que tengo más libertad, no la busco tanto. ¿Para qué?. Ya puedo organizar sola mis planes y su afán de protegerme resulta fastidioso" (p. 168).

Siempre está vista a través de Elena; nunca sabremos, por ejemplo, lo que representa Elena para M^a Rosa. Algo parecido sucede con Miguel, otro de los personajes "satélite" de *La casa de enfrente*. Es el primer amigo de Elena, con unas ideas en el terreno artístico absolutamente "revolucionarias". Pero en este caso, por lo menos al comienzo de sus relaciones amistosas, sí sabemos lo que cada uno piensa del otro (aunque eso sí, siempre por Elena):

"Soy para él un receptor amable, una adversaria entretenida que sólo rebate sus argumentos para prolongar las discusiones. ¿Y él para mí? Un camarada que me ayuda a matar el rato, un espejo en el que me miro para convencerme de que, aún hablando de arte, sigo siendo mujer" (p. 161).

Miguel también ayuda a Elena: ella encuentra en él una persona con ideas propias, con teorías personales sobre el arte, que se salen de lo común:

"Encontré a Miguel en la Exposición de los Artistas Rojos. Tenía ganas de charlar conmigo y me acompañó hasta casa. Me divierte hablar con él; ¡es tan dinámico y tiene tanta fe en lo que dice! (p. 160).

aunque llega a aburrirle tanta personalidad arrolladora:

"(...) es un chico tan vehemente que a su lado nadie logra ser él mismo; sus proyectos lo llenan todo, hasta que fatiga e inhibe a sus interlocutores" (p. 168).

Miguel actúa como "asesor" en los tanteos creativos de Elena: intenta fomentarle la afición por la pintura, para contribuir a forjar su personalidad:

"se empeña en hacerme pintar; dice que pierdo mi tiempo, que me conviene trabajar seriamente y perder así mis últimos resabios de niña bien" (p. 172).

Y será el nexo de Elena con Arturo: el que los presente en una Exposición y se ocupe especialmente de que este conocimiento termine en una relación más profunda:

"Está seguro de que acabaremos enamorándonos. He tenido que enfadarme con él. Quiero tener amigos, todos los que pueda; pero no quiero tener novio (...). Estoy furiosa con Miguel. ¡Qué empeño en llamar amor a lo que yo llamo amistad, a lo que yo no he de consentir otro contenido ni otro nombre!. Si cree imposible la amistad entre hombre y mujer, ¿por qué acepta la mía? Yo no le he dado otra cosa. Nuestra actitud es la de dos excelentes camaradas. Si esto es posible con él, ¿por qué no ha de serme posible con otro? ¿Es que ha sacado para él sólo la patente de mi amistad? Le dije algo de esto, y me llamó "snob" muy despectivamente" (pp. 172-3).

Arturo es el personaje que ocupa material y emocionalmente el mayor espacio narrativo, y reviste mucha mayor envergadura que los otros dos, aunque de él también lleguemos a cuestionarnos su realidad. Como Miguel y M^a Rosa, en cierto modo, es una figura "satélite", girando continuamente en la órbita de Elena, y, al tiempo, haciendo que ésta se salga de la suya propia para gravitar sobre la suya, pero quizá por esto mismo, Arturo no sea más que un pretexto, o la careta de la "auto-conciencia" de la

protagonista. O... su espejo. Elena se descubre (se "reconoce") en Arturo. Este **encarna** la exigencia amorosa en su plenitud, y ayudará a Elena a encontrarla y a abrirse a ella. Exigencia que no es otra que la de la propia vida, la de su vida misma. En este sentido, Arturo es el auténtico "desvelador" de la realidad: ha conseguido "despertar" a Elena (119): "A veces le odio por haberme despertado así" (p. 262) dice ésta al darse cuenta de que el amor necesita del otro, que requiere un "no-yo", un alguien distinto a mí ante el que yo me dé (y reparemos en la significación que este

-
- (119) Llamo de nuevo la atención sobre este concepto de "despertar", para ponerlo en relación con la obra de Proust y aún con el Calderón de la Barca de *La vida es sueño*; en este último caso, Segismundo representa muy bien esta idea del despertar a la vida. En la penúltima escena de la Jornada Segunda, cuando se encuentra de nuevo recluido en la celda de la torre, en un diálogo que mantiene con el viejo Clotaldo, dice:

S(egismundo): "Sí, hora es ya de despertar"

C(lotaldo): ¿Todo el día te has de estar
durmiendo? ¿Desde que yo
al águila que voló
con tarda vista seguí,
y te quedaste tú aquí
nunca has despertado?

S(egismundo): No,
ni aun agora he despertado,
que según Clotaldo, entiendo,
todavía estoy durmiendo.
Y no estoy muy engañado;
porque si ha sido soñado,
lo que vi palpable y cierto,
lo que veo será incierto" (p. 146).

Pero ya se ha realizado en Segismundo una radical transformación: ha despertado definitivamente, aunque él piense que su vida actual es todavía sueño y aunque no quiera despertar de éste:

S(egismundo): (...)

¿Si fue mi maestro un sueño,
y estoy temiendo en mis ansias
que he de despertar y hallarme
otra vez en mi cerrada
prisión?

(Escena XIII, Jornada Tercera)
(pp. 187-88)

(Cito según la edición de Ciriaco Morón en *Cátedra*, M., 1986). Si bien es cierto que en la obra calderoniana, este despertar se enmarca dentro de una significación todavía más profunda (la vida es un sueño, apariencia, en tanto que la "otra vida", tras la muerte, es el verdadero amanecer del hombre llamado al "lumen gloriae", a la visión beatífica).

pensamiento implica en una mujer que ha estado siempre acostumbrada a ser autosuficiente, a no depender más que de ella misma).

Cabe también una interpretación no puramente simbólica de Arturo: se pueden ver en él rasgos -físicos, psicológicos...- que nos lleven a concluir que se trata, en efecto, de un personaje real: se nos habían descrito sus rasgos físicos; también conocemos la actividad profesional que realiza, sus aficiones:

"(...) es abogado y ejerce la carrera; pero, en realidad, tiene un gran temperamento de escritor. Está juntando material para un tomo de ensayos; me ha prometido leerme algunas cosas" (pp. 170-1).

A la par que sus gustos literarios (p.ej., su afición por Rilke).

Quizá lo que resulte en él más "inverosímil" sean sus diálogos con Elena, en ciertos momentos demasiado sublimes o "enigmáticos":

"Arturo dice que va a serle muy difícil volver aquí por ahora, y me insta a que haga posible para acelerar mi regreso: ¡Ven pronto; tenemos que organizar nuestra vida, vivir el uno para el otro, estrechando cada día más el cariño que nos une, fundiendo nuestras jornadas en una sola. Quiero que trabajes, y si es necesario, que sufras conmigo también. Para venir a mí te has internado en una ruta de niebla; no te asustes si al pronto no adviertes tus pasos; aunque parezca que me escondo, siempre estaré junto a ti" (p. 230) (subr. mío).

Pero quizá esto pueda justificarse porque también Arturo aparece tamizado por los juicios que realiza Elena de él; tanto es así que incluso ella misma se cuestiona su realidad fuera de ella:

"¿Cómo es Arturo? Desde hace un rato me empeño en recordarlo, resumiendo en una sola las distintas imágenes que poseo de él. Logro sentirlo, pero nunca figurármelo. Sé lo que es en mí, en mi ternura que florece más alto cada vez que le nombro, en mi vida que se detuvo al borde de la suya para seguirla sin ir más lejos, sin sobrepasar su nivel. Lo que ignoro totalmente es su realidad objetiva, extrínseca. ¿Cómo es Arturo fuera de mí; ¿cómo le ven los que no le tienen en sí mismos, los que no le llevan en su alma, como le llevo yo?" (p. 209).

De todas maneras, en Arturo puede existir cierto fundamento en la realidad: su talante de escritor más que de abogado, su atractiva personalidad siempre un poco difuminada... recuerdan al menos remotamente a otro "personaje" que estuvo muy cerca de nuestra autora y que, a los cinco meses de aparecer la novela, contrajo matrimonio con ella: Juan José Domenchina. (Incluso el nombre mismo de Arturo es idéntico -¿pura coincidencia?- con el protagonista de *La túnica de Neso*, la novela que el poeta madrileño publicó en 1929). Domenchina ejerció una carrera diferente a la que había estudiado (Magistero); vivió también en Madrid, tenía una acusada sensibilidad artística; idéntica aversión a la de la protagonista (y a la de la autora) hacia el noviazgo... y, aunque existe claramente elaboración en la creación del personaje, sin embargo estas "coincidencias" biográfica (119) nos llevan a cuestionarnos, del mismo modo, la identidad de Elena: su posible identificación con la autora confirmando así el carácter autobiográfico de la narración.

(119) Champourcin pudo haber utilizado datos reales para la configuración de su personaje; sin embargo resulta más verosímil pensar que Arturo no es más que el desdoblamiento de Elena -cfr. J.J. Domenchina, "Ernestina de Champourcin: *La casa de enfrente*, artº cit.)-.

D. La casa de enfrente: ¿autobiografía?

Ya en repetidas ocasiones se ha hablado de la forma de diario adoptada en la novela, y de su relato en primera persona. Parte de la crítica (Obregón, Nora), se inclinaba por afirmar su índole autobiográfica. El resto, aunque explícitamente no lo diga así, o no se lo planteen, vienen a confirmarlo al hablar de la sinceridad, espontaneidad; la lealtad y franqueza de su autora... Y esto no en detrimento, por supuesto, de un mínimo de invención o fabulación en la factura del personaje -que sí lo es, es decir, que forma parte de la creación literaria-, aunque mucha similitud guarde respecto de su modelo.

Efectivamente, muchas son las semejanzas de Elena y Champourcin, aunque sólo se den en aspectos externos: su educación con institutrices, sus estudios en un Colegio de religiosas, su juventud en Madrid, sus gustos literarios y lecturas (Maeterlink, Lamartine, Hugo, Rilke...). En cuanto a su forma de ser, el carácter despierto, imaginativo y fantástico, su avidez intelectual, su "liberalidad"... Todo parece apuntar a que se trata de una autobiografía (121), aunque, eso sí, muy "sui generis", dado su curso íntimo, que es lo verdaderamente relatado en este periplo o incursión por los parajes del alma de Elena. En este sentido implica también un desvelamiento para el lector y para el crítico: Champourcin "se dice" en prosa, se revela. ¿Por qué negar entonces, o preguntarse por el género literario de *La casa de enfrente*?. A la vista está: novela, puesto que "no-

(121) En una reciente entrevista con la autora (23.II.1991), hablando del hipotético carácter autobiográfico de la novela, aunque no lo afirmó abiertamente, tampoco lo negó.

vela" la realidad de la autora, y, además, la "novela" (fabula, narra, cuenta). Es cierto que se trata de una novela "abierta": se inicia con la infancia de la protagonista, prosigue con su adolescencia, juventud y concluye en su madurez, cuando el personaje está perfectamente (que no vitalmente) acabado. No sabemos nada acerca del futuro de Elena pero, a pesar de esto, el final de la novela es un punto de llegada del personaje (su encuentro definitivo con el amor).

¿Qué obstáculo, por otra parte, puede existir para que un diario -que en este caso sí lo es, aunque en un sentido amplio- o una autobiografía sea, al mismo tiempo, una novela?. Mejor cabría decir que se trata de una novela autobiográfica escrita en forma de diario (122).

Y aún más: un diario que es casi una etopeya, ya que interesa más la envergadura moral de la protagonista, a pesar de que no queden por esto marginados otros aspectos -también constitutivos de esta configuración- que dotan a la novela de un especial atractivo; por ejemplo, todas las descripciones físicas, de acciones o pensamientos, que subrayan la "feminidad" de la protagonista.

(122) En todas las notas que hacen referencia a la bibliografía de la autora, lo de novela aparece entre paréntesis: *La casa de enfrente* (novela).

A modo de conclusión

La casa de enfrente constituye uno de los capítulos de obligada referencia dentro de la obra de Champourcin, tanto en sus aspectos más extrínsecos y formales (el conocimiento de sus notables dotes novelísticas), como para la comprensión de su obra poética, cargada una y otra de símbolos y metáforas amorosas que resultarían de difícil interpretación sin este poema o romance prosificado, siempre y cuando se entiendan en el sentido que las hemos analizado y que examinando la totalidad de su obra, y por las diversas conversaciones mantenidas con ella es el que parece que la autora quiso darle.

Quizá el rasgo más sobresaliente -y justamente elogiado por toda la crítica- sea esa originalísima visión de la feminidad, como "aptitud-para-amar", frente a lo masculino (búsqueda y goce de ser-amado). En estos aspectos radican las diferencias entre realidades como "entrega" (que, en este caso se identificaría con feminidad, con ser-mujer) y "conquista" (el ser del hombre). En la primera el propio ser ya no se posee, en tanto que en la segunda se conserva para sucesivas y posibles conquistas (como ejemplo-tópico tenemos en nuestra literatura a Don Juan Tenorio...). "Amar es permanecer" nos dice Elena; quiere grabárnoslo también Champourcin.

El profundo lirismo que envuelve cada una de las páginas (como una suerte de metáfora continuada); el lenguaje tan humano y directo (¡y femenino!) de la protagonista con sus deliciosos "tanteos" hasta llegar a penetrar en su verdadera identidad; la originalidad en el planteamiento de la pasión amorosa en los labios de una mujer... hacen de esta obra que vio

la luz en 1936, una novela muy destacable en el panorama literario de su época, a pesar de ser la única obra de este género, totalmente acabada, escrita por nuestra autora.

"Mientras allí se muere"

En noviembre de 1974, en las páginas de *Insula* (123), el crítico José Domingo anuncia felizmente la aparición en España de la reimpresión anastática de la revista *Hora de España* (1937-8), a cargo del editor alemán Detlev Auvermann (124), como inicio de un ciclo de lo que constituiría la "Biblioteca del 36. Revistas Literarias en la Segunda República Española". Aparte de elogiar esta cuidada edición, hace una breve historia de la revista, de su significación para la vida cultural de la zona republicana trasladada a Valencia en 1937, sus colaboradores y su contenido: "El ensayo -en su más diversa y amplísima temática-, la poesía, el teatro, la crítica y la narrativa tuvieron lugar en las páginas de *Hora de España* y casi siempre obedecieron a un admirable eclecticismo". El interés de esta publicación, seguirá diciendo el crítico, estribaba en que España prosiguiera "su vida intelectual o de creación artística en medio del gigantesco conflicto en que se debatía", y cita a Champourcin entre los escritores que publicaron allí ensayos y, más adelante, entre los nombres que "constituyen una completísima antología de la actividad poética en la España republicana".

Nuestra autora, en el único ensayo (125) que redactó para esa revista, habla también de esta recuperación de la vida intelectual que supuso la creación de tan ambicioso proyecto como *Hora de España*:

(123) cfr. "La Reimpresión de "Hora de España"" (nota de lectura), nº 336, p. 12.

(124) Glashütten im Taunus: Verlag Detlev Auvermann, Germany 1972.

(125) "Rosalía de Castro (1837-1937)". B., II/1937, pp. 11-20).

"El 21 de febrero de 1937, ahora hace un año, se cumplió el centenario del nacimiento de Rosalía de Castro; España en plena guerra civil, no tenía tiempo ni quietud para dedicarse a las conmemoraciones literarias; ahora que la vida intelectual española milagrosamente reanudada entre el fragor de la lucha, sigue su curso, queremos hacer constar que el centenario de la insigne escritora gallega no nos pasó inadvertido y que la evocamos hoy con una emoción y una simpatía que quizás las circunstancias nos hacen sentir con más fuerza y mayor afinidad" (pp. 17-18).

Ernestina había colaborado además con lo que ella tituló "fragmento de novela", "Mientras allí se muere", que apareció en el número 19 de la revista, correspondiente a julio de 1938 (126).

Efectivamente se trataba de un fragmento de lo que nunca llegó a ser la novela que Champourcin había comenzado a escribir a los pocos meses de iniciarse la guerra civil española (127), mientras residía en la capital de España. Otros fragmentos con el mismo título se publicaron en la revista mejicana *Rueca* (128), probable continuación de la novela iniciada en *Hora de España*. La crítica no se preocupó de ninguna de las dos, y la casi única alusión a ella son las palabras que escribe Champourcin en su libro de memorias *La ardilla y la rosa* (129):

-
- (126) A este propósito dice nuestra autora: "Allí (en Valencia) nos reunimos infinidad de escritores y artistas en la Casa de la Cultura, y por entusiasmo en unos o inconsciencia en otros se hizo un esfuerzo porque no se interrumpiera la vida intelectual. El mismo *Boletín de Información* del Ministerio de Propaganda llegó a publicar algunas páginas poéticas en las que colaboramos todos.

Hora de España empezó a editarse en Valencia cuando se inició desde Madrid el éxodo del Gobierno" (*La ardilla y la rosa*, p. 47).

- (127) En un reciente artículo del profesor Ascunce Arrieta ("Ernestina de Champourcin: la autenticidad hecha poesía (y 2)", en *El Diario Vasco*, 19.II.1991, p. 59), se lee: "A partir de las vivencias que tiene en este trabajo (el que desarrolló como auxiliar de enfermería en el hospital regentado por Lola Azaña) inicia la redacción de una novela Mientras allí se muere, inconclusa por falta de final o porque ese final fue destruido por la autora".
- (128) FCE. México, 1984 (1ª ed. facsimilar). Tomo I (otoño de 1941/verano de 1943), nº 1, pp. 39-48.
- (129) En la col. "Anaquel de recuerdos" nº 1, de Los Libros de Fausto. M., 1981.

"Ya encajada en el hospital, empecé a escribir alocadamente una novela de la guerra, cosa absurda estando en medio de ella y sin perspectiva alguna. Unos trozos se publicaron casi un año después en *Hora de España* (p. 43).

y las palabras de agradecimiento de Juan Ramón Jiménez en su conferencia "Aristocracia y democracia", publicadas en su *Política poética* (130)

-
- (130) Agradecimiento porque Champourcin lo había mentado en esas páginas. En *La ardilla y la rosa*, dice la autora: "Yo nunca pensé que Juan Ramón había leído aquel capítulo en que aludía a él en forma novelada; pero un buen día, estando en México y en el año 1941, recibimos un folleto con tres conferencias de Juan Ramón y con dedicatoria fechada en Coral Gables. La dedicatoria está a lápiz y dice lo siguiente:

"A Ernestina y Juan José.
¡Con muchas gracias por la Antología y sin olvidar nunca la página que copio en "Aristocracia y Democracia!"

Juan Ramón

Coral Gables, 1941

En su conferencia, después de unas reflexiones sobre el tema y de aludir a la misma confusión a la que acabo de referirme, el poeta dice: "Voy a leer un breve pasaje muy pintoresco y divertido ¡ahora! de una novela honrada de la guerra, escrita por mi amiga Ernestina de Champourcin", y a continuación copia este párrafo de aquel difunto escrito (...)" (pp. 44-5).

Además Juan Ramón escribió una carta dirigida a Juan José desde Coral Gables (fechada el 25 de enero de 1940) en la que decía lo siguiente, refiriéndose también al fragmento de novela:

"He visto recientemente un nº de "Hora de España", el 20, creo, donde Ernestina publica un fragmento de novela, con una cariñosa alusión a mí. Se lo he agradecido mucho. (Pues otro día me libré por no tener dentadura postiza). ¡Qué diferencia lo de Ernestina, tan verídico, de lo de esa idiota de Constancia "de la Mora y Maura", todo falso y cambiado!. El marimacho mayor de España, la machota non plus. Tenía ganas de contestarle, pero ¿para qué?. Sería propaganda. Y no quiero aumentársela a ese libro repugnante".

Arturo del Villar, en una nota a pie de página, explica que Constancia de la Mora había tenido alguna amistad con Zenobia en Madrid, y el libro al que alude Juan Ramón es Doble esplendor, publicado por primera vez en 1939 en Londres; (cfr. *La ardilla y la rosa*, pp. 82-83).

La dificultad de su encasillamiento

Aunque desde un principio haya incluido estos fragmentos dentro de la prosa narrativa "de creación", su contenido claramente "de memorias" de los acontecimientos transcurridos durante la contienda del 36, obligan a justificar esta clasificación. Obedece, en primer lugar, a cuestiones formales: estos fragmentos guardan, al menos externamente, apariencia de novela; pero no se trata sólo de un sustantivo concedido arbitrariamente por su autora. Es cierto que en ellos podemos encontrar sucesos vividos por Champourcin (131) en esos primeros meses de la guerra; sin embargo existe, al tiempo, cierta fabulación que, además, recuerda a *La casa de enfrente*. Se podrá objetar que esta fabulación no pasa de ser un recurso literario de "enmascaramiento", y que sólo se produce en los nombres que aparecen allí; sin embargo la "coincidencia" o, mejor, "recurrencia" de algunos temas que remiten a las páginas de su novela anterior, y la forma enteramente novelesca de la narración, me llevan a situarla por lo menos como una obra (si es que pueden alcanzar unas breves páginas la categoría de ésta) de transición entre la prosa de creación y la de memorias o recuerdos. También me he inclinado a esta opción por cuestiones metodológicas: facilitar al lector una parcelación genérica de la producción en prosa.

"Mientras allí se muere" o Madrid, a partir de julio de 1936

Ni en el trozo publicado en *Hora de España* ni en los fragmentos de *Rueca* aparece la fecha en la que se sitúan los acontecimientos. Su fijación cronológica, sin embargo, no resulta tarea ardua: "¡Días primeros de la

(131) Ella reconoce que es, en parte, autobiográfica (cfr. Arturo del Villar, "Ernestina de Champourcin", *artº cit.*, p. 13).

revolución", dice una de las primeras páginas de la revista española (132). Y, tanto en una como en otra, Madrid aparece como telón de fondo, como escenario imprescindible y único del relato. Espacio y tiempo bien delimitados, aunque uno y otro se truequen, a los ojos de la protagonista, en lugares y fechas vividos, revividos y "sobrevividos" (133). Y... recordadas estas inolvidables horas en esa otra *Hora* e hilados en la rueca intemporal de la memoria en diversas ocasiones (134). Son los días de la guerra civil española,

"La más odiosa, la más terrible de las guerras: la guerra civil. La vida madrileña quedó rota, y después del primer estupor y las primeras noticias todo fue distinto. ¿Qué nos había sucedido?" (135).

Camino, la protagonista de la narración, presta sus servicios como enfermera primero en un orfelinato dependiente de la Junta Protectora de Menores y posteriormente en un Hospital oftálmico, al servicio de los

(132) *Hora de España*, p. 58.

(133) En un artº que escribe la misma autora sobre Azorín (Madrid. Biblioteca Nueva) en el mismo tomo de Rueca, dice: "(...) Madrid, Valencia, se nos antojan tan nuestros, tan vividos por todos, tan cerca que (...) lo sentimos todo en nosotros como él lo siente y nos recuerda a cada uno, evoca en cada lector, la luna, Madrid, Toledo, tal como cada uno lo ha visto (...). La indumentaria ha cambiado, el modo de vivir ha cambiado sin duda también. Pero la vida no se ha interrumpido y el espejo continúa allí, en el mismo lugar donde Azorín lo recuerda (...). Sus páginas sin reflejarnos, reflejan algo nuestro, esencial, hondo, que nos fascina y nos conmueve, que nos hace presente -por qué no futuro?- lo que ya pasó" (pp. 133-4).

Las palabras de Champourcin en los fragmentos denovela no aluden sólo a los años de la contienda, sino que se hacen extensivos a ese Madrid que la vio nacer -y donde nació- a su vida literaria...

(134) Además de breves alusiones en algunos artículos, en 1978 publica, en la colección "Adonais", lo que constituye su visión "romanzada" (lírica) de la guerra y el exilio: Primer exilio. Posteriormente, los sucesos de la guerra aparecen relatados en las páginas de *La ardilla y la rosa*, pp. 40-49. Y en números sucesivos de "Los Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón" de Los Libros de Fausto vuelve a referirse a estos mismos acontecimientos.

(135) *La ardilla y la rosa. Juan Ramón en mi memoria*. Col. "Anaquel de recuerdos", nº 1, Los Libros de Fausto. M., 1981, p. 40.

heridos que llegaban pertenecientes al bando republicano. A esto puede reducirse la "anécdota". El relato suscita gran interés cuando descubrimos que Camino es la Elena de *La casa de enfrente*, esto es, la propia autora. Que Africa Millares, la amiga de Camino que estaba al frente del viejo convento transformado en orfelinato, es Zenobia Camprubí; que Susana Ribera de Alcaide, "esposa de un alto personaje a quien su talento y la actualidad política destacaban en primer lugar" (136) se identifica con Lola Azaña; que el Hospital Oftálmico era el Instituto (Hospital) de la calle General Arrando dirigido por Manuel Rivas Cherif; y el orfelinato se encontraba en un antiguo convento de la calle del Fúcar, al que, además de Zenobia y Juan Ramón (137), acudían Gregoria y Benjamín Jarnés... (138).

Pero lo más interesante no son tampoco estas "desvelaciones" sino el relato en sí, que, al igual que en *La casa de enfrente*, ofrece dos "historias" entremezcladas que se funden y confunden: la de la descripción de los acontecimientos, y, de nuevo, la etopeya de Camino, si bien en esta ocasión con menor penetración y abigarramiento psicológico.

La narración de los sucesos reviste especial significación ya que éstos son casi contemporáneos a su escritura y constituyen un testimonio de algo "vivido" y, al tiempo, contemplado y meditado. A pesar de que la autora se refiere al apresuramiento con que estas páginas fueron escritas, la impresión que produce su lectura medio siglo después, no es de crudeza,

(136) *Rueca*, p. 45.

(137) "Un gran poeta que con generoso ímpetu se puso desde el primer día al lado del pueblo, ofreciéndole sin condiciones su ayuda espiritual y material", *Hora de España*, p. 59.

(138) cfr. *La ardilla y la rosa*, pp. 41-2.

acaloramiento, acritud, o ferviente apología, como cabría esperar en una narración de estas características. Por el contrario, se desprende una visión relativamente serena de los mismos, y no por eso ocultando la impresión de caos, de estupor en el que se encontraba:

"¡Días primeros de la revolución! Fiebre de borrar y construir, de echar abajo para hacer de nuevo, de prodigarse vertiginosamente, con una actividad precipitada, dispersa en mil rumbos indecisos.

Idas y venidas jadeantes a la sombra protectora de los fusiles recién estrenados".

"El centro de la población ofrecía un aspecto inédito, extrañamente desolado y bullicioso. Los automóviles con su ir y venir zigzagueante, su vértigo interrumpido por bruscos virajes y peligrosos frenazos, contribuían sobre todo a esta transformación. Nadie tenía en cuenta las direcciones prohibidas, ni los cambios de mano; todos iban a lo suyo, al combate y a la victoria, con un desasimiento absoluto de reglas y leyes, representadas en este caso por las preteridas ordenanzas municipales.

Muchos comercios tenían los cierres echados, pero a la puerta de otros, panaderías, confiterías y tiendas de comestibles, largas colas compuestas en su mayor parte por nerviosas y parlanchinas mujeres, ponían en graves conflictos a los encargados de mantener el orden, muchos de los cuales hubieran preferido marchar al frente que dedicarse a tan arduo menester (...).

En esos días, el Madrid sin recursos empezaba a pasar hambre y el otro a discurrir unos extraños menús, a base de ausencias e ilusiones. Se inauguró la era de los filetes con tomate pero sin filetes, de los calamares fritos sin calamares, de la mayonesa sin huevo. Las más incongruentes sustituciones eran recibidas con un interés general seguido de la adopción inmediata" (139).

Un cierto optimismo está latente en todas las páginas del relato, aun conjugándolas con aspectos que denuncian la tragedia de esos días ya inolvidables. Optimismo que interpreto como comprensión de las circunstancias que rodeaban esos sucesos. "Aceptado" el inaceptable desenlace, la guerra se presenta para Camino como la posibilidad de "hacer algo" (porque así lo reitera en varias ocasiones la autora), de ser útil en una sociedad que parecía desmoronarse:

(139) *Hora de España*, pp. 58 y 63-4.

"Camino, Africa y sus compañeras pertenecían al grupo más limpio y entusiasta; el que sabiendo que aquel trastueque absoluto de la sociedad en que vivían, solo podía traerles daños materiales, se adherían a él fervorosamente, dispuestas a darlo todo a cambio de nada, uniéndose al pueblo en un amplio ademán de magnífico desinterés" (140).

gesto que, en el caso de la protagonista, supone además un admirable comportamiento ya que,

"Aquella firme actitud significaba en muchos casos la ruptura de los últimos lazos familiares, el renunciamiento definitivo a ciertas fáciles posturas cuya comodidad no era del todo desdeñable" (*ibid.*).

Aquí tenemos que volver a la "historia real": la autora pertenecía a la aristocracia (por su título nobiliario); sobrevienen las revueltas populares de los días de la guerra, y había que determinarse tomando alguna posición: no cabía -las circunstancias no lo permitían- una inviable "neutralidad". Sin embargo, el hecho de que, como se nos cuenta en estas líneas, la autora se manifieste apoyando abiertamente al régimen vigente hasta el 18 de julio debe entenderse en el sentido que tienen para no caer en inaceptable reduccionismo simplista:

"(...) desde que estalló se había incorporado exaltadamente a un grupo de amigas que con el decidido propósito de "hacer algo", se enrolaban dispuestas a ayudar al gobierno y al pueblo con cualquier trabajo por humilde que fuera (141)".

Su "republicanismo" no era una postura partidista -en cuanto militante activa de una determinada formación política- sino, de asentimiento a un modelo concreto de forma de gobierno, la República. Y, en este caso, a un régimen que había sido regentado por una figura de trazos tan personales como la de Azaña quien, ante nuestra autora, además de un intelectual de primerísimo orden, era, sobre todo, un amigo que,

(140) *Hora de España*, pp. 58-9.

(141) *Rueca*, p. 41.

desde su difícil situación, había acometido una fundamental tarea, sobre todo en el ámbito cultural, que era el que principalmente interesaba a Ernestina.

Su decisión de apoyo al gobierno y al pueblo no sólo resultaría "chocante" en su familia, sino también entre los mismos milicianos:

"Frecuentemente a pesar del empeño con que procuraban guardar el anónimo, tropezaron con la desconfianza instintiva que algunos espíritus más toscos se creían en la obligación de demostrar ante una apariencia cuidada o unos ademanes naturalmente corteses y ponderados. Para algunos ingenuos, toda persona de expresión culta y maneras refinadas era inevitablemente fascista" (142).

y cuenta a continuación el caso del poeta moguereno, que fue víctima "como algunos otros de una confusión lamentable" (*ibid.*):

"Ese día los milicianos de guarda que solían renovarse continuamente y al azar sin distinción de partidos ni filiaciones, ignorando la personalidad del visitante y ajenos sin duda a toda manifestación cultural, sólo se fijaron en su pulida apariencia y en la barba oscura cuidadosamente peinada que servía de marco a un rostro pálido, impregnado de honda y amable espiritualidad. -"Con esas barbas sólo se puede ser fascista" -proclamó uno de los milicianos-. "Como no se vaya pronto, lo afeitó" -añadió otro, acompañando sus palabras con nada tranquilizadores ademanes" (*ibid.*) (p. 60).

A pesar de estos hechos que manifiestan la ignorancia profunda que envolvía a una gran parte de la población, se relatan de modo positivo acontecimientos que revelan muy bien el sentir de Ernestina, digo de Camino, ante una situación que, además de lo novedoso, guardaba otra serie de atractivos...:

"Los refectorios (...) vibraban con la algarabía heterogénea de unos comensales que sólo la revolución pudo reunir. Fraternalizaban intelectuales y obreros procedentes de todos los partidos e incluso personas que jamás se definieron en política y que sentían entonces el deber ineludible de situarse a un lado o a otro. de sacudir su negligente pereza y trabajar por algo, al fin" (*ibid.*, p. 59.) (*subr. mío*).

(142) *Hora de España*, p. 59.

El primer subrayado explica parte de este entusiasmo ante la revolución: ofrecía la posibilidad de lo que en líneas precedentes, se nos ha dicho: ser útil-para. El encuentro con los demás, la "solidaridad" (asociación común a una causa), la unión que se consigue al perseguir un mismo objetivo. Y así, lo que la vida tantas veces no permite (el encuentro con la multiplicidad, con la variedad de oficios y estados), la guerra lo facilitó. Para Camino ésta significaba poder entrar en contacto con tantos otros "mundos" (personas) de diferentes niveles culturales, sociales... . La revolución permitía una especie de fraternidad universal: realizar un proyecto común, con el íntimo y profundo convencimiento de estar trabajando "por algo, al fin". Sin embargo la condescendencia con ciertos modales adoptados por los milicianos, como prueba de ese común empeño, con la perspectiva de los años se convierte en un juicio más ponderado sobre los mismos. Veamos, a modo de ejemplo, un fragmento de *Rueca* y otro de *La ardilla y la rosa*, aludiendo al comportamiento de estas improvisadas formaciones de soldados:

"Los altavoces de las radios, agotando su máxima fuerza y a punto ya de enronquecer, repetían el último parte de guerra empalmándolo siempre con las notas solemnes, inconscientemente tristes, de "La Internacional". A la puerta del palacio de enfrente, los milicianos de guardia fumaban tabaco rubio confortablemente repantigados en unos inmensos butacones ingleses, cuya piel oscura lo parecía más aún allí, en plena acera, como si se ruborizara de verse al aire libre tras tantos años de encierro entre las paredes de una biblioteca donde no se leía o de un "fumoir", desdeñoso almacén de largos ocios sin sentido" (*Rueca*, p. 40).

"Debo advertir que la mayoría de los grandes edificios de Madrid, palacios, escuelas, bibliotecas, museos, habían sido incautados por las recién formadas milicias, que daban a las calles una fisonomía peculiar. En algunos sitios se sacaron a la acera muebles antiguos que hacían allí un extraño papel con sus damascos y caobas, y en ellos se instalaron los milicianos, según decían, para custodiar los bienes del pueblo, y en ocasiones con grave peligro de los transeúntes entre tanto fusil torpemente manejado" (*La ardilla y la rosa*, p. 42) (subr. mío).

Puede observarse claramente la diferencia de planteamientos, contemplados los primeros con cierto desenfado y euforia revolucionaria y, los segundos, con cierto distanciamiento crítico, si bien los datos que se

aportan en una y otra versión son prácticamente los mismos, vistos, eso sí, desde una óptica diferente. También sucede lo mismo en el relato del sucedido de Juan Ramón. Si en las páginas de *Hora de España*, es cierto que se califica como una "confusión lamentable" (p. 59) por parte de los milicianos, en *La ardilla y la rosa* se alude a él con una mayor penetración de su trascendencia:

"En agosto Juan Ramón y Zenobia salieron de España definitivamente: ninguno de los dos volvería vivo. Tenían invitaciones para dar conferencias y publicar en Cuba y Puerto Rico, y sus amigos del Gobierno, empezando por Azaña, estaban aterrados ante el incidente con los milicianos y el temor de que a nuestro gran poeta le pudiera suceder algo. Es verdad que había aceptado con toda naturalidad el régimen legítimo que entonces gobernaba; pero ¿quién podía responder de aquellas masas desatadas e ignorantes entre las que abundaba la gente de buena voluntad, aunque dejándose arrastrar por la confusión general y la propaganda demagógica mal asimilada?" (p. 44).(subr. mío).

El último párrafo resume muy bien la visión de la guerra de nuestra autora; visión que, en algunos aspectos no difiere de la que narra en los años 38 y 41 respectivamente, si bien quizá pasado ya un cierto "candor" o "ingenuidad" con relación a esa vorágine en la que se entremezclaban partidarios del "régimen legítimo" con esas masas descontroladas que cometieron tantos atropellos, y que acabaron por conducir fatalmente la guerra a su catastrófico final. "El pueblo armado -afirma en las páginas de *La ardilla y la rosa*- era como un niño con una escopeta cargada. No se sabía dónde iban a dar los tiros. Y por otro lado, las más bajas pasiones, desatadas, eran capaces de todo" (p. 41); aunque en *Hora de España* llegara incluso a justificar, hasta cierto punto, su actitud: "En realidad nuestros defensores tenían derecho a todo y era justo que se les concediera" (p. 64).

Por tanto, abierta aceptación al gobierno legítimamente constituido, y prestación de servicios (desde la no-militancia política) para el mismo; acogida entusiasta de esta nueva situación -aun en medio de la crudeza y tragedia en que se desarrollaban- y comprensión de ciertas actitudes -de

las que luego, con el paso y el poso del tiempo llegaría a ver en sus verdaderas dimensiones- que, en aquellos momentos de confusión y sobresalto, son contempladas incluso con desenfado y comicidad:

"A primera vista, los peatones que cruzaban las calles, detenidos continuamente por milicianos armados y hasta por milicianas cuyos moños flamantes y gorritos cuarteros ponían en la densidad trágica del ambiente una nota de carnaval, eran todos proletarios. Los sombreros y los guantes habían desaparecido; tampoco se vía una sola corbata, pero se adivinaba, observando atentamente los cuellos abiertos y las cabezas destocadas, quiénes habían acostumbrado a llevarlos. Sobre algún rostro de antes, la barba descuidada extendía una sombra protectora y en los encuentros abundaban los "¿pero eres tú?" estupefactos" (143).

Se trata de un relato de acontecimientos vividos, como un espejo de la acogida social que tuvieron esos primeros días de la revolución, sin hacer ningún juicio explícito sobre los mismos. A este propósito, pueden traerse a colación unas palabras de Champourcin escritas en la revista *Romance*, el 15 de marzo de 1941 (144), comentando un libro de Isabel Oyarzábal de Palencia, también sobre estos hechos, y que traducen y glosan en definitiva, su juicio sobre esa página de la historia de España todavía sin cicatrizar:

"El grito con que inicia su relato Isabel de Palencia es el grito que se hallaba latente en el pecho de todos los españoles y que cobró en la guerra su máxima y desgarrada expresión. Lo extraño, en los tiempos a que se refieren los primeros capítulos de la obra, era que surgiese en labios de una mujer y en el ambiente de una burguesía hostil refusa a toda manifestación genuinamente humana. Esto significa que Isabel de Palencia, desde su juventud, tuvo que luchar por su libertad como luchó después por la de su sexo, la de su país, y adhiriéndose a las causas más nobles de nuestro tiempo, por la de todos los seres humanos. Pero esa lucha no le dejó, como a otras mujeres en análogas circunstancias, esa insensibilidad y esa sequedad de espíritu que incapacitan para comprender y juzgar sin acritud ni estrechos partidismos los seres y las cosas. Al contrario, aquilatándose y templándose en la fragua de la experiencia -y qué experiencia tan rica y jugosa, tan llena de sentido!- su feminidad -su humanidad- aprendió a considerar la vida y los hombres con una benévola indulgencia y una curiosidad afectuosa que la ayudan a comprender lo más ajeno a ella misma e incluso a perdonar blandamente sin desdén ni amargura. ¿Aunque los demás no piensen como nosotros, vamos a abrir un abismo infranqueable que nos impida -o les impida-un día acortar las distancias y encontrarse en un cruce, sin ceder ni abdicar?. En todos los caminos hay siempre un signo-

(143) *Rueca*, p. 46.

(144) "Yo quiero libertad", nº 22, p. 19.

clave, un símbolo de todos y para todos, que llega al corazón más endurecido, suavizándolo sin doctrinas, ni argumentos, ni dictados. (...) ¿Por qué alzar barreras en las múltiples rutas de la vida para cerrar el paso a los que dejamos lejos, pero que quizá ahora se quieran acercar?. (subr. mío).

Aunque un poco largo, el pasaje no tiene desperdicio alguno y, teniendo en cuenta la fecha en la que se escribió, que constituye un documento interesantísimo, prueba fehaciente de la objetividad (que tanto se echa en falta en interpretaciones y trabajos recientes, transcurrido ya medio siglo desde el final de la guerra), mesura y una notable capacidad de ponderación y comprensión de nuestra contienda civil. ¡Y escritos desde "la otra España", desde el exilio!. Planteamiento absolutamente "revolucionario" de la revolución, sin tópicos, ni partidismos, ni revanchismos, ni... Resulta cuando menos encomiable esta serenidad de juicio y, sobre todo, revelador de la profunda humanidad de nuestra autora: rasgo que caracteriza no sólo su hacer literario, sino su persona. Visión igualmente "innovadora" dentro de su época, que le confiere especial relevancia por este mismo motivo.

Pero todavía queda más: Champourcin nos hablaba de esa jugosa y rica experiencia llena de "feminidad", cosa que nos lleva, de nuevo, a detenernos en la protagonista de "Mientras allí se muere", para explicar la continuidad en la trayectoria novelística iniciada -que no concluida- con *La casa de enfrente*.

La segunda historia que podemos leer es la etopeya de Camino, la protagonista principal de los fragmentos publicados en las revistas española y mejicana. En esta ocasión, a diferencia de *La casa de enfrente* el hecho de que sea la protagonista principal no va en detrimento del resto de los personajes que sí tienen una entidad real (en la novela y fuera de ella, aunque aparezcan con seudónimos, en algunos casos son fácilmente reconocibles, no por las semejanzas que éstos guardan con relación a los verdaderos, sino por su intervención en la historia "verdadera").

Camino es, de nuevo, Elena, aunque ahora el relato esté escrito en tercera persona: la recurrencia de ciertos elementos lo avalan suficientemente:

"La pregunta de Africa deshizo en un momento la expresión satisfecha y alegre que la atmósfera del refugio, los progresos en él conseguidos y el afectuoso recibimiento de las niñas lograron despertar.

-¿Noticias, de quién iba a tenerlas?- replicó desganada, con un ademán de súbito malhumor que le endurecía el ceño, rompiendo la armonía de una frente que era quizás lo más interesante de su rostro" (145) (subr. mío).

"Aquella noche eran más de las diez, los enfermos habían cenado y empezaban a adormecerse. Camino, de pie junto a la ventana, tenía la frente sumida en lo oscuro y se dejaba cubrir por las sombras (...)" (146) (subr. mío).

¿No vamos reconociendo ya al personaje que se esconde tras esa enigmática frente?. Los elementos "clave" se acumulan en múltiples pasajes...:

"Camino soñaba, pero ningún contorno preciso le encendía la imaginación. Soñaba sin saber en qué (...). Se esforzaba como pocos en sentir la guerra y la revolución, lanzándose a todo generosamente, con un ímpetu entusiasta, quizás un poco pueril, que solía acompañar todos sus actos. En semejante estado de ánimo, durante aquellos días de frenética locura que iniciaron la guerra fue protagonista y testigo de múltiples incidentes, agradables unos y desagradables otros para su ávida sensibilidad. Por lo mismo que vivía en la guerra, sus momentos de reposo la llevaban inconscientemente lejos, a un limbo vago y sedante, sin "consignas" ni estridencias, donde no era necesario sentir ni luchar" (147) (subr. mío).

En las páginas de *La casa de enfrente* habíamos dejado a Elena con el "amor encontrado", ya plenamente segura de sus actos, realizada por completo toda su personalidad. En estos nuevos fragmentos contemplamos

(145) *Hora de España*, p. 62.

(146) *Romance*, p. 27.

(147) **Ibid.**

a una Camino en principio poco afianzada, a pesar del simbolismo que esconde su nombre (que, inconscientemente relaciono con esa ruta, también enigmática, buscada por nuestra autora):

"Camino era distinta: una inquietud agotadora la acuciaba constantemente y la total ausencia de un afecto sólido cuyas raíces la sujetasen, prestaba a su vida una movilidad patética, que aferrándose a toda causa noble, intentaba convertir en eficaz empeño su deambular febril y solitario. El amor estuvo cerca de ella varias veces, pero un algo impalpable que no consiguió nunca analizar, distanciaba de pronto su espíritu del que buscándola perseguía en vano un acercamiento definitivo" (148).

Poco segura de sí misma pero, al tiempo, marcando distancias respecto de quien "buscándola perseguía en vano -porque ella ponía límites, barreras que impidieran esa "invasión" total- un acercamiento definitivo".

No existe contradicción entre Elena y Camino. Más bien se trata de una retrovisión en el proceso evolutivo interno, como si todavía Camino no hubiera encontrado el amor ni, por tanto, la posibilidad de una entrega total, y permaneciera guardando celosamente su vida íntima.

De nuevo aparece también en la narración un personaje, Africa, en principio antitético a la protagonista, aunque esta vez se caracterice justamente por lo contrario que María Rosa, y se dibuje con una personalidad absolutamente hecha y firme en sus trazos psicológicos y vitales. Es el espejo en el que Camino se mira para contrastarse:

"Camino se entendía con Africa maravillosamente aunque en el fondo sintiera que una imperceptible distancia le impediría siempre llegar del todo a su amiga y que ésta pudiera asimismo comprenderla bien. A su lado la joven enfermera se encontraba aun infantil y vacilante, lejos del espléndido equilibrio físico y moral que irradiaba su amiga en el menor de sus actos. Africa se había encontrado definitivamente; su vida íntima de absoluta afinidad con su marido, sus actividades sociales, formaban un todo perfecto y armonioso en el que podían apoyarse sin temor su firme vitalidad y su rebosante optimismo. La tristeza o la duda no existían ya para ella. Su vida propia estaba conquistada y podía lanzarse libremente a conquistar las del

(148) *Hora de España*, p. 61.

prójimo, enarbolando la mejor bandera; su claro ejemplo y la paz alegre que dimanaba de todo su ser" (*ibid.*).

No se trata de que Camino busque **ser como** Africa: admira en ella "haber llegado ya", haber encontrado definitivamente su ruta (la gran preocupación de Elena en *La casa de enfrente*) y recorrerla con esa seguridad que produce andar sobre el propio camino.

No voy a abundar más sobre el mundo interior de Camino, puesto que si se trata del doble de Elena, basta remitirse a las páginas anteriores. La forma de resolver su conflicto interior (esto sí que es necesario decirlo porque varía en su forma), es la entrega generosa a los demás (no a un sólo hombre, como en el caso de Elena y Arturo): primero los niños del orfanato, después los enfermos del Hospital oftálmico. La conclusión nos llega de los labios de Camino:

"La revolución le trajo un bien enorme; gracias a ella abandonó unos sueños estériles para verter su entusiasmo en una obra cuyo resultado práctico podía comprobar diariamente" (*ibid.*).

El "compromiso"

Estos fragmentos de novela que aparecieron en *Hora de España* y *Rueca*, no tienen un carácter exclusivamente histórico: los sucesos relatados se funden con la visión que tiene Camino de los mismos (que se acerca mucho a la Historia real). El mayor interés estriba en lo que se dice y, fundamentalmente, en "quién" lo dice:

"En el fondo, esas tontadas [alude a un sucedido trivial en el Hospital oftálmico] no tenían consistencia ninguna; eran un juego para engañarse y distraerse; ninguna de las que tomaban parte en él creían en su propia frivolidad, sólo algunas señoras mayores se escandalizaban, sin comprender, lanzando anatemas contra "esa juventud que no comprendía la gravedad del momento"... Lo cierto era que los jóvenes se habían penetrado de ella más que de nadie. Después del 18 de julio nadie que tuviera sensibilidad y que no fuese completamente fósil podía seguir viviendo como antes. Era imposible. Hasta los más indiferentes, los apolíticos, fauna egoísta

que la existencia demasiado fácil hace viable, se vieron obligados a escoger otra postura para no llamar la atención" (149).

Evidentemente con estas líneas no se arenga a la "toma de partido", sino a la "toma de conciencia" -término harto desagradable y por desgracia muy socorrido, pero que viene perfectamente al caso-: "nadie (...) podía seguir viviendo como antes" dice la autora: había que cambiar la forma de vida porque también las circunstancias habían variado. Quizá esto pueda explicar también este tanteo o indecisión de la protagonista ante su propia vida en estas páginas, aunque se resolviera definitivamente por "ser útil", por "hacer algo". Gesto que puede calificarse de compromiso, y las líneas de estos fragmentos, de literatura "comprometida". Comprometida en el sentido de "humana". Si en *La casa de enfrente*, Elena se caracterizaba por su hermetismo, por su vida aparte, que luego se trocaría en vida compartida al salir de su propia realidad y asomarse a esos otros mundos, Camino se encuentra sumergida de lleno en lo que le rodea, y desde aquí, desde lo externo a ella, realiza el acto de "asomamiento" a sí misma. Lo "ajeno" forma ya parte de su vida, comprometiéndola más consigo misma (en cuanto que le hace "ser consciente de" ese mundo que reclama su ayuda). De la misma manera, la Literatura tendrá que ser también muy "humana", esto es, desarrollar su esencia profundamente humana. En las páginas de su ensayo sobre Rosalía de Castro en *Hora de España*, leemos:

"Es una equivocación suponer que la literatura se desenvuelve en una atmósfera ajena a las realidades humanas y pretender que no sufra el influjo de éstas, que se mantenga insensible e incólume entre las diversas vicisitudes que conmueven incesantemente a la humanidad.

Claro que existe una literatura de invernadero y laboratorio que reúne estas características y que exige en quienes la elaboran, una innata predisposición a la alquimia de los sentimientos, y un alejamiento instintivo de todo lo actual y humano.

Pero la literatura que a pesar de no ser escrita con preocupaciones de público, es de todos y llega a todos, esa, aunque no hable de ellos, se deja impregnar por los vaivenes de la historia, recibiendo su huella y conservándola a través de siglos y generaciones" (p. 19).

"Aunque no hable de ellos", "a pesar de no ser escrita con preocupaciones de público": Champourcin no se refiere al hecho de que la Literatura tenga que ser panfletaria o, en el caso que nos ocupa, política o social (para ella ha de cumplir un requisito indispensable: carecer de adjetivos). Literatura, por tanto, en cuanto está escrita por el hombre y se dirige al hombre, que será portadora de lo más íntimamente humano: aquello que se encuentra indisociablemente unido a él, el imbricado conjunto de múltiples factores -familiares, históricos, culturales...- que le rodean. *Hijos de la ira*, p. ej., está escrito, como declara su autor (150) "lleno de asco ante la "estéril injusticia del mundo" y la "total desilusión del hombre"; y desde la protesta: "Protesta, ¿contra qué? Contra todo. Es inútil quererlo considerar como una protesta especial contra determinados hechos contemporáneos. Es mucho más amplia: es una protesta univeral, cósmica, que incluye, claro está, todas esas otras iras parciales" (subr. mío). Y no por eso hay que considerarla como alegato político; se trata de una obra plenamente comprometida con el hombre y con su situación histórica. Este es el sentido de las palabras de Champourcin, que exige ante todo que la Literatura (la poesía) lo sea, es decir, que no traicione su naturaleza por un tendencioso y malentendido sentido de la "solidaridad", que lleve a sacrificar el arte utilizándolo como medio -o para fines extra-literarios.

Así el compromiso, libre de cualquier partidismo, se manifiesta como un rasgo propiamente "humano", que eleva a la protagonista haciéndole prescindir de un "status" que, en esas circunstancias, carecía ya de sentido mantener. Más que de compromiso -que sí lo es- cabría hablar entonces de humanismo, en cuanto a lo que se opone a la asepsia, o, mejor, a la inercia.

(150) En Dámaso Alonso, *Poemas escogidos*. Gredos. M., 1969, p. 194.

Los elementos literarios que configuran los fragmentos

Decíamos que, tras su lectura, quedaba cuestionado el problema de su género, a caballo entre lo novelístico y el relato de memorias. También señalamos uno de los procedimientos "novelescos" al que se había recurrido: el de la ocultación o enmascaramiento de personas a través de nombres ficticios; y en cuanto a las formas verbales, al uso del tiempo pasado -pretérito imperfecto de indicativo- tan característico del género narrativo.

Aparecen algunos diálogos -sobre todo en *Hora de España*- en los que, lógicamente, los tiempos verbales cambian para actualizar el contexto en el que se circunscriben. El uso de la tercera persona y del tiempo de pasado es el rasgo más distintivo con relación a *La casa de enfrente*.

Muchos otros artificios remiten a la identificación de la autora de los fragmentos. Por ejemplo, el lirismo, que impregna ambas versiones:

"Africa misma se inquietó un poco ante aquella absurda actitud y el poeta replegando tristemente sus alas tuvo que desaparecer, buscando clima más propicio a la inmaterialidad lírica de su vuelo" (151).

"Aquella noche eran más de las diez, los enfermos habían cenado y empezaban a adormecerse. Camino, de pie junto a la ventana, tenía la frente sumida en lo oscuro y se dejaba cubrir por las sombras en espera del coche que debía conducirla a su casa. Le dolían las piernas tras la dura e intensa jornada, pero prefirió, en vez de sentarse en el portal con sus compañeras, permanecer allí, refrescándose en la paz momentánea de la calle sin luz. Hubiera prolongado aquellos minutos indefinidamente. La tarea ya concluída, podía permitirse el lujo de soñar un poquito, vagando sin rumbo concreto por ese cielo cuya quietud no tardaría en romper el ala implacable de algún pájaro gris" (152).

En algún momento el descriptivismo lírico nos recuerda ciertas reminiscencias azorinianas (como sucedía en *La casa de enfrente*):

(151) *Hora de España*, p. 60.

(152) *Rueca*, p. 41.

"Pero lo mejor de las ventanas estaba más lejos, en el horizonte claro, de una nitidez impecable y absorbente, que acogía en sí todos los pensamientos, todas las inquietudes, sumergiéndolas en el baño sedante de su pureza inmóvil, y también más cerca, en el estrecho jardincillo que, como dos brazos del jardín verdadero ceñía la fachada del hospital a uno y otro lado de la puerta, atenuando con su leve sonrisa la severidad triste de la entrada." (*ibid.*, p. 40).

En los fragmentos de *Rueca* también aparecen algunos extranjerismos que, son puestos de relieve por ir en negrilla: "frigidaire" (p. 39), "fumoir" (p. 40), "nurses" (p. 45), etc, que le confieren aires innovadores o delatan la impregnación -tan prematura (sólo habían transcurrido dos años de exilio)- de una cultura nueva en el registro lingüístico -e intelectual- de nuestra autora.

Y tanto en *Hora de España* como en *Rueca*, la espontaneidad, sencillez, -aún dentro de un estilo muy cuidado- son características relevantes del relato, junto a su "feminidad", ya estudiada en *La casa de enfrente*, no sólo porque la mayoría de los personajes que intervengan sean mujeres, sino por cómo se cuenta la historia, y aun por lo que se cuenta. Lógicamente, resultaría más que llamativo encontrarse párrafos como el que siguen de la pluma de un hombre:

"Todo herido nuevo representaba un enigma para los que debían cuidarle. La buena voluntad de Camino se estrellaba pocas veces en su empeño de aliviar y comprender. Tarde o temprano acababan por quererla aquellos milicianos impetuosos e indisciplinados que en manos de los médicos y sobre todo de las enfermeras volvían a tener tozudeces y manías de niños. Al principio, algunos trataban al personal que los cuidaba altivamente, demasiado penetrados de su heroísmo y de las atenciones que por él, sin duda, merecían. Esos eran difíciles y ponían a prueba la paciencia de quienes se les acercaban. Camino, cuando después de colocar veinte veces un miembro escayolado o mullir de mil modos una almohada, sin conseguir que el enfermo se quedara a gusto, oía de sus labios despectivos: "eres una señorita", o bien, "tienes las manos demasiado finas para una enfermera", se limitaba a sonreír hacia adentro, sin cansarse jamás de repetir los gestos que se le pedían. Pensaba que los heridos tenían derecho a todo y lo que no hubiera consentido a nadie, le divertía, dicho por ellos, como una travesura en un niño malcriado. Era tan nuevo todo, que a veces los trataba con mimo excesivo, casi impropio, y los movía con un temor absurdo como si fueran a romper" (153).

(153) *Rueca*, p. 42.

Finalmente, otro rasgo característico es su gran expresividad, conseguida a través de sencillas, pero muy logradas, metáforas:

"(...) Lloraban los niños abrazándose a utensilios y enseres más grandes que ellos, mientras sus padres recorrían el barrio de Salamanca haciendo interminables estaciones en cada portal y siendo rechazados múltiples veces antes de encontrar por fin un rincón donde cobijarse. Era como si las extremidades de Madrid se desangraran en una transfusión generosa, vertiendo sus rojos borbotones en las pálidas venas azules del barrio aristocrático" (154) (subr. mío).

La narración aparece, pues, como una interesantísima visión -y versión- de los acontecimientos vividos casi coetáneamente al momento en que fueron escritos. Está llena de viveza y colorido, de sinceridad -sin tapujos, pero sin consignas en clave política-, a pesar de escribirse *desde* un bando concreto -el republicano-, con mayor poso y objetividad quizá los fragmentos publicados en *Rueca*, y una mayor abundancia de elementos de carácter subjetivo, de análisis de la situación externa y de su repercusión en los ojos que la contemplan (los de la protagonista). Capítulo y tema que se completa con algunas páginas de *La ardilla y la rosa*, y con *Primer exilio* (la guerra y el exilio "en verso"), con muy pocas variaciones en cuanto a la visión de estos hechos de nuestra historia (y esto me parece lo más plausible y significativo dentro de la vida y obra de Champourcin). Historia que muchos de los escritores coetáneos y del mismo "bando" fue tratada con otro tono, más subjetivo y beligerante (p. ej.: Sender en *Contraataque*, o Zamacois en *El cerco de Madrid*), cosa que hace más meritoria la obra de Champourcin, al haberse sabido distanciar de esos acontecimientos y ofrecer una visión más mesurada y comprensiva que la del resto de nuestros literatos.

(154) *Hora de España*, p. 65.

La ardilla y la rosa (Juan Ramón en mi memoria): Un primer libro al hilo del recuerdo

1981 fue el año conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez. Aparte los actos culturales que se realizaron con ese motivo, aparecieron en el escenario literario un buen número de obras, reediciones, etc., todos ellos homenajes para el andaluz universal. Ernestina no podía faltar a esa cita, aunque su presencia, con *La ardilla y la rosa*, no fue por propia iniciativa. Pero ahí estaba, sumándose a tantas voces - testimoniales, como es su caso, las unas; admiradoras y estudiosas o investigadoras las otras-. Y su pequeña, en cuanto al número de páginas, aportación, lejos de disminuir valor o interés a la obra, la rodeó de un especial encanto a la vista de su contenido. No era la primera vez que nuestra autora escribía sobre el poeta de Moguer. Ya hemos visto su alusión en "Mientras allí se muere" (los fragmentos de *Hora de España*). Posteriormente, desde su exilio mejicano, Juan Ramón vuelve a ocupar espacio entre sus líneas en un artículo-reseña que Champourcin publicó en la revista *Rueca* (155) a propósito de la edición de *Españoles de tres mundos*, y posteriormente, en dos colaboraciones en la española *Poesía Hispánica* (156), y en sus comentarios en entrevistas periodísticas (157),

(155) "Españoles de Tres mundos. Juan Ramón Jiménez", p. 283.

(156) "Crítica paralela", de Juan Ramón Jiménez, XI/75, pp. 3-5 y "La obra desnuda de Juan Ramón Jiménez", VI/76, pp. 12-13.

(157) P.ej., la citada de A. del Villar en *La Estafeta Literaria* (vid. bibliografía); los artºs. de J. Sáenz Angulo en *ABC* (25.II.1981, p. 38, "Quiero cambiar su imagen tópica") y en el *Diario de Burgos* (29.IV.1981, pp. 16-17: "E. de Ch. y su amistad con Juan Ramón"), el de E. Giménez Caballero publicado en *Diario 16* (25.IV.1981, p. IV: "E. de Ch. y Juan Ramón"), etc.

además de su contribución con un artículo prelude de *La ardilla y la rosa* en las páginas del diario madrileño *Arriba*, que dedicó un especial cultural a Juan Ramón con ocasión del vigésimo centenario de su muerte (158).

Pero aún hay más: ya en la temprana fecha de 1928 Ernestina publica tres interesantísimos "escaparates" literarios, bajo el título "Poesía de hoy", en *La Epoca*. En el primero de ellos (con fecha 22 de septiembre), después de explicar su propósito (por la vía de la negación, de lo que no quiere hacer (159)), presenta al primer vate de la poesía contemporánea que "el azar" trajo a sus manos:

"Juan Ramón Jiménez, el poeta faro, como lo llamó un joven escritor, es la raíz, el núcleo del que surge toda nuestra poesía. Por ello, por su constante y renovada juventud, creo natural encabezar con dos versos suyos este panorama".

Con esos dos sustantivos, "raíz", "núcleo", ha dejado perfectamente definido el reconocimiento de su indudable magisterio -del que siempre se sentiría deudora y fiel discípula- que, no obstante la evidencia, tuvo también algunos "reniegos", como afirma Juan José Domenchina en su "Lección de poesía" (160).

Aunque también hubo quien confesó abiertamente su influencia y paternidad (161) generacional, restableciendo así, lejos del apasionamiento

(158) "El poeta y la ardilla", 21.IX.1978, p. 19.

(159) "En mi escaparate, fluido de poesías, no hay intento crítico ni clasificador. (...) los libros de los nuevos poetas darían motivo a un largo estudio que no puedo ni quiero hacer (...).

Tampoco pretendo que mi escaparate sea completo (...).

(160) cfr. *El Sol*, 5.II.1933.

(161) Sobre la "paternidad" del poeta moguerense pueden verse muchos estudios y textos. El profesor Emilio Miró, en un trabajo incluido en la *Historia...*, de Díez Borque (Cont....)

y las pequeñas susceptibilidades del momento, la verdad de este hecho indiscutible. Tal es el caso de Rafael Alberti, quien, en su *Arboleda perdida* rescata de posibles injusticias la imagen de J.R.J.:

"Comenzaban (...) por aquellos años -1924-1925- los desvelos de Juan Ramón por la nueva poesía española que con tan apasionado ímpetu y fervor se iba perfilando. Había él registrado ya el fresco fuego juvenil de García Lorca, el noble acento de Pedro Salinas, la perfección lineal de Jorge Guillén, el lirismo casi chulapo del mismo Antonio Espina, la sencillez inicial de Dámaso Alonso, preparándose a recibir en su azotea los aires más recientes, que pronto ascenderían en los nombres de Altolaguirre, Prados, Cernuda, Aleixandre... Jamás poeta español iba a ser más querido y escuchado por toda una rutilante generación de poetas, segura del fresco manantial donde abrevaba y la estrella guiadora que se le ofrecía" (162).

Desde este lejano 1928 hasta 1981, Champourcin no hace más que ir confirmando esta huella del poeta en su memoria, cargada, con el transcurso de los años, de preciosísimos recuerdos. El calificativo que, necesariamente se nos viene a los labios, es el de fidelidad al hombre y a su obra (163).

(161)(...Cont.)

(vid. bibliografía) "La poesía de 1936", cita a nuestra autora formando parte del pupillage poético de Juan Ramón, cfr. pp. 353-354.:

Ernestina, a este respecto, dice, comentando el Estudio que realiza A. del Villar a la Crítica paralela de Juan Ramón (Narcea S.A. de Ediciones, Madrid, 1975) que este crítico, "con aguda percepción, y valiéndose de un ejemplo clarísimo, demuestra, sin dejar lugar a dudas, el magisterio que el autor de *Eternidades* ejerció sobre los poetas del 27 y sobre otros, más de ahora, que quizá no quieran reconocerlo, pero que se pone de manifiesto a poco que se les lea con atención" ("Crítica paralela" de Juan Ramón Jiménez", en *Poesía Hispánica*, art^o cit., p. 3.

(162) Compañía General Fabril Editora, S.A., Buenos Aires, 1959, pp. 209-210.

(163) En este sentido, Francisco Garfias escribe: "Cuenta Ernestina deliciosamente, al hilo de su buena memoria, sus relaciones, correspondencia y admiración por Juan Ramón Jiménez, una admiración y unas relaciones que fueron fieles hasta la muerte del poeta de Moguer, acaecida en 1958" ("Juan Ramón recordado", en *Nueva Estafeta*, nº 41, IV/1982, pp. 98-99) (subr.mío).

Cómo nació esta "historia"

Cuando se pregunta a Ernestina el porqué de no escribir sus memorias, la respuesta es idéntica siempre: "porque están en mi poesía". Hay que acudir entonces a otros medios, quizá más indirectos, de búsqueda. La empresa en este caso resulta sumamente sencilla: basta lanzar el nombre de Juan Ramón, y como palabra mágica, no transcurren más que unos segundos hasta empezar a oír un inagotable cúmulo de recuerdos deshilvanados, o recosidos, o fragmentarios y, como inmediato colofón, también siempre, una frase que resulta incluso ya familiar: "pero bueno, ¿tú no has leído *La ardilla y la rosa*?. Todo eso está ahí. Lo que os pasa a los jóvenes de ahora es que no leéis nada, y os pensáis que Juan Ramón es el autor de un libro que habla de un burrito llamado Platero..." (164).

Gracias a Arturo del Villar y Francisco Garfias, muchos de esos jóvenes mal instruidos -y también los no tan jóvenes-tienen la oportunidad de oír hablar de Juan Ramón en su más profunda dimensión humana y poética:

"Lo que Ernestina de Champourcin nos ofrece en sus recuerdos es un retrato de cuerpo entero, con defectos y virtudes, con manías y generosidades. No pretende separar al hombre del poeta, sabiendo que la personalidad poética es humana. Su obligado entusiasmo por la Obra mayúscula de J.R.J. también la obliga a no deshumanizar a su autor, como debe ser. Por eso siguió al poeta hasta la cocina" (165).

Lo que ambos poetas y críticos lograron en una tarde madrileña (invitados a tomar el ya tradicional té con el que la poeta suele obsequiar, por lo menos a algunos visitantes) fue que Champourcin viera la necesidad y el sentido de que un libro como éste fuera, sencillamente, "hilado":

(164) *Entrevista*, 12.IX.89.

(165) *La ardilla y la rosa*, Epílogo, p. 91.

"Curro [Fco. Garfias] le preguntó por qué no escribía todo aquello que nos relataba de viva voz, para que otras personas aprendiesen también la imagen verdadera de J.R.J., tan desvirtuada por intereses mezquinos".

Conociendo a nuestra autora, no es difícil imaginar la resonancia que expresiones como "imagen verdadera" o "intereses mezquinos" suscitarían en su interior, y así, lo que jamás hubiera trascendido los ámbitos de una entrañable tertulia, pasó a constituir el primer proyecto que inauguraría la colección "Anaquel de recuerdos" de la editorial, dirigida por A. del Villar, *Los Libros de Fausto*, con el incentivo además de ver la luz en el año conmemorativo del centenario de Juan Ramón. Y así sucedió, a pesar de todos los avatares (de carácter administrativo por parte del editor; de inspiración y ordenación de recuerdos para nuestra autora), *La ardilla y la rosa* pudo llegar a buen puerto, y, ya en la *Hoja del Lunes*, del 26.X.81 apareció dentro de los "Nuevos títulos":

"La ardilla y la rosa es el título que la escritora Ernestina de Champourcin ha dado a un breve libro, en el que evoca sus encuentros y amistad con Juan Ramón y recrea la imagen que en ella quedó de ese gran poeta".

Breve también pero sustanciosa es la reseña que realiza Leopoldo Azancot en el apartado de "Crítica Literaria" de la revista Tribuna Médica (166):

"Poeta importante ella misma, Ernestina de Champourcin nos ofrece con este delgado y enjundioso volumen un testimonio invaluable sobre J.R. Jiménez y sobre los medios culturales de los años 20 y 30 y de los escritores españoles del exilio. El texto constituye un prodigio de sensibilidad, de fescura, de buen arte narrativo".

Pero *La ardilla y la rosa*, lejos de resultar una historia acabada, continuaba formando parte de sus "recuerdos en marcha", puesto que Champourcin siguió -y sigue- vertiendo al papel sus memorias inagotables,

a pesar de que afirme que su memoria está hecha "a cuadritos", y va viendo cómo poco a poco se le van apagando... No obstante, mientras pervivan, aunque sólo sea a retazos, aportarán a la historia -y a la intrahistoria- literaria, un preciosísimo acopio de materiales diversos, irrecuperables ya para siempre el día en que definitivamente ese inmenso panel de vivencias se oscurezca en su totalidad.

La ardilla y la rosa: ¿un título al azar?

En una de las entrevistas publicadas meses antes de la aparición del libro (167), Champourcin comienza hablando de esta obra en gestación en ese momento, todavía sin título, porque "para mí -nos dice la autora- los títulos de los libros son lo más difícil". Y, a continuación justifica en qué estriba su indecisión:

"Este libro de mis recuerdos con Juan Ramón no quiero que lleve un título vulgar o pretencioso, sino que responda a la realidad y verdad de su contenido".

Lo de vulgar resulta perfectamente comprensible sólo con hojear la ingente bibliografía publicada sobre Juan Ramón. Salirse o, mejor, estrenarse con algo que se separara de lo ya dicho, no era empresa pequeña para acometer con acierto. Y no caer, al tiempo, en la presunción, aumenta el riesgo de la aventura. Pero, al menos, aparecen claros los objetivos: dibujar una semblanza que refleje con veracidad la realidad de sus apuntes -mentales- juanramonianos.

Meses más tarde, en una entrañable conversación con Ernesto Giménez Caballero (168), revela ya su título: *La ardilla y la rosa*. Y

(167) "Quiero cambiar su imagen tónica", J. Sáenz Angulo, **artº cit.**

(168) "Ernestina y Juan Ramón", E. Giménez Caballero, **artº cit.**

apunta a los posibles motivos de inspiración: "El era entusiasta de las ardillas. Tenía una que comía en su mano. Y en cuanto a la rosa era su flor". ¿Respondía esta solución final a sus pretensiones?. Desde luego lo vulgar no aparece ni por asomo. Pero, ¿es suficientemente revelador de lo exigido por su contenido?. Así, sin más, no parece que estos dos datos -de carácter, en principio, externo- lo confirmen. Invito entonces al lector a fijarse en el "subtítulo" que aparece entre paréntesis (*Juan Ramón en mi memoria*): es decir, el poeta tal y como se presenta en su recuerdo. En las primeras páginas de la obra, la autora advierte:

"(...) no trato en estas páginas de hacer historia ni crítica literaria, ni puntualizar con datos concretos una época determinada de las letras españolas, sino trazar a mi modo y con los fallos naturales de mi gastada memoria una imagen mía, personal, de Juan Ramón" (p. 13).

La rosa, además de ser una constante en la poética juanramoniana, guarda para Ernestina un entrañable recuerdo de su admirado amigo: al final de la primera entrevista que mantuvo con él en su casa de la calle Lista (actualmente Ortega y Gasset), Juan Ramón le regaló "una rosa que se inclinaba en una copa de cristal y que me llevé casi en triunfo" (p. 17); si hubiéramos visto con detenimiento el inicio del libro, en el que se relata el conocimiento que adquirió de J.R.J. a través de sus libros, y lo que éstos llegaron a significar, podríamos darnos mejor cuenta de lo que el pequeño obsequio suponía:

"Para mí, poeta incipiente, la concepción del poema tal como la expresaba J.R. era algo que rayaba en lo sublime y me sacaba de quicio.

*"¡No le toques ya más
que así es la rosa!"* (p. 10)

Muchos años más tarde, aceptando una invitación de Zenobia Camprubí para pasar un fin de semana con ella en Washington, mientras J.R. estaba internado (con una de sus frecuentes depresiones), Champourcin

recuerda la impresión que le produjo dormir en la habitación del poeta y en esa ocasión vuelve de nuevo a evocar esa "rosa trascendente":

"Me tocó dormir en el cuarto de Juan Ramón. ¡Qué impresión tan extraña! Por más que me esfuerzo no logro reconstituir los muebles. Había una mesa de tocador oscura. Lo único cierto es que no pude dormir, como me ocurre siempre en lugares que desconozco. Ese olor... ¿A qué olía? A una colonia extraña mezclada con otro olor penetrante como de humedad y herrumbre, si es que la herrumbre huele. Y también a aquella rosa que el poeta me había regalado en Madrid, después de una larga tarde de conversación en su casa. Cuando se piensa en Juan Ramón siempre se piensa en rosas, en aquella que no puede "tocarse más", en otras que se encuentran en cuanto se releen sus poemas (p. 64) (subr. mío).

La rosa, por tanto, representa la presencia misma del poeta moguereno y su esencia: el hombre y el poeta, la rosa y el poema.

La ardilla es el primer elemento de tan sugerente título. En un bellísimo poema fechado en marzo de 1981 (169), "Entre tu risa y tu acento profundo": A Juan Ramón y Zenobia,/vivos en mi recuerdo...", Champourcin introduce por vez primera esta simpático animal en su composición. Copio las dos primeras estrofas:

"Entre su risa rubia y tu acento profundo
surgían en el aire los brotes luminosos
de algo que era amor, mujer, poesía desnuda,
trinidad de palabras con sabor perdurable.

Y la estancia secreta donde esto se tramaba
podía estar en Madrid, Riverdale, Puerto Rico,
en un jardín sin flores con yerba y con ardillas".

En la obra que nos ocupa, también la aparición de la ardilla se produce en suelo americano, en la casa que los Jiménez tenían en Riverdale; éstos habían invitado a comer a Ernestina y, como Zenobia no acababa de llegar, Juan Ramón se dispone -¡asombrosamente!- a preparar

(169) Apareció publicado en la revista *El Ciervo*, en un número conmemorativo del centenario de Juan Ramón: "Los primeros cien años de Juan Ramón Jiménez", Año XXX, nº 364, M., junio 1981, p. 14.

la comida. La estupefacción de nuestra poeta, acostumbrada siempre a verle en los etéreos limbos poéticos ante este hecho "cotidiano", queda perfectamente reflejado en sus líneas:

(J.R.J.): "(...) Ernestina, ¿cómo prefiere usted los huevos, en tortilla o revueltos?".

Como es de suponer, me quedé de piedra y contesté rápidamente:

-Revueltos, Juan Ramón; pero voy a ayudarle, porque este espectáculo no me lo pierdo.

Y le seguí a la cocina, donde, poniéndose un trapo limpio a modo de delantal, empezó a cascar huevos y a partir jamón. El autor de Platero haciendo de marido americano es algo que no he podido olvidar nunca. La llegada de Zenobia interrumpió la escena, y de la cocina volvimos a la literatura y a las amistades. Después, en el jardín, hablamos de las ardillas que a él acudían, y de una muy especial que venía todas las tardes a comer en la mano de Juan Ramón" (pp. 58-59).

Aunque, aparentemente no tenga el hecho más trascendencia en sí, para Champourcin suponía conocer el cambio que se había operado en Juan Ramón; y el suceso, lejos de quedarse en anécdota, devolvía, por el contrario, la imagen total del poeta. La rosa había significado el primer encuentro "real" con el verdadero Juan Ramón, de carne y hueso, en el año 26. La ardilla es el segundo encuentro (lógicamente segundo en cuanto al tiempo que ambos habían pasado en el exilio, porque se sucedieron muchos desde que se conocieron hasta su despedida, en agosto de 1936, en Madrid): "Ya no volví a verle desde 1950 en la estación de Washington" (p. 14) refiere antes de la primera entrevista. Luego la ardilla era el "otro" Juan Ramón, el poeta-hombre, el poeta total. Veamos, por ejemplo, cómo recuerda Champourcin otro momento en el que, como telón de fondo, siguen apareciendo las ardillas. Fue una tarde del año 1949, con el matrimonio Jiménez y una "simpática anciana americana, nieta al parecer del escritor Washington Irving, católica conversa" (p. 60). El contenido de esta conversación nos ayudará a comprender más a fondo el porqué de este animal-símbolo:

"Naturalmente, se habló de Dios. Zenobia y yo habíamos coincidido varios domingos en misa en la catedral, St. Mathews, y ella nos describió la que sería su iglesia ideal, sin paredes ni vitrales, donde los árboles de un bosque entraran libremente. Después el coloquio se hizo más profundo,

rozando la idea que cada uno de los presentes se hacía de lo divino y de la divinidad. Zenobia habló como creyente, aunque no ocultara sus rechazos, más bien de tipo cultural y estético, y dirigiéndose a Juan Ramón le dijo:

- Tú, Juan, sigues buscando.

Y Juan Ramón protestó en tono enérgico diciendo:

- No, Zenobia, ya he encontrado.

Y es indudable que se refería a ese dios deseante y deseado que suscitó y sigue suscitando tantas polémicas y comentarios. Ese dios, a pesar de su inicial mayúscula, ocupa gran parte de la obra del poeta, con mayúscula al principio en su poesía primera, sin ella al final, tipográficamente, pero ese detalle no le quita importancia. Lo cierto es que en aquel atardecer americano, entre las ardillas que brincaban de un lado a otro, el fervor ingenuo de la viejecita conversa y las frentes pensativas de Juan Ramón y Zenobia, estaba allí el Dios deseado, invisible y bello" (pp. 60-61).

Inevitablemente, las connotaciones que la ardilla posee o el contexto que actualiza ayudan, de nuevo, a restablecer a un Juan Ramón profundamente humano (metido en los quehaceres de la vida cotidiana por una parte; en otro sentido, más hondo y pleno, en su diálogo con Dios (170). La poesía -la rosa-, y la vida (Dios) -la ardilla- o viceversa (porque

(170) Como Champourcin refiere en el mismo texto, esta idea subyace en su *Animal de fondo*, publicado en el año -1949- en que transcurrió esa conversación. El poeta, en una de sus notas, escribe que esos poemas fueron compuestos "mientras pensaba, ya en estas penúltimas de mi vida, repito, en lo que había yo hecho en este mundo para encontrar un dios posible por la poesía. Y pensé entonces que el camino hacia un dios era el mismo que cualquier camino vocativo; que todo mi avance poético en la poesía era avance hacia dios (...). Hoy pienso que yo no he trabajado en vano en dios, que he trabajado en dios cuando he trabajado en poesía" (*ob. cit.*, ed. Pleamar, col. Mirto, Buenos Aires, 1949, p. 18). Si, como sugiere nuestra autora, cambiamos dios por Dios, lejos de una interpretación imanentista, "veremos cómo ese hacia de Juan Ramón, no es más que la búsqueda de la Belleza (Dios)" por la belleza (poesía), trastocando también en esta palabra la grafía que solía utilizar el poeta.

Ernestina había escrito, en este sentido, unos años antes -en 1970- de la publicación de *La ardilla y la rosa* sobre este "Dios deseado y deseante" de *Animal de fondo*: "(...) y asegura [J.R.J.] que al fin encontró...; si alguien toma esos poemas como lo que parecen, nos hablará de panteísmo, de egolatría, de un culto exacerbado del yo que acaba endiosándose, divinizándose a su modo. Todo es posible. Pero los que conocimos y tratamos a este singular poeta, presentimos en esa su aparente seguridad de última hora una vuelta disfrazada al mismo estado de ánimo que le hizo exclamar ya en 1912 en el poema llamado "Amaneceres": "Viene un gorrión a la ventana abierta... -Pienso en Dios- y trabajo".

"Y esta pasión juanramoniana por el trabajo depurado, perfeccionado, ¿no procede acaso de un sentimiento religioso, de una especie de deuda, que le impulsa a devolver esa creación, en Obra, así con mayúscula, el don poético recibido?" (*Dios en la poesía actual*. B.A.C., M., 1970, p. 9). Con este texto queda más en evidencia tanto la trascendencia del hacer poético de J.R. como la interpretación que nuestra autora le da.

para J.R. la vida es poesía y la poesía vida), se ajustan, por tanto, al propósito inicial del libro y a su título: "que responda a la realidad y verdad de su contenido", había querido su autora. Y así parece ser.

Un libro de memorias

"Mi primer encuentro con Juan Ramón tuvo lugar en un cuarto oscuro, uno de esos cuartuchos que solía haber en todas las casas de mi tiempo, generalmente al final del largo pasillo, y donde iban a parar los sobrantes de la biblioteca (...). Y aquel domingo apareció de pronto un volumen encuadernado y con románticos dibujos. La primera edición de Platero y yo, ese libro que no es para niños y que, sin embargo, encantaba a todos los niños de habla española... entonces. La tarde aquella no se me ha olvidado después de tantísimos años" (pp. 7-8).

Muchos son los recuerdos que han permanecido con idéntica viveza (a veces, es verdad, preguntándose por la fecha exacta de tal o cual acontecimiento, pero siempre aporta datos que pueden servir para enmarcarlos cronológicamente) en la memoria de Champourcin. Juan Ramón es el protagonista principal; el libro se inicia y concluye con él:

"En esa bonita historia de amistades que son como un precioso regalo en nuestras vidas, ésta, la de Juan Ramón y Zenobia, no se ha agotado, se sigue enriqueciendo en el recuerdo, pues imitando a Keats cuando se refería a la belleza, creo firmemente que "una bella amistad es una alegría para siempre" (p. 76, final del libro (171)).

Y, a pesar de que la autora no se propone, como declaraba en una de sus primeras páginas (cfr. p. 13) hacer crítica literaria, sin embargo su valor documental, además de testimonial, es innegable, ya que aporta datos interesantísimos para la historia literaria, aunque quizá sea su forma poco rigurosa de exponerlos lo que haya llevado a Ernestina a semejante

(171) Subrayo lo de "final del libro", ya que éste es el final del libro de memorias, o de *La ardilla y la rosa*; siguen un apéndice del epistolario de Juan Ramón a J.J. Domenchina y E. de Champourcin y el epílogo de Arturo del Villar.

afirmación. Por ejemplo: "hacia 1930" conoció al poeta Juan José Domenchina y refiere la amistad que le unía con Juan Ramón:

"La amistad entre ambos poetas se desarrolló sobre todo telefónicamente. En el año 31 estos diálogos, casi monólogos, eran diarios. Con la República entraron a colaborar en *El Sol* y en *La Voz* muchos escritores y poetas que, excepto en *Los Lunes de El Imparcial*, disponían de escaso espacio periodístico.

Entre los cambios que la República trajo en la prensa resaltó el de estos dos diarios, en cuyo consejo directivo participaron entonces personas como el escritor mexicano Martín Luis Guzmán, uno de los principales historiadores de la revolución de su país, exiliado en España en esa época. Guzmán era amigo y contertulio, en el café Regina, de Azaña, Valle-Inclán, Baroja, el pintor Juan de Echevarría, el catedrático Manuel Pedroso, Juan José Domenchina, etc. (172). Este último influyó mucho en la parte literaria de *El Sol* y fue quien consiguió la colaboración poética con extraordinario éxito, ya que en ella se publicaron algunos de sus mejores poemas, como "Criatura afortunada", "Mirlo fiel", "Flor que vuelve", etcétera, reunidos más tarde en el libro *La estación total, con Las Canciones dela nueva luz*, editado por Losada en Buenos Aires, en 1946, y también muchas de sus prosas" (pp. 33-34).

Como podrá observarse, nuestra autora, a pesar de lo que ella considera memoria en plena decadencia (cfr. p. 35), conserva fidedignamente nombres, obras, relaciones, etc., que revelan su conocimiento de la época y el seguimiento de los sucesos literarios coetáneos. Además cuenta algunas anécdotas que enriquecen el relato:

"Más tarde, no mucho, conocí a Alberti personalmente, seguí su obra de cerca y asistí a sus lecturas en la Residencia de Estudiantes, y a las tertulias en las que él entre otros muchos poetas participaba en casa de Concha Méndez y Manolo Altolaguirre recién casados. Allí fue donde un

(172) Sobre esta tertulia existen abundantes noticias. Traigo aquí a colación dos textos que, por su lugar y fecha de publicación, resultan de interés. El primero es de *La Gaceta Literaria*, en un artículo sobre la "Vida Literaria Española en 1930" (E. Salazar y Chapela, nº 97, 1.I.1931 p. 13): "En Regina, Valle-Inclán congrega a Azaña, Domenchina, Rivas Cherif, Bilbao, Martín Luis Guzmán, Bello, Díez Canedo. (Peña Literaria)". En el *Almanaque 1935 Literario* (Plutarco, Madrid, 1935, 1ª edición) publicado por G. de Torre, M. Pérez Ferrero y E. Salazar y Chapela, se dice, cuatro años más tarde: "En esta peña hay un alvéolo, un hueco por llenar; el alvéolo que dejó D. Manuel Azaña cuando abandonó la literatura -la novia pobre- para lanzarse a la política. Allí están, guardando el fuego sagrado, Domenchina ("Gerardo Rivera"), Enrique Díez-Canedo, Juan de la Encina, Martín Luis Guzmán, Paulino Masip, Luis G. Bilbao, D. Luis de Hoyos y Cipriano Rivas Cherif" (p. 180).

buen día el poeta de *Sobre los ángeles* apareció diciendo que había que escribir para el pueblo y que "escupía" en la poesía de todos los que estábamos allí. Éramos bastante jóvenes y el afán iconoclasta de todas las juventudes nos hacía decir esas cosas y muchas más" (173) (p. 16).

Quizá a este propósito una de las más interesantes y divertidas sea la del juego que mantuvieron los dos "Juanes" (Jiménez y Domenchina) en las páginas de *El Sol*, primero escribiendo bajo seudónimo, poemas de una más que dudosa calidad:

"Pero de pronto, a él y a Juan José se les ocurrió la graciosa treta de componer poemas "menos buenos" que irían firmados con nombres caprichosos, y si no recuerdo mal el poeta de *Espacio* escribió unos que firmaba un tal Jaime Luis Piquet. Los demás seguimos el ejemplo, y de repente salían en *El Sol* unos versos rarísimos o malísimos, como se quiera calificarlos, cuya calidad tenía poco o nada que ver con la habitual de sus autores. Durante bastante tiempo (...) conspiraron por teléfono en interminables diálogos, urdiendo estos inocentes juegos" (pp. 34-35).

Estas "conspiraciones" telefónicas versaban en otras ocasiones sobre la literatura coetánea:

"No existían aún las grabadoras. Si no hubiera sido sumamente curioso conservar las conversaciones de J.R. y J.J., que fueron sin duda un compendio de los azares poéticos españoles en aquella temporada de ebullición. Juan Ramón leía la prensa a fondo, principalmente en sus páginas literarias, y a veces su innata susceptibilidad le hacía ver cosas más o menos reales sobre las que interrogaba a su interlocutor:

-Domenchina, ¿no se ha dado cuenta de lo que me dice Fulano en *El Sol* de esta mañana? ¡Es una alusión clarísima!

La frase se repetía a menudo y el agudo poeta acertaba unas veces y otras no. Pero la fantasía y la imaginación son dones en los que todos los líricos abundan, y la otra parte, grupo heterogéneo y difícil también manifestaba sus enconos. Corrió la voz de que en el curso de esa amistad telefónica el mayor de los poetas inspiraba al otro la esencia de sus crónicas

(173) En una de mis entrevistas con la autora (del 12.IX.89) la invectiva de Alberti aparece más ampliada, y además aporta nombres de algunos de los presentes: "Yo he oído en la tertulia de la casa de Concha Méndez y Manuel Altolaguirre a Alberti -y lo he contado en el libro sobre Juan Ramón- que llegó una noche diciendo: "¡Hay que acabar con el Museo del Prado; hay que quemar sus cuadros, hay que escupir sobre la poesía de todos vosotros!". Estábamos allí Aleixandre, Cernuda, Lorca..." ¡Todo eso se acabó! ¡Hay que escribir para el pueblo...!". ¡Se me quedó tan grabado...!". Champourcin con mucha delicadeza excusa en *La ardilla y la rosa* al poeta de *Marinero en tierra*, achacando esa reacción a los ímpetus juveniles...

(174). Se llegó a hablar de "J.R.J. Domenchina", cosa verdaderamente risible si se ha conocido bien a los dos interlocutores, independientes e individualistas hasta el colmo. También hubo un alarde de ingenio, de un lado y otro, como era natural tratándose de gente de talento y con mayoría de andaluces. Coplas alusivas, chistes punzantes, todo eso anduvo y se entrecruzó en tertulias, mesas de café, e incluso en algunas revistas literarias en las que nunca falta la sección de noticias intencionadas y anónimas" (pp. 36-7).

Más arriba aludía a la figura-objeto de estas memorias, Juan Ramón Jiménez; sin embargo no es sólo él "el recordado": a través de las páginas de *La ardilla y la rosa* podemos ir siguiendo algo que, sólo de manera velada, habíamos podido hacer a través de su obra, y es reconstruir parte de la vida de la autora. En este sentido cabría decirse que esta obra es la biografía de Champourcin más completa, aunque no se inicia con su nacimiento, ni se concluye en su madurez: ambas etapas quedan sin cubrir; y en cuanto a esa zona intermedia (cronológicamente abarca alrededor de treinta y cinco años), está contada a retazos, siempre a la sombra del poeta, pero, al menos, nos informa del conocimiento de escritores, círculo de amistades, etc. que fue adquiriendo Champourcin con el paso de los años y sus contactos con Juan Ramón, y que de no haberse escrito este libro, habrían sido casi imposibles de restablecer.

(174) Se refiere a los mordaces artículos escritos por Domenchina bajo el seudónimo de "Gerardo Rivera" en el diario *El Sol*, que suscitaron reacciones en pro y en contra ya que "Domenchina era un crítico de una sinceridad salvaje, arbitrario en ocasiones si se quiere, y sus juicios no eran recibidos con moderación: a unos les entusiasmaban y a otros les molestaban muchísimo" (*La ardilla y la rosa*, p. 35).

En concreto una de las polémicas más "encarnizadas" que se produjo fue por la aparición de dos de estas crónicas sobre la poesía de Juan Ramón que debieron molestar bastante a "algunos de los poetas jóvenes sobre los cuales había lanzado J.R. ciertos comentarios peyorativos" (*ibid.*).

El "hilo" de las memorias

Hablo de "hilo" y no de estructura (que, conceptualmente vienen en este caso a significar lo mismo) porque éste quizá restaría intimismo al relato.

La narración sigue una línea cronológica clara, con abundancia de digresiones que siempre vienen al caso -como ejemplificación de lo que se acaba de contar-; suelen caracterizarse por su brevedad y ayudan a enmarcar los acontecimientos, enriqueciendo su descripción.

No existe ningún prólogo o páginas introductorias: el "personaje", evidentemente, no necesita presentación de ningún tipo. Se va directamente al grano: "Mi primer encuentro con Juan Ramón..." (p. 7), y de una manera muy atractiva: conocemos al poeta por lo que Ernestina leyó en aquel famoso cuarto oscuro que, paradójicamente, "porque tenía una bombilla (...) servía para leer" (*ibid.*). Después de esa inolvidable lectura de *Platero y yo*, llegan otros títulos más: "¿Quién era -se pregunta nuestra autora- Juan Ramón Jiménez? ¿Qué otros libros había escrito?". Y una vez satisfecha su curiosidad, pasados algunos años, entra en contacto con el hombre de carne y hueso que había sido para ella "una especie de compañero de sentimientos y vivencias" (p. 12): le manda un ejemplar de su primer libro, *En silencio...* y se lo encuentra, de forma inesperada en los jardines de La Granja acompañado de Zenobia y de algunas otras personas que ya conocía: Pérez de Ayala, Enrique de Mesa y su mujer (cfr. p. 13). En ese primer encuentro recibe la invitación para visitarle en Madrid. "Esa tarde -concluye con absoluto encandilamiento- me pareció haber conquistado un hito importante en mi vida" (p. 14).

El descubrimiento y conocimiento de Juan Ramón se produce de forma gradual, en un sucesivo desvelamiento, que se ha iniciado con "lo que escribe el poeta". De lo más externo (la letra impresa, su fisonomía), se

llega a la esencia (su "ser" poeta), aunque ambos aspectos aparezcan íntimamente relacionados, porque en Juan Ramón su voz (física) se funde y confunde con su "voz" (poética):

"Lo primero que me llamó la atención fue su voz: un timbre de voz excepcionalísimo, con un acento que no era ni andaluz ni castellano del todo, y su modo peculiar de pronunciar las *elles* con cierto dejo de y griega" (p. 13).

"Tenía esa voz grave y profunda que tanto suele gustarnos a las mujeres, y sin duda alguna el modo y el estilo de su conversaciones tal vez lo que más me impresionó en él desde un principio y a lo largo de nuestro trato, e incluso las últimas veces que lo vi y hablé, en condiciones muy penosas para él" (p. 15).

"Cuando J.R. hablaba de poesía se tenía la impresión de que hablaba de algo trascendente que formaba algo así como el núcleo de su vida. No pronunciaba con mucha frecuencia la palabra Dios, pero ahí estaba latente como en toda poesía de verdad (...). Lo indudable es que en aquella "poesía desnuda, mía para siempre" (cito de memoria) latía algo mucho más universal y hondo que una simple palabra" (p. 22).

A medida que transcurre el relato, los encuentros se van multiplicando y, de esta forma, llegamos a tener una imagen total del poeta; éste es uno de los grandes logros de Champourcin al realizar el relato del andaluz universal. Su confesada pasión por su poesía, por ejemplo, no hace que, cuando lo considere necesario, idealice su persona, o no reconozca sus defectos (aunque aparecen siempre con una apostilla de humana comprensión):

"Hay que decir que Juan Ramón, a pesar de los avatares de su vida -de la vida en general de todos los españoles de entonces-, fue fiel a sus amistades e incluso hubo una consolidación de esa fidelidad a través de las distancias. En ciertos casos esas amistades se han renovado, en otros se han desvanecido ligeramente o del todo porque, como es natural, entre las personas hipersensibles, (175) y Juan Ramón lo era en grado máximo, cualquier cosita de uno u otro de los amigos repercutía extremadamente en

(175) En páginas posteriores, Champourcin refiere cómo recibía, en ocasiones, llamadas de Zenobia, preocupada por el estado de J.R., para pedirle consejo sobre cómo tratar a Juan Ramón so "pretexto de que yo también tenía un marido poeta y propenso a la neurosis" (p. 67). J.R. no sólo era un ser hipersensible, sino que a este rasgo temperamental, se sumaba su enfermedad.

la conducta de ambos. Bastaba a veces la tardanza en contestar (176) o la ausencia de una respuesta afirmativa a un deseo para que la relación se enfriara, y para que hiciera llover sobre el amigo palabras crueles o desagradables" (p. 35) (subr. mío).

Recuerda, por ejemplo, Ernestina cómo se negaba (J.R.) habitualmente a hacer lecturas de su poesía, o a dar conferencias, y añade:

"(...) fiel a su repugnancia por todo lo que fuera exhibición, espectáculo y satisfacción fácil de la vanidad. No porque fuese humilde intelectualmente, que no lo era, sino creo yo por el hondo amor y el profundo respeto a la poesía, y primordialmente a la suya, que profesaba" (pp. 37-8) (subr. mío).

Y se podrían seguir sumando textos, para mostrar esa objetividad -por otra parte muy parcial (en el sentido de que se nos ofrece una visión "de parte")- en el tratamiento del personaje, que responde a la sinceridad y verdad con que Champourcin se proponía acometer este trabajo.

La ardilla y la rosa concluye con el final de las relaciones entre el matrimonio Domenchina-Jiménez: la muerte de Zenobia (28.X.1957), la concesión del Premio Nobel de Literatura a Juan Ramón (1956), y su muerte (29.X.1958).

Las entrañables páginas de nuestra autora van seguidas de parte del epistolario de J.R.J. a Juan José y su mujer, como "Apéndice" documental. Lo componen siete cartas escritas entre 1939 y 1941 desde los Estados Unidos (la primera, del 8.IX.39 en New York, y las restantes desde Coral Gables -Florida-). Su contenido es, casi exclusivamente, literario: noticias

(176) Por ejemplo, J.R. escribe a Domenchina desde Coral Gables (25.III.1940), enfadado por la demora y el silencio con que éste corresponde a las interpelaciones que Juan Ramón le hacía en su carta: "Recibo su carta del 17 y le contesto en el acto para decirle que hace mucho le escribí a usted preguntándole si mi escrito sobre Antonio Machado debía ser largo o breve. Usted no me ha contestado a esa pregunta, y ahora me dice que el libro sólo espera mi trabajo. ¿? Su libro tampoco lo he recibido. Esto me estraña menos, porque todo lo que viene de Méjico (o, por lo menos, lo mío) lo retienen en la frontera y me piden autorización para abrirlo antes de enviármelo" (p. 83). La sinceridad y mal genio del poeta de Moguer son patentes, así como la dureza con que trata a quien considera que no se ha conducido como él esperaba.

de su actividad -crítica más que poética- y, sobre todo, preguntas sobre revistas, publicaciones y, por supuesto, amigos:

"Deme noticias de México, de nuestros amigos, de sus trabajos, etc. Yo aquí estoy solo. En N.Y. no veía (de españoles) más que a Navarro Tomás, a Fernando de los Ríos, a los del Río, a Serís y a algunos jóvenes recién llegados." (Coral Gables, 11.XI.1939).

"¿Qué relación tiene la "Casa de España" con "Taller", con "Romance", con "Letras de México", con "Séneca"? Desde aquí, completamente solo, no veo claro". (Coral Gables, 25.I.1940).

Con relación a estas cartas, Ernestina se sorprende del afán de J.R. por conservar los lazos con su querida España:

"Es curioso observar cómo el poeta trata desde un principio de no romper amarras con España (...), aunque todo esto ande disperso por otros mares" (p. 50).

Y, como broche final, el mencionado epílogo del editor, el poeta, crítico y siempre polifacético Arturo del Villar, con un bello título más que sugerente: "No es fugaz este retorno":

"Un epílogo me manda hacer Ernestina de Champourcin para su libro de recuerdos juanramonianos, lo que resulta en este caso bastante más complicado que escribir un soneto y mucho más innecesario. Ella ha referido con toda naturalidad literaria cómo era Juan Ramón, y el propio personaje central pone la coda espléndida de sus cartas al libro como un ejemplo continuado de lo que explica en sus páginas: ahí están, efectivamente, sus ansias y sus enfados (177), sus inquietudes y sus afanes. Nada había que

(177) Quizá el más pertinaz fue el que J.R. se tomó con Domenchina porque éste, "con su admiración incondicional por Juan Ramón, quería exaltarle todo lo posible" (p. 50), y decidió situarlo encabezando una antología poética (*Antología de la poesía española contemporánea (1900-1936)*). Selección, prólogo y notas por Juan José Domenchina. México, Atlanta, 1941; 2ª ed., 1946 y 3ª, esta vez publicada por la UTEHA, 1947), hecho al que Juan Ramón se negaba alegando que sus influencias sobre los poetas más jóvenes no justificaban en manera alguna esa ordenación:

"No sé si esta carta alcanzará aún su antología, Pero deseo repetirle pronto lo que le dije en una postal: "No me ponga usted al frente de la colección" Sus poetas deben ir por edades. Si yo he influido en los poetas españoles actuales, lo mismo habré influido estando el 1º que el 5º. Le ruego que me diga por avión el estado de su libro"

(Coral Gables, 11.XI.1939)

(Cont....)

añadir, pero Ernestina me manda hacer un epílogo, y en mi vida me he visto en tal aprieto (...)"

El aprieto es, naturalmente, relativo, porque aún en pocas páginas (pp. 89-94), a pesar de su inicial planteamiento para salir del apuro ("El único recurso viable es contar cómo nació este libro (p. 89) no sólo no se limita a relatar su origen, sino que hace una valoración global de él y de sus aciertos:

"Acerca de su valor testimonial nada hay que explicar. Aquí esta retratado Juan Ramón tal como era en profundidad, no en caricatura lírica" (p. 90).

"Desde luego, Platero aprobaría mansamente la escritura de este libro en que se evoca a su amo con tan apasionada imparcialidad, si así puede decirse" (*ibid.*).

Imparcialidad poco usual, por otra parte, siempre que se trata de escribir sobre Juan Ramón porque incluso muchos de sus más fervientes conocedores se han dejado llevar del apasionamiento a la hora de escribir sobre él. Del Villar subraya como ejemplo al inolvidable Juan Guerrero, cuya admiración desmedida "da un tono exagerado a muchas notas que

(177)(...Cont.)

(Coral Gables, 11.XI.1939)

E, inevitablemente, por este suceso en apariencia tan trivial, se levantaron distancias entre ambos poetas, no tanto por parte de Domenchina, que seguía lleno de agradecimiento y amistad -de hecho Champourcin alude a los artículos que éste escribió en la mejicana revista *Hoy* (cfr. p. 75), con ocasión del galardón concedido por la Academia sueca-, como por parte de Juan Ramón, obstinado en que se procediera conforme a sus opiniones:

"Ya era sabido -dice Ernestina- que J.R., siempre que de antologías se trataba, solía mostrarse disconforme y hacía lo imposible por imponer su opinión o su capricho. (...) Todavía en el año 39 Juan Ramón peleaba porque las cosas se hicieran a su modo, y esto resultaba difícil al enfrentarse con la obstinación de Juan José" (p. 50).

Sobre esta polémica, Arturo del Villar concluye: Ernestina se duele en algún momento de que Juan Ramón hablase con dureza de su marido, Juan José Domenchina, a pesar de la amistad prolongada durante tantos años, y por un motivo de tan escasa fuerza (...). Sin embargo, esta circunstancia no altera en absoluto la imagen total de Juan Ramón" (p. 92).

por exceso, lo mismo que otros han querido presentar un ente inhumano por defecto" (p. 91).

El libro de Champourcin, continúa diciendo, "contribuye a situar al poeta y al hombre, proporcionando informaciones muy valiosas para los biógrafos y críticos" (p. 92), y, quizá como elogio mayor habla de su fidelidad (la de Champourcin y Domenchina) al poeta universal "a pesar de todo, mientras que muchos otros desearon borrarla en un curioso intento de mostrarse como escritores surgidos de la nada absoluta" (p. 94).

La crítica ante *La ardilla y la rosa*

Francisco Garfias, el cómplice de esta deliciosa aventura, inicia su artículo sobre el libro (178) con unas significativas palabras:

"La colección *Los Libros de Fausto* -la romántica empresa editorialista de Arturo del Villar- incluye en su serie "Anaquel de recuerdos" un entrañable libro de Ernestina de Champourcin titulado *La ardilla y la rosa* y subtulado *Juan Ramón en mi memoria*" (p. 98).

Lo de "romántica empresa" tiene una clara justificación: son ediciones de escasa tirada, para una inmensa minoría preocupada "de lo esencial de la literatura" (179).

Así, en el caso que nos ocupa, aunque el interés del libro hubiera merecido quizá una más extensa noticia en la prensa, el carácter tan minoritario de esta colección ha originado que su reseña (más o menos

(178) "Juan Ramón recordado", en *Nueva Estafeta*, nº 41, M., IV.1982, pp. 98 y 99.

(179) cfr. A. del Villar, "Por la belleza completa", en sus "Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón", *Los Libros de Fausto*, M., 1987. El crítico Emilio Miró califica esta editorial de "casi artesanal", y elogia a Arturo del Villar, por su loable empeño, cfr. "Los Libros de Fausto", en *Insula*, nº 461, IV.1985, p. 6.

breve) aparezca fundamentalmente en revistas especializadas, como ocurre con *Insula* (180) y *Nueva Estafeta* (181).

Todas las críticas coinciden en ese rescate de Champourcin, como valiosa aportación para los admiradores del poeta y sus tratadistas, al provenir de alguien que lo conoció tan de cerca, contribuyendo a profundizar en la rica personalidad de su vida y obra. Otro de los caracteres que se subraya es su amenidad, "de prosa escrita con cuidados de una poeta", comenta Sabugo Abril (182), y su fidelidad en la amistad con Juan Ramón hasta su muerte. Poco más se añade. (Aunque relativamente extensos, son artículos de carácter descriptivo, más que valorativo).

Valoración

Literariamente el libro está escrito en una prosa cálida, entrañable, donde quedan perfectamente ligados los conocimientos de carácter científico (historia de la literatura) con los recuerdos de vivencias personales. Estos datos están siempre al servicio y en función del poeta. Y el relato, magníficamente enmarcado en el ambiente cultural y literario de los años en que se desarrolla: la década de los veinte hasta casi la de los sesenta, aunque predominan las noticias y acontecimientos transcurridos entre 1930 y el final de nuestra contienda civil. Algunos críticos (Garfias, Sabugo

(180) Emilio Miró, **artº cit.**

(181) Fco. Garfias, "Juan Ramón recordado", **artº cit.**, y también, de A.Sabugo Abril, "Ernestina de Champourcin, *La ardilla y la rosa (Juan Ramón en mi memoria)*", nº 51, II.1983, p. 71.

(182) **artº cit.**

(Abril) han llamado la atención sobre los capítulos referentes al exilio, como los más interesantes -por menos conocidos- de toda la obra, en los que quizá por primera vez oímos a Champourcin hablar con mayor pormenor -de manera indirecta, sólo en lo que atañe a lo relacionado con J.R.- de la actividad que ella desarrolló durante esos años mejicanos, y de su amistad con Zenobia Camprubí (se transcriben dos de las cartas que ésta le envió desde Hato Rey -Río Piedras-, cfr. pp. 71-74).

Los "*Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón*": más recuerdos a retazos

En el otoño de 1987, Arturo del Villar lanza una nueva colección titulada "*Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón*", en cuyo consejo editorial se encuentran: Ernestina de Champourcin, Eugenio Florit, María Teresa Font, Francisco Garfias, Francisco Hernández-Pinzón y Graciela Palau de Nemes. El diseño corre a cargo de José Angel Garcillán.

Ese año se celebraba el centenario de Zenobia, y bajo él nacen, como se declara en su presentación (183), los "*Cuadernos*", "con propósito de homenaje y de estudio. Los poemas y los ensayos tienen cabida en estas páginas dedicadas a glosar la escritura del mayor poeta español del siglo XX y su vida compartida con la compañera ideal" (p. 9). En ellos "se irán rescatando textos inéditos o perdidos en publicaciones periódicas hoy inencontrables, escritos por el poeta, junto a ensayos y artículos que analizarán su Obra" (p. 8).

La ardilla y la rosa no había sido más que el inicio de los recuerdos de Ernestina sobre el matrimonio Jiménez. En esta nueva nave que inicia su andadura en tan significativa fecha, muchos otros fragmentos rescatados

(183) A. del Villar, "Por la belleza completa", en *Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón* nº 1, pp. 7-10.

de su memoria verán la luz, completando de esta forma la imagen que nuestra poeta conserva de ambos.

Hasta ahora sólo se han publicado cuatro *Cuadernos* (184), y en cada uno de ellos Champourcin ha dejado su inconfundible voz: "... Y Zenobia" (otoño 1987), "Juan Ramón y las revistas literarias" (verano 1988), "Poesía detenida" (primavera 1989), "Juan Ramón a destiempo" (otoño 1989) (185). Todavía muchos otros títulos esperan ser rescatados.

Aunque no se declare de forma explícita, se trata de recuerdos e imágenes muy personales como sucedía en *La ardilla y la rosa*. Punto de vista muy acorde con el propósito de esta colección:

"No hace falta advertir -observa A. del Villar- que somos parciales, incluso absolutamente parciales, al considerar ese universo de belleza que J.R.J. llamaba la Obra" (p. 8) (186).

Parcialidad que no debe confundirse con "subjetivismo", sino con lo que su nombre indica: visión que procede 'de parte'; ni tampoco con la falta de rigor en el tratamiento de los temas que se abordan.

El primero de estos relatos está dedicado a Zenobia, "una mujer que todos hemos dado en llamar "extraordinaria" " (p. 77), dice Ernestina. Y traza una semblanza que, intencionadamente, intenta (de ahí la "parcialidad") separarse de la visión tópica:

"Los comentarios han sido casi siempre del mismo tono: mujer abnegada, sacrificada, con un sentido eminentemente práctico, trabajadora,

-
- (184) Tengo noticia de que ya está en imprenta el *Cuaderno* nº 5, pero hasta la fecha no se ha editado.
- (185) Ocupan, respectivamente, las páginas 77-86 (*Cuaderno* 1); 69-74 (*Cuaderno* 2); 83-4 -se trata de un poema- (*Cuaderno* 3) y 31-35 (*Cuaderno* 4).
- (186) A. del Villar, "Por la belleza...", **artº cit.**

dispuesta a resolverle al poeta todos los problemas que pudieran interrumpir o frustrar su Obra.

Pero los que hemos tenido la suerte de tratar a Zenobia en el terreno de una verdadera amistad, a la vez que subrayamos esos insoslayables calificativos, no conseguimos sofocar un impulso de rebelión. (*ibid.*).

La imagen que se nos ofrece en estas páginas, por el contrario, subraya la individualidad del personaje, deshaciendo así, como observa de forma atinada y divertida nuestra autora, "la difundida razón social Juan Ramón-Zenobia o viceversa" (*ibid.*). Aparece así, como si se estudiara un poliedro, Zenobia-mujer, Zenobia-persona, Zenobia-mujer culta, Zenobia-madura... Nuestros puntos suspensivos siguen a los calificativos del personaje, en tanto que los de Champourcin, en el título de su colaboración, preceden a su nombre: "... Y Zenobia". No es un azar poético. Para Champourcin este recurso, además de "femenino" le resulta muy expresivo ya que muchos se esconde (o se significa) con ellos. En este caso parecen responder a su confesado afán de dar vueltas a la idea, imagen o concepto "mujer de poeta" (cfr. p. 78); porque esta "semi-identidad" ha diluido o mantenido en el anonimato a muchas esposas de poetas. Zenobia lo era y Ernestina, aún siéndolo, también reconoce "la trampa" en la que cayó al ver por primera vez a la que iba a ser su íntima amiga:

"Cuando el azar me puso ante Zenobia una tarde otoñal en La Granja, sé positivamente que no formulé ningún juicio interior ante ella, porque caí en la misma trampa que tantos de tantos lectores o críticos literarios: allí estaba Juan Ramón, el poeta, llenándolo todo" (p. 78).

Ahora los puntos suspensivos son el homenaje rendido por esa comprensible inadvertencia del primer momento. Ya hay poso suficiente para restablecer, como con Juan Ramón, su imagen con verdad y realismo:

"Zenobia risueña, Zenobia dulce, Zenobia complaciente diciendo "Sí, Juan", poniéndole visillos malva recogidos con cintas amarillas, o al revés, asistiendo resignadamente cuando el poeta se negaba a acompañarla a la mesa si no le divertía la conversación de las invitadas o ésta se iba a desarrollar en inglés.

Todo eso suena muy bonito, y lo es, pero según los autores nos da un cuadro un tanto ñoño que no va con la persona biografiada cuando se la ha conocido" (*ibid.*).

¿Consigue su propósito?. Indudablemente aporta datos -de primerísima mano- para poder pergeñar unos apuntes biográficos donde quien importa es, ante todo, la persona, y no sólo su actividad incesante, -como ocurre en este caso- al hilo de estos retazos. En estas breves líneas llegamos a atisbar algo de la personalidad de la biografiada, y, sobre todo, de su riqueza interior, de su tenacidad y temperamento:

"A veces he pensado en la influencia de Zenobia en algunas de las ideas expuestas por el poeta sobre el tema del trabajo, ya que ella le dio desde el comienzo de sus relaciones un ejemplo continuo de tenacidad y perseverancia en todo lo que emprendía, aunque no buscara la altura poética tangible de J.R. Aunque fue siempre en su campo un trabajador nato, ¿no consolidó sencillamente ella, con su modo de ser y obrar, esa tendencia, poco materializada en otros escritores de auténtica valía?" (p. 83).

Aunque también Ernestina declara al principio de su artículo que no quiere repetir cosas ya dichas en su libro *La ardilla y la rosa*, algunas de las anécdotas que cuenta ya quedaron allí al menos iniciadas. Aquí abunda en más detalles como, por ejemplo, en lo que se refiere a la tertulia que formó Zenobia en la trastienda de un comercio de artesanía, en la calle Floridablanca de Madrid (cfr. p. 81), o en la colaboración "dentro de su espíritu liberal" del matrimonio Jiménez en la Junta de Protección de Menores creada al comienzo de la guerra civil (cfr. p. 84). Uno y otro relato pueden complementarse: en *La ardilla y la rosa* se observa a Zenobia a través de Juan Ramón, y en el que nos ocupa, se sigue al "Cansado de su nombre" mirando a su paciente mujer:

"Este segundo viaje (que realizó el matrimonio Jiménez desde los Estados Unidos), tan distinto al de 1916, les exigió otras actividades y otros esfuerzos. Y aquí entraron en juego el sentido práctico y el sentido social de Zenobia. Me la imagino arrastrando al poeta a lugares y amistades que le contrariaban, pero que era indispensable visitar si querían afianzarse en un porvenir que podía ser largo" (p. 84).

Quizá lo que revista mayor interés sea la amistad que unía a ambas; Champourcin la califica como "de lo más normal". Las conversaciones que mantenía con Zenobia escasas veces trataban directamente sobre la poesía, aunque sí de manera implícita, al ser el objeto de éstas, en muchas ocasiones, el poeta:

"(...) las llamadas telefónicas a mi hotel en Washington, cuando la pobre no sabía cómo decidirse a trasladar otra vez su lugar de residencia. Le debió costar bastante esfuerzo dejar su vida tan organizada ya en torno a la Universidad, etc. Pero, por fin, todos le hicimos ver claro, y ella, en realidad, no necesitaba que nadie se lo dijera, lo indispensable que le era al poeta y oír a los demás expresarse también en su propia lengua" (p. 85).

Fue durante el exilio mejicano donde, a pesar de las distancias que los separaban, Ernestina tuvo un contacto más profundo, quizá por las circunstancias que el matrimonio Jiménez atravesaba (constantes hospitalizaciones de J.R., enfermedad de Zenobia...) con ambos. Aparte de que su trabajo como traductora en Congresos Internacionales, celebrados algunos de ellos en Washington, hacía posible que pudiera reunirse también físicamente con ellos.

Tras los recuerdos, expuestos en sucesión cronológica, concluye nuestra autora su homenaje a Zenobia insistiendo en la individualidad y originalidad de la que fue el soporte y aliento (material y espiritual) del poeta moguereno:

"Tal vez en Zenobia lo distinto resultaba menos agresivo para los pocos observadores, que la calificaban de "encantadora", simpática, valiosa, práctica, de mujer con los pies en la tierra, abnegada, etc., pero sin entender que todo eso era la envoltura de una personalidad única y fascinante" (p. 86).

Y, de nuevo, Juan Ramón...

El resto de las colaboraciones que Champourcin realizó para los *Cuadernos* se centran en Juan Ramón; mantienen en todo momento el carácter de "memorias", en las que, junto a datos de carácter informativo-objetivo, como puede ser "Juan Ramón y las revistas literarias", aparecen, naturalmente (naturalmente en nuestra autora, para la que es difícil -y no se lo propone- separar al poeta del amigo) sus recuerdos sobre acontecimientos ya mentados: más abundantes éstos en "Poesía detenida", el poema en que alude a su encuentro con él, y en su "Juan Ramón a destiempo", donde, más que tratar del tiempo en la poesía de J.R. vuelve a buscar ese "tiempo" que ya se ha mudado en "trastiempo":

"Si levantamos los ojos del papel y los cerramos, dejándolos prendidos en el ámbito de la memoria, ¡qué sucesión de un Tiempo, de tiempos que no están muertos!

(...)

Y como la memoria es caprichosa, sobre todo a ciertas edades, juega con el Tiempo y, de pronto, desde América se vuelve a España en un calidoscopio alborotado. Tardes cuando todos éramos jóvenes, Juan Ramón también (...)" (pp. 33-34).

"¿Cómo es el tiempo de los poetas?" se había preguntado Ernestina en el inicio de este artículo, "porque parece igual, pero no es igual al de todos los hombres" (p. 31). Y es evidente que tampoco para nuestra autora ni el tiempo ni el espacio donde coincidió con J.R. pueden contabilizarse como tiempos normales, ya que han dejado una huella indeleble a la que reiteradamente vuelve Champourcin para revivirlos. Se echa en falta que éstos muchas veces oculten o no dejen salir a la luz los juicios e interpretaciones de la Obra juanramoniana, que, sin duda, podrían ser muy reveladores y enriquecedores, teniendo en cuenta su sensibilidad y conocimiento de la persona y su obra. Pero quizá también habría que disculpar estos deseables comentarios con aquellos versos, aplicados ahora a nuestra poeta:

"¡No le toques ya más,
que así es la rosa!".

Y aún el título que decíamos que era más objetivo-descriptivo (187) está igualmente dentro del "Juan Ramón recordado":

"A pesar del título ligeramente pomposo, no trato de hacer un estudio "en profundidad", como se dice ahora, sobre las colaboraciones de nuestra poeta en tanta y tanta revista que se honró con su firma. No pretendo contar más que su relación con una sola publicación, que tuvo su importancia, aunque sea poco conocida todavía en España" (p. 69).

La revista en cuestión no es otra que *Rueca*, la publicación periódica, de la que trataremos luego con mayor extensión, que realizó Champourcin en México (1941-1945) con un grupo de mujeres universitarias, en la que Juan Ramón colaboró desde el primer número (la revista de hecho se abrió con un poema suyo, "Pobre verdad"). Todo el artículo es una historia de esas aportaciones de J.R. y de la mencionada revista, cosa que nos ayuda a completar el esbozo realizado por Carmen Toscano (otra de las fundadoras-editoras) en la "Presentación" introductoria de la edición facsimilar realizada por el Fondo de Cultura Económica en 1984 (188).

Hemos visto, pues, cómo tanto en forma de relato de "memorias" como en artículos de contenido similar, se nos ha dibujado la imagen de Juan Ramón y Zenobia, y desvelado, también en buena medida, aspectos de la vida de nuestra autora que desconocíamos.

El tono en el que están escritos estos artículos-memorialistas, es claramente evocativo: se parte del recuerdo de determinados momentos y

(187) "Juan Ramón y las revistas literarias", *art. cit.*

(188) México, D.F., 1984 (3 Tomos).

sucesos que se presentan con absoluta nitidez: se aportan datos muy precisos (fechas, nombres, lugares...). Nuestra autora se lamenta de que su memoria haya conservado sólo éstos que, a su juicio, no fueron los más importantes vividos con Juan Ramón y, por el contrario, se hayan quedado relegados otros (sus comentarios y opiniones sobre los poetas y la poesía, la literatura y los escritores). ¿Caprichos de la memoria?. En cualquier caso, lo que Ernestina cuenta no dejan de ser unas deliciosas páginas rescatadas para siempre del olvido.

2. LA CRITICA LITERARIA

Arturo del Villar, en la entrevista a la autora en *La Estafeta Literaria* (189), alude con brevedad a sus colaboraciones y comentarios en algunas revistas mejicanas y en la madrileña Poesía Hispánica, y añade:

"Ella advierte que no se trata de críticas, sino de comentarios, en los que explica precisamente las ideas que el libro de poemas le ha levantado, de acuerdo con su tesis de que la poesía debe entenderse por todos" (p. 14).

Sin embargo, en Ernestina de Champorcín sí existe la crítica literaria, aunque con sus matizaciones o con las diferencias en cuanto a lo que viene entendiéndose como crítica literaria en el sentido estricto o técnico de la expresión. Si la crítica es 'cualquier juicio formado sobre una obra artística' (190), en este caso literaria, ésta sí se da en esos "comentarios" a los que se refiere la autora, aunque el uso de esta palabra responde a su cierta aversión por lo que pueda connotar conocimiento científico (como opuesto al conocimiento poético, aunque se trate de dos ámbitos diferentes). En esta línea, por ejemplo, dice Champourcin cosas como ésta:

"Como el intrincado laberinto de la erudición nos es bastante ajeno, hemos preferido leer un poco entre líneas el interesante estudio (...) (191) (subr. mío).

u otras como ésta:

"Los modestos espigadores, que no críticos, de tesoros poéticos, no nos cansamos de releer, en pausas morosas, estos hallazgos" (192) (subr. mío).

(189) "Ernestina de Champourcin", *La Estafeta Literaria*, nº 556, 15.I.1975.

(190) Diccionario ideológico de la lengua española, J. Casares. Gustavo Gili. Barcelona, 1987, p. 234.

(191) "María Rosa Lida. *Dido y su defensa en la Literatura Española*", en *Rueca*, Tomo I, p. 505.

(192) "*Fragmentos en espiral* de Concha Lagos", *Poesía Hispánica*, nº 263, XI.1974, p. 21.

Dentro de este apartado están incluidos los comentarios o reseñas de libros propiamente críticos, y también otros que, aunque no revistan esta forma, por su contenido y carácter sí pueden englobarse dentro de esta clasificación.

Para facilitar su sistematización, divido en tres apartados cronológicos todas sus colaboraciones:

- a) *las de pre-guerra.*
- b) *en el exilio*
- c) *críticas actuales (desde 1972 hasta nuestros días)*

Dos características son comunes a estos tres grupos: en primer lugar que se trata de una actividad dispersa, es decir, que no se centra en tal o cual publicación, sino que aparece diseminada en el espacio (lugar de publicación) y en el tiempo. Y, en segundo lugar, su relativa continuidad en el quehacer crítico de nuestra autora: éste se produce durante algunos años "a rachas".

Lugares de publicación

- a) *en la pre-guerra*

La denominación de críticas de "pre-guerra" es absolutamente convencional, y obedece a motivos metodológicos. Estas contienen, en su mayor parte, apreciaciones sobre la vanguardia literaria.

Las colaboraciones más numerosas fueron las publicadas en el periódico madrileño *La Epoca* en 1927 (193): en este mismo año, conmemorativo de Góngora, se celebra también el centenario del primer encuentro de Petrarca con Laura. En esta ocasión, es un motivo enteramente poético el que arranca de la pluma de Champourcin un escrito-homenaje al gran amador italiano: "Amor y poesía (al margen de un centenario)" lleva por título, inaugurando de esta forma su aparición en este diario. Nuestra autora reitera con frecuencia la falta de interés que, según ella, tienen estas colaboraciones:

"Esos artículos no tienen interés porque *La Epoca* era un periódico que no lo leían más que los suscriptores, y los suscriptores eran los amigos del director, que era el marqués de Valdeiglesias; y como veraneábamos en La Granja todos, y éramos muy amigos, hablando del periódico, y de la nueva literatura, le propuse hablar de los poetas jóvenes y le hice esos artículos hasta que sus amigos... bueno, los académicos que eran amigos suyos y que escribían allí, se enfadaron y me los cortaron. El último no se publicó nunca" (194).

La razón que argumenta (no recuerda la materia sobre la que trataba) no estribaba en el tipo de crítica que se hacía, sino en que "no les interesaba aquella poesía, como es natural y lógico. A aquellos señores de la Academia, la generación del 27 les parecían monstruos. Y a nosotros, los académicos también nos parecían absurdos" (*ibid.*).

Estos artículos constituyen la parte más interesante de su crítica por un doble motivo: la temprana fecha en que se escribieron (Champourcin contaba sólo con veintidós años), y los juicios que en ellos se vierten sobre la nueva literatura.

(193) con fecha 2.IV.1927, el primero de ellos. Posteriormente publica tres "Escaparates" con el título "Poesía de hoy", correspondientes al 22.IX.1928, 7.X.1928, y 13.X.1928.

(194) *Entrevista*, 28.XI.1990.

En este significativo año, publica también en el *Heraldo de Madrid*, esta vez participando en uno de los debates que se disputaban en Francia sobre la poesía pura (195).

"Por cierto que hacia esa época surgió en Francia la famosa polémica sobre la "poesía pura" con los libros de Paul Valéry y del abate Brémond, en la que yo tercié con todo desparpajo publicando un artículo en el Heraldo de Madrid y proponiendo una encuesta que no se hizo" (196).

Ya hasta la década de los treinta, su nombre no volverá a aparecer en colaboraciones críticas: la de *Hora de España* está dedicada, de nuevo, al centenario de otro personaje: "Rosalía de Castro (1837-1937)" (197). Son las últimas páginas "críticas" escritas antes de su salida de España en 1939. Pero antes hubo otros comentarios sobre la actualidad literaria del momento. Son, sobre todo, entrevistas o encuestas hechas a Champourcin.

La primera de la que tenemos constancia fue publicada muy probablemente en 1928 ó 1929 (198), firmada por Fidel Cabeza en el *Diario de Córdoba*: "Hablando con Ernestina de Champourcin". Tras el título de la entrevista, una mera alusión a su contenido: "Sus opiniones sobre la vanguardia.- La influencia del cine en el nuevo arte.- Escritores jóvenes.- Labor realizada".

-
- (195) En realidad el inicio de su actividad crítica es su artículo "La poesía pura (al margen de un libro nuevo)", en este periódico, el 1.II.1927, p. 4. Posteriormente, el 19.IV.1927, p. 7, publica "Miró. Poesía pura. Arte y realidad".
- (196) *La ardilla y la rosa*, pp. 20-21.
- (197) nº 14, B., II.1938, pp. 11-20.
- (198) Ignoro la fecha exacta. Por una de las preguntas que dirige el entrevistador, sin embargo, puede colegirse: "-¿Qué libros tiene usted publicados?. -Dos. **En silencio y Ahora**, este en *Junio pasado*". "Junio pasado": ¿año de la edición de *Ahora* (1928), o año siguiente, 1929.

La vanguardia va a ocupar sucesivos números de *La Gaceta Literaria*, en una famosísima "Encuesta sensacional" el escritor y crítico Miguel Pérez Ferrero a partir del 1.VI.1930 (199) se cuestiona:

"¿Existe la "vanguardia"? ¿Ha existido? No soy yo quien debe contestar. Son aquellos valores iniciales -ya estos valores reales- los que despejarán las incógnitas".

Uno de estos "valores reales" consultados fue Ernestina de Champourcin quien en el número siguiente de la revista (200) contestaba a las cuatro preguntas formuladas por Pérez Ferrero. No era la primera vez que Champourcin se sometía a una de estas entrevistas literarias de *La Gaceta Literaria*. Dos años antes, en 1928, exponía su concepto de la poesía y de su poesía, en un hábil diálogo dirigido por César M. Arconada (201), en cierta manera anticipo -muy desarrollado- de lo que iba a ser la poética con la que se definirá en la célebre antología de Gerardo Diego *Poesía Española Contemporánea (1901-1934)* (202).

En la misma revista se habían anunciado otras colaboraciones suyas: en el número correspondiente al 1.V.1930 (203), figuraba entre la nómina de escritores que tenían en preparación ciertos "cuadernos (...) que pretendían ajustarse a cada una de las regiones geográficas en que se

(199) nº 83, p. 165 (cito por la edición facsimilar. Topos Verlag-Ediciones Turner, M., 1980 (III Tomos)). La encuesta había sido ya anunciada el 15.V.1930, en el nº 82, p. 150.

(200) 15.VI.1930, nº 84, p. 181. Puede también verse en el libro de R. Buckley y J. Crispin, *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Alianza Editorial, M., 1973, pp. 398-399. Antes de transcribir los textos de la encuesta subrayan su importancia ante el momento en que se realizó, ya que "1930 marcaba el fin del vanguardismo español". Y justifican la inclusión de sólo diez autores: "De todas las respuestas, hemos seleccionado las diez que, con más precisión, realizan el "post-mortem" del vanguardismo español". Resulta significativa a este propósito la inclusión de Champourcin dentro de esta reducida nómina.

(201) "Ernestina de Champourcin dice...", *La Gaceta Literaria*, nº 38, 15.VII.1928, pp. 238-9.

(202) Taurus Ediciones S.A. M., 1987 (11ª reimpresión).

(203) *La Gaceta Literaria*, nº 81, p. 133.

polariza este periódico de las letras", pero que no llegó a ver nunca la luz. Y hubo una segunda mención (esta vez una broma de Giménez Caballero) a nuestra autora, junto a otros escritores (Alberti, Espina, Ayala...): iba a realizar una biografía y crítica de las "estrellas del cinema". El personaje asignado era el actor Charles Farrel (204).

También, no sin cierto tono de chanza, responde Ernestina a una encuesta realizada en el *Almanaque 1935 Literario* de G. de Torre, Miguel Pérez Ferrero y E. Salazar y Chapela (205): "*¿Qué tres libros se llevaría usted a una isla desierta?*":

(E. de Ch.): "Ninguno. Puesto que marchándome a una isla desierta, donde no habría por tanto, literatos ni literatura, no me iba a llevar libros que, acaso, me recordaran la literatura y los literatos".

Hasta aquí la nómina de colaboraciones de las que tengo noticia (206). A la vista están los importantes lugares (periódicos, revistas, etc.) donde Champourcin firmó colaboraciones o expuso sus ideas sobre la nueva literatura, los escritores noveles o su propia obra.

b) *en el exilio*

Las colaboraciones que realiza Ernestina durante su estancia en Méjico, son más discontinuas y de más difícil localización que las precedentes o las que desarrollará con posterioridad a su regreso a España.

(204) *La Gaceta Literaria*, nº 77, 1.II.1930.

(205) *ob. cit.*, p. 256.

(206) Ignoro si escribió algún artículo para *El Sol* (sí publicó en sus páginas algunos poemas), si es éste el sentido que J. Cano Ballesta le da en su fundamental libro *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, (*ob. cit.*) al escribir que "en sus páginas quedó magníficamente reflejada la brillante vida intelectual española -y también la extranjera- de aquellos años. *El Sol* contó entre sus colaboradores a Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón (...), Ernestina de Champourcin" (p. 43.).

Se inician también en una temprana fecha, teniendo en cuenta que la primera de ellas se publica sólo año y medio después de su llegada a tierras americanas. La prestigiosa revista *Romance* (207) acoge sus críticas, no sin lamentar como señala Sánchez-Barbudo en la introducción de la edición facsimilar, que esas contribuciones hubieran llegado antes (208). Su participación en esta revista se reduce al comentario de los libros de Isabel Oyarzábal de Palencia, *Yo quiero tener libertad* (209), y *Juegos y canciones infantiles de Puerto Rico*, de María Cadilla Martínez (210). Aunque se le dedicó una página entera para sus poemas en el nº 19 (de 18.XII.1940, p. 5).

En el otoño de este mismo año ve la luz el primer número de uno de los más apreciados proyectos de Champourcin: la revista *Rueca*, de la que fue fundadora y editora, además de colaboradora asidua desde el año de su creación -1941- hasta 1952, fecha de su última salida. Realiza un total de doce notas críticas, referidas, al igual que las de *Romance* a libros de

(207) **ob. cit.**

(208) Aunque se refiere de forma explícita al hacer esta afirmación a sus poemas ("Hay también una página de poemas (alude al contenido del nº 19 de la revista) de Ernestina de Champourcin, que era la mujer de Domenchina, y que de no haber sido pro eso hubiera colaborado antes en *Romance*", Introducción -sin paginar-); puede hacerse extensiva al resto de sus colaboraciones. La causa que Sánchez-Barbudo alega -ser la mujer de Domenchina- obedece a su animadversión hacia Domenchina, al que consideraba enemigo, entre otras cosas porque "constantemente denunciaba a los "rojos" por cuya causa se hundió la República" y, fundamentalmente, porque consiguió, a su juicio, echar de la revista a los que habían sido sus fundadores: Lorenzo Varela, Rejano, y el mismo Sánchez-Barbudo: "(...) Juan José Domenchina y el crítico de arte Juan de la Encina, (...) comenzaron a colaborar furiosamente en *Romance* sólo cuando nosotros nos marchamos y precisamente por eso", y le achaca la disolución de la revista: esa "euforia con que entró el pobre a colaborar en el nuevo *Romance*, al cual debió acabar de hundir".

Champourcin califica de "tontería" -cfr. *Entrevista* 22.III.91 la denuncia de Sánchez-Barbudo, y en cuanto a la acusación política, dice que Juan José "no se metió... Juan José llegó a Méjico y se dio de baja de Izquierda Republicana; se dio de baja del Ateneo Salmerón, que es lo que querían resucitar allí, porque estaba tan desilusionado de la política... le interesó siempre muy poco, y no quería saber nada; y claro, los que seguían siendo muy exaltados, estaban todos en contra de Juan José y le perjudicaron todo lo que pudieron. Ellos querían mantener la política" (**ibid.**).

(209) **artº cit.**

(210) Año II, nº 24, 31.V.1941 (último número de la revista).

autores españoles y extranjeros, publicados la mayoría en Méjico (211). Algunos de ellos en su versión original, como es el caso de Kenneth Patchen, *The Dark Kindom* (New York, 1942), o de Sidonia Carmen Rosenbaum: *Modern Women Poets of Spanish America* (New York, 1945) (212).

Entre 1950 y 1952 redacta fichas de literatura para el *Diccionario enciclopédico UTEHA* (Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana) (213). En la reimpresión de esta obra de 1968, Champourcin no aparece en la larga nómina de los "Redactores y Colaboradores"; no así su marido. En una nota a pie de página se explicita que en esta relación "se ha prescindido, por no hacerla excesivamente extensa, de todos aquellos colaboradores cuya aportación al conjunto de la obra ha sido reducida" (p. V). Ernestina, sin embargo, explica que la presencia de Juan José se debía a que tenía un contrato para trabajar por horas en este Diccionario, pero que ella, a pesar de no recibir ningún estipendio por esa labor, dedicó mucho tiempo a la confección de esas fichas (214). También afirma que colaboró en esta misma editorial en la preparación de *El libro de oro*, una Enciclopedia infantil, para la que recopiló papeletas de vidas de santos y personajes mitológicos; y también trabajó con UTEHA en un *Diccionario de mitología* que ignora si llegó a publicarse (215).

Por Arturo del Villar (216) sabemos que también "hizo algunos comentarios sobre libros en las revistas (mejicanas) *Gaceta* e *Ismo*. En

(211) cfr. apartado bibliográfico correspondiente a sus colaboraciones.

(212) Ocupan, respectivamente, las páginas de los Tomos II: 150-152, y III: 199-201.

(213) UTEHA. México, 1950-1952, 10 vols. y un Apéndice publicado en 1964 que consta de dos volúmenes.

(214) *Entrevista* 22.III.1991.

(215) *ibid.* A pesar de los esfuerzos, no me ha sido posible confirmar estos datos.

(216) "Ernestina de Champourcin", artº cit., p. 14.

cuanto al contenido o a la fecha de publicación de los mismos, no he podido recabar ninguna noticia al respecto. Sí puede servirnos el dato para mostrar la relativa variedad de lugares y de actividades de carácter literario a las que se dedicó en esa laguna de años que transcurren desde la fecha de su última aparición en *Rueca*, 1952, hasta 1970, año venturoso porque verá nacer la primera edición de un importante libro de nuestra autora: la antología *Dios en la poesía actual* (Selección de poemas españoles e hispanoamericanos), publicada por la hispana Biblioteca de Autores Cristianos (217). La génesis de esta obra, afortunadamente, la conocemos por la propia Ernestina:

"En uno de mis viajes a España estuve en casa de José María Sánchez de Muniain, director de la BAC, porque soy amiga de su mujer. Hablando con él surgió el tema y me propuso que hiciese la antología. La realicé en México y parece que ha tenido bastante éxito" (218).

Si incluimos aquí esta obra es por el sabroso prólogo con que Champourcin introduce autores y poemas. (219).

De nuevo Ernestina nos ofrece, en una personalísima visión una deliciosa y amplia interpretación de poetas, conocidos en la mayoría de los casos y ya consagrados; otros que por aquel entonces todavía estaban abriéndose camino en el Olimpo literario con un tema ciertamente novedoso (en el momento en que se escribió) no tanto por su existencia, sino por su tratamiento y análisis en "la poesía actual" como indica su título.

Otra sorpresa nos reserva todavía este año de 1970: en Málaga, en los talleres de la Imprenta Dardo y bajo la orientación de José M^a Amado, en colaboración con Angel Caffarena Such, Jesús de Ussía y Manuel

(217) La 2^a edición "revisada y aumentada" es de 1972 y la 3^a, de 1978.

(218) A. del Villar, "Ernestina de Champourcin", *artº cit.*, p. 12.

(219) cfr. F. Allué y Morer, "Dios en la poesía actual", en *Poesía Hispánica*, nº 219. M., III.1971, p. 21.

Gallego Morell, aparece un nuevo número de la revista *Litoral*, que, tras su breve existencia de nueve entregas en España y su continuación en Méjico con otras cuatro, se había extinguido definitivamente con la desaparición de sus principales artífices: Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. Este número doble especial, 13 y 14, Homenaje a Emilio y Manolo, pretendía -y así lo consiguió- continuar con esa preciosa publicación que vio por primera vez la luz un día del mes de noviembre de 1926, en los talleres de la imprenta Sur. Para esta ocasión tan entrañable, Champourcin redacta un emotivo artículo, "Ha muerto un poeta" (pp. 57-69), con una también emotiva dedicatoria: "Emilio Prados, lírico de la muerte y de la soledad". Champourcin no podía faltar a esta cita, a pesar de las distancias (al final aparece una anotación del editor: "Lo envía desde Méjico Ernestina de Champourcin"), porque Emilio no era sólo el "extraordinario poeta, el de *Vuelta*, *Mínima Muerte*, *Jardín Cerrado*, *Río Natural*, *La Piedra escrita*, etc." sino el hombre "bueno de una bondad que "chocaba", extrañaba, por lo inusitada y auténtica" (p. 57). Y, sobre todo, el amigo querido y admirado, que le acompañó en tantas veladas mejicanas.

Buen punto final de sus colaboraciones en el exilio conocidas hasta la fecha (muy probablemente existirán otras en revistas y publicaciones mejicanas).

c) *Críticas actuales (desde 1972 hasta nuestros días)*

En 1972 Ernestina de Champourcin regresa definitivamente a España y establece su domicilio en Madrid. Al poco tiempo de llegar, ya aparece su nombre integrando la lista de colaboradores de la antigua *Poesía Española* que, desde 1970, año en que esta revista inauguró su 2ª época, venía llamándose *Poesía Hispánica*. Como en la mayoría de los casos -y esto es algo que la autora subraya con especial incisividad- su participación había sido a petición de un poeta, viejo amigo suyo, Carlos Murciano, que

le mandaba libros para sus notas hasta que la revista se extinguió (220). Es el lugar en el que Champourcin publica con más asiduidad (sus artículos críticos rebasan el medio centenar de colaboraciones) a lo largo de toda su trayectoria. Se inician con la "*Vida y obra de Emily Dickinson, de Ana María Fagundo*" (XII/1973) (221), y concluyen en 1977, con el comentario al libro de Charo Bustos, *Horas lentas* (222).

Repasando la lista de títulos encontramos mucha variedad tanto en autores como en obras comentadas; algunos importantes, como son las ya mencionadas de J.R.J. y las de Victoriano Crémer, Concha Lagos, José García Nieto, Carmen Conde... aunque las más abundantes giran en torno a "autores que, por aquel entonces se estaban estrenando en poesía, gente que ahora es importante" (223). En muchas ocasiones incluía en el número de la revista más de uno o dos comentarios, cosa que pone de manifiesto su voracidad intelectual, además de sus indudables dotes críticas.

Un importante jalón es el "A modo de introducción", como ella misma lo intitula, a la *Poesía (1942-1958)* de Juan José Domenchina, libro publicado por Editora Nacional en 1975. Si bien brevísimo (apenas cinco páginas, 7-11), se trata de una completa panorámica e interpretación de la obra domenchina vista por uno de sus más parciales e imparciales críticos. Aparte de sus atinados juicios sobre la obra total de Domenchina (con especial atención a su segunda etapa, más desconocida, desarrollada en Méjico), Ernestina se encargó de hacer la selección del contenido de este libro, entresacándola "de los seis tomos publicados en Méjico y de los cuales, por lo reducido de las ediciones, son escasos los ejemplares que

(220) *Carta*, 26.III.1990.

(221) *Poesía Hispánica*, nº 252, pp. 6-8.

(222) *ibid.*, nº 295, VII.1977, pp. 12-13.

(223) *Entrevista*, 22.III.1991. Junto a estas palabras añade que C. Murciano le mandaba todos los libros que no le interesaban a él, y que ella reseñaba todo lo que recibía.

llegaron a España" (p. 9), acercando de esta manera al gran público y a los investigadores, la poesía del destierro, quizá la más interesante de este poeta. El objetivo que se persigue es: "llenar un bache histórico que los jóvenes estudiosos de la poesía agradecerán, permitiéndoles continuar y completar la meritoria labor emprendida hace ya unos años en América por tanto profesor e investigador dedicados al estudio entusiasta y minucioso de nuestra cultura" (pp. 10-11). Delicadas palabras con las que nuestra autora venía a denunciar la falta de interés por recuperar esa obra ingente diseminada por nuestros escritores en el exilio que, no obstante, seguía constituyendo, de raíz, parte del acervo cultural de nuestra nación.

El resto de sus colaboraciones hasta nuestros días fueron esporádicas, y con una clara justificación: "a propósito de ..." un determinado acontecimiento literario. Es, por ejemplo el caso de su artículo sobre Antonio Machado, "A propósito de unas cartas de Antonio Machado", publicadas en los *Cuadernos Hispanoamericanos* en enero de 1976 (224); también otro escrito para el madrileño *ABC*, con ocasión del cincuentenario de su muerte, "¡Tan difícil encontrarle!" (225), o el mencionado sobre Juan Ramón en el vigésimo aniversario de su muerte (226).

No faltaron tampoco sus palabras, también "a propósito" de algunas encuestas como las que aparecieron en *La Estafeta Literaria*, sobre la importancia del autor de *Campos de Castilla* (227), o la vigencia de la Generación poética del 27 (228).

(224) Madrid, X-XII.1975/I.1976, n^{os} 304-307, Tomo I, pp. 432-434.

(225) 18.II.1989, p. IV (Suplemento literario)

(226) "El poeta y la ardilla", *art^o cit.*

(227) n^{os} 569-570, 1-15.VIII.1975.

(228) n^{os} 618-619, 15.VIII.1977.

Quizá su más originaria aportación sea su *Antipoética*, brevísima pero sustanciosa interpretación de su obra lírica, con la que se abre su último libro de poesía, *Huyeron todas las islas-* (229), reproducida un año más tarde en las páginas introductorias de un cuadernillo que le dedica el "Centro Cultural de la Generación del 27" de Málaga (230). Significativa entrega en cuanto a su título y contenido, que no casualmente nos trae a la memoria su *Poética* de 1934, incluida en la Antología de G. Diego (**ob. cit.**).

En cuanto a sus restantes colaboraciones, pueden reducirse -o extraerse- de las diversas entrevistas que han ido apareciendo en periódicos, revistas variadas, etc., pero que poco aportan de sustancial o novedoso a lo ya dicho.

La variedad de los lugares de publicación, que en cierto modo le vino dada por las propias circunstancias vitales (exilio, regreso a España, etc), y personales (escribir prácticamente sólo cuando se requería su colaboración). No obstante, el interés que suscita su conocimiento, no responde sólo a la necesidad de completar su bio-bibliografía, sino al que estas colaboraciones encierran en sí mismas: en cuanto a su contenido, y a las significativas publicaciones donde se insertan. Pensemos, por ejemplo, en las que hemos denominado de "pre-guerra", en *La Gaceta Literaria*, y en su importancia como impulsora y promotora de las letras españolas de este momento. Y remito al lector a las acertadas palabras de José Carlos Mainer, en su bien documentado -y arbitrario- libro *La edad de plata* (231), sobre esta atrevida y venturosa empresa, a la que califica de "promotora de la sociedad literaria española" (p. 260), de "boletín de una inquieta vida cultural" (p. 264), que quiso "integrar en una suerte de "risorgimiento"

(229) Col. Pentesilea nº 9, Caballo griego para la poesía. M., 1988, pp. 9-12.

(230) Diputación Provincial de Málaga. Málaga, 1989.

(231) LosLibrosDeLa Frontera, B., 1975.

español la tarea de las tres generaciones en activo que componían una coyuntura irrepetible en nuestra historia moderna" (p. 261), y cuyos fines "de aproximar libros, autores y lectores" (p. 260), cumplió perfectamente. Y éste es sólo un ejemplo.

El contenido de la crítica

Tan importante como el "dónde" es el "qué" de esa labor crítica: qué cuenta Ernestina o qué visión del anchuroso mar de las letras ofrece a partir de su particular y peculiar prisma de lecturas.

Champourcin no realizó ninguna carrera universitaria, pero sí poseía un amplio bagaje cultural y, primordialmente literario, que le permitiría acercarse a las obras y autores, ya que a su gran capacidad intuitiva, se une un conocimiento extenso y profundo de la literatura. "A mí -me decía en una de nuestras charlas (232)-nadie me ha enseñado nunca teoría literaria; lo que he hecho desde que tengo seis años o siete ha sido leer poesía. Ni he pasado por la Universidad. La cultura que tengo es de lectura, lectura y lectura". No voy a remontarme a esos capítulos, de obligada lectura, de Dámaso Alonso en su genial estudio *Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos)* (233) para demostrar la validez que tiene el conocimiento intuitivo y las dotes del lector en la interpretación de una obra literaria y, en general, en el quehacer crítico. Ernestina es un ejemplo -muy ilustrativo- del entrelazamiento, en este caso indisoluble, de ambos aspectos.

Aunque existe variedad de temas abordados en sus colaboraciones -sobre todo en cuanto a los comentarios que versan sobre determinados autores-, podemos resumir algunas ideas que reitera en sus exposiciones

(232) *Entrevista*, 14.I.1990.

(233) Gredos. M., 1976, 5ª edición.

que nos ayudarán a trazar ese otro universo -estético, intelectual- que forma un todo con el resto de su obra.

Contaba apenas veintidós años cuando se lanzó al escenario de la crítica con un atrevido y actualísimo título, "La poesía pura" (**artº. cit.**):

"Ha llegado recientemente a Madrid, donde puede verse en las principales librerías en un volumen cuyo título ha de sugestionar en alto grado a los poetas primero; a los "amateurs" de los grandes problemas espirituales, después."

El libro se llama, sencillamente, *La poesía pura*; nada más y nada menos".

La vanguardia

De poesía, y poesía pura vamos a oír mucho a nuestra autora, a partir de aquí, aunque comencemos por hablar de su concepto de la vanguardia. Y quizá el primer texto al que tengamos que referirnos sea su encuesta publicada en *La Gaceta Literaria* (**artº cit.**):

"La "vanguardia" ha existido, existe y existirá. Llámese así o de otro modo, el fenómeno psicológico que representa tiene que repetirse matemáticamente de una generación a otra. (...).

He entendido la "vanguardia" como un estado de espíritu inherente a la juventud auténtica, la que no se disfraza de anacrónicas gravedades. A la "inconsciencia de los pocos años", esto dirían las personas formales, corresponde la audacia, la exploración de vagos caminos que tal vez no lleven a ninguna parte, pero a los que quizá nosotros sepamos fijar un rumbo determinado. Todo joven que viva su época intensamente actuando sobre ella con elementos de futuro, despertando con su esfuerzo las posibilidades del porvenir, sincero ante sus inevitables evoluciones, es, en mi opinión, un vanguardista".

Ya ha definido vanguardia y vanguardista. La vanguardia es siempre tentativa, búsqueda (234) e, implícitamente, ruptura:

(234) Guillermo de Torre, en su *Historia de las Literaturas de Vanguardia* (Guadarrama. M., 1971), en el apartado sobre "Concepto y evolución de la vanguardia" (Tomo I, pp. 23-29) habla en este mismo sentido de búsqueda y descubrimiento que movía a los protagonistas de la vanguardia, y hace una matización muy en la línea de Champourcin: "En último extremo, el punto de llegada les importaba entonces menos que la ruta: quijotesicamente (Cont....)

"Cansado de lo que escribieron sus antecesores, el vanguardista busca lo original, lo inaudito" (*ibid.*).

Vanguardia y vanguardista significan futuro, avance, evolución de posibles moldes o fórmulas que, por su misma esencia, hayan quedado obsoletas, sin sentido.

"En España, gracias a los jóvenes, (dice en su "Escaparate primero" publicado en *La Epoca* (235)) existe ya, firme, realizada, una poesía de hoy, sentida y escrita como tal, libre al fin del pesado lastre con que la entorpecían los lastimosos resabios del lloriqueante siglo XIX".

Afirmación de la existencia de algo que considera una actitud vital, no sólo calificación de una época, o de los posibles movimientos que puede generar, aunque reconozca que éstos han existido siempre y "se han caracterizado siempre, lo mismo en literatura que en la vida, por un afán, a veces desmedido, de novedades" (*La Gaceta Literaria* 15.VI.1930, **artº cit.**, p. 4.). Pero a este propósito, para desnudar a la vanguardia de todo posible tópico, continúa diciendo en su primer escaparate literario:

"Para escribir versos actuales no es necesario llenarse la cabeza de ruidos callejeros, claxones y estridencias de "jazz". Esos elementos, por estar en la vida moderna, influirán en vosotros, vivirán las obras del artista, aunque no lo mencione." (236)

(234)(...Cont.)

preferían el camino a la posada" (pp. 23-24), aunque nuestra autora es más atrevida al afirmar que "quizás nosotros sepamos fijar un rumbo determinado".

(235) *Poesía de hoy*, **artº cit.**

(236) Las primeras líneas de este párrafo recuerdan a los dos últimos versos de su poema "Atardecer", que aparecieron en *La Gaceta Literaria* el 1.IV.1927, reproducidos por A. del Villar en una curiosísima -por la originalidad de su tema- antología publicada por Los Libros de Fausto en su "Anaquel de poesía", nº 14 (M., 1988): *Autología poética. Es decir, antología de la poesía sobre automóviles, escrita por autores españoles de expresión castellana, seleccionada, prologada y editada por Arturo del Villar*. Este poema, junto con otro de la misma autora titulado "Volante" (de su libro *La voz en el viento*) ocuparon las pp. 81 y 82, respectivamente. Copio esos dos versos finales:

"Los autos persiguen, borrachos de prisa,
un jazz que devora su propia estridencia".

Es decir, vanguardia constituye una categoría más dentro de la literatura, y así como cabe hablar de "lo romántico", o "lo clásico", igualmente habrá que designar como "lo vanguardista" a aquello que posea algún rasgo innovador, original con relación a lo precedente, y que incluso resulte "inaudito". Por ejemplo, en la entrevista de César M. Arconada (237), nuestra autora, espoleada por su interlocutor, responde "vanguardistamente" a su pregunta:

(Arconada): "-Ernestina, ¿usted está satisfecha de ser poeta? ¿No preferiría usted ser aviadora -acción- a ser poeta -contemplación-?".

(E. de Ch.): "-(...) Me encantaría ser aviadora. ¡Qué poemas inéditos debe haber en el aire! Eso sí, me guardaría mucho de llevar pasajeros. La acción de los contemplativos es destructora. Hay momentos en que incluso a los poetas nos pesa el éxtasis. Si yo pudiera, los trenes del mundo no tendrían secretos para mí y las carreteras más lejanas conocerían por su latido el motor de mi auto. Mi ideal consiste en correr, correr desenfrenadamente y pararme un poquito todos los días a paladear hondamente, gustosamente, los kilómetros recorridos" (p. 239).

Esa carretera vertiginosa no es otra que la de su propia poesía y su actitud ante ella, claro está.

En cuanto a la existencia de un movimiento vanguardista, además de afirmarlo -aunque no lo identifica con ningún "ismo"-, señala lo que considera característicos de ese momento:

"Actualmente se señala por un saludable temor al sentimentalismo, al tópico y a las formas ampulosas de la vieja retórica. Por el empeño de higienizar el vocablo dotándolo de sentidos nuevos, sin tradición ya gastada".

En este sentido, divertidamente dice en la conversación con Arconada:

"Creo en el verso puro, escueto, despojado, sin el ropaje inútil de una retórica ya pasada. Yo aspiro a desnudar mi poema, reduciendo e intensificando su área emocional. Algunos jóvenes poetas intentan verter su

poesía en los moldes clásicos. Sin embargo, cada emoción trae su forma, cada momento, su ritmo, y el de ahora no me parece propicio a vestir de nuevo el engorroso miriñaque" (p. 238).

Afirmación que hace en 1928, y como su constatación literaria, un libro de poemas, *Ahora*, publicado dos años antes. Sin embargo, prescindiendo de estas tentativas suyas vanguardistas, su actitud ante ese afán de "higiene" del vocablo y de la novedad del sentido de éste no es otra que la que condensa con esta frase: "Lo único esencial es tener voz propia y cantar con ella": he aquí la verdadera renovación de la -de su- lírica.

Literatura: novedad y tradición

Muy unidas a sus ideas sobre la vanguardia se encuentran sus opiniones sobre la nueva literatura: tanto sus fundamentales artículos publicados en *La Epoca* y en *Heraldo de Madrid*, como los posteriores de *Poesía Hispánica*, son claros exponentes de su pensamiento sobre este concepto ante el que siempre mantiene una actitud absolutamente abierta, deseosa de encontrar en los escritores jóvenes los elementos renovadores de lo que ya haya podido quedarse anticuado en la literatura.

Con mayor atrevimiento y descaro que el que confesaba tener para sugerir que se hiciera una encuesta sobre la poesía pura en España, dice en su escaparate primero (**artº cit.**) de *La Epoca*:

"Confieso al empezar que me da un poquito de miedo hablar de poesía nueva a los lectores de *La Epoca*. Estoy segura que no la miran con muy buenos ojos y, sin embargo, la pobre es inocente de los graves delitos que se le imputan".(238)

La audacia de nuestra autora al descubrir lo nuevo, en un diario conservador, muestra su condición -vital- de vanguardista, en su pleno y

(238) Aclaro que cuando hago alusión a la poesía dentro de este epígrafe, debe entenderse en un sentido amplio, como "literatura".

genuino sentido: la que va abriendo paso, la que señala los rumbos que van adoptando los escritores en su devenir histórico.

En este sentido, Ernestina combate con la tradición (entendida como fosilización de valores):

"¿Nos gustan los trinos del jilguero? -comenta con una original imagen- Pues a escucharlo sin comparar enseguida su voz con la del ruiseñor muerto. Ya es hora de otorgar nuestra predilección siquiera un instante a lo que "vive" y hoy nos pertenece" (*La Epoca*, 22.IX.28).

El ruiseñor es un pájaro tópico en nuestra literatura. El jilguero se presenta como algo más vulgar, menos pretencioso, tal vez, *porque está despojado de tradición*. Es evidente la convencionalidad de los modelos en las artes -aunque en muchas ocasiones la elección de éstos dependa de una cierta similitud, por una curiosa atracción de sentidos, con lo que se quiera significar-. Sugerir la introducción de nuevos arquetipos que configurarían una nueva estética, no es más que confirmar la vitalidad de un fenómeno llamado a perdurar a través de los siglos. Por eso no hay que "comparar enseguida su voz con la del ruiseñor", porque éste ya está muerto, ya pasó, aunque en su momento fuera acertadísimo. De todos modos, Champourcin no descalifica la literatura precedente (a excepción del ñoño sentimentalismo de algunos románticos, o de las poetisas del siglo XIX (239): simplemente dice que hay que oír, que dejar cantar a las nuevas voces.

"Más eficaz que un artículo sobre la existencia de la poesía contemporánea es descubrir, enseñar a los incrédulos estas mismas poesías" (*ibid.*)

Y, el medio de conocimiento mejor, es, naturalmente, acudir a sus fuentes. En este sentido nuestra autora ha sido una concedora fiel y ávida

(239) Escribe, p. ej., en su segundo escaparate lírico (*artº cit.*): " "Poetisas" al estilo del XIX van quedando, gracias a Dios, muy pocas".

de lo que se produce en cada momento y ha seguido muy de cerca, número tras número, las revistas, publicaciones, etc., de esta nueva literatura:

"En Andalucía, tierra de lo azul, hay un núcleo vivaz, tal vez el más apretado, de poetas jóvenes.

La revista "Litoral" y sus esmeradas ediciones lo han ido revelando.

"(...) Con Rafael Alberti seguimos en Andalucía, pero en la Andalucía popular, sin apresto, de los cantares. Este poeta es también maestro de la forma que domina con perfección clásica; lo atestiguan las revistas donde queda la huella de su emoción" (*La Epoca*, "Poesía de hoy", 2º escaparate. artº cit.) (subr. mío).

Continuando con el hilo de nuestras anteriores palabras referidas a la tradición y la renovación en la literatura, simbolizadas mediante el ruiseñor y el jilguero, Champourcin considera que mantener hacia ella una actitud acogedora puede reservar muy felices hallazgos, entroncados con la tradición:

"¿Quién ha dicho que los poetas jóvenes ni sienten ni cantan al amor? Para demostrar lo contrario, copio a continuación este verso de Antonio Oliver, que es, en realidad, un bellissimo madrigal de hoy" (ibid., subr. mío).

Porque la tradición no sólo no es contraria a la renovación, sino que ésta muchas veces tiene que hundir sus raíces precisamente en ella:

"Otra característica de Rosalía de Castro que la acerca más aún a nosotros es el sentido de lo popular, tan vivamente exaltado en sus "Cantares gallegos" y tan apreciado asimismo por nuestros poetas actuales, en cuyas obras influye de manera bien visible de esencia fina y honda de nuestro folklore. Muchas composiciones del libro antes mencionado son glosas de canciones y refranes gallegos. Hace casi un siglo que Rosalía de Castro espigaba para sus poemas en la inagotable cosecha de la musa popular, lo mismo que tantos otros escritores de esta generación" ("Rosalía de Castro", en *Hora de España*, artº cit., p. 17).

Se refiere al popularismo -neopopularismo- cultivado por algunos de los poetas de la generación del 27.

Puede sorprender, en 1937, otro aspecto de esta visión tan abierta de la literatura: su ausencia de fronteras con relación a los temas que trate o a la forma de acercarse a ellos. En esta ocasión son las fronteras lingüísticas las que permiten también -como en siglos anteriores, como "la tradición"- la renovación:

"Galicia, Andalucía, Castilla... cuando se trata de cantar todas las regiones de España se cogen de la mano y de un lado a otro de la península, brotan las coplas, tristes o alegres, serias o burlonas, sentimentales o filosóficas, recreando a veces el mismo tema con el acento peculiar de cada provincia, de cada aldea y aún de cada cantor. La patria chica, por muy entrañablemente y exclusivamente que se la quiera no deja de ser España y quién canta en gallego, en catalán o en vascuence, canta sin querer en español porque las voces de todas las regiones son la voz de España y en ella brotan como espiga fecunda del terruño y de la tradición" (*ibid.*).

La mujer en la literatura

La definitiva incorporación de la mujer a la literatura es otro de los rasgos renovadores y que, esta vez, sí rompen en cierto sentido con el pasado:

"(...) son también muy pocas las mujeres que en nuestro país dan libre vuelo a su personalidad y, de paso, a su acento. La tradición pesa tanto, viene de tan lejos, que se necesita un esfuerzo casi heroico para olvidarla" (*La Epoca*, tercer escaparate, *artº cit.*).

En este aspecto, como en toda su obra, Champourcin no se deja llevar de un entusiasmo comprensible, pero que pudiera ir en detrimento de su objetividad:

"Aquí -continúa diciendo en el citado artículo- no ha cundido por ahora esa terrible "moda poética" que en otras naciones ha hecho surgir, entre dos o tres primeras figuras de indiscutible valor, una legión incontable de mediocres rimadoras".

Los nombres que ofrece como figuras señeras dentro del actual panorama literario no pueden incluirse en estas "mediocres rimadoras": Concha Méndez, Josefina de la Torre y Carmen Conde.

Tanteando otro género donde la mujer se fue introduciendo poco a poco, Ernestina sigue subrayando, algunos años más tarde, ese lastre de ideas tópicas sobre la idoneidad de la mujer para la literatura y, en concreto, la narrativa:

"Se ha hablado mucho de la falta de aptitud de la mujer para la novela, se ha repetido hasta la saciedad que en la poesía suele pisar terreno más firme porque en él puede expresarse su yo subjetivo con mayor libertad y menos precisión... Cuando oímos esto, acuden a nuestra memoria algunos nombres que parecen demostrar lo contrario: Emily Brontë, Rosamond Lehmann, Katherine Mansfield, Virginia Woolf..." (240).

Champourcin no hace afirmaciones gratuitas, carentes de fundamento, o que no puedan avalarse con ejemplos. Dentro de esta misma cita encontramos ideas que pueden aportar más luces sobre su concepto de la mujer en la literatura:

"Un buen escritor sea hombre o mujer, ¿no es siempre algo excepcional? Ultimamente las vicisitudes de los tiempos han obligado a las mujeres a salir fuera de sí mismas, a olvidar, con indignación de muchos, su recato externo, su modosa compostura, su impersonalidad. Han tenido que ver por fuerza muchas cosas que antes se les escondía y que hoy les saltan a los ojos aunque no quieran advertirlas; ¿qué de particular tendría, pues, que se fueran objetivando, desarraigándose de su yo íntimo, para ver lo que hay en torno suyo, aunque esto sea hosco, desagradable y desde luego de un color muy distinto al rosa y azul pastel en que se ha pretendido encerrarlas, como en esas graciosas nubecillas por donde vagan los ángeles en algunas obras maestras de la pintura primitiva? El libro al que dedicamos estas líneas nos hace pensar en este milagro; en el de la mujer que sale ¡por fin! de su pequeño "yo" para contemplar -femeninamente, eso sí- con ternura y clarividencia, la vida, pequeña o sublime, mediocre o atroz que se le venga a las manos" (*ibid.*).

"Femeninamente, eso sí": el **modo** concreto de acercarse a la vida y al hombre a través de la literatura tendrá, por fuerza, que corresponderse

(240) "Carmen Laforet. *Nada*", en *Rueca*, Tomo III, p. 207.

con su diferente modo de ser en la realidad. Aunque esto no nos lleve a hablar de "literatura femenina", igual que nunca se ha hablado de "literatura masculina" a la escrita por hombres:

"Nunca he logrado pensar en la poesía como algo exclusivamente masculino o femenino. Y en igual forma me repugnan los calificativos con los que suele acompañarse esa palabra. Para mí, la poesía es poesía o no es nada. Y entonces sobran las etiquetas de "social", "amorosa", "religiosa", "femenina", etc." (*Dios en la poesía actual*, ob. cit., pp. 10-11 -1ª ed.-).

Literatura: un arte sin adjetivos

También en este terreno hay que combatir con tantos críticos -de ayer y de hoy- que se empeñan en adjetivar la literatura inútilmente porque así logran que pierda, en cambio, dos cualidades que le son esenciales: la universalidad y la atemporalidad. Sucede lo mismo cuando se la intenta tildar de "política":

"Nos repugna la idea de un Shelley que reconoce como aya intelectual a Godwin, por nobles y puras que fueran las teorías de este personaje, y *Prometeo desencadenado*, *La reina Mab*, y *Hellas* serán siempre para nosotros obras maestras de la Poesía, sea cual fuera la interpretación política que se les pueda dar" (241).

Ni ésta ni las ideas de un escritor referidas a cuestiones temporales pueden empañar la visión que de él tengamos, ni la calidad de su obra:

"Lo que hay que quitarse de la cabeza es juzgar a la gente por sus ideas. Si estás hablando de poesía, no estás pensando cómo piensa Fulano sobre esto o lo otro. Lo que escribe... ¿es poesía o no es?. Punto. ¡Claro!. ¡Es que es absurdo!. Ocurre lo mismo que cuando le dieron el Premio Nobel a Neruda y me preguntaba la gente: "Bueno... ¿cómo es que le pueden dar el Nobel a un hombre que es comunista?". ¿Pero qué tiene que ver con la política?. La prueba es que en cuanto se empieza a querer escribir sobre política, se echó a perder la poesía. Eso en todos los casos. Ahí tienes a Alberti un maravilloso poeta, que ha escrito libros fantásticos. En cuanto se hizo comunista, ¡empezó a escribir cada estupidez...! ¡Es que son cosas

(241) *Shelley, Godwin y su círculo*, de H. Brailsford, en *Rueca*, Tomo I, p. 272.

distintas!. A mí me da mucha rabia eso, porque es una falta de cultura tremenda" (242).

Literatura y realidad

Aparte la sinceridad con que Champourcin aborda este tema siempre que sale a colación, su pensamiento no puede resultar más claro: literatura-literatura, aunque esto no implique necesariamente el postulado del arte por el arte, la literatura por la literatura. La literatura, como fenómeno espiritual, no podría desencarnizarse, "deshumanizarse". Si Ernestina habla, en cierta ocasión de esta tendencia, lo hace para poner de relieve justamente lo contrario: la necesidad de que la poesía (la literatura) se mantenga siempre en su propia realidad:

"El arte moderno, según opinión de Ortega y Gasset, tiende a deshumanizarse, desterrando de su esfera toda realidad propiamente humana. Los conceptos anteriores quizás encuentren nuevas luces al producirse, si es que se produce completo este fenómeno. La desencarnación de la poesía puede, revelándonos desnuda su estructura, aclarar el intrincado enigma. Por eso nos parece absurda la actitud de esas personas que piden al arte verdades, como única base de belleza y admiración" (243)

Es el sempiterno problema de las relaciones naturaleza-arte; arte-realidad: si se complementan, excluyen, imitan...

"Ninguna comunidad entre razón y poesía, aunque la primera se mezcla a menudo con la segunda, ya que el poeta es hombre ante todo y animal racional. No obstante, el fondo, lo que podríamos denominar el corazón del arte, queda ajeno a cualquier intento de racionalismo. Nunca se contentaron pintores y poetas con crear una nueva reproducción de la realidad. Para semejante labor basta un fotógrafo" (*ibid.*)

La razón y la poesía tienen objetos diferentes y son ámbitos distintos de conocimiento de la realidad, como lo es la misión del fotógrafo en relación a la del artista: el primero retrata **parte** de lo real; el segundo lo

(242) *Entrevista*, 28.XI.1990

(243) "Miró. Poesía pura. Arte y realidad", *artº cit.*

recrea aunque pueda también retratarlo, de manera diferente, sin esa objetividad (en cuanto que vista, como en el caso del fotógrafo, a través de un determinado prisma de visión, de un objetivo). A este propósito, matizando las palabras de Champourcin que terminaremos de reproducir, viene bien una apreciación que realiza el investigador Manuel J. Rodríguez, (que cuenta con una obra muy esclarecedora para los estudiosos del tema de Dios y la poesía de posguerra, casi con idéntico título: *Dios en la poesía española de posguerra* (244)):

"El poeta no puede traicionar la realidad. Toda poetización inspirada en la rosa, por ejemplo, tiene que plasmar lo que la rosa sea (no lo que el poeta y cualquier otro mortal puedan pretender que sea); su rama ("la llame rosa y música a su rama", L. Panero) podrá ser llamada música siempre que la imagen culmine en una visión donde música y rosa constituyan una sola realidad. (...) Su realidad de rosa se hace inmediata al poeta con la perfección, fascinación e inmediatez de una melodía: música, armonía, rama, conjuro, hechizo, rosa".

"El poeta quisiera llevarnos de la mano en su quehacer creador, introducirnos en su mundo para sorprender, en los momentos cotidianos de la vida del hombre, la palabra que hará posible la realidad en la medida que no la traiciona, en la medida en que puede desvelar y revelar su inefable contenido, su dolor y su belleza, su paz y su sosiego" (ob. cit., pp. 67 y 68) (subr. mío).

Quizá la primera frase pueda parecer rebatir el texto de Ernestina, pero dentro de su contexto, no lo hace. "Su realidad de rosa se hace inmediata al poeta con la perfección, fascinación e inmediatez de una melodía": la realidad del poeta no se contradice con "lo real", aunque sí, probablemente, con la realidad aparente o parcial del fotógrafo. (Aunque éste pueda también no limitarse a disparar utilizando un objetivo convencional, y entonces la recree...).

"¡Eso es inverosímil! -grita una parte del público al contemplar ciertas obras de artistas actuales. ¿Dónde se ha visto eso? Y es que el concepto de lo material se agarra al nervio óptico y a la sensibilidad de las gentes con

(244) Col. Cultural de Bolsillo. Temas nt. EUNSA. Pamplona, 1974.

persistencia destructora. Pocos saben ver lo que no existe: la verdad indiscutible de lo irreal".

Esta era el fragmento con el que Champourcin cierra, casi, su artículo del *Heraldo de Madrid*. Si se reduce lo real a lo material-visible, no se entenderá más arte que el realista, porque quedarán excluidos muchos otros *modos* artísticos; ni siquiera, por ejemplo, el que tenga apariencia de real, como el románico, plenamente abstracto. Pero seguir por estos derroteros nos llevaría quizá demasiado lejos, más de lo que nos lo permitirían estas líneas, que sólo intentan glosar la concepción de la literatura de nuestra autora.

Literatura-literatura, que cree y recree, y muchas veces sirva de descanso para el viajante (de la vida), como un parón necesario:

"En estos días tumultuosos que vivimos, nada más refrescante y apaciguador que la lectura de estas páginas -alude a la obra de R. Palma *Flor de tradiciones*-, cuyo sabor de vino añejo cautiva y atrae, dejándonos en los labios un regusto melancólico, la dulzura y la gracia de algo muy ajeno a nosotros, pero cuya atracción remota nos llega fragante y viva" (245).

"Delectare": una función primordial que debe cumplir, también, como exigencia interna, y que, sin embargo, no entra en conflicto con otro requisito, imprescindible, de toda literatura: que comunique, que diga algo, que tenga contenido:

"Entre tantos libros de poesía anodina o falsamente moderna, es decir, vacía, sin médula, ni cerebro, saludamos con júbilo esta obra llena de aliento, de ambición y de nobles preocupaciones" (246) (subr. mío).

Se refería al libro de Kenneth Patchen, *The Dark Kingdom* (New York, 1942). Lo moderno no sólo no puede renunciar a planteamientos

(245) "Ricardo Palma. *Flor de Tradiciones*, en *Rueca*, Tomo II, p. 415.

(246) en *Rueca*, Tomo II, p. 151.

profundos, a la plenitud de sentido, sino que debe contenerlos, variando quizá el modo de hacerlo, en relación a sus ejemplos precedentes. Y esto, ¿en prosa o en verso?. Nueva y disputada cuestión. El escritor y crítico E. Salazar y Chapela, en un artículo sobre nuestra autora, con ocasión de la publicación de *La voz en el viento* (247), divagando sobre esto, dice:

"A la pirámide y al árbol se le otorga la virtud de una sombra. A todo lo que se eleva espontáneamente, con cierta ambición ascensional, unos palmos de suelo, se le otorga una sombra. Fuera mezquindad no reconocer que las únicas poesías que andan con los pies por el mundo proyectan a veces deliciosamente, en prosa o verso, la sombra de su propia naturaleza poética".

¿Dos realidades diferentes? ¿Se excluyen? ¿Se alza alguna por encima de la otra?. Champourcin también se lo pregunta, aunque no acaba de definirse completamente al respecto:

"¡Poesía pura! ¿Puede existir en la prosa? He aquí un problema planteado inconscientemente al margen de Miró. Hay frases de este y otros autores que dejan en el alma el sentimiento de lo inefable, de lo sutil e inexpressado. Alguien dijo que poesía es "lo inefable" (248).

Y propone entonces un "fácil silogismo" que, tal como está formulado, debe estar transcrito erróneamente por el copista:

"Poesía es lo inefable
 Esta prosa es inefable
 Luego
 Esta prosa es inefable"

(247) "Ernestina de Champourcin y su sombra, *La voz en el viento*, en *La Gaceta Literaria*, nº 123, 1.V.1932, p. 424.

(248) "Miró. Poesía pura, arte y realidad", **artº cit.**

(Debería, naturalmente, concluir con: "esta prosa es poesía"). Pero dejando aparte la errata, sería interesante concluir con el texto de Champourcin sobre la poesía y la prosa:

"¿Poesía pura es un trozo de prosa? Thibaudet contesta: "Lo que Paul Valéry dice en verso es lo que solo de esta manera puede decirse, algo consubstancial al cuerpo del verso y que ninguna prosa sabría traducir". ¿Será esto igualmente aplicable a todos los poetas?... ¿Hay, pues, una realidad poética adherida al verso, y que la prosa calificada como tal no logra introducir en su esencia?."

Resultaría muy curioso analizar las cualidades que le faltan a la prosa para que en ella se realizara el milagro, la aparición del flúido misterioso y casi invisible: ¡La poesía pura!"

Si bien es cierto que deja abierta la cuestión, con su obra ha demostrado que sí existe respuesta: que la prosa puede ser poesía, como hemos visto, por ejemplo, con su novela *La casa de enfrente*.

No obstante nuestra autora ha dejado apuntado algo que sí caracteriza a los dos géneros y también por extensión a la literatura: el misterio, lo que en otro momento califica como "hechizo de las palabras", ese "no sé qué que queda balbuciendo", de San Juan de la Cruz.

Con todas las ideas anteriormente esbozadas podemos configurar ya el pensamiento sobre la literatura: su visión amplia, generosa en cuanto a lo nuevo y moderno que pueda encontrarse, que siempre aportará un modo distinto de plasmar la realidad que le rodea: hay que oír al jilguero y encontrar en su timbre una nueva voz más caprichosa, si se quiere, pero que, indudablemente enriquece el acervo simbólico y creativo de nuestra literatura. Literatura moderna que no debe traicionarse con falsos adjetivos que la adulteren: es eso, simplemente, literatura (poesía, prosa). Y en su esencia, sus características: el deleitar enseñando la realidad (lo que el escritor o poeta perciben en su sensibilidad de ella, y su forma peculiar, única, de percibirlo). Y, finalmente, una literatura que no rehúye al

hombre, sino que precisamente se dirige a él, por nacer de él, ni a lo que de humano se puede encontrar en su obra:

"(...) debemos agradecer que existan aún espíritus como el de Paulino Masip, capaces de captar la nota graciosa o delicada de otras épocas y de ofrecernos su perfume en un fragante y abigarrado ramillete.

A pesar del sentido práctico y el odio a lo sentimental que afectan a algunas personas creyendo que esto las hace muy modernas, la palabra "amor" siempre conserva un poder mágico, bien sea en la conversación o bien en letras de molde. Publicar unas historias de amor puede parecer un gesto valiente en estos tiempos, pero es en realidad un gesto generoso y sagaz, de espíritu que sabe cuáles son las más íntimas debilidades de su prójimo" (249).

El libro en cuestión son las Historias de Amor, una galería de mujeres, "más o menos enamoradas y más o menos amadas", comenta nuestra autora. Y, a pesar del título y del contenido (amor, mujer... ¡sentimentalismo!, podría concluirse), nuestra autora añade:

"Aun si no conociéramos el antifeminismo del autor (antifeminismo de hombre culto, se entiende, horror a lo "no femenino") lo adivinaríamos al recorrer estas páginas donde se realza en cada tipo de mujer su virtud o su defecto más femenino, lo más esencial e inherente a su personalidad" (*ibid.*, p. 234).

Literatura, por tanto, que, escrita por hombre o mujer (sin convertirse por esto en "masculina" o "femenina"), es abarcativa de su dimensión humana: el sentimiento, sin que su introducción vaya en detrimento de su calidad, o constituya un elemento peyorativo.

Literatura, finalmente, que se escriba en verso prosa, se cante o se cuente, tiene que ser testigo fidedigno del hoy -del siempre-. Nos preguntamos, como Ernestina, si el lector de este trabajo se "ha reconciliado un poco -como el de *La Epoca*- con la joven literatura". (250)

(249) "Paulino Masip", *ob. cit.*, en Rueca, Tomo II, p. 235.

(250) "Poesía de hoy", *escaparate* 1º, *artº cit.*

3. LAS TRADUCCIONES

Abordamos aquí el aspecto quizá menos "creativo" de nuestra autora, y al que, sin embargo, dedicó una gran parte de su vida. Esta es la razón de que ocupe un apartado específico, y no se limite a una enumeración de títulos, cosa que, si bien podría ser de alguna manera ilustrativa, hablaría poco de por sí de esta faceta también imprescindible en el conocimiento de Champourcin.

El profesor Ascunce Arrieta, en un reciente artículo (251) alude a que el aprendizaje del francés, del inglés y del castellano, hablados y escritos todos con suma perfección desde su infancia, le han permitido "ser en su madurez una de las traductoras más importantes del siglo XX". En ese mismo artículo hace un poco de historia del inicio de esta labor:

"Una vez instalados en México, Juan José rechaza el trabajo de profesor (252) al no sentirse ni preparado ni vocacionado. Enterado Cosío Villegas de la situación en que se encontraba el matrimonio, les ofrece colaborar con el Fondo de Cultura Económica en calidad de traductores. La primera obra que tradujo Ernestina para el FCE fue una biografía de Voltaire. La traducción resultó tan del gusto del director, que se le abrieron todas las puertas y se le dieron todas las facilidades" (*ibid.*).

Quizá antes de seguir con su tarea de traducción en Méjico, convendría señalar que no se trataba de la primera vez que Ernestina se enfrentaba con este tipo de trabajos, ya que, como ella misma comenta, ya en Valencia había comenzado a traducir del francés y del portugués:

(251) "Ernestina de Champourcin: la autenticidad hecha poesía", (I), en *El Diario Vasco*, 19.II.1991, p. 59.

(252) Se refiere a la invitación que le había hecho Alfonso Reyes para dictar clases en Guadalajara, a la que Domenchina se negó. (cfr. *Entrevista*, 12.IX.1989).

"Me acuerdo de una encíclica del Papa. De Pío XII era (253), que la traduje yo. Y del libro de un escritor francés sobre la guerra de España" (254).

De ninguna de estas dos obras sabe precisar el título o facilitar más datos para su localización.

Su labor de traducción se inició, pues, en España, continuó en Méjico, y, en principio, parece haber concluido definitivamente de nuevo en España.

Los idiomas a los que vertía las obras en español eran el francés, el inglés y el portugués. En cuanto a las fechas de sus traducciones, van desde 1941 (exceptuando las de Valencia) hasta 1982, correspondientes al *Voltaire*, de Henry N. Brailsford (México, FCE), y al *Diario V (1947-1955)* de Anais Nin (Barcelona, Bruguera; en colaboración con Ascensión Tudela), respectivamente.

Fue el Fondo de Cultura Económica la editorial para la que trabajó con mayor continuidad, además de la UTEHA, la también mejicana editorial Centauro, la Revista de Occidente y otras, en las que su colaboración fue muy esporádica, como es el caso de Magisterio Español, Alianza Editorial, Rialp o Bruguera. En total, sus traducciones casi alcanzan el medio centenar.

La temática que puede verse en sus títulos es de lo más variado, si bien abundan las obras de carácter sociológico, histórico, etc., más que las propiamente literarias. Esto se explica (a pesar de que el profesor Ascunce en el citado artículo diga que era la propia autora la que elegía los libros

(253) Se trata, evidentemente, de una equivocación por parte de la autora, ya que Pío XII no fue elegido Papa hasta marzo de 1939. Puede referirse, por el contexto y las fechas en las que se enmarca, a la encíclica de Pío XI, *Divini Redemptoris*, del 19.III.1937.

(254) *Entrevista*, 12.IX.89.

que iba a traducir) por la razón aducida por Vicente Lloréns en su estudio sobre la emigración republicana (255): la necesidad que había en Méjico de difundir obras extranjeras, fundamentalmente de pensamiento, para contribuir a su modernización cultural (256). Esta labor la llevaron a cabo muchos de nuestros intelectuales entre 1939 y 1955.

O sea que, en gran parte, las propias necesidades de enriquecimiento intelectual exigían la elección de determinados autores: *Historia contemporánea de Europa 1878-1919*, George P. Gooch (FCE, 1942); *El papel social del intelectual*, F. Znaniecki (FCE, 1944); *Los pájaros y su individualidad*, (FCE, 1955); *La élite de poder*, C. Wright Mills (FCE, 1957), etc.

Sin embargo existen algunas traducciones de obras literarias, (de bellísima impresión, por cierto), que han merecido el elogio de Francisco Giner de los Ríos en unas palabras que pronunció en 1989 en Málaga, con ocasión de un acto conmemorativo homenaje a Champourcin (257):

"Los *Sonetos del portugués* de Elizabet Barret Browning, que editó la revista *Rueca* y los poemas de Emily Dickinson, entre otras muchas cosas, **tienen** decidida suerte **que incorporarse a su obra poética** separándolos de las miles de páginas que ha traducido sin descanso durante tantos años para el Fondo de Cultura Económica primero y para distintas organizaciones internacionales y técnicas después".

(255) cfr. "La emigración republicana de 1939", en *El exilio español de 1939*. Taurus. M., 1976, Tomo I, p. 147.

(256) Esta tarea, señala Llórens, se había realizado en España antes de la guerra bajo el impulso de Ortega y Gasset, aunque Ascunce Arrieta diga exactamente lo contrario: "significando -comenta- su labor (la de Ernestina como la del resto de los intelectuales) un puente cultural sólido que sirvió para empezar a despertar las dormidas cabezas de la España franquista" (**artº cit.**).

(257) Homenaje ofrecido por el Centro Cultural de la Generación del 27 y celebrado el 14.XII.1989.

Esta última obra a la que alude Giner, fue un trabajo conjunto de Ernestina y Juan José, realizado en 1946 y que se ha vuelto a reeditar recientemente en la madrileña editorial Torremozas (258), y de la que Champourcin guarda un especial recuerdo:

"(...) lo hicimos entre los dos: prólogo, apuntes bibliográficos, nota bibliográfica, Juan José Domenchina; traducción, Ernestina de Champourcin.

La cosa biográfica está de lo más antipática, porque le tomó [J.J.] manía; pero la traducción nos ha salido preciosa" (259).

No fue la única ocasión en que ambos vates se unieron para realizar un trabajo conjunto: en 1943 habían traducido una "Oda" de Jules Romain, que publicó *Rueca* (Tomo I, pp. 147-8); en el año siguiente aparecen dos nuevos títulos, esta vez en dos preciosas ediciones, ilustradas ambas por la pintora Alma Tapia. La primera de ellas es una obra anónima sobre poesía china: *La flauta de jade*. El prefacio corrió a cargo de Domenchina, al igual que el prólogo de la segunda obra, esta vez de un poeta indio, hipotético autor del *Ramayana*: El destierro de Rama. Ernestina tradujo de la versión del francés Fauche. Y las dos se publicaron en el editorial Centauro. (260).

Aunque Champourcin afirme que todo esto "no tiene ningún interés literario", y de que la mayoría de sus traducciones "son auténticos rollos" (261), con los ejemplos anteriormente reseñados queda de manifiesto más

(258) Emily Dickinson, *Obra escogida*. M., 1989.

(259) *Entrevista*, 12.IX.89.

(260) Champourcin alude también a la traducción de tres obras más, vertidas directamente del francés, en la misma editorial, de las que está bastante satisfecha de su resultado. Es una pena que sólo conozcamos su título: *Los cantos del Hoggart*, 1944; *Las gacelas de Hafiz* y *La guirnalda de Afrodita*. Las tres sin la intervención de Juan José de quien, por cierto, dice haberle hecho parte de las traducciones que se le atribuyen, ya que aunque dominara el francés, sin embargo no resultaban precisamente un plato de su gusto... cfr. *Entrevista*, 22.III.1991.

(261) *Carta*, 5.III.90.

bien lo contrario, y en la mente de todos están tantos títulos de clásicos "asesinados" en la tarea de hacerlos inteligibles al público, cometiendo así un doble crimen: el homicidio y la adulteración de su contenido, de manera que el padre de la criatura negaría su filiación. Esto es una broma, pero por desgracia ocurre con frecuencia. De manera que una buena traducción no es una recreación, sino que puede llegar a convertirse en una verdadera creación literaria. Ernestina, sin embargo, es consciente de estos escollos que ofrece un trabajo de esta envergadura tras su riquísima y amplia experiencia.

Su marido no fue su único compañero de trabajo: encontramos otros títulos, aparte del ya mencionado con Ascensión Tudela, realizados conjuntamente con Carmen Toscano, por ejemplo (262), o Florencio M. Torner (*La elite del poder*, **ob.cit.**). Aunque en la mayoría de las ocasiones es ella la única traductora.

No todas las obras para el FCE fueron traducidas en Méjico: la última de la que tenemos constancia (aunque ascienden a medio centenar, sólo hemos podido acceder a más de una treintena de ellas, porque muchas han quedado en Méjico y ni siquiera la autora conserva referencia alguna de sobre éstas) data del año 1965 (263): *La poética del espacio*, de Gaston Bachelard, vertida del francés; y la siguiente para la misma editorial es ya de 1973 (*Napoléon III y Méjico*, de A. Jackson Hanna y K. Abbey Hanna). Y sucedió a la inversa con las traducciones para editoriales españolas: algunas se realizaron desde Méjico, como *José Ortega y Gasset, filósofo de la Universidad europea*, de Harold C. Raley, publicada por la Revista de Occidente (Madrid, 1971).

(262) "Viaje al Oeste", de Archibald Mac Leish, en *Rueca*, Tomo III, pp. 17-18.

(263) Publicó en el FCE otra obra, en 1970, pero no en Méjico, sino en Madrid. Se trata de la D.A. Rustow *Filósofos y estadistas. Estudios sobre el liderismo*.

También hay que constatar que en muchos de estos libros era la de nuestra autora la primera versión española que se hacía; así, la primera edición portuguesa de la obra de Arthur Ramos, *Las culturas negras en el nuevo mundo*, es de 1937, y la española, del FCE, de 1943.

Esta labor de traducción quedó definitivamente interrumpida en 1982, fecha de su última entrega (**ob. cit.**), por dos motivos que ella explica, no sin cierta nostalgia: la pérdida de visión, y el hecho de que, en la práctica, se exija la utilización del ordenador para realizar este trabajo:

"Lo que hacía yo... (que en esos tiempos a todo el mundo le asombraba mucho) era traducir dictando, con el texto y una secretaria; (...) pero ahora, no. Ahora tiene que ser con ordenador, ¡y así sale!" (264).

Lo de la "cierta nostalgia" no es un calificativo gratuito: precisamente fueron tantas las horas que dedicó a este trabajo y tanto lo que llegó a disfrutar con ellas ahora se pregunta: "¿por qué -ahora que hay tantas posibilidades en Bruselas, Estrasburgo, con unas condiciones estupendas- no habré nacido antes?". Poco objetiva es, de nuevo, nuestra Ernestina en esta cuestión: además de que no puede el río volver a recorrer sobre sus aguas lo ya navegado, se hubiera perdido las oportunidades que la vida le brindó, y de las que hace, comprensiblemente, tanta gala. Porque, además de la traducción de libros, su tarea en este campo no se limitó a la letra impresa, ni muchísimo menos. Su participación en conferencias y congresos

(264) *Entrevista*, 28.XI.1990. A este propósito explica, con mucho sentido común lo absurdo que resulta la traducción con ordenador: "tiene su chiste lo del ordenador: le das unas palabras y la pantalla presenta cuatro o cinco equivalentes. Perfecto. Y la frase, ¿quién te la compone?. Precisamente el cuidado que teníamos los traductores era traducir con una buena redacción y, si por ejemplo, traduces del inglés al español no puedes traducir palabra por palabra, porque no se entiende. Yo me acuerdo de una traducción corta que me encargaron en Méjico para una Oficina de militares: una cosa corta, sin importancia... llevo la traducción para cobrar, y la persona que estaba allí me mira los dos textos y me dice: "¿por qué tiene usted más palabras en español que en inglés?" Le contesto: "porque si se lo pongo al pie de la letra, no entiende usted nada". Pues hay gente que sigue siendo así. El ordenador será una maravilla, pero la frase... la sintaxis del idioma...".

(su asistencia abarca en su curriculum también casi medio centenar) se inicia en 1947 y concluye en el año de su regreso a España, 1972. Fue una de las fundadoras del primer grupo de Personal para Conferencias Internacionales que se celebraron en México:

"Después de trabajar en una Asamblea General de la Unesco en 1947, en el mismo México D.F., un grupo en el que estábamos varios españoles nos unimos para fundar lo que se llamó Asociación de Personal Técnico para Conferencias Internacionales, que en esos días de escasa competencia, al menos en América -por la falta de preparación de gentes-, tenía gran porvenir" (*La ardilla y la rosa*, p. 54).

Esto le permitió muy gratificantes compensaciones, a pesar del ímprobo esfuerzo que semejante labor requería: viajes -una de sus pasiones- a los Estados Unidos, Canadá. Pero el fundamental encanto era el encuentro con caras conocidas, con amistades españolas y con nuevos nombres, porque traducir "es ampliar el horizonte, es conocer gente" (265):

"La traducción se había convertido en medio de vida para muchos de nosotros, y era curioso oír mezclados los nombres conocidos de algunos españoles -Pilar Arniches, Diego de Mesa, Manuel Durán (...) el erudito matrimonio De la Torre, etc.- con otros muchos nombres israelíes, alguno de ellos grandes amigos y grandes profesionales por su extraordinario dominio de las lenguas" *ibid.*).

Y, ¿cómo no?, la posibilidad de volver a entrar en contacto con Juan Ramón y Zenobia (ya aludimos en epígrafes anteriores a sus visitas a su casa de Riverdale, en Washington...):

"El matrimonio, siempre alerta a las cosas de la cultura, me señalaba los actos que podían interesarme, e insistieron mucho en que visitara el Museo Nacional de pintura, entonces Mellon Gallery, con su maravilloso Murillo *Niña asomada a la ventana*, quizá el Murillo más extraordinario que existe. Y después de una semana de traducir desde las ocho de la mañana a las ... tantas de la noche, era una delicia perderse en el museo, almorzar allí y escuchar por la tarde un estupendo concierto, todo ello gratis" (*ibid.*, p. 57).

Con Zenobia asistía, también para distraerse, a diferentes sociedades y clubs que su amiga frecuentaba. En *La ardilla y la rosa*, por ejemplo, recuerda uno de "mujeres geógrafas", que celebraban una sesión para "escuchar a una de sus miembros que acababa de hacer un interesante viaje no recuerdo adónde" (p. 59). Así que esos años son recordados con especial afecto, como algo "casi idílico" (es la expresión que utiliza para describir esos atardeceres de Washington).

Vemos, por tanto, cómo lo que podía haberse reducido a una fría enumeración de monótonos años dedicados a ganarse la vida, en Champourcin éstos aparecen tildados de entrañables connotaciones no por lo que el trabajo en sí mismo significaba, sino por esos horizontes "humanos" -tan ricos- que le ofrecía. En su libro, *Primer exilio* (266), por ejemplo, encontramos un poema, "Fin de un Tiempo" (El suicida) (pp. 55-57), del que conocemos la anécdota: está dedicado a un extraño traductor ruso que trabajó en varias ocasiones en el mismo equipo que Ernestina. A pesar de los intentos de todos sus compañeros por acercarse a él, se mantenía siempre con una incomprensible distancia, aumentada más si cabe por su idioma. Un día se enteraron de que este solitario y raro hombre se había suicidado. Con el paso de los años, su imagen queda inmortalizada en un bellissimo poema:

"NADIE te comprendíamos.
Andabas silencioso
por todos los cafés
y todas las esquinas.
Encorvado y hermético
con la mirada oblicua,
al sesgo de la acera;
y te decían loco.

¿Era miedo quizá
lo que a veces sentíamos
cuando ibas cercándonos
para enhebrar la charla?
Mejor dicho, el monólogo
sempiterno, en voz baja

con la misma obsesión
tan humana e hiriente.

Con tu ruso obsoleto
recordabas la estepa
el avatar oscuro,
en sombra de tu raza.
¡Y era tan difícil
llegar hasta ti mismo,
quebrantar la corteza
con la que te encubrías!

.....

Te llamaban fantasma
y yo te llamo sombra
de un mundo que se esfuma
inexorablemente".

Inmenso abanico de citas internacionales ("Asamblea General de la Unesco", Méjico, 1947; "Conferencia de Radiodifusión México-Estados Unidos", Méjico, 1953; "Conferencia Latinoamericana sobre Seguridad Social", Méjico, 1960; "Reunión Anual del Consejo Económico y Social de la OEA", Méjico, 1962; "Visita del Presidente John Kennedy a México", Méjico, 1963; "Visita del Presidente Charles de Gaulle", Méjico, 1964; 1967-1969: Jefe de la Sección de Traducción al Español para el Comité Organizador de la XIX Olimpiada de Méjico...), con ese otro también inmenso e internacional panorama humano para una mujer que entiende el trabajo como una proyección infinita del ser hacia el ser, desde el hombre hacia otros hombres, en medio de un inagotable y apretado programa cotidiano, al que no escatima el menor esfuerzo.

CAPITULO III.- OBRA POETICA

En este tercer capítulo nos ocuparemos de la dimensión más genuina de Ernestina de Champourcin: su creación poética. Esta, aunque haya sido su faceta más estudiada, sin embargo se observan muchas lagunas en su tratamiento, al ser, en la mayoría de los casos, trabajos parciales, en los que sólo se aborda alguna cuestión específica, pero sin aportar una visión totalizadora.

Así las cosas, se hacía necesario ofrecer un panorama de su actividad poética que, además del análisis de sus libros de poesía, muestre también la variedad de lugares y fechas de publicación de sus poemas "suelos", y de la presencia -o ausencia- de Champourcin en las antologías poéticas más significativas.

El capítulo constará de varios apartados:

1. Textos poéticos en diversas publicaciones: algunas valoraciones críticas.
2. Análisis métrico.
3. Trayectoria poética. Innovación y continuidad.
4. Intimismo poético: el amor como gran tema.

1. TEXTOS POETICOS EN DIVERSAS PUBLICACIONES:
ALGUNAS VALORACIONES CRITICAS (267)

El primer libro que vio la luz de Ernestina de Champourcin fue *En silencio...*, en el año 1926. Antes ya había compuesto otro que rompió íntegro, y había publicado diversos poemas en algunos periódicos, como *Vida aristocrática* ó *Cartagena ilustrada*.

El primer poema del que tenemos constancia es "La ciudad muerta", que después incluirá dentro de "Emociones", sección del libro *En silencio...*, a caballo entre el romanticismo y el modernismo:

"¡Muerta! Así lo eres, por la gris armonía
 de tu austera belleza,
 por la suave tristeza
 y el inefable encanto de tu melancolía;
 por el glauco reflejo de tus fríos canales,
 donde no riza el viento albores de cristal
 y por el grave enigma de los cisnes glaciales
 y por esa agonía de las cosas banales
 al trasponer la piedra inerte de tu umbral"

A partir de 1926, los lugares de publicación se multiplican: *La Libertad*, la *Gaceta de Bellas Artes, España y América* (Cádiz); e incluso traspasan nuestras fronteras camino de América: en *El Uruguay* de Montevideo, por ejemplo, aparece "Lejanía", en noviembre de 1927. Pero

(267) Hago la siguiente observación respecto de estas valoraciones críticas: incluiré en ellas el tratamiento por parte de los críticos a la hora de su participación en las revistas literarias de la época; su inclusión en las antologías más significativas (por su contenido o fecha de publicación) en relación con nuestra autora, etc. En definitiva, ver cómo se justifica su presencia o ausencia de estas obras.

quizá hasta su segunda entrega poética, *Ahora*, las revistas más importantes que cuentan con su presencia son *La Gaceta Literaria* (su primera colaboración poética es del 1.IV.1927, en el número 7, con "Atardecer" y "Renovación"); la revista *Mediodía* de Sevilla (con una sola entrega en su número antepenúltimo -de la primera etapa-, del VI-VII.1928: "Ascensión" y "Arco-iris" (268); y la segoviana *Manantial*, que contó, en su corta existencia, con la participación de Champourcin en dos números: los correspondientes a VIII-X de 1928 (nº VI, "Andén" y "Cepo"), y IV de 1929 (nº VII, "Poemas"), respectivamente. (Aunque para esta última fecha, *Ahora* ya se había publicado).

Años importantes, con revistas significativas (269), "voceadoras" de la nueva literatura y exponentes de la generación que constituyó la *edad de plata* de nuestras letras.

Así, a la que llegaría a ser "el diario de la joven literatura, del arte novísimo" (270), *La Gaceta Literaria*, nacida en la capital española, le siguen otras embarcaciones de menor envergadura, que inician su navegación en casi todas las provincias. Revistas más o menos modestas, de mayor o menor alcance; de brevísima, en casi todos los casos, pero fecundísima vida: *Litoral* en Málaga; *Carmen* en Santander, y *Lola*, en Gijón; *Verso y prosa*, en Murcia; *Papel de Aleluyas*, en Huelva; *Meseta*, *DDOOSS* y *A la nueva ventura* en Valladolid; o las mencionadas *Mediodía* y *Manantial*, luminosas como un patio andaluz, o fértiles "para todos los catadores de belleza y horizonte" como declara esta última en su portada. ¿Y qué decir de sus capitanes?. Tan sólo su nómina resulta, de por sí, elocuente: Ernesto Giménez Caballero y Guillermo de Torre (sustituído

(268) A excepción de Aleixandre -con tres-, y Cernuda y Alberti -con dos-, ninguno de los poetas del 27 aportan más de una colaboración a esta revista.

(269) Sobre la relación del florecimiento poético, con la creación de revistas literarias, cfr. J.L. Cano "Revistas Españolas de poesía 1939-1946", en *Insula*, nº 11, 15.XI.1946, p. 4.

(270) cfr. *La Gaceta Literaria*, 1.VI.1929, nº 59, p. 392.

después por Pedro Sáinz Rodríguez), timoneando *La Gaceta Literaria*; Emilio Prados y Manuel Altolaguirre al frente de *Litoral*; Gerardo Diego dirigiendo *Carmen* y su maliciosa y pequeña amiga *Lola*; el cónsul de la poesía, Juan Guerrero funda *Verso y prosa* y deja la dirección de la revista a Jorge Guillén, etc.

Ernestina de Champourcin participó de este riquísimo período de florecimiento de revistas que trazarían las coordenadas de la nueva literatura.

En la ambiciosa revista que, al alimón, editaban Ernesto Giménez Caballero y Guillermo de Torre, se expone el "Teorema de la nueva literatura española" (271). España, con su forma de pentágono, se divide en tres triángulos perfectamente delimitados, y cada uno de ellos con sus revistas y escritores. Nuestra autora aparece en el castellano o "beta", con Salinas, Dámaso, Jarnés, Bergamín, Basterra, Chacel...

Entre este "Teorema" de Giménez Caballero y un curiosísimo encarte que dibuja Angel Caffarena Such, el "Gráfico de la Institución Libre de Enseñanza - Grupo del 27... y la F.U.E." (272), encontramos a Champourcin situada perfectamente en ese "universo de la literatura española contemporánea" creado por las revistas literarias de la época, a pesar de que su presencia en ellas fue más bien de carácter esporádico.

La Gaceta Literaria es la que publicó un mayor número de poemas suyos. Los primeros aparecieron el 1.IV.1927 (nº 7, p.3), en un "Mapa de poetisas", tan del gusto de Gecé, junto a Claire Goll, Norah Lange y

(271) nº 32, 15.IV.1928.

(272) Se encuentra inserto -sin paginación, en un hoja acartonada suelta en el *Borrador de Año Nuevo* de Francisco Giner de los Ríos, editado en los *Nuevos Cuadernos de María Cristina. Poesía malagueña Contemporánea*. Málaga, 1986.

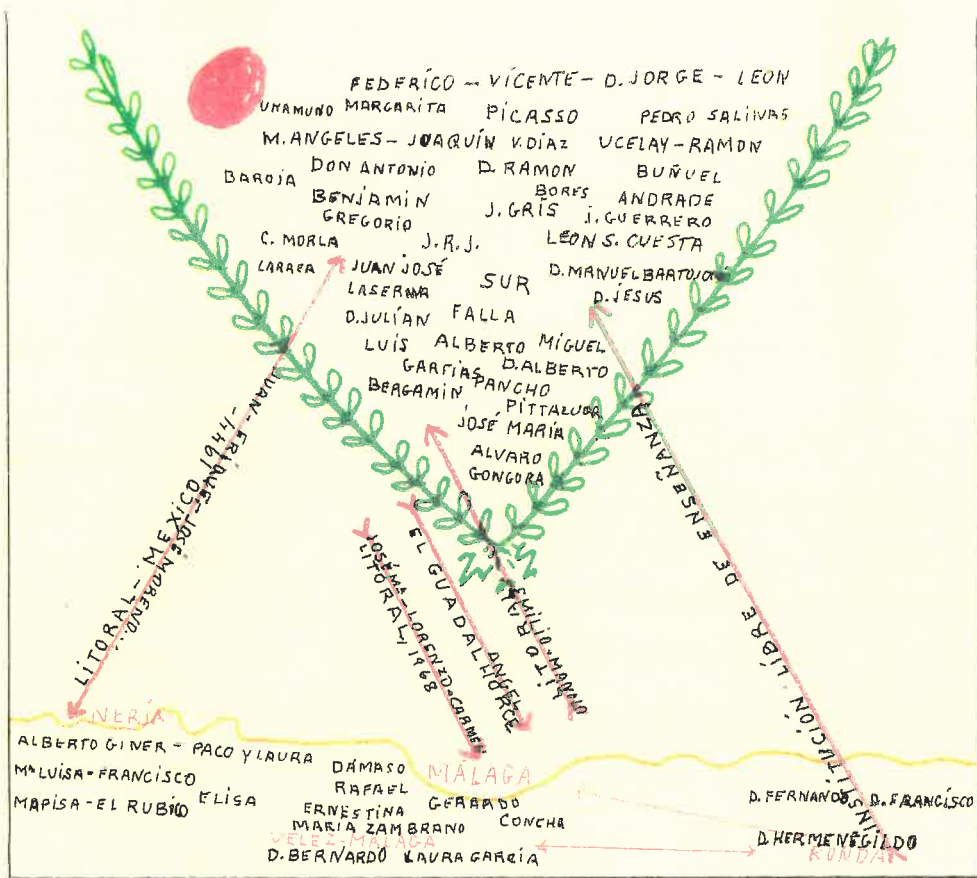


GRAFICO DE LA INSTITUCION LIBRE DE ENSEÑANZA - GRUPO DEL 27 Y LA F. U. E.

Encarte de Ángel Caffarena Such

Fernanda de Castro. Después se sucedieron unos "Apuntes líricos" (15.XII.1928, nº 29); "Génesis" y "Ventana abierta" (15.XI.1929, nº 70) y, finalmente, "Tú no sabes que he cercado tu orilla" y "Ya no me queda nada" (15.VI.1930, nº 84).

Ernestina era considerada como un valor inicial, "ya valor real", según declara M. Pérez Ferrero (273); como una escritora que escribe bien,

"tan bien como escribieron Bergamín, Sánchez Mazas, Cernuda, Bastera, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Alberti, Lorca, Urabayen, Alfaro, Salinas, Jarnés, Espina, Guillén, Arconada, Marichalar, Guillermo de Torre, Altolaguirre, Ros, Ferrero, Rosa Chacel, Fernando Vela, Moreno Villa, Salazar Chapela, etc. etc."

en palabras de Giménez Caballero (274).

Champourcin, para el autor del "Robinsón Literario" (Giménez Caballero) es "un alma lírica que se escapa por la tubería del verso" (275). Otro de los colaboradores de *La Gaceta Literaria*, César M. Arconada, califica a nuestra autora de "poeta de fuerte evocación", de la que hay mucho que esperar, ya que "su manantial lírico es abundante, caudaloso" (...); "tiene -en previas cualidades- ese tumulto interior de donde nace el arte. Lo demás, es obra de la disciplina, del talento. Y Ernestina también lo tiene en abundancia" (276).

Ni su obra ni su personalidad pasaron desapercibidas en las páginas de esta revista de vanguardia que, en todo momento, la sitúa en la cresta de la ola de la nueva literatura. Curiosamente -¿puro azar?-, *La Gaceta Literaria* concluye su vida con un artículo de Esteban Salazar y Chapela,

(273) cfr. *La Gaceta Literaria*, nº 83, 1.VI.1930, p. 165.

(274) "Estilo jesuita en España", en *La Gaceta Literaria*, nº 119, 1.XII.1931, p. 349.

(275) "Mujeres de Cogul. Folletín dieciochesco", en *La Gaceta Literaria*, nº 122, 15.II.1932, p. 403.

(276) "Ernestina de Champourcin dice...", *ibid.*, nº 38, 15.VII.1928, p. 239.

"Ernestina de Champourcin y su sombra" (277), en el que la poeta aparece como "una personalidad definida, delicada y arrebatada a la vez". "Una buena voz" que "no requiere ser explicada en lenguaje vulgar, ni glosada siquiera: basta ser oída".

"Nada veo desde aquí
de tu sombra ya sin fuerza
que ciega mis dos pupilas
una luz de primavera"

Así se oía la voz de Champourcin en ese patio andaluz sevillano de *Mediodía*. Inmejorables páginas para mostrar el arte de esos "otros poetas" -no andaluces- que, a juicio de la hispanista Danièle Musacchio, no forman parte del grupo del 27, porque no suelen entrar en esa reducida nómina generacional, o porque históricamente no han pertenecido, de hecho, a ella. Piensa, sin embargo, que estos "otros poetas" (Champourcin, Bacarisse, Giménez Caballero, Quiroga Plá, Fco. Ayala y pocos más) son lo suficientemente importantes para destacarlos dentro de la historia de la revista (278).

Manantial, el poético surtidor de los campos castellanos, acoge con entusiasmo, sin entrar en disquisiciones generacionales, la aparición de Champourcin en sus páginas (279)

"Desde hoy cuenta *manantial* con una colaboración más: la de Ernestina de Champourcin, la modernísima poetisa, bien destacada ya entre los nuevos; *manantial*, hoy más cantarino que nunca, saluda a Ernestina con su fluir más espumado y melodioso. ¡Bienvenida!".

(277) nº 123, 1.V.1932, p. 424.

(278) cfr. *La Revista Mediodía de Sevilla*. Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Col. de Bolsillo, nº 81. Sevilla, 1980. Sobre todo las pp. 151-168.

(279) nº VI, IX-X.1928.

Y allí estaban esos "modernísimos" versos de nuestra autora, sobre una lámina pintada por Lope Tablada del río Manzanares:

"Un grillo va aserrando mis instantes
y el motor de las horas se detiene.
Yo escucho, fugaz novia de los trenes,
el adiós de un silbido trepidante.

Espero a un largo express que nunca viene;
me llama su latido, voz de amante,
martillo de metal sobre mis sienes,
pulso de amor, tranquilo y desgarrante.

La estación, ancho puerto rumoroso,
me reclina en su pecho desvelado,
que el humo sin cesar anestesia;

el sueño con sus manos de coloso,
levanta los rieles desclavados
y suelta sus corceles en la vía" ("Andén")

Otras revistas, también muy significativas, contarían con la colaboración de Ernestina: así la preciosísima *Héroe*, nacida en la madrileña calle de Núñez de Arce, al cuidado de Concha Méndez y Manuel Altolaguirre. *Héroe* vivió sólo un año, pero en ese breve espacio de tiempo, dio a luz seis números, cuajados de nutridos frutos poéticos que contaban, además, con el aliciente de los retratos que aportaba a cada entrega Juan Ramón (280). Champourcin apareció en el número 3 (1932): era una de las cuatro mujeres-poeta (junto a Concha Méndez, Rosa Chacel y Margarita de Pedroso) que figurarían en sus páginas, entre un total de veintitrés poetas.

Nuestra autora, que acababa de publicar uno de sus mejores libros, *La voz en el viento*, despuntaba claramente entre "los nuevos". Juan José Domenchina escribía en estos años, cuando todavía ningún parentesco con

(280) Vicente Aleixandre, presentando la edición facsimilar (Topos Verlag-Ediciones Turner. M., 1977) de esta revista, traza su historia. Señala que agrupó a lo más significativo de los poetas de su tiempo; que no faltaba -a excepción de Dámaso- nadie de los principales de la generación, de la que esta revista constituye algo más que un documento: encarna una época. La edición lleva un epílogo del profesor de la Universidad de Maguncia, Dietrich Briesemeister.

Champourcin le ataba para hacer afirmaciones sobre su calidad estética, que "tras las revelaciones esenciales de Juan Ramón y los Machado, Ernestina es sin duda el más limpio y alto exponente de la lírica española contemporánea" (281). Subraya que esta apreciación está hecha sin hipérbole, y deja bien claro que Champourcin pertenece con pleno derecho a ese Olimpo de la nueva literatura.

Este mismo poeta, en una de sus colaboraciones críticas para los "Folletones" de *El Sol*, "Poetas españoles del 13 al 31" (19.III.1933, p. 2), hace una recopilación de los escritores que, a su juicio, son los exponentes más destacados de la literatura contemporánea, en la que se encuentran todos los poetas del 27 (y algunos más), y en la que no duda incluir a Ernestina. Constituyen "lo más saliente de la poesía española desde 1913 -fecha de la publicación de *Garba*, de Moreno Villa- hasta 1931". García Lorca, Salinas, Guillén o Alberti son algunos de esta destacada pléyade.

1932 es el año de los dimes y los diretes, de los varapalos literarios, de las críticas mordaces y, ¿cómo no?, de la chismografía, tras la aparición de la célebre *Poesía Española. (Antología 1915-1931)* de Gerardo Diego. El escritor y crítico E. Salazar y Chapela compone una famosa *Oda a la muy arbitraria antología poética que acaba de publicar, y no sabemos porqué, Gerardo Diego* (282). En la mente de todos están esos tan sonados versos:

"¡Ay, Gerardo, áspero cardo
de tierra, piedra sombría,
quién fuera tu amigo bardo,
ay, Gerardo, duro dardo,
por ir en tu antología!"

(281) cfr. J.J. Domenchina, *Antología de la poesía española contemporánea (1900-1936)*, ob. cit., p. 368 (3ª ed.). En este mismo sentido se pronuncian otros críticos de la época (p. ej. Díez-Canedo en 1928 (*El Sol*), a propósito de *Ahora* comenta que hay en ese libro "algunos de los mejores versos escritos por manos de mujer en España). Remito al lector al tercer apéndice bibliográfico, donde podrán encontrarse estos juicios.

(282) *La Gaceta Literaria*, nº 123, 1.V.1932, p. 424.

Notables eran algunas ausencias que, con mucha chispa, detecta en sus estrofas. Y, como buena rima, sitúa a Champourcin junto a Domenchina:

"Falto de vista y de oreja
ni veo ni escucho a Ernestina
de Champourcin (¿Domenchina
huyóse con su pareja?)".

(No sabemos si fue vaticinio de maridajes versados pero, en efecto, a los cuatro años de tan brillante composición, Domenchina "huyóse" con Ernestina, su pareja).

Poco o muy afortunada, la antología de Diego volvió a salir en una segunda versión, en 1934, corregida y aumentada: *Poesía española (Contemporáneos)*. Este segundo tiento pareció agrandar más, y logró detener los envenenados dardos poéticos dirigidos a su autor desde un gran sector de la crítica. En estas páginas dos mujeres pasan a ocupar un lugar en la Literatura que muy difícilmente podrá ser borrado: Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre. Ningunas palabras del antólogo justifican su inclusión. Sólo sabemos, en el caso de Champourcin, que eligió, conjuntamente con G. Diego, la selección de sus poesías: once poemas entresacados de *Ahora* y *La voz en el viento*. Sus composiciones, como las del resto de los poetas, van precedidas de una biografía -escueta en este caso- y de unas también brevísimas palabras acerca de su concepto de la poesía. Su aparición en esta segunda antología representará, prácticamente, su consagración como poeta del grupo del 27 (283).

(283) Aunque algunos renieguen de su pertenencia, incomprensiblemente. Incomprensiblemente porque, p. ej., la que fue amiga y contertulia durante tantos años de nuestra autora, la excluye de esta generación (cfr. Paloma Ulacia Altolaguirre, *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*. Mondadori, M., 1990, p. 98). Méndez y Champourcin habían publicado sus dos primeros libros en la misma fecha (1926 y 1928); y sus versos en las mismas revistas de la época -p. ej., *La Gaceta Literaria*, *Las Españas*, *Hora de España*...- Muchos críticos las sitúan, además, como representación femenina del grupo del 27. Champourcin me confesó su extrañeza al leer el citado libro. ¿Será realmente un juicio de Concha Méndez o, tal vez, la intencionadamente memoria "armada" de Ulacia Altolaguirre?. Porque a este respecto hay datos contradictorios. En esa misma obra se dice que la
(Cont....)

Entre una y otra edición, esto es, en 1933, en Santiago de Chile se publica la *Antología de poetas españoles contemporáneos (1900-1933)*, a cargo del joven poeta malagueño José María Souvirón, que también recibió su rejón de castigo. El temible "Gerardo Rivera" publicó en *La Voz* un artículo con el mismo nombre de la antología, en el que reprocha las presencias y ausencias:

"Su florilegio se cierra herméticamente a todos los autores con obra poética anterior a 1900. Así, excluye a Unamuno, a Valle-Inclán y otros poetas. No se nos alcanza el por qué de este límite arbitrario. Con todo, el florilegio de Souvirón lo integran veintidós nombres (...). Pues bien: tampoco se nos alcanza cómo Souvirón, que es harto indulgente (...) desahucia de su especilegio, "verbi gratia", a Ernestina de Champourcin. Y conste que nosotros no recusamos por ejemplo la inclusión de Josefina de la Torre. (...). pero, ¿cómo justifica Souvirón la ausencia de ciertos nombres de poetas genuinos -Pérez de Ayala, Villaespesa, Díez Canedo, León Felipe, Dámaso Alonso, etc.-, que tienen o tuvieron una significación indiscutible?" (284).

Pero se menten o no, la importancia de estos escritores se impone sin necesidad de mayor justificación. Champourcin llevaba sin salir a la luz desde que publicó su tercer libro de poemas; la preparación de su *Cántico inútil* y de su novela ocupaban gran parte de su tiempo. Esto hace que tampoco colabore en ninguna revista durante estos años ya cercanos a la guerra civil.

(283)(...Cont.)

Universidad de Londres había invitado a la poeta (C. Méndez) a dar una lectura de los poetas de la nueva generación española: "leí cosas de Lorca y de los otros miembros del grupo" (p. 65). Y en *La Gaceta Literaria*, reseñando esa conferencia pronunciada en el King's College, leemos: "La poetisa española Concha Méndez ha dado en King's College -Universidad de Londres- una conferencia sobre poesía moderna con ilustraciones de los poetas: Alberti, Lorca, Guillén, Salinas, Ernestina de Champourcin, Carmen Conde, Josefina de la Torre, Alonso, Diego y Clemencia Miró" (nº 60, 15.VI.1929, p. 398).

(284) cfr. *Antología de la poesía española contemporánea (1900-1936)*, ob. cit., p. 30.

Parecen haber terminado ya esos prodigiosos tiempos de la década de los 20-30. Todavía había algunos intentos de continuación de esa tarea de renovación de las letras y las artes. En el periódico *El Sol*, se proseguían manteniendo interesantes debates "a propósito de...", en los que muchos de los escritores que estaban en el candelero literario lanzaban, en la mayoría de las ocasiones, artículos mordaces contra atacantes hipotéticos, como sucedió con el ya mencionado binomio J.R.-J.J. (Juan Ramón Jiménez-Juan José Domenchina); y también aparecían versos de poetas conocidos firmados bajo seudónimos. Champourcin se prestó a estos "juegos florales" en varias ocasiones (285), pero, por desgracia, ignoramos el seudónimo que utilizó y las fechas de publicación de los mismos (286).

Una vez iniciada la contienda nacional, escribe algunos poemas sobre la guerra; uno de ellos, "Sangre en la tierra", se publicará en las páginas de *Hora de España* (287), y otros en el Suplemento Literario del Boletín del Servicio Español de Información de Valencia, probablemente en 1938 (288). Sólo hemos podido conocer el título de uno de ellos, "Primavera en la muerte"; un bello y patético canto a la implacable parca:

"Viniste de puntillas, sin que nadie te oyera.
El clamor de la sangre cegó nuestros oídos
con un grumo de angustia mientras tú, solitaria,
recorrías tu senda entre cuerpos tronchados.

Tu presencia de luz se nos hizo invisible
por no herir las pupilas inmóviles, cuajadas
en el mirar atroz, concreto, de la muerte.
Viniste rastreando las huellas del dolor.

(285) cfr. *La ardilla y la rosa*, pp. 34-35.

(286) Del único que tenemos constancia es del titulado "Dulzura matinal", que apareció algunos años antes -9.VI.1929- y con su nombre.

(287) Barcelona, nº 12, XXI.1973, pp. 49-52.

(288) Al lado del poema del que transcribimos algunas estrofas, aparecen los nombres de Antonio Machado, Emilio Prados, Pedro Garfias, Manuel Altolaguirre, Enrique Díez Canedo, Juan José Domenchina, Juan Gil-Albert y José Herrera Petere, fechados los de estos tres últimos en 1938, por lo que colegimos que todos corresponden a ese mismo año.

... ..
 Llegaste medio oculta sin atreverte apenas
 a acariciar la fiebre de los pulsos, tendidos
 en inmortal galope sobre esos campos yermos
 que te niegan un surco propicio a florecer.

Llegaste medio oculta sin que nadie ofreciera
 un remanso de paz a tu dulzura impúber
 y ungiste suavemente con tus besos de virgen
 las sienes de los niños muertos en tu regazo"

También en *Hora de España*, en este mismo año (y en lo que sería la última entrega de la revista (289)) figura su nombre en dos poemas, "Retorno" y "Canción de la fuente inquieta". Después se seguirá un silencio que se romperá a los pocos meses de su establecimiento definitivo en Méjico, esta vez en la revista que dirige Antonio Sánchez-Barbudo. Enmarcando una fotografía que le había hecho E. Díez-Canedo, aparecen muchos de sus poemas cubriendo toda una página (290). A partir de aquí, muchas otras composiciones suyas verán la luz en revistas o antologías mejicanas, como la citada *Antología de la poesía española contemporánea 1900-1936* de Juan José Domenchina. Su introducción dentro de este panorama de la poesía española contemporánea obedece a los criterios que el antólogo impone, en su muy personal visión de la literatura, entre ellos el de ser ya valores consolidados (291). Nuestra autora aparece al lado de

(289) Barcelona, nº 23, XI.1938, pp. 33-34.

(290) Se trata de los titulados "Límites", "Sueños", "Soledad", "Alborada", "Otoño", "Lo eterno", "Interrogación", "La siesta", "Ventana" y "Recuerdos", en el nº 19, 18.XII.1940, p. 5. En estas páginas poéticas publicaron también sus versos León Felipe, Emilio Prados, Alberti, Moreno Villa, Serrano Plaja, Domenchina, Pedro Garfias... Esta nómina puede resultar ilustrativa de la calidad de la revista (cfr. en este sentido el artículo del profesor Juan Manuel Rozas "Una revista: *Romance*, en *Insula*, nº 347, 1975, pp. 4-5 o el que escribe Manuel Andújar en el tomo 3 de *El exilio español de 1939*, dedicado a las Revistas, Pensamiento y Educación, "La ejemplar aportación de *Romance*", pp. 38-46.

(291) Incluye un total de treinta poemas, encabezados, naturalmente, por el "Maestro", Juan Ramón. En cuanto a los componentes, la cuestión había sido largamente debatida entre Domenchina y Juan Ramón, a quien había pedido consejo. Este, que había dado vueltas y vueltas a la lista de "figurantes", no acababa de presentar ninguna que fuera de su gusto. "He hecho 20 listas de "figurantes" de su "Antología" y ninguna me satisface", escribe a
 (Cont...)

Lorca y Alberti, antes de lo que él considera la última promoción lograda (Prados, Aleixandre, Altolaguirre, Feliciano Rolán y Miguel Hernández, "poetas de la angustia", cfr. p. 20). Y de ella no comenta nada: remite a sus versos, que son sus "más elocuentes y eficaces valedores" (292).

En Valencia, también en 1941, el escritor y crítico Jorge Campos presenta una interesante -y desconocida por gran parte de la crítica (293)- antología, la primera escrita en España tras la guerra civil: *Poesía lírica castellana* (294). Champourcin aparece en sus páginas como la autora de *La voz en el viento* (libro del que se muestran algunos poemas) (295). La coincidencia de su mención desde las dos orillas -mejicana y española- en esta fecha, más que un dato anecdótico o casual puede resultar esclarecedor o, cuando menos, sugerente. En cierto modo viene a destruir el tópico -la versión archimanida- de las dos Españas separadas y odiadas mutuamente: ni se quedaron los buenos, ni se fueron los malos. Buen ejemplo el que nos brinda Jorge Campos para desmitificar en parte esa visión maniqueísta,

(291)(...Cont.)

Domenchina en una de sus cartas. "Cada día estoy más descontento de lo que suele llamarse poesía (empezando por mí)". Y le sugiere, antes que nada, cambiar el título: "¿Por qué no la titula usted "Antología del verso español contemporáneo?. Esto tendría mejor solución" (cfr. *La ardilla y la rosa*, p. 84). La cosa llegó a mayores cuando Juan José puso al frente de su selección al poeta muguereño, que se había negado en rotundo a iniciarla, y entre esto y un malentendido en relación con su correspondencia, la amistad entre ambos acabó enfriándose (por la susceptibilidad de Juan Ramón).

- (292) En la parte biobibliográfica se extiende un poco más, reproduciendo parte de lo que escribió sobre Champourcin en *El Sol y La Voz*.
- (293) En *Insula*, p. ej., figura la obra de Fco. Carlos Sáinz de Robles (*Historia y Antología de la poesía castellana (del siglo XII al XX)*. Aguilar, M., 1946) como la primera antología publicada tras la guerra (cfr. reseña de A. Cayol, nº 7 (15.VII.1946, p. 6). Posteriormente, en la misma revista, se alude a las otras dos antologías que aparecen, junto con ésta, tras la contienda: la de César González Ruano, *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana* (Gustavo Gili. B.), y la de Alfonso Moreno, *Poesía Española actual* (Editora Nacional, M.)
- (294) Presentación, notas y selección de Jorge Campos. Col. Obra creadora, Serie II, Textos Literarios. Dirigida por Jorge Campos. Talleres de Jesús Bernés.
- (295) ¿Desconocería Campos la existencia de *Cántico inútil*, al no mencionarlo en su libro, o se trataría, simplemente, de una cuestión de preferencia literaria?

cuando apenas en España sí se habían terminado de oír los estruendos de las armas levantadas.

Este crítico y escritor, colaborador asiduo posteriormente de *Insula*, declara en sus notas preliminares -cfr. p. 5- su intento de no presentar ni las mejores poesías, ni de realizar una antología definitiva y total, sino "estimular al estudio de las obras literarias o didácticas que marcan paso a paso la ruta de los destinos históricos de España o el desenvolvimiento de su lenguaje". Y así, sin agruparlos en una escuela determinada, aparecen los nombres de los que quedaron (Dámaso, Guillén,...), los que habían muerto ya (Lorca, Bacarisse) y los exiliados (Moreno Villa, Champourcin...). Todos englobados en un amplio movimiento, el "Novecentismo": "momento preliminar de escuelas" que "suceden a la influencia juanramoniana" -cfr. *ibid.*- (Aunque no explica a qué obedece esta clasificación).

Entre los años 1942 y 1945, casi inicio y final de esta revista, *Rueca* publica sucesivamente en sus números 6, 10, 11 y 14, diversos poemas de nuestra autora, que también ofrece su colaboración para continuar con un nuevo jalón de *Litoral* en su tercera época (296). Su poema "La verdad" aparece en el número 2 de esta revista, todavía capitaneada por Manuel Altolaguirre y Emilio Prados junto a José Moreno Villa, Juan Rejano y Francisco Giner de los Ríos.

Giner saca a la luz, también en Méjico, en la editorial Signo, un florilegio titulado *Las cien mejores poesías españolas del destierro (Poesía Española del XVIII-XX)*, libro que completa otros dos tomos publicados por la misma editorial, *Las cien mejores poesías de la lírica española* y *Las cien mejores poesías españolas contemporáneas* (México, 1945). Concha

(296) El editor Alejandro Finisterre realizó una edición facsimilar de este mismo número en homenaje a los creadores de *Litoral*, en su editorial Ecuador 0°0'0" (México, 1967).

Méndez y Ernestina de Champourcin son la única representación femenina de esta "geografía del destierro" que traza con acierto el joven poeta.

Esta geografía abarca cuatro núcleos fundamentales: Méjico (León Felipe, Moreno Villa, Prados, Pedro Garfias, los matrimonios Altolaguirre y Domenchina, y Juan Rejano); Estados Unidos (Jiménez, Salinas y Guillén); Argentina (con los casi homónimos Alberti y Gil-Albert) e Inglaterra (Cernuda). Una relativamente pequeña selección de voces, con un variado repertorio de su obra escrita (con excepción de Juan Ramón y Cernuda) con posterioridad a 1939.

"Reducidos a coleccionar cien únicos poemas -y además "mejores"-, hemos preferido recogerlos en la obra de un número más reducido de poetas, cuyos nombres -con algunos otros que aquí faltan- nos parecen a nosotros los más representativos entre los desterrados" (p. XII).

Es consciente el antólogo de que hubiera sido muy deseable una muestra más amplia, que expusiera "al aire, en su conjunto, lo que la poesía española está haciendo en el destierro", ofreciendo su panorama total. Posibilidad a la que renuncia por considerar lo que sería "una antología informe, disparatada de figura, llena de cosas de mal gusto y aun de palabrotas, pero rica de sentido final" (pp. XI-XII); y así prefiere "dejar mejor representados a esos pocos que no desdibujados en uno o dos poemas (...) a todos".

Atinada y bien escogida esta selección, en la que figuran los poetas que cantan en el destierro, "casi los mismos de entonces -se refiere a los anteriores a 1936- en plena madurez algunos y en plenitud otros" (p. XIII). Entre éstos, "podrían encontrarse los hitos y señales más reveladores de la situación actual de la poesía española en su transitorio extrañamiento" (p. XV). (297).

(297) Aurora de Albornoz considera la antología de Giner como una obra importante, en la que se muestra cómo la "España peregrina" no se había llevado nada a su destierro, ni tampoco (Cont....)

Champourcin sigue apareciendo casi obligadamente en las antologías poética de uno y otro lado del Atlántico. Sus poemas figuran en la obra conjunta de Horacio J. Becco y Osvaldo Svanascini, *Poetas libres de la España peregrina en América* (Ollantay, Buenos Aires, 1947). Éste libro dibuja también la "geografía del destierro", pero con mayor extensión (en cuanto al número de escritores incluidos) que la de Giner. El libro se abre con unas emotivas palabras de Rafael Alberti:

"Nuestra obra es ayuda, es fuente abierta y entusiasmo en el doloroso camino de nuestra reconquista" (p. 15).

La nacionalidad americana de los antólogos hace que en su obra se amplíe el punto de mira: ya no se trata de una recopilación de escritores españoles hecha por otros españoles...

"América rumorosa como el viento recorrida por vena hispánica de amanecer luminoso.

Redescubierta por el poeta español del destierro que trepa y embiste al paisaje sugerente entre la lluvia limpia que demuestran otras rutas de pretérito virgen... En todos ellos se juntan a un tiempo sensaciones, reflejos, y una redada de recuerdos perdidos. Notan que viven doblemente" (*ibid.*).

Aparte estas poéticas palabras introductorias, no existen comentarios que justifiquen de alguna manera el amplio elenco seleccionado.

(297)(...Cont.)

dejó allí su canción: "No se quedaron sin voz -como años después pudo verse- los españoles del interior; tampoco la perdieron los españoles del éxodo". Anota que esta selección es hoy un documento bibliográfico muy importante, por los datos que incluye en las notas finales sobre la procedencia de los poemas. Cfr. "Poesía de la España peregrina: crónica incompleta", en *El exilio español de 1939*, Tomo 4 (Cultura y Literatura), pp. 11-108. La cita corresponde a la p. 31.

De un criterio cuantitativo, por el contrario (298) se ha servido Fco. Carlos Sáinz de Robles para realizar su *Historia y Antología de la poesía castellana (del siglo XII al XX)* (**ob. cit.**) obra en la que también aparece Champourcin, en su capítulo dedicado al Modernismo (299). Ernestina es "un puro apasionamiento musical, un trascendentalismo eróticomístico que le aproxima a la famosa poetisa Alfonsina Storni" (p. 214). Curiosamente, en su bibliografía omite sus dos obras de 1936, cosa que llama la atención en una antología escrita con diez años de posterioridad. ¿Desconocimiento? ¿Falta de rigor científico?. Quizá el autor quede rebasado por su ambicioso pero inalcanzable propósito de ofrecer un resumen completo de la historia de la Literatura Española, prescindiendo de estimaciones cualitativas sobre los escritores.

González Ruano, con menos aspiraciones, pretende dar a conocer "mayor obra de los menos conocidos" entre los poetas contemporáneos, en su *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana* (**ob. cit.**). Reconoce que la obra contará con deficiencias insalvables: la dificultad de encontrar datos de algunas de las figuras, pero que, a pesar de esto, ha preferido incluir en su selección a los poetas que, por su valor de precursores, o por sus influencias, tienen una importancia muy superior a la del poeta de obra aislada (cfr. p. 15). Sigue un criterio estrictamente cronológico (fecha de nacimiento) en la relación de poetas incluidos, sin atender a otros posibles: de escuelas, generacionales... Champourcin se sitúa, por tanto, en Vitoria, en 1905. Y después de una escuetísima noticia

(298) "Aspiro a colocar en mi ANTOLOGIA el mayor número posible de poetas", p. 15.

(299) Dice que Champourcin, con Josefina de la Torre y Concha Méndez es una poeta muy influida por los escritores precedentes, y que ha asimilado -con acento propio- los valores poéticos del neopopularismo, cfr. p. 213.

biográfica, reproduce cinco poemas suyos, pero sin aportar ningún juicio de valor (300).

"Hoy soñé con tu presencia.
Si esto es antes de tenerte
¿qué será, Señor, la muerte
y el don vivo de tu esencia?
Si en la niebla de tu ausencia
tu recuerdo es dicha pura,
¿cómo será la dulzura
de tu realidad palpable
y esa verdad inefable
que amanece en noche oscura?"

Esta es una de las décimas que Ernestina ofrece en una página poética ilustrada con dibujos de Carlos Marichal y junto a poemas de Concha Méndez y María Enciso, en la combativa revista *Las Españas* (301). Fue su única colaboración, aparecida en el nº 9 (29.VII.1948), en esta publicación que, aunque abiertamente tendenciosa -beligerancia política- y anticlerical, incluía, sin embargo artículos literarios, artísticos, etc. de gran calidad; (302) y dejaba amplia libertad a los autores que participaban en ella (de ahí que no sorprenda encontrar ocho poemas de nuestra autora, todos ellos de honda inspiración religiosa).

Cinco años más tarde, una nueva cita de poesía en el destierro. En esta ocasión, de la mano de Enrique Azcoaga: *Panorama de la Poesía Moderna Española* (303). El antólogo, en una generosa visión (en cuanto a la amplitud de poetas incluidos), quiere reunir "en la medida de lo

-
- (300) Muy probablemente se encontrará una nota biobibliográfica más exacta y actualizada en la obra de Alfonso Moreno, *Poesía Española Actual* (ob. cit.) que rectifica los errores de sus precedentes. Para José Luis Cano, es la mejor antología publicada tras la guerra, cfr. "*Poesía Española actual: Alfonso Moreno*", en *Insula*, nº 17, 15.V.1947, p. 6).
- (301) Manuel Andújar, José Ramón Arana y José Puche Planas forman su consejo editorial.
- (302) cfr. Manuel Andújar, "Las tres etapas de *Las Españas*", en "Las revistas en Hispanoamérica", artº cit., pp. 49-67.
- (303) Periplo. Buenos Aires, 1953.

posible, la tarea de quienes dentro y fuera de España dan cuerpo al momento poético presente" (p. 9). Champourcin no podía faltar tampoco en esta muestra, ya que cumplía suficientemente con los requisitos formulados por el autor: acababa de publicar pocos meses antes, en la madrileña colección Adonais, su *Presencia a oscuras* (304), libro del que se ofrecen cinco poemas, entre los que se encuentran "El secreto", una composición muy "a la altura del hombre", como pretendía Azcoaga:

"No habléis de mí, vosotros que cifráis vuestra
dicha en el amor y el júbilo de algún amor terreno;
¿qué sabéis del poder obsesivo e inmutable,
del dominio absoluto del Dios que llevo dentro?"

... ..

Nadie puede quitármelo. El es lo único mío,
lo único invulnerable a los celos del viento,
al curso de los astros, al dolor y a la muerte.
Debo mi libertad al Dios que llevo dentro"
(pp. 136-7).

Nuestra autora es uno de esos "frutos granados", herencia o continuación de los "precursores" -Juan Ramón, Machado, Unamuno y Darío- que señala el antólogo. Champourcin es moderna en cuanto puente que se vincula con el pasado; y, además, lo es por su sentido trascendente, su espíritu verdadero; por su poesía que no sólo florece, sino **nutre**, deja una huella profunda en la humanidad; exigencias que Azcoaga impone -o presupone- en todos los poetas de su selección.

También desde España se sigue muy de cerca el latido de la poesía última, enraizada con sus precursores inmediatos. Así, en la obra del poeta Jacinto López Gorgé, *Medio siglo de poesía española: 1900-1950* (305), Carmen Conde, Ernestina de Champourcin, Laffón y Adriano del Valle son

(304) Rialp, 1952.

(305) M., 1960.

el puente entre los maestros (Juan Ramón, Machado y Unamuno), y la poesía de 1935. La referencia es interesante (aun siendo discutible su clasificación como poetas "de transición"), al citar a Champourcin y Carmen Conde como las dos únicas mujeres representativas de esa época en una antología amorosa.

Sin embargo la inclusión de Ernestina en la antología de López Gorgé no le acreditó -¿por qué motivos?- para formar parte de la extensa nómina que ofrece la autora de *Brocal* en su *Antología de la poesía amorosa contemporánea* (306): ochocientas páginas con un total de ciento nueve poetas, desde Unamuno, Machado, Juan Ramón, a Oliver Belmás o Celia Viñas. ¿Por que no, se pregunta Carlos Murciano (307), Manuel Machado, García Lorca, Domenchina, Dámaso, Laffón, Moreno Villa o Ernestina de Champourcin?

Ernestina había figurado, sin embargo, en otras dos selecciones anteriores también de Carmen Conde: *Poesía femenina española vivienda* (308), y *Poesía femenina española (1939-1950)* (309), en ambas con una breve autobiografía. Pero su inclusión en estas obras debe considerarse un tanto marginal o circunstancial: lo prueban las escasas líneas que la autora le dedica, en contraste con la atención que le merecen otras poetas. ¿Consideraría que era lo suficientemente conocida como para mostrar tanta parquedad en sus alusiones?

Al cumplirse los veinticinco años desde que la colección "Adonais" inició su andadura, se presenta, con propósito conmemorativo, la *Antología*

(306) Bruguera. B., 1969.

(307) cfr. su reseña sobre este libro publicada en *Poesía Hispánica*, nº 203, XI.1969, p. 8. Murciano disculpa, en cierto modo, tan significativas ausencias: una antología, a fin de cuentas, no es una nómina rigurosa y exhaustiva sino una muestra.

(308) Arquero. M., 1967.

(309) Bruguera. B., 1967.

General de Adonais (1943-1968) (310). Aparecen en ella cuarenta y siete poetas agrupados por años (de publicación de sus libros en esta colección). En la brevísima información biobibliográfica, se da noticia de la obra de Champourcin hasta 1952 (*Presencia a oscuras*), cosa sorprendente tratándose de una obra que se publica en 1969, cuando nuestra autora tenía editados ya cuatro libros más. Igualmente llamativa resulta la nota bibliográfica incluida en la reciente *Antología General (1939-1989)* (311), de la misma editorial, en la que se producen algunas ausencias y se dan datos erróneos (312). Pero aparte esto (muchas otras recopilaciones aparecen también incompletas y plagadas de erratas, aunque no las hayamos ido constatando), ambas antologías tienen el mérito indudable de servir de muestra de los rumbos que fue adoptando la poesía desde la fecha de la creación de esta colección, capitaneada entonces por José Luis Cano. Años difíciles para remontar y proseguir lo que la guerra había interrumpido hasta nuestros días.

El actual director, Luis Jiménez Martos, en su acertado prólogo de la última antología destaca a Champourcin como poeta caracterizada por su "creatividad trascendida" (cfr. p. 11).

En otras obras que siguen a la primera colectánea de Adonais, los poemas de nuestra autora van dejando su rastro inconfundible en revistas literarias de la época (313), y en obras de carácter general o antológico, como el Libro de oro de la poesía en lengua castellana (España y América)

(310) Rialp. M., 1969.

(311) *ibid.*, 1989.

(312) Dice, p. ej., que tras su salida de España, se afincó en "diversos países" y que permaneció en Méjico hasta 1967. Sin embargo, dentro de la "obra en prosa", hace una apreciación muy conveniente: considera *La ardilla y la rosa* como un "ensayo biográfico" (cfr. p. 153).

(313) Por citar algunas, y las fechas de su publicación, pueden verse: *Apostolado sacerdotal* (nº 237-238. B., 1967); *El Urogallo* (III-IV.1974); *Poesía Hispánica* (IX.1975); la revista que dirige la poeta Ana Mª Fagundo en la Universidad de California, *A La Luz* (IV.1975 y IV.1976); *El Ciervo* (VI.1981); la italiana *Città di vita* (Florencia, IX-X.1983)...

(314), de M^a Luz Morales; la *Antología de la poesía española contemporánea* (315), de Moreno Báez o las *Claves de Literatura española* (316), de Vicente Gaos. Si bien en este último, de una forma un poco marginal (ya que no constituye la materia específica de su libro -cfr. Tomo II, p. 18), aunque Champourcin aparece claramente como poeta del grupo del 27, al igual que Salinas, Domenchina o Alberti, bajo el magisterio juanramonianò (317).

Aunque Champourcin, a petición del director de la editorial, aparezca integrando la nómina de los poetas de la generación del 27 en su antología *Dios en la poesía actual* (**ob. cit.**), Juan Manuel Rozas se plantea en su fundamental trabajo *El grupo poético del 27* (318) desde el nombre que debe asignarse a este conjunto de poetas hasta sus componentes. Champourcin no forma parte de este grupo que sólo estudia, por razones pedagógicas, "los poetas más famosos -o más aceptados por manuales y antologías-" (p. 10). Pero sí se menciona en varias ocasiones a lo largo del estudio: con relación a su fecha de nacimiento -ya que todos los miembros del 27 nacen entre 1891 y 1906- (cfr. p. 11); en su calidad de escritora y "mujer de" escritor (como María Teresa León, Concha Méndez (cfr. p. 22); o, finalmente, en su apartado dedicado al "compromiso" en el grupo del 27, como exponente, junto a Domenchina, Dámaso o Altolaguirre, de la

(314) Juventud. M., 1970.

(315) Biblioteca Clásica Salvat. Navarra, 1970.

(316) Guadarrama. M., 1971.

(317) Gaos, en su anterior *Antología del grupo poético de 1927* (Anaya. Salamanca-Madrid, 1965. Utilizo la edición de Letras Hispánicas, Cátedra. M., 1990, la más reciente desde su publicación), no incluye a Champourcin, ateniéndose a la nómina propuesta por G. Diego en su primera antología, -diez poetas, entre los que se añaden, a los siete "tradicionales", los nombres de Domenchina, Prados y Altolaguirre-. En nota a pie de página (cfr. p. 15, nota 1) justifica su selección: una obra como la suya no es el lugar adecuado para implantar nuevos usos.

(318) Estudio que realizó en colaboración con el profesor G. Torres Nebrera. Cincel, Serie Estudios, nº 24. M., 1980. Manejo su 3^a reimpresión, de 1984.

preocupación religiosa (319) como compromiso ortodoxo posterior a la guerra (cfr. p. 37).

Para el profesor y crítico Emilio Miró, sin embargo, la inclusión de nuestra autora en el 27, no es sólo clara, sino que le corresponde "por derecho propio", al igual que a Concha Méndez. No sólo el criterio de autoridad (su inclusión en la segunda antología de Diego) le lleva a una afirmación tan rotunda; la coetaneidad y, sobre todo, la publicación de sus obras en los años en que los hombres del 27 también lo hacían (y no por simple "coincidencia") cronológica refuerzan su argumento:

"En sólo tres años -que culminan en este 1927 del centenario de Góngora, de la publicación de *El Alba del Alhelí*, de Alberti, de las *Canciones*, de García Lorca, y del primer libro, *Perfil del Aire*, de Luis Cernuda (estos dos últimos también en *Litoral*)- tres nombres de mujer se situaban en las primeras líneas de la nueva poesía española, en las filas del grande y rico movimiento renovador de la poesía peninsular castellana; y los dos primeros sobre todo (se refiere Miró a Méndez y Champourcin) -Josefina de la Torre sólo publicaría otro libro: *Poema de la Isla*, en 1930- con una obra que crece en cantidad y en calidades en los años siguientes. En 1928 -el año del *Romancero Gitano*, de Lorca, de *Cántico*, de Guillén (ambos en la madrileña Revista de Occidente) y del primer libro de Vicente Aleixandre, *Ambito* (en la malagueña *Litoral*)- Champourcin y Méndez publican sus dos segundos libros (puesto que los primeros correspondían, en ambos casos, a 1926) *Ahora* y *Surtidor*, respectivamente; los dos en Madrid, y el segundo firmado por Concha Méndez Cuesta" (320).

Ambas -Méndez y Champourcin- fueron retratadas líricamente por Juan Ramón, y también las dos contrajeron matrimonio con poetas del 27. En el resto de las páginas dedicadas a una y otra, abunda en su trayectoria poética que, queda dicho en sus palabras iniciales, forman parte de un todo en el panorama general de la poesía española contemporánea (cfr. p. 272).

(319) Fanny Rubio y José Luis Falcó hablan también del sentimiento religioso de Champourcin "entendido como convicción"; sentimiento compartido por Domenchina en *El extrañado* o Serrano Plaja (cfr. *Poesía española contemporánea (1939-1980)*. Alhambra. M., 1989 (3ª reimpresión). En su 1ª edición de 1980 no lo indica.

(320) "Poetisas españolas contemporáneas", en *Revista de la Universidad Complutense*, Vol. 24, nº 95 (I-II.1971), pp. 271-310. La cita corresponde a la p. 273.

Este mismo crítico escribe un artículo extenso, "La poesía desde 1936" (321), en el que reitera la pertenencia de las dos poetisas al 27, y habla de su obra creadora en el destierro mejicano (cfr. p. 327). Son, con Salinas, Guillén, Cernuda, Alberti, Prados, Altolaguirre y Domenchina la España peregrina del "éxodo y el llanto".

Cano Ballesta, sin disquisiciones generacionales, cita a nuestra autora como "poetisa comprometida con la década anterior" (aunque con una voz originalísima), en busca de su autenticidad poética. Es una de las representantes de "la "pureza" como ideal poético (1930-33)", título de uno de los capítulos de su fundamental libro *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)* (322).

En 1987 aparece el *Panorama crítico de la Generación del 27* (Castalia. M.), de F.J. Díez de Revenga. Ernestina de Champourcin es uno de esos "Otros poetas del 27" que componen su esbozo. Díez de Revenga siguiendo la opinión del poeta Luis Jiménez Martos en su artículo "Valdivieso, Laffón, Oliver y otros poetas de los años veinte" (323), en el que reivindica la inclusión de nuestra autora y de otros poetas (Romero Murube, Pedro Pérez Clotet, Rafael Porlán, Juan Rejano, Pedro Garfias y los que dan nombre a su artículo) en el grupo del 27, "rompiendo -señala Díez de Revenga- el "numerus clausus" que ha sido norma habitual cuando de estos escritores se ha tratado" (p. 275). No añade más con relación a la

(321) En *Historia de la Literatura Española*. Tomo IV (Siglo XX). Taurus., M., 1988.

(322) Gredos. M., 1972. El capítulo al que nos referimos comprende las pp. 41-93, y las referencias a Champourcin (dentro de este capítulo), a las pp. 43, 45, 69-70 y 77.

(323) "Valdivieso, Laffón, Oliver y otros poetas de los años veinte", en *La Estafeta Literaria*, nºs 618-9, 1977, pp. 16-19. Jiménez Martos había publicado un año antes su libro *Informe sobre Poesía Española (siglo XX)* (Magisterio Español. M., 1976), en el que incluía un artículo dedicado a la poesía femenina (pp. 107-117). En éste es menos explícito con relación al encuadre generacional de nuestra autora, ya que la sitúa entre algunas poetisas surgidas "entre los años veinte y treinta y tantos", junto a María Alfaro y Concha Méndez.

conveniencia de esta ampliación, aunque sí considera a Champourcin componente de este grupo.

En este mismo año ven la luz las obras de Luzmaría Jiménez Faro (*Panorama antológico de poetisas españolas (siglos XV al XX)*) (324), y Víctor García de la Concha (*La poesía española de 1935 a 1975*) (325), muy distintas en su propósito y contenido. García de la Concha dedica una parte de su libro a la "Poesía en el exilio y en la cárcel" (cap. VII, pp. 253-355); en ésta sigue la huella de los escritores españoles que iniciaron su andadura poética antes de la guerra civil en el destierro. La referencia a Champourcin es, a su vez, la que ofrece Giner de los Ríos en su antología (**ob. cit.**), sin hacer más consideraciones sobre el acierto de los nombres incluidos en la selección de Giner, al que reconoce que debemos la primera compilación de la poesía y de los poetas del destierro (cfr. p. 256).

Luzmaría Jiménez Faro realiza en la suya un verdadero "mapa cartográfico de la poesía femenina" (esto es, la escrita por mujeres, que no feminista). En su justificación inicial declara su propósito de no agrupar a las poetisas por generaciones, escuelas, etc., sino de presentar un panorama (cfr. p. 25). Sigue un criterio cronológico, abierto con una primera etapa (1901-1910), al que sigue la década 1921-1930 en la que sitúa a Carmen Conde y a Champourcin. De esta última declara que es "la única mujer representativa de la generación del 27" (p. 98) que sigue aportando una obra honesta y clara -cfr. **ibid.**-

(324) (Prólogo de Florencio Martínez Ruíz). Torreznos. M.

(325) Tomo I (*De la preguerra a los años oscuros (1935-1944)*). Cátedra, col. Crítica y Estudios Literarios. M.

Una de las últimas referencias es la de Francisco Giner de los Ríos, en una Conferencia que se ofreció como homenaje a Champourcin en Málaga (326). Su opinión con relación a Ernestina y el 27, es clara:

"Presentar a Ernestina de Champourcin en este recital poético suyo que ha organizado el Centro Cultural de la Generación del 27-es para mí sencillamente una gran emoción. Pero quizá es también un ejercicio innecesario desde un punto de vista literario y poético, porque Ernestina es sin duda figura esencial de la llamada generación y así lo reconocieron cumplidamente los antólogos de aquella hora (327) y muchos críticos ya consagrados o rigurosamente contemporáneos".

Se la considere o no como poeta del grupo del 27, lo cierto es que, no obstante algunas ausencias que he advertido en volúmenes antológicos y críticos (328), resulta indudable que su participación en revistas (antes, durante o después de la guerra) y recopilaciones importantes (como la de Gerardo Diego) demuestran suficientemente tanto su calidad como la consideración que mereció a la crítica (329).

(326) Centro Cultural de la Generación del 27. Málaga, XII.1989.

(327) Aparte de las críticas que puede encontrar el lector en el Apéndice tercero de este trabajo, señalo también la presencia significativa de Champourcin en la obra de Angel Valbuena Prat, *La poesía española contemporánea*. CIAP. M., 1930.

(328) Por citar algunas de las más notorias, remito a las obras siguientes: la *Antología consultada de la joven poesía española* de Fco. Ribes (M., 1952); la de Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Guadarrama, M. 1957); en el mismo año y editorial, la de Vivanco, *Introducción a la poesía española contemporánea*; la de Concha Zardoya, *Poesía española contemporánea* (Guadarrama, M., 1956); *La generación poética de 1927*, de J. González Muela y J.M. Rozas (Col. Aula Magna, M., 1966) utilizó la edición de Bella Bellatrix. Istmo. M., 1986 -3ª ed. ampliada); la del hispanista C.B. Morris, *A generation of Spanish Poets 1920-1936* (Cambridge University Press. England, 1969); la obra de J.M. Rozas *La generación del 27 desde dentro* (Bella Bellatrix. Istmo. M., 1986 -2ª ed. muy ampliada-; la primera versión apareció con el título *La generación del 27 desde dentro* (Textos y documentos. M., 1974); la antología de Angel González, *El grupo poético de 1927* (Taurus. M., 1986 -reimpresión de la edición de 1976) o, finalmente, la de José Luis Cano, *Lírica española de hoy. Antología* (Letras Hispánicas, Cátedra. M., 1988, 11ª ed.).

(329) Soy consciente de que en este apartado existen lagunas, algunas insalvables: habría que revisar todas y cada una de las revistas o publicaciones periódicas desde 1925 hasta nuestros días, en España y Méjico, para seguir el rastro de Champourcin y poder ofrecer al lector una relación exhaustiva.

2. ANALISIS METRICO

Catorce libros de poesía componen el itinerario iniciado en 1926 hasta la fecha de publicación de su último libro, 1988.

Se ha hablado de los "vacíos" creativos que se han producido en algunas épocas de la vida de Champourcin, sobre todo del "silencio" entre 1936 y 1952, años que marcan el final de su aparición en España (*Cántico inútil*), y el comienzo o seguimiento de su creación poética en Méjico (*Presencia a oscuras*). Sin embargo en el apartado anterior vimos que, aunque se tratara de poemas exentos, esta tarea apenas sí había quedado interrumpida: después de 1936, sus colaboraciones en *Hora de España*, hasta 1938; en Méjico, desde 1940 en *Romance* y *Rueca*. Si añadimos sus poemarios, los huecos son relativamente mínimos (330):

- 1926 *En silencio...* (331).
 1927 Colaboraciones en *La Gaceta Literaria*.
 1928 *Ahora* (332).
 1928-31 *La voz en el viento* (333) (el libro se publica en 1932, pero recoge poemas compuestos en estas fechas); colaboraciones en *Manantial*, *Mediodía*, *El Sol...*
 1932 Colaboración en *Héroe*.
 1934 Aparición en la antología de Gerardo Diego (**ob. cit.**).

(330) Sólo incluyo aquellas publicaciones en las que aparecieron poemas no insertos en libros, o las más significativas, para no hacer un elenco exhaustivo.

(331) Espasa-Calpe. M.

(332) Librería de León Sánchez Cuesta. M.

(333) C.I.A.P.. M.

- 1936 *Cántico inútil* (recoge parte de *La voz en el viento* (334) y "Cumbre sin cielo" (1932-1935) (335).
- 1937 Colaboración en *Hora de España*.
- 1938 Colaboraciones en *Hora de España* y en el Suplemento Literario del Boletín del Servicio de Información de Valencia.
- 1940 Colaboración en *Romance*.
- 1941 Aparición en la antología de J.J. Domenchina (**ob. cit.**).
- 1942-45 Colaboraciones en *Rueca y Litoral*.
- 1945 Aparición en la antología de Fco. Giner de los Ríos (**ob. cit.**).
- 1947 Aparición en la antología de Becco y Svanascini (**ob. cit.**).
- 1948 Colaboración en *Las Españas*.
- 1952 *Presencia a oscuras* (336): recoge su obra desde 1948 a 1951.
- 1960 *El nombre que me diste...* (337).
- 1964 *Cárcel de los sentidos* (338) (comprende su obra desde 1953 a 1963).
- 1967 *Hai-Kais espirituales* (339).
- 1968 *Cartas cerradas* (340).
- 1972 *Poemas del ser y del estar* (341).
- 1978 *Primer exilio* (342).
- 1981 Colaboración en *El ciervo*.

(334) Aguilar, el editor, había pedido que incluyera parte de este libro ya que los poemas que componían *Cántico inútil* resultaban insuficientes para llenar un volumen de las características que exigía.

(335) Aguilar. M.

(336) Col. Adonais. Rialp. M.

(337) Ecuador 0°0'0", Finisterre. México.

(338) Ecuador 0°0'0", Finisterre. México.

(339) Ecuador 0°0'0", Finisterre. México.

(340) Ecuador 0°0'0". México.

(341) Col. Agora, Alfaguara. M.

(342) Col. Adonais, Rialp. M.

- 1982 Colaboración en el *Taller Prometeo de Poesía Nueva*.
 1983 *Poemillas Navideños* (343).
 1984 *La pared transparente* (344) (recoge su obra de 1979 a 1980).
 1988 *Huyeron todas las islas* (345) (recoge parte de su obra desde 1985, como indican los poemas fechados en ese año).

Si vamos siguiendo, por tanto, las fechas no sólo de la publicación de sus libros, sino de los años -indicados expresamente por la autora- en los que han sido compuestos, además de sus poemas exentos, vemos una clara continuidad, con silencios muy relativos.

La crítica se ha ocupado de estos poemarios con cierta prolijidad en reseñas críticas, sobre todo a raíz de la aparición de sus primeras obras (vid. apéndice bibliográfico). Sin embargo hay pocos trabajos o estudios que aborden con profundidad y mayor extensión algún aspecto concreto de ellos (346) y son escasísimos, los que los abarquen en su totalidad (347).

(343) Programas Educativos S.A. México.

(344) Anaquel de poesía nº 12, Los Libros de Fausto. M.

(345) Col. Pentesilea, nº 9. Caballo griego para la poesía. M.

(346) Los más interesantes son los de J. Bedelez Landeira, "El 'topos' de la cárcel de amor en Ernestina de Champourcin", inédito -que tengamos noticia- hasta la fecha; el de A.P. Debicki, "Una dimensión olvidada de la poesía española de los '20 y '30: la lírica visionaria de Ernestina de Champourcin" (*Ojáncano*, vol. I, nº 1, 1988, pp. 48-60); el de R. Espejo-Saavedra, "Sentimiento amoroso y creación poética en Ernestina de Champourcin" (*Revista Interamericana*, primavera de 1982, Vol. XII., nº 1. Puerto Rico, 1983, pp. 133-9) y el de A. del Villar, "La vida con las palabras de Ernestina de Champourcin", en *Alaluz*, nº 2, California, Riverside, 1986, pp. 5-9.

(347) Por ofrecer algunos ejemplos, aunque son referencias de artículos breves, cito a Luz María Jiménez Faro ("Ernestina de Champourcin: un peregrinaje hacia la luz", en *Ernestina de Champourcin. Antología poética*. Torremozas. M., 1988, pp. 9-17); a Emilio Miró (pueden verse "Entre la huida y la entrega", en *Turia* (Revista Cultural), nº 14, VI.1990, pp. 223-6; o su reciente estudio-prólogo: "La voz transfigurada de Ernestina de Champourcin", en *Ernestina de Champourcin, La ola gratinada*, Centro Cultural de la Generación del 27. Málaga, 1991, pp. 8-9), o a Concha Zardoya ("La trayectoria poética de Ernestina de Champourcin", en *Arriba Cultural*, 2.XI.1978, p. 20). De todas formas el lector podrá encontrar una información más ampliada en el apéndice bibliográfico tercero.

La métrica

Uno de los aspectos más descuidados que ofrecen críticas y críticos (348) es un estudio sistemático de los metros, formas estróficas, características de su métrica, etc. Dimensión ésta fundamental en el estudio de una obra poética y más en este caso. Esto me ha llevado a pensar en la conveniencia de realizar un análisis, incluso estadístico, que, lejos de "mostrar" sólo su revestimiento externo, diera respuesta a ciertos fenómenos que se observan con claridad -a pesar de que hasta la fecha nadie, a excepción de un anónimo en 1927, del que pasaré a hablar a continuación, los haya detectado-, y que son una constante en todos sus poemarios.

En abril de 1927 **Viesmo**, el autor seudónimo al que ya aludí en el capítulo I, escribe en *La Gaceta Literaria* un poema de Champourcin "prosificado", y propone al lector que averigüe por dónde la poeta ha cortado el poema los versos, ya que "la razón de haberlos cortado así, ni el autor lo sabe". Copio, de nuevo, el fragmento:

"Renovación. Marzo. Turno impar, día blanco. Salón de primavera. Les toca a los almendros exponer su cosecha de estrellas. Tema decorativo. Arreboles de plata con chispazos de carmín. ¡Abajo el tecnicismo! Sincera rebeldía contra todos los "ismos". Condiciones ¡Audacia y juego juvenil. Crítica oficial. La ejerce el viento y sacude las ramas con un pincho traperero, por si hubiera un "Velázquez" entre tanto moderno... ¡Aquello era pintura! Ya no hay arte. ¡Qué tiempos!... Marzo. Se esmaltan los caminos de menudos brochazos. Ingenuo barroquismo. Pincel aéreo. Salón de "independientes" en la quietud del campo".

Viesmo había dado en la clave (¿casualidad? ¿intuición?) de la "falla" de los versos de Champourcin: su arbitrariedad en la disposición de los versos dentro de las estrofas; arbitrariedad que no parece responder

(348) Unas y otros, a lo sumo, llegan a referirse al tipo de versificación o la forma métrica predominante en sus libros. En este sentido los artículos del profesor Emilio Miró (vid. bibliografía) son los más completos.

-aunque voy a plantear posibles motivos- a ninguna razón de carácter formal o conceptual, y que "engaña" al lector haciéndole "leer" verso libre donde, en realidad, no hay más que versos tradicionales con sus rimas (en asonante o consonante, eso sí). Champourcin había dispuesto los versos de esta forma:

"Renovación. Marzo.
 Turno impar,
 día blanco.
 Salón de primavera.
 Les toca a los almendros
 exponer su cosecha de estrellas.
 Tema decorativo.
 Arreboles de plata con chispazos de carmín.
 ¡Abajo el tecnicismo!
 Sincera rebeldía contra todos los "ismos".
 Condiciones;
 audacia y juego juvenil.
 Crítica oficial.
 La ejerce el viento
 y sacude las ramas con su pincho trapero,
 por si hubiera un Velázquez entre tanto moderno...
 ¡Aquello era pintura!
 Ya no hay arte. ¡Qué tiempos!
 Marzo.
 Se esmaltan los caminos
 de menudos brochazos.
 Ingenuo barroquismo.
 Pincel aéreo.
 Salón de "independientes"
 en la quietud del campo."

Para el autor anónimo del concurso esta división era arbitraria y Champourcin "no sabía" lo que se traía entre manos. De ahí su querrela contra nuestra autora, escribiendo en prosa su poema; idéntico recurso que el que utilizan los actores al recitar una obra dramática en verso: ruptura del equilibrio entre las unidades rítmicas -versos- y sintácticas -oraciones- pronunciándose -y pronunciando- a favor de estas últimas; dejando al oído del oyente la averiguación de dónde empieza y acaba cada verso. Si en lugar de un acto se tratara de un lector, como es el caso del seudónimo, que tuviera el poema delante, podría haberlo corregido bien juntando algunos versos:

"Turno impar, día blanco" (obtendría un heptasílabo)

o bien juntando y separando:

"Condiciones: audacia
y juego juvenil" (de nuevo, la regularidad métrica: dos heptasílabos)

Pero no todo le resultaría tan fácil. ¿Qué hacer con un verso como:

"Arreboles de plata con chispazos de carmín"?

¿Lo dividiría de esta forma?:

"Arreboles de plata	(heptasílabo)
con chispazos de carmín	(octosílabo)

¿o, más bien, de esta otra?:

"arreboles de plata con chispazos	(endecasílabo)
de carmín"	(tetrasílabo)

rematando así la composición con un "colon" de heptasílabo incompleto.

Llegados a este punto, tendríamos que cuestionarnos el problema de lo que es el verso en general y, en particular, lo que es el verso para Ernestina de Champourcin: la casi totalidad de sus composiciones plantean las mismas objeciones. ¿Y por qué, además, su insistente machaconería en un tipo de versificación determinada -la heptasilábica-?. Pero antes de seguir adelante, ofrezco los cuadros del análisis métrico de todos sus libros y poemas, de manera que su estudio nos ayude a extraer (los números cantan y cuentan) conclusiones que justifiquen esa estadística.

Observaciones

Primero citaré el título del libro o poema; a continuación, bajo el nombre Verso, se indica el número de sílabas: 12 supone un verso de 12 sílabas en dos hemistiquios de 6; 14 un alejandrino en dos hemistiquios de 7; 16, un hexadecasílabo en dos hemistiquios de 8; 21 es un verso formado por tres secuencias de 7. Los números separados por barra indican la alternancia o la presencia de dos tipos de versos, sin señalar ni la disposición ni el número de cada uno, salvo en los "Hai-kais", en los que sí se indica su orden. Una "x" señala los versos heterogéneos.

Bajo el nombre "Estrofa" aparecerá en muchas ocasiones el apócope "tipog.", es decir, estrofa tipográfica; entiendo por tal aquel tipo de estrofa carente de características formales que la aislen o identifiquen.



EN SILENCIO...
POESIAS
ERNESTINA DE
CHAMPOURCIN

Portada de su primer libro
(Madrid, 1926)

EN SILENCIO (1926)

Título	Nº	Verso	Estrofas
En silencio	15	14	Serventesios
Emociones			
Ojos maternas	14	14	Soneto
Ocaso de otoño	35	14/7	Dos estrofas tipóg.
A Beethoven	29	14/7	Secuencia con algunas rimas
Campanas de gloria	20	14	Cuartetos, asonantes pares
Acuarela	32	14/7	Dísticos
Aroma de lluvia	32	7	4 (8)
Retablo aldeano	26	14	Pareados, rima consonante
Instante	14	14	Soneto
La ciudad muerta	44	14/7	8(9, 8, 4, 5, 5, 5, 4, 4) en consonante
El silencio de la nieve	22	16/8	Secuencia, rima asonante
A Platero	66	7	9 (8, 6, 7, 8, 8, 6, 6, 7, 8) Tipóg.
Laxitud	34	14/7	Dísticos
Carnaval romántico	23	14/7	3 (6, 10, 7) Tipóg., Riman el ó
Lluvia de marzo	31	12/6	7 (5, 4, 4, 4, 4, 5, 5) Tipóg.
Plegarias tristes			
Manos divinas	14	16	7 (2) Riman en consonante
Magnificat	16	16/8	3 (4, 6, 5) Riman en consonante
Renunciación	23	14/7	4 (5, 6, 6, 6) Riman en asonante
Olvido	16	14/7	Dísticos
Paz	16	14/7	Dísticos. Dos estrofas tipóg.
Rimas sedientas			
Vendrás	24	14	6 serventesios. Riman en consonante
Anhelo	30	x	4 estrofas tipóg.
Nocturno	42	8	6 (10, 6, 6, 4, 8, 8) Tipóg. Asonantes pares
Súplica	21	14/7	5 (4, 4, 4, 4) Tipóg. Asonantes pares
El recuerdo	39	8	5 (9, 6, 6, 10, 8) Tipóg. Asonantes impares
En secreto	26	14/7	5 (5, 5, 4, 5, 7) Tipóg. Asonantes pares

Lilas blancas	32	7/5	Seguidillas. Asonantes pares
Tedio	27	14/7	5 (4, 6, 5, 8, 4) Tipóg. Asonantes pares
Una voz	28	14/7	2 (23, 5) Tipóg.
Nochebuena triste	41	14/7	4 (13, 2, 15, 11) Tipóg. Asonantes pares
Sola	34	7	3 (18, 13, 3) Tipóg. Asonantes pares
Lágrimas	27	14/7	Secuencia. Asonantes pares
El último ensueño	20	12/6	3 (8, 6, 6) Tipóg. Asonantes, monorrimas

Acordes nocturnos

I En la hora	15	14/7	Tipo silva, rima en consonante
II En la paz del crepúsculo	6	14	Secuencia, alguna rima en consonante
III Notas vagas e inciertas	8	7	Secuencia, alguna rima en consonante
IV ¡Oh divino momento!	8	14/7	Secuencia, alguna rima en consonante
V De mi libro entreabierto	4	14/7	Monorrimos en asonante
VI Amé aquel ideal	8	14/7	Dísticos rimados
VII Yo soñé que era una flor	9	14/7	2 (4 de 14, 5 de 7) rima asonante
VIII Guitarra desgarrante	6	14/7	Rima en asonante
IX Deshojé la flor de mis rimas	21	10/9	Tipo romance. Asonantes pares

AHORA (1928)

Título	Nº	Verso	Estrofas
Estancamiento	24	6	Romancillo. Asonantes pares
Pasión	17	14/7	4 (4, 5, 5, 4) Tipóg. Alguna rima
Fuga	32	7	4 (8) Tipóg. Asonantes 4-8
Ahora (Liberación)	23	7	5 (5, 4, 4, 4, 6) Tipóg.
Canciones de otoño			
Lluvia	16	14/7	4 (4)
Almas	16	8	4 (4) Riman los pares
Apuntes líricos			
1 Goce íntimo y quedo	12	14/7	Tipo silva. Asonantados
2 ¡Neblina de la mañana!	7	14/7	Asonantados en una sola rima
3 Libro eterno	16	14/7	2 Tipóg.
4 La mañana indecisa	15	14/7	4 (4, 5, 4, 2) Tipóg. Alguna ason.
5 Víspera de algo	14	x	3 (8, 4, 2) Tipóg. Alguna asonan.
6 Música sin voz	27	7	2 (23, 4) varias asonancias
7 ¡Qué vacío se ha quedado!	12	x	3 (4) en algunas asonancias pares
8 Esta vida profunda	18	7	Romancillo en estrofas, rima pares
9 ¿Cómo podré llegar?	11	7	Romancillo en estrofas, rima pares
10 Sombra azul de la noche	18	7	Romancillo en estrofas, rima pares
Poemas de Castilla			
1 Vieja glosa de los campos	12	8	Romance
2 Castilla	13	14/7	2 (10, 3) Tipóg. Asonantes pares
3 (Romance del sol)	24	8	Romance
Preludios marinos			
Umbral	20	14/7	5 (4) Asonancias varias
1 No acribilles mi deseo	16	8	3 (6, 6, 4) Tipóg.
2 El ocaso destiñe	16	14/7	4 (4). Asonantes pares distintos
3 Una cinta de oro	22	7	4 (7, 8, 7, 8)
4 Incrustaré las gemas	12	14	3 (4). Asonantes pares distintos
5 La antorcha del poniente	12	14	3 (4). Asonantes pares distintos

6 Mar salado	15	8	Romance, riman impares
7 La lluvia desnudando	12	14	3 (4) riman pares distintos
8 Sobre el lecho viviente	12	14	3 (4) riman pares distintos

Cromos vivos

1 El cielo es una frente	16	14/7	3 (6, 5, 5)
2 En el pentágrama del cielo	16	14/7	2 (8) alguna rima en asonante
3 ¡Como ciñe la lluvia!	13	14/7	3 (3, 6, 4)
4 La mañana ha destrozado	18	8	4 (5, 5, 3, 5)
5 El sol ha roto	16	14/7	Serie con rimas no constantes en par
6 En la gloria del sol	18	14/7	3 Tipóg.
7 La dulzura matinal	8	14/7	Serie, riman pares en asonante

LA VOZ EN EL VIENTO (1928-1931)

Título	Nº	Verso	Estrofas
La voz en el viento	18	7	4 (3, 7, 4, 4) Tipóg.
Viaje	22	7	5 (3, 5, 4, 4) Tipóg.
Cumbre	17	7	2 (10, 7) Tipóg.
Mirada en libertad	15	7	2 (10, 5) Tipóg.
Cepo	18	x	5 (3, 4, 4, 5, 2) Asonante, impares
Pausa	15	7	3 (8, 5, 2) Asonante cada 4
Engaño	16	6	3 (7, 4, 5) Asonante pares hasta el 8
Huída	17	7	3 (8, 6, 3) Tipóg.
Poema del buen amigo	16	7	4 (6, 4, 3, 3) Tipóg.
Ascensión	13	7	2 (11, 2) Tipóg.
Arco iris	13	8	4 (3, 4, 3, 3) Tipóg.
Creación	14	7	3 (5, 6, 3) Tipóg.
Libertad	14	8/9/4	4 (6, 2, 4, 2) Tipóg. Asonante a distancia
Caminos			
Génesis	25	7	5 (5, 5, 7, 5, 3) Tipóg.
Volante	20	7	5 (4, 4, 5, 5, 2) Tipóg.
Nocturno	17	7	4 (4, 3, 4, 5) Tipóg.
Accidente	22	7	5 (5, 6, 5, 4, 2) Tipóg.
Calle	20	8	4 (4, 8, 4, 4) Asonantes pares
Danza blanca y danza en tres tiempos			
Danza blanca	24	14/7	6 (2, 5, 3, 4, 3, 5) Tipóg.
Danza en tres tiempos	22	14/7	6 (3, 3, 2, 5, 5, 3, 11) Tipóg.
Iniciación			
Iniciación	18	14/7	4 (4, 3, 7, 4) Tipóg.
Encuentro	15	14/7	5 (3, 2, 4, 3, 3) Tipóg.
Barricada	17	14/7	5 (3, 3, 2, 4, 5) Tipóg.
Despecho	12	14	3 (4)
Amor	13	14	4 (3, 3, 4, 3) Tipog. Asonante no regular

Sonetos

Tu presencia me ciñe duramente	14	11	ABBA ABBA CCD EED
(Insomnio)	14	11	ABBA ABBA CCD EED
Búscame en tí	14	11	ABBA ABBA CCD EED

La voz transfigurada

Tú no sabes aún que he cercado tu orilla	17	14/7	4 (4, 5, 4, 4) Tipóg.
Tú y yo, disgregados	16	14/7	4 (5, 4, 4, 3) Tipóg.
Ya no me queda nada	18	14/7	5 (3, 3, 4, 4, 4) Tipóg.
Dejar de ser	12	14	3 (4) Tipóg.
¡Ahora búscame tú!	15	14/7	4 (4, 3, 4, 4) Tipóg.
¡Sueña más alto aún!	15	14/7	4 (4, 4, 4, 3) Tipóg.
¡Para llegar a tí, qué inmensa lejanía!	17	14/7	5 (3, 2, 4, 4, 4) Tipóg.
¡No me tientes, camino!	13	14/7	3 (5, 4, 4) Tipóg.
Desnudaré mi voz para que tú la sientas	12	14	3 (4) Tipóg.

Plenitud

Plenitud	55	14/7	12 (6, 5, 2, 5, 4, 2, 5, 2, 5, 4, 4, 4, 7) Tipóg.
----------	----	------	--

Poemas ausentes

Todo será camino, el silencio y la estrella	14	14/7	3 (4, 4, 6) Tipóg.
¿Para qué recordarte si te siento en mí misma?	16	14	4 (4) Tipóg.
No estaré, cuando vuelvas, donde tú me dejaste	13	14/7	4 (4, 4, 5) Tipóg.
No retengas mi mano	12	14	3 (4) Tipóg.
Seré tuya sin tí	17	14/7	4 (4, 5, 4, 4) Tipóg.
No hay distancias	12	14	3 (4) Tipóg.
Quisiera que tus ojos vendaran mi tristeza	12	14	3 (4) Tipóg.
Voy a arraigar en tí	12	14/7	3 (4) Tipóg.
Acércame, silencio, la sombra de tus manos	12	14	4 (3, 3, 6, 6) Tipóg.
Te esperaré apoyada en la curva del cielo	18	14/7	4 (3, 3, 6, 6) Tipóg.

Presagios

Desde tus ojos limpios	20	14/7	4 (4, 5, 5, 6) Tipóg.
Vas naciendo escondido en el hondo refugio	12	14/7	3 (4) Tipóg.

CANTICO INUTIL (1936)

Título	Nº	Verso	Estrofas
I. LA VOZ EN EL VIENTO (1932)			
Iniciación	18	14/7	4 (4, 3, 7, 4) Tipóg.
Encuentro	15	14/7	5 (3, 2, 4, 3, 3) Tipóg.
Barricada	17	14/7	5 (3, 3, 2, 4, 5) Tipóg.
Despecho	12	14	3 (4) Tipóg.
Amor	13	14	4 (3, 3, 4, 3) Tipóg. Asonante no regular
 Danza en tres tiempos			
I. ¡Danzo roja y sin mí!	8	14/7	3 (3, 3, 2) Tipóg.
II Danzo inmóvil	5	14/7	1 Tipóg.
III ¡Danzo gris y cansada	9	14/7	3 (5, 3, 1) Tipóg.
 La voz transfigurada			
1 Tú no sabes aún	17	14/7	4 (4, 5, 4, 4) Tipóg.
2 Ya no me queda nada	18	14/7	5 (3, 3, 4, 4, 4) Tipóg.
3 Dejar de ser	12	14	3 (4) Tipóg.
4 ¡Ahora búscame tú!	15	14/7	4 (4, 3, 4, 4) Tipóg.
5 ¡Sueña más alto aún!	15	14/7	4 (4, 4, 4, 3) Tipóg.
6 ¡Para llegar a tí qué inmensa lejanía!	17	14/7	5 (3, 2, 4, 4, 4) Tipóg.
7 ¡No me tientes, camino!	13	14/7	3 (5, 4, 4) Tipóg.
8 Desnudaré mi voz	12	14	3 (4) Tipóg.
 Plenitud			
Nació aquella mañana	55	14/7	13 (6, 5, 2, 5, 4, 2, 5, 2, 5, 4, 4, 4, 7) Tipóg.
 Poemas ausentes			
1 Todo será camino	14	14/7	3 (4, 4, 6) Tipóg.
2 ¿Para qué recordarte?	16	14	4 (4) Tipóg.
3 No estaré cuando vuelvas	13	14/7	4 (4, 4, 5) Tipóg.
4 No retengas mi mano	12	14	3 (4) Tipóg.
5 Seré tuya sin tí	17	14/7	4 (4, 5, 4, 4) Tipóg.

6 Voy a arraigar en tí	12	14/7	3 (4) Tipóg.
7 Te esperaré apoyada en la curva del cielo	18	14/7	4 (3, 3, 6, 6) Tipóg.

Presagios

1 Desde tus ojos limpios	14	14/7	3 (4, 5, 5) Tipóg.
2 Vas naciendo escondido	18	14/7	4 (4, 4, 4, 6) Tipóg.

II. CUMBRE SIN CIELO (1932-1935)

Espera	20	14	4 (5) Tipóg.
Fe	17	14/7	4 (5, 4, 6, 2) Tipóg.
Soledades	24	14/7	6 (4) Tipóg.
Ruego	4	14/7	Serie. Asonantes pares
¿Para qué?	12	14/7	3 (4) Tipóg.
Maternidad	15	14/7	4 (3, 5, 5, 2) Tipóg.
El beso	12	14/7	3 (5, 3, 4) Tipóg.
Vida-amor	20	14/7	5 (3, 5, 14, 4) Tipóg.
Entrega	12	14/7	3 (4) Tipóg.
Primavera	15	14/7	4 (4, 4, 3, 4) Tipóg.
Cobardía	21	14	5 (4, 5, 4, 4, 4) Tipóg.

Sonetos

1 Tu presencia me ciñe duramente	14	11	ABBA ABBA CCD EED
2 Surge mi mano de la trama oscura	14	11	ABBA ABBA CCD EED
3 Búscame en tí	14	11	ABBA ABBA CCD EED
4 Inútil primavera	14	11	ABBA ABBA CCD EED
5 Voy a besar el cálido paisaje	14	11	ABBA ABBA CCD EED
6 Mírame en tí	14	11	ABBA ABBA CCD EED
7 Dios ha venido a mí para traerme	14	11	ABBA ABBA CCD EED
8 Me vestiré la túnica del viento	14	11	ABBA ABBA CCD EED
9 Inercia de la muerte	14	11	ABBA ABBA CCD EED
10 ¿Dime por qué pusiste entre mis manos?	14	11	ABBA ABBA CCD EED
11 Tu silencio me envuelve y me traspasa	14	11	ABBA ABBA CCD EED
12 Necesito tu amor	14	11	ABBA ABBA CCD EED

Dios y tú

1 Me obstinaré en requererte	16	14	4 (4) Tipóg.
2 Dios en mí para siempre	16	14	4 (4) Tipóg.
3 Manos de Dios	13	14	5 (3, 3, 3, 3, 1) Tipóg.
4 Tú, que eres Dios	20	14	5 (4) Tipóg.

Romances del camino

1 ¡Si yo viera el camino!	48	7	5 (8, 6, 10, 14, 10) Tipóg.
2 Tus manos -ya tan lejos-	20	7	10 (2) Tipóg.
3 Y el odio se hizo carne	26	7	4 (8, 8, 6, 4) Tipóg.
4 ¡Te he dicho que no quiero!	17	7	9 (1, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2) Tipóg.
5 Sobre mi cuerpo en niebla	20	7	5 (6, 8, 8, 4) Tipóg.
6 Yo he visto el manantial	18	7	2 (9) Tipóg.
7 ¡Quisiera ser viento!	21	6	4 (5, 3, 9, 4) Tipóg.
8 Inquietud sin salida	28	7	4 (8, 8, 8, 4) Tipóg.
9 Todos van, todos saben...	22	7	2 (11) Tipóg.
10 Un camino y dos huellas	28	7	3 (13, 9, 6) Tipóg.
11 Te fuiste sin saber	10	7	2 (4, 6) Tipóg.

Noche oscura

1 He venido al desierto	24	14	6 (4) Tipóg.
2 Ahora que no escuchas	16	14	4 (4) Tipóg.
3 La ausencia de tus manos	16	14	4 (4) Tipóg.
4 ¡Ni siquiera mi voz!	12	14	3 (4) Tipóg.
5 Quietud desnuda	17	14/7	4 (5, 4, 4, 4) Tipóg.
6 Ya no tengo mas fuerzas	16	14	4 (4) Tipóg.
7 Que tus manos no vuelvan a cerrarse	21	14/7/11	5 (4, 4, 4, 4, 5) Tipóg.
8 Ya no podré ser tuya	16	11	4 (4) Tipóg.
9 ¡Qué distancia a tu lado!	16	14	4 (4) Tipóg.
10 Voy a erguirme sin túnica	12	14	3 (4) Tipóg.
11 ¡Silencio tras silencio!	16	14	4 (4) Tipóg.

Epílogo de un sueño

I Sólo queda un silencio	32	14/7	8 (4) Tipóg.
II Pero el sueño que fué alienta todavía	28	14	7 (4) Tipóg.

PRESENCIA A OSCURAS (1952)

Título	Nº	Verso	Estrofas
I. HACIA LA LUZ			
El secreto	16	14	4 (4) Tipóg.
Visión	16	14	4 (4) Tipóg.
Anhelo	8	8	4 (2) Tipóg.
Súplica	28	14/7	7 (4) Tipóg.
Letanía	16	24/16/8	Serie
II. EXIGENCIA DE AMOR			
Introducción	4	8	1 (4)
I Undécima	11	8	Estrofa
II Hazme de nieve, Señor	4	8	1 (4)
III El pozo en que yo bebía	11	8	Estrofa
IV Arráncame de esta duda	10	8	Décima espinela
V ¡Esta noche interminable!	10	8	Décima espinela
VI Si hay que morir a la vida	10	8	Décima espinela
VII Porque he dudado, Dios mío	10	8	Décima espinela
VIII Mas no creas que te niego	10	8	Décima espinela
IX ¡Qué soledad a tu lado!	10	8	Décima espinela
X Ya no hay flor que no me huela	10	8	Décima espinela
XI Hoy soñé con tu presencia	10	8	Décima espinela
XII No te he sentido, Señor	10	8	Décima espinela
III OTOÑO Y DIOS			
Romance de otoño	30	8	3 (8, 8, 14) Tipóg. Asonan. pares
Pesar	24	14	6 (4) Tipóg.
Como esa hoja....	20	8/3	4 (6, 7, 5, 2) Tipóg.
IV TINIEBLA ENCENDIDA			
La verdad	28	14/7	5 (5, 4, 4, 4, 4) Tipóg.
Tinieblas	24	14/7	6 (4) Tipóg.
Entrega	20	14/7	4 (6, 6, 4, 4) Tipóg.
Por aquel momento...	18	8	3 (7, 6, 5) Tipóg.

¿Cuándo?	20	14	5 (4) Tipóg.
Enséñame	16	14	4 (4) Tipóg.
Letanía de la soledad	21	14/7	5 (2, 5, 4, 5, 5) Tipóg.
Presencia del verbo	18	14/7	4 (4, 5, 4, 5) Tipóg.
Magnificat	19	x	5 (4, 4, 4, 3) Tipóg.
Oración al Espíritu Santo	20	14	5 (4)
V. HORA SANTA	35	x	Serie de versos desiguales
VI. VIA CRUCIS			
I	6		Más que de versos, se trata de líneas o agrupaciones de líneas que lo asemejan a versículos en prosa en los que se aprecian algunos "colon" de 7 u 8 sílabas.
II	7		
III	8		
IV	9		
V	8		
VI	9		
VII	7		
VIII	6		
IX	10		
X	9		
XI	11		
XII	8		
XIII	7		
XIV	4		

EL NOMBRE QUE ME DISTE (1960)

Título	Nº	Verso	Estrofas
a) No sé cómo me llamo	12	7	Romancillo. Riman pares
b) Emaús	92	7	Romancillo. Riman impares, varias rimas
c) Zaqueo			
I	14	7	Romancillo. Riman pares
II	50	7	Romancillo. Riman pares: varias rimas
d) Distancia			
I	14	7	Romancillo. Riman pares
II	9	7	Romancillo. Riman pares
e) Los ciegos	16	7	Romancillo 3 (6, 8, 2) Riman pares
f) Porque en toda pobreza	32	7	Romancillo 3 (6, 6, 4) pares con una rima: 2 (14, 2). Pares con otra.
g) Atardecer	20	7	Romancillo 3 (10, 4, 6). Pares
h) Cercada estoy, Señor	46	7	Romancillo 2 (12, 2) riman a-a; 14 en e-e; 2 (15-5) en e-o.
i) Navidad	28	7	Romancillo: 2 (11, 3) riman en á; 2 (10, 4) en o-a.

CARCEL DE LOS SENTIDOS (1953-1963)

Título	Nº	Verso	Estrofas
Cárcel	18	7	3 (6, 10, 2) Tipóg.
1 En mis ojos la noche...	14	7	2 (10, 4) Tipóg.
2 Por beber Tu pureza	14	7	3 (6, 4, 4) Tipóg.
3 Aún me asedian las fragancias	19	8	2 (10, 9) Tipóg.
4 No escucho más que el silencio	18	8	2 (12, 6) Tipóg.
5 Ya no quiero tocar	18	7	3 (6, 6, 6) Tipóg.
 Y el Verbo se hizo carne			
(La espera)	10	8	Romance
1 Señora, estás en paz	24	14	6 (4) Tipóg.
2 Déjame aquí, en silencio	12	14	3 (4) Tipóg.
3 Lo estábamos mirando	19	14	5 (4, 7, 4, 3, 1) Tipóg.
 Décimas de la muerte en Dios			
1 Porque me siento morir	10	8	Décima espinela
2 ¿Claridades, luz?	10	8	Décima espinela
3 Si a Ti te busco, Señor	10	8	Décima espinela
4 Oscuridad, dulce amante	10	8	Décima espinela
5 Negarme para negar	10	8	Décima espinela
6 Tú que ya lo has encontrado	10	8	Décima espinela
 Poemas de la sed			
1 (La oración)	16	14	4 (4) Tipóg.
2 ¡Qué júbilo sentirme sólo polvo y ceniza!	16	14	4 (4) Tipóg.
3 ¡Hoy que viniste a mí!	12	14	3 (4) Tipóg.
4 ¿Qué decirte, Señor?	24	14	6 (4) Tipóg.
5 Y empiezo a comprender	8	14	2 (4) Tipóg.
6 (El ciego)	13	14	4 (3, 4, 3, 3) Tipóg.
 Poemas de Natanael			
1 Bajo las ramas tiernas	38	7	4 (6, 8, 10, 14) Tipóg.
2 Yo buscaba tu nombre...	20	7	Romancillo, riman pares
3 En este medio siglo	23	7	Romancillo, riman impares

Déjame...	32	7	4 (8) Tipóg.
Cuando llegue la noche	40	7	6 (9, 8, 7, 8, 6, 2) Tipóg.
Cuando estalle el silencio	19	14/7	5 (3, 4, 4, 4, 4) Tipóg.
La soberbia herida	26	7	4 (4, 10, 8, 4) Romancillo. Pares
¿Cómo eres, Señor?	11	14/7	3 (6, 4, 1) Tipóg.
Paisaje con cruz	12	14/7	4 (5, 3, 2, 2) Algunos asonantes
Si tú quieres			
Si tú quieres	9	7	3 (3, 4, 2) Romancillo. Riman impares
Y me quieres	16	7	4 (6, 7, 1, 2). Romancillo. Riman pares
Tres palabras	18	7	5 (4, 2, 6, 3, 3) Romancillo. Riman pares
Gracias	12	7	3 (4) Romancillo. Riman pares
Te doy gracias	8	7	2 (6, 2). Romancillo. Riman pares
No me lo han dicho	16	7	3 (9, 5, 2). Romancillo. Riman pares
No puedo acostumbrarme	18	7	3 (10, 5, 3). Romancillo. Riman pares
Si no me das la luna	12	7	4 (2, 3, 4, 13). Romancillo. Riman pares
(Cementerio)	7	7	Romancillos. Riman pares
(Almas)	16	7	4 (6, 1, 6, 3) Romancillo. Riman pares
(Puerto-España)	14	7	2 (8, 6). Romancillo. Riman pares
(Iglesia en Puerto-España)	10	7	2 (8, 2). Romancillo. Riman pares
Final	7	7	3 (3, 2, 2). Romancillo. Riman impares

HAI-KAIS ESPIRITUALES (1967)

Título	Nº	Verso	Estrofas
La voz de todos los días			
I	3	14/7	1
II	2	14/7	1
III	2	14	1
IV	2	7/14	1
V	3	14/7/7	1
VI	3	14/7	1
VII	2	7/14	1
VIII	2	14	1
IX	3	7/14	1
X	2	7/14	1
XI	4	7	1
XII	2	14	1
XIII	3	7/14/7	1
XIV	2	7	1
XV	3	14/7/7	1
XVI	3	14/7/7	1
XVII	3	12/10/13	1
XVIII	2	14	1
XIX	4	7/3/11/7	1
XX	2	14	1
XXI	2	14/7	1
XXII	3	14/7/7	1
XXIII	3	7	1
XXIV	4	14/14/14/7	1
Encuentros y paisajes			
I	3	7	1
II	3	14/14/7	1
III	3	14/14/7	1
IV	3	7/7/14	1
V	2	14	1

VI	3	14/14/7	1
VII	2	14/7	1
VIII	2	14/7	1
IX	2	14	1
X	2	14	1
XI	2	14/7	1
XII	2	14	1
XIII	3	14/7/7	1
XIV	3	7/14/7	1
XV	3	14/7/14	1
XVI	3	7/14/14	1
XVII	2	14	1
XVIII	3	14/11/6	1
XIX	2	14	1
XX	2	7/14	1
XXI	3	14/10/5	1
XXII	3	14/14/7	1
XXIII	3	14/14/7	1
XXIV	2	14	1
XXV	3	7/14/14	1
XXVI	2	14	1
XXVII	2	7/14	1
XXVIII	7	7/14/7//11/15/4/4	2 (3, 4)
XXIX	3	11/3/14	1
XXX	2	7/14	1
XXXI	3	7	1
XXXII	2	7	1
XXXIII	2	7	1
XXXIV	2	7	1
XXXV	2	7	1
XXXVI	3	7/11/4	1
XXXVII	2	7/14	1
XXXVIII	2	7/14	1

CARTAS CERRADAS (1968)

Título	Nº	Verso	Estrofas
Cartas cerradas			
1 No sé hablar de esas cosas	16	14	4 (4) Tipóg.
2 Y te escribo, Señor	87	14/7	24 (4, 4, 4, 3, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 6, 4, 6, 4, 4, 5, 4, 4, 6, 4, 4, 2, 5, 4) Tipóg.
3 ¡Tantos juegos, Señor!	49	21/14/7	6 (5, 3, 3, 4, 4, 1) Tipóg.
4 Más lejos hoy que nunca	29	21/14/7	8 (3, 4, 5, 5, 4, 4, 2, 2) Tipóg.
5 Hay sólo otra ventana	17	21/14/7	4 (4, 4, 5, 4) Tipóg.
6 Es tarde para todo	18	14	5 (4, 4, 4, 4, 2) Tipóg.
7 No te conozco	27	21/14/7	8 (4, 2, 24, 5, 44, 2) Tipóg.
8 ¿Qué me valdría el mundo?	16	14	4 (4) Tipóg.
9 Todo y Nada....	50	14/7	12 (5, 6, 4, 54, 5, 4, 4, 5, 4, 2, 2) Tipóg.
(Carta a San Juan de la Cruz)	56	14/7	14 (4, 4, 3, 4, 4, 4, 4, 5, 5, 4, 4, 3, 4, 4) Tipóg.
Y te quise traer un ciprés	18	14/7	4 (4, 4, 4, 6) Tipóg.
En voz baja			
1 Hay un grillo que canta	24	7	5 (7, 4, 6, 4, 3) Tipóg. Romancillo. Riman Pares
2 ¡Morir aquí, Señor!	12	7	2 (6, 4) Tipóg. Romancillo. Riman pares
3 ¡Dáme a otros, Señor!	12	7	2 (8, 4) Tipóg. Romancillo. Riman pares
4 Endereza, Señor	18	7	4 (4, 4, 4, 3, 3). Romancillo. Rima pares
5 Esa mirada ajena	15	7	4 (4, 5, 4, 1). Romancillo. Riman pares
6 Creer siempre... creer	18	7	4 (3, 8, 5, 2). Romancillo. Riman pares
7 No te duermas, Señor	20	7	3 (8, 8, 4) Tipóg. Romancillo. Rima par
8 Tú sí me hablas de Dios	14	7	2 (12, 2). Tipóg. Romancillo. Rima par
9 Creciendo para dentro....	23	7	5 (4, 5, 6, 4, 4). Romancillo. Rima par
Amor de cada instante...			
1 Amor de cada instante...	17	14/7	4 (6, 4, 4, 3) Tipóg.
2 Vivir amor	13	14/7	3 (4, 5, 4) Tipóg.
3 ¡Alegría! ¿De qué, por qué?	14	14/7	4 (3, 6, 4, 1) Tipóg.
4 Habrá un día sin fin	21	14/7	3 (6, 8, 7) Tipóg.
5 Para dar alegría	14	7	3 (6, 4, 4) Tipóg. Romancillo. Pares
6 Creo	7	11	3 (2, 2, 3) Tipóg. Riman impares

7 Este afán de vivir para lo mío	16	11	4 (4) Tipóg. Riman impares
8 Y mi canto, Señor	14	14/7	3 (6, 5, 3) Tipóg.
9 Cuando yo esté en mi sitio	22	7	5 (4, 4, 6, 4, 4) Tipóg. Roman. Pares
10 ¡Qué alegría-dolor me zozobra!	13	14/7	4 (3, 2, 4, 4) Tipóg.
11 Ya es inútil decir, querer	16		4 (4) Tipóg.

POEMAS DEL SER Y DEL ESTAR (1972)

Título	Nº	Verso	Estrofas
Poemas del ser y del estar			
1 Si nadie entiende	16	8	7 (2, 2, 2, 2, 2, 3, 3) Tipóg.
2 Despacio, muy despacio	18	7	3 (6, 8, 4) Tipóg. Romance. Ason. pares
3 Presencia siempre: presencia	25	8	5 (9, 4, 4, 4, 4) Romance. Rima impares
4 Y para ser, estar	21	7	4 (6, 7, 4, 4). Romancillo. Rima impar.
5 Me queda poco tiempo	16	7	3 (7, 5, 4) Romancillo. Riman pares
6 Lejos y cerca, sí	17	7	3 (6, 7, 4). Romancillo. Rima impares
7 Estar sin Ti es "estar"	16	7	3 (7, 6, 3). Romancillo. Riman pares
8 Tiempo de la noche	20	6	4 (8, 4, 4, 4) Romancillo. Riman pares
PAN VIVO			
I Ahora que te niegan	22	14	6 (4, 4, 4, 4, 2, 4) 1ª ABBA asonante
II Te he soñado en mis manos	16	14	4 (4) Tipóg.
POEMAS DEL LAGO			
1 ¿Cómo dormir, Señor?	16	7	3 (6, 6, 4). Tipóg. Romancillo. Pares
2 El silencio del agua...	19	7	4 (6, 5, 5, 3) Tipóg. Romancillo. Pares
3 Todo es azul ahora	15	7	3 (7, 5, 3) Tipóg. Romancillo. Impar.
4 Por fin conozco el lago	19	7	4 (7, 4, 4, 4). Tipóg. Romancillo. Impar
EVOCACION			
I Laten oscuramente	6	7	1 Romancillo. Riman pares
II Y pasó aquel mañana	16	7	4 (4, 5, 3, 4) Romancillo. Impares
LUGARES DE ENCUENTRO			
1 Ya no existe el desierto	15	7	3 (4, 7, 4). Tipóg. Romancillo. Impar
2 Desazón y cansancio	15	7	2 (8, 7) Tipóg. Romancillo. Rima impar
3 Hay un camino estrecho	15	7	3 (6, 5, 3) Tipóg. Romancillo. Impar
4 Porque hay más luz, Señor	16	7	3 (7, 7, 2) Tipóg. Romancillo. Pares
5 Hoy ando por mi noche	20	7	4 (6, 6, 4, 4) Tipóg. Romancillo. Pares
6 Y me das el desierto	16	7	3 (6, 6, 4) Tipóg. Romancillo. Pares
7 Y me ha buscado el Rey	16	7	4 (6, 2, 6, 2) Tipóg. Romancillo. Pares
8 Eres Tú la soledad	14	7	2 (9, 5) Tipóg. Romancillo. Pares
9 Voy derecha al final	15	7	2 (7, 8) Tipóg. Romancillo. Impares

ELEGIA A MI HERMANA	39	14/7	10 (3, 4, 9, 34, 4, 3, 4, 3, 2) Tipóg.
LA CANCION DEL SICOMORO	27	8	8 (3, 2, 4, 4, 4, 2, 4, 4) Romance. Impar
CARTAS ABIERTAS			
1 ¡Otra carta, Señor!	21	14/7	5 (5, 3, 5, 4, 4) Tipóg.
2 Y la mañana fue...	49	14/7	13 (4, 4, 34, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 3, 3, 4) Tipóg.
3 (A Teresa de Ahumada)	44	14/7	12 (4, 4, 4, 4, 3, 4, 4, 4, 4, 3, 4, 2) Tipóg.

PRIMER EXILIO (1978)

Título	Nº	Verso	Estrofas
Primer exilio			
1 (Madrid)	17	7	3 (11, 4, 2) Tipóg. Algún rima
2 (A Lulú y Emilio)	13	7	3 (8, 4, 1) Tipóg.
3 (Motilla)	23	7	4 (4, 8, 4, 4) Tipóg.
4 (Buñols)	18	7	3 (7, 9, 2) Tipóg.
5 (Recuerdo de A. Machado)	13	7	3 (5, 5, 3) Tipóg.
6 (Insomnio)	16	7	3 (5, 7, 4) Tipóg.
7 (Valencia)	18	7	6 (4, 3, 3, 3, 3, 2) Tipóg.
8 (A A. Rodríguez Luna)	13	7	4 (4, 3, 1, 5) Tipóg.
9 (Perelada)	15	7	3 (7, 4, 4) Tipóg.
10 (Barcelona)	22	7	4 (3, 10, 5, 4) Tipóg.
11 (Barcelona, barrio chino)	17	7	1 Tipóg.
12 (La Junquera)	18	7	4 (6, 4, 6, 2) Tipóg.
13 (Le Boulou)	12	7	3 (4, 5, 3) Tipóg.
14 (Concierto inesperado)	16	7	3 (6, 6, 4) Tipóg.
15 (Toulouse)	26	7	5 (5, 4, 4, 6, 4) Tipóg.
16 (Saint Nazaire)	20	7	5 (4) Tipóg.
17 (Alta mar)	16	7	4 (4, 4, 5, 2) Tipóg.
18 (Veracruz, primera noche)	22	7	4 (4, 4, 10, 4) Tipóg.
19 (Mercado)	22	7	4 (7, 6, 5, 4) Tipóg.
20 (Orizaba)	15	7/11	4 (3, 5, 3, 4) Tipóg.
21 (Panteón español)	15	7	2 (5, 10) Tipóg.
ETAPAS DEL TIEMPO			
Tiempo sin fondo	24	7	3 (9, 7, 8) Tipóg.
Tertulia sin tiempo	56	7	10 (8, 7, 7, 8, 4, 4, 7, 1 (JRJ), 8, 2) Tipóg.
Tiempo de mar	30	7	4 (8, 4, 12, 6) Tipóg.
Elegía a destiempo	91	7	12 (8, 8, 8, 7, 15, 5, 5, 8, 11, 8, 6, 12) Tipóg.
Fin de un tiempo	40	7	5 (8) Tipóg.
El último diálogo	26	7	4 (8, 8, 8, 2) Tipóg.

TIPASA

1 A Marcela de Juan	48	7	6 (9, 5, 12, 8, 7, 7) Tipóg.
2 (Tipasa, sepulcro del Buen Pastor)	26	7	3 (9, 14, 3) Tipóg.
3 ¡Si las mañanas fueran!	27	7	3 (14, 9, 4) Tipóg.
4 Y al marchar dejaremos	30	7	4 (10, 4, 8, 8) Tipóg.

POEMAS CON RILKE AL FONDO

En el cuarto contiguo	23	14/7	3 (8, 8, 7) Tipóg.
(El que miraba)	24	7	4 (8, 7, 4, 5) Tipóg.
(Fiesta)	15	7	2 (13, 2) Tipóg.
Cruzó el perro la calle	20	7/10/11	5 (6, 5, 2, 5, 2) Tipóg.
Si me mira hacia abajo	18	7	3 (8, 6, 4) Tipóg.
Yo creo que morir	20	7	3 (8, 8, 4) Tipóg.
Y soñaba tal vez	17	7	3 (9, 6, 2) Tipóg.

POEMILLAS NAVIDEÑOS (1983)

Título	Nº	Verso	Estrofas
Contemplación de María			
I La espera te inunda toda	16	8	2 (12, 4) Tipóg. Romance
II Y estabas, simplemente	17	7	4 (5, 4, 4, 4, 4) Tipóg. Romancillo. Riman impares
III Todo el silencio del mundo	16	8	4 (5, 3, 5, 3) Tipóg. Romance
IV El borrico de la noria	14	8	2 (8, 6) Tipóg. Romance
Contemplación de José			
I ¡Qué muro de silencio!	10	7	2 (6, 4) Romancillo. Rima impares
II Aquel ángel, de pronto	14	7	3 (2, 8, 4) Tipóg. Romancillo. Pares
III Aquella cuna, un día	17	7	3 (9, 4, 4) Tipog. Romancillo. Impares
IV Yo te ví mullendo el heno	14	8	
Navidad en México	18	8	2 (14, 4) Tipóg. Romance

LA PARED TRANSPARENTE (1984)

Título	Nº	Verso	Estrofas
LAS PAREDES, LAS TAPIAS			
(Ciudad desierta)	30	7	4 (8, 7, 7, 8) Tipóg. Alguñas rimas
(Obstrucción)	24	7	4 (5, 10, 4, 5) Tipóg.
(Paisaje urbano)	22	7	3 (811, 3) Tipóg.
(Búsqueda)	16	7	4 (7, 5, 3,1) Tipóg. Algunas rimas
(Distancia)	32	7	4 (5, 8, 8, 11) Tipóg.
(Las paredes oyen)	19	7	3 (9, 3, 7) Tipóg.
(Pared al sol)	13	7	2 (7, 6) Tipóg.
(Pared por medio)	15	7	3 (6, 5, 4) Tipóg.
(Soledad)	29	7	4 (8, 8, 6, 7) Tipóg.
(Susurro)	17	7	2 (9, 8) Tipóg.
(El que separa)	12	7	3 (4, 6, 2) Tipóg.
(Unas sílabas)	19	7	3 (5, 7, 7) Tipóg.
(Palabra escrita)	18	7	3 (8, 5, 5) Tipóg.
(La pared sueña)	16	7	2 (12, 14) Tipóg. Riman impares
(De cara a la pared)	19	7	4 (7, 5, 6, 1) Tipóg.
(Milagro)	16	7	3 (5, 8, 3) Tipóg. Algunas rimas
LUZ EN LA MEMORIA			
Qué ganas	24	7	3 (7, 9, 8) Tipóg.
Y no desembarcaron...	16	7	4 (8, 5, 2, 1) Tipóg.
Todo sabe distinto	21	7	3 (8, 6, 7) Tipóg.
Aquello era... Fue,	18	7	4 (8, 4, 4, 1) Tipóg.
Provisional, decíamos	40	7	5 (8, 8, 9, 13, 2) Tipóg.
Llegó la soledad	33	7	5 (8, 8, 7, 2, 8) Tipóg.
Aquello que decías	21	7	4 (5, 4, 8, 4) Tipóg.
Se me ha muerto la lluvia	18	7	5 (2, 4, 4, 6, 2) Tipóg.
El mar era redondo	18	7	3 (5, 5, 8) Tipóg.
¿Volveremos a hablar?	37	7	5 (7, 8, 8, 8, 6) Tipóg.
El colibrí atardece	21	7	5 (6, 3, 2, 5, 5) Tipóg.

LA PARED TRANSPARENTE

Yo sé que sí lo sé	25	7	3 (6, 9, 10) Tipóg. Algunas rimas
El ciprés no plantado	17	7	3 (4, 9, 4) Tipóg.
Y me paso los días	27	7	3 (14, 10, 3) Tipóg.
Seres humanos, sí	21	7	4 (4, 3, 8, 6) Tipóg.
Aniversario doble, triple	25	7	4 (9, 7, 7, 2) Tipóg.
Huele a sol y a resina	15	7	2 (7, 8) Tipóg.
Tensiones y vacíos	24	7	4 (7, 6, 4, 7) Tipóg.
Las palabras se han muerto	23	7	4 (5, 4, 8, 6) Tipóg.
Cuando yo sueño un árbol	22	7	7 (3, 3, 3, 5, 3, 3, 3) Tipóg. Algunas rimas
Ver otra vez	19	7	3 (8, 6, 5) Tipóg.
Qué sencilla ladera	23	7	3 (8, 10, 5) Tipóg.
Volieron las palabras	20	7	3 (7, 8, 5) Tipóg.
Todo es transparencia	22	7	3 (8, 8, 6) Tipóg.

HUYERON TODAS LAS ISLAS (1988)

Título	Nº	Verso	Estrofas
¿POR QUE HUYEN TODAS LAS ISLAS?			
I ¿Cómo huyen las islas?	8	14/7	Serie
II No hay hombres que son islas	7	14	Serie
III ¿Era isla volante?	9	14/7	Serie
IV Y quisiera ser isla	10	14/7	Serie
V Y si las islas huyen	21	14/7	Serie
VI No logran acercarse	8	14/7	Serie
Final	14	14/7	4 (4, 3, 3, 4) Tipóg.
(Isla ciega)	15	14/7	4 (4, 4, 3, 4) Tipóg.
Otro final	4	14	2 (3, 1)
HISTORIA DE LA HIEDRA	33	14/7	8 (5, 4, 4, 4, 3, 4, 4, 4) Tipóg.
DEL LABERINTO Y SUS CELDAS			
I Y cuando todo acaba	17	14/7	4 (4, 4, 4, 5) Tipóg.
II ¡Aquello que iba a ser!	23	14/7	6 (4, 4, 4, 4, 3, 4) Tipóg.
III Y el laberinto avanza	24	14/7	7 (3, 4, 4, 4, 4, 4, 1) Tipóg.
LO DISTINTO Y LA MUERTE	32	14/7	10 (5, 3, 3, 4, 4, 2, 2, 3, 4, 2) Tipóg.
ANTIGUA NOTICIA	38	14/7	10 (4, 4, 3, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 3) Tipóg.
EXILIO Y FIESTA	33	14/7	8 (7, 4, 3, 4, 4, 4, 4, 3) Tipóg.
PAUSAS VARIAS			
De aquello que nos va dejando	26	14/7	6 (4, 4, 5, 5, 3, 5) Tipóg.
Aún hay calles que existen	25	14/7	7 (4, 3, 3, 4, 4, 4, 3) Tipóg.
(VAN GOGH)	27	14/7	7 (4, 4, 3, 4, 4, 4, 4) Tipóg.
Apuntes para un sueño	27	14/7	8 (3, 4, 4, 3, 3, 4, 2) Tipóg.
Poema póstumo	48	14/7	12 (4) Tipóg.

EL CIPRES Y SUS ALAS

11 de julio	26	14/7	9 (3, 5, 3, 2, 3, 2, 2, 2, 4) Tipóg.
14 de julio	27	14/7	6 (6, 4, 5, 4, 4, 4) Tipóg.
15 de julio	26	14/7	7 (4, 5, 2, 5, 2, 4, 4) Tipóg.
18 de julio	16	14/7	4 (4, 5, 3, 4) Tipóg.
20 de julio	9	14/7	3 (5 -Cita de San Juan de la Cruz- 4)
22 de julio	5	14/7	1 (5)
23 de julio	3	14/7	1 (3)

Después de estas tablas, podemos sacar las siguientes conclusiones estadísticas:

Número de poemarios: 14

De todos ellos, sólo *El nombre que me diste...* aparece sin articular, sin dividir en títulos y subtítulos: son nueve poemas, seriados por letras del alfabeto. Las divisiones del c) y d), más que nuevos poemas forman partes de un mismo poema.

Número total de poemas: 560

Computados por tramos de 10 en 10, encontramos:

Poemas de 1 a 10 versos	116	20,89%
" " 11 a 19 "	252	46,78%
" " 20 a 29 "	109	17,67%
" " 30 a 39 "	65	11,76%
" " 40 a 49 "	12	2,16%
" " 50 a 59 "	5	0,89%
" " 60 a 69 "	2	0,35%
" " 70 a 79 "	0	-
" " 80 a 89 "	1	0,17%
" " 90 a 99 "	2	0,24%

De lo que se deduce que la longitud media de sus poemas se encuentra en aquellas composiciones de 20 versos y quedan prácticamente excluidos los de extensión superior a 50 versos, con la excepción señalada en el poema 2 de *Cartas cerradas* (87 versos); la "Elegía a destiempo" de *Primer exilio* (91 versos) y, de *El nombre que me diste...*, a): 92 versos.

Número total de versos: 9.103

Se incluyen: los 109 del Vía Crucis (*Presencia a oscuras*), -que más que versos son "líneas"- y que representan el 1,2% del total. Les siguen en porcentaje creciente los de ocho sílabas o múltiplos de 8, con un 6,9%. El porcentaje mayor con mucho es el de los versos de siete sílabas o múltiplos de 7, cuyo porcentaje es del 90%. Queda un 10% para versos de otras medidas.

En los versos de siete sílabas o sus múltiplos, el recuento de éstos y los de catorce sílabas está hecho por separado:

Versos de 7 sílabas	3.612:	39,79% del total
Versos de 14 sílabas	912:	10,00% del total

Resulta abrumadora la diferencia del heptasílabo (y eso que no he incluido las combinaciones de heptasílabo-alejandrino, que son muy abundantes). Hay poemarios enteros escritos en este metro como *El nombre que me diste...*, *Primer exilio* o *La pared transparente*.

Indudablemente el heptasílabo es el verso básico en la poesía de Ernestina.

Números de estrofas

El número de estrofas utilizadas por Champourcin que sigan los cánones recopilados en cualquier manual de preceptiva es reducido. Escasas también las rimas en consonante perfectas, que constituyen uno de los elementos del contorno de la estrofa. En cuanto a las formas estróficas que pueden reconocerse en sus poemarios, encontramos:

-pareados:	2 composiciones
-díísticos:	4 composiciones
-seguidillas:	1 composición
-cuartetos:	1 composición
-serventesios (con rima ABAB):	2 composiciones
-décimas espinelas:	15 composiciones. La autora crea una undécima.
-romance mayor:	1 composición
-romancillos:	80 composiciones
-silva:	2 poemas
-sonetos:	15 composiciones que se atienen al esquema clásico ABBA/ABBA/CCD/EED
	2 composiciones de versos alejandrinos y de rima imperfecta. Por ejemplo: "horas/llora/ desflora//secreto/concierto/invento".

El "problema" del verso y de la estrofa en sus poemarios

¿Por qué problema?. En lo que respecta al verso, ya había quedado esbozado más arriba y está íntimamente ligado al de las formas estróficas: el número de estas últimas resulta bastante escaso. Se podría, como de hecho se ha dado, decir que Champourcin cultivó fundamentalmente el verso libre. Pero esto es discutible. Veamos un ejemplo: en su "Poema póstumo" (*Huyeron todas las islas*) la octava estrofa tiene cinco versos: cuatro alejandrinos, y un tetrasílabo sangrado (349):

(349) ¿Cuál es la razón de que sangre este verso?. Evidentemente no puede ser por motivos de ritmo, porque la disposición espacial del verso dentro de una misma línea no afecta para nada. Lo sorprendente es encontrarse con otras estrofas en las que el último verso tiene una medida diferente a los alejandrinos, y sin embargo aparece alineado como el resto. ¿A qué se debe esta arbitrariedad? ¿Quizá como un efectismo pseudovanguardista? ¿"Exigencia" visual?.

"Y hubo catedrales: sorda luz de un vitral
 conservada en los ojos lo mismo que una gema,
 rojo-azul de las vírgenes o punzante amarillo
de aquellos mantos grávidos que usaban
los profetas.

Toda la composición está escrita en estrofas de cuatro versos alejandrinos, con alguna excepción de heptasílabos; sin embargo en tramos, al igual que en el ejemplo que acabo de señalar, otra estrofa rematada con un verso de distinta medida de los precedentes (y esta vez, sin sangrar):

"Y el placer, ya secreto, de rumiar a solas
 inéditos retazos de páginas prohibidas
y descubrir palabras que vamos a llevar como
un dije en el pecho" (subr. mío)

Los dos últimos versos cuentan, respectivamente, quince y seis sílabas, cosa que está en total discordancia con el tono general del poema. ¿Y si los hubiera distribuido así?:

"y descubrir palabras que vamos a llevar
 como un dije en el pecho?"

Quedaría un alejandrino seguido de un heptasílabo, en perfecta consonancia con el resto de la composición. De la misma forma, podría haber construido un alejandrino o dos heptasílabos donde aparece un decasílabo y un tetrasílabo:

1º: "de aquellos mantos grávidos que usaban los profetas"

dejando así una estrofa perfecta de alejandrinos. O bien:

2º: "de aquellos mantos grávidos
 que usaban los profetas"

de donde resultarían dos heptasílabos, que darían cierta variedad, aunque me inclino mejor por la primera opción, por ser más coherente con el resto de los versos.

Otro ejemplo, esta vez de su primer libro (para que se vea bien la continuidad seguida por nuestra autora, a pesar de las innovaciones -que las haya- en su trayectoria poética; se trata de su poema "Ocaso de Otoño":

"¡Crepúsculo nostálgico de la tarde cansada,
encrucijada
austera en cuya sombra aguarda...!"

¿Estos versos no "deberían" haberse escrito:

"¡Crepúsculo nostálgico de la tarde cansada,
encrucijada austera en cuya sombra aguarda..."

regularizando de esta forma estrofa y verso?. Porque, en el primer caso tenemos:

-alejandrino
-pentasílabo
-eneasílabo

pero ¿acaso 5 más 9 no dan 14? ¿Por qué no, entonces, dos alejandrinos con rima en asonante?. De la misma forma, en esta composición aparecen los siguientes versos:

"y entierra mis deseos y mis afanes rotos
caídos
bajo el peso de un tremolar remoto,
que llora bajo el peso de un ideal perdido"

¿Y si hubiera escrito los versos de manera que el segundo y tercer renglón formaran uno solo?:

"caídos bajo el peso de un tremolar remoto"

El verso resultante es un alejandrino, igual que el verso que le precede y el que le sigue.

Se podría objetar que el poeta goza de la más absoluta libertad para disponer a su arbitrio, (en este caso a su "antojo") los versos, y es cierto. Pero es que también en la versificación, aunque el poeta quisiera escaparse a algún tipo de ley, sin más, inevitablemente caerá en el abismo igual que si el hombre quisiera liberarse del peso de la gravedad: en este caso, en una versificación que más que libre, habría que adjetivar de "libertina", a no ser que existan causas que justifiquen las propias leyes, el juego que él mismo se ha autoimpuesto, y al que invita al lector. Posibilidades: destacar gráficamente aquello que se quiere decir para realzar su sentido. En el último ejemplo, el participio "caídos" reforzaría más visualmente su sentido si se insertara en el verso siguiente: la sensación que le produciría al lector un verso tan largo iniciado por esa forma verbal, sería mucho mayor que si pronunciara "caídos", hiciera una pequeña pausa, y continuara "bajo el peso de un tremolar remoto". Y si se tratara de un lector que fuera recitando mecánicamente haciendo la pausa versal después de cada renglón, el efecto auditivo sería el mismo que si lo hubiese escrito como "podría" haberse escrito (porque el buen lector de versos, como el buen músico, puede "oir" la partitura con los ojos).

En el caso precedente, quizá llevada del "efecto visual"; Champourcin escribe el sustantivo "encrucijada" aislado, constituyendo un sólo verso, de manera que el lector puede, llevado por este efecto visual, bifurcar también la estrofa... Pero, de nuevo, aunque su sentido sea éste, "auditivamente" que es como se "leen" los poemas, los versos piden otra disposición. ¿Por qué Champourcin renuncia -o no se la plantea- a ella?

Es cierto que, siguiendo la definición de Azorín, "un verso es un renglón más corto": es decir, una entidad auditiva, temporal, se transforma en otra visual, espacial. El verso (del latín versus y verto, 'volver') es "lo que vuelve" (el surco que traza la yunta de bueyes, primero de izquierda a derecha y luego de derecha a izquierda: boustrophedón: 'ringlera de remeros', 'ringlera de letras': renglón). La línea, el renglón es elemento común a la prosa y al verso escritos. También el renglón de la prosa es una línea más corta que la del papel, pues el escribiente, el tipógrafo, que buscan la caligrafía, la belleza de la escritura que agrada a los ojos, no agota el papel, sino que deja márgenes. El verso sería, pues, un renglón más corto que el de la prosa.

Quizá esta definición geométrica del verso nos ayude a entender esta disposición "caprichosa" de los versos de Champourcin, que se salta los límites convencionalmente establecidos, sin ajustarse a rimas, formas estróficas determinadas, etc. En Champourcin se observan dos tendencias: a utilizar el verso de 7 sílabas (en el que, efectivamente, parece "encontrarse" muy bien (350)), y a rehuir, en composiciones en las que se sirve de metros largos, de la regularidad o canonicidad de éstos. A este propósito recuerdo cómo su vida poética, como ha afirmado en reiteradas ocasiones, se inició imitando a Lamartine y otros poetas franceses que escribían fundamentalmente en alejandrinos (el alejandrino es, por antonomasia, el verso francés):

"Victor Hugo escribió en alejandrino porque el alejandrino es el verso genuino de Francia" (351)

Lamartine escribía del alejandrino, llevado de su fuerza:

(350) Me decía en una de nuestras entrevistas que, por más que buscaba hacer sonetos como los de Juan José, ningunos le salían tan perfectos como a él... que ella donde se encontraba bien era en el heptasílabo.

(351) Juan Ramón Jiménez, "Espejismos estéticos: y 2", en *Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón*. Los Libros de Fausto, nº 3, p. 17.

"(...) ces hémistiches qui reposent le son pour le précipiter ensuite plus rapide, ces consonances de le fin des vers qui sont comme des échos répercutés où le même sentiment se prolonge dans le même son, cette, symétrie des rimes qui correspond matériellement à je ne sais quel instinct de symétrie morale cachée au fond de nôtre nature, et qui pourrait bien être une contre-empreinte de l'ordre divin, du rythme incréé dans l'univers..." (352)

Y así encontramos dentro de su obra ejemplos de estos alejandrinos, perfectamente (condenadamente) simétricos:

"Lē roi brīllánt dū jour//, sē couchánt dāns s̄ gloirē"

Verso que, rítmicamente, se corresponde con este otro de Ernestina:

"Lō ví dē prónto inmóvil// en mītád dēl cāmínō"

Champourcin se queda tan fuertemente "cogida" por este ritmo que se convierte en el vehículo más frecuente de su expresión poética. Es el verso o el ritmo que le sale espontáneamente. Por ejemplo, cuando traduce en "Tipasa" (*Primer exilio*), cita de Novalis un fragmento de su "Himno al sol". Pero, mientras en sus poetas franceses preferidos los límites del verso quedan establecidos nítidamente por la rima dentro de la estructura de la estrofa, en nuestra autora, liberzados de esa "condena" de la rima, se presentan con rimas consonantes imperfectas o asonantes en versos situados no siempre a la misma distancia, que ofrecen unos contornos borrosos acentuados (como en el ejemplo "de aquellos mantos grávidos que usaban/los profetas", donde este último verso aparece sangrado) por cortes que un profesor de métrica (353) mandaría corregir. Parece como si,

(352) *Meditations poétiques. Choix de poèmes* (par Mme.Suzette Jacrès). Larousse. Paris, 1973, p. 21.

(353) Quintilio, citado por el poeta Horacio en su *Ad Pisones* (vv. 437-441), dice: "Si recitabas algo a Quintilio, "corrige por favor esto -decía- y esto"; y si decías que no podías mejor tras haber probado dos y tres veces, mandaba borrarlo y devolver al yunque los versos mal torneados".

voluntariamente o por descuido, hubiera olvidado los límites escritos del verso y los juntase o separase a voleo. Así, citando a San Juan de la Cruz, dice:

"Apártalos, Amado, que voy de
vuelo"

cuando, en realidad, en el poema de San Juan, la distribución de los versos es:

"Apártalos, Amado, que voy de vuelo"

Por este motivo en nuestra autora resulta difícil determinar con exactitud el número de versos reales, "auditivos": hay que limitarse a contar los "renglones" y, en este caso, hablar de "versos tipográficos" (es decir, versos informales que no mantienen correspondencia con su secuencia auditiva).

Lo mismo puede decirse de sus estrofas. La estrofa es una entidad métrica, integrada por un conjunto fijo de versos entre los que hay relaciones constantes de ritmo, de rima o de ambos, capaz de ser repetida en un poema. Podemos encontrar dentro de este esquema general, múltiples soluciones: desde composiciones donde los versos se atengan a la rima tradicional y, sin embargo, su estructura estrófica no se ciña a estos límites (como Gerardo Diego en su célebre romance "Río Duero, río Duero", donde divide en grupos -¿estrofas?- de cuatro versos los romances. ¿Querría que la vista no se abrumara con la secuencia larga de verso tras verso?) a otro tipo de poemas donde bajo una apariencia estrófica se escondan tiradas de versos (Bécquer, en su célebre "Cerraron sus ojos", colocando un estribillo que remata grupos de ocho versos cada tres "estrofas" -que realmente no lo son, pero sí lo aparentan, por este retorno ("verso")- conseguido gracias a los estribillos).

Sin embargo en Champourcin la cosa es muy distinta: se suprimen las rimas, el número de sus hipotéticas estrofas no es constante y, además, reúne versos (o líneas) de diversa longitud y ritmo irreductibles a tipos, de manera que sólo podemos atenernos a enumerarlas: son estrofas tipográficas. Por encima de los escasos ejemplares reseñados de poemas en los que utiliza estrofas clásicas, se desborda la exuberancia de estrofas tipográficas con rimas bien en asonante regulares, bien en asonante irregulares (por ejemplo, romances o romancillos con rima en los versos impares), sin rima, con versos isosilábicos, con versos de distinto número de sílabas, con versos regulares, tipográficos, etc.:

- Su poema "La oración" (*Cárcel de los sentidos*) está formado por cuatro estrofas de alejandrinos, sin rima. Estrofas, por tanto, tipográficas.

- "Ciudad desierta" (*La pared transparente*) consta, como el citado poema de Bécquer, de estrofas de ocho versos heptasílabos, pero los versos no tienen rima.

- "Iniciación" (*La voz en el viento*), encabezada por la cita de San Juan de la Cruz, redactada así:

"Apártalos, Amado, que voy de
vuelo"

consta de cuatro estrofas tipográficas (de 4, 3, 7 y 4 versos) no oracionales. La primera tiene cuatro alejandrinos; la segunda, dos alejandrinos y un heptasílabo; la tercera, heptasílabos en los lugares 1º y 5º, y alejandrinos en los otros. En la cuarta, un heptasílabo precede a tres alejandrinos.

- "Laxitud" (*En silencio...*): es un poema de 34 versos tipográficos. Son alejandrinos el 9º y el 15º. Heptasílabos los versos 3-8, 10, 11, 17-23, 28,

29, 32, 33. Los demás versos tipográficos, oscilan entre 13 y 2 sílabas.
Pero, si los leyéramos rítmicamente:

"La tarde gris y triste me agobia,
tengo sueño".

podrían entonces escribirse:

"La tarde gris y triste,
me agobia, tengo sueño"

O como un alejandrino, poniendo en línea los hemistiquios. De la misma forma, los versos:

"Los deseos
se estrellan contra la inexorable inercia
del silencio"

podrían escribirse:

"Los deseos se estrellan
contra la inexorable
inercia del silencio"

Cuando escribe (y seguimos con la misma composición, "Laxitud"):

"Luego...
Ya no sé más;
suspiro, me paseo"

podía haber escrito:

"Luego.. ya no sé más;
suspiro, me paseo"

Y, finalmente, cuando escribe:

"La tarde gris y triste me agobia,
¡tengo sueño!..."

podía haber dicho, cerrando la composición como empezó:

"La tarde gris y triste
me agobia, ¡tengo sueño!"

¿Se trata de métrica "auditivo-visual" o esta curiosa disposición de sus versos pertenece más bien a la semántica, al deseo de subrayar gráficamente determinados sintagmas expresivos, por ejemplo: "tengo sueño"?.

Incluso en formas estróficas peculiares, como es la estructura de los "hai-kais" (composición que consta de tres versos de 5-7-5 sílabas), Champourcin se salta la misma definición o esencialidad de este tipo de composiciones: en todo su libro *Hai-kais espirituales*, ni uno sólo de sus poemas se atiene a este esquema⁽³⁵⁴⁾ (porque es verdad que el hai-kai es un poema corto; pero también no todo poema corto es un hai-kai): como tiene tendencia a traducir su mensaje poético en a ritmo del verso de 7 sílabas o múltiplo de siete, hace eso mismo con sus hai-kais. Sólo una excepción en dos de estos "bonsais poéticos": los números XIII y XXVIII, en los que aparece una estructura similar al verdadero hai-kai: 7-14-7.

Colofón

Se puede hablar de la superioridad abrumadora de versos de base heptasilábica en la métrica de nuestra autora; metro que parece adaptarse

(354) Ernestina me confesó que les había puesto el nombre de "Hai-Kais" por capricho: "'Hai-Kú" es una forma japonesa de poesía. Yo le puse ese nombre porque me salieron esos poemas pequeños, que no tenían forma determinada; eran en realidad, poemas en prosa, y como entonces se hablaba mucho de los "hai-Kais", decidí ponerles ese nombre". *Entrevista*, 14.I.1990.

bien a sus necesidades de expresión: ni muy largo ni muy corto. Aunque aparece muchas veces combinado con alejandrinos, o con otro tipo de versos.

Se observa también abundancia de versos alejandrinos, con rimas en consonante o asonante (más numerosos estos últimos), herencia clara de los poetas franceses y del Juan Ramón de la primera época (355).

Tendencia a la creación de versos heterosilábicos en composiciones con un número de estrofas de número de versos variable, y que no se ciñen a ningún esquema métrico canónico; aunque hemos visto que esto ocurre así en "la página impresa", no en el oído. El número de sílabas de cada verso puede ajustarse -y auditivamente se ajusta- a los metros predominantes en Champourcin (heptasílabos y alejandrinos, solos o combinados); el número de versos dentro de las estrofas puede, por este motivo (el ajuste del número silábico de los versos) regularizarse también, formando entonces estrofas perfectas. El hecho de que en los poemarios de Ernestina aparezcan, sin embargo así, e incluso con disposiciones espaciales arbitrarias (los sangrados en el verso, generalmente más corto, que cierra su estrofa) obedece, más que a exigencias métricas (rítmicas), a una curiosa impresión visual, cortando versos (como ocurría con los de San Juan de la Cruz) donde con los ojos (no con el oído) deberían cortarse. Su impresionismo le aproxima intencionalmente (ya que gráficamente no tiene ningún poema que se asemeje, por ejemplo, a alguno de Gerardo Diego como "Gesta" (de *Imagen*)) a los vanguardistas, en ese intento de plasmar ideas a través de peculiares diposiciones de versos.

(355) Juan Ramón dice (en los *Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón*, artº cit. en estas mismas páginas):

"Antonio Machado llega al alejandrino de Rubén Darío en lo menos de su obra. A mí no me gusta el alejandrino aunque lo haya usado bastante..."

Hasta ahora todos los críticos han señalado la influencia de los poetas franceses, de Juan Ramón o de Machado en Champourcin, pero no han explicitado en qué consisten éstas.

3. TRAYECTORIA POETICA

Tiene sentido hablar de trayectoria cuando existe un punto de partida, una dirección hacia la que ir y un punto de llegada. ¿Cabría hablar, entonces, en la poesía de Champourcin de una "trayectoria poética"? La respuesta no plantea tanto problema como su descripción; desde luego que los libros de poesía de nuestra autora siguen claramente una línea. ¿Cómo definirla?. Comienzan aquí las complicaciones. La cosa no resultaría tan ardua si trazáramos una línea recta que uniera tres puntos cronológicos:

1926-1936

1952(356)-1972

1972-19..

poesía de pre-guerra -> poesía en el exilio -> poesía tras el exilio
(contemporánea)

Estas tres etapas se dan de hecho y no sería desatinado establecer, guiados por este criterio temporal, el itinerario seguido por nuestra autora a lo largo de su quehacer poético. La poesía de pre-guerra se caracterizaría por su contenido fundamentalmente amoroso ¿humano?; la del exilio sería una poesía cuyo objeto es Dios y la lírica tras el exilio tendría variedad de temas: el exilio, la comunicación... En el plano formal, se establecerían las siguientes correspondencias:

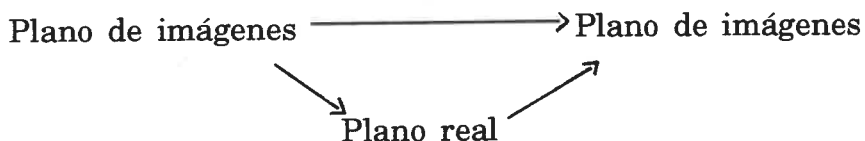
p. de preguerra ————— preponderancia del juego
imaginístico-metafórico

p. en el exilio ————— simplificación del lenguaje; tono
directo y dialogante

(356) Establezco esta fecha porque es el año de la publicación de su primer libro en el exilio, aunque su actividad poética en Méjico no se iniciara en este año.

p. tras el exilio ————— máximo desnudamiento en el
lenguaje; vuelta a las imágenes

Esta última característica haría posible dibujar un nuevo esquema con una estructura triangular: (en lo que respecta al plano de la expresión):



Pero, en este caso, negaríamos la linealidad: se produce una especie de efecto "boomerang", con ese retorno al "plano de imágenes". ¿Sucede lo mismo en el plano del contenido?. Según lo esbozado líneas arriba en apariencia, no:



Por tanto, aun la clasificación que parecía más sencilla en principio, en cuanto se procede a su delimitación, aparecen dificultades, porque su aparente trazado lineal se rompe.

Un rápido recorrido por la crítica

La mayoría de los críticos apuntan también a tres etapas en su trayectoria poética que vienen a coincidir cronológicamente con las que acabo de sugerir: la primera, del amor humano (Concha Zardoya, Bedez Landeira, A. del Villar, E. Miró, Ascunce Arrieta), comprendería la década que abarca la fecha de la publicación de su primer libro, 1926 (357), hasta

(357) Ascunce Arrieta la retrotrae hasta 1905, año de su nacimiento.

el inicio de la guerra civil, 1936, año de la edición de su *Cántico inútil*. Una segunda etapa, o del amor divino, que, para algunos (Bedez Landeira, E. Miró), comenzaría en 1952 (358) hasta 1974 (Landeira, Ascunce Arrieta), es decir, desde la salida de *Presencia a oscuras* hasta la fijación de su residencia en Madrid (fecha absolutamente arbitraria y que no responde a ningún acontecimiento vital o literario. ¿Por qué no 1972, año de la publicación de los *Poemas del ser y del estar*?). El tercer período recibe variedad de denominaciones: es la etapa del amor sentido (Ascunce Arrieta) o del amor anhelado o retrospectivo (Bedez Landeira), que comienza con *Primer exilio* y está todavía inconclusa.

Quizá los planteamientos menos convencionales sean los de Arturo del Villar y Emilio Miró. El primero propone tres sugerentes títulos que recorren todo el itinerario poético de Champourcin: "el silencio como metáfora" (1926-1936), que se bifurcaría en el "tiempo de imágenes" (*Ahora*), y "dos formas de amor" (*La voz en el viento, Cántico inútil*); y "la voz en el exilio": fase que comprende desde *Presencia a oscuras* hasta *Primer exilio*, y "vivir con las palabras" (desde *Primer exilio* hasta la actualidad).

Para Miró, aunque existirían tres momentos diferentes, todos ellos podrían resumirse con un único encabezamiento: "La voz transfigurada", en la que la espiritualidad aparece como una constante en toda su obra: ya presente en sus primeros libros, se hace más honda y compleja en la etapa iniciada con *Primer exilio* hasta *Huyeron todas las islas*. En el primer período, que será seguido con un silencio de dieciseis años, el núcleo irradiador es el amor.

Luzmaría Jiménez Faro establece dos etapas: en la primera (hasta *Cántico inútil*) se busca la verdad en el hombre; verdad que será

(358) Para Ascunce Arrieta la fecha inicial es 1936.

Luzmaría Jiménez Faro establece dos etapas: en la primera (hasta *Cántico inútil*) se busca la verdad en el hombre; verdad que será trascendida a partir de *Presencia a oscuras*, cuando el hombre se ha arraigado profundamente en Dios, su razón permanente.

La coincidencia de todos en señalar como límites o puntos de arranque libros como *Cántico inútil*, *Presencia a oscuras* o *Primer exilio* es clara y responde, conceptualmente, a los cambios de contenido y de forma que se observan en ellos.

A Champourcin por Champourcin

¿Qué piensa nuestra autora de su itinerario?. Contamos con dos visiones totalizadoras (más abarcativa la segunda, ya que está escrita en 1988); la primera aparece en la entrevista de Arturo del Villar (**artº cit.**) en *La Estafeta Literaria*. Parte en ésta de una etapa inicial, con influencias simbolistas (Samain); sus libros representativos serían *En silencio...* y *Ahora*; una segunda etapa de amor humano con *La voz en el viento* y *Cántico inútil* y, en cuanto a sus formas predominantes: el verso libre, el soneto y los alejandrinos. Después, un silencio, roto con el que hasta ese momento era su último libro, *Poemas del ser y del estar*.

La "Antipoética" que abre *Huyeron todas las islas*, más vaga e imprecisa traza, sin embargo, perfectamente lo que ha sido su trayectoria. En ella establece tres momentos, con sus correspondencias:

1ª Eclosión inesperada ————— amor vago

↗ ¿de qué?
 ↘ ¿hacia quién?

2ª Paisaje y amor. Pasión y pintura ———

amor humano; búsqueda de fusión hacia otro

3ª Invasión de algo que lo emula todo.

Que algo se desgaja a su vez —————

amor trascendente. No basta el ser; es inevitable trascender, subir, ir más lejos

Aunque no precisa ni las etapas cronológicas a que corresponden ni las obras que las integran, no resulta difícil ir situando unas y otras: la "eclosión inesperada" surge con el poema y con su contenido: el amor. Champourcin había explicado a Arconada (*artº cit.*), que su primer libro fue, en realidad, un "tanteo" de sus posibilidades como poeta. Este tiento se continuó -aunque ella no lo declare de forma explícita- con su siguiente publicación, y aún se extiende, si bien con mayor seguridad y firmeza, en sus dos obras anteriores a la guerra civil:

"Hoy me ofrece la aldea su fragancia a tomillo,
para que en ella rime mi verso más sencillo
verso en que yo quisiera reflejar la armonía
virginal de la aldea sobre el clave del día" (*En silencio...*,
"Retablo aldeano": p. 25)

"Libro eterno sobre el atril nervioso
de las manos inquietas.
Sonrisa paralela al negro de lo escrito.
Un pie rima el compás
de la atención rebelde.
El blando perfil sueña
entre un leve relumbre de tamizada luz.

Palabras...
Mariposas oscuras del pensamiento ajeno,
que inútil nuestra voz
si ahoga la armonía suprema del instante.
Capítulos deshechos en el loco
vaivén de la memoria,
cuán banales sois ya ante ese libro propio
escrito por el tiempo
en el límite falso de una frágil pantalla" (*Ahora*, "Apuntes líricos" 3, p. 21)
(subr. mío)

Muchos otros ejemplos podrían citarse de sus primeros libros; pero veamos cómo se continúa esa búsqueda de "voz propia" en los significativos títulos de *La voz en el viento* y *Cántico inútil*:

"Tu claridad se hizo pedazos.
Un vuelo de cristal roto
me pinchaba la garganta.
¡Por encima de mi grito,
con qué limpia desnudez
se evadieron las palabras!

Frías puntas descarnaron
la verdad.
Embriaguez torturada,
rectitud de mi voz nueva,
al sentirse una, sola,
viéndose al fin despojada.

Cantaré gozosa, herida,
las canciones del alba."(*La voz en el viento*, "Libertad", pp. 39-40)

"Tu silencio me envuelve y me traspasa
con agujas de hostiles soledades,
muro obstinado trás (sic) el cual evades
la pregunta de fuego que me abrasa.

¡Abre tu cerco al fin! Es tan escasa
la luz en mi camino, que si invades
con tu niebla sus tenues claridades,
naufregaré en la sombra. Ven y arrasa

para siempre mi inquieta incertidumbre.
Devuélveme tu voz, dáme (sic) la lumbre
de tu palabra nítida y serena.

Derrumba en torno mío tu muralla,
y escucharás el cántico que calla
en el pozo sin cielo de mi pena" (*Cántico inútil*, "Sonetos", 11, p. 105)

En este último poema, por ejemplo, hay una doble posibilidad de interpretación con relación a ese "tú" al que se dirige el poeta: un llamamiento a la voz poética ("Devuélveme tu voz, dáme la lumbre/de tu palabra nítida y serena") o bien al amor y al amado ("Tú silencio me envuelve y me traspasa/.../muro obstinado"). Esto hace que Champourcin se pregunte por la dirección que toma el amor en esta eclosión inesperada: "¿de qué? ¿hacia quién?". La equivocidad de objetos no sólo se produce en

este primer momento, aunque nuestra autora defina las dos etapas siguientes como la del amor humano y la del amor trascendente. Es el gran engaño, la apariencia de su poesía que parece dirigirse hacia un interlocutor concreto y partir también de una voz conocida (el yo lírico). Pero esto no es así siempre, porque encontramos composiciones en las que, aun admitiendo la identidad de uno y otro, hay "un algo" que nos hace preguntarnos si esto es así. Por ejemplo, en su poema "Vida-Amor" (*Cántico inútil*), el yo lírico parece ser la amada, dirigiéndose hacia el ser amado:

"Cuando todas las piedras del mundo se hagan polvo
cuando todos los gritos naveguen el silencio
y en las rutas dormidas camine, solo, Dios;

cuando las manos sean nostalgias de la rosa,
cuando el cielo, ya huérfano de sienes en delirio,
desangre en cada estrella su noche torturada,
yo acercaré a tus labios mis labios inmortales
y beberás en mí tu propia eternidad.

¡Soy la raíz primera de todos los amores!
¡Mi vida es el aliento supremo de la Vida!
Nada logra su ser sin el zumo que fluye
por mis venas exhaustas.

Cuando criske tus pasos la angustia del vacío
y lloren en tus ojos que nublaste,
cuando selle tu boca un grumo de ceniza,
recuerda que teniéndome, tú nunca morirás.

No tiembles ya, si sientes que surge de lo oscuro
esa Voz que dispersa el eco de las voces.
¡Soy tu cáliz de vida! Apúralo hasta el fondo
y anúlame en la gloria de haberte rescatado!" (p. 85)

Por supuesto que en poesía se pueden construir y deshacer mundos, mapas, océanos... No resultaría extraño, por tanto, en este caso, que la amada se erigiera en la "redentora" del amado (una especie de Orfeo en mujer con un final feliz), redimiéndolo al final del mundo ("Cuando todas las piedras del mundo se hagan polvo/.../y en las rutas dormidas camine, solo, Dios;". Sin embargo resulta menos "verosímil" -o muy pretencioso- decirse de ella ser la "raíz primera de todos los amores", y de su vida, "el aliento supremo de la Vida" (más creíble si ésta última palabra fuera con minúscula). Entonces, si ponemos en boca del amor todo el poema, el

resultado es radicalmente diferente: él si puede resucitar a un muerto ("cuando selle tu boca un grumo de ceniza,/recuerda que teniéndome, tú nunca morirás") y conceder la eternidad ("yo acercaré a tus labios mis labios inmortales/y beberás en mí tu propia eternidad"). El sujeto o, mejor, la voz es el amor, y el objeto al que se dirige, la amada.

Este es el motivo -la equivocidad de sentidos- que me lleva a fundir las dos etapas (amor vago y amor humano) de Champourcin que, cronológicamente, abarcarían su poesía escrita hasta 1936, en una sola: la del amor inventado.

Amor: invento e invención

En los cuatro títulos que Champourcin ofrece en la década 1926-1936, con sus matizaciones, sí puede establecerse una línea clara: la nota sostenida es el amor; su presentación formal y su tono difiere -si bien no sustancialmente- en los cuatro libros: por ejemplo, existe una proliferación de imágenes en *Ahora* y en *La voz en el viento*, más depurada en *Cántico inútil* (y con ciertos atisbos en *En silencio...*). E incluso, curiosamente encontramos imágenes similares en todos los poemarios:

"El reloj ha desgranado la cadena
de las horas; misteriosas y muy lentas
resbalan sus campanadas.

.....

Son las dos de la mañana;
se deshacen en jirones azulados
las estrellas" (*En silencio...* "Nochebuena triste", pp. 78-9)

"Han caído las doce del viejo campanario
y son doce naranjas chorreantes de zumo,
cargazón deleitosa del tiempo hecho frutal"
(*Ahora*, "Cromos vivos", 5, p. 57)

"Déjame reclinar en tus graves pupilas
el peso que la hora derrama sobre mí"
(*La voz en el viento*, "Poemas ausentes", 7, p. 125).

"-En la gloria del alba,
una cumbre de amor
caía desangrada-". (*Cántico inútil*, "Romances", 3, p. 123)

Imágenes que también guardan parecido en libros muy distantes en el tiempo, pero que remiten a una captación visual semejante, como sucede con la de los cabos que unen puntos lejanos en el espacio:

"¡Mis ojos en el viento!
 ¿Qué mirarán mis ojos
 ya sueltos en el aire?
Sujeto va el espacio
entre mis dos pupilas." (*La voz en el viento*. "Mirada en libertad",
 pp. 18-9) (subr. mío)

Las pupilas constituyen los extremos sobre los que se tensa el espacio, como en el poema "¿Por qué huyen todas las islas?" de *Huyeron todas las islas*, en el que estos islotes serían como las pupilas: los vértices sobre los que se extienden las aguas:

"Si las islas huyen quedarán mares solos
 sin nada que los tense y los haga más firmes" (p. 17)

El efecto visual que se produce es casi idéntico:

pupila -> espacio <- pupila
 isla -> mar <- isla

No se trata de una mera coincidencia sino de la continuidad, en este caso formal, en la poesía de Champourcin. Pero volvamos a ese amor "inventado", que se encontraba con acentos diferentes, pero que respondía a un mismo contenido, sobre el que hay que hacer precisiones. En el epígrafe ya quedan esbozadas en sus líneas generales.

La distinción está hecha tomando como punto de referencia la doble acepción de la palabra invento: 'invento' o 'descubrimiento'. Cuando Ernestina canta al amor, a veces lo descubre, tras una larga búsqueda que se inicia ya en su primer libro:

"Yo sé que has de venir. Será una madrugada
que diluirá en sus oros la aurora del amor:

.....
Yo sé que has de venir; te esperaré muy pálida"
(*"Vendrás"*, p. 59)

Busca que, en ocasiones, no sabe con certeza hacia dónde se dirige,
cuál es el término de su camino (el amor como vago anhelo):

"Sé que voy ciegamente en pos del
imposible;
¿qué me importa? Por lejos que huya
el ideal,
la ruta será siempre más bella y
más terrible,
y el impulso más fuerte para hacerme
avanzar" (ibid., "Anhelo", p. 66)

Pero que, por fin, se logra:

"De pronto una palabra derramó su dulzura
en el surco del aire
Se hizo carne tu voz (359) y sentí que tu espíritu
inyectaba en mis pulsos el hervor de tu fiebre.
Te escuché de rodillas.
Por fin apareciste
anudando a mi alma el yugo de tu acento." (*La voz en el viento.*
"La voz transfigurada", p. 107)

El amor es, al tiempo, "invento", creación, proyección de un sentimiento de infinitud. En *La casa de enfrente* la figura de Arturo quedaba desdibujada, irrealizada porque la expresión de su requerimiento amoroso revestía, en muchos momentos, una absoluta inverosimilitud. En esta primera etapa de nuestra autora, a pesar de que toda la crítica sea prácticamente unánime en su definición de "amor humano", éste no pasa,

(359) Claramente el texto es una réplica del evangelio de San Juan ("Y el Verbo se hizo carne", 1, 14) "humanizado" -o de amor "sacralizado", divinizado-; uso muy frecuente en esta primera etapa de la poesía de Champourcin. Más adelante veremos su sentido.

en ocasiones, de ser un anhelo materializado en la hipotética presencia de un "tú" masculino inexistente en la realidad:

"Déjame rehacer la estela temblorosa
que trenzaba mi paso con mística firmeza,
no sea que mi pie, ya huérfano de rumbo,
naufraque en el escollo de una cima irreal.

Yo esquivaré tu sombra. La sombra taciturna
que nubla fríamente mi ruta apasionada.
¡Quiero una luz concreta, surgida de ti mismo,
que guíe hacia tu puerto los pasos de mi amor!" (*La voz en el viento*. "La
voz transfigurada, 7, p. 98)

Esto explicaría los constantes tanteos que aparecen en la mayoría de los poemas de *La voz en el viento* (desde "Danza blanca en tres tiempos" hasta el final) y en casi todos los de *Cántico inútil*: tras el aparente encuentro, de nuevo la duda, la búsqueda, esa navegación (símbolo que utiliza en reiteradas ocasiones) hacia la senda, el camino que le lleve al puerto del amor, atravesando el firmamento:

"Tú no sabes qué lejos,
¡Nadie sabe qué lejos!
Encima de las nubes, detrás de las estrellas,
al fondo del abismo en que se arroja el día,
sobre el monte invisible donde duerme la luz.
Sólo allí podrá ser. Sólo allí tocaremos
la verdad que tortura nuestras frentes selladas.
Sólo allí se abrirán como flores de aurora
aquellas lentas noches de amor en desvarío." (*Cántico inútil*. "Sólo allí", p.
81)

Aunque, sorprendentemente, en uno de los poemas de *Cántico inútil* se descubre el amor humano en su más humana manifestación. Es uno de los poemas más bellos y de mayor sencillez -dentro de esta etapa- expresiva. El despojamiento de adjetivos y de imágenes "sacralizadoras" que recargaban en exceso su contenido, y el uso de términos de comparación más asequibles lo convierten en uno de sus más logrados cantos al amor:

"Tú, que eres Dios, ignoras la divina tristeza
de este pobre amor nuestro, tan lleno de prodigios,
la humilde gloria humana del éxtasis que muere en la efímera cumbre del
júbilo perfecto.

.....
 No sabrás por ser Dios lo que ya todos saben:
 el ímpetu que une, la angustia que separa
 y esa interrogación de las frentes caídas
 ante el hosco vacío que devora los sueños.

¿Quién podría ofrecerte el don frágil e impuro
 que transforma la carne en un barro de estrellas,
 si un nimbo inaccesible de intactas soledades
 te arrebatara el derecho al único milagro?

Porque eres Dios te brindo en mis labios mortales
 ese beso de arcilla que los tuyos ignoran.
 ¡Quiero darte en mi boca ese amor de la tierra
 que no encenderá nunca tu abandono sagrado" ("Dios y tú", 4, pp. 112-3)

Y aún en este caso el interlocutor no es un hombre (sí el amor humano como contenido), sino Dios, a quien, con originalísima voz se dirige la poeta para contarle esas pobres cosas, tan llenas de prodigio, del amor de los hombres, y ofrecerle un "beso de arcilla" que, sin embargo, será siempre insuficiente ("no encenderá nunca"), contingente.

Dios aparece como referente, directa o indirectamente en todo este primer período de la poesía de Champourcin; de ahí que también prefiera denominar a esta etapa como "amor-invento" o "amor-invencción", ya que Dios, o mejor, lo divino, aparece como una constante desde su primer libro:

"Quiero cerrar los ojos y mirar hacia adentro
 para verte, Señor,
 quiero cerrar los ojos y volver la mirada
 al faro de tu amor;
 quiero cerrar mis ojos y olvidar los paisajes
 de tan lánguido ardor

.....
 quiero olvidar pupilas que en las mías clavaron
 su hechizo tentador,
 dejando para siempre temblando en mi recuerdo
 su místico dolor" ("Plegarias tristes: Olvido", p. 52)

hasta el último, donde hay una sección entera dedicada a El: "Dios y tú".

Renovación, innovación, vanguardismo. Formas nuevas para nuevos contenidos

Aparte del amor, hay otros temas, de mucha menor relevancia, que van apareciendo a lo largo de estas obras, en los que se aparecían tratamientos ciertamente innovadores con relación a lo que venía siendo usual. Por ejemplo, en *Ahora* Champourcin quiere cantar a Castilla con una voz nueva:

"Quiero hablar de mi Castilla
sin arcaicos lagrimeos, (360)
sin retórico oropel
ni lirismos sensibileros.
¡Vieja glosa de los campos
quiero arrancarte el secreto
que esconden las bambalinas
de los tópicos eternos!" ("Poemas de Castilla", 1, p. 33)

Y, ya metida en su poema, logra, en efecto, despojar Castilla de sus tópicos:

"Su corteza dorada es miel de sol cocida
en el horno del cielo que el estío encandila
y en su interior se esponja, incitante,
una miga
amasada en silencio; es de aldeas tranquilas,
.....
¡Castilla
es pan de gracia,
trigal de eucaristía" (*ibid.*, 2, p. 34)

(360) Giménez Caballero, en "Paisaje en materia gris", de *Julepe de Menta* (M., 1929, pp. 59-65, citado por Buckley y Crispin en *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, -ob. cit.-, pp. 24-27) declara: "Castilla -afortunadamente- va dejando de ser un tema retórico" (...). Aunque la renovación que propone Gecé rebasa el planteamiento, en estos poemas en concreto, de Champourcin: "Castilla (la novísima) no necesitará más que nervios conductores, caminos de velocidad, coches en directa, relaciones musculares.

La nueva poesía que suscita Castilla es toda intelectual. De belleza fría y superna.

Para creer de nuevo en Castilla hay que, previamente, tener fe en la verdad del intelecto desnudo. Hay que amar el paisaje encefálico: de materia gris".

Hemos visto cómo uno de los elementos esenciales y más paisajísticos de las tierras castellanicas, el trigo, se ha convertido en una inmensa hogaza de pan: doradas tierras, espiga dorada, dorado estío, donde no va a faltar la figura del sembrador:

"En la hora de la siesta
va cruzando los canchales
al acecho de las huellas
que en la arcilla del terruño
imprimieron las mozuelas" (*ibid.*, "Romance del sol", p. 35)

Hasta aquí todo sigue su desarrollo tradicional: ese trabajador que bajo el "sol de justicia" sale, infatigable, a su labor. La novedad se produce versos adelante, cuando éste, después de haber separado las hierbas,

"(...) las besa una a una,
luego deja
en la paz de los trigales
un reguero de centellas
que inflaman la sangre joven" (*ibid.*, p. 36)

El tema del "carpe diem" recobra también nuevos aires -vanguardistas-: la fugacidad de la vida, tópicamente representada por la rosa que amenece con el día y que se desvanece en el ocaso; ahora la rosa va a ser marchitada no por los inclementes rayos del sol, sino por una moderna guadaña: el automóvil, la velocidad:

"Accidente" (elegía)

"Nuestras manos acechan
una rosa distante,
que llega consumida
persiguiendo en el aire
sus cien rumbos tronchados.

Vientos de perdición
le taladran las sienas.

Pobre flor esquemática,
en vano intentaremos

soldar a un nuevo tallo
tu juventud deshecha!

Nunca más los caminos,
ni el susto delicioso
de la escondida curva,
ni el abrazo del polvo,
incitante, reseco.

Ya todo será oscuro.
Viejos hierros decrepitos
mancharán de negrura
tu vigor abdicado.

Llora un claxon tu muerte,
sin alma, en la cuneta" (*La voz en el viento*, pp. 50-1)

Su vanguardismo, además de tratar novedosamente temas tópicos, genera composiciones que son casi alegorías, en las que habría que establecer, como composiciones gongorinas, los correspondientes correlatos en el plano real:

"Sobre el lecho viviente de una ola esmeralda
arrebujó mi cuerpo entre líquidas nieves.
El sol con sus plumones empolva de oro fino
el rútilo azabache que sombrea mi frente" (*Ahora*, "Preludios marinos", p. 49)

Ha comenzado la descripción de un baño en la playa, y del jugueteo con las olas:

"Entre mis dedos rasgo la colcha de cristales,
espeja mis pupilas un mosquitero azul
y siento estremecerse el alma de mis labios
para sorber en éxtasis los besos de la luz."

Las correspondencias son claras:

Plano metafórico

líquidas nieves:

plumones del sol:

colcha de cristales:

mosquitero azul:

Plano real

espuma del mar

rayos que inciden sobre los ojos

agua salada

cielo

En lo que respecta al lenguaje, en general es frecuente la utilización de un léxico culto, más abundante en su primer libro ("glauco espejo"; "oro vespéral"; "símbolo agosto"...), con predominio de sustantivos abstractos o poco concretos para expresar su anhelo de infinitud o de eternidad, acompañados casi siempre de un adjetivo especificativo: "mística unción", "sombra taciturna", "estela temblorosa", "ruta apasionada", "senda abrupta", "inmóvil placidez", "silencio insomne", etc.

Es frecuente también la formación de verbos sobre sustantivos que, en Champourcin, revisten mucha fuerza expresiva y que con este recurso la intensifican:

"y desmayo en los grises
que anemian este abril" (*En silencio...*, "Súplica", p. 66) (subr. mío)

O la predicación de acciones sorprendentes a sustantivos, sobre todo en los poemas -abundantes- plenamente imaginísticos: por ejemplo, en el que acabo de citar, "Pasión", se hace sangrar al ocaso, al ser mordido, como si se tratara de una fruta jugosa:

"Al resbalar jugoso el fruto del ocaso,
mordí con mi pupila su fragante corteza
y el ocaso sangró
el zumo acre y pastoso de la tarde con sol." (*ibid.*, p. 3) (subr. mío)

Sorprendente también la imagen de la tierra sumiendo el agua de la lluvia:

"Con agria lujuria se abren las llagas,
beben las heridas el frescor del suelo
.....
glotona avaricia de las cañerías
borrachas de agua, de aire y de viento" (*En silencio...*, "Lluvia de marzo",
p. 40) (subr. mío)

en una ciudad donde el humo de las fábricas atraviesa la atmósfera como un cuchillo:

"Cenizas grasientas de humos fabriles,
cilindros de gasa, ozonos asépticos
que cual bisturíes de filo cortante
rasgan los cipreses de algún cementerio"

En cuanto a la adjetivación, resulta casi abrumadora el número de formas que hacen sus derivaciones con los sufijos en el femenino -ora:

"Quiero hacer sollozar la carne vibradora
que guarda en su neblina el alma de los cielos" (*Ahora*, Preludios marinos,
2, p. 4)

"Sólo yo presentí tu sombra iniciadora
la verdad inefable que alzaste de lo oscuro" (*La voz en el viento*. "La voz
transfigurada", p. 97)

"Alzabas tu presencia -meditadora y fuerte-
inadiendo hasta el fondo mis íntimas raíces" (*Cántico inútil*, p. 107)

Esta machacona insistencia no es sólo una cuestión de gusto estético; su abundancia y el contexto en el que aparecen me lleva a pensar en una significación más profunda: revelan el carácter femenino del amor. (Desarrollaré este aspecto al hablar del amor; aquí queda sólo esbozado).

Para terminar con esta primera etapa del "amor inventado", quisiera aludir a la matización que hace Champourcin al referirse al amor humano: búsqueda de fusión hacia otro. De nuevo, el ejemplo es más ilustrativo que los argumentos que pueda aducir:

"¡Tortura de existir, diferenciada, sola,
al margen de la esencia que fluye en otras vidas!
Quise hundirme en el suelo y recibí mis huellas,
diluirme en el agua y su cristal bruñido
eternizó mis ojos..." (*La voz en el viento*. "La voz transfigurada", p. 107)

Aunque se trata de uno de los pocos poemas en los que, abiertamente, exprese estas ansias de comunicación (amor) con "otras vidas". En la mayoría de sus composiciones la búsqueda es de tú a tú:

"Quiero perderme en ti. Cobija mi silencio
bajo el palio encendido de una larga caricia.
Despojada de todo y prendida a tu boca
imantaré, ya inmovil, los rumbos de tu amor" (ibid., p. 92)

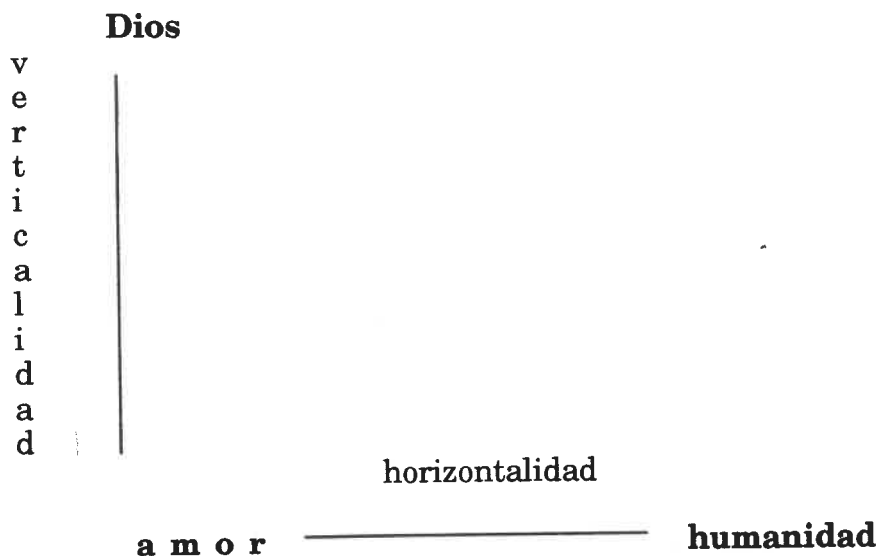
"¡Ahora búscame tú!
Le he pedido a la noche su niebla de luceros
y estos como perdida
bajo un vibrante escudo de párpados en llama" (ibid., p. 93)

Esta última estrofa es un juego amoroso: tras la persistente solicitud amorosa por parte del yo lírico, la invitación al amado, "búscame tú", para encontrarla en esa bellísima metáfora de la niebla de luceros.

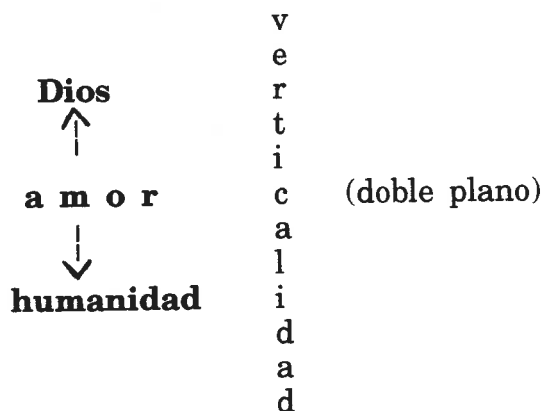
Amor: invasión

La tercera etapa o momento que Champourcin establecía era la de "invasión de algo que lo emula todo. Que algo se desgaja a su vez", que se corresponde con el "amor trascendente. No basta el ser; es inevitable trascender, subir, ir más lejos".

El amor trascendente es la clave de toda su poesía desde su encuentro definitivo con él. Amor trascendente en un doble sentido: en cuanto que no es inmanente ó contingente, que va más allá (su objeto es Dios) y también en cuanto que, al no quedarse en el propio ser, se vierte hacia los demás. La verticalidad, en el primer supuesto, y la horizontalidad son sus trazados: lo vertical es siempre trascendencia, amor ascendente hacia Dios, que se difunde en los hombres horizontalmente.



o, si se quiere, una doble línea de verticalidad, ascendente y descendente:



(amor ascendente hacia Dios, que se vierte luego en los seres creados).

Es la segunda y tercera etapas, en conclusión, de toda la poesía de Champourcin a partir de *Cántico inútil*, aunque no supone una ruptura total, sino una nueva modalidad, un cambio de objeto que transformará radicalmente su forma poética y le dará nuevos rumbos.

Si en su primer libro escribía:

"Sé que voy ciegamente en pos del
imposible,
¿qué me importa? Por lejos que huya
el ideal,
la ruta será siempre más bella y
más terrible,
y el impulso más fuerte para hacerme
avanzar" ("Anheló", p. 66).

En *presencia a oscuras*, fatigada ya de esa vaguedad del amor ("¿de qué?", "¿hacia qué?"), dice:

"Ven y quédate ya en mi frente rendida
que no encuentra la paz en sus falsas visiones;
en mis manos cansadas de aprisionar el viento
en mis pies lastimados, sin rumbo que los fijen" (¿Cuándo?, p. 50)
(subr. mío)

Antes había sido "su voz en el viento", "su voz transfigurada" que había cantado un "cántico inútil" porque todavía no había quedado invadida por el amor. Había tendido hacia él, pero ahora se encuentra ya con el amor:

"Gracias te doy, Señor, por haberme invadido
a pesar de mis dudas y mis obstinaciones;
por ese amanecer de tu luz en mi frente,
porque eres Tú, y mi alma glorifica tu nombre" (361)
(*ibid.*, "Magnificat", p. 58)

La línea evolutiva es muy clara: el amor abstracto, inasible, ha quedado materializado, ya tiene nombre: Dios. Aunque no hay que pensar que se acabó definitivamente la búsqueda:

"Ya son tuyas mis noches. Largas horas sin eco
en que mi soledad te busca y te reclama" (*ibid.*, "Súplica": 15)

Pero se trata de una búsqueda mutua: de la criatura hacia su Dios y de Dios hacia su criatura (ésta última es anterior en el tiempo y en el

(361) "Mi alma glorifica al Señor", se lee en Lc. 1, 46. La alusión -generalmente a través de paráfrasis- de Champourcin en esta etapa a textos evangélicos es constante.

espacio, en cuanto que la criatura es 'creatura', ser creado por el divino Artífice):

"¡Esta noche interminable
en que me buscas, Señor,
mientras voy tras otro amor
y su delicia palpable!" (*ibid.*, "Décimas", III, p. 25)

El encuentro va a suponer transformación, desnudamiento (despojamiento) porque, para llegar al amor, hay que ir sin memoria del pasado, olvido, para resurgir en un nuevo nacimiento.

Champourcin en su poesía -con este peregrinaje hacia la luz definitivamente hallada- traduce ese conocido pasaje de S. Agustín, en el que se lamenta de haberse encontrado con Dios demasiado tarde:

"¡Tarde te amé Belleza, tan antigua (362) y tan nueva, tarde te amé! Tu estabas dentro de mí y yo había salido fuera de mí, y te buscaba fuera.
Como una bestia me lanzaba sobre las cosas bellas que Tú creaste. Tú estabas conmigo, pero yo no estaba contigo. Me tenían tan atado, lejos de Ti, esas cosas que, si no estuviesen sostenidas por Ti, dejarían de ser. Me llamaste, me gritabas, rompiste mi sordera. Brillaste y resplandeciste ante mí, y echaste de mis ojos la ceguera. Exhalaste tu espíritu y aspiré su perfume, y te deseé. Te gusté y te comí y te bebí. Me tocaste, y me abrasé en tu paz"
(*Confesiones*) (363)

Es cierto que en Champourcin la búsqueda o el anhelo de infinito aparece desde sus comienzos. Sin embargo, existen muchos puntos de coincidencia: "te buscaba fuera": la autora de *La voz en el viento* había dejado esparcidos sus ojos en el viento; su riqueza imaginística de la primera época responde a ese afán de captación de lo externo; por eso ahora pide que se le sellen sus pupilas con dedos de nieve, para no ver esa realidad aparente que atrae con tanta fuerza:

(362) Champourcin, en uno de los poemas de su libro *Poemas del ser y del estar* cita a San Agustín: "me basta lo que tengo, porque me lo das Todo./esa "hermosura antigua" que Agustín reclamaba./¡Que otros sueñen, ingenuos, con la belleza nueva/de unos gestos inútiles que nada significan" (p. 21).

(363) Palabra. M., 1984, p. 210. Trad. de Pedro A. Urbina.

"Qué azul el cielo azul! ¡Qué verde el árbol verde!
Yo no puedo, Señor, renunciar a mirarlos,
a contemplar la estrella tan cuajada en el cielo
que parece una gota de llanto suspendida.

¿Por qué tanta hermosura si nos roba los ojos
nublándonos tu vista? ¿Para qué tanto aroma
agudo y penetrante cual delicia secreta,
tanto vano incentivo que detiene y exalta?

Yo quisiera olvidarme del mar y sus senderos,
de la llanura abierta a los sueños más vastos
para anegarme en Ti, en tu paz y en tu fuego,
en el combate inmóvil de tu luz con mi alma.

.....
Séllame las pupilas con tus dedos de nieve;
apaga con tu soplo la brasa de mi carne.
¡Que pase junto al árbol y viva bajo el cielo
inmutable y serena, tendida hacia lo tuyo" (*Presencia a
oscuras*. "Súplica", pp. 14-5)

Toda la trayectoria de esta nueva etapa va a ser un combate, una lucha abierta porque venza el amor; porque para vivir, hay que morir. Y una búsqueda incesante en medio de luces y sombras, de claroscuros, con tiempos de bonanza y de sufrimiento. Es un itinerario interior que pasa por su *Cárcel de los sentidos*, una vez que, tras esa *Presencia a oscuras*, ha habido un llamamiento, una elección, una invasión del amor: *El nombre que me diste*; continuado con esas pequeñas canciones (*Hai-Kais espirituales*) y con la necesaria comunicación a otros de ese mensaje -el llamamiento- recibido (*Cartas cerradas*). Búsqueda -afán de permanencia- que se prosigue con los *Poemas del ser y del estar*; y comunicación (con el tiempo pasado, con los amigos y paisajes pretéritos en *Primer exilio*) que también se continúa en *La pared transparente* y en *Huyeron todas las islas*. En estos dos últimos libros ese anhelo de comunicación parece verse frustrado al experimentar la vaciedad de algunos individuos:

"No es verdad. Todo es mudo
en su cruel blancura.
No escuchan ni conservan
una sola palabra
en su espesor inerme.
Deshacen los sonidos
y trituran los ecos

que rebotan lanzados
por su presencia impávida.

.....
Hombres, paredes, diques
que detienen la vida.
¡Quebrad esas cabezas!
¡Al desnudo el pensar,
el amar, el querer!
¡Que lo que nadie escucha
se toque con la mano!" (*La pared transparente*. "Las paredes -
oyen", p. 17).

Pero no es verdad que los hombres sean paredes, muros
infranqueables:

"No hay hombres que son islas, ni islas que son
hombres" (*Huyeron todas las islas*. II, p. 15)

Es decir, que toda la poesía posterior al "amor inventado" se convierte
en "amor-invasión", o... en diálogo: con Dios ("La vida del poeta es dialogar
contigo", *Cartas cerradas*, 1), con los demás hombres, con el tiempo (*Primer
exilio*)...

Pero, a fin de cuentas, amor: este es el resumen y fuente de su
caudal lírico.

En cuanto a su expresión formal, hay características que se
mantienen a lo largo de todas estas obras: el desnudamiento del lenguaje,
la simplificación imaginística y la antítesis, como recurso por antonomasia.

Desnudamiento del lenguaje: ha quedado despojado de esos vagos
anhelos: por ejemplo, en uno de los poemas de *Cárcel de los sentidos*, la
poeta quiere llegar a un mundo no-apariencial aunque, para esto, tenga
que renunciar a realidades concretas:

"Ya no quiero tocar
estas formas concretas
que luego se deshacen
en mis manos y dejan
tan sólo decepciones

y "un poquito de tierra".
 Quiero tocar verdades
 que nunca se desmientan" (p. 5)

O, pide que se le enseñe a afirmar de continuo el amor:

"Enséñame a vivir
 al filo de la gracia;
 a decirte que sí
 de minuto en minuto,
 a vibrar y a sufrir
 contigo y en Tus manos." (*El nombre que me diste*, "Emaus")

El lenguaje es muy directo, porque constantemente se dirige hacia ese "Tú" y aun cuando se interna en los parajes interiores del yo lírico, aunque describa estados subjetivos, el fin aparece siempre nítido:

"Déjame que te escriba.
 Quizá estas palabras aclaren el camino.
 No quiero desviarme: Tú sabes que no quiero,
 y voy a repetirlo interminablemente,
 hasta que sienta al fin mi mano entre tus manos
 y mis pies vacilantes bien firmes en tus huellas:

pero al correr la pluma se me enredan las cosas:
 y te hablo del fin cuando me gustaría
 revivir esos otros instantes luminosos,
 esa hora de luz que jamás se ha borrado" (*Cartas cerradas*, 4)

A continuación traza todo su proceso de "conversión", en un tú a tú, entre Dios y el alma que se decide a contar su historia, esas cosas que "Tú no ignoras y que van a asfixiarme/si no cuajan en grito...". La simplificación del lenguaje indudablemente acerca más al lector. La intimidad del contenido de lo que se dice tiene su justa y precisa medida -medura- en el plano de la expresión, con una forma contenida (364).

(364) En este sentido, *Primer exilio* sería el libro donde la simplificación llegaría a su más alto grado. La asíndeton, la esencialidad, la sobriedad expresiva -sólo aparecen los elementos imprescindibles- han creado esta obra tan desnuda, en el sentir unánime de la crítica.

También se produce un notorio despojamiento de ese potencial imaginístico, aunque no se elimina totalmente: se continúan las prosopopeyas, y las acciones que realizan los sustantivos inanimados son sorprendentes:

"Tu luz crucificada
me muerde el corazón,
se enrosca a mis entrañas,
inutiliza y quiebra
mi resistencia humana" (*Cárcel de los sentidos*. "Poemas de Natanael:
"La soberbia herida")

aunque ahora se encuentran totalmente al servicio del contenido; en un equilibrio forma-fondo. El factor "sorpresa" de su etapa plenamente imaginística, lleno de curiosas y originales asociaciones (impresiones visuales en su mayor parte) y la forma se ha hecho más acorde a su contenido, eliminando su yuxtaposición, y haciendo más asequible la comprensión de sus poemas, más cercanos a la sensibilidad del lector. Los ojos esparcidos en el viento, y los garfios intentando asir lo etéreo, se han sustituido por otros ojos más reales y humanos:

(Paisaje con cruz)

"Estás ahí... en lo azul,
y mis ojos quisieran clavarse para siempre
en los oscuros trazos
de ese signo tan tuyo, tan sombría por fuera,
tan radiante de luz a quien sabe buscarlo" (*ibid.*)

En este poema, la poeta, contemplando la cruz del Señor recortada sobre el Gólgota, "en lo azul", desea identificarse con ella ("ese signo tan tuyo") porque allí se encuentra clavado el que es Luz, aunque la cruz aparente su silueta en sombra.

En otros libros posteriores se siguen observando estas imágenes, sencillas, como la de la "Elegía a destiempo" (dedicada a Emilio Prados), de *Primer exilio*: una conversación con su amigo, ya muerto, a través de

la poesía. En pocas líneas quedan recogidas sus vivencias: la cálida voz del poeta recitando poemas suyos, que no eran más que la memoria de tiempos pretéritos:

"Tu decir afelpado
 enhebraba recuerdos.
 Algunos nombres propios
 ponían en tu boca
 un acento salobre
 de playas andaluzas.
 Rafael, Manoliyo
 o un corro de muchachas
 vagamente dispersas
 en el ancho desván
 de tu memoria" (p 53)

En *Huyeron todas las islas* sin embargo, retorna Champourcin a la profusión imaginística:

"Antigua noticia"

"La cita es insegura. No hay estación ni fecha,
 pero sí rocas blancas que florecen la noche
 y aerolitos ardientes dispuestos a caer
 en la cuna del mundo.

La cauda que nos busca, fatídica, irisada,
 pavo real del cielo, abanica las nubes.
 Verano de los astros que juegan a perderse
 o a perdernos también en un travieso eclipse.

-¿Cuándo las vacaciones? Los vidrios
 ahumados
 se quiebran todavía. Lo que llega dos veces
 desparrama la duda y adensa oscuridades.

Dos fechas en la vida. ¿Los que fuimos seremos
 los de la noche triste-alegre-prodigiosa?
 La de anteojos burdos, endebles telescopios
 o bien simples pupilas de luz enamorada.

.....
 Con papel y mecate, hacedores de ensueños,
 también de maleficios y opacas pesadillas,
 cuántas formas, si leves, bien provistas de alas
 jugaron a emular las órbitas borrosas.

Pavana ritual, anzuelo de algún sabio,
 ciervo volante herido por colmillos de brujas,
 fuente de profecía,
 aparición esclava de un secular circuito." (pp. 30-1)

Es una mezcla de recuerdos: los primeros se refieren a la aparición del cometa Halley en los años 20 (me lo contó la autora): para ver el eclipse había que proveerse de unos cristales especiales ("vidrios/ ahumados"); el resto del poema es una rememoranza de Méjico.

La antítesis es el recurso estilístico más utilizado, siempre en función, naturalmente, del contenido: sirve para explicar los estados inefables, incomunicables; lo que ni la ciencia puede entender, ni la experiencia sabe expresar: el "vivo porque no vivo y muere porque no muero" de la mística del Siglo de Oro:

"Si hay que morir a la vida
para nacer a tu amor,
mátame pronto, Señor,
y protégeme en la huida" (*Presencia a oscuras*. "Exigencia de amor", p. 26)

"Porque lo quiero todo
ya apenas quiero nada,
voluntad de no ir
donde lo fácil llama,
de evitar la ribera
donde el sentido basta" (*El nombre que me diste...*)

Esa contradicción aparente ayuda a la explicación de la profunda contradicción del ser: para poder amar hay que morir (a uno mismo, a lo que le rodea que no sea el objeto amado); y morir es decir que sí, es no amar más que una única realidad. "Porque lo quiero todo/ya apenas quiero nada": todo = lo de Dios; nada = lo del mundo. Es la etapa en la que formal y conceptualmente se observan mejor las influencias de sus lecturas de San Juan de la Cruz y otro de sus poetas preferidos: Thomas Merton (un místico de nuestro tiempo). La reiterada utilización de este recurso que vengo comentando se ajusta perfectamente a la finalidad de su poesía, como en el poeta de Yepes (en *Cartas cerradas*, por ejemplo, le dedica una carta, al igual que a Merton, fechada en Segovia -México-, 1968). También el uso de formas métricas clásicas (sonetos, décimas ...) acusan estas influencias.

En ocasiones, utiliza ciertas expresiones en sentido contrario al que en realidad tienen, para crear ese efecto antitético:

"Sobre mi cuerpo en niebla,
la antorcha de tus manos.

.....
Amanecer a oscuras." (365) (*Cántico inútil*. "Romances del camino, 5, p. 127)
(subr. mío)

La oscuridad de la amante se transforma en luz (en amanecer) ante la presencia del amado.

Antítesis que se mantienen hasta sus últimas composiciones, desligadas a veces de su significación amorosa:

"El fracaso presente y el triunfo remoto
caminan sin saberlo hacia nupcias secretas" (*Huyeron todas las islas*, "Van Gogh", p. 41)

Se trate de los recursos formales que utilice para expresar su concepción del amor, éste es indudablemente el gran tema, el "monotema" -

(365) En Salinas son frecuentísimas estas formas con sentido contrario:

"¿SERAS, amor,
un largo adiós que no se acaba?
Vivir, desde el principio es separarse.

.....
(...) la forma posible de estar juntos
es una despedida larga, clara
y que lo más seguro es el adiós" (*Razón de amor*, **ob. cit.** -aparece en el mismo volumen que *La voz a ti debida*- p. 128).

Si los amantes pueden decirse adiós es precisamente porque están juntos. En Champourcin encontramos, por ejemplo, poemas con el mismo sentido:

"¡Qué soledad a tu lado
y qué dulce compañía
la solitaria porfía
que a tus brazos me ha llevado!" (*Presencia a oscuras*, p. 29)

Esto nos muestra de nuevo la similitud (formal y conceptual) del sentimiento amoroso entre estos dos poetas.

con variedad de timbres a lo largo de su poesía- de Ernestina de Champourcin. Es el resumen de esta larga trayectoria en su busca: "amor invención", "amor inventado", y "amor encontrado" (y difundido).

4. INTIMISMO POETICO: El amor como gran tema

Dios, el amor y la poesía constituyen el contenido, la "materia" de su trayectoria vital y poética. Las tres se complementan y se identifican en último término: Dios será siempre amor, y el amor, poesía. La poesía cantará a Dios a través del amor, y el amor hará posible la poesía, que es diálogo con Dios. El paso del tiempo no ha supuesto más que la profundización en esta triple vertiente, en un proceso de depuración, de esencialidad, de vida trascendida. Han pasado muchos "paisajes" (366):

"Poema póstumo"

Reviviré la suma de todos los paisajes
saltando las ausencias, los agujeros negros
y ese anhelar de siglos que nos enciende
antorchas
de fuego inextinguible.

Una capa tras otra. Deseo tras deseo
¿cumplido o no qué importa?
Palpitan en las manos, en la boca sedienta,
en los ojos que guardan su espejear de
lagos.

.....
Qué trasfondo de trenes, de caminos abiertos
y la magia del llano sembrado de castillos,
y lo bello imprevisto que sería sorpresa
o temor transformado en goce inacabable.

¡Eran pocas las sendas y pocos los encuentros!
¡Cuánto cruce de nudos que nadie desataba!
¡Apretado vivir, corretear sin meta,
entre surcos cerrados que revientan de
germen!" *(Huyeron todas las islas, p. 45 y 47)*

(366) Para Champourcin esta palabra posee una gran diversidad de significaciones, no se ciñe a la 'pintura de cierta extensión de campo'; existen paisajes en el tiempo y, sobre todo, paisajes interiores. En Ernestina los conceptos están íntimamente ligados a su percepción visual (filosóficamente, también el concepto es imagen visual, aunque del entendimiento).

Champourcin ha hecho un recorrido a lo largo del "paisaje", de esos parajes transitados a lo largo de los años, para rescatar o recordar todos los instantes vividos: pluralidad de caminos abiertos, de posibilidades hacia las que tender; miedo a esas rutas, que terminará en un "goce inacabable": Dios como final de trayecto; la poesía como ruta y el amor como un fuego inextinguible.

Hacia la creación del amor

Un tema de siempre: Píramo y Tisbe; Orfeo y Eurídice; Calixto y Melibea... ¡Pero qué distinto el amor en Champourcin!. Su amor anhelado, inventado y vivido no se parece casi al de nadie. El único ejemplo de coetaneidad generacional con un planteamiento parecido es Pedro Salinas con su magnífico poema *La voz a ti debida* (367) aunque con distinto acento poético: también aquí el amor es creación, "re-nacimiento" o voz transfigurada. El día en que a ambos les nace el amor es único:

(Salinas)

"¡Qué día sin pecado!
La espuma, hora tras hora,
infatigablemente,
fue blanca, blanca, blanca.
Inocentes materias,
los cuerpos y las rocas
-desde cenit total,
mediodía absoluto
estaban
viviendo de la luz
y por la luz en ella" (pp. 69) (subr. mío)

(Champourcin)

¡"-¡Qué júbilo de trinos traspasaba de gloria
el vértice del día!
Crecía espigadamente, ofreciendo mi sien
a los labios de Dios". ("La voz en el viento",
p. 107) (subr. mío)

(367) También la relativa semejanza de los títulos de las obras que comparo de Champourcin (*La voz en el viento y Cántico inútil*) con el de Salinas, me llevan a establecer esta semejanza. El profesor Gaetano Chiappini, en su artículo "Luce nella notte oscura di Ernestina de Champourcin" (*Città di vita*, nº 5, IX-X.1983, pp. 409-416) sugiere también su semejanza (habla de la "sensualidad metafísica" de Salinas, que aparece igualmente en nuestra autora).

La llegada se produce en un punto exacto (el mediodía o vértice), pero para que haya podido darse, antes ha habido que destruir los restos del otro mundo -sin amor-, borrar su memoria:

(Salinas)

"Amor, amor, catástrofe.
¡Qué hundimiento del mundo!
Un gran horror a techos
quiebra columnas, tiempos;" (p. 67)

(Champourcin)

"¡Qué ancho clamor prendió sus ecos en la altura
Cien capas de horizonte cayeron a mis pies,
mustias, resquebrajadas" (*ibid.* p. 106)

El amor no sólo debe encontrarse un universo virgen; los amantes deben despojarse, para esperar el amor, de su pasado. Aquí ya encontramos diferencias: en el caso de Salinas, es el amante el que pide a la amada que se despoje de él; en Champourcin, la iniciativa parte siempre de "la amante" (que no amada):

(Salinas)

"Quítate ya los trajes,
las señas, los retratos;
yo no te quiero así,
disfrazada de otra,
hija siempre de algo.
Te quiero pura, libre,
irreductible: tú (p. 64)

(Champourcin)

"Dejar de ser. Vivir la gloria de tu sueño
en místico naufragio de sonos y palabras.
Derramar en tu vida la esencia de mi vida,
sumergir en tus labios el eco de mi voz.
.....
Anularme en la sombra de tus manos abiertas
Despojada de todo y prendida a tu boca
imantaré, ya inmóvil, los rumbos de tu amor"
(*ibid.* pp. 91-2).

Hay que quitarse los trajes, dejar de ser para **ser-en** el amor. Llegar a la esencia, al corazón del otro:

(Salinas)

"Por detrás de ti te busco,
No en tu espejo, no en tu letra,
ni en tu alma.
Detrás, más allá.
de mí te busco" (pp. 52-3)

(Champourcin)

"¡Sueña más alto aún!
Más allá de mi frente, más allá de ti mismo"
(*ibid.* p. 59)

Porque el amor es, sobre todo, trascender

"Así
mi amor está libre, suelto,
con tu sombra descarnada.
Y puedo vivir en ti
sin temor
a lo que yo más deseo,
a tu beso, a tus abrazos.
Estar ya siempre pensando
en los labios, en la voz,
en el cuerpo,
que yo mismo te arranqué
para poder, ya sin ellos,
quererte" (p. 109)

"Proximidad secreta. Un místico prodigio
me acerca a ti a través del falso alejamiento
y siembra entre nosotros caricias de alma a alma
que prolongan su huella más allá de los labios"
(*ibid.* pp. 119-120)

"(...) ¿Qué más puedo ofrecerte?
Me he despojado en ti de lo último mío,
del éxtasis, del beso y de tu propio amor.
.....

Sé que no he de sentirte. Me has quitado el apoyo
de tu carne en mi carne, de tu alma en mi alma"

De manera que, aunque la amada/el amado se vayan del amor, éste permanece en su última forma, el dolor, la herida que ha dejado:

(Salinas)

"Sé que te volverás
atrás. (...)
.....
No quiero que te vayas,
dolor, última forma
de amar. Me estoy sintiendo
vivir cuando me dueles.
.....
Si tú no me quedaras,
dolor, irrefutable,
yo me lo creería:" (pp. 115-6)

(Champourcin)

"Si me niegas tu éxtasis, no me niegues tu herida
Doy el goce que enerva por el dardo que abrasa,
iníciame en la gloria de tu dolor más hondo
y cantaré, muriendo, mi cántico inefable."
(*ibid.*, p. 69).

Sin embargo, la pasión amorosa en Champourcin reviste una forma muy distinta, a pesar de la coincidencia en algunas imágenes o símbolos que en nuestra autora son tema recurrente. Uno de ellos, la frente, encuentra en Salinas una acertada expresión poética: no quiere ni los besos ni los labios de la amada, porque suponen un obstáculo para llegar a ella:

"Entre tu verdad más honda
y yo
me pones siempre tus besos" (p. 105)

La frente, por el contrario, es el lugar seguro, donde no caben los subterfugios ni los engaños: la verdad se muestra en ella con absoluta desnudez:

"La frente es más segura.
 Los labios ceden, rinden
 su forma al otro labio
 que los viene a besar.
 Nos creemos
 que allí se aprieta el mundo,
 que se cierran
 el final y el principio:
 engañan sin querer.
 Pero la frente es dura;
 por detrás de la carne
 está, rígida, eterna,
 la respuesta inflexible,
 monosílaba, el hueso". (p. 106) (subr. mío)

En Champourcin la frente (368) es un elemento constante a lo largo de su itinerario poético. Puede ser, en ocasiones, "tiento del amor": lugar - físico- encumbrado que se dirige hacia el cielo en busca del amor. En este sentido, aparece clara su verticalidad, su búsqueda de amor trascendente:

"Ahora tú, que ceñiste mi frente inquieta
 la venda fervorosa y limpia de tus manos,
 guíame lentamente, sin luz, hacia ti mismo,
 pero no apagues nunca la antorcha de tu voz" (*La voz en el viento*, p. 100)

Al ser lugar franco (se encuentra siempre abierta), sólo puede guiarse -ser guiada- metafóricamente por la luz de la voz del amado: ésta (la voz) en cuanto que puede dirigir al amor, ilumina el camino -es antorcha- que hay que seguir hasta encontrarlo.

Pero también esa "frente inquieta", dinámica (busca el amor), es, en otros momentos, elemento receptor de la pasión amorosa:

"Por qué diste a mi frente el estigma sagrado
 de una pasión estéril que el fuego no consume

(368) Remito al capítulo de **La Prosa Narrativa**, donde expuse diversas posibilidades de interpretación de este símbolo, cfr. pp. 99-101. Champourcin, en uno de sus artículos del *Heraldo de Madrid* ("La poesía pura", **artº. cit.**), le aplica también el sentido de "gracia poética": "el momento de la inspiración en que el hombre, ungida la frente por la gracia poética, abre el alma estremecida al milagro de la fuerza creadora, no puede transmitir a la obra todo el fervor de su experiencia".

por qué condenaste como al rosal sin savia
que vive para ver la ausencia de sus flores?" (*Cántico inútil*, p. 149)

Ha sido ungida por el "estigma sagrado", por el amor (también en un sentido vertical-ascendente) que la ha herido y marcado para siempre.

El amor en Champourcin supone siempre dinamismo, acción, iniciativa de la amada. Este es quizá el aspecto más innovador y característico de su poesía. La protagonista de *La casa de enfrente* explica su "falta de táctica" al tomar la iniciativa (como mujer) en el amor:

"(...) muchos me dirán que no soy lo suficiente femenina, y yo les contesto: ¿no es más femenino entregarse con lealtad, que sustraerse, por falsa coquetería, por hábito, a lo que tarde o temprano ha de rendirnos?" (pp. 201-2).

Y no sólo es que sea la amante la que rompa el canto amoroso, la que llame al amor: logra feminizar su esencia. ¿Por qué? Y aquí encontramos la gran paradoja: la amada es amante en cuanto que sale primero al encuentro del amor, la que toma la iniciativa en el canto amoroso, la que siempre está dispuesta a la entrega. Es constitutivo de la mujer darse. El amor, decía Champourcin tomando un texto de Maeterlinck, sobrepasa siempre al objeto amado: "Ser amado es pasar; amar es permanecer". Pero la entrega es, al tiempo, espera, invasión del amor. Toda su simbología en femenino, lo muestra bien: la frente, que persigue, tiende hacia el amor, pero también lo espera; las manos que, por una parte ofrecen la propia donación, y, por otra, mantienen una actitud receptora y pasiva: la amada espera que las manos del amante la envuelvan: "(...) acércate al menos, que tus manos se cierren sobre mi hombro frágil" (*Cántico inútil*, p. 118). La senda y la ruta son el camino hacia el amor (utiliza un número de veces considerablemente más reducido este sustantivo que los correspondientes femeninos).

Y no sólo las formas sustantivas femeninas: también la adjetivación con formas sufijadas en -ora, remiten al amor y su esencia:

"alzabas tu presencia -meditadora y fuerte-
invadiendo hasta el fondo mis íntimas raíces"
(*la voz en el viento*, p. 107) (subr. mío)

Si el sustantivo es el elemento que "soporta" o lleva la esencia de aquello que significa, la abundancia en este caso de sustantivos femeninos remiten claramente a la igualmente femenina del amor. Además, como habíamos visto, también la proliferación de adjetivos con formas sufijadas en -ora apuntan a este carácter de esencialidad femenina.

El amor, es, ante todo, invasión (un nuevo femenino), que se produce, como toda guerra, con violencia. El espectro de formas verbales de los que se sirve nuestra autora para expresar esta acción es muy original, y casi siempre con un léxico recurrente, en el caso de verbos como ceñir: si en *La voz en el viento*, la amada (-ante) había dicho:

"Tu presencia me ciñe duramente" ("Sonetos", 1, p. 77)

y en *Presencia a oscuras*, quiere perderse

"(...) para siempre en ese rincón mío
donde esperan tus manos pacientes y calladas
para ceñirme toda y limpiarme de nuevo" ("Súplica", p. 14)

en *El nombre que me diste...*, parece aspirar a ser poesía de una manera más total:

"Tu presencia me invade
irresistiblemente" ("Distancia", I)



el nombre que me diste . . .

por Ernestina de Champourcin

La amada necesita sentirse "aprisionada" por el amor, cercada, sin posibilidad de huida:

"Cercada estoy, Señor,
por Ti solo cercada.
Ciérrame la salida
acorrálame el alma,
anula mis defensas" (El nombre que me diste...)

Es una "cautiva sin murallas": quiere -se "obstina"- sujetarse interiormente a esa atracción irresistible del amor. Este se presenta como una fuerza casi sobrehumana, capaz de ejercer una acción violenta para poseer al objeto amado:

"Sé cruel al besarme. Desgarra mis pupilas
y arranca de su sombra la lumbre de mi sueño.
.....
Abrásame los ojos! Que el peso de tus labios
despoje mi horizonte de lo que no ha visto" (*Cántico inútil*, p. 83)

El vocabulario, en este sentido, llama la atención por lo inusitado. Aparece en muchísimas ocasiones asociado a acciones u objetos destinados a herir de una forma violenta:

"¿Para qué recordarte si te siento en mí misma
desgarrando mi carne con el garfio del viento,
oprimiendo mis venas con el rudo cilicio
de esa falsa presencia que alucina mi afán?" (*La voz en el viento*, "Poemas ausentes", 2, p. 115)

El amor taladra las sienas, punza la carne, oprime las venas, socava, hace jirones... pero todos estos verbos tienden, a fin de cuentas, a expresar la inefabilidad y la extraordinaria vehemencia con que se presenta el amor, siempre como un cuchillo hiriente:

"Amor, filo que hiere, mano suave que enjuga" (*Cántico inútil*, p.161)

Tratamiento original en su forma, tomando, eso sí como base metafórica la imagen clásica en nuestra literatura del amor como herida:

"¡Oh llama de amor viva
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro!
Pues ya no eres esquiva,
acaba ya si quieres,
rompe la tela deste dulce encuentro" (San Juan de la Cruz,
"Llama de amor viva") (369)

En la poesía mística el uso de estas formas se justifica por la misma inefabilidad de la acción del amor divino en el alma; en el caso de Champourcin, al tratarse de poesía de amor humano (aunque sea intuitivo), en cierto modo viene a insinuarse lo mismo: su alto concepto de este amor llamado a trascender. En sus composiciones de amor divino el tono es radicalmente diferente, aunque se sirva, en ocasiones, de algunas de estas expresiones:

"Me ha herido tu palabra,
Tu palabra encendida con sus filos ardientes,
y ahora soy un silencio profundo y dolorido
que tu voz implacable lastima en lo más hondo"
(*Presencia a oscuras*, p. 55).

En esos poemas de amor humano, es llamativa también la abundancia de términos sacralizadores:

"Me vestiré la túnica del viento
.....
¡Que nadie roce mi locura alada
ni profane la senda consagrada
a los que aceptan el divino acto" (*Cántico inútil*, p. 102)

El fin que se persigue con ellos es, de nuevo, expresarla inefabilidad y, sobre todo, la grandiosidad de ese amor que aspira al Amor. Hemos visto

(369) en *Obras escogidas*. Col. Austral, Espasa Calpe, M., 1974, p. 28.

en diferentes momentos cómo, por ejemplo, los amantes necesitaban ser ungidos por el amor (el poeta por la gracia poética). La unción los hace eternos: están ya indeleblemente signados por esa marca que es más fuerte que ellos: aunque los amantes se mueran, o uno de ellos se vuelva atrás, el amor permanece, porque los ha trascendido. Champourcin nos lo repite una y otra vez. De la misma manera, la unión de los amantes traspasa la materia:

"Inclinaste mi boca. Yo levanté la mía,
y un minuto de cielo
volcó sobre nosotros su cáliz asombrado" (*La voz en el viento*, "Plenitud": p. 109).

El amor es por eso participación de lo divino:

"Dios en nosotros, férvido. Liturgia misteriosa
que asciende a lo divino nuestro querer humano"

En Champourcin se produce un interesante proceso hasta lograr incardinar esta idea del amor humano trascendente. Es cierto que desde sus inicios ha atisbado -intuido- su sentido, pero va dando pasos hasta encontrar ese tú real, objeto de su amor: Dios (un Dios personal y trascendente). El camino se comienza con la búsqueda obstinada de la amante:

"Me obstinaré en quererte, porque eres Dios tú mismo,
porque un ansia divina me despoja en tus manos
y me arranca del cielo, poniéndome en tus huellas
desnuda, sin más báculo que tus propias pisadas" (*ibid.*, p. 109)

obstinación que perdura a través de los años dejando su firme pisada en el verso:

"Y por eso me obstino contra lo más cercano,
huyendo de lo fácil -metal a flor de agua-"
(*Cartas cerradas*, "Amor a cada instante")

Aunque esta obstinación se encuentre, inevitablemente, con agentes contra los que el amor y la amante tengan que emprender combate. Estos factores son externos (por ejemplo, en sus poemas a lo divino: la falta de claridad, de luz para ver a Dios) o internos (la resistencia a la invasión del amor). Sin embargo, la actitud de la poeta es siempre la misma: seguir el camino, obstinada en su meta:

"¿Adónde vamos, dime? La oscuridad parece eterna, irremediable. Nada tiene sentido. Está paralizado el corazón del mundo y aunque sé que me guías, me creo abandonada.

¿Para qué me has cegado a todo, hasta a tu sombra?
Grito por engañarme y rasgar las tinieblas.
Deletreo tu nombre desesperadamente
para que vuelva a mí, y responde el silencio

.....
Bórrame esta pasión de sentirme y de verme incluso en los momentos más puros de mi vida;

llévame donde quieras, estrújame en tus manos...
Hazme morir a todo para nacer en Ti" (*Presencia a oscuras*,
"Tinieblas", pp. 45-6

Como la exigencia amorosa -concreta ya en el amor divino: negación (370)

-
- (370) Champourcin pensaba, en un principio, que para encontrar a Dios tenía que cegar sus sentidos, al ser Dios un Concepto intelectual que se escapa al objeto de éstos:

"¡Qué azul el cielo azul! ¡Qué verde el árbol verde!

.....
¿Por qué tanta hermosura si nos roba los ojos
nublándonos tu vista? ¿Para qué tanto aroma
agudo y penetrante cual delicia secreta,
tanto vano incentivo que detiene y exalta?

.....
Séllame las pupilas con tus dedos de nieve;
apaga con tu soplo la brasa de mi carne.
¡Que pase junto al árbol y viva bajo el cielo
inmutable y serena, tendida hacia lo tuyo" ("Súplica", *Presencia a oscuras*,
pp. 14-5).

(¡Que significativo título, a este propósito, el de *Presencia a oscuras*: "presencia" de Dios, "a oscuras", esto es, sin la participación de los sentidos, que nublan la vista, que se interponen entre la criatura y Dios).

Luego se da cuenta de que los sentidos, lejos de hacer imposible el conocimiento de Dios, son el vehículo, la vía que tiene el ser humano para llegar a un conocimiento natural de su existencia: "(...) las perfecciones invisibles de Dios, a saber: su eterno poder y su divinidad, se han hecho visibles a la inteligencia, después de la creación del mundo, a través de las cosas creadas" (San Pablo, *Rom.* 1,21):

(Cont....)

de los sentidos primero para poder trascender las cosas creadas y utilizarlos después como medios para llegar a Dios- sobrepasa las propias fuerzas naturales y necesita ser ayudada por la gracia (371), no baste sólo el propio querer para alcanzar el objeto amado:

(La oración)

"Ese muro implacable, tan ciego, tan callado...
y yo a los pies del muro con mi sed y mis ansias,
yo sola, rodeada de todo lo que esquivo...
¡Qué lucha de lo inútil contra la pura esencia!

.....
Dáme fuerzas, Señor. Aunque transcurran siglos
me encontrarás aquí tendida y obstinada,
soñándote y amándote mientras pasan las horas
mientras mi sed de Ti va adelgazando el muro..."
(*Cárcel de los sentidos*) (subr. mío)

En cualquier caso, sean los que sean los requerimientos del amor, éste aparece siempre en la poesía de Ernestina de Champourcin como búsqueda incesante, vehemente, ansiosa, aunque se produzcan en el camino claroscuros que parezcan impedir su encuentro:

"PORQUE he dudado, Dios mío,
quiero ser ciega y quererte,
a ciegas, hasta la muerte,

(370)(...Cont.)

"Todo es azul ahora.
La belleza de Dios
se extiende y se desborda
en pródigo regalo.
.....
El espejo del lago
no refleja las bodas
del agua y de los montes.
No recibe la impronta
del verde que lo ciñe.
Ha llegado la hora
en que tan sólo Dios
se contempla en sus ondas" (*Poemas del ser y del estar*, 3, p. 27)

(371) Entendida en su sentido teológico, esto es, en cuanto 'realidad sobrenatural que concede Dios al hombre para hacerle partícipe de su propia vida trinitaria, transformando, elevando y divinizando su ser y su actividad'.

purgando mi desvarío.
 Esta luz que tanto ansío
 es para fuentes más puras.
 Guíame, Señor, a oscuras." (Presencia a oscuras.V, p. 27)

amor-comunicación: diálogo con el tú

Es una de las consecuencias de su sentido trascendente. Filosóficamente el bien es algo que se difunde por sí mismo ("bene de sui diffusivum"); con el amor sucede lo mismo.

En la poesía de Champourcin se observa, sobre todo en su segunda etapa, una necesidad de establecer diálogo con los seres y las cosas, para preguntarles cómo han encontrado a ese Dios que va buscando. El poema como mundo cerrado no se basta a sí mismo, tiene que acudir a la naturaleza: en un -por lo típico- romance, "Romance de otoño", de *Presencia a oscuras*, se dirige a un árbol que se va despojando de su follaje (acto que para la poeta es considerado no como la tristeza de esas hojas de otoño que caen marchitas, sino como la donación y entrega máxima que puede realizar un ser natural: consumirse por lo eterno):

"¿dime, qué sabes de Dios?

 ¿Qué sabes de El, de sus ojos
 que entre tus ramas se abrieron,
 de ese fuego que te obliga
 a ser más bello... muriendo?" (p. 35)

o pide ser "como esa hoja de otoño" que "rueda sumisamente/al impulso" de sus manos (cfr. *ibid.*, "Como esa hoja", p. 39).

Sin embargo los diálogos más abundantes se establecen con diferentes personas: en ocasiones, son personajes del Evangelio, como Natanael (cfr. "Poemas de Natanael", en *Cárcel de los sentidos*), o con otros hombres, como el de ese poema de *Cartas cerradas*, un enfermo desconocido "al que le trajeron oxígeno":

"No te conozco; sé que te tengo muy cerca,
que estás enfermo; vi como unos hombres grises
te traían el aire que falta ya a tu vida.
Y entonces recordé... y quisiera ayudarte"

La poeta sale, quiere salir, en su ayuda:

"Si pudiera en secreto, respirar para ti y llevarte en un pomo
el hálito de vida que la vida te niega....

.....
¿Estás solo? No sé.
Detrás de los cristales de mi ventana en sombra
adivino la tuya.

.....
¿Qué piensas en la noche cuando la calle oscura
palpita solamente a través de sus luces?
¿Te acuerdas del que puede sanarte para siempre
y hacerte renacer a la única vida?

.....
No te conozco; sé que te tengo muy cerca
y quisiera decirte... escucha: Dios te habla"

En ocasiones el diálogo se establece con esos seres queridos que han cruzado ya la otra orilla, como ese bellissimo poema de *Cartas cerradas* dedicado a Juan José ("Y te quise traer un ciprés de Castilla"), o el que aparece en los *Poemas del ser y del estar* a su hermana, o los que dirige a San Juan de la Cruz, y Thomas Merton en *Cartas cerradas*, o el que escribe a Emilio Prados en su "Elegía a destiempo" (*Primer exilio*, pp. 50-54):

"¿A dónde vas Emilio?
.....
Qué intervalos nocturnos
llenaste en un solemne
desgranar de poesía,
de adioses imprevistos
como en esos dibujos
que sellaban tus libros
con una despedida
de mar y barquichuelos.

Las veladas aquellas
se iniciaban temprano
quizá en un mediodía
hiriente y caluroso

para seguir viviendo
 hasta entrada la noche
 cuando allá en el Paseo
 se esfumaban los árboles.

.....
 Emilio del jardín
 cerrado hacia la tierra
 en tus manos trenzadas
 unas ramas humildes,
 ¿Las sientes en tus huesos
 florecer y enraizarse?

¿A dónde fuiste Emilio?
 Tu río corre para siempre"

En la poesía de Champourcin, sin embargo, el "tú" por antonomasia es Dios: "La vida del poeta es dialogar contigo./Y después tú solo lo expliques al que lee..." (*Cartas cerradas*, p. 1). Aquí se aunan Dios, la poesía y el amor. Si el poeta no tiene otro cometido que conversar, cante lo que cante, con Dios, y Dios es amor, hablar con Dios es hablar del amor y hablar del amor es terminar dialogando con Dios sobre la poesía (372):

"Y del barro que soy mi cántico se eleva
 gritándote mi dicha, tendiéndote mi esfuerzo" (*Cárcel de los sentidos*, 2)

Recurre entonces Champourcin a un recurso de una gran fuerza expresiva: como había hecho con su marido o sus amigos, se decide a escribir a Dios cartas para que, a su vez, puedan leerlas otros si algún día se transparenta el sobre en el que van cerrados. El lenguaje es muy directo, de tú a tú, sin intermediarios:

"Y te escribo, Señor, en esta madrugada,
 para decirte cosas inútiles y tristes;

(372) En cuanto que Dios es inicio (el que da la voz) y objeto (al quien en último término se canta) la actitud poética de Champourcin recuerda al Dámaso Alonso de la "Dedicatoria final (las alas)" de *Hijos de la ira*:

"Y aquí -diré- Señor, te traigo mis canciones
 Es lo que he hecho
 Y no hubo ni una sola
 en que el arco y al mismo tiempo el hito
 no fueses tú" (en *Poemas escogidos* (ob. cit. p. 121).

cosas que Tú no ignoras y que van a asfixiarme
si no cuajan en grito..." (*Cartas cerradas*, 2)

"Mientras escribo", dice en otra carta (esta vez se trata de una "Carta abierta", en *Poemas del ser y del estar*, p. 57), "las cosas duelen menos". Champourcin ha llegado a simplificar extraordinariamente su lenguaje poético: el contenido (esas "cosas inútiles y tristes") se impone sobre la forma: necesita el diálogo a través de la poesía; un diálogo desde el ser humano, que habla de lo humano a quien puede entenderle. ¿Poesía...? Sin adjetivos:

"No sé hablar de esas cosas que se han puesto de moda:
basura en las esquinas y vómitos de perro,
hedores adheridos al quicio de las puertas;

.....
La poesía "social" no se me da tampoco....
-¿Poesía sin misterio es acaso poesía?-

.....
Poesía de "protesta"; poesía con "mensaje":
que cada uno tome en ella lo que quiera"

Esta es la "introducción" de sus *Cartas cerradas*. La poesía, aún sin proponérselo, "comunica".

Aunque Champourcin se plantee la sempiterna cuestión: "¿Escribimos en realidad para algo, para alguien?" y conteste: "No para nada, para nada, y lo que es peor, para nadie. ¿Es posible tanto vacío?" (373), sin embargo, sus poemas son siempre un diálogo, un buceo en los seres:

"bucear en los seres,

.....

Ver y mirar. Perderse
en feliz extravío
de nacientes galaxias.

Mirar profundidades
cuajadas en lo eterno" (*La pared transparente*, "Ver otra vez", p. 57)

(373) "Antipoética", *Huyeron todas las islas*, p. 9.

aunque se hayan convertido en enormes bloques de cemento y cal, sin "huecos transitables" de una persona a otra:

"Las ciudades me ofrecen
sus calles, sus jardines,
sus largas avenidas
pletóricas de ruedas;
pero faltan miradas,
corazones abiertos
y brazos que se tiendan
para estrechar al otro" (*ibid.* "(Soledad)", p. 20)

Hombres que no hablan, pero que tampoco escuchan esa

"Palabra, voz secreta,
eso que para muchos
no dice nunca nada;
lo que es carne de algo
tan sólo para alguien,
verbo de boca a boca
o bien de oído a oído" (*ibid.*, p. 24).

Han cerrado -o negado, o ignorado- el vehículo que permite conocer el mundo, la realidad última y el contacto con esas otras islas que le rodean. ¿Serán los hombres islas comunicables?:

"No hay hombres que son islas, ni islas que son
hombres
.....
No ser isla, contorno, el lugar donde estaba
aquel islote fértil, el promontorio esbelto
de un pedazo de tierra que fue un pequeño mundo"
(*Huyeron todas las islas*.I, pp. 15-6).

No, los hombres no son islas (374) aisladas, desgajadas de su continente (aunque la muerte acabe por arrancarlas de ese istmo que les une a la tierra firme). Son, "somos todos, vagabundos sin raza/gitanos sin

(374) En una de nuestras charlas sin tiempo me contaba Ernestina (mejor dicho, me contestaba) que a ella le gustaría ser un archipiélago, no una isla: las ventajas estaban a la vista "no estás tan sólo como una isla. Puedes echarte una nadadita a la isla de al lado, o al islote de al lado" (14.I.1990). Y tengo que decir que Ernestina es una buena nadadora....

fronteras/círculos mal trazados que no se cierran nunca" (*ibid.* "Exilio y fiesta", p. 32), que van tras ese "algo inmenso, puro que unge si se toca./ Eso nuestro tan grande que no cabe en los/brazos". ¿Se llama Dios?.

Espacio y tiempo: dos excusas para el diálogo

La poesía, "monumentum aere perennius" es el lugar que puede, como cualquier otro arte, eternizar en cierto sentido aquello que tiene delante, o tiempos y espacios pretéritos. Puede el hombre olvidarse y borrar su memoria, pero no su historia.

Para Champourcin se ha hecho "Luz en la memoria", como intitula una de las secciones de *La pared transparente*, sobre todo desde su regreso a España, como si el retorno exigiera desandar lo ya andado, volver la cara atrás, preguntarse ¿qué fue aquello?. Champourcin realiza entonces una incursión por otros parajes distintos a los del corazón (una vez encontrado el amor, su razón permanente): va en busca de los paisajes que conoció y del tiempo que fue hilando tantas horas y tantas historias. Es el tiempo de recuerdos, en un diálogo que traspasa las fronteras espaciotemporales, hacia atrás: paisajes lejanos. Confusión de espacios y horas: la irrupción de la guerra, por ejemplo:

"El jardín no sabía.
Nunca había escuchado
ese estrépito sordo
ese presagio oscuro.
Dormitaba apacible
en el calor desierto
bajo la copa amiga
de antiquísimos árboles.

De algún balcón brotaba
el amor con silencio.
De pronto cambió todo.
El jardín siguió inmóvil.

No oía ni sabía" (*Primer exilio*, 2, p. 7)

Son muchos los poemas que hablan de ese "primer exilio" (375), no sólo los que componen el libro con el mismo nombre, y que van trazando su itinerario hacia el "transtierro", porque en Champourcin no existe - muchas veces lo ha afirmado- destierro, con la connotación negativa de esta palabra. La guerra aparece contemplada en su más absoluto "esqueleto", casi reducida a los hechos y su plasmación -como pura esencia- en la memoria; el desnudamiento también de la palabra y la simplificación y uniformidad de las formas métricas (uso, por ejemplo, prácticamente exclusivo del heptasílabo) persiguen este objetivo de buscar la verdad de lo que pasó, sin adjetivaciones que puedan empañar por sus matices subjetivos la realidad. Los verbos, muchas veces en presente, manifiestan también el empeño por revivir esos momentos serenamente:

"Hay interrogaciones
en todos los semblantes
pero algunos sonríen como recién nacidos.

Tras un miedo otro miedo
y también la belleza
de ese mar que muy pronto
perderá sus orillas" (*Primer exilio*, (Saint Nazaire), p. 30)

Ha habido miedo, oscuridad, silencio, "ojos aterrados", "golpes de culata" de los fusiles, angustia... Pero la guerra aparece sin vencedores ni vencidos, como un hecho ante el que no hay que preguntarse el porqué, sino el quién: la historia no es un azar en el que las cosas ocurran porque sí, sino porque hay agentes (personas, sujetos) que las realizan:

"¿Fue el mar? ¿Fueron los hombres
o tal vez esa tierra
de espinosos tentáculos,
.....
¿Quién fue, qué fue, Dios mío,
lo que nos trajo aquí
en fascinada espera?

(375) El "primer exilio" o exilio exterior sería la salida de España a Méjico; existe un segundo exilio o exilio interior: el itinerario seguido por nuestra autora desde su yo hacia el arraigo en Dios.

.....?
¿Fue Dios.....? (La pared transparente, p. 35)

Las interrogaciones se acumulan en los poemas: "¿A dónde vamos todos?", "¿Llegaremos al fin?", "¿Y ahora qué y hacia dónde?" haciendo presentes todos esos momentos. No se trata tan sólo de recordar, sino de revivir. La poesía así se transforma en el interlocutor idóneo que arroja luz en la memoria, que hace posible que ahora todo sea transparencia, que esas cosas incomprensibles puedan ser habladas. ¡Qué elocuente el título de una de sus composiciones de su *Primer exilio*: "Tertulia sin tiempo": éste ha desaparecido para dar lugar a las palabras, o incluso a su ausencia: "Entendimiento pleno/porque ya no hay palabras".

"HABLAMOS lentamente,
a gusto -no hay palabras-
.....
no hay tampoco susurros
que quieran ocultarse" (p. 45)

Es una tertulia clara, limpia, cuajada de diálogo profundo "que gotea y desgrana/de un corazón a otro", donde salen a relucir esos días aciagos de soledad y angustia. Sin embargo "todo pasó. Amanece/y ya no es necesario/escribir en la arena" (*ibid.*, p. 47).

El poema anterior forma parte de la sección "Etapas del tiempo", en el que los hombres, como "devanadores quietos" van descubriendo su urdimbre y su trama. Hay tiempo "de mar", tiempo "sin fondo", "fin" de un tiempo, o tiempo de "diálogo". A Champourcin parece preocuparle esta personal vivencia del tiempo. "¿Cómo es el tiempo de los poetas?" se había preguntado en su artículo "Juan Ramón a destiempo" (*artº cit.*), "Porque parece igual, pero no es igual al tiempo de todos los hombres" (p. 31). Piensa que el tiempo poético debería ser más ancho, hondo y flexible, que lleve al instante de la verdad total de la vida completa, al fin absoluto de todas las palabras" (p. 34). En este sentido, el tiempo poético, el instante

de la creación poética es una manera de palpar la eternidad, ese "tiempo sin tiempo" y sin palabras. Lo que puede realizar el gran prodigio de convertir la poesía (palabra en el tiempo), en algo que nos acerca también a nosotros, lectores, a la eternidad:

"Y al marchar dejaremos
aquí esa palabra
ese oculto deseo
que no cuajó en semilla:
lo mejor de nosotros
que quizá tras los siglos
florecerá en la piedra" (*ibid.*, "Tipasa", 4, p. 70)

El tiempo además es caprichoso: puede convertir como el rey Midas, los días ("¡Qué lunes tan domingo!"), o evocar paisajes que ya son de un tiempo pasado pero que se presentan como vivísimos cuadros llenos de luz propia:

"Chapultepec, castillo
con llanto de Carlota,
Cuernavaca y sus frescos
biliosos ¿de qué envidia?
Los viernes el mercado
y la canasta llena
con pródiga abundancia." (*La pared transparente*, "Llegó la soledad",
p. 37).

Los espacios más a propósito para el recuerdo son los que se refieren a su exilio mejicano. Su álbum de paisajes está lleno de elementos aborígenes: desde el lenguaje, que sitúa perfectamente en ese maravilloso continente:

"Marchantita", "calentito",
Todo se hace pequeño
con una suavidad
de caricia entrañable" (*ibid.* "Aquello era...", p. 34).

hasta las descripciones de los lugares que muestran toda la exuberancia de esas tierras. La aclimatación ha sido total, y la naturaleza aparece con su desbordante colorido: hibiscos, rododendros, catleyas, anturios... en una deliciosa cercanía de tiempos y lugares revividos:

"La llamarada del trópico
estalla en luz y caliente
los pies del Niño aterido.
El clamor de las ponsetias
del tabachín y el anturio
ha opacado a las gardenias.
Junto al establo un nopal
actúa de centinela.
Las panochas del maíz
se desgranán y tatema
en comal las tortillas
la indita de bronce y tierra" (*Poemillas Navideños*)

Aunque para Champourcin existen más parajes que necesitan ser iluminados, recorridos por la memoria antes de que todo nos deje, de que las islas emprendan definitivamente su carrera: "¿por qué se van -se pregunta-, Dios mío, los pequeños detalles?" (*Huyeron todas las islas*, "De aquello que nos va dejando", p. 38), ¿por qué nos abandonan todos esos paisajes que antes estuvieron tan presentes?:

"Aún hay calles que existen, que no se han ido
nunca
con sus huellas calientes y su eco soñado;
aceras donde el roce de nuestros pies
despiertan
sensaciones, memorias y gestos revividos" (*Huyeron todas las islas*, p. 39)

Son paisajes que no se limitan a espacios naturales, sino que se extienden a todo aquello que ha quedado dibujado en la memoria, como inmenso lienzo en el que la paleta va confeccionando un inmenso cuadro hecho a retazos:

"Reviviré la suma de todos los paisajes

.....
 Una capa tras otra. Deseo tras deseo

Y en el día primero un paisaje de libros:
 lomos con esa impronta
 de unos dientes traviosos, esquinas mal
 dobladas
 y una flor en la sombra de papel amarillo" (*ibid.*, "Poema póstumo", p. 45)

¿Serán esos versos apretados "como hileras de chopos" sus primeras lecturas, y sus primeros tanteos poéticos esos "poemas durmientes, /ocazos disfrazados de auroras vacilantes"? (376). Pero todavía quedan muchos lugares que recorrer: catedrales, mares, tamarindos, trenes y caminos abiertos..., porque aunque todo se acabe,

"(...) La eternidad se
 cierne
 en nuestro devenir aunque la rechacemos.
 Lo efímero se cuaja, de pronto, en realidades
 sin nombre ni materia, en un zumo precioso
 de memoria y olvido." (*ibid.*, "Del laberinto y sus celdas", pp. 23-4).

Champourcin aprovecha los materiales acumulados y apretados de su memoria para dialogar con ellos. Siente necesidad de humanizarlos, ya que han sido compañeros del camino, de entablar conversación.

Esos paisajes son también personas, o poesía:

"Y van páginas... ¿cuántas?. El silencio se puebla
 de frases invisibles, de huecos sin remedio,
 de extrañas resonancias." (*Huyeron todas las islas*, "El ciprés y sus alas",
 "11 de julio", p. 51).

(376) En Ernestina espacio y tiempo se confunden: todo paisaje le remite a un tiempo; pero al tratarse de un espacio "en la memoria" y no sólo físico, la confusión es todavía mayor. Aquí de nuevo volvemos a encontrarnos con su "impresionismo visual": lo que "ve" en la memoria es lo que "pinta" en el poema. Pero la vista es espacio, y la memoria, fundamentalmente, tiempo (aunque también "imagen visual".

Ese espacio (palabra) en el tiempo (poesía) es otra buena excusa para el diálogo. Surge de una "confusión de blancuras", de una "pared sin grietas": la página virgen. Pero la poesía no es un muro como esos otros que impiden la comunicación: gracias a ella pueden recuperarse los mensajes perdidos:

"Página, papel, pared, blancura.
Tacto blando e imposible,
y entre esas dudas blancas
se resuelve el problema
del mensaje perdido" (*La pared transparente*, "(Palabra escrita)", p. 25).

También a su través logra transparentarse la realidad, hacerse posible esa "voz secreta" que para muchos no dice nada. Champourcin le pide entonces que se haga inteligible, que rompa la pared que puede aislarla, en cerrarla sólo para el disfrute de unos pocos:

"Pared, escudo, valla.
¡Desmorónate pronto,
enciéndete lo mismo
que un torrente de lava!" (*ibid.*, p. 26)

Aunque siempre en su transparencia se quede un "algo" que no puede decirse, que el lector tiene que acabar por su cuenta, para contarse -o encontrar- su propia historia, esas cosas que sólo se evocan con música callada.

"¿Terminar el poema?
Dejarlo tembloroso
como una rosa viva
pendiente de su sombra.
Aletea el silencio.
Alguien viene a buscarme
y huele a actividad
solamente un minuto" (*ibid.*, "Seres humanos, sí", p. 53)

Un minuto de poesía, un minuto de eternidad: un instante de cielo en la tierra.

CONCLUSIONES

A lo largo de todo el trabajo de investigación han quedado rotos algunos tópicos que parecían marginar la figura y la obra de nuestra autora y que, por el contrario, han puesto de relieve su personalidad y su actividad creativa.

Esbozo en primer lugar una semblanza biográfica que, rebasando los datos (que sí existen, y en mayor abundancia de la que se ha venido utilizando) de carácter histórico -necesarios- encuentre su perfecto trazado en su obra. La vida de Champourcin es también su trayectoria poética. "Mi vida está en mi poesía" afirma la autora, y así es: un doble itinerario - paisajes exteriores e interiores- puede seguirse poema tras poema, en un proceso trascendente de búsqueda y encuentro del amor.

Champourcin se presenta, por tanto, como una figura señera, conocida en los círculos literarios de los años '20-'30 como poeta que participa de todo lo nuevo, dándole voz propia en su obra en verso o en prosa: cantando o contando, Ernestina es siempre la misma.

Su actividad creativa no se reduce a sus libros de poesía, sino que se extiende a sus poemas exentos, a sus colaboraciones críticas y a sus traducciones. No existen vacíos en todo su itinerario, aunque durante los años de su exilio en Méjico abandonara el contacto directo con tertulias literarias (que, sin embargo, sí continuó en su propia casa, o en sus viajes a Washington con los Jiménez). Y tanto sus críticas, como su labor de traducción o sus obras poéticas y noveladas, responden a una misma fuente creativa.

Dentro de ésta hay que señalar su originalidad formal (el extraordinario desarrollo imaginístico) y conceptual, sobre todo en lo que

respecta a su visión del gran tema de su vida y obra: el amor. Originalidad en su modo de concebirlo: como entrega sin límites a esa fuerza más grande que uno mismo y que se impone con extraordinaria vehemencia. Amor que en cuanto donación constante, dolorosa a veces, y siempre desinteresada podría calificarse de "femenino", o llegar a identificarse con el sentimiento amoroso de la mujer: el amor, por antonomasia, tendría características netamente femeninas.

Amor que se presenta como un trascender: tocando en sus más humanas manifestaciones siempre algo de lo divino, se difunde en el resto de la humanidad, para establecer con ella diálogo (porque amar, en Champourcin, es diálogo con los seres, el tiempo, las cosas...); una comunicación que a veces resulta sorda porque faltan interlocutores. Por eso su voz se alza, como una antorcha que guía y señala el camino de la verdad, de la luz. Antes de la guerra, mostrando las nuevas rutas poéticas ("¡Mujeres españolas, leed a los poetas!"), en un intento de borrar la ignorancia y el prejuicio de tantas inteligencias cerradas. En el exilio, con una voz más honda, mostrando su propia ruta hacia Dios y, a partir de aquí, todo aparecerá siempre contemplado bajo este prisma, aunque con diferentes acentos (diálogo con el tiempo de guerra y de exilio; con la humanidad del siglo XX, que parece huir, alejarse del continente al que está pegada, pero que, antes o después atracará en su Puerto...).

Y aunque trascendente -diálogo amoroso con Dios en casi toda su poesía del "destierro"-, no se trata de poesía mística, ni muchísimo menos, "piadosa" o "devota" (calificativos empleados por Ernestina). La poesía carece de adjetivos en Champourcin, como en cualquier otro poeta: si no, no sería poesía. Además, el sentido trascendente -el amor que tiende a ir más allá- se encuentra desde los inicios de su obra.

Por eso no cabe hablar de "etapas" más que en un sentido restrictivo, teniendo en cuenta siempre presente que se trata -tanto en el plano de la

expresión como en el del contenido- de una continuidad que se va renovando por un dinamismo propio. Su potencial imaginativo, por ejemplo, siempre ha estado presente en sus libros: quizá con mayor originalidad en los años 1926-1936 y en su última obra, pero ha aparecido, como una nota continua igual que el amor: vago, inconcreto, anhelante en sus inicios; concreto ya en Méjico; difusivo en obras posteriores. "Amar es permanecer" y ser amado pasar, y esto lo escribía en *La Casa de enfrente*, en sus "Poemas con Rilke al fondo" (*Primer exilio*), el mensaje es el mismo.

Continuidad (372) y renovación: carácter vanguardista de muchas de sus composiciones gracias a su tratamiento renovador -despojando de tópicos-, aunque su mayor innovación, qué duda cabe, es la de haberlos hecho "voz propia" a través de símbolos y metáforas poco usuales en la literatura y que constituyen un sistema cerrado: conforman el universo poético de Champourcin, y son otro de los factores que contribuyen a dar esa visión de continuidad en su quehacer literario.

La falta de trabajos rigurosos ha sido la que ha llevado a estudiar de forma tan parcial la obra de Champourcin y a hacer sobre ella afirmaciones erróneas (biográficas, bibliográficas, etc.). La crítica sí se ha ocupado de su obra, quizá más en su período inicial, donde encontramos una mayor abundancia de noticias acerca de sus proyectos, sus realizaciones literarias... Se acusa una mayor ausencia de la crítica en

(372) A este propósito, aunque ya en su momento puse ejemplos, traigo a colación una curiosa "coincidencia" poética: en la entrevista de Arconada (art^o cit.) de *La Gaceta Literaria*, explica Ernestina que, aunque la crítica diga lo que diga, la poesía y los derroteros poéticos de cada escritor seguirán siendo los mismos: "Felizmente la vida importante para el poeta es la suya propia; vida interior, llena de compensaciones que permiten sonreír de todos los ladridos y repetir, como Rubén: "cabalguemos". Esto, en 1928. Sesenta años más tarde, en *Huyeron todas las islas*, escribe:

"Un lebre en las nubes a galope tendido,
¿el verso de pureza en su carrera insomne?"

Las ramas van soñando "camino de la tarde"
y si ladran los perros es porque cabalgamos"

("El ciprés y sus alas", p. 52)

estudios de carácter especializado, sobre todo en aquellos relativos a la generación del 27: su ausencia resulta injustificable, y su presencia requeriría una mayor atención y ahondamiento.

En lo que se refiere ya a aspectos concretos de su obra, la "Prosa narrativa" constituye el gran capítulo rescatado de la ignorancia o del olvido de críticos y lectores. Soy consciente de que el presente trabajo es tan sólo un punto de partida al que podrán remitirse todos aquellos que busquen a Champourcin en su totalidad, ya que tanto su prosa narrativa, como sus colaboraciones críticas y sus traducciones no son facetas extrapolables del conjunto de su obra. En muchos casos aportan noticias imprescindibles y valiosísimas para la reconstrucción de la bio-bibliografía de nuestra autora, que hasta la fecha se eludían, por no considerarlas relevantes o por carecer de datos suficientes para acometer su estudio.

Se trata de una obra que, considerada en su conjunto, aporta dos notas que la definen perfectamente: su continuidad en el tiempo (una labor ininterrumpida iniciada en 1927 con su primer artículo publicado en un diario madrileño, y que todavía está sin concluir) y en el espacio: España y Méjico. Es decir, que el exilio interrumpió lo que hipotéticamente hubiera sido una más extensa aportación crítica y novelística en revistas y editoriales españolas, pero que hizo posible sin embargo su evolución poética (etapa imprescindible para el conocimiento de su obra lírica) y que iniciativas tan entrañables como la botadura de la mejicana revista *Rueca*, bajo su impulso y aliento, ocuparan un interesante capítulo para la vida intelectual de los españoles en Méjico. Continuidad primero y unidad después: a pesar de la variedad y polifacetismo, hay ciertas constantes que permanecen siempre como telón de fondo y que son características de su quehacer creativo: la sinceridad de sus planteamientos vitales y juicios críticos; la "feminidad" como elemento originalísimo y definidor de su vida y obra; el lirismo -la dimensión poética o, mejor, la "visión poética" del

mundo, del arte, etc.-; la peculiar e intuitiva -no exenta de un profundo conocimiento de la materia que aborda- capacidad crítica, etc.

En cuanto a su "Obra Poética" se observan también, a pesar de ser la faceta más estudiada de Champourcin, lagunas. La mayor, la falta de un trabajo que la estudie con rigor en su totalidad: fondo y forma. La métrica, en este sentido, ha sido el aspecto más descuidado, a pesar de aportar una de las claves de la interpretación de su obra: su "impresionismo visual". Impresionismo que caracterizaba también sus críticas; visión intuitiva que, igualmente, resume la lírica de Champourcin en su interpretación del mundo y de las cosas. (Y que explica la utilización de sus originales recursos estilísticos: símbolos, metáforas, imágenes...).

El silencio, por tanto, en el que se ha encontrado Champourcin no responde -no se corresponde- a la falta de "materia literaria", ya que toda su vida ha sido un proceso creativo desarrollado en diversidad de modalidades, pero ininterrumpido. A pesar de esto, Champourcin es uno de los últimos vestigios del grupo del 27 que continúa, pasando -clamorosamente- en silencio... con un silencio que hoy ya es "cántico": "voz transfigurada":

"Lo que dice la voz bellamente, sin ruido
es lo que más deseas escuchar cierto día
y todo permanece sepultado en el aire.
Cruel escamoteo de los juegos divinos
entre el Ser y el no ser..."

(*Huyeron todas las islas*, "20 de julio", p. 56)

BIBLIOGRAFIA

1.- Bibliografía General *

ABELLÁN, José Luis., *El exilio español de 1939*, obra dirigida por J. L. Abellán. Taurus, M., 1976.

ALBERTI, R., *La arboleda perdida*. Compañía General Fabril Editora S.A. Buenos Aires, 1959.

ALBORNOZ, Aurora de., "Poesía de la España peregrina: crónica incompleta", en *El exilio español de 1939*, Tomo IV. (Cultura y literatura), pp. 11-109. Taurus. M., 1976.

ALEIXANDRE, V., *Antología poética* (edición de Leopoldo de Luis). Alianza Editorial. M., 1987.

ALONSO, Dámaso., *Poemas escogidos*. Gredos. M., 1969.

"Poetas españoles contemporáneos", en *Obras Completas*, pp. 653-676. Gredos. M., 1975.

Poesía española. (Ensayo de métodos y límites estilísticos). Gredos, M., 1976 (5ª ed., 2ª reimpresión).

ALTOLAGUIRRE, Manuel; MENDEZ, Concha., "1616" *English and Spanish poetry*). N^{os} I-X. London, 1934-1935. Ed. facsimilar de Topos Verlag-

* La relación que corresponde a este apartado no es, ni mucho menos, exhaustiva, ni siquiera completa. Menciono aquellos trabajos, libros o artículos que he tenido que manejar, por algún aspecto concreto, en diferentes momentos de mi investigación.

- Ediciones Turner. M., 1981 (Con introducción de José Antonio Muñoz Rojas).
- ALVAR, M., *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*. Gredos. M., 1971.
- ARTIGAS, J., *Antología popular de la generación del 27*. Publicaciones Españolas (Dirección General de Difusión Cultural). M., 1978.
- AUB, Max., *Poesía mexicana (1950-1960)*. Aguilar editor. México, 1960.
- AULLÓN DE HARO, P., *La poesía en el siglo XX hasta 1939*. Altea, Taurus, Alfaguara S.A. Taurus. M., 1989.
- AZCOAGA, Enrique., *Panorama de la Poesía Moderna Española*. Editorial Periplo, Buenos Aires, 1953.
- AZORÍN., *El caballero inactual (Félix Vargas. Etopeya. 1928)*, en *Obras selectas de Azorín*. Biblioteca Nueva, M., 1962 (3ª ed.).
- BARJA, César., *Libros y autores contemporáneos*. Librería General de Victoriano Suárez. M., 1935.
- BATLÓ, José., *Antología de la nueva poesía española*. Col. El Bardo, ed. Ciencia Nueva. Madrid-Barcelona, 1968.
- BECCO, Horacio J., SVANASCINI, Osvaldo., *Poetas libres de la España peregrina en América*. Ollantay. Buenos Aires, 1947.
- BÉCQUER, G.A., *Rimas* (Edición de José Luis Cano). Letras Hispánicas, Cátedra. M., 1990.

- BELLVER, C.G., *El mundo poético de Juan José Domenchina*. Editora Nacional. M., 1979.
- BERGAMÍN, J., *El AVISO de escarmentados del año que acaba y Escarmiento de avisados para el que empieza de 1935*. (Signo y diseño de CRUZ Y RAYA, 1933-1936). Verlag Detlev Auvermann Kg. Kraus Reprint. Germany, 1974.
- BLAS VEGA, José., "Bibliografía sobre la generación poética del 27 (Estudios y antologías)", en *La Estafeta Literaria*, n^{os}. 618-9 (15.VIII-1.IX), pp. 52-55. M., 1977.
- BLEIBERG, G., y MARÍAS, J., *Diccionario de Literatura Española*. Revista de Occidente. M., 1964.
- BUCKLEY, Ramón y CRISPIN, John., *Los vanguardistas españoles 1925-1935*. Alianza Editorial. M., 1973.
- BOLETÍN CULTURAL MEXICANO*. México, 1952-1957.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro., *La vida es sueño*, ed. de Ciriaco Morón. Cátedra, M., 1986 (13^a ed.).
- CAMPOS, Jorge., *Poesía lírica castellana*. Presentación, notas y selección de Jorge Campos. Col. "Obra creadora", Serie II. Textos literarios; dirigida por J. Campos, 1, 2. Talleres de Jesús Bernés. Valencia, 1941.
- CANO, José Luis., "Revistas españolas de poesía, 1939-1946", en *Insula*, n^o 11, 15.XI.1946, pp. 4-5.
- Antología de la nueva poesía española*. Gredos. M., 1958.

Poesía española del siglo XX: de Unamuno a Blas de Otero. Col. Guadarrama de Crítica y Ensayo. M., 1960.

Lírica española de hoy (Antología). Letras Hispánicas, Cátedra. M., 1988 (11ª ed.).

"Emilio Prados: cartas desde el exilio", en *Palabras del 27*, nº 3, pp. 21-23. Centro Cultural de la Generación del 27. Málaga, 1989.

Antología de los poetas del 27. Espasa-Calpe, col. Austral. M., 1990 (6ª ed.).

CANO BALLESTA, Juan., *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*. Gredos. M., 1972.

CERNUDA, Luis., *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Col. Guadarrama Crítica y Ensayo. M., 1957.

CONDE, Carmen., *Poesía femenina española viviente* (Antología). Ed. Arquero. M., 1954.

Poesía femenina española (1939-1950). Bruguera. B., 1967 (1ª ed.).

Obra poética (1929-1966). Biblioteca Nueva. M., 1967.

CORRAL CASTANEDO, Antonio., *Tres revistas vallisoletanas de vanguardia. Meseta (1928-29); DDOOSS (1931); A la nueva ventura (1934)*. (Con prólogo de Antonio Corral Castanedo). Ateneo de Valladolid. Valladolid, 1984.

- CRISPIN, John., *Oxford y Cambridge en Madrid. La Residencia de Estudiantes 1910-1936 y su entorno cultural*. La Isla de los Ratones. Santander, 1981.
- CHACEL, Rosa., *Estación. Ida y vuelta*. (Ed. de Shirley Mangini). Letras Hispánicas, Cátedra. M., 1989.
- DARÍO, R., *Antología* (Edición de Ricardo Gullón). Letras Hispánicas, Cátedra. M., 1989 (6ª edición).
- DEBICKI, P. Andrew., *Estudios sobre poesía española contemporánea (La generación de 1924-1925)*. Gredos. M., 1981 (2ª ed. ampliada).
- DÍAZ-PLAJA, Fdo., *Los poetas en la guerra civil española*. Plaza y Janés. B., 1976.
- DÍAZ-PLAJA, G., *El poema en prosa en España*. Gustavo Gili. B., 1956.
- Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Vergara. B., 1967 (Literatura Contemporánea, tomo VI).
- DIEGO, G., *Angeles de Compostela* (Estudio crítico de Arturo del Villar). Narcea S.A. de Ediciones. M., 1976.
- DÍEZ BORQUE, J. Mª., *Historia de la Literatura española* (ed. coordinada por J.M. Díez Borque). Taurus.M., 1988.
- DÍEZ-CANEDO, E., *Conversaciones Literarias*. Joaquín Mortiz S.A. México, 1964 (1ª ed.).
- Estudios de poesía española contemporánea*. Joaquín Mortiz S.A. México, 1965 (1ª ed.).

DÍEZ DE REVENGA, F.J., *Panorama crítico de la generación del 27*. Castalia. M., 1987.

DOMENCHINA, Juan José., *Antología de la poesía española contemporánea (1900-1936)*, con epílogo de Enrique Díez Canedo. Selección, prólogo y notas críticas y biobibliográficas de J.J. Domenchina. Atlanta, México, 1947 (3ª ed.).

DOMINGO, José., *La novela española del siglo XX*. Labor. B., 1973.

ENTRAMBASAGUAS, J. de., *Las mejores novelas contemporáneas*. Planeta. B., 1957.

GACETA DE ARTE. Tenerife, febrero 1923-octubre 1935. Ed. facsimilar, Topos Verlag-Vaduz, Liechtenstein, 1981 (reimpresión anastática).

GALLEGO MORELL, A., *Diez ensayos sobre literatura española*. Selecta de Revista de Occidente S.A. M., 1972.

GAOS, Vicente., *Claves de literatura española*. Guadarrama. M., 1971.

Antología del grupo poético de 1927. Cátedra, Letras Hispánicas. M., 1990 (15ª ed.)

GARCÍA DE LA CONCHA, V., *La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos*. Prensa Española. M., 1973.

La poesía española de 1935 a 1975. Tomo I (*de la preguerra a los años oscuros 1935-1944*). Col. Crítica y estudios literarios, Cátedra. M., 1987.

- GARCÍA LOPEZ, A., *Historia de la Literatura española*. Vicens-Vives, B., 1977.
- GEIST, Anthony Leo., *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias (de la vanguardia al compromiso (1918-1936))*. Guadarrama, Punto Omega. B., 1980.
- GIL ROBLES, J. M^a., *No fue posible la paz*. Ariel. B., 1968.
- GINER DE LOS RÍOS, Fco., *Las cien mejores poesías españolas del destierro*. Selección y nota preliminar de Francisco Giner de los Ríos. Signo. México, 1945.
- Borrador de Año Nuevo* (Con ilustración de Emilio Prados; viñetas y edición a cargo de Angel Caffarena Such). Nuevos Cuadernos de María Cristina. Poesía Malagueña Contemporánea. Málaga, 1986.
- GONZÁLEZ, Angel., *El grupo poético de 1927*. Taurus. M., 1986.
- GONZÁLEZ RUANO, César., *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*. Gustavo Gili. B., 1946.
- GUILLÉN, Jorge., *Lenguaje y poesía*. Alianza Editorial. M., 1983 (3^a ed.).
- GULLÓN, Germán., *Poesía de la vanguardia española (Antología)*. Taurus. M., 1983.
- HORA DE ESPAÑA*. Valencia, enero 1937 - Barcelona, noviembre 1938. Reimpresión anastática de Topos Verlag-Ediciones Laia. B., 1977.

HÉROE (poesía). Impresores: Concha Méndez y Manuel Altolaguirre. Madrid, 1932-1933. Reimpresión de Topos Verlag-Ediciones Turner (con epílogo de Dietrich Briesemeister). M., 1977.

ILIE, Paul., *Los surrealistas españoles*. (Versión castellana de Juan Carlos Curutchet). Taurus. M., 1982.

JIMÉNEZ, Juan Ramón., *Política poética*. Alianza Tres. M., 1982 (ed. al cuidado de Germán Bleiberg).

Españoles de tres mundos. (Introducción de R. Gullón). Alianza Tres. M., 1987.

Antología poética (Edición de J. Blasco). Letras Hispánicas, Cátedra. M., 1989.

JIMÉNEZ FARO, Luz María., *Panorama antológico de poetisas españolas (siglos XV al XX)* (Prólogo de Florencio Martínez-Ruíz). Torreozas. M., 1987.

JIMENEZ MARTOS, L., "Valdivieso, Laffón, Oliver y otros poetas de los años veinte", en *La Estafeta Literaria*, nºs 618-619, pp. 16-19, M., 1977.

LAMARTINE, *Méditations poétiques (choix de poèmes)* (Ed. de Mme. Suzette Jacrès). Larousse. París, 1973.

LA GACETA LITERARIA. Revista Ibero-americana Internacional. Reimpresión anastática de la edición de Madrid de 1927-1932. Topos Verlag-Ediciones Turner. M., 1980 (III Tomos).

- LAS ESPAÑAS*. Revista literaria. Editores: Manuel Andújar, José Ramón Arana y José Puche Planes. México, 1946. (1946-1953, n.ºs. 1 a 23-25; 2ª época, 1956: n.ºs. 26 a 28).
- LLORENS, Vicente., *La emigración republicana de 1939*, en *El exilio español de 1939*, Taurus. M., 1976 (Tomo I).
- MACHADO, A., *Soledades. Galerías. Otros poemas* (Edición de Geoffrey Ribbans). Letras Hispánicas, Cátedra. M., 1988.
- MACRÍ, Oreste., *Antonio Machado, Poesía y prosa. Prosas completas (1893-1936) y (1936-1939)*. Clásicos Castellanos. Espasa-Calpe - Fundación Antonio Machado. M., 1989.
- MAINER, José-Carlos., *La edad de plata (1902-1931). Ensayo de una interpretación de un proceso cultural*. LosLibrosDeLa Frontera. B., 1975.
- MANANTIAL. Segovia, 1928-1929. Universidad Popular Segoviana. Publicaciones de la Casa Museo de Antonio Machado. Edición facsímil de la Academia de Historia de Arte de San Quirce de Segovia. Segovia, 1986.
- MANTERO, Manuel., *Poesía española contemporánea. Estudio y antología (1939-1965)*. Selección de Poesía Española. Plaza y Janés. B., 1966.
- MARCO, J., "La poesía española en 1935-1936", en *Literatura y guerra civil*, pp. 135-146. B., 1988.
- MARÍAS, Julián., *España inteligible. Razón histórica de las Españas*. Alianza Universidad. M., 1985 (3ª reimpresión).

MARÍN, Diego., *Poesía española* (antología consultada siglos XV-XX). Castalia, M., 1971.

MARRA-LÓPEZ, José R., *Narrativa Española fuera de España (1939-1961)*. Guadarrama. M., 1963.

MARTÍNEZ CACHERO, José M^a., *La novela española entre 1936 y 1980 (Historia de una aventura)*. Castalia. M., 1985.

MILLÁN, Rafael., *Veinte poetas españoles*. Agora. M., 1955.

Antología de la poesía española 1956-1957. Aguilar. M., 1957.

MIRÓ, Emilio., "Poetisas españolas contemporáneas", en *Revista de la Universidad Complutense*; Vol. XXIV, n^o 95 (Enero-Febrero 1975), pp. 271-310. M., 1975.

"La poesía desde 1936", en *Historia de la Literatura española* (Tomo IV, siglo XX, pp. 327-389). Taurus. M., 1988.

MORENO BAEZ, Enrique., *Antología de la poesía española contemporánea*. Biblioteca Clásica Salvat (Libros RTV). Navarra, 1970.

MORRIS, C.B., *A generation of Spanish Poets 1920-1936*. Cambridge University Press, 1969.

MUSACCHIO, Danièle., *La Revista Mediodía de Sevilla*. Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Col. de Bolsillo, n^o 81. Sevilla, 1980.

NAHARRO CALDERÓN, J. M^a., *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: "¿Adónde fue la canción?"* (ed. coordinada por J. M^a Naharro

Calderón). Col. Memoria Rota. Exilio y Heterodoxias, Serie Estudios, nº 22. Anthropos. B., 1991 (1ª ed.).

NERVO, A., *Antología poética* (prólogo de Porfirio Martínez Peñaloza). EDAF. 1982.

NORA, Eugenio de., *La novela española contemporánea (1927-1939)*. Gredos. M., 1973 (2ª ed.).

ORÍGENES. Revista de Arte y Literatura. México, 1944-1956.

PALACIO ATARD, Vicente., *Cinco historias de la República y de la guerra*. Editora Nacional. M., 1973.

PARAÍSO, Isabel., *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes* (Prólogo de Rafael Lapesa). Gredos. M., 1985.

PARIENTE, Angel., *Antología de la poesía surrealista*. Col. Los Poetas. Ediciones Júcar. M., 1985.

PÉREZ MINIK, Domingo., *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*. Guadarrama. M., 1957.

PÉREZ RIOJA, J. Antonio. *La España de los años 20 en el lenguaje*. Asociación de Escritores y Artistas Españoles. M., 1990.

RAMONEDA, Arturo., *Antología poética de la generación del 27*. Castalia. M., 1990.

RÍO, Angel. del, *Historia de la Literatura Española*. Holt, Rinehart and Winston. New York, 1963 (Tomo II).

- RODRÍGUEZ, Manuel José., *Dios en la poesía española de posguerra*. Eunsa. Pamplona, 1977.
- ROMANCE. Revista Popular Hispanoamericana. México 1940-1941. Ed. facsimilar de Auvermann. Kraus Reprint (Con introducción de A. Sánchez-Barbudo). Germany, 1974.
- ROZAS, Juan Manuel., *El 27 como generación*. La Isla de los Ratones. Santander, 1978.
- La generación del 27 desde dentro*. Bella Bellatrix, Istmo. M., 1986 (2ª ed.).
- "Una revista: "Romance" en *Insula*, nº 347 (X.1975), pp. 4-5.
- ROZAS, Juan Manuel y TORRES NEBRERA, G., *El grupo poético del 27*. Cuadernos de estudio (Serie Literatura), nºs 24 y 25. Cincel. M., 1980.
- RUBIO, Fanny., FALCÓ, José Luis., *Poesía española contemporánea (1939-1980)*. Alhambra. M., 1989 (2ª edición corregida y aumentada, 3ª reimpresión).
- RUECA* (otoño de 1941-invierno de 1951-1952). Fondo de Cultura Económica. México, 1941-1952. Edición facsimilar del FCE. México, 1984 (III Tomos).
- SÁINZ DE ROBLES, Fco. C., *Historia y antología de la poesía castellana*. Aguilar. M., 1946.
- La novela española en el siglo XX*. Pegaso. M., 1957.

SAINZ DE ROBLES, Fco., *Panorama Literario (Un balance ponderado, objetivo y completo de las letras españolas)*. Col. El Grifón. M., 1954.

SALAS VÍU, Vicente., "Parcialidad y su contraria en el antólogo (G. Diego: *Poesía española*)", en *Cruz y Raya*, XVII (VIII. 1934), pp. 295-300.

SALINAS, Pedro., *Literatura española siglo XX*. Alianza Editorial. M., 1970 (1ª ed.).

La voz a ti debida (ed. de J. González Muelas). Clásicos Castalia. M., 1984 (5ª ed.).

SANZ VILLANUEVA, Santos., "La narrativa en el exilio", en *El exilio español de 1939*. Tomo IV (Cultura y Literatura), pp. 109-182. Taurus, M., 1976.

Historia de la literatura contemporánea. Ariel. B., 1984.

SIEBENMANN, G., *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Gredos. M., 1973.

TORRE, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*. Guadarrama. M., 1971 (3 Tomos).

TORRENTE BALLESTER, G., *Panorama de la literatura española contemporánea*. Guadarrama. M., 1965 (3ª ed.).

ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma., *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas* (Presentación de María Zambrano). Mondadori. M., 1990.

VALBUENA PRAT, A., *La poesía española contemporánea*. CIAP. M., 1930 (1ª ed.).

Historia de la Literatura Española. (Tomo IV). Gustavo Gili. B., 1968 (8ª ed.).

VARIOS., *Literatura y Guerra Civil* (Influencia de la guerra de España en las Letras francesas e hispánicas). Actas del Coloquio Internacional de Lérida (1-3.XII.1986). Ed. de Angeles Santa. Dpto. de Filosofía, Facultad de Letras, Estudio General de Lérida, Universidad de Barcelona. B., 1988 (1ª ed.).

VELILLA BARQUERO, R., *La Literatura del exilio a partir de 1936*. Cuadernos de estudio (Serie Literatura) nº 29. Cincel. M., 1985.

VILLAR, Arturo del., *Autología poética. Es decir, antología de la poesía sobre automóviles, escrita por autores españoles de expresión castellana, seleccionada, prologada y editada por Arturo del Villar*. Los Libros de Fausto, "Anaquele de poesía", nº 14. M., 1988.

VIVANCO, Luis Felipe., *Introducción a la poesía española contemporánea*. Col. de Crítica y Ensayo. Guadarrama. M., 1957.

"La generación poética del 27", colaboración en *Historia general de las literaturas hispánicas*. Tomo VI, pp. 465-628. Ed. Vergara. B., 1968.

VIZCAÍNO CASAS, F., *La España de la posguerra, anecdotario de los años difíciles*. Espejo de España. Planeta. B., 1975.

WARD, Philip., *Diccionario Oxford de Literatura Española e Hispanoamericana*. Ed. Crítica. B., 1984.

XIRAU, Ramón., *Poesía hispano-americana y española*. Imprenta Universitaria. México, 1961.

ZARDOYA, Concha., *Poesía española contemporánea*. Guadarrama. M., 1961.

Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos. Gredos. M., 1974.

2.- Obra completa de Ernestina de Champourcin

Poesía:

En silencio..., Espasa-Calpe. M., 1926.

Ahora, León Sánchez Cuesta. M., 1928.

La voz en el viento (1928-1931). (Con caricatura lírica de Juan Ramón Jiménez). Compañía Ibero-Americana de Publicaciones. M., 1932.

Cántico inútil. Aguilar. M., 1936.

Presencia a oscuras. Rialp (col. Adonais, nº 87). M., 1952.

El nombre que me diste.... Finisterre (Ecuador 0º0'0"). México, 1960.

Cárcel de los sentidos (1953-1963). Finisterre (Ecuador 0º0'0"). México, 1964.

Hai-Kais espirituales. Finisterre (Ecuador 0º0'0"). México, 1967.

Cartas cerradas. Finisterre (Ecuador 0º0'0"). México, 1968.

Poemas del ser y del estar. Alfaguara (col. Agora). M., 1972.

Primer exilio. Rialp (col. Adonais, nº 355). M., 1978.

Poemillas navideños. Programas Educativos S.A. México, 1983.

La pared transparente (Madrid, 1979-1980). Los Libros de Fausto (Anaqueel de poesía, nº 12). M., 1984.

Huyeron todas las islas (Con epílogo de Clara Janés). Caballo griego para la poesía (col. Pentesilea, nº 9). M., 1988.

Antología poética (Prólogo y selección de Luzmaría Jiménez Faro). Torremozas. M., 1988.

Ernestina de Champourcin (antología). Cuaderno editado por el Centro Cultural de la Generación del 27. Málaga, 1989.

Antología poética (Introducción, selección y bio-bibliografía de Emilio Miró). Departamento de Publicaciones del Centro Cultural de la Generación del 27, col. "La ola gratinada", nº 8. Málaga, 1991.

Prosa:

La casa de enfrente (novela). Signo. M., 1936.

"Rosalía de Castro" (ensayo), en *Hora de España*, nº XIV (II.1938), pp. 11-20. B., 1938 (reimpresión anastática de Verlag Detlev Auvermann. Germany, 1972).

"Mientras allí se muere" (fragmento de novela), en *Hora de España*, nº XIX (VII.1938), pp. 55-67. B., 1938 (reimpresión anastática de Verlag Detlev Auvermann. Germany, 1972).

"Mientras allí se muere" (fragmentos), en *Rueca*, Tomo I (pp. 39-49). México, 1941. (1ª ed. facsimilar del Fondo de Cultura Económica. México, 1984).

Dios en la poesía actual (antología seleccionada y prologada por E. de Champourcin). Biblioteca de Autores Cristianos. M., 1970 (1ª ed.).

Juan José Domenchina. *Poesía (1942-1958)* (Selección y prólogo de E. de Champourcin). Editora Nacional (col. Alfar, nº 6). M., 1975.

La ardilla y la rosa (Juan Ramón en mi memoria). Los Libros de Fausto (col. Anaquel de recuerdos, nº 1). M., 1981.

"... Y Zenobia", en *Los Libros de Fausto* (Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón, 1, pp. 77-87). M., 1987.

"Juan Ramón y las revistas literarias", en *Los Libros de Fausto* (Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón, 2, pp. 69-74). M., 1988.

"Juan Ramón a destiempo", en *Los Libros de Fausto* (Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón, 4, pp. 31-35). M., 1989.

Traducciones:

ALENCAR, José de., *El sartanero*. FCE. México, 1952.

ANÓNIMO., *Cantos de los oasis del Hoggart*. Centauro. México, 1944.

ANÓNIMO., *La flauta de jade*. (Traducción de J.J. Domenchina y E. de Champourcin; ilustraciones de Alma Tapia). Centauro. México, ¿fecha?.

ANÓNIMO., *La guirnalda de Afrodita*. Centauro. México, ¿fecha?.

AZEVEDO, Fernando., *Sociología de la educación*. FCE. México, 1942.

BACHELARD, Gaston., *El aire y los sueños*. FCE. México, 1958.

BENEDICT, Ruth., *Raza: ciencia y política*. FCE. México, 1941.

BRAILSFORD, Henry N., *Voltaire*. FCE. México, 1941.

BRUNN, Jean., *La desnudez humana*. Magisterio Español. M., 1977.

CHEVROT, Georges., *Pero yo os digo*. Rialp. M., 1981.

DICKINSON, Emily., *Obra escogida* (Traducción de J.J. Domenchina y E. de Champourcin). Centauro. México, 1946.

DOUGLAS R. PRICE W., *Por los senderos de la psicología intercultural*. FCE. México, 1980.

FAULKNER, Harold U., KEPNER, Tylev; BARTLETT, Hall., *Vida del pueblo norteamericano*, FCE. México, 1941.

- FUNDACIÓN EUROPEA DE LA CULTURA., *Europa en el 2000*. Revista de Occidente. M., 1974.
- GOLDING, William., *El dios Escorpión*. Alianza Editorial. M., 1973.
- GOOCH, G. Peabody., *Historia contemporánea de Europa 1878-1891*. FCE. México, 1942.
- Historia e historiadores en el siglo XIX*. FCE. México, 1942.
- HOWARD, Len., *Los pájaros y su individualidad*. FCE. México, 1942.
- JACKSON HANNA, A. y ABBEY HANNA, K., *Napoléon y México*. FCE. México, 1973.
- MAC LEISH, Archibald., "Viaje al oeste" (Traducción de Carmen Toscano y E. de Champourcin), en *Rueca*, Tomo III, pp. 17-18.
- MIRCEA, Eliade., *El Chamanismo*. FCE. México, 1960.
- NIN, Anais., *Diario V (1947-1955)*. (Traducción de Ascensión Tudela y E. de Champourcin). Bruguera. B., 1982.
- RAMOS, Arthur., *Las culturas negras en el nuevo mundo*. FCE. México, 1943.
- RALEY, Harold C., *José Ortega y Gasset, filósofo de la Universidad europea*. Revista de Occidente. M., 1971.
- ROMAIN, Jules., "Oda" (Traducción de J.J. Domenchina y E. de Champourcin), en *Rueca*, Tomo I, pp. 147-8.

- "Montparnasse", en *Rueca*, Tomo II, pp. 280-285.
- RUSTOW, D.A., *Filósofos y estadistas*. FCE. M., 1970.
- Filósofos y reyes*. FCE. México, 1974.
- SADOUL, Georges., *Vida de Chaplin*. FCE. México, 1955.
- SOUSA, Octavio Tarquino de., *José Bonifacio emancipador del Brasil*. FCE. México, 1945.
- SOUTHEY, Robert., *Nelson*. FCE. México, 1945.
- VALMIKI, *El destierro de Rama* (Traducidos de la versión de Fauche por E. de Champourcin, con prólogo de J.J. Domenchina; ilustraciones de Alma Tapia). Centauro. México, 1944.
- WAYNE GUNN, D., *Escritores norteamericanos y británicos en México*. FCE. México, 1977.
- WRIGHT MILLS, C., *La élite del poder* (Traducción de Florentino M. Torner y E. de Champourcin). FCE. México, 1957.
- ZNANIECKI, Florian., *El papel social del intelectual*. FCE. México, 1944.

Colaboraciones:

- "La poesía pura (al margen de un libro nuevo)", en *Heraldo de Madrid*, I.II.1927, p. 4.
- "Amor y poesía (al margen de un centenario)", en *La Época*, 2.IV.1927.
- "Poesía de hoy" (escaparate 1º), en *La Época*, 22.IX.1928.
- "Poesía de hoy" (escaparate 2º), en *La Época*, 7.X.1928.
- "Poesía de hoy" (escaparate 3º), en *La Época*, 13.X.1928.
- ÁLVAREZ ORTEGA, Manuel., "Fiel infiel", en *Poesía Hispánica*, nº 295, VII. 1977, pp. 4-5.
- ARANGUREN, Jorge G., "Vivir con Proserpina", en *Poesía Hispánica*, nº 265, I.1975, pp. 10-11.
- AZORÍN., "Madrid", en *Rueca*, Tomo I, pp. 132-134. México, 1941.
- BALLESTEROS, J.A., DURAN, E., GARCIA, J.M. y otros., "La Granada" (antología), en *Poesía Hispánica*, nº 263, X.1974, pp. 11-12.
- BALCELLS, José M^a., "Poesía castellana de cárcel (Antología)", en *Poesía Hispánica*, nº 292, IV.1977, pp. 7-8.
- BRAILSFORD, Henry., "Shelley, Godwin y su círculo", en *Rueca*, Tomo I, pp. 271-272. México, 1942.

- BUSTOS CRUZ, Charo., "Horas lentas", en *Poesía Hispánica*, nº 295, VII.1977, pp. 12-13.
- CADILLA MARTINEZ, María., "Juegos y canciones infantiles de Puerto Rico", en *Romance*, 31.V.1941, p. 24.
- CLAROS, Antonio., "Avisos y señales", en *Poesía Hispánica*, nº 255, III.1974, pp. 7-8.
- CONDE, Carmen., "Corrosión", en *Poesía Hispánica*, nº 278, II.1976, pp. 1-2.
- "Cita con la vida", en *Poesía Hispánica*, nº 293, V.1977, pp. 1-2.
- CRÉMER, Victoriano., "Lejos de esta lluvia tan amarga", en *Poesía Hispánica*, nº 260, VIII.1974, pp. 8-10.
- DELGADO LOPEZ, Juan., "Oficio de vivir", en *Poesía Hispánica*, nº 281, V.1976, pp. 5-6.
- DICKINSON, Emily., "Vida y obra de Emily Dickinson, de Ana M^a Fagundo", en *Poesía Hispánica*, nº 252, XII.1973, pp. 6-8.
- DIEGO, Gerardo., "Angeles de Compostela; Vuelta del Peregrino" (comentado por Arturo del Villar), en *Poesía Hispánica*, nº 287, XI.1976.
- FAGUNDO, Ana M^a., "Configurado tiempo", en *Poesía Hispánica*, nº 270, VI.1975, pp. 18-19.
- FEBRES-CORDERO, Fco., "Con el alma en puntillas", en *Poesía Hispánica*, nº 256, IV.1974, pp. 21-22.

- FERNÁNDEZ NIETO, José M^a., "Memoria del amor", en *Poesía Hispánica*, n^o 257, V.1974, pp. 13-14.
- FRANCIA, María de., "Lais", en *Poesía Hispánica*, n^o 284, VIII.1976, pp. 9-11.
- GARCÍA, Oscar R.F., "El canto de las fábricas" y "El tigre fuera de la bolsa", en *Poesía Hispánica*, n^o 273, IX.1975, pp. 12-13.
- GARCÍA CABRERA, Pedro., "Elegías muertas de hambre", en *Poesía Hispánica*, n^o 285, IX.1976, pp. 15-16.
- GARCÍA NIETO, José., "Sonetos y revelaciones de Madrid", en *Poesía Hispánica*, n^o 284, VIII.1976, pp. 8-9.
- GOETHE, J.W., "Poemas", en *Poesía Hispánica*, n^o 290, II.1977, pp. 17-18.
- GOMEZ MAYORGA, Mauricio., "El ángel del tiempo", en *Rueca*, Tomo II, pp. 489. México, 1944.
- GRACIA, Luciano., "Vértice de la sangre", en *Poesía Hispánica*, n^o 271, VII.1975, pp. 8-9.
- GREGORIO, Juan., "Los estremecimientos", en *Poesía Hispánica*, n^o 261, IX.1974, pp. 12-13.
- GUEREÑA, Jacinto-Luis., "Para un manifiesto", en *Poesía Hispánica*, n^o 291, III.1977, pp. 9-10.
- GUINDA, Angel., "Las imploxiones", en *Poesía Hispánica*, n^o 263, X.1974, pp. 9-10.

- GUZMÁN, Agata., "Dios en mí", en *Poesía Hispánica*, nº 255, III.1974, p. 10.
- JANÉS, Clara., "En busca de Cordelia y poemas rumanos", en *Poesía Hispánica*, nº 271, VII.1975. pp. 9-10.
- JEREZ PÉREZ, G., "Regreso al alba", en *Poesía Hispánica*, nº 257, V.1974, pp. 16-17.
- JIMÉNEZ, Javier., "Poesía sola", en *Poesía Hispánica*, nº 279, III.1976, pp. 7-9.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón., "El poeta y la ardilla", en *Arriba*, 21.IX.1978, pp. 19-20.
- "Crítica paralela", en *Poesía Hispánica*, nº 275, XI.1975, pp. 3-5.
- "La obra desnuda", en *Poesía Hispánica*, nº 282, VI.1976, pp. 12-13.
- "Españoles de tres mundos. Viejo Mundo. Nuevo Mundo (caricatura Lírica, 1914-1940)", en *Rueca*, Tomo I, pp. 283-285. México, 1942.
- KIPPERBAND, Sanika., "Altars sin ofrenda", en *Poesía Hispánica*, nº 271, VII.1975, pp. 7-8.
- LAFORÉ, Carmen., "Nada", en *Rueca*, Tomo III, pp. 204-207. México, 1946.
- LAGOS, Concha., "Fragmentos en espiral desde el pozo", en *Poesía Hispánica*, nº 263, XI.1974, pp. 20-22.
- "Antología poética (1954-1976)", en *Poesía Hispánica*, nº 286, IX.1976, pp. 11-12.

"Gótico florido", en *Poesía Hispánica*, nº 292, IV.1977, pp. 6-7.

LIDA, María Rosa., "Dido y su defensa en la Literatura Española", en *Rueca*, Tomo I, pp. 504-506. México, 1943.

MACHADO, Antonio., "¡Tan difícil encontrarle!", en *ABC*, suplemento literario, 18.II.1989, p. IV.

"A propósito de unas cartas de Antonio Machado", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nºs. 304-307. M., X-XII. 1975/I.1976.

MACHADO, Manuel., "Antología", en *Poesía Hispánica*, nº 270, pp. 19-20.

MARCO, Concha de., "Las hilanderas", en *Poesía Hispánica*, nº 260, VIII.1974, pp. 7-8.

MARTÍN CANO, César., "Estudio ontológico de la mano", en *Poesía Hispánica*, nº 265, I.1975, pp. 9-10.

MASIP, Paulino., "Historias de Amor", en *Rueca*, Tomo II, pp. 233-235.

MIN, Yong-Tae., "Tierra azul", en *Poesía Hispánica*, nº 264, XII.1974, pp. 13-14.

MIRÓ, Gabriel., "Miró. Poesía pura. Arte y realidad", en *Heraldo de Madrid*, 19. IV. 1927, p. 7.

MORILLO VELARDE, Eladia., "Memoria de la tierra", en *Poesía Hispánica*, nº 263, X.1974, pp. 7-8.

OYARZÁBAL, Isabel., "¡Yo quiero libertad!", en *Romance*, 15.III.1941, p. 19.

- PALMA, Ricardo., "Flor de Tradiciones", en *Rueca*, Tomo II, pp. 414-415.
- PASAMANIK, Luisa., "Sinfonía alucinada", en *Poesía Hispánica*, nº 271, pp. 5-6.
- PATCHEN, Kenneth., "The Dark Kingdom", en *Rueca*, Tomo II, pp. 150-152.
- PAYA NICOLAU, José., "Poemas desde la duda", en *Poesía Hispánica*, nº 255, III. 1974, pp. 8-9.
- PEÑA, Pedro J. de la, "Ciudad del horizonte", en *Poesía Hispánica*, nº 263, X.1974, pp. 8-9.
- PERAITA GONZALEZ, Graciano., "Poemas de las tardes largas", en *Poesía Hispánica*, nº 256, IV.1974, pp. 22-23.
- PÉREZ-CLOTET, P., "Primer adiós", en *Poesía Hispánica*, nº 279, III.1976, pp. 6-7.
- PRADOS, Emilio., "Ha muerto un poeta", en *Litoral* 13/14. Imprenta Dardo. Málaga, 1970, pp. 57-61.
- PUEBLA, Manuel de la., "Unos apuntes líricos", en *Poesía Hispánica*, nº 256, IV.1974, pp. 23-24.
- RABELL, Malkha., "En el Umbral de los Ghettos", en *Rueca*, Tomo II, pp. 491-492. México, 1945.
- REYES, Alfonso., "La Antigua retórica. Los Siete sobre Deva. La última Tule", en *Rueca*, Tomo I, pp. 357-361. México, 1943.
- RIOSALIDO, Jesús., "Maqamat", en *Poesía Hispánica*, nº 270. pp. 21-22.

- ROBLES, Mireya., "Tiempo artesano", en *Poesía Hispánica*, nº 260, VIII.1974, pp. 10-11.
- RODRÍGUEZ PACHECO, Pedro., "Bajo el signo de acuario", en *Poesía Hispánica*, nº 281, V.1976, pp. 7-8.
- ROJO, José., "Los cuerpos telúricos", en *Poesía Hispánica*, nº 295, VII.1977, pp. 5-6.
- ROSENBAUM, Sidonia Carmen., "Modern Women Poets of Spanish America", en *Rueca*, Tomo III, pp. 199-201. México, 1946.
- RUÍZ BRAVO-VILLASANTE, J. Miguel., "Al otro lado", en *Poesía Hispánica*, nº 290, II.1977, p. 19.
- SÁNCHEZ, José Ruiz., "El ciego de la piscina de Siloé", en *Poesía Hispánica*, nº 277, I.1976, pp. 12-13.
- SANTIAGO, Miguel de., "Catálogo de Insomnios", en *Poesía Hispánica*, nº 293, V.1977, pp. 2-3.
- VEYRAT, Miguel., "Antítesis primaria", en *Poesía Hispánica*, nº 275, XI.1975, pp. 5-6.
- VILLAGOMEZ, Alfonso., "El principio y las zarzas", en *Poesía Hispánica*, nº 257, V.1974, pp. 14-15.
- VIÑAS, Celia., "Antología lírica", en *Poesía Hispánica*, nº 291, III.1977, pp. 10-11.

YVIRICU, Jorge., "Estudios", en *Poesía Hispánica*, nº 273, IX.1975, pp. 11-12.

ZARAK, Ricardo., "Arma blanca", en *Poesía Hispánica*, nº 261, IX.1974, pp. 10-12.

3.- Bibliografía crítica comentada sobre Ernestina de Champourcin

ALVAR, M., "Las islas fugitivas" en *Blanco y Negro*. 19.II.1989, p. 14.

El último libro publicado de Champourcin, *Huyeron todas las islas* constituye para el crítico, el desagravio a tanto olvido, desde su destierro, al que hay que remitirse para entender esta nueva obra: su desgarró religioso.

En esta nueva obra surgen preguntas en torno al hombre-isla, perdido en una soledad que será trascendida: servirá como camino donde cada individuo, a solas, hable con su Dios. Soledad en este sentido es eternidad, aunque implica desasimiento.

Alvar comenta con cierto lirismo los dos símbolos fundamentales de este libro, que se centran en la soledad y el laberinto.

ÁLVAREZ CERÓN, Marceliano., "Ernestina de Champourcin: "Ahora", Poesías", en *Manantial*, nº VI, IX-X.1928.

La reseña, si bien breve, toca los aspectos fundamentales y definidores del libro: desde su acertado título, hasta su contenido claramente innovador, en cuanto a la preocupación por los temas de hoy y, sobre todo, la originalidad de su tratamiento, lo que el autor califica de novedad (modernidad): "un natural buen gusto para tratar motivos trillados".

La honda palpación lírica y esta modernidad son los valores más destacables de esta obra que revela a Ernestina de Champourcin como "un valor cierto en la actual poética española".

ALLER, César., "Ernestina de Champourcin, *Primer exilio*", en *Arbor* (rev. de Ciencia, Pensamiento y Cultura). Tomo 103, nº 402. M., VI.1979, pp. 266-7.

Tras una breve presentación biobibliográfica de la autora, a la que considera plenamente de la Generación del 27, alude el crítico al libro que da título a su reseña: un inventario de recuerdos en el que no aparece la amargura, aunque se perciba el sufrimiento. Un exilio "en son de paz", contemplado con visión serena, reflexiva y trascendente. Champourcin se pregunta qué fue aquello sobre lo que ahora hay luz en su memoria.

ALLUÉ Y MORER, F., "Dios en la poesía actual, de Ernestina de Champourcin", en *Poesía Hispánica*, nº 219, III.1971, pp. 20-22.

Reseña de la antología realizada por Champourcin, de la que se elogia las atinadas observaciones "demostrativas del conocimiento de la materia y asimismo de sus líneas más actuales" de su prólogo y la excelente selección de los poemas. Como defectos: los escuetos datos biográficos, así como no haber señalado el origen de cada poema, cosa que, hubiera garantizado su rigor. Finalmente critica el intento de revelar la faceta "a lo divino", en poetas que él considera "demasiado humanos".

ARAUJO-COSTA, Luis., "Ernestina de Champourcin: *En silencio*", en *La Época*, 1926.

Aunque en algunos momentos el autor de la reseña realiza una crítica "clasista" (encuentra, p. ej., en sus poesías un "señorío" que le viene "de casta"; en la presentación de la autora remite a su linaje...), sin embargo esto no le impide hacer algunas apreciaciones objetivas sobre la obra. Considera todas las composiciones de este libro plenamente simbolistas. Sus inspiradores: Maeterlinck, Rimbaud, Verlaine, Rodenbach, Laforgue y Lautreamont.

Del simbolismo dice que Champourcin prefiere lo sutil, vago y vaporoso; los rasgos profundamente líricos.

Alude también a la originalidad de los poemas en los que se combina acertadamente lo sobrio y lo sincero.

ARCONADA, César M., "Ernestina de Champourcin dice...", en *La Gaceta Literaria*, nº 38, 15.VII.1928, pp. 238-9.

El concepto (su ausencia de) sobre la poesía; el momento de la creación; la impopularidad de los poetas y la nueva poesía; la visión de su propia obra... todos estos aspectos salen a lo largo de la entrevista que hace Arconada a Champourcin.

Quizá lo más destacable -por menos conocido- sea lo que habla Ernestina de su primer poema, titulado "La Rosa", tras sus lecturas de Hugo, Musset y Lamartine. La composición fue, en realidad, un tanteo sobre sus cualidades para la rima. Posteriormente, bajo la influencia de Bécquer, se suceden nuevos ensayos formales, hasta la aparición de su primer libro.

Y, en cuanto a sus aspiraciones poéticas, se confiesa siempre descontenta con su obra: "espero no estar nunca contenta de mi obra. Hasta hoy, mi alegría dura lo que tardo en hacer el poema. Nada más. es tan inmensa la distancia entre la poesía que busco y la que realizo..."

La entrevista es un documento muy interesante sobre esos temas en los que Champourcin apenas sí se ha definido "en prosa" a lo largo de su vida, y aporta claves para la lectura de su obra.

ASCUNCE ARRIETA, J.A., "Ernestina de Champourcin: la autenticidad hecha poesía", en *El Diario Vasco*, I (12.II.1991) y II (19.II.1991).

Estos dos artículos escritos por el profesor de la Universidad de Deusto, nos acercan a nuestra autora desde su vida y su obra, que se van entrelazando con acierto y amenidad, sin que, por otra parte, falte rigor científico en su presentación.

En cuanto a la obra, distingue tres períodos: el del "amor humano" (1905-1936); el del "amor divino" (1936-1974); y el del "amor sentido" (1974-1991). A lo largo de su exposición va desarrollando esta triple faceta, con los acontecimientos vitales y las obras que los integran.

El autor piensa que su exilio se debió a las ideas políticas de Domenchina.

Lo más interesante son las líneas introductorias, en las que Ascunce Arrieta expone los motivos que justifican el silencio mantenido por la crítica literaria, a pesar de que Champourcin haya mantenido una actividad creativa constante e ininterrumpida: su condición de mujer; su poesía fuertemente personal (dice que su obra "hubiera negado o en último caso complicado aún más el complejo y heterogéneo panorama poético del 27); el exilio y su "automarginación" en favor de Domenchina (su lucha por recuperar los escritos de su marido y el reconocimiento de su numen poético).

Anticipa que, pronto, aparecerán sus *Obras Completas*.

BEDELEZ LANDEIRA, Joy., *Women Writers of Spain (An Annotated Bio-Bibliographical Guide)*. Ed. Carolyn L. Galerstein. New York, Greenwood Press, 1986, pp. 88-91.

Es una de las informaciones bibliográficas más completas que se han aportado hasta el momento, sobre todo por los comentarios que ofrece de cada uno de los libros (no figura, claro está, por la fecha de su aparición, *Huyeron todas las islas*). En las líneas, de carácter más autobiográfico (aunque de esto tienen poco), además de distinguir las tres etapas de su obra (amor humano 1926-1936), divino (1952-1974) y retrospectivo (de 1978 hasta el presente), y de aludir a su polifacetismo creativo, habla de Champourcin, como la poeta mejor conocida de la G. del 27.

"The Life, Works, and Historical Testimony of the only Living Woman of the Generation of '27", en *The Mid-America Conference on Hispanic Literatures* (MACHL). University of Nebraska-Lincoln. 1987.

Se trata de una ponencia leída con ocasión de un Congreso de Literatura Española. Abarca tres aspectos: la biografía, la temática de la obra de Champourcin y el tratamiento que le ha dedicado la crítica hasta la fecha. Esta última parte es muy incompleta y sólo aporta, prácticamente, la nómina de los estudios más recientes.

Establece tres etapas en el estudio de su obra: la de pre-guerra (1926-1936) o ciclo del amor humano; la del amor divino (1952-1974) y la del amor anhelado (iniciada con *Primer exilio* y todavía inconclusa).

Ofrece, en la parte final, un apéndice bibliográfico de la autora y de trabajos sobre Champourcin.

BERMEJO, J.M., "Ernestina de Champourcin: 'La poesía no es una profesión ni una obligación'", en *El Independiente*, 12.VII.1990, p. 4.

Artículo-entrevista en el que Champourcin "memoria nítida y viva de la España intelectual y transterrada"- explica los temas por los que siempre se le pregunta: la significación de la poesía en su vida, las tres grandes "cosas" que han marcado su existencia (Dios, el amor -humano o divino- y la poesía); el nacimiento de su vocación poética; su matrimonio con Domenchina... y, finalmente, un repaso de su bibliografía, desarrollado por la propia autora, sin juicios de valor. Comenta su sorpresa al enterarse de la concesión del Premio Euskadi de Literatura en ese año y, como consecuencia, la creación de un premio de poesía con su nombre.

BERTRÁN, Fernando., "Ernestina de Champourcin y la poesía", en *El Consultor Bibliográfico*, Año II, nº 12, Tomo III, Fasc. 1º, VI.1926, pp. 6-13.

Tal vez el autor tendría que haber cambiado el título de su artículo, porque poco se habla de la obra de Champourcin y mucho se divaga sobre la poesía de cuño romántico. Baste decir que califica el libro de "genuina, auténticamente aristocrático", y a Champourcin de bella promesa con un gran temperamento. Poco -nada- más en claro para esta retórica y larga excusa.

BUSTOS, C.I. de., "Champourcin, Hiriart y García Nieto: una cita entre el exilio y la soledad", en *ABC*, 10.XII.1988.

Se da noticia de la presentación de los libros de Champourcin, Rosario Hiriart y José García Nieto, respectivamente, por Manuel Alvar, Francisco Ayala y Fernando Lázaro Carreter. El de Champourcin es el que aparece comentado con mayor extensión, al ser la única protagonista de ese exilio "tan largo que se convierte en olvido", como observó Alvar en sus palabras iniciales. Por este motivo, *Huyeron todas las islas*, es una edición de "desagravio", en la que están presentes la soledad, la melancolía y la eternidad.

La obra, con un claro carácter unitario, aparece llena de símbolos "cuyos sentidos se encuentran en la vida de Ernestina".

Champourcin leyó en este acto su poema "Antigua noticia", dedicado a Rosa Chacel.

CABEZA, Fidel., "Hablando con Ernestina de Champourcin", en el *Diario de Córdoba*, 1928.

La entrevista recoge las opiniones sobre la vanguardia, los escritores jóvenes, la poesía, el papel de la mujer en la literatura y la propia obra de Champourcin.

Resulta de gran interés por las manifestaciones que hace sobre estos temas. La vanguardia puede definirse como el odio al estancamiento y la búsqueda del propio camino por parte de los jóvenes escritores.

De entre los nuevos prosistas, destaca a Antonio Espina; entre los poetas, además de Juan Ramón, a Alberti (*Sobre los Angeles*), el Lorca del *Romancero Gitano*; Emilio Prados, Altolaguirre y los cantores de la "ciudad moderna", Arconada y Obregón.

Chacel, Carmen Conde, Concha Méndez y Josefina de la Torre son ya destacadas poetas.

Habla de que tiene en preparación un libro en verso y ensayos de teatro y prosa que no piensa publicar nunca.

En cuanto a la influencia del cine en el nuevo arte, señala que ha sido muy beneficiosa, porque ha contagiado su dinamicidad, aunque necesita una "literatura nueva despojada de sí misma; una antiliteratura".

CANALES, Jacques., "Ernestina de Champourcin", *La tarde*, 1.IX.1987, p. 26.

A lo largo de esta entrevista, se traza en breves líneas parte de la biografía de Champourcin, sobre todo su marcha a Méjico y su vuelta con ocasión del homenaje a León Felipe, del que la poeta conserva un buen y grato recuerdo, al

haber sido expresamente invitada para asistir a él. Hace hincapié en que su presencia durante el exilio en ese país no fue ni literaria ni intelectual.

CANSINOS ASSÉNS, Rafael., "En silencio... (poesías), por Ernestina de Champourcin (con ilustraciones de Carlos A. Castellanos)", en *La Libertad*, 4.VI.1926.

Extenso y escasamente aprovechable artículo de Cansinos Asséns, que hace una larga digresión en torno a la poesía de hombres, ya sin sentido y esta nueva poesía de mujeres, que parece suscitar su arrebató y elogio.

Destaca como nuevos valores a Pilar de Valderrama y Ernestina de Champourcin, de la que comenta, ofreciendo ejemplos, su primer libro. Considera "Plegarias tristes" y "Rimas sedientas" las partes más interesantes, donde la autora da su nota más intensa.

Se trata de una crítica reivindicadora de las evanescencias líricas femeninas de nuestra autora.

CAPÁNAGA, Victorino., "De Champourcin, Ernestina: *Dios en la poesía actual*", en *Augustinus*, Vol. 18, nº 69, 1073, p. 88.

Breve reseña en la que se destaca el acierto de Champourcin en esta antología al reunir voces tan diferentes, de España y América, rompiendo así la rutina de selecciones anteriores.

Sin opinar sobre el valor estético de los poemas, considera el autor que la fuerza que los alienta es su mismo afán: la búsqueda de Dios.

Señala que por primera vez la poesía vasca forma parte de una obra de este tipo.

CARDOSO, Jorge., "Ernestina de Champourcin" ("Alberti no me interesa, ni yo a él")", en *El Mundo*, M., 23.II.1990, p. 34.

Entrevista que mantiene el autor del artículo con Champourcin. Gira sobre todo en torno a su injusta marginación como poeta del 27; a sus recuerdos sobre esta generación, y la opinión que le merecen algunos de sus integrantes (p. ej. Diego o Alberti) y escritores actuales (Cela).

CARDOSO, Jorge., "Ernestina de Champourcin vive sus horas amargas en soledad", en *La Región*, 18.II. 1990, p. 29.

Artículo reivindicativo, a los pocos días del fallecimiento de Dámaso Alonso, cuando se pensaba que el último vestigio de la generación del 27 era sólo Alberti. Se aporta una escueta biobibliografía de Champourcin y aparecen opiniones de esta autora sobre la consideración de la mujer en la década de los 20, la generación del 27, etc. El tono del artículo resulta un tanto sensacionalista.

CASTELLANOS, Mario., "Nuevas Figuras de la Poesía Femenina Hispano-Americana. Ernestina de Champourcin y su libro: *En silencio....*, en el *Imparcial* (Montevideo), V. 1927.

Aunque largo, el artículo es una interminable profusión de languidecientes frases que poco de sustantivo aportan a la presentación del primer libro de Champourcin, del que se reproducen diferentes poemas. Parece que el autor quiere destacar el contraste entre esta poesía evanescente y soñadora y "las crudezas verbales de los "ultras" -que tienen oído de cigarra y ojos de langosta-" Lo único aprovechable es el párrafo final, en que, aparte de constatar que Champourcin es una revelación de la lírica femenina de habla hispana, sin embargo dice que tiene que adquirir mayor perfección formal.

También resulta interesante un dato que aporta: Castellanos afirma conocer desde hace tiempo "las disposiciones poéticas" de Champourcin, y haber leído un poema publicado en una revista madrileña hace tiempo, que califica de incoloro, sin vigor emotivo ni seguridad. De ahí el contraste que acusa entre esos primeros versos y *En silencio...*

CONDE, Carmen., "Ernestina de Champourcin. Poesía de amor", en *La Verdad* (Murcia), 28.VI.1926, p. 4.

A Carmen Conde le resulta un poco difícil escribir con objetividad sobre estos dos nuevos libros de su amiga. La dificultad sólo es teórica, porque además el artículo obedece a una razón de entusiasmo literario.

La autora, que se confiesa lectora de la obra de Champourcin desde 1927, encuentra en esas dos entregas un cambio fundamental: el deseo de pureza, aislamiento y depuración ha sido sustituido por "el delirio cósmico del amor estremecido, del amor con electricidad de arrebató". Piensa que el amor ha pasado por "el espíritu ayer enfriado por exceso de inteligencia", y que resulta muy interesante observar el tránsito de la interpretación pasiva de la vida a su "turbada sensación".

Cántico inútil y *La casa de enfrente* son, en realidad, una confesión, en los que poeta y persona parecen haber encontrado definitivamente su destino de mujer.

De la primera obra ofrece dos poemas, que le recuerdan, respectivamente, a "la primera poetisa que era la poetisa hoy hallada" y a la última, de la que "todo su ser es esclavo del sino y del signo del amor".

La casa de enfrente, prologada por unas décimas "de alta calidad finísima", es una nueva búsqueda y hallazgo de la Belleza; casi un poema en prosa, "con la nota sostenida del amor".

"Ernestina de Champourcin", Cartagena, V.1928.

Se anuncia el próximo libro -todavía sin publicar- de Champourcin. La escritora elogia ya su título como algo definitivamente logrado, y sitúa a nuestra autora "dentro de lo más nuevo de lo nuevo".

Señala que unas cuartillas depuradas de Juan Ramón -que nunca llegaron-, precederán esta obra.

DEBICKI, Andrew P., "Una dimensión olvidada de la poesía española de los '20 y '30: la lírica visionaria de Ernestina de Champourcin", en *Ojancano*, vol. I, nº 1. 1988, pp. 48-60.

El autor del presente estudio analiza en los libros de Champourcin escritos en el período 1928-1930, lo que considera clave para su interpretación: la lírica visionaria (término que acuña de Bousoño), su riqueza imaginística. Algunos poemas de estas obras deben por este motivo, relacionarse con las de otros poetas del 27: con *Poeta en Nueva York*, *Sobre los ángeles*, y con la mayor parte de la poesía de V. Aleixandre.

Muestra cómo estas imágenes, con ecos modernistas en algunos casos, aunque pudieran considerarse convencionales aisladamente, sin embargo, tal y como se presentan en el poema -en sucesión-, crean un proceso imaginativo y transformador de la realidad: se personifican y visualizan estados de ánimo y, sobre todo, todo lo relacionado con el amor. Este aparece casi siempre presentado por medio de imágenes cósmicas de lo natural. Anhelado amoroso (de la amante y del amor) que llega a adquirir dimensiones místicas.

Cántico inútil sería la obra cumbre, donde se produce una mayor abundancia de efectos visionarios, por la intensidad del tema amoroso, desprendidos ya de las reminiscencias modernistas que se encontraban en libros anteriores.

Resulta novedoso este tratamiento de la obra de Champourcin, aunque el crítico reitera con machaconería la misma idea. Están bien elegidos y comentados los poemas que ofrece.

DOMENCHINA, J.J., "Ernestina de Champourcin (*Cántico inútil*). I." en *La Voz*, V.1936.

"Obra y gracia de mujer", esta es la definición de Domenchina a *Cántico inútil*. Aunque se trate de una poesía desnuda (en su fondo y su forma), que transparente la verdad y esencia del espíritu que la ha creado, sin embargo Champourcin "no se vale -no se prevale- de la poesía para espiritualizar sus instintos". El libro constituye un ejemplo de pureza, desprovisto de retórica.

"Ernestina de Champourcin (*La casa de enfrente*). II" en *La Voz*, V.1936.

Esta novela es el complemento y la versión en prosa de su *Cántico inútil*. La obra, calificada como original y vehemente, al contar sus más hondos y personales hallazgos poéticos. Su trasunto narrativo responde con fidelidad al "trasunto" espiritual de la autora.

A lo largo del artículo, analiza sobre todo el personaje central, Elena, "arquetipo novelesco" con un profundo sentido de la feminidad, que muestra sin recato a lo largo de la narración. Domenchina añade que lo más íntimo de la protagonista, se hace "hombre" y así, Arturo (el otro personaje que se desdibuja) no es más que el desdoblamiento de los parajes interiores de Elena.

Equipara su lenguaje al de sus versos.

DORESTE, Ventura., "Ernestina de Champourcin: *Presencia a oscuras*", en *Insula*, nº 84, XII.1952, p. 7.

Doreste acoge con alegría este nuevo libro de Champourcin por un doble motivo: por ser el primero que, sin presentarse en colectáneas ha tenido ocasión de leer de nuestro poeta y, en segundo lugar, por el tratamiento de esta poesía: un canto apasionado a Dios, no un libro de tendencia mística. Lo pone en contraste con otras obras, más abundantes en la literatura, en las que si bien Dios constituye su objeto, lo es de una forma agónica, furiosa (p. ej.: Unamuno).

Subraya como características su afán de pureza y sus versos conmovedores y sabiamente contruidos (aunque añade: "sin que el conocimiento cabal de la técnica les reste vigor lírico"..

ESCORIAZA, Teresa de., "Un astro nuevo", en *La Libertad* II.1926.

El artículo (un verdadero pretexto para disertar superfluamente sobre el feminismo, su historia y su situación en España) presenta, por vez primera, a Champourcin al público. Todavía no se había publicado su primer libro, pero se ofrecen tres poemas suyos como muestra de su arte. El mucho empalago de Teresa

de Escoriaza queda, en alguna medida, paliado con esta frase feliz: "En esta ocasión estoy pagada con haber tenido la suerte de hacer imprimir por primera vez el nombre de Ernestina de Champourcin", que es, en realidad, un vaticinio: "este nombre que tantas veces ha de salir de las prensas".

ESPEJO-SAAVEDRA, Rafael., "Sentimiento amoroso y creación poética en Ernestina de Champourcin", en *Revista Interamericana*, Primavera de 1982, Vol. XII., nº 1 Puerto Rico, 1983. pp. 133-139.

Los dos temas que dan título al estudio de Espejo-Saavedra se analizan en diversos poemas de *La voz en el viento*. Tanto el amor como la forma estrófica -el soneto- que lo reviste está dentro de la tradición literaria desde Garcilaso hasta nuestros días, pero en Champourcin cobra nuevas resonancias, al utilizar, por ejemplo, imágenes típicas de la Edad Media y el Renacimiento e invertir su significación: la "cárcel de amor" no será tal, sino liberación de las ansias amorosas de la amada. Igualmente, el uso de imágenes eróticas y místicas -muy al uso en la poesía barroca-, a juicio del crítico no hacen posible una lectura "a lo divino" de los poemas, aunque se idealice el amor humano hasta confundirse con el divino; en Champourcin, la elementalidad del sentimiento dificulta esta interpretación.

También el buceo en la creación poética aparece con novedad de tratamiento, al ser posible una doble intelección del "tú": como encarnación de la poesía (de la Belleza), o como máscara del "yo" poemático.

El autor compara, en cada caso, las reminiscencias de poetas del 27 -Salinas, Guillén- o la influencia de G. Diego, aunque se queja del injusto olvido con que se ha tratado a Champourcin, a pesar de que la calidad de su obra presente notas de gran originalidad.

FERREIRA DE CASES., "En silencio..., de Ernestina de Champourcin", en *ABC* (Lisboa), 25.VII.1926.

Aunque rica en escritoras cultas y fecundas como la Pardo Bazán, el artículo inicia su reseña acusando la actual falta de mujeres poetas: "Espanha é pobre em poetisas" (exceptuando, claro está a Rosalía de Castro). Ante este panorama, Champourcin se revela como uno de los últimos triunfos de la poesía española.

Compara su libro con los primeros de Rubén, Juan Ramón, los Machado, Villaespesa o Carrere.

GARFIAS, Francisco., "Juan Ramón recordado", en *Nueva Estafeta*, nº 41, IV. 1982, pp. 98-99.

Extensa reseña de *La ardilla y la rosa*, en la que, más que hacer una valoración del libro, se glosan los recuerdos vivenciales de Juan Ramón Jiménez. A

este respecto, matiza algunos rasgos mal interpretados sobre su carácter, y habla de su influencia estética y vital.

El artículo resulta de escaso interés crítico: se limita casi a copiar lo que se relata en *La ardilla*. El capítulo del exilio le parece lo más interesante del libro.

GIMÉNEZ CABALLERO, E., "Tres veces amor: Champourcin", en *El Sol*, 22.VI.1927, p. 2.

La reseña recoge noticia de la publicación de libros de tres poetas. Champourcin es la última, con *En silencio...* del que sólo se comenta, entre paréntesis, que es "un poco a la antigua". Giménez Caballero anuncia, en cambio, la aparición de unos versos sueltos (que luego formarían parte de *Ahora*) "alegres, puros, objetivos, nuevos, nuevos, nuevos". El resto de su escuetísima "información" es un diálogo inventado entre él y un hipotético librero que todavía no ha recibido esa nueva entrega, con la sorna típica de Gecé: "Preferí esperar en el aire, sumido en la carlinga, aturdido de motor y de velocidad inútil".

"Ernestina y Juan Ramón", en *Diario 16*, 25.VI.1981, p. IV.

En esta charla -más que artículo- de Giménez Caballero y Champourcin (después de muchos años de no haberse visto) se rememoran los años de *La Gaceta Literaria*. (Gecé le recuerda la fecha y los nºs de sus colaboraciones), y algunas anécdotas de Juan Ramón -sobre todo de la última parte de su vida- recogidos en *La ardilla y la rosa*.

GINER DE LOS RÍOS, Fco., "Ernestina de Champourcin". (Presentación del recital poético-homenaje ofrecido el 14.XII.1989 en Málaga).

Una de las más entrañables semblanzas escritas sobre nuestra autora. Una biografía hilvanada con los recuerdos del mutuo exilio mejicano -señala como una de las claves del destierro en Champourcin "la invasión amorosa" de esa tierra que les acogió-, en la que también hay lugar, naturalmente, para la poesía: Ernestina es una figura esencial de la generación del 27. Y aboga porque sus traducciones de Elizabeth Barret y Emily Dickinson se incorporen a su obra poética.

Alude también a la actitud "siempre poética, abierta y generosa" de Champourcin "en la amistad de tantos solitarios" (v. gr. Emilio Prados).

GUTIÉRREZ MARÍN, Claudio., "En silencio...", en *Revista de Segunda Enseñanza*, nº 24, VI.1926, pp. 285-287.

Artículo de marcado carácter sentimental y cursi; recoge las impresiones que le han producido la lectura de este libro. Elogia el acierto del título, "que sabe expresar todo un estado de alma" y de las semejanzas de ciertos poemas con la obra de Juan Ramón, Machado o Rubén.

JANÉS OLIVÉ, J., "El *Cántico inútil* de Ernestina de Champourcin", en *La Vanguardia*, 1936.

Es una de las críticas coetáneas mejores que pueden encontrarse de *Cántico inútil*. Una vez que el autor ha entrado en materia (tras un relativamente extenso discurso sobre la poesía escrita por mujer -y, en el caso de Champourcin, "en mujer"- y la escrita por el hombre), presenta el libro: constituido por algunos poemas de su obra anterior (*La voz en el viento*), y por otro inédito (*Cumbre sin cielo*): dos partes de un mismo poema que se complementan de forma que la segunda quedaría hasta cierto punto inexplicada sin la primera. Considera el poema "Plenitud" como el vértice del libro: páginas atrás, una poesía de presentimiento, sueños, deseos e intuiciones; más adelante, poesía de verdades, de sueños más altos. En esta segunda parte, la materia lírica se hace más intensa, y se encuentran, en su opinión, los mejores poemas, entre los que destaca el titulado "Cobardía".

Janés critica -con tino y objetividad- la inconsecuencia que se advierte en la poesía de Champourcin entre el sentimiento y su expresión. Piensa que la mucha intimidad que nuestra autora vierte en sus versos no se corresponde con lo que debería ser su correlato formal: la confesión estalla con un tono demasiado grandilocuente. Teme que este desacuerdo entre el contenido y lo poco recatado de la expresión pueda quebrar a "poeta tan alto (que, a nuestro criterio, figura ya entre los mejores de la actual literatura castellana)". Y pone ejemplos concretos: el largo metro de sus composiciones; el exceso de signos de admiración, que da sensación de grandilocuencia... "No es, por lo tanto, la de Ernestina de Champourcin poesía de sugerencias (...). Pero en sus versos abunda la poesía oculta entre palabras, la que no se percibe si no es con los sentidos".

JIMÉNEZ FARO, Luz María., "Ernestina de Champourcin: un peregrinaje hacia la luz", en *Ernestina de Champourcin. Antología poética*. Torremozas, M., 1988, pp. 9-17.

Acertado prólogo de Champourcin y su obra que se presenta, como indica su título, como una trayectoria --búsqueda con claroscuros- hacia la luz: la verdad. Verdad que, en su primera etapa (hasta *Cántico inútil*) radica sobre todo en el hombre pero que, a partir de *Presencia a oscuras*, se enraiza profunda y definitivamente en Dios, que es ya su razón permanente, y que aparecerá a lo largo del resto de su obra.

Jiménez Faro quiere rendir homenaje con estas certeras palabras y su antología a Champourcin y su largo quehacer poético.

JIMÉNEZ MARTOS, Luis., "Ernestina de Champourcin y la poesía esencial", en *Ya*, 19.XI.1988.

La publicación de la *Antología poética* (1988) de Champourcin a cargo de Torremozas, y los "Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón", dan ocasión a Jiménez Martos para trazar el itinerario poético de Champourcin, de quien elogia, en primer lugar, sus ejemplares páginas sobre Zenobia Camprubí (en *Los Libros de Fausto*) y su fidelidad a la amistad de Juan Ramón.

Toda su obra tiende a un mayor ahondamiento existencial, culminado con lo que hasta ese momento era su último libro publicado, *La pared transparente*: la poeta se queda a solas con la Verdad, que es la desnudez a la que progresivamente ha aspirado. Formalmente esta idea se materializa en el acendrado uso del heptasílabo libre, apretado de contenido, sintetizador...

Interesante artículo, a pesar de su necesaria brevedad.

LARRAURI, E., "Atxaga y Ernestina de Champourcin, premios Euskadi de Literatura" en *El País*, 20.X.1989.

Brevísima noticia de la concesión del citado premio a la obra de creación literaria en castellano (la *Antología poética* de Torremozas), en el que, sin embargo, resulta de interés el texto del jurado, que reconoce "la importancia de esta autora, componente de la 'generación del 27'", que con este galardón, intenta recuperar una obra literaria que "por culpa del exilio no tuvo la difusión y el reconocimiento que merecía".

LID (¿seudónimo?)., "Ernestina de Champourcin: "La poesía está por encima de las becas", en *La Opinión*, (Murcia), 20.VII.1988, p. 43.

Artículo-entrevista de carácter divulgativo. Se alude a sus últimas obras publicadas, entre ellas sus colaboraciones en los "Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón". Afirma Champourcin que prepara otro libro -similar a *La ardilla y la rosa*, sobre Gerardo Diego.

De escaso interés, se introducen algunos errores biográficos.

LIZASO, F., "*Ahora*, por Ernestina de Champourcin". La Habana, 1928.

Brevísima reseña en la que se recogen impresiones de la lectura de *Ahora*; se destaca sobre todo su pureza lírica, y ese anhelo, cuya realización no siempre se consigue, en opinión del crítico. Encuentra todavía algunas reminiscencias "que irán desapareciendo" de Gabriel y Galán y Vicente Medina.

Apunta que nuestra poeta muestra en esta obra sus tanteos hacia algo que todavía no ha alcanzado: "el poeta ha visto con claridad el camino, y sólo falta ahora que lo convierta en su camino". Le desea que "arroje el lastre que entorpece su viaje hacia la poesía más nueva".

Es una pena que Lizaso no concrete en qué consiste ese "lastre": si en la expresión formal o en el contenido.

LÓPEZ MARTÍNEZ, José., "Ernestina de Champourcin y sus poesías del exilio", en *Ya*, 9.XI.1978.

El autor se plantea la significación del exilio en cualquier ser humano, y, en contraste con otros trasterrados que han mantenido una actitud resentida, elogia este libro, "desvinculado de toda intencionalidad política", en el que, se trasluce la vida como es: con dolor y esperanza. No se hace ningún juicio de valor de carácter formal. Se esboza una breve biografía de la autora.

LLORCA, Carmen., "Ernestina de Champourcin", en *Pueblo*, 6.IV.1973.

Después de unas líneas introductorias en las que habla de la puntual asistencia a una tertulia literaria (no se alude al lugar) de Champourcin junto a Carmen Conde y otras, la autora se refiere a la antología *Dios en la poesía actual*, que juzga estar hecha con elegancia y acierto; intentar "historiar la vida intelectual española desde comienzos de siglo". Apreciación un tanto difusa o inconcreta. Destaca la presencia de Champourcin en esta obra, dada su resistencia a incluirse en ella.

M.C., "Un bello poema de Ernestina de Champourcin", en *El Uruguay*, Montevideo, XI.1927.

Se transcribe el poema "Lejanía", y lo acompañan unas notas firmadas por M.C. (¿Mario Castellanos?), de una cursilería muy notable. Quizá lo más interesante de esta breve reseña-presentación sean algunos datos que aporta: dice que Champourcin es una figura de relieve prestigioso en los círculos literarios madrileños. Da noticia de la preparación del próximo libro de nuestra autora que "corresponde (como parece que les anticipó Champourcin en una carta) a una nueva evolución de su espíritu"; y que la poetisa también les ha confesado que "le interesa mucho el movimiento literario llamado "de vanguardia", pero sin adoptar todas sus ideas".

MANEGAT, Julio., "Alfar, nueva colección de poesía", en *El noticiero Universal*, 11.VIII.1975.

En muy breves líneas se da noticia de la publicación, por la Editora Nacional, de la poesía de Juan José Domenchina en México y se señala la "delicada objetividad", la "transida ternura" con la que Champourcin ha realizado esa edición.

MARTÍNEZ RUÍZ, Florencio., "*Antología poética. Huyeron todas las islas. Ernestina de Champourcin*", en *ABC*, 1988.

Más que una presentación -que también la hace-, el crítico de *ABC* traza la trayectoria poética de Champourcin ("única poetisa del 27 que sobrenada los accidentes de generaciones y de épocas"): desde sus influencias adquiridas (Juan Ramón, San Juan, Guillén) y, sobre todo, su "continuum" poético. La preocupación metafísica, incluso cósmica, preside el curso de toda su poesía, enraizada, sin embargo, profundamente en lo humano. Un proceso de introspección coherente y maduro: la lucha "de lo inútil contra lo puro esencial". Nada se pierde, piensa Martínez Ruíz, en su lírica, sino que se transforma.

Elogia el feliz prólogo de la *Antología*, a cargo de Jiménez Faro, y echa en falta que no haya ningún poema de *Presencia a oscuras* en esta selección.

MÉNDEZ CUESTA, Concha., "Ernestina de Champourcin. *En silencio...*", en *El Sol*, VI.1926.

Breve comentario de carácter intuitivo e impresionista sobre el primer libro de Champourcin en el que obseva que las imperfecciones de sus versos no son defectos de técnica, sino de una sensibilidad que todavía no acierta a expresar sus sentimientos. Concha Méndez atribuye esta indecisión expresiva a la extremada juventud de nuestra autora.

El resto de la reseña (su mayor parte), es una divagación poética a propósito de Champourcin.

MIRÓ, Emilio., "Ernestina de Champourcin. Ildfonso M. Gil., J. Casaldueiro. Diego Jesús Jiménez", en *Insula*, nº 267, II.1969, p. 2.

En una de sus célebres páginas dedicadas a la crítica de poesía, Emilio Miró comenta el último libro de Champourcin, *Cartas cerradas*, que, en una métrica y lenguaje tradicionales se presenta, sin embargo, lleno de una profunda espiritualización lírica. El mensaje no puede ser más claro: se busca el misterio de la poesía, y se encuentra en el diálogo con Dios: "La vida del poeta es dialogar contigo", dice uno de estos poemas.

El crítico recibe con alegría esta obra llegada de "nuestros escritores alejados" y elogia su sinceridad e intimismo.

"Ernestina de Champourcin. Jesús Hilario Tundidor", en *Insula*, nº 326, II.1974, p. 6.

Tras un acercamiento bio-bibliográfico, en el que se da razón de la presencia/ausencia de nuestra poeta en significativas antologías literarias, Miró realiza un análisis descriptivo de *Poemas del ser y del estar*, nuevo libro que es prolongación, en cierto modo, de sus *Cartas cerradas*; de nuevo, el "tema" es Dios.

Apunta, sin embargo, la evolución de su poesía: aquí casi todo lo humano se ha borrado; la poesía, más que un monólogo en soledad, es el vehículo de comunicación con ese gran interlocutor divino. Dios es el arraigo hondo y completo, ante el que se anulan todos los desarraigos.

Este despojamiento íntimo tiene su correlato en la expresión, que tiende al despojamiento total, a la esencialidad. El verso es escueto, ceñido, desnudo.

Para el crítico esta obra es casi inhumana, al ver la honda depuración de toda la realidad, e incluso le resulta insólita dentro de la poesía religiosa.

Aboga porque se publique íntegra la obra lírica de Champourcin para facilitar su conocimiento.

"Carmen Conde y Ernestina de Champourcin", en *Insula*, nº 390, IV.1979, pp. 6-7.

Primer exilio es la obra que analiza con extensión y profundidad (las que le permiten las comprimidas líneas de esta revista). El libro recorre la geografía -física y espiritual- de Champourcin: aparecen los lugares transitados hacia el exilio. Un tiempo pasado que ha quedado descarnado, reducido sólo al recuerdo, a lo esencial del recuerdo. "No se trata de escribir lo que sucedió", sino lo que permanece en la sensibilidad. El destierro es vivido paso a paso, con la incertidumbre del presente y del porvenir. Todo este itinerario aparece trazado en heptasílabos blancos que, lejos de dar monotonía al poemario, lo tamizan de cualquier exceso verbal, con una contenida expresión, en la que se abre paso a la eternidad -el tiempo "sin tiempo" de la última parte-: el anhelado y definitivo destierro.

"Los Libros de Fausto", en *Insula*, nº 461, IV.1985, p. 4.

El artículo, aparte elogiar la meritoria labor realizada por A. del Villar con esta editorial, comenta algunos de sus libros publicados en las diferentes colecciones que Los Libros de Fausto fue creando.

Dedica a Champourcin un extenso apartado, tomando ocasión de sus libros *La ardilla y la rosa* y *La pared transparente*. De esta última esboza, muy

acertadamente, sus líneas fundamentales -contenido y forma- y destaca como rasgo sobresaliente sus reminiscencias juanramonianas.

"Entre la huída y la entrega", en *Turia* (Revista Cultural), nº 14, VI.1990, pp. 223-226.

Se trata de un estudio de la trayectoria de esta poeta que el crítico define en sus líneas introductorias como "figura femenina indiscutible del grupo poético de 1927". Una gran parte de él la presencia, influencia y magisterio juanramoniano sobre Champourcin, quien, con fidelidad absoluta a éste, ha ido, sin embargo, configurando su propia y personal voz lírica.

El autor echa en falta la existencia de unas poesías completas y agradece por eso la reciente *Antología poética* de Torremozas.

El último libro de poemas, *Huyeron todas las islas* constituye el objeto de su incursión en la obra de Champourcin. Describe y analiza su contenido y forma (llena de nuevos y ricos símbolos), que aspiran a la luz. Todos los poemas, a su juicio, están llenos de su fe y esperanza de trascendencia, magníficamente expuestos en un lenguaje altamente poético.

"La voz transfigurada de Ernestina de Champourcin", en *Ernestina de Champourcin*, La ola gratinada, Centro Cultural de la Generación del 27. Málaga, 1991, pp. 8-9.

Es la última crítica que ha realizado E.Miró sobre nuestra autora, y quizá la más completa en cuanto a la visión totalizadora de su obra poética, que divide en dos períodos bien diferenciados. El primero, de 1926 (fecha de la aparición de su primer libro) hasta 1936. El segundo, todavía sin cerrar, comprendería un silencio de 16 años (final de la guerra-publicación de *Presencia a oscuras*, primera obra en el exilio).

En este periplo poético, destaca, como culminación lírica de Champourcin, *La voz en el viento* y *Cántico inútil*; la religiosidad que, si bien ya estaba presente en sus dos primeros libros, se hace más honda y compleja en obras posteriores, hasta *Primer exilio*. Destaca también la originalidad metafórica e imaginativa de *Huyeron todas las islas*.

Aunque breve -esta "voz transfigurada" prologa una antología poética de nuestra autora-, aporta formal y conceptualmente muy interesantes y acertadas claves para la interpretación de su poética.

MORA, Fernando., "En silencio...", en *La Región* (Santander), 9.VI.1926.

De poesía delicada y de buen gusto se definen estas "rimas humanas" que componen *En silencio...* El autor divide el libro en cuatro partes, que coinciden con los títulos que encabezan las secciones de los diferentes poemas. En la primera

predomina lo descriptivo; en la segunda, las poesías místicas (más logrados, a su juicio); en la tercera la pasión y, en la parte final ligeras composiciones con cierto tono de amargura.

Alude el autor a la admiración de Champourcin por la obra de Juan Ramón.

MORALES, M^a Luz., "Amistad a los poetas", en *El Sol*, 1930.

El artículo recoge el texto que envió Champourcin a la autora, con ocasión de una encuesta titulada "Lo que leen y lo que debieran leer las mujeres". Morales se disculpa de haber tardado dos años en sacar a la luz estas líneas que constituyen un documento interesantísimo sobre la educación poética de la mujer, que tiene que liberarse de los tópicos y empalagosos versos ochocentistas y abrirse a los nuevos libros y los jóvenes poetas. "No creáis en la oscuridad de los escritores modernos; es una etiqueta fabricada por algún crítico a fin de imponer su opinión a un público mal informado". Entre estos "nuevos" destaca a Juan Ramón, Alberti y Emilio Prados, y, en un tono de deliciosa arenga, dice: "¡Leed a los poetas, mujeres españolas!". Y, de esta forma, lo que parecía por el título, constituir un alegato feminista, es una invitación a salir de la ignorancia y de los tópicos sobre los gustos estéticos de la mujer.

MURCIANO, Carlos., "*El nombre que me diste*, de Ernestina de Champourcin", en *Poesía española*, nº 98, II.1961, p. 9-10.

Esta nueva entrega poética, tras un silencio de ocho años desde la publicación de su último libro, vuelve a ser una confidencia de la poeta: Dios, en esta ocasión, aparece como la verdad que cautiva sin murallas (a diferencia de su libro anterior, en el que el "yo" poético se encontraba en libertad, con el Dios que llevaba dentro).

El poeta y crítico elogia el lenguaje sencillo y claro -siempre palabras usuales, nunca rebuscadas- con los que expresa su mundo interior.

"Correo poético español", en *Poesía de Venezuela*, nº 92, Caracas, VII-VIII/1978, p. 4.

Primer exilio es el libro que comenta con brevedad Carlos Murciano en esta página poética española. El autor destaca, sobre todo, la visión optimista con que Champourcin contempla sus años de destierro, en los que el rencor no tiene cabida.

"Cercado sin remedio", en *Ya*, 29.XI.1984.

El artículo se inicia recordando el verso de un poema de *El nombre que me diste*: Dios cerraba la salida, cercaba el alma. Ahora, en *La pared transparente*, lo que cerca "sin remedio" es la ciudad con sus soledades, sin corazones ni miradas:

sin hombres. Aunque el crítico señala el optimismo y la claridad de la parte intermedia, "Luz en la memoria". Sin embargo piensa que su tono general es de desesperanza; desesperanza que posiblemente pueda convertirse, con la muerte, en nueva y definitiva luz.

Los versos, confidenciales, contienen mucha vida "volcada y contada".

"Correo poético español", en *Poesía de Venezuela*. Caracas, I-III.1988, p.4.

Se da noticia del homenaje rendido a Champourcin por la revista que dirige desde la Universidad de California la poeta Ana M^a Fagundo. En él aparece un artículo de Arturo del Villar, "La vida con las palabras de Ernestina de Champourcin", y una muestra de sus poesías. Se incluye un brevísimo apunte biográfico.

NEVADO, ÓSCAR., "Leyendo un libro de versos (Impresiones)", en *Cartagena Nueva*, 9.VI.1926.

Más que crítica, se trata, como indica su título, de impresiones de la lectura del primer libro de E. de Champourcin, *En silencio...*, realizada con exagerado romanticismo, que no hace sino elogiar con cursilería autora y obra.

NEVADO, O(scar)., "La señorita de Champourcin ha escrito un libro de versos", en *Cartagena Ilustrada*, VI.1926.

Breve reseña sobre el primer libro de la "colaboradora de esta revista", *En silencio...* Rimas delicadas, pensamientos profundos y formas originales. Tanto como no decir nada.

Se elogia la cuidada edición y sus ilustraciones.

OBREGÓN, Antonio de., "Ernestina de Champourcin, *La casa de enfrente*", en *El Sol*, 28.VI.1936.

El escritor aparece sorprendido por las dotes novelísticas de nuestra autora, una escritora "de valores propios y nada corrientes".

Elogia la publicación de esta obra donde prepondera lo biográfico y la introspección psicológica. En cuanto a la forma, destaca su brillante perfección, que equipara a la de su obra poética.

OLMEDILLA, J.G., "*En silencio...* por Ernestina de Champourcin", en *Heraldo de Madrid*, 13.VII.1926.

De apasionada y contenida califica el crítico esta obra romántica, llena de sentimiento y feminidad (valores en desuso pero que él considera todo un logro), que se destaca en un panorama literario más bien escaso de poetisas-mujeres. Encuentra en Champourcin afinidad con Mistral y A. Storni y no duda en afirmar de este libro que "se ha revelado con él la primera de nuestras musas contemporáneas". El tiempo, concluye, y otras obras suyas le darán, si no, la razón.

ORY, Eduardo de., "Ernestina de Champourcin", en *España y América* (Cádiz). IV.1927.

Más que una reseña bibliográfica, es un muestrario de algunos de los poemas del primer libro de Champourcin, del que el autor destaca la concisión, el comedimiento, la ausencia de vulgaridad en su expresión.

Comenta que esta obra ha sido muy bien acogida entre la crítica.

PÉREZ FERRERO, M., "Cosas vistas, oídas, leídas...", en *Heraldo de Madrid*, 1932.

Con desenfado y cierta sorna (en cuanto que se define el libro como un "Tratado de Paleografía", al ir precedido de la caricatura lírica de Juan Ramón Jiménez) se da noticia de la publicación de *La voz en el viento*, sin nada más.

RIVAS CHERIF, C., "Poesía. Poetisa" en *El Sol*, 23.III.1932

La Voz en el viento, más que una colección de poemas, es todo un poema compuesto bajo la misma inspiración, con el mismo aliento. Destacan en él las imágenes de fluido lirismo, y los versos sin rima, rara vez asonantados en romance, "sin "argumento" histórico, sin anécdota personal, sin un ¡ay!, sin un suspiro, disimulada la angustia por tan inflexible rigor en el sometimiento a la verdad interior como a la dignidad de la palabra". Esto es lo que más llama la atención de Rivas Cherif: una poesía que se ciñe al dictado del mundo interior de la poeta, que lo es, de "carne y hueso".

Y, más que elogiar la caricatura lírica de Juan Ramón que introduce el libro, muestra su sorpresa ante este raro autógrafo, "de penosa cuanto ilegible caligrafía" que, sin embargo, une, en similar trazado, a los fastos de la literatura española contemporánea: Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Altolaguirre...

S.A., "Ernestina de Champourcin", en *La voz del Cantábrico*, XI.1928.

Se trata de una "silueta lírica" de nuestra autora con la que se que intenta para mostrar así la participación de la mujer en el panorama moderno, porque "Las mujeres -poetas- no escriben". El autor dice que, sin embargo, alrededor de "La Gaceta Literaria" van surgiendo valores efectivos: Rosa Chacel, Concha Méndez Cuesta y Ernestina de Champourcin.

En su parte dedicada al "retrato de mujer", define a Champourcin como una mujer delicada, que produce una sensación de "sugestiva feminidad"; asimila lo más escogido de los movimientos actuales, "incorporándose moderna y entusiasmada -en su departamento de celuloide- a la larga cinta de las proyecciones trascendentales".

En sus "retratos de poeta" habla de que *En silencio...* "era algo quizá demasiado frágil", sin matiz ni profundidad; en cambio, su nuevo libro, *Ahora* manifiesta un mayor dominio de la palabra y la imagen.

Concluye su artículo señalando que Champourcin está incorporada "por su juventud y su anhelo de renovación" a los grupos batalladores "de literatura novísima".

"En el Lyceum Club Femenino" en *ABC*, 7.I.1929.

Breve reseña sobre la representación del "entremés a lo divino", *Fábrica de estrellas*, de Champourcin, realizado, a juicio del articulista "en impecable romance, salpicado de nobles juegos de ingenio". Se da también noticia de la puesta en escena del auto mágico de Concha Méndez *El ángel cartero*.

"Poesía en verso", en *La Nación*, 17.IV.1932.

Artículo de escaso interés (casi un pretexto para hacer una larga disquisición sobre la poesía). No aportada nada que merezca destacarse.

"Homenaje a Ernestina de Champourcin en Lycéum Club", en *El Sol*, 19.IV.1936, p. 2.

Se recoge el homenaje rendido a Champourcin tras la publicación de *Cántico inútil* y *La casa de enfrente*. Consistió en un discurso de la presidenta de este club, María de Maeztu; se leyeron unas cuartillas de Champourcin en agradecimiento y se ofreció un té.

Aparecen los nombres de algunas de las asistentes y de los que se adhirieron a este acto (entre los que se menta a Manuel Machado, Antonio Espina, Carmen Conde, Antonio Oliver, Guillermo de Torre...).

"Ernestina de Champourcin: *Dios en la poesía actual*", en *Momento*, IV.1971, p. 60.

Se sitúa la antología de Champourcin muy cercana a la de Leopoldo de Luis sobre parecido tema (*Antología de la poesía religiosa*). Se citan párrafos de la introducción; se considera un valioso trabajo el realizado por nuestra autora, en el que prescinde, al hacer la selección de todo prejuicio. Sin embargo se echa en falta la presencia de José Martí, y se plantean algunas cuestiones sobre el criterio de clasificación de autores. "¿se puede incluir en una poesía del modernismo a Miguel de Unamuno?", se pregunta el autor. Aunque resuelve su propio interrogante: "las razones de la antóloga no han sido tanto críticas como prácticas".

SABUGO ABRIL, A., "Ernestina de Champourcin: *La ardilla y la rosa* (Juan Ramón en mi memoria), en *Nueva Estafeta*, nº 51, II.1983.

Da noticia de este libro de recuerdos, del que hace una descripción bastante completa de su contenido. Destaca su amenidad, su cuidada prosa y su conseguido objetivo de acercar la personalidad y la obra de Juan Ramón al lector. Le parecen especialmente conmovedores los recuerdos que evocan los días de la guerra civil y del exilio.

SAEZ-ANGULO, J., "Ernestina de Champourcin: Quiero cambiar su imagen tónica", en *ABC*, 25.II.1981, p. 38.

Entrevista a Champourcin con motivo del libro de recuerdos *La ardilla y la rosa*, que todavía estaba ultimando durante esos días.

Habla de las circunstancias que originaron su amistad con Juan Ramón y sus recuerdos del exilio mexicano.

Ernestina aprovecha esta ocasión para reivindicar el mejor conocimiento, que supere las imágenes tónicas de los lectores superficiales de Juan Ramón.

También alude a su obra *La pared transparente*, todavía sin publicar (porque falta un editor), y dice de él que es "más fuerte y duro que el anterior" (*Primer exilio*). Manifiesta su desorientación sobre el futuro destino que dará al archivo de Domenchina.

"Ernestina de Champourcin y su amistad con Juan Ramón", en el *Diario de Burgos*, 29.IV.1981, pp. 16-17.

Se recoge una entrevista con la poeta. Como de costumbre, lo primero que salen a relucir son los recuerdos de Juan Ramón, y su irritación ante esa imagen de hombre maniático, neurótico e histérico que siempre se le ha dado. "¿Qué poeta no tiene manías?".

Y, también como obligado tema de conversación, Méjico, donde se sentía más feliz, aunque sin llevar allí ninguna vida literaria. "Cuando en ocasiones se citaba mi nombre como escritora de la generación del 27, las personas que me conocían se sorprendían". Dedicó, además de su trabajo como traductora, gran parte de su tiempo a labores de carácter social, como ella misma declara, porque se sentía deudora de la hospitalidad con que se les acogió. "Fui muy feliz en Méjico, también más joven, quizá por ello me pesa más la soledad en Madrid".

"Culminación poética de Ernestina de Champourcin" en *la Gaceta del libro*, 2ª quincena, I.1985.

Breve reseña de *La pared transparente*, considerado como la cumbre de toda su obra conocida hasta ese momento. Se describe, aunque sin formular ningún tipo de valoración (estilística...), el contenido de cada una de las partes en que se divide este libro.

"*Primer exilio*, de Ernestina de Champourcin", en *Arriba* (Cultural). 14.IX.1978, pp. 22-23.

Es una de las entrevistas más interesantes -se sale en muchas ocasiones de las preguntas y respuestas convencionales que se le han hecho a nuestra autora hasta el momento-. Tras la presentación, Champourcin explica el contenido de las diversas partes del libro que acaba de publicar. La primera parte la constituyen los poemas propiamente del exilio (de la salida de España siguiendo al Gobierno de la República); la segunda, más sugestiva, por la mezcla de tiempos y temas; y en la tercera se muestra el entusiasmo por Rilke. Considera esta obra, como toda poesía, autobiográfica. El resto del artículo gira en torno a cuestiones variadas: la inspiración poética; la posibilidad de escribir algún día un libro de memorias; lo que supuso su regreso a España (reincorporación a la vida literaria); el feminismo, sus recuerdos de Zenobia y Juan Ramón, y... una declaración interesante sobre las ideas políticas de ella y su marido: "Mi marido tampoco fue realmente muy político pese a ser secretario de Azaña, porque eran muy buenos amigos. Yo me sentía republicana porque sí. Cuando Juan José y yo nos fuimos a Méjico no nos volvimos a acordar de la política para nada".

SALAZAR Y CHAPELA, E., "De Champourcin, Ernestina: *Ahora*", en *El Sol*, 29.VII.1928, p. 2.

Uno de los aspectos que trata el crítico con mayor extensión es acerca del título de esta nueva obra: no se trata de un canto al presente, de un nuevo pasmo ante la vida maquinista. El "ahora" está en el poeta; es éste su punto de partida y el término de su ahora. Por este motivo habla a continuación de la característica más sobresaliente de Champourcin: su "propiedad", su actitud expectante: la pasividad ante lo que le rodea. La poeta no va hacia las cosas, sino que espera que éstas le lleguen, y le colmen de bienes. La realidad, en este sentido, no es la cantera propicia, como ocurre con otros poetas, cantores del mundo moderno, para

la construcción de buenos versos. El poeta no es el que crea las imágenes, son éstas las que se allegan a él. En esto radica su poder poético.

"Ernestina de Champourcin y su sombra. *La voz en el viento*", en *La Gaceta Literaria*, nº 123.M., 1.V.1932, p. 424.

Se trata de una divagación sobre lo que le ha sugerido la lectura de este nuevo libro de Champourcin, en el que percibe dos tonos: el poético y el femenino - que no se identifica con la transcripción de "emociones peculiares de su naturaleza femenina"-; ambos remiten a una personalidad poética que, como una sombra, proyecta de alguna manera el alma que los creó.

SANTOS, Dámaso., "El exilio y su metafísica", en *Pueblo*, 29.IX.1978.

La reivindicación del lugar que G. Diego otorgó a nuestra poeta en su *Antología*; la afirmación de su lírica con claras raigambres juanramonianas (del último y esencial Juan Ramón), y *Primer exilio*, son los tres temas abordados en este artículo.

El nuevo libro de poesía constituye la media vida de la poeta, su primer exilio (anticipando el segundo, enteramente metafísico). Con mucho acierto Champourcin transforma la materia vivencial en imágenes y significaciones que acaban por elevarse a la metafísica pura -que el crítico llama también mitología (?)-: la angustia vivencial, el camino hacia el destierro recobra, al final del libro un nuevo significado: el nuevo vivir, transformado por el amor, la admiración y la amistad.

TORRE, Guillermo de., "Dos libros de Ernestina de Champourcin", en *El Sol*, VI.1936.

La misma inspiración y la misma motivación, el amor, une estas dos obras recién publicadas de Champourcin que se reseñan: *Cántico inútil* y *La casa de enfrente* (el libro en prosa "que se apellida novela"). "Ernestina de Champourcin es la poetisa del amor", dice, cosa que no tendría nada de extraordinario si no fuera por la diferente actitud que mantiene con relación a él como mujer; su amor sale al encuentro del objeto amado. Es ésta una característica inusual en la lírica española, donde la mujer se mantiene siempre a la defensiva, no como creadora de amor.

Advierte el crítico el acento americano y las reminiscencias criollas de algunas composiciones de *Cántico inútil*, y encuentra similitudes con Delmira Agustini o Juana de Ibarborou, aunque observa que no se trata de influencias, sino de analogías.

Poesía íntima, ardorosa, directa y elemental, incapaz de elevarse a un plano intelectual por haber sido escrita por una mujer (incapaz de "sofisticar mentalmente sus emociones").

La novela es una continuación de este *Cántico inútil*. Se cuestiona su género; elogia su espíritu memorialista y autointrospectivo y destaca como cualidades la franqueza y sinceridad de estas confidencias.

Considera que las peripecias que se cuentan en la última parte del libro le hacen perder su rango estético, aunque en estas páginas se resuelva la naturaleza amorosa de la heroína. El estilo, muy armonioso y sensible, da siempre en el blanco psicológico propuesto.

TRENAS, Miguel Angel., "Ernestina de Champourcin, testimonio vivo de la generación del 27, sigue publicando", en *La Vanguardia*, 25.VI.1988.

Nueva entrevista a Champourcin que aporta poco a lo ya conocido y repetido: el retorno a España, calificado de "áspero"; su idea de que la poesía actualmente no interesa; la amistad con los Jiménez; que su marcha en 1939 no fue huida y sus recuerdos -casi mención nominal- de componentes de la Generación del 27. Un poco de todo: no quiere homenajes, ni mendiga ayudas.

URBINA, Pedro Antonio., "*La pared transparente*. La palabra sola", en *Reseña*, nº 154, I-II.1985.

Sugerente reseña de esta obra de Champourcin. El poeta y crítico lo analiza bajo una doble perspectiva: la estilística y la conceptual. La fuerza del libro radica en la nitidez de la palabra, no en aditamentos esteticistas. La estructura de la obra está vista como un proceso, en el que la liberación personal es un progresivo hacerse presente de la luz en la propia conciencia, desde la "opacidad de la tapia", se llega a "la pared transparente".

VALDEAVELLANO, Luis G. de., "Ernestina de Champourcin" en *La Epoca*, 1928.

Este artículo quiere ser el complemento de los tres escaparates que escribió en este mismo periódico Champourcin sobre la nueva literatura. El crítico encontró en ellos una ausencia: la de la propia poeta, que intenta subsanar con éste.

Define en primer lugar la escuela de los jóvenes poetas en los que, con el magisterio de Rubén y Juan Ramón, se ha formado Champourcin; un grupo de acusadas personalidades, pero con un mismo espíritu. Coincidentes todos en el desprecio por los versificadores de fin de siglo, las palabras vacías, la hojarasca retórica... Champourcin se presenta como un valor fino y destacado con sus dos libros, publicados hasta ese momento.

En la segunda parte de su colaboración, se plantea la cuestión del nombre que debe dárseles a las mujeres-poetas y transcribe la respuesta de Ernestina en una entrevista de *La Gaceta Literaria*: "La auténtica poesía no prefiere al hombre ni a la mujer. Prefiere, sencillamente, al poeta".

En la parte final esboza en líneas muy generales el contenido de *En silencio...* y *Ahora*, libro este último en el que se muestra la poesía limpia y despojada de todo ropaje "con evidente acierto de emoción y de forma".

VÁZQUEZ, Luis., "*Dios en la poesía actual*. (La búsqueda de Dios en la poesía moderna española e hispanoamericana). Segunda edición revisada y aumentada. Selección, prólogo y notas de Ernestina de Champourcín", en *Estudios*, nº 100, I-III.1973, p. 136.

La inclusión "por vez primera" de una representación de todas las lenguas de España y la aparición de Bergamín en esta segunda edición de la *Antología* son sus grandes aciertos. Sin embargo, el autor de la reseña sigue descubriendo cosas que podrían perfeccionarse en una próxima edición: encuentra en Alberti poemas más religiosos que los que se ofrecen; pide la incorporación de otros sacerdotes-poetas (aunque elogia la aparición de Martín Descalzo); y, finalmente, espera que nuevos nombres y poemas hagan crecer esta selección.

VÁZQUEZ DODERO, J.L., "Ernestina de Champourcín: *Presencia a oscuras*", en *Ateneo*, XII.1952, p. 23.

Interesante y atinado artículo sobre esta obra en la que descubre el crítico -seguidor de la trayectoria poética de nuestra autora desde sus inicios- la continuidad y el desarrollo de su arte. Sin embargo nuevos motivos lo alientan -la total irrupción de Dios-aunque con idéntico denominador común que en sus libros anteriores: la pasión y el anhelo (vago en sus primeras obras; concreto y sublime en esta última).

Se conjugan también perfectamente las formas clásicas (sus "Décimas" místicas) y las modernas (versolibrismo). Ambas manifestación de un alto espíritu religioso. Su mayor acierto radica en la fuerza de este amor desbordante.

VEGA, N. de., "Champourcín, E. de., *Dios en la poesía actual*", en *Estudio Agustiniiano*, vol. VI, 1971, p. 368.

Reseña de la antología de Champourcín. Se resalta su imparcialidad, y el acierto del apretado y denso prólogo, y se considera esta obra como la mejor, sino la mejor.

VILLAR, Arturo del., "Ernestina de Champourcin", en *La Estafeta Literaria*, nº 556, 15.I.1975, pp. 10-14.

Es uno de los más completos y logrados artículos-entrevista que se han hecho, por la cantidad de datos bio-bibliográficos que aporta, además de la personal visión de la poeta sobre su obra (aunque el autor del mismo, buen conocedor de Champourcin y sus libros, apenas sí realice o formule juicios críticos sobre ella).

Inicia su colaboración con la descripción de su apartamento madrileño, la de la propia Champourcin y después de una breve presentación, al hilo de las palabras de ésta -y de las preguntas del hábil encuestador-, traza su semblanza. Termina expresando el deseo de la publicación de la obra de Juan José Domenchina en España, y de las poesías completas de nuestra autora.

"La vida con las palabras de Ernestina de Champourcin", en *Alaluz*, nº 2, pp. 5-9. California, Riverside, 1986.

Breves pero sustanciosas estas páginas que escribe A. del Villar en homenaje a Champourcin. Se cierran con una página de notas, de bibliografía de la obra poética de la autora, y una selección crítica.

Vida y obra aparecen entrelazadas con mucho acierto: los datos biográficos son sólo el hilo conductor de ese viaje íntimo de la poesía hacia la pureza y sencillez que, a juicio del crítico, parece haberse alcanzado casi definitivamente en sus últimos libros.

En lugar de clasificaciones que no tendrían sentido para estudiar su obra (porque Ernestina ha estado siempre al margen de escuelas y movimientos), del Villar expone su trayectoria poética en sugerentes apartados (que coinciden con la cronología de sus libros): "El silencio como metáfora" (de las obras publicadas entre 1926-1936); "Tiempo de imágenes" (*Ahora*); "Dos formas del amor" (*La voz en el viento*); "La voz en el exilio" (desde *Presencia a oscuras* a *Poemas del ser y del estar*) y "Vivir con las palabras" (desde *Primer exilio* hasta nuestros días).

Una idea fundamental que destaca es la recurrencia temática: el amor divino como superación no siempre fácil del amor humano, que se encuentra ya en su primer libro.

Magnífico -por conciso, claro y certero- este artículo. Sólo un error: en una de sus notas (2) habla de su novela *Mientras allí se muere*, y dice que, por las vicisitudes de la guerra y el exilio quedó incompleta y se ha perdido. Probablemente no sabía A. del Villar que existe la versión facsimilar de ese número de *Hora de España*, y que, además, se publicaron otros fragmentos en la mejicana *Rueca*.

ZARDOYA, Concha., "La trayectoria poética de Ernestina de Champourcin", en *Arriba cultural*, 2.XI.78, p. 20.

Primer exilio es el libro al que la autora dedica un mayor espacio en su interesante artículo, al ser el final de la trayectoria poética de ese momento. Libro-

culmen, con una profundidad donde la palabra se desnuda y esencializa más que en ninguna otra obra, en un logrado intento de sobriedad expresiva.

Concha Zardoya traza una breve, pero muy acertada síntesis de cada una de las obras de Champourcin (a excepción de *En silencio...*), exponiendo aquellos rasgos -de carácter sobre todo formal y conceptual- que los definen. Señala *Presencia a oscuras* como el inicio de la temática religiosa, continuada en libros posteriores.

ZUM FELDE, A., "Sorpresas literarias. La Baronesa de Champourcin poetisa uruguaya". Montevideo, 1927.

A través de una revista bibliográfica madrileña le llega al autor noticia de la existencia de esta poeta, y de algunas composiciones de *En silencio...* Toda la primera parte del artículo es un largo "elogio" -irónico- sobre su linaje aristocrático. La segunda, un abierto ataque con algo que también ha leído en las páginas un cronista madrileño (la comparación de Champourcin con G. Mistral, D. Agustini, J. de Ibarburú, A. Storni...): "¿Poner esa poesía de invernáculo aristocrático, por más delicada y elegante que ella sea, por encima de la poesía honda, aromática, vital, de aquellas poetisas americanas?... ¡Qué enorme aberración!". El autor, más que herido por esta semejanza que sólo se explica por la "noble" condición de la poeta, se congratula, al final, de "contar con una nueva y estimable poetisa uruguaya, de modalidad tan particular". (Entiéndase: una nueva ironía).

Índice de ilustraciones**Entre págs.**

1. Retrato por Bernardino de Pantorba	2-3
2. Carta manuscrita	10-11
3. Caricatura de Juan Ramón Jiménez	22-23
4. Ernestina de Champourcin y Juan José Domenchina	27-28
5. Homenaje en el Lyceum Club	44-45
6. Encarte de Ángel Caffarena Such	211-212
7. Portada de <i>En silencio...</i>	240-241
8. Portada de <i>El nombre que me diste...</i>	317-318