

## INTERTEXTUALIDAD MÚLTIPLE EN UN POEMA DE FERNANDO GONZÁLEZ<sup>1</sup>

ANTONIO M<sup>a</sup> MARTÍN RODRÍGUEZ  
*Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*



Los estudios modernos sobre intertextualidad y la estética de la recepción permiten contemplar desde una perspectiva nueva dos fenómenos de honda raigambre en la filología: la *Quellenforschung* o búsqueda de las fuentes, y el comentario, ya mantuviera éste el punto de vista del autor (*enarratio*, para los antiguos), o trascendiera al del intérprete, en cuyo caso hablamos de *paraphrasis*. En la estética de la recepción no se concibe ya como prioritario el escudriñamiento exclusivo de la intención del emisor, plasmada de manera más o menos transparente en la materialidad del texto, sino que se considera el sentido de la obra como el resultado de una especie de diálogo entre la literalidad de ésta y la impresión que causa en sus lectores, de modo que una misma obra puede tener sentidos distintos en diferentes épocas, y, si me apuran, hasta tantos sentidos como lectores. Empleando, pues, con manga ancha estos nuevos postulados, los lectores privilegiados que no se limitan a interiorizar el impacto de la obra sobre su horizonte de expectativas previo, sino que se sienten con la fuerza de hacer públicas sus impresiones, y condicionar de este modo la recepción de los futuros lectores, es decir, los exegetas o críticos, podrían por fin quitarse la careta, y reconocer a las claras lo que, en el fondo, han venido haciendo desde siempre, y eximirse de la penosa tarea de someter al texto, y al autor del mismo, al lecho de Procrustes, hasta hacerle decir lo que sólo estaba en realidad en la mente de su intérprete. Y no sin su parte de razón, porque, después de todo, una interpretación, por descabellada que sea, impregna a veces de tal manera el texto al que se asocia, que

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe dentro del proyecto BFF 2000-1279-C03-03, financiado por la DGICYT.

resulta imposible al lector a quien, aun en su sinrazón, ha impresionado, desprenderse de ella al releer de nuevo el texto base. Es lo que a mí, al menos, me ocurre al recordar el pasaje del *Génesis* en que se cuenta la expulsión del Paraíso de nuestros primeros padres, después de haber leído la aberrante interpretación prefiguradora que le endosó un ingenioso propagandista de una de las instituciones en las que más parece que podrían echarse en falta: el Santo Oficio. Veamos cómo lo cuenta Millares Torres:

Uno de los más entusiastas encomiadores del Santo Oficio, el Inquisidor de Sicilia D. Luis de Páramo, en su curiosa obra *De origine et progressu officii Sanctae Inquisitionis* (Madrid 1598) señala, sin embargo, a la Inquisición un origen más noble. Afirma, pues, que Dios fue el primer inquisidor; la condenación de Adán y Eva, el modelo de los procesos inquisitoriales; la sentencia de Adán, el tipo de la reconciliación; el vestido de pieles con el que se cubrió, el recuerdo del Sambenito; y la expulsión del Paraíso, el antecedente de la confiscación de bienes de los herejes. Y añade luego con la mayor seriedad, que Jesucristo ejerció las funciones de Inquisidor, desde el día décimo tercio de su nacimiento, haciendo anunciar su presencia por medio de los Reyes Magos<sup>2</sup>.

Pero, si la teoría de la recepción, entendida de esta manera tan simplista, podría dar alas sin complejo alguno a la imaginación del intérprete, nada impide, creo, en el plano teórico, que esa libertad interpretadora se extienda también al establecimiento de relaciones intertextuales, y, junto a aquellos casos en los que puede postularse con seguridad meridiana que el autor del texto A se inspiró de manera inequívoca en el texto B, podemos plantear la posibilidad de que un receptor descubra o invente una relación entre dos textos que no estaba en la mente del autor, pero que se asocie al propio texto y condicione su lectura e interpretación por los sucesivos receptores; es, después de todo, lo que hacemos normalmente los aficionados a trabajos del tipo un eco de X en la O de Y, donde O vale por obra, y X e Y por dos autores cualesquiera. En unos casos, la relación será más o menos defendible; así, numerosos artículos de prensa insistieron, tras el estreno de la película *Gladiator*, en su perfecta ambientación, y hasta leí algunas referencias a las posibles fuentes literarias en que habían bebido los guionis-

---

<sup>2</sup> A. Millares Torres, *Historia de la Inquisición en las Islas Canarias*, 4 vols. edición facsímil, Las Palmas, 1981, vol. I, pp. 14-15.

tas, que parecían hipotextos plausibles; pero pocos días después de ver la película en el cine emitieron casualmente por televisión *La Caída del Imperio Romano*, y descubrí que ahí era donde estaba el hipo¿texto?; después de todo, ¿qué tiene de raro que un cineasta se inspire en una película, y no, pongamos, en la *Historia Augusta*? Es verdad que a mi chasco inicial le saqué su rendimiento, y me permitió jugar al gato y al ratón con mis alumnos de Fuentes Clásicas, que aprendieron, espero, la lección de que las apariencias engañan, y que los hipotextos pueden ser muy distintos de lo que a primera vista parece. Pero otras veces las conexiones son, con seguridad, aberraciones del receptor, aunque su efecto sobre el texto base resulta tan indeleble como la calumnia. Aunque se trata de imágenes, y no de textos, es lo que me ocurrió una vez, después de haber visto en innumerables ocasiones *Star Wars* con mis hijos, y de haberme preguntado una y otra vez a quién me recordaba el estrafalario híbrido llamado JarJarbinks, con su aspecto desgarrado y bamboleante, su mirada fija, con la cabeza ligeramente ladeada, y esas extrañas orejas que parecían, más que orejas, guedejas; mientras veía distraidamente, a la vez que hojeaba el periódico, una de las series de moda, un primer plano muy expresivo de Ally McBeal hizo que el corazón me diera un vuelco: ahí estaba, *in nuce*, el estrafalario JarJarbinks. ¡El personaje de *Star Wars* era una parodia de la actriz de moda! Obviamente, tardé sólo unos segundos en enviar la relación intericónica al limbo de las ideas muertas, pero aún me acuerdo de ella siempre que veo a la abogada pizpireta, y otro tanto imagino que le ocurrirá a los familiares que, entre risas, acogieron mi propuesta de parecido como una obvia broma. Pero es que, además, puede darse el caso de que el emisor esté hablando en prosa sin saberlo, como el protagonista del *Burgués gentilhomme*, y reelaborando ideas que en su momento oyó o leyó, sin ser consciente de su olvidado hipotexto; un amigo mío me expuso una vez una propuesta etimológica... que yo había elucubrado, es verdad que con poco convencimiento, en mis ratos muertos de profesor de secundaria en el páramo castellano, y que habíamos comentado algunos años antes; obviamente se había olvidado de nuestra charla, pero en algún rincón de su mente había quedado bullendo la idea. Es una lástima, y discúlpe-se la frivolidad, que Ana Rosa Quintana, cuando la acusaron de flagrante plagio, no cayera en la cuenta de las posibilidades exculpatorias del hipotexto olvidado.

De modo que, después de todo, los principios básicos que parecen *a priori* tan sensatos para atreverse a formular una relación intertextual (posibilidad de que B haya conocido la obra de A; probabilidad de que en efecto la haya conocido, rasgos de contenido o expresión que hagan difícil pensar en un fenómeno de poligénesis...) se revelan, después de todo, no menos insensatos que los que guían a los cazadores de ecos.

Claro que la cosa cambia cuando nos encontramos ante lo que algunos teóricos de la literatura han llamado el *contrato de intertextualidad*, es decir, el establecimiento, mediante un título, una alusión..., de una referencia al hipotexto que no deja lugar a dudas sobre la relación de intertextualidad establecida. Así, sostener que Campoamor, al escribir su archicitado.

*En este mundo traidor,*  
nada es verdad ni mentira,  
todo es según el color  
del cristal con que se mira

tenía en mente la copla VIII de Manrique

Ved de cuán poco valor  
son las cosas tras que andamos  
y corremos,  
que, *en este mundo traidor,*  
aun primero que muramos,  
las perdemos

parece, simplemente, posible. En cambio, no cabe duda de que J. Joyce, al titular su obra magna *Ulysses*, no pretendía otra cosa que indicar inequívocamente al receptor que la novela había de ser entendida como reescritura de la *Odisea*<sup>3</sup>, o de que el comienzo del soneto apócrifo del machadiano Abel Martín:

---

<sup>3</sup> Véanse al respecto, por ejemplo, las esclarecedoras tres páginas que dedica al asunto G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de C. Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989, pp. 391-393. Por cierto que la hipótesis que plantea Genette en la nota 357 de la p.393, a propósito del *Pygmalion* de G.B. Shaw, sobre la posibilidad de que el *contrato de intertextualidad* se establezca no en la génesis inicial del hipertexto, sino que se perciba de pronto, o sea señalada al autor *a posteriori*, la hemos visto confirmada hace poco en la prensa diaria a propósito de la película *Oh, Brother!* En un reportaje titulado "Los hermanos Cohen y Homero, en Mississippi", *El Espectador (El País)* 1-10-2000 p.8, J. Ruiz Mantilla se pregunta:

*Nel mezzo del cammin* pasóme el pecho  
la flecha de un amor intempestivo<sup>4</sup>.

apunta como indudable hipotexto al comienzo de la Divina Comedia:

*Nel mezzo del cammin* di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura

Aunque también aquí las apariencias a veces engañan, y el presumible hipotexto, garantizado por un inequívoco contrato intertextual, puede ir transformándose a lo largo del texto como ocurre a veces a las figuras en los sueños, y convirtiéndose en hipotexto múltiple. Es lo que vamos a ilustrar con el poema de Fernando González<sup>5</sup> que a continuación transcribimos:

---

“¿Quién ha dicho que Ulises no puede revivir como un presidiario fugitivo en la América de la Gran Depresión? ¿O que el cíclope puede encontrarse con parche en cualquier esquina vendiendo Biblias y anunciando el Apocalipsis? ¿Y que combatir contra el Ku Klux Klan no sea la batalla de Troya? Joel y Ethan Coen nos lo hacen ver en *Oh, Brother!*, su última demostración de que están un paso más allá que la mayoría de cineastas de su generación”

Y, en el siguiente párrafo, los propios cineastas precisan:

“No empezamos a trabajar el guión con la idea de adaptar la obra de Homero. Queríamos hacer una película musical que no fuera *Cats*, *Oklahoma* o *West Side Story*, y que tuviera música *country*, *blues* y *gospel*. Teníamos la idea de contar la huida a casa de unos presidiarios. Nos dimos cuenta de que la *Odisea* podía parecerse cuando ya habíamos escrito parte del guión, y seguimos por ahí”.

<sup>4</sup> Antonio Machado. *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 313.

<sup>5</sup> Fernando González, poeta precoz, redactor de *La Provincia*, Catedrático de Bachillerato desde 1930, profesión que le permitió conocer buena parte de la geografía española como consecuencia de los incesantes traslados, represaliado tras la guerra civil, y repuesto en su cátedra en los años 50, nació en Telde (Gran Canaria) en 1901, y murió en Valencia en 1972. Coetáneo de los poetas del 27, que fueron sus amigos, pese a su diferente poética, es autor de seis libros de poemas: *Canciones del alba* (1918), *Manantiales en la ruta* (1923), *Hogueras en la montaña* (1924), *El reloj sin horas* (1929), *Piedras blancas* (1924) y *Ofrendas a la nada* (1949). Antologías de su obra poética pueden verse en *Fernando González. Poesías elegidas*, selección y prólogo de Joaquín Artilles, Las Palmas, 1966, y *Fernando González. Antología poética*, ed. de A. Armas Ayala, Biblioteca Básica Canaria, Islas Canarias, 1990. Una breve, pero excelente semblanza del poeta, su obra, y su papel en la literatura española de nuestro siglo puede leerse en J. Quintana, *96 poetas de las Islas Canarias (Siglo XX)*, Bilbao, 1970, pp. 217-226, seguida también de una pequeña antología.

## SED

TENGO sed, tengo sed, con voz transida,  
grité a la vida, mi samaritana,  
y en un ánfora, al par tosca y pulida,  
agua me dio a beber de su fontana...

Tanto bebí del líquido sabroso,  
que el pecho me abrasé; de tal manera,  
que por su raro influjo misterioso  
lo que era sed se convirtió en hoguera.

Indagué la razón de tal castigo.  
Nadie me contestó. Solo conmigo,  
el corazón sus formas dilataba,  
y en una interna vena que fluía,  
agua y más agua sin cesar bebía,  
pero la sed de amor no se apagaba<sup>6</sup>.

Tras el anuncio ambiguo, y por ello poco concluyente, del título, que, por poder ser, podría también serlo de un bolero<sup>7</sup>, el primero de los versos del soneto, con su expresión literal *Tengo sed*, y el empleo del adjetivo *transida*, que el diccionario de la Academia<sup>8</sup> define en su segunda acepción, tras identificarlo como p.p. de *transir*:

Fatigado, acongojado o consumido de alguna penalidad, angustia o necesidad

sentido que podemos acotar con la definición de *transir*:

Pasar, acabar, morir

parece apuntar con claridad a un hipotexto fácilmente identificable: la quinta de las popularmente conocidas como *Siete Palabras* pronunciadas por Jesús desde lo alto de la cruz; he aquí cómo lo cuenta el evangelio de san Juan:

Después de esto, sabiendo Jesús que todas las cosas estaban cumplidas, para que se cumpliese la Escritura, dijo: *Tengo sed*. Estaba puesto allí un

---

<sup>6</sup> *Antología poética*, Biblioteca Básica Canaria 28, Islas Canarias, 1990, p.71. El poema pertenece al libro *Manantiales en la ruta* (1923).

<sup>7</sup> Piénsese en los títulos de los boleros de *Los Panchos: Lodo, Basura, La Barca, Vagabundo...*

<sup>8</sup> *Diccionario de la Lengua Española*, vigésima primera edición, Madrid, 1992.

vaso de vinagre. Clavando pues, a una lanza una esponja empapada de vinagre, se la aplicaron a la boca (Jn. 19, 28-29).

Es cierto que en Juan la exclamación es única, y no repetida, y que no se habla de un grito, como en el comienzo de nuestro segundo verso, pero ambas diferencias se explican posiblemente por contaminación con algunos otros detalles de la narración de la crucifixión y muerte de Jesús en los Evangelios; la repetición se debe seguramente al recuerdo de otra de las llamadas *siete palabras*, que aparece no en el texto de Juan, sino en el de Mateo y Marcos:

Y cerca de la hora nona exclamó Jesús, con una gran voz: *Eli, Eli, lama sabactani*, esto es: *¡Dios mío, Dios mío! ¿por qué me has desamparado?* (Mt. 27,46).

Y a la hora nona exclamó Jesús, dando un fuerte grito: *Eloi, Eloi, lama sabactani*, que significa: *¡Dios mío, Dios mío! ¿por qué me has desamparado?* (Mc. 15,34).

El grito, por su parte, corresponde de nuevo al pasaje de la pasión que acabamos de citar (*con una gran voz: Mt. 27,46; dando un fuerte grito: Mc. 15,34*), y al momento crítico de la expiración:

Era ya casi la hora de sexta, y las tinieblas cubrieron toda la tierra hasta la hora de nona. El sol se obscureció, y el velo del templo se rasgó por medio. Entonces Jesús, dando un gran grito, dijo: *Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu*. Y diciendo esto, expiró (Lc. 23, 44-46)

Entonces Jesús, clamando de nuevo con un gran grito, entregó su alma (Mt. 27,50)

Mas Jesús, dando un gran grito, expiró (Mc. 15,37)

Curiosamente, frente a la versión común de los otros tres evangelistas, que describen la expiración como precedida de un grito, el evangelio de Juan, hipotexto básico para el verso inicial del soneto, parece implicar una expiración silenciosa:

Jesús, luego que chupó el vinagre, dijo: *Todo está cumplido*. E inclinando la cabeza, entregó su espíritu" (Jn. 19,30).

Si el comienzo del segundo verso, con la referencia al grito, remite, de nuevo, como hemos apuntado, a la escena del Gólgota, su desarrollo nos va alejando poco a poco del hipotexto inicial, para acercarnos a un

segundo hipotexto también de corte bíblico. El grito, transido de dolor, del yo lírico, no se dirige, como en el primer hipotexto postulado, a los soldados romanos que se encontraban al pie de la cruz, sino a la vida. El yo lírico tiene, pues, sed de vida, con lo que, aparentemente, el ferrocarril del soneto parece apuntar un cambio insensible de vía camino del *carpe diem*, pero la precisión aposicional de la vida como *mi samaritana*, nos devuelve de nuevo al ambiente del Evangelio, que se precisa de manera inequívoca con los versos tercero y cuarto:

y en un ánfora, al par tosca y pulida,  
agua me dio a beber de su fontana...

Dejando de lado el posible simbolismo erótico de estos dos versos, más o menos evidente, el segundo hipotexto corresponde de nuevo a un conocido pasaje del Evangelio de Juan:

Llegó, pues, a la ciudad de Samaria llamada Sicar, vecina a la heredad que Jacob dio a su hijo José. Allí estaba la fuente de Jacob. Jesús, pues, cansado del camino, sentóse junto a la fuente. Era ya cerca de la hora sexta. Vino una mujer samaritana a sacar agua. Jesús le dice: Dame de beber; pues sus discípulos habían ido a la ciudad a comprar provisiones. Pero la mujer samaritana le respondió: ¿Cómo tú, siendo judío, me pides de beber a mí, que soy samaritana? Porque los judíos no se tratan con los samaritanos. Díjole Jesús en respuesta: Si tú conocieras el don de Dios, y quién es el que te dice 'Dame de beber', puede ser que tú le hubieras pedido a él, y él te hubiera dado agua viva. Dícele la mujer: Señor, tú no tienes con qué sacarla, y el pozo es profundo; ¿dónde está, pues, esa agua viva? [...] Respondióle Jesús: Cualquiera que bebe de esta agua tendrá otra vez sed; pero quien bebiere del agua que yo le daré, jamás volverá a tener sed. Antes el agua que yo le daré vendrá a ser dentro de él un manantial de agua que manará hacia la vida eterna (*Jn.* 4, 5-14).

El yo lírico, pues, había comenzado, en un ejemplo de vuelta a lo humano exactamente inverso a la vuelta a lo divino a que nos tienen acostumbrados nuestros poetas clásicos, comparando su agonía y su sed de vida a la agonía y la sed física de Jesús en el Calvario, pero su petición no se dirige, como la de Jesús, a los toscos soldados que sólo le ofrecen vinagre, sino a la propia vida, como también el verdadero nazareno, presa de sed verdadera, había hecho con la samaritana del capítulo cuatro de Juan. Pero, mientras que en el pasaje bíblico es el



sediento quien acaba ofreciendo a la samaritana<sup>9</sup> el agua viva, en su trasunto es la samaritana quien ofrece su agua al sediento yo lírico... con el resultado que el Nazareno había predicho:

Cualquiera que bebe de esta agua tendrá otra vez sed,

que se expresa en nuestro poema en los versos 5-8, con esa técnica de transformación insensible que hemos comparado más arriba con la que se opera en los sueños, y que hace que la sed, con el acopio de agua, se convierta paradójicamente en hoguera:

Tanto bebí del líquido sabroso,  
que el pecho me abrasé; de tal manera,  
que por su raro influjo misterioso  
lo que era sed se convirtió en hoguera.

Para esta paradoja, que recuerda también, por cierto, a las incongruencias de la 'lógica' onírica, de que, cuanto más se bebe, mayor es la sed, podrían desde luego, buscarse nuevos hipotextos bíblicos; así en los libros sapienciales, la propia Sabiduría, con una falta de humildad que hoy nos parece divertida, dice de si misma:

Los que de mí comen, tienen siempre hambre de mí, y tienen siempre sed los que de mí beben (*Eccli.* 24,29).

y los tratados ascéticos abundan en pasajes de contenido semejante, de los que no queremos ahora dar sino un ejemplo:

nam Christianismus esus est et potus, et quanto [magis] quis ex eo edit, tanto magis suavitate incitatur mens, quae retineri et expleri nescit, et insatiabiliter manducare intendit<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Por cierto, que también, en sentido amplio, y siempre para los parámetros culturales de la época, una mujer de la vida, como se deduce de las palabras de Jesús: "Tienes razón en decir que no tienes marido. Porque cinco maridos has tenido, y el que ahora tienes no es marido tuyo" (*Jn.* 4, 17-18).

<sup>10</sup> "Pues el cristianismo es comida y bebida, y cuanto más come uno de él, tanto más se aguija la mente con la suavidad del alimento, y no encuentra medida ni hartura, e insaciablemente porfia en la comida". El texto corresponde a la traducción latina que hizo el humanista Pedro de Valencia a comienzos del XVII de las primeras 34 homilías espirituales atribuidas a san Macario el Egipcio, uno de los llamados Padres del Desierto, que se conserva en un manuscrito de Upsala (Ms. Up.Gr.3, f. 102r).

Pero que esta hoguera en que la sed de vida se ha convertido se siente no como una virtud, sino como un tormento se desprende claramente del verso que sigue:

Indagué la razón de tal castigo

Aquí el hipotexto bíblico podría haber dejado la plaza al mitológico, siempre que nos atrevamos a comparar al yo lírico con algún personaje mitológico que sufriera un castigo semejante. La figura de Tántalo parece surgir sin necesidad de pensarlo, aunque el suplicio de ambos no es exactamente comparable; Tántalo, presa siempre del hambre y de la sed, no podía probar los alimentos que estaban a su alcance, mientras que el yo lírico de nuestro poema, por más que prueba el agua, no acaba nunca de saciarse, sino que la sed aumenta y se hace acuciante; la figura mítica de Erisicton, que por su impiedad con la diosa Diana fue castigado con un hambre insaciable, hasta acabar devorando todos sus bienes y posesiones, y literalmente, su propio cuerpo, es desde luego más adecuada<sup>11</sup>. Que Fernando González, poeta, y luego profesor, conocía el mito de Tántalo, parece más que probable, pero, ¿conocería también, con poco más de veinte años, una figura tan secundaria como la del padre de Mestra? Naturalmente aquí no podemos avanzar más allá del terreno de la hipótesis, pero resulta sugestivo comparar los versos en que el poeta romano explica hiperbólicamente el hambre insaciable del personaje, que combinan, como nuestro poeta, las ideas antitéticas del agua y el fuego:

quodque satis poterat populo, non sufficit uni,  
plusque cupit, quo plura suam demittit in aluum,  
utque fretum recipit de tota flumina terra  
nec satiatur aquis peregrinosque ebibit amnes,  
utque rapax ignis non umquam alimenta recusat

---

<sup>11</sup> La historia la cuenta Ovidio brillantemente en el libro VIII de las *Metamorfosis*. Sobre la figura de Erisicton pueden verse los trabajos de K. J. McKay, *Erysichton. A Callimachean Comedy*, Leiden, 1962; L. H. Gundert, "Erysichton", en W. Wimmel (ed.), *Forschungen zur römischen Literatur. Festschrift zum 60. Geburtstag von K. Büchner*, Wiesbaden, 1970, I, pp. 116-124; A.H.F. Griffin, "Erysichton- Ovid's Giant?", *G&R* 24 (1986), pp. 57-70, y R. Degl'Innocenti Pierini: "La 'Metamorfosi' di Erisittone: una tragicomedia ovidiana", en *Munus Amicitiae. Scritti in memoria di A. Ronconi*, Florencia, 1986, I, 57-92, y "Erisittone prima e dopo Ovidio", *Prometheus* 13 (1987), 133-159.

innumerasque faces cremat et, quo copia maior  
est data, plura petit turbaque uoracior ipsa est,  
sic epulas omnes Erysichtonis ora profani  
accipiunt poscuntque simul... (Ov. *Met.* 8,833-841)

Y lo que podía ser bastante para todo su pueblo, no le basta a uno solo, y cuanto más engulle, más desea, y, como el mar recibe a los ríos de todas las tierras, y no se sacia con sus aguas, y se bebe los ríos que vienen de lejos, y como el fuego devorador nunca rechaza alimentos, y quema haces sin medida, y cuanto más se le da, más pide, y se vuelve aún más voraz cuanto más se le echa: así la boca del impío Erisicton recibe y pide los manjares todos...

Con todo, sin descartar estos posibles hipotextos míticos, otro famoso poema nos viene ahora a la mente, en este caso de D. Francisco de Quevedo:

¡Ah de la vida!" ¿Nadie me responde?<sup>12</sup>

Si cotejamos el verso quevediano con los versos 9-10 de este poema:

Indagué la razón de tal castigo.  
*Nadie me contestó.*

y añadimos los dos primeros:

Tengo sed, tengo sed, con voz transida,  
*grité a la vida,*

la posible relación intertextual no parece tan descabellada. Y a nuestros siglos de oro apuntan también los versos finales:

y en una interna vena que fluía,  
agua y más agua sin cesar bebía,  
pero la sed de amor no se apagaba

que nos recuerdan al lenguaje de la mística, y, en particular a esa llama de amor viva que estudiábamos en el Bachillerato, bien es verdad que, a lo mejor, a través de un intertexto machadiano<sup>13</sup>:

---

<sup>12</sup> *Francisco de Quevedo. Poesía original completa*, edición, introducción y notas de José Manuel Bleca, Barcelona, Planeta, 1981, p. 4.

<sup>13</sup> Sobre el influjo de Machado en la poesía de González han insistido tanto Joaquín Artilles como Alfonso Armas en las introducciones a sus antologías. El propio poeta, cuando se le invitó en 1963 a visitar su isla natal tras 30 años de ausencia, para

Anoche cuando dormía  
soñé ¡bendita ilusión!  
que una fontana fluía  
dentro de mi corazón  
Di, ¿por qué acequia escondida,  
agua, vienes hacia mí,  
manantial de nueva vida  
de donde nunca bebí?

El agua que fluye dentro, el agua de vida, comparece en ambos poemas, aunque el sentido es distinto. Machado descubre en sueños dentro de sí el fluir de la fontana de la vida, de la que nunca bebió; González descubre también dentro de sí una fontana, de la que bebe y bebe, pero sin apaciguar su sed... tal vez porque no es aún la fontana adecuada; nótese, en fin, la palabra *manantial*, que aparece en el poema machadiano y en el título del poemario en que se incluye *Sed: Manantiales en la ruta*. Por otra parte, hay que subrayar, curiosamente, un nuevo paralelismo con la historia de Erisicton, que, incapaz de saciarse con los alimentos, acaba devorándose a sí mismo: también el yo lírico, que había empezado bebiendo del agua que le daba la vida-Samaritana, acaba bebiendo, sin medida y sin hartura, en una vena interna.

Llega por fin la hora de recapitular, y de tratar de interpretar el simbolismo del poema; el yo lírico, inmerso en la agonía de su sed de vida, que en el último verso se confiesa, de manera más concreta, como sed de amor, pide agua a la vida, pero el agua<sup>14</sup> que ésta le da, no sólo no sacia su sed, sino que la agudiza. La razón de la paradoja no se expresa, pero podría parecer evidente si entendemos que la relación intertextual con el pasaje de la samaritana no es un simple adorno en el poema: el agua que la samaritana hubiera podido dar a Jesús no habría agotado sino temporalmente la sed de éste, pero, si Jesús hubiera dado de su

---

impartir una serie de conferencias, propuso como posibles temas Tomás Morales, Góngora y el Barroco, y Antonio Machado, como señala A. Armas en la p. 30 de su introducción.

<sup>14</sup> Con independencia de los intertextos que aquí proponemos, no debemos perder de vista que la petición de agua como símbolo de la sed de amor es un motivo muy frecuente en el folclore y en la tradición romancística; cf. M. Trapero, *Romancero tradicional canario*, Biblioteca Básica Canaria, Islas Canarias, 1989, p.173.

agua de vida a la samaritana, ésta nunca más habría tenido sed. Dicho de otro modo, el agua que la vida nos ofrece es sólo paliativo, pero únicamente quien pueda darnos la verdadera agua de vida podrá saciar nuestra verdadera sed de vida, o si así se prefiere, nuestra sed de amor, y esa agua de vida no nos la puede dar cualquiera, sino sólo aquella persona capaz de salvarnos en nuestra agonía, que en el plano metafórico es, desde luego, Cristo, y en el plano real, aquella a quien el yo lírico pudiera llamar un día la mujer de su vida. Y que ello es así no lo fundamento en el derecho subjetivo del intérprete, sino que me apoyo en un segundo poema de González que a continuación les presento, que podemos interpretar, creo que sin grandes dificultades, como intertexto del que comentamos:

### **A ROSARIO, MI MUJER**

Bálsamo suave para mis dolores,  
tibio regazo de mi desperezo,  
tranquila paz en mi vital acezo  
y manantial de todos mis amores.  
¡Amada, todo amor! Alentadores  
tus besos son, cuando la lucha empiezo,  
y los guijarros donde yo tropiezo  
tu corazón me los convierte en flores.  
¡Gracias, mujer! ¿recuerdas aquel día?  
Mi alma estaba en la trágica agonía  
en que a la muerte o el amor se invoca,  
y por no sé que suerte de mi sino  
el fresco aliento de tu nombre vino  
hasta los secos labios de mi boca<sup>15</sup>.

Las resonancias con el poema arriba comentado parecen significativas; si aquél comenzaba con una vuelta a lo humano de un tema divino, la agonía de Cristo en la cruz, término éste, *agonía*, que aparece por cierto en el verso 10, el soneto que ahora comentamos empieza con lo que parece otra velada vuelta a lo humano del tema de la pasión: *bálsamo*, *regazo* donde el yo lírico, con los brazos extendidos, se despereza, ¿no

---

<sup>15</sup> *Antología poética*, Islas Canarias, 1990, p. 134. El poema pertenece a *Ofrendas de la nada*, libro publicado un cuarto de siglo después del que contenía el poema *Sed*, en 1949.

parecen alusiones al tema del Descendimiento, que se plasma en las artes figurativas en los grupos de la virgen con el Cristo en su regazo, con los brazos extendidos, que llamamos abreviadamente una Piedad? Aquel crucificado que clamaba en su agonía su sed de vida y su sed de amor ha logrado por fin su desenclavo, y la Samaritana cuya agua no saciaba ha dejado lugar a esta otra mujer que es a la vez objeto y sujeto del amor (Amada, todo amor), y encarnación por tanto de la circularidad del amor perfecto, sabia combinación del dar y el recibir, que pudo por fin saciar el ansia de su boca.