

LA VUELTA DE LOS DÍAS

JOAN BROSSA, O LAS PALABRAS Y LAS COSAS

VICTORIA COMBALÍA



EL PERSONAJE

Si no pudiera escribir, en los momentos de euforia sería guerrillero; en los de pasividad, prestidigitador. Ser poeta incheje ambas cosas.

Joan Brossa, *Vivarium*, 1968.

Bien conocido en España, enormemente popular en Cataluña y aún prácticamente desconocido en el mundo, Joan Brossa es un heredero del pensamiento libertario, irónico y crítico que va de Quevedo a Voltaire llegando hasta el anarquismo catalán. Es también un muy digno representante de un cierto pensamiento popular, irreverente, que se rebela contra cualquier autoridad impuesta. Tal vez ésta sea una de las causas, junto a su total desinterés por los aspectos crematísticos, de su tardío reconocimiento.

Se define a sí mismo como poeta, y es sobre todo como poeta por lo que es estudiado y homenajeado en su país. Pero su concepto de la poesía es tan amplio que incluye la poesía escrita, la poesía visual, los objetos-poema, la poesía escénica (piezas parateatrales breves), las acciones-espec-

táculo, los guiones cinematográficos y los llamados poemas transitables, que no son otra cosa que poemas en tres dimensiones colocados en el entorno urbano.

Algunas de sus poesías escénicas, iniciadas en 1945, recuerdan, por su radicalidad, brevedad y desmantelamiento del lenguaje teatral, a ciertas acciones de los años cincuenta y sesenta. Por ejemplo *Sord-mut* (Sordo-mudo, 1947) que consiste, pura y simplemente, en una bajada de telón. Algunos de sus poemas, por otro lado, poseen un aire similar al de ciertas obras conceptuales, europeas o norteamericanas, posteriores.

Uno de sus poemas, fechado en 1954, dice simplemente esto:

Mero fragmento de un poema más largo.

Otro dice:

Hay rayas negras en este poema

Otro, de 1961, dice:

*Mesa
(No me refiero a la palabra,
sino a aquello que designa.)
Mesa*

(No me refiero a aquello que designa, sino a la palabra.)

Enseguida nos viene a la mente la obra de John Baldessari, *A Work with only one Property*, de 1966-67, en la que sobre una tela blanca aparecía sencillamente esta frase escrita con letras de molde y un punto final. O bien la obra de Joseph Kosuth por no citar, evidentemente el gran precedente de Magritte.

Pero su carácter vanguardista y en algunos casos predecesor de otras obras similares debería ser estudiado con rigurosidad historiográfica, lo que nadie aún ha hecho desde una perspectiva internacional. Dos o tres motivos dificultan esta tarea: el hecho de la relativa incomunicación del personaje, bastante más aislado, culturalmente hablando, que alguno de sus contemporáneos (por ejemplo, que su compañero y amigo durante muchos años, Antoni Tàpies) respecto a los movimientos vanguardistas posteriores a 1945 en Europa, y el hecho de su propia personalidad, peculiarísima y muy crítica para con el saber falsamente erudito o para con el exceso de información en detrimento de la creatividad. En este sentido, tan limitada y distorsionante es la mitificación local del personaje, atribuyéndole, como en ocasiones se ha hecho en Cataluña, una radicalidad exagerada —al desconocer el trabajo de otros artistas como, pongamos por caso, Marcel Broodthaers o Marcel Mariën—, como negarle su importancia y su exacto lugar en una esfera internacional. Un ver-

dadero esfuerzo historiográfico está aún por hacerse, tarea de la cual no se nos escapa su dificultad.¹

Joan Brossa Cuervo nació en Barcelona, y el azar quiso que lo hiciera en la calle de su admirado Richard Wagner, el 19 de enero de 1919. El entorno social de Brossa era el de una familia menestral, con un padre artesano, republicano y catalanista. La familia paterna le transmitió una cultura catalanista y popular, en donde tenían cabida tanto los grandes nombres de la literatura como las revistas satíricas de principios de siglo.

Su gran afición a la magia, a la prestidigitación y al teatro procede de su abuela paterna, que consultaba el oráculo cada noche, con un libro que el poeta aún conserva. En cambio, su enorme afición al cine procede de su abuela materna: afición ampliamente superada por el poeta, que se desplaza cada tarde a la Filmoteca de Barcelona. Tendría que hundirse el mundo para que Brossa dejara de cumplir con esta costumbre diaria.

Joao Cabral de Melo, poeta y cónsul del Brasil en Barcelona en los años cincuenta, recuerda así su amistad con Brossa y el personaje:

Yo publiqué el primer libro de Brossa. Sigo en contacto con él, me envía sus libros. ¿Sigue comiendo tan sólo huevos fritos y pan con tomate? Es un hombre genial, muy curioso, de gran sensibilidad. Es un artista que vivía al margen del dinero. (...) Lo recuerdo como a un hombre de una bondad, simplicidad y sentido de la amistad extraordinarios. Todo lo que es popular le encantaba.²

LOS INICIOS. LA REVISTA DAU AL SET. EL SURREALISMO

La labor poética de Brossa se inició durante la Guerra Civil, en la

que fue soldado del bando republicano. Participó en la llamada Batalla del Segre, en donde tuvo un grave accidente que estuvo a punto de costarle un ojo. Al volver a Barcelona, en 1940, comenzó a leer a Freud, fruto de lo cual son sus *Imágenes hipnagógicas*, de clara inspiración surrealista.

En la formación literaria de Brossa, con lecturas poco sistemáticas pero sí influyentes, aparece no sólo la literatura catalana popular, sino, sobre todo, autores medievales como Ramón Llull o Ausias March, así como la literatura trovadoresca. Entre los exponentes de esta última, citemos a Arnaut Daniel —creador de la sextina— o Marcabré, por ejemplo, que eran escritores llamados de *trovar clus*, es decir, los defensores de una mayor dificultad, herméticos; ello interesaba sobremanera a Brossa, quien también introducirá este aspecto conceptual en su poesía. Y, con la lectura de poetas vanguardistas catalanes anteriores a la Guerra Civil, como lo fueron Joan Salvat Papasseit y J.V. Foix —otro gran apasionado de los trovadores—, Brossa se inicia en el mundo de la literatura de vanguardia.

Para los que eran jóvenes entonces, durante aquella gris postguerra española, lo importante era conseguir información relativa a las vanguardias clásicas europeas. Prohibido el acceso a ellas por la dictadura franquista, los jóvenes intelectuales conseguían publicaciones por medios a veces rocambolescos o bien intentaban conectarse con los pocos supervivientes de aquellas generaciones que no estuvieran en el exilio. En Cataluña, la personalidad de J. V. Foix; del mecenas y coleccionista Joan Prats, y de Joan Miró fue fundamental para el joven Brossa. Fue Prats quien, en efecto, le presentó a Joan Miró, con quien iniciaría una amistad que duró toda la vida.

El mismo año en que conoce a Miró —1941— Brossa realiza su primer poema visual, aún muy influido por los caligramas de Apollinaire. En 1947 funda la revista *Algol*, con Arnau Puig y Joan Ponç, pero es sobre todo la revista *Dau al Set*, fundada en 1948, la que supone el primer intento serio de ruptura con el arte académico oficial. En ella participaron Joan Brossa (que fue, en realidad, el "alma" del grupo), con los pintores Joan Ponç, Antoni Tàpies, Modest Cuixart, el filósofo Arnau Puig y Joan Josep Tharrats como impresor. El grupo reivindicaba el surrealismo y el dadaísmo, el cine de Meliès, la arquitectura de Gaudí, el jazz, el pensamiento existencialista y la física moderna. La magia y lo maravilloso abundaban en sus páginas. Nietzsche era una influencia de primer orden.

Es en la llamada "poesía escénica" (pequeñas piezas teatrales donde se han suprimido muchos de los ingredientes convencionales del teatro) donde las imágenes casi magritianas se unen a los ecos del teatro del absurdo. Esta llamada poesía escénica es el intento brossiano por huir de los aspectos tradicionales del teatro para devolverle su cualidad de imagen. Así en una obra titulada *Saurina* (1964) se ven tres imágenes sucesivas: un fondo con mariposas pintadas y un baile de una adolescente con un cazamariposas; un telón con moscas pintadas y un baile de una vieja con un espantamosas, y un fondo morado delante del cual cae una lluvia de zapatos. Baja el telón.

La radicalidad de Brossa incluye muchas otras producciones. Por ejemplo, de 1965 es el libro *Novel·la* (Novela), realizado en colaboración con Antoni Tàpies. Entre las litografías de Tàpies, en efecto, Brossa intercaló toda una serie de documentos oficiales que "retratan" la vida de un ciudada-

no: su partida de nacimiento, sus diplomas de estudio, su acta de matrimonio, su libro de familia, hasta llegar a la factura de su entierro. Ciertamente, existe el precedente de Duchamp utilizando documentos cotidianos como objetos artísticos (citemos la *Obligación del Casino de Montecarlo*, de 1924).

LOS POEMAS-OBJETO

En el conjunto de su producción poética, los poemas-objeto de Joan Brossa constituyen tan sólo una pequeña parte. Esta es, sin embargo, la que presentamos en la Bienal, dada la rara fidelidad de las traducciones al original y la dificultad de realizar, en tan poco tiempo, un montaje más complejo que incluyera acciones.

El primer poema-objeto de Brossa, fechado tan pronto como en 1943, es simplemente un *objet-trouvé*, a la manera casi dadaísta por su humildad: una corteza de árbol (de un tilo) encontrada tal cual en la calle y montada sobre una pequeña base de madera. El segundo es el naípe compuesto por dos cartas partidas junto a un marfillo (1951).

El tercero consistió en su participación en el escaparate de la tienda Gales, de Barcelona, para la Navidad de 1956: un paraguas abierto con una pequeña luna pintada en su interior y un grupo de figuras de barro entre las que destacaba la del tradicional caganer del pesebre catalán.

Más tarde llegarían, en 1967 y 1968, numerosos poemas-objeto, aunque debemos señalar que muchos han tenido que esperar largos años —incluso diez o veinte— para poder ver la luz.

En su obra "plástica", podríamos decir que Brossa es un postdadaísta por su espíritu provocador y por la cotidianeidad de los materiales que emplea; que es un postsurrealista por la yuxtaposición

de elementos dispares con los cuales construye sus objetos poema, y que se halla inmerso en la tradición analítica del arte moderno por la importancia que concede al lenguaje y a la vertiente conceptual de su trabajo, en una línea que va de Duchamp a Mariën, pasando por Marcel Broodthaers y Georges Brecht.

La poética de los poemas-objeto de Brossa, en efecto, se basa en la yuxtaposición de dos elementos, cuya relación hace disparar las asociaciones de ideas. El procedimiento, claro está, tiene su origen en la descontextualización del objeto cotidiano promovida por Duchamp y prolongada, en cierto modo, por el surrealismo que ampliará este procedimiento al provocar encuentros inesperados e imposibles.

Hay muchos ejemplos de contrastes, más o menos violentos a la manera surrealista, en los objetos brossianos. A veces lo son desde un punto de vista puramente físico: la fragilidad del cristal se contraponen a la agresividad punzante de la forma del clavo en *Travesía* (1988). Otras veces el contraste consiste en las enormes desproporciones entre un objeto y otro: en un sobre diminuto aparece un sello que, de este modo, se convierte en un sello gigante, con todo lo que ello tiene de absurdo.

A veces, y parodiando el mundo de la prestidigitación y de la magia, en donde sale un conejo o cualquier otra cosa inimaginable de un sombrero, el nudo del poema-objeto radica en el efecto-sorpresa: en *Regalo* (1988) el espectador se topa con una navaja en lugar de una lujosa cubietería. Aquí, como en otros casos, el título es fundamental en la comprensión del sentido final de la obra.

La alusión que Brossa hace constantemente a la magia y a la prestidigitación nos remite a la figura de su admirado Leopoldo Frégoli, un transformista italiano

que gozó de gran renombre a finales de siglo pasado y principios de éste (su trabajo fue alabado por Marinetti, calificándolo de precedente del cine). Frégoli decía que el teatro estaba enfermo de literatura, y proponía acciones rapidísimas en las que cambiaba de personalidad en segundos. Su axioma "El arte es vida y la vida, transformación" es, en efecto, totalmente brossiano.

También hallamos las analogías por palabras: en *Burocracia*, se han sustituido las dos hojas de papel unidas con un clip metálico, típicas de las oficinas, por dos hojas de árbol (tanto en catalán como en castellano la palabra "hoja" significa ambas cosas, tal y como sucede con "feuille" en francés).

Otros poemas-objeto crean figuras nuevas que son el resultado de la combinatoria de dos objetos, en los que uno "complementa", icónicamente, al otro. Por ejemplo, en la espina de pez terminada en un tapón de corcho, éste hace las funciones de cabeza.

Brossa suele también "antropomorfosar" los objetos, dotándolos de capacidades o atributos propios de los seres humanos. Así, en la reunión de una pizca grande junto a otra más pequeña no podemos dejar de ver a dos personajes.

Otro procedimiento muy utilizado por Brossa es el de la disfuncionalización de un objeto, tal y como sucedía en numerosas obras de Man Ray. Brossa logra objetos imposibles que provocan instantáneamente la sonrisa por su ilogicidad, como lo son la rueda cuadrada, el reclinador con confetti, el dado redondo, el reloj con múltiples manecillas, las tijeras cortadas, o un compás cerrado por una cremallera.

Algunos de sus objetos, aunque no lo pretenda deliberadamente el autor, adquieren un estatuto fuertemente simbólico o

emblemático. Así, un billete de metro francés con la imagen de Franco podía ser visto, en los años sesenta y setenta, como un símbolo del exilio; una pelota de fútbol con un chupete, como un ejemplo de la cretinización producida por este deporte.

TEMAS BROSSIANOS

No podemos olvidar que existe, en realidad, un mundo "brossiano" de la misma forma en que existe un mundo "chiriquiano" o "magrittiano", constituido por imágenes que se repiten con frecuencia y que inmediatamente asociamos a su autor. Ciertos temas son inmediatamente percibidos por el conocedor como "brossianos": los antifaces, las letras, todo lo que proceda del mundo popular, las cartas de la baraja. En consecuencia, estos temas aparecen por igual en los poemas—objeto, en la poesía visual, en sus guiones de películas o en el accion espectáculo.

Los objetos escogidos por Brossa son, en general, los sencillos utensilios del taller, de la casa y de la cocina (tijeras y gafas, martillos y hueveras, sobres y sellos). Es un mundo muy anterior a la tecnología y corresponde a un entorno modestísimo, no rural, pero sí artesanal. Este entorno no es otro que el del propio poeta.

Otro de los primeros materiales con los que trabaja Joan Brossa son las letras. Brossa trabaja con ellas como Cézanne con sus manzanas: las coloca de todas las maneras y en todas partes, convencido de que son, para él, su motivo más querido. En *Insectari* (1989) las coloca como si fueran mariposas, claveteadas con alfileres. Las letras han sido el tema de uno de sus poemas transitables, unas enormes letras colocadas en un parque barcelonés, el llamado Laberinto de Horta, y por entre las cuales transita el paseante.

Un tema "clásico" en Brossa es el del mundo de la *Commedia dell'Arte*. Fascinado por Pierrot y Colombina, que hacen un teatro de sencilla estructura y con bastante improvisación, coloca el lunar de Pierrot o los labios de Colombina en platos de vulgar loza blanca.

El ingrediente básico del teatro, dirá Brossa, no es la literatura, sino el Carnaval: de ahí que las máscaras, los antifaces, el confetti y las serpentinatas aparezcan profusamente en su obra. Como aparecerían los fuegos artificiales si no fuera tan complicado realizar obras con ellos.

Otro gran motivo de la obra brossiana es la crítica, más cruda o más dulce, a los géneros y disciplinas académicas: la muerte de la pintura, o para ser más exactos, de la pintura académica, se traduce, en sus manos, en un caballete de pintor en donde, en lugar del lienzo, hay una corona de flores; "Novela" es una máquina de escribir de donde surge un mantón de Manila, una prenda que en España se asocia al folclorismo (y, por extensión, aquí, al sentimentalismo).

Pero la crítica brossiana no se detiene ahí. Su rebeldía juvenil contra las instituciones burguesas sigue intacta, a pesar de los honores de que él mismo ha sido objeto recientemente. Son, especialmente, las convenciones sociales y las instituciones que pueden ser calificadas de "pilares de la sociedad" las que son objeto de su ironía: ya hemos citado la crítica al matrimonio en *Nupcial*. Las medallas, que no son otra cosa que honores oficiales, están vistos como formando parte de una panadería. Los nimbos de los santos están dispuestos como sombreros en un escaparate (aunque, por otro lado, los nimbos son, efectivamente, "los sombreros de los santos"). Su vena anticlerical hace que, hablando de Quevedo,

nos recuerde su famoso dicho: "Los llaman curas, y son la enfermedad misma."

La burguesía, y en especial la figura del burgués explotador, está ejemplificada mediante el sombrero de copa: de uno de ellos surge una llave como las que se utilizaban antiguamente para dar cuerda a una caja de música o a un muñeco mecánico. No hay alma, pues, parece decirnos, en el burgués explotador. En cuanto a *El empleado*, sencillamente no tiene manos, sino estribos para que el jefe se suba a él.

Las grandes entelequias, como las ideas de bandera o patriotismo, están vistas en Brossa con humor, como cuando viste a un maniquí con la bandera española. Brossa siempre parece estar diciéndonos que los símbolos impuestos son de cartón piedra, vacíos de contenido; en ello se hace heredero también de las tradicionales proclamas libertarias: "Ni Dieu, ni maître".

LA POESÍA VISUAL

El primer poema visual de Brossa es de 1941, una fecha tempranísima en lo que podríamos llamar la recuperación del lenguaje de vanguardia en España. Este primer poema, titulado sencillamente "Poema experimental" está aún muy inspirado en los caligramas de Apollinaire.

La poesía visual de Brossa se inscribe en la larga tradición de la poesía experimental, en la línea que va de Mallarmé a la poesía concreta. Juega muchas veces con el impacto y la manipulación de imágenes ya dadas, sean éstas dibujos convencionales, diversas tipografías, fotografías encontradas.

En muchas ocasiones, los títulos señalan la correspondencia conceptual con la imagen. Por ejemplo, en un poema titulado "Elegía al Che" se nos da con ello

la clave del poema (un abecedario del cual se han extraído las letras C, H y E); en *Cap de bou* (Cabeza de buey) sucede algo similar, puesto que la letra A, colocada al revés, semeja la cabeza de un buey.

Pero como a tantos otros poetas visuales, es el lenguaje mismo y la forma de las propias letras lo que atrae sobremanera a Joan Brossa. También su distribución en el papel o el código ya establecido de una lectura "normal". Siguiendo a Mallarmé, quien en el Prefacio a *Un coup de dés* hablaba extensamente de la importancia de los blancos en el papel (de su capacidad de acelerar o amortiguar el movimiento, por ejemplo), Brossa explorará con profusión los espacios vacíos o la segmentación de una letra.

Los signos en sí mismos, ya sean de la escritura, o de otros ámbitos muy codificados (el código del oculista, todo tipo de señales como las de tráfico, que son, según el poeta "una fábula en imágenes") son otros de los motivos caros a Brossa. Y los coloca tal cual, sin apenas ser manipulados, por su belleza inherente y la capacidad poética que procede de su presencia aislada.

Otras veces utiliza sus muy queridos juegos de palabras, como el magnífico *Volkwagner* o la *Oda a Marx*, con la imagen del mar terminada en una X.

Gusta asimismo Brossa de señalarlos, como Magritte o Marcel Mariën, la no correspondencia entre palabra y significado, entre título e imagen: así, *Miami Beach* consiste en una postal de un edulcorado paisaje nevado. Las cartas, y sobre todo las de la brillante baraja española, hacen maravillas en las manos de Brossa; sus personajes adquieren vida propia, como en los sueños en los que los seres inanimados empiezan a moverse y actuar.

O bien sus figuras se convier-

ten en símbolos, como sucede en los bastos de la cruz gamada que conforma el poema visual *España*.

A MODO DE EPÍLOGO

Incisivo y certero, con ironía o con mordacidad, Brossa siempre habla del mundo. Cuando nos parecía, tal vez, que el poeta podía perder el contacto de la más reciente actualidad, o cuando pudiera parecer que por edad hubiera de llegarle una inevitable autocomplacencia, una obra como *Intermedi* de 1991 nos sacude de golpe, mientras parece cruelmente prefigurar las guerras que se han sucedido después.

La realidad es su primer y último punto de referencia: "A través del uso de 26 letras distintas he podido escribir este libro" —decía Brossa en *Calcomanías*, de 1972— "que ora refleja la realidad, ora mi espíritu en libertad, y en donde la primera palabra conduce a la última."

En este fin de siglo marcado por el desconcierto y la pérdida total de ideologías, la obra de Brossa se yergue como la de un vanguardista, en lo que este vocablo tiene aún de sentido utópico o crítico. Esta obra lúcida e irreverente demuestra, tras su aspec-

to a veces juguetón que invita al guiño o a la sonrisa, una percepción del mundo de una lucidez y coherencia fuera de lo común. Y si Brossa es el último de los utópicos que aspira a abrir los ojos a sus espectadores o lectores, lo cierto es que de esta revolución de las conciencias podrían surgir, como en un acto de magia, hombres y mujeres como Brossa mismo: sinceros, productivos, poetas.

NOTAS

¹ Conozco a Brossa desde 1972, es decir, desde hace 25 años. Durante siete años fui incluso su vecina y "su teléfono", ya que él carecía de tal utensilio moderno. Con motivo de la organización de su gran retrospectiva en el Centro de Arte Reina Sofía, que yo organicé en 1991, le pregunté en varias ocasiones si conocía a tal o cual artista. Siempre se iba por las ramas. Le mostré, pongamos por caso, un catálogo de Marcel Mariën, en 1991.

Conociendo relativamente bien al personaje, creo que puede afirmarse que tuvo una cierta información sobre el dadaísmo y el surrealismo y que más tarde, con el paso de los años, se sumergió ya en su propio mundo.

² Cit. en A.A.V.V. Joan Brossa, *La forest d'Arana*, Valencia, 1994, p. 15. <



18 de julio, 1968

LA GENIAL IMPOSTURA

FABIENNE BRANU



En mayo de 1952, Jean-François Revel publicaba en la revista *Esprit* un extenso análisis del sistema político mexicano que, bajo el ironizante título de "Democracia mexicana", era "un minucioso alegato contra la dictadura, disfrazada de democracia, del sistema priísta, y contra otras malformaciones de la sociedad, de la mentalidad y la cultura mexicanas". Aunque no hubiera más de seis lectores de la revista *Esprit* en el México de entonces, el artículo provocó un "sismo psicológico nacional" durante varios meses. El tenor de las acusaciones contra Revel variaba desde "un torrente de injurias contra México y los mexicanos" hasta "una delirante acumulación de calumnias contra el pueblo, los dirigentes y los intelectuales de nuestro país", como rezaban los titulares de la prensa de la época. Por fortuna y puesto que aún residía en México, Revel había tomado la precaución de firmar el artículo con el seudónimo de Severin. Desde París, donde fungía como director general de la UNESCO, Jaime Torres Bodet recibió el encargo de averiguar la verdadera identidad que encubría el seudónimo. Por supuesto, la revista *Esprit* se negó a revelar el secreto. Mientras tanto, en México, Revel presenciaba las reacciones a su alegato, que se dividían entre adhesiones a sus críticas al sistema priísta —"En el fondo, ya sabe, a pesar de ser mexicano, coincido bastante con Severin", le

deslizaban en la oreja durante una cena—, y un reconocimiento a su atinado retrato social, pero con marcadas reservas hacia la dureza del trazo, sobre todo por parte de los franceses residentes en el país. En el conjunto, el mensaje era claro, tanto de parte de los nacionales como de los extranjeros: su análisis era certero, sus argumentos, contundentes y perspicaces, pero su error consistía en decirlo en voz alta y con todas sus letras. Revel recuerda que, años después, ya en París, un mexicano se le acercó para decirle: "Estaba muy bien su artículo en *Esprit*. Un artículo histórico. Usted tenía toda la razón y nos hizo mucho bien a nosotros." Ese mexicano era Octavio Paz. La conversación prosiguió: Paz le confesó que, en 1952, las sospechas habían recaído sobre él, porque se elucubraba que él era el verdadero nombre que amparaba el seudónimo de Severin, o bien que él era el principal asesor e instigador del artículo. Sendas hipótesis eran ridículas, puesto que, por ejemplo, Paz nunca vaciló en firmar *El ogro filantrópico* con su verdadero nombre. Sin embargo, las sospechas eran elocuentes de la reacción de México frente a las críticas a su sistema: se echa a andar la teoría de la conspiración, popularmente conocida como "la mano negra", y, de pasada, se insinúa que ningún mexicano tiene el valor de decir públicamente lo que muchos murmuraban al calor de las sobremesas.

Si he traído a cuento este remoto incidente periodístico, que no es sino uno entre otros tres, es porque ofrece un excelente punto de partida para una reflexión en torno al libro de Bertrand de la Grange y Maite Rico: *Marcos, la genial impostura*. La comparación entre ambos casos evidencia algunos progresos en la vida mexicana, pero también una deplorable permanencia de ciertas actitudes, independientemente del tenor de las críticas hacia la realidad nacional. Los progresos consistirían en que hoy en día, a diferencia de los tempranos cincuenta, unos extranjeros pueden firmar el producto de sus investigaciones y análisis sin cobijarse bajo un seudónimo, y, además, publicar su libro en lengua española y en una editorial de circulación masiva. Aunque las críticas de Revel se dirigían hacia el sistema gobernante y las de De la Grange y Rico más bien tienden a desmascarar a una izquierda armada que no quiere decir su nombre, sendas críticas coinciden en su posición de disidencia frente a la casi unanimidad de pensamiento en sus respectivos momentos. Cuando Revel desmenuzó el sistema priísta de gobernar y de vivir, su artículo cayó como pelo en la sopa del banquete nacional que, entonces, conocía sus mejores años de desarrollo esperanzado. El libro de De la Grange y Rico provocó la misma sensación de mosca caída en la barba de las ilusiones revolucionarias que Marcos reavivó en el tedio internacional de los últimos años. Pero, lo que algunos quieren ver como mosca muerta e indebidamente caída en los festines de la Gran Ilusión, es, en realidad, una mosca viva, que revolotea y zumba en la conciencia de los lectores de *Marcos, la genial impostura*, pese a que pocos se atreven a reconocerlo públicamente.

En ambos casos, sigo refiriéndome al artículo de Revel y al libro de De la Grange y Rico, lo asombroso es que la reacción no se canalice a través de la discusión pública o una eventual contrargumentación, sino que se confine a los oscuros pasillos de la murmuración difamatoria. Es decir reaparece, permanece la teoría de la conspiración. En torno al libro de De la Grange y Rico, el coro se limita a repetir, al unísono cual un coro antiguo, que la disidencia sólo puede ser resultado de una alianza con una parte de los intereses en juego. En el caso de Revel, como después se repitió en 1968, toda crítica al sistema proviene de una amenaza extranjera que, alimentada por el combustible de las intervenciones pasadas, sigue planeando sobre México como un ave de mal agüero o una legión de epígonos de James Bond, disfrazados de periodistas e intelectuales que, en todo caso, meten las narices donde no les importa. Lo asombroso, a fin de cuentas, es que la sempiterna cosquilla del nacionalismo, casi inmediata e instintivamente, desplace la discusión hacia la bulliciosa retahíla de: ¿quién paga?, ¿quién instiga?, ¿qué intereses se están sirviendo?, encubriendo así, con el silencio del escándalo, la apuesta del conocimiento. También es curioso advertir cómo el PRI, después del artículo de Revel, y la izquierda armada del zapatismo, después del libro de De la Grange y Rico, coinciden en sus estrategias para evitar la discusión de la verdad. ¿Qué habría que leer en el silencio de Marcos y sus huestes frente a ciertas verdades que revelan el libro de los corresponsales de *Le Monde* y *El País*? ¿Un desprecio por las miradas extranjeras sobre la realidad mexicana actual? Toda la faramalla publicitaria de Marcos, sus coqueteos con los medios, la tecnología y las stars internacionales

que convirtió en sus más eficaces bayonetas, dan a creer que, pese a su nacionalismo ultrajado hasta el punto de reducir la realidad nacional a la sola dimensión indignista, Marcos está muy lejos de sentir semejante desprecio. Por lo tanto, el silencio que traicionan los expeditos gestos de heroica censura, más bien debe interpretarse como la imposibilidad de rebatir las verdades del libro, de la misma manera que, en su momento, el PRI guardó prudente silencio sobre la pertinencia de los argumentos de Revel, que, hoy, demostraron su anticipada vigencia.

No me gustaría que pasaran los años que Revel tuvo que esperar antes de que un mexicano llegara a decirle las palabras que oyó en boca de Octavio Paz. Estoy segura que Bertrand de la Grange y Maité Rico ya las oyeron en boca de sus muchos lectores, al menos en privado o en presentaciones como ésta, porque una parte de México ha cambiado y sigue cambiando desde los tiempos de Revel. No obstante, todavía hace falta que se diga y se les diga públicamente: "Está muy bien su libro. Un libro histórico. Ustedes tenían toda la razón y nos hizo mucho bien a nosotros." ◀

LOS RAUDOS TORBELLINOS DE NORUEGA

ANTONIO DELTORO



A mi padre en cuyos libros encontré:

*Aunque ociosos, no menos fatigados,
Quejándose venían sobre el guante
Los raudos torbellinos de Noruega.*

Aficionado a los pájaros como soy, estos versos fueron mi llave de las *Soledades*. Los leí por primera vez en Guillén, meses más tarde en Cernuda, solo unos días después en Salinas, ya buscándolos en Dámaso Alonso y otra vez en un segundo ensayo de Cernuda. Además, ecos de estos versos los he encontrado en Eliseo Diego y me parece que en José Lezama Lima. ¿Por qué cuatro poetas de una misma generación, todos lectores de Góngora, coinciden en estos versos? Esto se ha vuelto para mí un enigma y un pretexto de lectu-

ra. Gracias a estos versos me he puesto a leer, gozosamente y con provecho, las *Soledades*. Además, siguiendo estos versos o seguido por estos versos, no lo sé, he leído páginas de Borges y de Lezama, de García Lorca y de Menéndez Pelayo, de Alfonso Reyes y de Maurice Molho. Ahora quisiera leer a los detractores y a los comentaristas del siglo XVII; a Jáuregui y a Cascales, a Salcedo Coronel y a Pellicer. Discrepo del segundo, citado por Borges y Menéndez Pelayo, aunque encuentro su frase ingeniosa: "Harta desdicha que nos tengan amarrados al banco de la oscuridad solas palabras".¹ Me digo: sí, pero qué banco, qué cadena de palabras tan sabrosamente difíciles y ociosas, qué oscuridad tan bien iluminada.

Ahora sé que podría haber en-

trado a las *Soledades* atraído por otros versos; pero ¿por qué los cuatro poetas mencionados no tocan, todos juntos, otros versos y sí éstos. La "normalidad aguda" y "el mundo está bien hecho" guillenianos contrastan con *Los placeres prohibidos* y *La desolación de la quimera* cernudianos; el poema "El beato sillón" de Guillén provocó la irritación de Cernuda y la admiración de Dámaso Alonso y de Salinas.² Cernuda polemizó y se enemistó de por vida con Dámaso Alonso y calificó a Salinas de poeta burgués lo mismo que a Guillén y, sin embargo, están todos juntos alrededor de estos versos; los acompaña para siempre Vicente Aleixandre a propósito del cual los cita Salinas. En cuanto a mí, entrar a las *Soledades* por su última escena y por su última estrofa, no me parece haber entrado por la puerta trasera, sino por un portal de pájaros. ¿Por qué estos cuatro poetas coinciden en estos dos o tres versos del final de la *Soledad* segunda? No me quedo con la respuesta fácil y maliciosa. No creo que frecuentaran tan solo las últimas estrofas de este poema inacabado. Mencionar a Dámaso Alonso es nombrar al gongorista más destacado de nuestro tiempo; Cernuda y Guillén tienen páginas luminosas dedicadas a Góngora. De Salinas, nos dice el mismo Cernuda que fue un lector asiduo y un poeta influido por el escritor cordobés. Incluso un miembro de la misma generación que parece tan poco académico como García Lorca, sostiene en una brillante conferencia sobre Góngora, que al autor de las *Soledades*, "no hay que leerlo, hay que estudiarlo".³ Al respecto, Dámaso Alonso nos dice, en *Recuerdos Gongorinos*:

Si yo había ido a dar con las antiguas ediciones y comentarios de Góngora mi mano no se había mo-

vido libremente; seguía un destino, un impulso más amplio: el de mi generación. Sí, mi generación volvió otra vez los ojos a Góngora. Lo aprendió de memoria y lo estudió con minucia y lo revivió.⁴

La respuesta a nuestra interrogante, pues, debe ser otra: en "Los raudos torbellinos de Noruega" coinciden dos épocas; este verso hubiera podido ser una de las greguerías de Gómez de la Serna o un verso, velocísimo y condensado, de Huidobro. ¿Quién más creacionista que Góngora? Al mismo tiempo, si se tienen en cuenta los dos versos que acompañan a éste, los torbellinos noruegos reposando en un guante ¡no son "el encuentro de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección"?

Al hablar sobre su generación, que él denomina del '25 (siempre insular y apartadizo en la nomenclatura como en todo, tal un inglés que circula por la izquierda cuando los demás lo hacen por la derecha) Luis Cernuda nos dice:

Un ejemplo tomado de Góngora, puede ilustrar el cruce en una metáfora de estos dos sentidos, clásico y moderno, que nuestra lectura descubre hoy; son unos versos tomados de *Las Soledades*, que dicen:

*Quejándose venían sobre el guante
Los raudos torbellinos de Noruega.*

Salcedo Coronel, el comentarista del poema, y contemporáneo de Góngora, advertía al lector la interpretación que debía dar a dichos versos, la cual era más o menos ésta: sobre el guante de los cazadores de altanería o cetrería venían encaperuzados los halcones, entre los cuales eran más reputados los de Noruega, raudos como un torbellino. Pero el lector moderno, acostumbrado a las metáforas del creacionismo y del surrealismo, podía desdeñar la explicación lógi-

ca de estos versos magníficos para quedarse con su sentido literal libre de atadura realista, que es donde precisamente reside para nosotros su valor poético. No sé si Góngora y el lector de su tiempo se recreaban ya en la irisación misteriosa de semejantes versos, tomándolos unas veces en su sentido metafórico y otras en su sentido literal; para algunos de nosotros entonces, en los años de la poesía "nueva", el valor de un verso podía consistir en esa doble posibilidad de significado.

Y añade Cernuda: "si la primera nota característica del grupo fue la predilección por la metáfora, la segunda fue la clasicista".⁵

Con el poeta de *Los placeres prohibidos* concuerda solo en parte el de *Seguro azar*:

La diferencia entre el lenguaje figurado de la poesía clásica y de la moderna, es que en aquella, por mucho que el término metafórico se alejase de su punto de partida real, una inteligencia fina y sensible, podía encontrar siempre las relaciones lógicas, la posibilidad de acercamiento objetivo entre el objeto figurado y la figuración.

Quejándose venían sobre el guante
Los raudos torbellinos de Noruega.

escribió Góngora. Estos versos quieren decir sencillamente que los azores, pájaros rápidos como torbellinos y que solían traerse de Escandinavia, al regreso de la caza venían gritando de fatiga en el guante del halconero. Tal interpretación es irrefutable y única. Pero véase como ejemplo un trozo del lenguaje figurado moderno, éste de Aleixandre:

Los pechos por tierra tienen forma
[de arpa,
pero cuán mudamente ocultan su
[beso
ese arpegio de agua que hacen unos
[labios

cuando se acercan en la corriente
[mientras
cantan las liras

Difícilísimo y seguramente inútil, sería querer encontrar los nexos lógicos aquí.⁴

A mí, lector de 1998, me parecen más actuales, más vivos, los versos de Góngora que los que cita Salinas de Aleixandre, circunscritos a la estética de un momento y quizás deliberadamente imprecisos. En los de Góngora la ambigüedad de interpretación, señalada por Cernuda y que pasa por alto Salinas, está apoyada sobre el alma de acero de la exactitud. Aunque el hilo narrativo de las *Soledades* nos pueda parecer esto, un mero hilo donde Góngora va ensartando una a una sus joyas enigmáticas, estas joyas no forman un collar, sino un laberinto que tiene el lujo y la ligereza de una mezquita y la solidez de una construcción romana. Es en esta solidez en la que se funda esta doble posibilidad de significado vista por Cernuda; es de este rigor primero de donde partimos hacia la otra parte. En estos versos de Aleixandre, como en muchos del surrealismo, no hay dos partes, hay una sola vaga y neblinosa; pero es verdad también que no en todos los versos de las *Soledades* hay esta "irisación misteriosa" señalada por Cernuda.

Dámaso Alonso, por su parte, en su introducción a la edición comentada de las *Soledades*, bajo el subtítulo de "Imágenes de creación personal", donde hace una distinción entre las imágenes que Góngora debe a su época y las creadas por él, como cimas inigualables en el lenguaje de todas las épocas, nos dice en el primer párrafo:

El arranque y brío de Góngora cuando se apodera de una fórmula personal y creativa, su agudeza y limpidez de dicción en trance de

verdadera intuición poética no han sido superados por nadie en la poesía española. Un desfile de halcones, inquietos y encapirrotados, sobre la mano de los halconeros: "Quejándose venían sobre el guante/ los raudos torbellinos de Noruega". ¡Los raudos torbellinos de Noruega! El verso inicial, pomposo y doliente, lleva una lentitud, en avance contenido y aristocrático, que va a precipitarse, en imagen y palabra, al arrebato del segundo, para morir en una exótica alusión, blanca de nieves árticas, negra de noches septentrionales.⁵

Aunque Dámaso Alonso, Salinas y Cernuda mencionan solo dos versos, Jorge Guillén cita tres, en un ensayo donde analiza, sobre todo, la naturaleza enigmática y objetiva de la poesía de Góngora y su tendencia hacia la inmovilidad o a la quietud.

*Aunque ociosos, no menos fatigados,
Quejándose venían sobre el guante,
Los raudos torbellinos de Noruega.*

Estos raudos torbellinos son los actores de una agresión venatoria, y es necesario partir de aquellos especiales torbellinos para dar caza a lo que son y no son: los halcones. El descubrimiento de tales criaturas, al cabo de un instante de *suspense*, aporta la sorpresa de una revelación. Contribuye al enigma, por consiguiente, a dramatizar una búsqueda y su desenlace: ese cuadro de una realidad —refundida con más realidad— fantástica y verdadera.⁶

Al citar tres versos y no dos, Jorge Guillén refuerza el contraste entre la lenta solemnidad y la rapidez tumultuosa y en picada del conjunto. Los versos anteriores al tercero no son un mero pedestal (aunque según Guillén, Góngora tienda a lo escultórico) sino un auténtico y magistral "oscuro" velazqueño, en donde iluminados por la carga casi huidobriana del

tercero, los azores destacan con toda su ferocidad y su potencia. Los tres versos nos seducen con su gradación de movimientos: el de los caballos que vuelven de la caza; el de los halcones, todavía no apaciguado por la noche artificial de las capuchas y por su lecho de cuero; el velocísimo y agudo del último verso, paradójicamente contenido, envuelto, encapirrotado, en el reposado de los dos anteriores. Estos versos son autosuficientes, nacieron con una voluntad de independencia, predispuestos a aislarse en la memoria, como una cumbre cuyas faldas difumina el olvido o como una de esas islas cuya bandera y su lengua vagamente recuerdan a las de la metrópoli. Son versos que se separan de su lugar natal y se desgajan de los demás hasta constituirse en una unidad mínima y suficiente de memoria.

Estos tres versos, peninsularmente unidos a las *Soledades*, pertenecen enteramente a su siglo; leídos insularmente, sin la compañía de los otros y a finales del nuestro, son un extraño *collage*, en donde algo que es más que una flecha o un pájaro: un torbellino noruego, un monstruo supersónico, reposa, aunque quejándose, en un guante, que a pesar de ser rudo y de caza tiene toda la cortesía y el gusto del siglo XVII. En el primer verso: "Aunque ociosos no menos fatigados", está, en simiente, el tipo de "robusta quietud", hecha de tensiones anudadas, que según Jorge Guillén caracteriza la poesía de Góngora, resultado de la mezcla entre "la furia y la amorosísima paciencia" con la que está también armado este conjunto de tres versos. Las palabras "ociosos" y "fatigados" están unidas y contrastadas por este sabio y sintético "no menos". En el segundo verso: "Quejándose venían sobre el guante", la primera parte, "quejándose", se ve amortiguada por la segunda, "sobre el guante". Es-

tos versos son del siglo XVII y del XX, no por eternos; no son, por ejemplo, del siglo XVIII; sino por que pertenecen a un discontinuo y paradójico suelo común. Estos versos están situados, simultáneamente a ambos lados de un túnel del tiempo; podían, con la misma legitimidad, ser pintados, de manera diametralmente distinta, por Velázquez y Max Ernst. El cuadro de Velázquez sería elegante, realista, reposado. El de Max Ernst: feroz, pesadillesco y agitado.

Alfonso Reyes, sólo unos pocos años mayor que Salinas o Guillén, en *Cuestiones gongorinas*, libro publicado en Madrid en 1927, coincidente por lo tanto con el aniversario de la muerte de Góngora, que reúne una serie de escritos anteriores a esta fecha y en donde esboza ya un deslinde con la poética del genio cordobés, apunta:

Quando con el Modernismo, renació el gusto por Góngora, no era de esperar que se volviera al comentario erudito: precisamente lo que, en los poemas gongorinos, necesita aclaraciones de este orden, es, podemos decir, el peso muerto que gravita sobre las alas de Góngora, la parte sorda de su poesía. Lo que hay en él de virtud puramente lírica o de raro hallazgo verbal no requiere de notaciones históricas o mitológicas.⁹

Los dos o tres versos que, a mi manera de ver, constituyeron una especie de santo y seña generacional, son del tipo de los que no necesitan notaciones eruditas, por eso, por su calidad puramente lírica, perviven en la obra ensayística de estos cuatro miembros de una generación; desde 1927, año de los comentarios de Dámaso Alonso, hasta 1961, en que los cita Guillén.

Hay estrofas y pasajes enteros de las *Soledades* que capturan nuestra atención, que nos dejan

pasmados, como algo ajeno, lejano a nuestra posibilidad creativa, imposible de reproducir desde nuestro tiempo como un altar barroco. No es que no los disfrutemos o no los podamos comprender ayudados por la erudición ajena (en mi caso personal por los comentarios de Dámaso Alonso); y si los decimos en voz alta, nuestra lengua emprende una difícil aunque gozosa aventura de alpinismo y de espeleología simultáneas.

Hay versos, en cambio, que los podemos memorizar o repetir como algo propio. A éstos pertenece, junto con los dos o tres objetos de este escrito, este otro: "Grave, de perezosas plumas globo". Solo lo menciona Dámaso Alonso. También podría ser una greguería. Define a un búho y no necesita ninguna erudición. Es un verso prodigioso en su lentitud; entre "grave" y "globo", sus dos extremos gemelos, se tiende el resto, casi levitando, flotando, glotonamente ocioso, como en una hamaca. Pertenece al mismo fragmento de cetrería de los otros tres ¿por qué no gozó de su fortuna? Para los dinámicos veinte era, quizás, demasiado perezoso y lento; además, los versos que lo acompañan están cargados de abrumadoras mitologías. Hay en Góngora versos rapidísimos como los torbellinos noruegos y versos lentísimos como este del búho. Guillén, en el estudio citado con anterioridad, nos ilustra que todo en el poeta cordobés apunta a la quietud, que su vocación es la escultórica, pero añado yo, la de un escultor barroco, capaz de inmovilizar a la mismísima tormenta. Estas dos velocidades extremas, de las que está compuesta la poesía gongorina, la sintetiza muy bien el conjunto de tres versos multicitado. El verso de mayor velocidad de todo el episodio cetrero se da cuando los halcones retornan de su

caza y comienzan su descanso en un guante; y surge justo, como para multiplicar esta ambigüedad, en el borde dos veces abrupto y misterioso de un largo poema inacabado.

Mi obsesión por estos versos la disparó un poeta tan poco gongorino como Eliseo Diego. Su lectura me hizo releer a Guillén, poeta muy emparentado con él por su culto a la conversación, la familia, la normalidad y la mesa. Acudí no solo a *Cántico* sino a los ensayos contenidos en *Poesía y lenguaje*; y después releí la poesía de Cernuda, cuyo poema "La familia", es la antítesis emblemática de la poética del cubano, y sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*. En ambos volúmenes de ensayos encontré los versos de Góngora y esta coincidencia me hizo recordar, a su vez, esta cita de Eliseo Diego:

Mis primeras pretensiones me quedaban ciertamente grandes. Acometí la novela y en seguida el cuento porque la "rauda cetrería de metáforas" —única forma poética en aquellos tiempos— me inspiraba un respeto tan aplastante como absoluta era mi certeza que jamás podría intentarla.¹⁰

"Rauda cetrería de metáforas". De nuevo encontraba encapuchado y entrecomillado, el, para mí, ya célebre verso gongorino. ¿A quién aludía esta frase? Era evidente que a Lezama, quien en los años juveniles de Eliseo Diego, era el árbitro de la nueva poesía en Cuba y, al mismo tiempo, su cetrero mayor. Quise, pues, encontrar la frase entrecomillada por Diego y los versos de cetrería en la obra de Lezama. En *Sierpe de don Luis de Góngora* no encontré citados textualmente ninguno de mis dos objetivos, pero en cambio sí me vi inmerso en una "rauda cetrería de metáforas". Si el comentario de las *Soledades* de Dá-

maso Alonso recreaba brillantemente y explicaba este poema la glosa lezamiana se valía de las *Soledades* como de las altas cimas las aves para volar cual los neblíes, sacres, gerifaltes, baharíes, borníes, azores británicos, búhos, y torbellinos noruegos surgidos de la pluma de Góngora. En esta interpretación jazzística como en la "selva-silva" gongorina, la frase es de Guillén, no hay arbitrariedad pero sí jeroglífico y laberinto. Para orientarme en esta selva necesité volver a las *Soledades* comentada por Dámaso Alonso. Si Jáuregui en el siglo XVII aludiendo a Góngora y a sus seguidores decía: "Aún las mismas metáforas metaforizan y queda sumergido el concepto en la corpulencia exterior",¹¹ ¿qué diría de la prosa corpulenta, densa, sabrosa y brillante del autor de *Paradiso*? Sumergidos en este texto, no estoy seguro, se encuentran "la rauda ceterría de metáforas" de Eliseo Diego y "los raudos torbellinos de Noruega" de Góngora. Si tengo razón, forman parte de un caldo como ingredientes solo reconocibles para un paladar educado:

De este sueño Góngora envía no tan sólo los ojos de topacio de Ascálafo, el chismoso, sino el relámpago mortal de las aves de ceterría. De estos descansos templados lentos y penetrantes, saltan las aves ceterrias.¹²

¿No están aquí el guante y los torbellinos de Noruega? Pero Lezama, como Góngora, oculta el nombre de las cosas y "miente"

sus puntos de referencia. No me atrevería, pues, a decir si los versos que busco son el origen de esta cita. Dos veces todavía me toqué con estos versos; la primera vez en Cernuda, en *Góngora y el gongorismo* de 1937 (catorce años antes de su otra mención) y en *Semántica y poética* (Góngora y Quevedo) de Maurice Molho, en cuyas primeras páginas, dedicadas a la metáfora, destacan:

quejándose venfan sobre el guante
Los raudos torbellinos de Noruega.¹³

¿En cuántos versos de la generación del 27 estará su huella? ¿Cuántos autores lo citarán también? El que repite estos versos no sólo hace que nazcan de nuevo, pertenece a una comunidad. ¿Cuántos ahora mismo en este planeta estarán repitiendo: "Aunque ociosos, no menos fatigados, / Quejándose venfan sobre el guante / Los raudos torbellinos de Noruega". Entre ellos estás en este momento, también tú, amable aunque ocioso lector.

NOTAS

¹ Jorge Luis Borges, "Gongorismo", en *Textos recobrados (1919-1929)*, EMECE, Buenos Aires, 1997, p. 329. Marcelino Menéndez Pelayo, *Ideas estéticas* (cap. X: "Las poéticas del siglo XVI y XVII"), Espasa Calpe, Buenos Aires, 1943, p. 331.

² Luis Cernuda, "Estudios sobre poesía española contemporánea" (1955), en *Prosa completa*, Barral Editores, Barcelona, 1975, p. 439. Dámaso Alonso,

so, "Los impulsos elementales en la poesía de Jorge Guillén", en *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1952, p. 227. Pedro Salinas, "El cántico de Jorge Guillén", en *Literatura española. Siglo XX*, Editorial Séneca, México, 1941, p. 273.

³ Federico García Lorca, "La imagen poética en Góngora", en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1955, p. 69.

⁴ Dámaso Alonso, "Recuerdos gongorinos", en *Poesía española*, Gredos, Madrid, 1962, p. 311.

⁵ Luis Cernuda, "Estudios sobre poesía española contemporánea" (1955), *Prosa completa*, pp. 421 y 422.

⁶ Pedro Salinas, "Vicente Aleixandre entre la destrucción y el amor" (1955), *Literatura española. Siglo XX*, pp. 329-330.

⁷ Don Luis de Góngora, *Obras mayores. I Las Soledades. Nuevamente publicadas por Dámaso Alonso*, Ediciones del árbol, Madrid, 1935, pp. 24-25.

⁸ Jorge Guillén, "Lenguaje poético. Góngora", en *Lenguaje y poesía*, Alianza Editorial, Madrid, 1969, p. 56. Primera edición en inglés de 1961.

⁹ Alfonso Reyes, *Cuestiones gongorinas*, Espasa Calpe, Madrid, 1927, p. 240.

¹⁰ Eliseo Diego, "A través de mi espejo", en *Acerca de Eliseo Diego* (Selección, palabras preliminares, cronología y bibliografía de Enrique Sáinz), Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1991, p. 389.

¹¹ José Lezama Lima, "Sierpe de don Luis de Góngora", en *Obras completas*, II, Aguilar, México, 1967, p. 192.

¹² Marcelino Menéndez Pelayo, *Ideas estéticas* (cap. X: "Las poéticas del siglo XVI y XVII"), p. 338.

¹³ Maurice Molho, *Semántica y poética* (Góngora y Quevedo), Crítica, Barcelona, 1977, p. 15. <

CARLOS MARTÍNEZ RIVAS (1924-1998)

DAVID MEDINA PORTILLO



Sé poco —casi nada— del hombre. Apenas dos o tres rasgos imprecisos que me dejan con los caracteres de alguien sumamente reactivo a la nota biográfica; dos o tres rasgos bajo los cuales se adivinan los trabajos y los días de un ser tentado por la metáfora y las ceremonias del viaje. Sin embargo, y digámoslo cuanto antes: al igual que uno de sus maestros, Baudelaire, Carlos Martínez Rivas no sólo poetizó alrededor de esa imagen sino que, en la práctica, llevó dicha ceremonia hasta un extremo paradójico, es decir, ya no en tanto comunión sino también como distanciamiento.

En este sentido, el mutismo en el que vivió durante los últimos años autorizan la transcripción de algunas especulaciones. Por ejemplo, en qué medida sus residencias sucesivas en España, Francia, Estados Unidos y Costa Rica nos anticipan el recluimiento de Carlos Martínez Rivas en Granada y Managua, sus dos ciudades nicaragüenses. Y a estas alturas, creo, resulta sintomático que uno de los registros que más se identificarían con el testimonio de esos días haya sido suprimido por tácita voluntad del autor; me refiero, desde luego, a las páginas que como crítico de arte escribió Carlos Martínez Rivas en Europa y Estados Unidos. Es como si su autor deseara borrar las huellas cotidianas de aquel ciclo para sancionar, en cambio, la soledad inegociable de su genio y figura verbal. Los

poemas de *La insurrección solitaria* aparecen, así, como posibilidad única de entendimiento.

La pintura siempre ha tenido una influencia enorme en mi poesía. Cito, por ejemplo, a dos cuadros que vi en el Louvre: uno de Lucas de Leiden que se llama *Lot y sus hijas* y que aparece en mi poema "Besos para la mujer de Lot". La ciudad en el cuadro, Sodoma, tiene una rima plástica con los barcos que se hunden. Lo copié directamente... La veo detrás, en el puentesito... También un cuadro de Pieter Bruegel, *Los lisiados o leprosos* tiene que ver con la última parte de mi poema "Dos murales U.S.A."*

En lo personal me gustaría saber más de esa relación que, en este ejemplo, se confiesa íntima entre poesía y pintura. Supongo sin embargo que para Martínez Rivas dejar abierta esa posibilidad de acercamiento significaba, acaso, aplazar el encuentro con la materia que le ocupó sus días en cuanto síntesis de un empeño vivencial, espiritual y —ya se ve— esencialmente poético.

Una materia, por otro lado, arreada por la mirada irónica, tantas veces sarcástica, que ejerce su derecho a violentar los habituales enclaves de lectura para sentarnos, de súbito, ante un precipitado temático o formal inesperados. Y es que, en efecto, Carlos Martínez Rivas ha mantenido intacta la capacidad de la poesía para mermar algunas de nuestras

consuetudinarias certezas; una y otra vez, el poeta de *La insurrección solitaria* prueba combinaciones diversas sobre nuestras tablas de valores... y el juego parece divertirse. ¿Hablamos de un poeta moral? Seguramente, aunque habrá que precisar que se trata —y el título de su libro resulta explícito— de una moral poética suscrita como rebelión individual; esto es y para anotararlo rápidamente: una moral fundada, sobre todo, en el poder marginal de la poesía y el amor humano, carnal.

Desde esa marginalidad ejercida como un trazo puntualmente saneado de autoconmiseración, Carlos Martínez Rivas hizo de su poesía una casa propia para la inteligencia y el acierto verbal: una casa en donde se oyen el discurso amoroso, la reflexión o la remembranza, la evocación o la apelación, etc., sobre un registro poético que ordena frases y acentos desplegados, por ejemplo, entre la elegía, el monólogo interno y el relámpago de la inflexión irónica.

Aprendió a caminar sin dejar huellas en la arena. Habló en una lengua muerta. No añadió la cornisa al sólido Error.

Pero sus pasos fueron rastreados. Impuestos a los niños del país sus dichos. Trinan a la orilla de su tumba las sirenas. Y

yo tarareo mi envidia.

Ahora bien, a mi modo de ver deben buscarse los mejores momentos de Carlos Martínez Rivas ahí donde pone en juego su capacidad para la vivisección sarcástica, particularmente cuando la cirugía se ejecuta, digamos, con cierta velocidad epigramática ("Escudriñabas su corazón con un palillo de dientes"; "Yo empezaré a morirme como ese árbol, por la copa"). Instantes que ilustran, como extrañas preseas, las cum-

bres y abismos de la experiencia escéptica.

En efecto, tanto *La insurrección solitaria*, título publicado por primera vez en 1955, como los poemas que su autor incluyó en la edición de *Vuelta* (1994) bajo el título de *Varia*, están ceñidos por el talante y el talento de esta inteligencia irónica, origen de una de las visiones más desoladas que haya dado la poesía hispanoamericana en la presente centuria. En ese sentido, los tópicos culturales, amorosos, literarios y existenciales en general, así como la poesía transformada en tema de sí misma, no escapan al ácido de un sistema retórico —en la alta acepción clásica— entregado al pulso de una amarga sabiduría.

En esta obra los contados oasis de calma pertenecen al orden de la comunión erótica y amorosa, ahí donde la mujer se transforma, sobre todo, en cómplice y metáfora de un mundo ganado al absurdo. No nos extraña, por ello, que Carlos Martínez Rivas sea un poeta religioso en la medida de sus blasfemias. *La insurrección solitaria* reclamará así como figuras tutelares no sólo a la pareja arquetípica de Milton sino, también, a las presencias emblemáticas de poetas como Donne, Blake, Villon, Baudelaire y, asimismo, a toda una cauda de autores latinos que nos traen a Catulo y Propertio. La poesía de Carlos Martínez Rivas perdurará, lo sabemos, porque se inscribe con creces en esa mítica tradición del hacer y el saber lúcidos:

EL DEFORME NARCISO
SALMO

¡Sal si puedes salterio, salta. Salta
tú mismo salmista, tú la sal
misma. Narciso narcisista
narcínic! Aquí están

todos: Don
Francisco de Quevedo Swift el

Dean:

—"Yo empezaré a morirme como
ese árbol, por la copa"—. Al
igual que Malcolm

Lowry.

¡Bob

Burns, wow! Byron Villon Tasso el
desechado

huésped del mundo Heine

Leopardi ¡Mister Pope! Con
y entre todos ellos

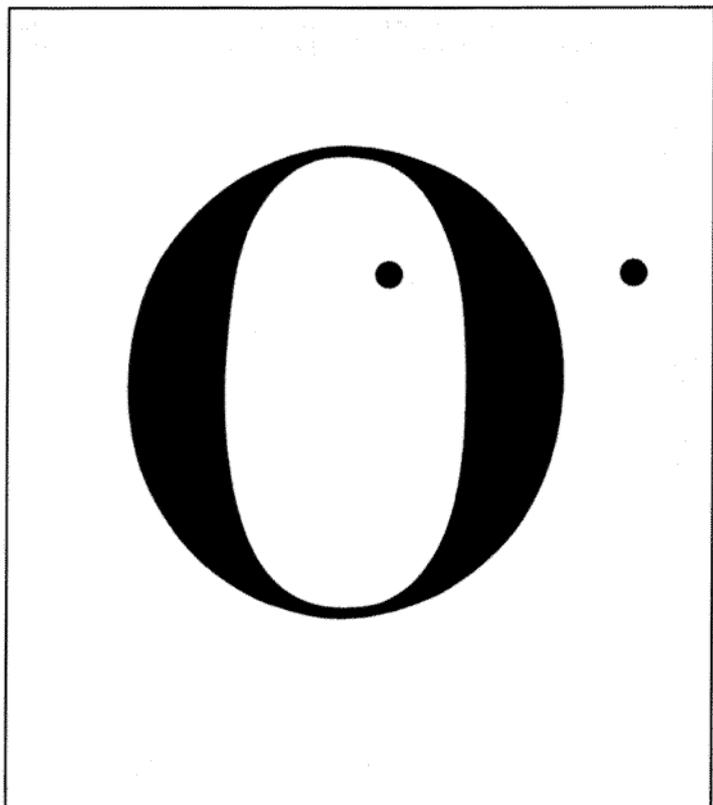
y otros,

entre los torturados y los cojos
está tu puesto.

Aleluya.

NOTA

* Steven F. Withe, "Entrevista con Carlos Martínez Rivas", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 469-70, Madrid, 1989. El mismo Withe se ha referido en otra parte a estas notas de Carlos Martínez Rivas: "En marzo de 1979... el poeta nos permitió examinar brevemente una impresionante colección de cuadernos que contienen sus comentarios sobre exposiciones de arte...", *La poesía de Nicaragua y sus diálogos con Francia y los Estados Unidos*, Banco Mercantil/ Noriega Editores, México, 1992, p. 112. ◀



Poema visual, 1988