

## «Prosa para un fin de capítulo», un poema de Carlos Barral

J. Jové Lamenca

La lectura de «Prosa para un fin de capítulo» nos condiciona a relacionar esta pieza con el conjunto de su obra, tanto poética como prosística, y a situarla, por sus varias connotaciones, dentro de ella. Este poema formó parte de un grupo de cuatro que, a modo de *suite* poemática, se publicó en Madrid (1965) bajo el título general de *Usuras*, y que inauguran –agrupados posteriormente en *Usuras y figuraciones* (1979) bajo el mismo título– la tercera etapa de su poesía. Conviene aclarar, en principio, el significado de «usuras», por cuanto mantiene en sí, y proyecta, un espectro semántico de considerables repercusiones a lo largo de toda su obra; y en base a la coherencia significativa que, según parece, el poeta quiso otorgar a los cuarenta y nueve poemas que se ordenan en el apartado totalizador –«*Usuras*»– de su poesía completa hasta la fecha (1).

Efectivamente, en el sentido de «desgaste o deterioro por el uso» (2), «usuras» se hacen y son, de alguna forma, los cuatro poemas mencionados, y con «usuras» varias se relacionan las cuatro piezas: «Prueba de artista», «Evaporación del alcohol», «Estancias sobre la conveniencia de pintar las vigas de azul» y el poema que nos ocupa. El primero, «Prueba...», parece encajar una mirada, fatigada, que, desde el exterior, se dirige hacia el actor y su papel –en este caso, también el autor y su personaje–. El segundo –«Evaporación...»– equivale, por analogía y efecto de «usura», al examen de una relación con los «placeres del beber» (3). El tercero –«Estancias...»– supone una recapitulación, por «usura», de la intimidad de la alcoba, sobre un espacio real a la vez que mítico. La diferencia no es, por supuesto, dilatada. En los dos primeros, el sujeto parece observarse desde fuera, a mayor distancia, en disección. En los dos últimos, la voz que habla en el poema se oye hablar a sí misma, está más cerca, se carga de subjetividad. La misma disparidad quizás que pueda establecerse entre *ver* y *ser visto*, aunque la reflexión tenga por objeto, en todos ellos, finalmente al mismo poeta Carlos Barral. En el caso de «Prueba...» y «Evaporación...» se reconsidera una relación con dos objetos distintos –el artista y el alcohol, p.e.–, mientras que, en «Estancias...» y «Prosa...», se trata de una recapitulación sobre una historia amorosa, en los que el *sujeto* no está solo.

«Prosa para un fin de capítulo» viene a señalar, desde su mismo título, el cierre de una etapa con la consciencia, «a mitad del camino de la vida», de que «empezamos a

envejecer muy pronto», como Barral ha subrayado reiteradamente. En su conjunto, este «fin de capítulo», trata sin duda de una relación amorosa con un personaje femenino, pasivo, al que se alude por una referencia corporal concreta: sus rodillas. Este «final» viene motivado tanto de pensarla, por primera vez, como realmente distinta, envejecida, como de sentirla realmente distante, separada. Un período de ese amor juvenil termina y un «nuevo» amor se instala. Entra en escena un nuevo personaje que sólo ha «desfigurado» el tiempo, pero que en realidad es el mismo. También alude, por tanto, a un ciclo, o episodio de la experiencia vital del sujeto, que está por cerrarse. El capítulo, el de sus años de juventud, se acaba. Antes de entrar en escena el «nuevo» personaje, maduro y sombrío, dirige una mirada retrospectiva hacia un paisaje memorial que queda, definitivamente, atrás, entre su historia íntima y la historia colectiva (4). Oscilación que el poema explicita con claridad: el pretexto de una figura femenina evocada desde el presente, en la intimidad, hacia un pasado menos personal y más público. El poeta rememora a esa figura en función del pasado que explicará su presente. Barral, al respecto, ha dejado escritas estas líneas en sus memorias:

*«Quería pintar el paisaje civil y la atmósfera moral de aquellos años, usándome y usando mis recuerdos como sola perspectiva, haciendo a un lado todo lo estrictamente singular de mi propia historia». (5).*

En el poema aparecen esas marcas del «paisaje civil», reiterando el tono y el ambiente de *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961):

*«y en las salas de espera, y en los ojos turbios de colegial, cuando se abrían las portezuelas de los taxis, mientras transcurren los minutos y los años de penitencia nacional, los días de enrejados y misas con banderas».*

Pero el poeta centra su atención en una historia íntima, personal. Proyecta una figura, una instantánea de su presente, para revivir a través de ella un pasado común. Cargado de cansancio y cansado de él: el pasado aquí es sólo un decorado, necesario para revivir, explicar, el presente de su relación amorosa. Veamos:

*«Nuestras caras ahora, según me vuelvo hacia ti desde el pie de la cama y despuntan tus ojos sobre la cumbre de tus rodillas abrazadas, repiten una historia en que no entramos sino con mucha aplicación». (6)*

Parece que esa «historia» que «repiten», y convocan, las «rodillas» tendría el sentido, circular y mítico, que explicita el famoso verso de *Metropolitano* (7): «cometemos un círculo que dura». Es decir, el «círculo» o ciclo histórico de nuestra vida y muerte, del nacimiento y el fin, singular y plural a la vez, la nuestra y la de todos. El paso del tiempo,

y la decadencia inevitable que comporta, hace exclamar al poeta:

*«con qué distancia  
te contemplo y a través  
de qué lente invertida»*

El poema descubre el desagrado de una escena: la que ella compone. Una escena prohibitiva, de signo negativo, de un cierto hastío; al cual se niega el sujeto que la contempla. En cierta forma, un episodio –con marcado carácter visual– destinado a borrarse, pero a la vez dispuesto a quedar grabado en la memoria –en este caso, el poema–. Una escena que, a fuerza de costumbre, acaba por perder su gracia y resulta banal. El tiempo es el causante de tanta desilusión, el tiempo destructor e insalvable cuyas huellas descomponen el cuerpo y el espíritu del cuerpo, y reconvierte en ingratitud imágenes vistas con agrado. De ahí que advierta y amoneste a su principal interlocutor:

*«No basta  
que tú sonrías  
casi en un gris del cine, componiendo  
anticipadamente tu recuerdo y ruedas  
mejor que otros lo harían tu secuencia  
tierna y salvaje, y tan banal, que escupen  
sin tu permiso los espejos,»*

Las imágenes insisten en el desafecto –«escupen...»–, el cual persiste hasta el final del poema: «*aún más desnudo* ante el reloj, ponérmelo, y encender *sin placer* un cigarrillo». El contraste nace, sin embargo, de que, a medida que avanza la composición, el sujeto va inclinándose por el afecto, y se abandona ese aborrecimiento, ese tono *gastado*, y se hace menos amenazante. Son aquellos momentos en los que se distrae de esa escena concreta que ella compone, de su presente, o bien para salvarse –y olvidar así su propio disgusto– o bien para exculparla. Notamos esa «distracción» en:

*«mientras  
las obediencias de mi mano palpan  
la barra de metal como quien quiere  
guardar su tacto cómplice,  
... ..  
soy consciente del ritmo de las gotas,  
miro las grecas del papel pintado,  
sigo la curva noble de la sábana  
que se diría atornillada;»*

A la vez que se reconoce en este presente no del todo atractivo, en el poema se sugiere un cambio de vida, casi un modelo de conducta. Un giro de gustos e intereses a partir de una nueva reconsideración sobre el objeto contemplado, y hacia el propio personaje –fijo y, por el momento, el último–. Notemos esa intención en los últimos versos

del poema, cuando la voz que «narra» esta «prosa» parece resignarse y aceptar su nueva condición, no sin ironía:

*«Debo  
cumplir con mi deber y sonreírte,  
mirando de soslayo la cortina  
para ver si Tiresias nos observa,  
separarme despacio, detenerme»*

En realidad, se configura un «estudio de ademanes» de forma parecida al poema «La dame à la licorne» (8). En él nos encontramos con que un *voyeur*, o Peeping Tom, observa, o estudia, atentamente, los gestos o expresiones corporales de una adolescente. El «estudio de ademanes» acerca de la joven en *blue-jeans* y con bicicleta –su unicornio– analiza, de manera exquisita, lo cotidiano y banal de la escena, mientras que esta *Prosa* aparece como un ejercicio en el que se profundiza, también con marcado esteticismo, en factores éticos; se produce un acercamiento más problemático hacia su punto de observación corpóreo, más tenso. Si ese personaje observado –en «La dame à la licorne»– resulta excitante para el espectador y éste rinde su homenaje de amor ante la imagen, en medio de un tono exultante, aunque sin perder la ironía, con alegre superficialidad, en «Prosa para un fin de capítulo» se revela la sombra del desamor, con tonalidad más ácida y triste. Sin dejar, por ello, de ser un poema amoroso, «Prosa...» –cuya fecundidad sentimental se apoya en la aridez de unos instantes, en el desafecto precisamente– es una composición sobre el fracaso y el descalabro de una imagen que debe gozarse y pensarla asociada con su pasado esplendoroso –el de la juventud–. Este sumergirse más en el pasado que en la actualidad de unos «ademanes» llega paulatinamente, con lentitud, según la cadencia de la voz que nos habla. El mecanismo de evocación –fundamental, en el desarrollo del poema– provoca y desliza, con sutilidad, un encadenado imaginativo dedicado a recordar un pasado específico, privado, aunque también público –el de la España de postguerra–, que participa un sentimiento que podría denominarse de «gloria en el fracaso». El poeta escribe:

*«Tus rodillas  
que son tal vez hermosas, pero un género  
en este instante de rigor, y un signo  
que los pliegues por dentro multiplican:»*

En este momento, justamente, empieza la conmemoración de esas «otras rodillas» –«signo» multiplicado, como indica el verso–, las de tu infancia y las de otros, que en un medio hostil, atosigante –«fracaso»–, logran sobrevivir en la memoria gracias al factor estético –«gloria»–. Contraposición que se reúne, claramente, en estos dos versos:

*«o de luciente piedra en el desnudo  
hermético a la orilla de un mar triste»*

«Mar triste» puede simbolizar fácilmente esas circunstancias adversas –las de la «his-

toría civil»— frente a la visión favorable de unas rodillas como «de *luciente* piedra» —cuyo valor cualitativo justifica el epíteto—. Así, a través de estas formas esculpidas en imagen, el poeta deja fluir la imaginación con que actúa todo recuerdo, y éste —filtro de la memoria que *desrealiza* las cosas— funciona para ofrecernos instantáneas de lo vivido —experiencias, ajenas o propias—. Junto a este recordar, se producen imágenes que sólo parecen posibles *en el poema y desde el poema*, creadas al hilo mismo del proceso de escritura. En este sentido, las «*formas de decir*» el verso guardan cierto paralelismo con el Neruda de *Residencia en la tierra* (1931), que no parece muy alejado de la mecánica barraliana en poesías como «Materia nupcial» o «Ritual de mis piernas» (9). La coincidencia —excluyo superficies temáticas— estriba en que se trata de una poesía señalada por el hecho esencial de ser la de *alguien que habla en voz alta*, una voz dirigiéndose a sí mismo o a otro. Lo que Jaime Gil de Biedma denomina «poema meditativo dramático» y que «constituye la forma poética moderna *par excellence*» (10). Esta práctica, en las *formas del decir*, supone un «dejarse llevar» por los recintos de la memoria —pasadizos de la conciencia—, sabiendo de la presencia de un interlocutor que, acostumbrado o no, seduce la propia oralidad que, de este modo, se desborda. En la parte media de «Prosa...», esas cinco estrofas de seis versos —endecasílabos con rima parcial la mayoría— probarían, de algún modo, ese «ímpetu» verbal y las concordancias estilísticas a las que me refiero.

Puede ser significativo, en un plano más retórico, el primer elemento del título del poema, si entendemos «prosa» como estructura del lenguaje —y en lo medieval, como «*cursus*»— sujeta a medida y cadencia determinadas, cercana al verso. «Prosa» poética también, en su sentido etimológico, como discurso recto, continuado. O bien «prosa» en el sentido de lenguaje prosaico o llano, sin connotaciones negativas. Prerrogativa, en este caso, del poeta que «habla en verso» y «versifica en prosa». Una poesía próxima al discurso oral, menos literaria aparentemente. En esta ambivalencia se asienta buena parte de las virtudes del poema y su característica más notable. Barral *habla* en su poema, con versificación irregular, aunque procedente de una elaboración manifiesta. Estos versos tienen la bondad de «parecer prosa», y podría serlo en orden a lo apuntado antes. Al revés, puede afirmarse que «escribir en prosa» equivale, aquí, a una alquimia extremada hasta el punto de convertir esta «prosa» en «verso». El proceso se verifica a través de materiales cuidadosamente seleccionados, en base a provocar esa mezcla de naturalidad y barroquismo, que forma parte de la estética barraliana. Esta «prosa», que en definitiva es verso, responde a una línea versal calculada, precisa. El esfuerzo parece dirigido a devolver a la poesía esa función utilitaria —plena de sentido— que la prosa aún conserva y que la poesía quizás ha perdido por completo —aunque aún exista una «palabra rimada» que socialmente *funciona*, como determinados pareados, consignas políticas, etc.—. Gil de Biedma parece referirse a este último aspecto, cuando comenta, no sin mordaz ironía:

«En Las Leandras, en el número «Adminístreme Usted», hay unos versos que son absolutamente de Carlos Barral: “En la cámara nupcial/ ya no hay sombra conyugal/ y en el baño el pobre espejo/ no guarda el reflejo habitual”. Es exactamente el tipo de imaginación verbal de Carlos Barral. Es una poesía muy elaborada, de expresión muy indirecta y muy culta». (11)

Esta misma voluntad de circunlocución, por innovar y romper los usos literarios y acercarse a prácticas más prosaicas del lenguaje poético, viene indicada en *Informe personal sobre el alba y acerca de algunas auroras particulares*. En este caso, al utilizar un título «jurídico», con fría objetividad, para un libro de «albadas», canciones cuya temática tiene una amplia tradición poética (12).

El poema, en orden a su evolución temática, se organiza en tres grandes apartados o núcleos significativos: el primero, abarca el presente del sujeto poético, cuya motivación se centra en unas «rodillas»; el segundo, evocativo, se dirige hacia el pasado del objeto contemplado y ocupa los versos 41-72; el último (vv. 73-94), supone el regreso al presente de la escena, en que el sujeto –no sin cierta amargura– se acepta y acepta su objeto de contemplación.

Es curioso observar, hacia el final, los dos interrogantes en que se resuelve el poema, y que equivalen a la duda absoluta sobre la identidad de la persona –«persona» como máscara–: sus distintos personajes, en dirección dual –tanto los de él como los de ella–. Según deduzco de:

*«¿Quiénes hemos hablado y qué hemos hecho  
–otros– en esta cama? ¿Para quiénes  
escribes esta página ilustrada  
con cuerpo tan gracioso y tan ajeno?»*

Observemos que «esta página ilustrada» –la de su historia, pero también el poema– la escribe ella, al mismo tiempo cercana –puesto que resultan «graciosas» sus rodillas– y lejana –como ausente, «extraña», *ajenas* sus rodillas–. El amante, al contemplar su objeto de adoración –rodillas–, construye su idea de ellas basada en lo que han sido o representan. Para llegar a este final de trayecto, debemos recorrer las distintas estaciones que le han desorientado, «divertido», cerca o lejos del gran motivo. Así, en el primer apartado (vv. 1-40), se localiza al narrador de la historia personal –unas rodillas–. Más tarde, esa historia se «colectiviza», simbolizada por «otras» rodillas que no son ya las de ella, por ser de otro tiempo, y que remiten a otras, entre vistas como las rodillas estatuarias de la Virgen Inmaculada, por ejemplo:

*«la rodilla flexible bajo el yeso  
celeste, apenas duro y transparente,  
y que tiembla nerviosa en el continuo  
crujir de escamas del reptil horrible».* (13)

Veámos que se trata de «una historia en que no *entramos* sino con mucha aplicación», desde un presente –«según *me vuelvo* hacia tí–. Desde un principio, la voz que habla es también actor del viaje sentimental –no simple espectador–; y su historia –no únicamente suya– adquiere varias connotaciones: símbolo de una época (la España de los años cuarenta), con determinados signos distintivos –los pantalones cortos de los colegiales–. De ahí que podamos marcar la edad específica de esas rodillas rememoradas. Se nos muestra, al inicio de la composición, unas rodillas que ponen en marcha el mecanismo de recordación del narrador hacia su adolescencia, en la que de nuevo esas rodillas van a

ocupar el primer plano en sus distintas figuras y caracteres. Son «otras» ya, las de su primera adolescencia: de «plumaje metálico», «insolentes»; que «componen» figuras en «las salas de espera» o parecen «pintadas en el vaso que inclinaba». Así, de esta forma, se acecha o estudia un signo corporal, un elemento simple que va adquiriendo complejidad a medida que avanza el poema, quedando mixtificado.

En el segundo apartado parece suavizarse el tono duro, desalentado, capitular la ironía, cambiar el ritmo. Durante la evocación, el verso se remansa. El poeta, prendido en la memoria, rodea su motivo y describe círculos condescendientes. El sujeto poético, al desplazarse a otro tiempo, descuida el desafecto inicial y concede: «Tus rodillas/ que son tal vez hermosas...». Sentimentalmente pasa la prueba de encontrarse frente a «otras» rodillas –juveniles–. La relación que se establece mejora su experiencia inmediata, de la que parte el cuadro. Los momentos álgidos, vividos, reflejan –en su cromatismo y riqueza de adjetivación– esta conmiseración:

*«Hueso a hueso, dobladas como ahora  
pero en ángulo oblicuo las rodillas  
de plumaje metálico, insolentes,  
desde el crujiente cuero de los bares,»*

El autor se explaya en esta nostalgia, sin omitir la crítica de una situación socio-política «desafecta» (14). En el último apartado, gracias a la remembranza, logrará resignarse, no sin ironía, a las formas de su momento presente. Actitud menos engañosa y más veraz, como explicitan –a la vez que se reanuda la tonalidad irónica– estos versos:

*«Igual que las rodillas  
(a pesar  
de este muro de exvotos soy tu público)  
ágiles de jinete e inocentes  
que trajiste dormidas a esta prueba  
de tu modo de ser según modelos.»*

El mérito de esa larga evocación (vv. 32-72) es mejorar el presente de su amor, hacerlo más real, «probarlo» puesto que es un nuevo modelo. Estas rodillas de ahora son también las de antes, aunque como apunta el verso de Barral, «divididas/ por la imperiosa bestia de tus años». Esa mirada cansada, de *voyeur*, más superficial o discursiva al principio, se ha interiorizado, convertida en una mirada meditativa. Se ha roto el hielo, se ha profundizado en su semblante, por medio de todas sus probables formas del pasado –convertidas en «este muro de exvotos»–, de ahí que, ahora, al volver a su presencia, el poeta afirme: «soy tu público». Frente al aspecto descriptivo de la rememoración –marcada incluso formalmente por los endecasílabos reunidos en series de seis– topamos con la materia introspectiva, más suelta, menos rígida, fluctuante entre el deseo y la realidad (15) y marcada por una línea versal cortante, como prueba el verso: «No pasaré de tus rodillas» –de una contundencia formal notable en el contexto en que aparece.

El último apartado reúne la mirada de superficie y la mirada interior –ética y estética–, que el poeta, finalmente, resuelve con gesto irónico –de audacia dandística–, incli-

nando una vez más la balanza –como ha sentenciado Joan Ferraté (16)– hacia el lado estético. Un gesto peyorativo que se explicita en los dos últimos versos:

*«aún más desnudo ante el reloj, ponérmelo,  
y encender sin placer un cigarrillo».*

A esa técnica de imágenes nítidas, casi transparentes –que roza el expresionismo en ocasiones– se suma un impresionismo, más precipitado, que selecciona una imaginería «puntillista» con todo lujo de detalles. Materiales imaginativos aunados en pos de conseguir el «clima de derrota» con que el poema concluye, pero a la vez persiguiendo la fructificación moral, sin excluir los «placeres de la inteligencia» y el gozar con la palabra poética. El poema pasa de una realidad –no del amor como abstracción sino del amor como cuerpo– a otra –no de los interrogantes metafísicos sino físicos– con tendencia al intimismo casi intolerable. El poema oscila hacia esa intimidad y casi impúdico se convierte en el testimonio sincero de una cierta decadencia que se tolera, realizado a un interlocutor real dentro del poema y cuya presencia se vislumbra. Desde este ángulo, diríamos que se trata de un poema «realista», en el sentido de que retrata una realidad concreta (la de un cuerpo). Audazmente, otras realidades «verdaderas» están vistas a través de él.

Esta «prueba» de verdad hacia el otro acaba por ser una inexorable reflexión para consigo mismo. El sujeto –mero observador, primero–, aunque ya implicado desde un principio –«Nuestras caras ahora»–, se aboca a una introspección sobre su propio papel –de espectador a actor de la escena–, convirtiendo al final la pieza en un examen sobre la propia identidad y modos de actuación. El punto central de su mirada –como desencadenante– es, dijimos, una rodillas, pero las preguntas advierten de otros centros menos aprehensibles, de una dirección filosófica, o problemática menos periférica. En el contexto del poema, interrogar acerca de esos «otros» –que han sido a través del tiempo, en sucesivas etapas– indica el engarce que tienen los «otros» del pasado con estos «otros» del presente, que, por tanto, a su vez son también los del pasado. Podría interpretarse los «otros» como «los demás», con mayor extensión, y no sólo como el «nosotros» del poema. Esos «otros» –«nosotros, tú y yo»– resultan los mismos, pero también son «otros», nuevos, presentes simultáneamente –como espectadores de la escena en la que han participado; de alguna forma también los lectores– para resolver el conflicto, quizás como «nuevos» amantes una vez formulada su relación en la actualidad. Planteada esta cuestión, quiero indicar que el poema penetra a menudo, sobre todo en su tercera parte, en una zona de tensión –problemática moral– producida en palabras del poeta: «no por tocar lo extraño de por fuera/ sino la incertidumbre para dentro» (17).

En la última estrofa –verso 91– entra en escena un tercer personaje que observa a los dos protagonistas, convirtiéndose así en nuevo *voyeur*, antagonista del primero. Su figura mitológica –Tiresias– parece invocada en virtud de su sabiduría experiencial, fruto de la sorprendente metamorfosis que lo acompaña –el viejo Tiresias había sido, según el mito, sucesivamente hombre y mujer– (18). Las connotaciones de su figura, a este nivel, no nos parecen gratuitas.

Notemos, frente a la alusión mitológica y filosófico-conceptual –de los interrogantes–, la coda directa e inmediata con que se resuelve la actitud del sujeto poético, un gesto irónico hacia el propio personaje, –acentuado en su gradación hasta el último verso–, una

última imagen gestual, de amargura y menosprecio, que descarga todo el estado emotivo de la composición, combinándola con una nota moral:

*«No pasaré de tus rodillas.  
Debo  
cumplir con mi deber y sonreírte,  
mirando de soslayo la cortina  
para ver si Tiresias nos observa,  
separarme despacio, detenerme  
aún más desnudo ante el reloj, ponérmelo,  
y encender sin placer un cigarrillo».*

En conjunto, y según hemos indicado, se nos habla del cierre o reconsideración de una relación amorosa –de una determinada etapa de estas relaciones–, que coincide, en el tiempo, con un período histórico y cronológico, concreto, de la vida o trayectoria de este amor. La problemática central, sin embargo, se plantea con un motivo –el del paso del tiempo– que aparece como determinante de toda esta «Prosa». Gil de Biedma ha expresado este sentir en «Artes de ser maduro» (19):

*«Como libros leídos han pasado los años  
que van quedando lejos, ya sin razón de ser  
–obras de otro momento».*

El tono de desengaño, aunque aplicado a objetivos distintos (en Barral recae sobre una relación en compañía) se parece bastante. Subrayemos que la ironía final barraliana se aproxima a un chiste amargo, casi una greguería, que de alguna forma conlleva una imagen vulgar: «la de un hombre desnudo con reloj».

Poema, de algún modo, de «coeur mis à nu», el poeta acaba harto de vigilarse, de decirse a sí mismo quién es y qué hace, a través del otro –unas rodillas, referente corporal–, que sirve al sujeto poético para trasladarse en el tiempo y ampliar o matizar «su historia».

Desde los primeros versos, se intenta fijar y reproducir una escena –según el poema e imaginativamente, la de alguien agazapado en un hueco de la cama, en ovillo carnal, del que sólo sobresalen sus ojos– que a modo de secuencia se interpreta. Su interpretación, quieta y lentamente, va a rodarse en silencio. Desde ese punto de partida se desarrolla todo el poema, desde esa «pose» que viene a ser como «un signo/ que los pliegues por dentro multiplican».

Poetizar los gestos, la evocación que comportan, componerlos, estudiar la piel, describir con exactitud verbal e imaginativa una parte del cuerpo, corporeizar: ese parece ser el esfuerzo irreprochable al que tiende, instintiva y sabiamente, esta «Prosa para un fin de capítulo».

---

#### NOTAS

( 1 ) El poema comentado aparece en la sección «Figuración del tiempo», que constituye la cuarta

- y última del apartado «Usuras», en Barral, Carlos, *Usuras y figuraciones*, Lumen, Barcelona, 1979. Con posterioridad Carlos Barral ha publicado *10 poemas para el nieto Malcolm*, Bibliofilia Gráfica, editado por Borja de Pedro con grabados, Barcelona, 1985.
- (2) Aceptación que no registra el diccionario, pero que está en la base de su étimo latino. Vid.: *Usuras y figuraciones*, p. 207.
  - (3) Véase el prólogo de C. Barral a Joseph Roth, *La leyenda del Santo Bebedor*, Anagrama, Barcelona, 1982, pp. 7-14.
  - (4) Lo que Barral denomina «mi historia *civil*». Que deberíamos leer, en su sentido etimológico de «civilizado», pero también como «ciudadano».
  - (5) Barral, Carlos, *Años de penitencia*, Alianza Tres, Madrid, 1975, p. 10.
  - (6) Todos los versos citados pertenecen a *Usuras y figuraciones*, pp. 189-192.
  - (7) Del poema «Un lugar desafecto», en *Usuras y figuraciones*, p. 12. El ámbito descrito es la ciudad, vista bajo la óptica que expresa el verso de Eliot, que aparece como epígrafe del poema: «Here is a place of disaffection».
  - (8) *Ibidem*, p. 186. El poema lleva la siguiente anotación: «A una muchacha desnuda de medio cuerpo, que, creyéndose sola, se quita los *blue-jeans* junto a una bicicleta».
  - (9) Neruda, Pablo, *Residencia en la tierra*, Seix Barral, Barcelona, 1983, p. 57. En «Ritual de mis piernas», por ejemplo, leemos: «Desde la rodilla hasta el pie una forma dura,/ mineral, fríamente útil, aparece,/ una criatura de hueso y persistencia,/ y los tobillos no son ya sino el propósito/ desnudo,/ la exactitud y lo necesario dispuestos en/ definitiva».
  - (10) Por supuesto, se trata de T.S. Eliot en boca de J. Gil de Biedma. En Rovira, Pere, «De tradiciones. sextinas, silencios y mudanzas» (Conversación con Jaime Gil de Biedma), de próxima aparición en la revista *Barcarola*.
  - (11) Mesquida y Panero, Biel y Leopoldo M.<sup>a</sup>, en «Gil de Biedma o la palabra sentida, sufrida y gozada», *El viejo topo*, n.º 7 (abril 1977), p. 42.
  - (12) Las «albadas» de Barral, en su cargada negritud, tienen más que ver con el Manuel Machado de *El mal poema* —o con la visión de García Lorca en ciertos versos de su «Albada» en *Poeta en Nueva York*— que con los trovadores provenzales.
  - (13) Es evidente que se trata de una imagen familiar en los hogares españoles de postguerra. Una «rodilla» lúgubre y erótica en su delicada pureza plástica —«celestes», «transparente»—.
  - (14) Esta *desafección* es sentida, sobre todo, en su vertiente estética, lo que obliga a una reacción ética. Resulta imposible adherirse a la fealdad y el mal gusto reinante en este país durante la década de los cuarenta. Asimismo esta crítica, hacia lo que se considera más «superficial», puede resultar más radical y clara en aquellos momentos, aunque como sabemos, no siempre fue «bien leída».
  - (15) Me refiero al valor hipotético que desprende la forma verbal en los dos versos conclusivos de la estrofa anteriormente citada, y cuyo sujeto gramatical es «las rodillas»: «y *debieran temblar* al aire libre/ y en encuentros sin luna ni preguntas». La realidad, según parece, es que esto ya no ocurre.
  - (16) Al final de su ensayo —«Dos poetas en su mundo»— el crítico anota: «La voz de la experiencia de Barral es la de la victoria definitiva sobre la angustia, basada en la anulación estética de todo conflicto vital». En «Prosa para un fin de capítulo» esta «anulación» no se supone completa ni tan «definitiva». Se reconoce «otra belleza» y el «conflicto» parece perdurar. Ferraté, Joan, *Dinámica de la poesía*, Seix Barral, Barcelona, 1982, p. 378.
  - (17) Del poema «Alguien», Barral, op. cit., p. 193.

- (18) El prestigio de Tiresias, mago y vidente, dentro de la tradición poética moderna, remite de inmediato a Eliot; por su relevante papel en *The waste land*.
- (19) Gil de Biedma, Jaime, *Las personas del verbo*, Seix Barral, Barcelona, 1982, p. 160.