

Lo demás preguntad a mi poesía: / que ella os dirá...
Lope de Vega (Epístola séptima)

Ensayo:

Sobre algunos poemas de Alfonso Álvarez de Villasandino, incluidos en el *Cancionero de Baena*. Entre la espiritualidad del deseo y la materialidad del amor

Wendy L. Fitzanko

1-28

Notas:

Casariego encadenado. Una nota sobre posteridad y poética a propósito de Pedro Casariego Córdoba

Germán Labrador Méndez

29-40

Exilio y persona en Luis Cernuda; la consonancia fallida

Cristina Szterensus

41-53

Reseña:

Hojas de Madrid [Blas de Otero]

Antonio Candau

54-56

Nueva lectura crítica de Francisco de Aldana [Miguel Ángel García]

Carlos X. Ardavín

57-58

Sobre algunos poemas de Alfonso Álvarez de Villasandino, incluidos en el *Cancionero de Baena*.
Entre la espiritualidad del deseo y la materialidad del amor

Wendy L. Fitzanko
Northern Illinois University

Temas: Villasandino, figura polémica / su trascendencia / trovador del amor cortés / características y categorías de su poesía amorosa / el deseo en su obra / categorías del deseo en su poesía / definición del deseo / paradigmas clásicos y medievales de Villasandino / el amor cortés y el deseo, dos aristas complementarias y antitéticas / el ciclo del deseo en Villasandino / el deseo manifestado / el deseo malogrado / el deseo renovado / la modernidad prerrenacentista de Villasandino

Es sorprendente que no haya muchos estudios sobre el poeta más prolífico del *Cancionero de Baena* y el poeta principal de la primera generación lírica de Castilla, Alfonso Álvarez de Villasandino. Uno de los más controvertidos e interesantes, también; “el escandaloso” lo llamó José Ventura Traveset en 1906 (32). Aunque no se ha confirmado, parece que nació el poeta en la villa de Villasandino, arquidiócesis de Burgos, en algún año entre 1340 y 1350, y que falleció en 1424. Sus primeros poemas datan de 1375. Como quiera, tuvo una larga vida, pues cuatro reyes se sucedieron en el trono castellano durante su prolongada, para la época, vida: Enrique II, Juan I, Enrique III y Juan II, en tres de cuyos reinados fue “poeta áulico y oficial”, favorito de príncipes y princesas (Ventura 33).

Fue autor celoso y orgulloso de su creación literaria, cuyo propio ejercicio lo consideraba como un “don divino” (Bahler 13), el que explicaba la vanidad con la que escribía y el mérito que se atribuía a sí mismo y que le atribuyen todos los lectores críticos que le han estudiado. Fue autor de loores de ciudades, *dezires* políticos, poesías de petición, y poesía amorosa, géneros donde sobresalió por su dominio de la rima y del metro. Villasandino fue aficionado a las jergas y al ocio; “[he] led a wretched life of gambling, wandering, and dissipation”. Se autotitulaba un “truán disoluto” y no tenía reparo en mostrar y en divulgar en la corte su deterioro físico, sus problemas monetarios o sus fracasados matrimonios, “[to] flaunt his merry, incurable <madness>” (Márquez 385-6). Esto explica “sus continuas plañiderías y lamentaciones sobre sus necesidades, tan frecuentes en su poesía” (Ventura 27). Su nombre se asoció con el del ‘rey de la fava’ (o faba), un rol carnavalesco que recibía un súbdito en el banquete por el cumpleaños real, por el cual lo

‘coronaban’ también, burlonamente.¹ Este papel Villasandino lo deseó con gran empeño y lo obtuvo dos veces (Márquez 388).

La mayoría de los trovadores eran conversos, pero Villasandino sería una de las excepciones. Los poetas convertidos al cristianismo casi siempre incluían una referencia a su linaje en sus obras para burlarse de la misma; Villasandino también se mofaba de su propia persona en sus composiciones, pero nunca hizo referencia a alguna ascendencia semita, por lo que se piensa que era cristiano de vieja cepa (Márquez 388). En sus composiciones políticas fue uno de los oradores más elocuentes de su época. En ciertos aspectos se adelantó a su mentalidad medieval: le encantaba el dinero (Rowbotham 93-4), que era bastante difícil de procurar para un trovador de la época, o bastarle para vivir sin alguna otra profesión. La fecundidad creativa de Villasandino le permitió, pues, cosechar éxitos materiales, y le permitió dedicarse a la literatura por completo (Bahler 15). Fue, según Ventura Traveset, “un infatigable versificador que hizo de su arte oficio y medro de subsistencia, empleando su musa en una labor mercenaria, a veces indigna y asalariada sin escrúpulos”, por donde mejor convenía a sus intereses particulares, “y así le vemos ya abandonando el tono panegírico por el satírico, ya mendigando como pordiosero de plazuela” en la palestra de las letras (*Villasandino* 30).

En el aspecto literario, Villasandino unificó algunas de las tradiciones que heredaba –la hispanoárabe y la influencia gallega–, a la vez que lograba, al hacerlo, innovaciones particulares. Fue el primero en España en utilizar la técnica del *arte mayor*, que consistía en escribir versos con más de ocho sílabas, en aquellos años un metro nuevo en la poesía española (Friedman 367). Siempre se mantuvo fiel a esta versificación, excepto cuando resultó inevitable variarla, según Yolanda Rosas, quien afirma ser obvio que Juan Alfonso de Baena, compilador del *Cancionero*, sentía una gran admiración hacia la obra de Villasandino, dado el número de muestras que incluyó en su compilación, mas también porque poseería “gran habilidad técnica que pone de manifiesto un poeta capaz de producir en verso con la misma facilidad y espontaneidad que una conversación normal” (Rosas, *Hombre* 2-3).

El arte del trovador no consistía simplemente en escribir poemas más o menos originales, sino también en la habilidad de ‘actuarlos’: así, si la composición aludía al enojo de la voz poética, su autor debía representarse disgustado ante sus escuchas. De recitar una con tono melancólico, el poeta habría de mostrar honda tristeza al hacerlo. En el rango de las emociones que desplegaban tanto la trova como su trovador, el amor y el deseo habrían de figurar de alguna forma en la

¹ Así lo describe Ventura Traveset: “Cierta regocijado juego [que] consistía en meter dentro de una torta o pastel una o más habas, y, repartida ésta en partes iguales, aquel o aquellos a quienes tocaba el fruto hacía[n] de rey, de reina, de infante, etc., durante [la] noche de fiesta”(48-9).

performance; no sólo partía el artista de imaginar que estaba enamorado de aquellas mujeres a las que cantaba, sino también luego escribir el poema como si fuera un sentimiento auténtico, y al final tratar de convencer al público de que no simulaba una pasión, de que no estaba montando un artificio cortesano, exclusivamente. De ahí la importancia ideológica y social que la poesía amorosa de Villasandino nos transmite de forma indirecta o subterránea (efecto de leer entre líneas): “Sus poesías son muy interesantes, pues arrojan gran luz sobre las costumbres, los personajes y el género de vida de los últimos tiempos medievales” (Ventura 33).

Eso no impide que, al transferir Villasandino sus sentimientos amorosos al discurso, se idealizaran sus fundamentos. Después de todo, el deseo amoroso –ese “movimiento intenso de la voluntad hacia la consecución” de algo, como reza el diccionario²– se refuerza al declararlo, se retroalimenta, se magnifica, se certifica. En palabras de Yolanda Rosas, “Villasandino crea un hablante que expresa su sentir” (*Hombre* 16). El deseo se entroniza en el deseo por la mujer genérica y a la vez se individualiza porque los poemas apostrofan o ‘tematizan’ a diversas mujeres concretas. No estaría enamorado Villasandino de todas ellas, pero su afán es construir una imagen mental, para sí mismo y para su público, del gran amador. La realidad es que no tuvo mucho éxito en sus empresas de conquista o experiencias amorosas. Se casó por lo menos dos veces y cada matrimonio lo atormentó con “celos y desilusiones” (Bahler 12). En el último, ya en su ancianidad, de acuerdo con Ventura Traveset, hubo de hallar la horma de su zapato, pues Doña Mayor, su segunda esposa, le hizo expiar “todos los errores de su pasada vida” (*Villasandino* 29).

No debe pasarse por alto la “notable volubilidad amorosa” de Villasandino, pues sus trovas “están llenas de lisonjas a otras hembras para que por cuenta propia rindiese culto, más o menos platónico, al amor, recorriendo en este ejercicio peligroso toda la gradación social de la época” (Ventura 28-9). Villasandino escribe sus poemas amorosos por tres, entre otras, razones: para responder a una petición de un cliente, para responder a una inclinación amorosa, o para cumplimentar las expectativas de la sociedad cortesana a la que se dirige su poesía (Stegmayer 37). No podemos conocer las intenciones personales de Villasandino cuando escribe del amor e incorpora el deseo a su dinámica ideológica, pero es posible que en ocasiones adule a la mujer simplemente por expediente, para llevar a cabo su rol como trovador cortesano. Se sabe que muchos potentados le pagaron por escribir composiciones para las damas de estos; así lo hizo el gobernador militar o adelantado Pero Manrique y el mismo rey Enrique II (*Cancionero* 21). El trovador era alguien que entretenía a su público, como un actor, además de ser un poeta profesional. Por ello, una vez enamorado de cierta mujer, o pretendiendo que lo estaba, Villasandino habría de convencer a su lector(a) y/o a su patrón de que el amor era genuino. Así, está a medio camino entre la teoría y

² *Gran diccionario Larousse de la lengua española*. Barcelona: 1998.

la práctica del amor cortés: “It is generally agreed today that in the fourteenth or fifteenth century it was nothing more than a rather artificial revival of things long dead, a sort of deliberate and insincere renaissance of ideas drained of any real value” (Huizinga 197). El concepto del amor cortés seguía vigente en los siglos XIV y XV, en sus aspectos formal y espiritual, mas poco a poco las reglas que lo sustentaban habían ido modificándose.

La presencia del deseo en Villasandino parece ser una práctica que, aunque mantiene muchos de los elementos característicos del amor cortés, no aplica uniformemente sus fundamentos. Él mostrará el deseo de la virtud metafísica, más típico de su época que del siglo XIII. También el poeta estimula la procura por el arte de la coquetería y revela su ansiedad por ganar premios mundanos en la corte, como mejor trovador del momento. Hasta cierto punto, Villasandino escribe para ganarse el pan, algo que no se concebía a cabalidad en la intención del amor cortés. Esta salvedad ‘técnica’ y utilitaria justificaría de modo paralelo que en el artificio del cortesano enamorado también podamos hablar del deseo por el premio, ya fuera en metálico o en ratos de esparcimiento sensual: la carnalidad social del hombre de carne y hueso inscrita en la pantomima festiva del actor que se estructura en su textualidad.

Mi propósito en este comentario es ilustrar cómo el poetizar amoroso le sirve a Villasandino para expresar tres categorías ideológicas del deseo.³ Así el deseo de Villasandino va a manifestarse en tres maneras o categorías conceptuales. Primero, la voz poética alabará a la mujer por su belleza y, en ocasiones, por otras características físicas o espirituales, como preámbulo de su cortejo y anuncio de su deseo. A veces esta voz se lamenta también de la agonía que le causa no conseguir o ultimar su atracción; el deseo no puede realizarse, porque ciertos factores, entre ellos el concurso del Amor, no le ayudan. Segundo, la voz poética se enoja con Amor, aquella entidad mítica y mitológica tan socorrida en la Edad Media y en siglos posteriores, vigente casi hasta el mismo siglo XX, como comodín lírico o como fundamento pseudometafísico. En la tercera categoría de análisis, la más feliz para el actor poético, la esperanza vuelve a su entorno, y el deseo puede realizarse o recanalizarse.⁴



Según Avivah Zornberg, no tener es el principio del deseo (379). La segunda necesidad del deseo es el querer. Cuando tenemos la falta de algo que queremos, existe el deseo de tenerlo, y la cadena se concatena, a veces en un círculo dialéctico, pues el desvelo por poseer se refina en el

³ En este caso ‘ideológicas’ también quiere significar ‘especulativas o visionarias’ (“Ideologic”, *Random House Dict.*).

⁴ Aunque separados por más de cinco siglos, Pablo Neruda define en 1973 la esperanza en términos parecidos a como Villasandino la hubiera concebido: “Es algo así como el cielo prometido, una promesa de pago cuyo cumplimiento se aplaza” (*Confieso* 759).

mismo acto de conseguir el objeto deseado. El deseo funciona como un incentivo y otorga a los seres humanos la esperanza de que un día obtengan lo que desean, y conseguir un ente físico o simbólico que nos traerá gozo. El deseo es un elemento integral del amor, más allá de, o junto a las reglas sociales y a los intereses individuales, aunque esta arista en el marco de las relaciones humanas se suele dar por sentada. El deseo por el otro es un motivador para la acción y para el incremento de toda una serie de actividades intelectuales o físicas, cayendo a veces en la exageración o el desenfreno, ya características del cliché romántico. Cuando al deseo se une la pasión, las cotas de decoro (o *cuotas*, valga el retruécano) se pueden romper o violar, como parte del juego.

Paralelo a esto, el deseo acarrea satisfacción y llena la vida del poeta con ella. Cuando existe el enamoramiento, todo lo demás parece ir bien. Se olvidan los problemas del diario vivir y la sensación de bienestar es y se siente como maravillosa. Son las sensaciones de amor que guían y organizan la vida del amante y de la amada; para ella ha de significarse que sus dificultades en el vivir pierden importancia, pues se siente deseada. Es objeto y objetivo de [la] vida del otro. Ambos participantes, términos de una ecuación sentimental, inconsciente o conscientemente saben que el fracaso de una relación amorosa no cierra, o no debe cerrar, la consecución de otra, la siguiente. El próximo deseo y la próxima pasión. Se reanuda la busca, se reorientan los pasos hacia la satisfacción posible y nueva.

El deseo es profundamente dialéctico; y esto se ilustra con su lado negativo, el de la insatisfacción, una vez comprobado que no lo hemos logrado, estemos todavía intentándolo, o ya podamos constatar un fracaso. En la misma existencia de lo no obtenido está la paradójica explicación de desearlo: de haber tenido el deseo un final cumplido, no lo estaríamos deseando. De modo que un deseo cumplido es como un callejón de salida, un *cul-de-sac*, con su muro de contención al que es obligatorio acercarse, para palparlo, estudiarlo y ver cómo se le puede escalar, saltar al otro lado, y seguir la búsqueda. El deseo tiende a la consumación sin nunca aspirar a que se realice. Desear es la misma razón de vivir. Esa insatisfacción se revela en «Agora me desespero», por ejemplo, y al que luego volveré, donde la voz declara estar descontento por la intrusión del Amor y por la falta de interés de la amada: el mismo poema es la constatación de cómo se ha brincado la pared del callejón, hacia adelante, en un paso más allá, una maniobra extra, para seguir alimentando el deseo.

Según René Girard, hay varias maneras en las que el deseo se manifiesta en literatura. Una de ellas es como la virtud metafísica de lo anhelado. Cuando más cercana la voz poética de la persona amada, más lo/la desea, en un sentimiento de fuerte correspondencia. Cuando esto ocurre, la virtud metafísica aumenta y el objeto llega a ser irremplazable para el demandante. Funciona así como la reliquia vinculada con un santo y la veneración ciega que le presta un creyente, una forma

de sublimidad personal (*Deceit* 83).

El deseo se escuda con y se rodea de la codicia sensual (la lujuria, pecado capital) y la tentación, entre otros acompañantes, y ambos suplementos suelen tener connotaciones negativas. Simon Blackburn describe la conjunción de la lujuria y del amor de esta guisa: “Lust is furtive, ashamed, and embarrassed. Love pursues the good of the other, with self-control, concern, reason, and patience” (2). Durante la Edad Media, los cristianos creían que si cometían uno de los siete pecados mortales sufrirían la ira de Dios. Así, la gente intentaba evitarlos en la vida cotidiana, a la vez que su conceptualización y peso ideológico entraban poco a poco en la literatura y en las artes de la época (Oyola 15).

Por el otro lado, la tentación (hacia el sentir lujurioso, por ejemplo) es aquel deseo que uno busca satisfacer y, al mismo tiempo, no quiere hacerlo. Aquí, en un ambiente medieval, entra a jugar la tentación por la mujer del otro, la amenaza de la infidelidad, la carnalidad que no tiene otro fin que sí misma, todas infracciones serias en la España del tiempo. La Biblia trata de estos desvíos, y lo hace también la poesía de Villasandino, cuya voz no sólo adula al objeto de veneración con adjetivos en apariencia inocentes, sino que sugiere el afán del poeta por romper la normalidad, por pecar, por dejarse llevar de la mano de la tentación y del deseo carnal. La mujer se ‘objetifica’.

Villasandino compone sus poemas en la estela cultural que parte de Ovidio y de su *Ars amatoria*, que animó la aventura social e intelectual del amor cortés, un tema y una práctica muy populares durante la Edad Media, proceder alimentado por la versión o refundición que Andreas Capellanus, por solicitud de Marie de Champagne, hija del rey Luis VII de Francia, realiza en el siglo XII (*De amore*), y que parece codificar las normas de la lírica caballeresca para la celebrada corte de Leonor de Aquitania, en Poitiers (Dunn).

Ovidio había dictaminado –famosamente como ahora lo juzgamos– que el amor no podía surgir en el seno del matrimonio (para él un mero contrato entre familias), sino fuera del mismo, con la mujer o el hombre ajenos. El que no escogía a su compañera por propia voluntad, entonces, no habría necesariamente de desearla ni amarla antes o después de unirse a ella. Según Ovidio, el amor más bien ocurría en los encuentros secretos que llevaban a o que derivaban del adulterio, durante los cuales se tenía conciencia plena del peligro pero también del deseo y/o del amor, que se magnificaban. Ovidio prescribía que era el hombre quien habría de iniciar la seducción de la mujer, además de satisfacerla en sus caprichos, mientras soportaba las privaciones que ello conlleva. Estas privaciones pueden llegar a que causen en él adelgazamiento anormal, falta de sueño, palidez y debilidad. El amante ha también de convencer a la dama que todo lo hace porque la quiere. Si la suma de todo ello no es a la postre suficiente para recibir el amor de ella, habrá él entonces de maquinar de modo que se ponga celosa, al fingir que se enamora de otra, por ejemplo. Los celos son

para Ovidio otra de las consecuencias naturales del amor y una de las armas que posee el amante, amén de que refuerzan la posibilidad del deseo, esta vez también por parte de ella (Parry 4-6).

En cuanto a Capellanus, éste repite hasta cierto punto las ideas de Ovidio pero también incorpora conceptos de su época; utiliza elementos de la filosofía de Abelardo –la del *sic et non*, que planteaba una oposición de significados, como en una paradoja perversa (‘sí’ venía a representar el ‘no’, y viceversa, porque no tenía interés en reconciliar opiniones divergentes). En los términos de Capellanus, cuando una mujer se oponía a los avances de un hombre, en realidad estaría asintiendo a ellos, pero por la tangente, como si lo estuviera animando a perseverar más. Según Capellanus, “love is a certain inborn suffering derived from the sight of excessive meditation upon the beauty of the opposite sex, which causes each one to wish above all things the embraces of the other and by common desire to carry out all of love’s precepts in the other’s embrace” (28).

El amor es sufrimiento para el hombre, dictamina Capellanus, pues está este último siempre inmerso en un estado de miedo, temor a que no alcancen sus requerimientos para conquistar a la mujer, que no sea suficiente el esfuerzo. Que no acumule bastantes méritos ante ella. Sumado al susto que le provoca pensar que otro más aventajado –más rico o más apuesto– pueda llevarse el trofeo. Estas inquietudes se duplican cuando entra en juego el amor de la mujer por él (Capellanus 29). Ya ahora son dos los que van a preocuparse y a compartir el miedo de un paso en falso. Ambos lucharán porque la presa no se escape; en el caso de él, como Capellanus lo describe, “he who is in love is captured in the chains of desire and wishes to capture someone else with his hook” (31), que refuerza la imagen de un ave de rapiña, con sus garras. Villasandino, de este modo, hará lo posible por *capturar* a la dama, como a una presa de cetrería.

Capellanus, tal como Ovidio muchos siglos antes, es un asesor realista. La belleza, afirma el primero, está muy bien, pero es más expeditivo encontrar a alguien con una buena personalidad, porque “character alone, then, is worthy of the crown of love” (35). En esto se muestra moderno, o al menos posromántico. Estima que para enamorarse de forma genuina, el amante ha de venerar y desear a *toda* la persona, con su personalidad y con su individualidad emocional, no sólo su apariencia física. Es una teoría que Villasandino también secunda. En «Desque vi vuestra color», el amante alía la “onestat” con el honor de la mujer; en «Señora, flor de açuena», es el donaire complementado con el “graçioso brío”, y en «Por amores de una estrela» la “bondat e cortesía” son tan válidas como su alegría (20-2, 69).

El amor cortés es también el amor hecho religión, y por este conducto poseerá tres componentes principales: la “creencia en un ser absoluto, aceptación de un código ético-moral y la retribución”. La mujer se erige en ‘ser absoluto’, del cual depende el otro ente en esferas clave del vivir diario. También hay reglas que dominan esta religión, seguidores que las ejercitan,

recompensas y castigos para sus iconoclastas. Entre las primeras el regalo de un paraíso putativo, entre las segundas, un infierno de análoga calidad. En este culto religioso sui géneris, es la mujer la que controla su culto, pues ante ella el amante “pierde su voluntad y el control de sí mismo”, tornándose en mártir. La personalidad del galán viene a depender completamente de los caprichos de la mujer, quien otorga sus gracias como un regalo. Sin ella, el hombre no puede vanagloriarse de haber conseguido algo, de modo que él ha de aceptar este favor con gratitud (Menéndez Peláez 100-2).

En el amor cortés el matrimonio y el amor se sitúan en polos opuestos y el puente que paradójicamente los vincula es el adulterio (Menéndez Peláez 123). En el contrato matrimonial no surge una ‘religión’, y aun cuando el amor surja con el tiempo, su calidad será diferente de la del amor fuera de este contrato (Bumke 377-8). No suele existir el cortejo, pues el fruto ya está entregado. Por otra parte, el trovador que busca (a) una amante siempre dirigirá sus súplicas a la mujer casada. Yolanda Rosas describe esta relación así: “El amante acepta la superioridad de su amada y tembloroso trata de hacerse merecedor de ella, cumpliendo cualquier petición que le haga” (Villasandino 41). No hay obligación de por medio cuando los dos amantes deciden entregarse el uno al otro. Entre el matrimonio y el amor está la función del acto sexual: en el primero se persigue la procreación, el segundo es un ejercicio de carnalidad pura y simple.

Como se puede ver, el amor cortés es para nuestra mentalidad, la moderna, una “doctrina de paradojas” (Rosas, Villasandino 41). Si en la Edad Media el hombre es socialmente superior a la mujer, una vez sitos en la esfera del amor cortés el hombre asume el papel del cortejador, de adorador, y pasa a un rol subordinado, como cuadra en la religión (Bumke 360), así y todo que en la prueba final, en el ayuntamiento, él lleve la batuta, pues la subyuga sexualmente, como agente activo del acto. Pasión y disciplina, humildad y exaltación, amor humano y a la vez divino, todas son puntales de esta aventura (Rosas, Villasandino 43). Villasandino expresa esta paradoja cuando su voz profesa amor eterno a varias mujeres, de modo diacrónico, póngase, en sus composiciones (una mora, doña Juana de Sosa o Sousa, doña Leonor de Castilla, la reina de Navarra, y otras damas anónimas). Villasandino también incluye en sus poemas la idea petrarquista de que hay placer en el dolor o en la incomodidad (esas emociones que se agrupan en la desesperación, la desilusión, la melancolía). Su voz lírica acepta las malas rachas, tanto como las buenas, como buen ‘creyente’ y con su pizca de masoquismo.



Villasandino se expresa a partir de la idea optimista de Boccaccio: Si el hombre desea a una mujer y se lo muestra con verdadero tesón, recibirá el premio, su amor (Bergin 292). Cuando la voz poética la describe en el poema, da la impresión de que no podría vivir sin ella. «Bivo ledo con

razón», donde ‘ledo’ significa ‘contento, alegre’; es una cantiga –que es el término que usa Baena para presentar las diversas composiciones de sus compilados– que presenta un tono risueño pues el poeta está tan ilusionado que repite la afirmación “bivo ledo” al principio de las estrofas:

Bivo ledo e sin pesar
pues Amor me fizo amar
a la que podré llamar
más bella de quantas son.

Bivo ledo e beviré
pues que d’Amor alcançe
que serviré a la que sé
que me dará galardón. (*Cancionero* 72)

Como en otros poemas amorosos de Villasandino, el amante admira la belleza de la mujer y también quiere servirla hasta que gane su amor. Las estrofas se refuerzan con la frase referida, para explicar cómo se siente cuando están o estén juntos. El amante les cuenta su felicidad a sus amigos o al público cortesano: “Bivo ledo con razón, / amigos, toda sazón”.⁵ Piensa que si continúa sirviéndola, un día conseguirá su premio, su amor, ese “galardón”. La llegada de ella ha traído galanura a su vida: “Desde que yo vi / tan gentil rosa que assí / me puso en su corazón” (72). Las emociones se intensifican en la quinta estrofa, “venga guerra o venga paz, / ésta amo e otra non”. Profesa su lealtad a la amada, sin condiciones; es tan intenso su deseo que en este momento no busca la reciprocidad; de una u otra forma siempre le será fiel.

En la sexta estrofa sugiere que la dama habríale salvado la vida, literal o metafóricamente; “la [su amada] qual me quiso librar / de muerte e d’ocasión”, donde el amor lo ha hecho libre de otra cadena y de otros peligros. En la séptima declara que ha retornado la pureza o la tranquilidad mental a su existencia, como si amar lo hubiera alejado de otras tentaciones y desasosiegos. “Bivo ledo en claridat / desdeñando çeguedad”. Intenta vivir como Dios lo ha dispuesto, bien y no contra Su voluntad, y le apostrofa a la divinidad en el verso siguiente, con una lamentación y una súplica: “Dios, Padre de piedad, / cumpla çedo mi opinión”.

El amante nos asegura que ahora su existir es jubiloso, donde también entran el placer de la alabanza y la obediencia “a quien me faz’ atender / dulce gloria sin baldón”. Aunque todavía no puede ufarse de haberla conquistado, al menos se le permite elogiarla y se dispone a esperar, sin

⁵ De no indicarse de otra manera, las citas numéricas se refieren a la edición del *Cancionero de Baena*, de 1993.

temor al fracaso. El poema acaba con la voz poética expresando su felicidad: “Bivo ledo en gloria tal / que non bive otro mi igual” (73).

La perseverancia de la voz poética también se pone en función de las mujeres casadas, a quienes decide cortejar. Como escribía Ovidio, es esta práctica la única conducente a experimentar el amor genuino, en parte porque el peligro de ser descubierto actúa como un catalizador y un amplificador de la pasión. Hay evidencias que sugieren que el poema «Desde que vi vuestra color» estaba dirigido a Leonor, hija del duque de Benavente. El pasaporte para iniciar la conquista es la ponderación de la belleza de la dama y el asegurarle de todas las cotas de acción y pensamiento de que será capaz para ganarla. El amor por ella parece haber surgido a primera vista, una idea muy a tono con el concepto del amor cortés: “Señora, desde que vos vi / lealmente vos serví” (20). Se consideraba esta reacción súbita como un primer síntoma de la ‘enfermedad’ del amor. Un ejemplo famoso está en la *Celestina*, cuando Calisto se declara instantáneamente enamorado de Melibea y lo achaca a un designio divino: “En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios” (Rojas 85). En «Desde que vi vuestra color», Villasandino, como luego Calisto, no puede sustraerse a una pasión profunda e inmediata, no más ver a la dama en cuestión. Sus sentimientos así nacidos se hacen tan fuertes que de nuevo llenan todo el ámbito de su intelecto, con seguras ganas de servirla, y con el repentino temor de que la pueda perder de vista:

Non puedo ál comedir [... otra cosa pensar]
sinon es en vos servir;
quien de vos me faz' partir,
graçiosa,
tengo qu'es grant pecador. (20)

A través del uso de sus adjetivos, Villasandino también intenta describir la belleza física de la mujer, y con lo mismo articular su deseo. En «Desde que vi vuestra color», la hermosura de ella lo emociona; admira su “color, briosa”, su “lindeza” y “beldat”, para más tarde compararla con una rosa (21). Ésta representaba tanto el amor del amante como la belleza genérica (Powell 116). Otro de los atributos que conmueven al cortejador son la dulzura del carácter y una conducta sosegada en público. El bien portarse de la mujer aumenta su virtud metafísica y justificaría que la voz poética esté dispuesta incluso a ofrendar sus últimas posesiones, si fuera necesario (Bergin 311).

La honestidad de la destinataria en «Desde que vi vuestra color» es otro elemento esencial en el entorno del amor cortés. Aunque en principio esta cualidad no depende de la belleza física, se fusionan por virtud del canto del poema, como si la hermosura determinara lo honesto, y viceversa.

Ambas, también, refuerzan por cada lado el deseo de él, y así se justifican en la amalgama. La inteligencia y la educación entran en la ecuación asimismo; se expresa que ella es “complida e [de] alto saber”. Cuando la dama se indispone, el amante sufre grandemente: “Quando vos vide estar / soidosa [melancólica], / bivo triste e con dolor” (21).

La esperanza inscrita en el deseo también funciona cuando el requerimiento amoroso se hace por encargo. En esta esfera de su actividad no siempre sigue Villasandino los gentiles preceptos del amor cortés. Para un caballero enojado con una dama que había rechazado su galanteo, el poeta ideó un poema “ensartando los insultos más groseros y vulgares” de la lengua castellana de la época, según Ventura Traveset. Reprodujo ahí “los más soeces vocablos de nuestro idioma”. Tan de subido de color eran estos “atrevimientos”, que ni siquiera los “desahogos líricos” de Quevedo o de Espronceda, le hacen competencia (*Villasandino* 32). Por otro lado, el más común, Villasandino se emplea en contentar peticiones mucho más amables. Recibió, por ejemplo, cien doblas de oro del adelantado Pero Manrique por escribir el poema «Señora, flor de açuçena» (21-2) para la mujer de éste, Leonor de Castilla (Bahler 15). En él se profesa amor y la necesidad de amar. De nuevo se traen a colación las ideas de que la voz poética hará todo lo necesario para estar junto a ella y que no otro deseo lo motiva tanto en el mundo como ello, lo que es sorprendente tomando en cuenta que al amante textual es sólo un artificio putativo, una suerte de adúltero autorizado. En este poema, Villasandino inicia su canto con una metáfora que establece la identidad entre la mujer y la flor del título, la que representa –o representaba– tradicionalmente la pureza del acto de la Anunciación (Seaton 47), es decir, ese momento cuando el ángel Gabriel se le aparece a María y le anticipa que tendrá un hijo, el de Dios, sin mediar contacto con un hombre mortal. Así, Leonor se equipara a una mujer muy superior, metafísicamente, a ella, y sugiere la adoración, como si la metáfora la hiciera ya de mismo sagrada para el amante. Es un gran ejemplo de cómo el amor cortés convertía a sus objetos en reliquias, y a su actividad en una cuasireligión.

En el segundo verso se continúa la imaginaria con esta descripción de su rostro: “Claro viso angelical”. La describe, pues, como un ángel, o por lo menos implica que su faz la hace automáticamente inocente de cualquier vicio o maldad. Además, él la ama tanto que esto le causa dolor: “Vuestra amor me da grant pena”. Y claro, el dolor proviene del deseo mismo, que está incumplido, pues procura intensamente a la dama, aunque no puede conseguirla, por lo que su pena se incrementa y, de forma paralela, como hemos ya notado, el mismo deseo de adquirirla. En la segunda estrofa se dan otras imágenes que apoyan la idea de la belleza de esta gran cortesana, y que subrayan el tormento de estar deseándola:

Muchas en Estremadura
Vos han grant embidia pura,
Pes quantas han hermosura,
Dubdo mucho si fue tal
En su tiempo Polixena. (21)

Es decir, que las extremeñas celan de sus virtudes físicas, que es una exageración. Luego, para redondear la hipérbole, afirma que ni siquiera Polixena, de quien Aquiles quedó prendado no más verla (Schmidt 86), hubiera sido tan hermosa como lo es Leonor ahora en el reino. Es belleza la de la española con “vuestra color matizada / más que rosa del rosal”. Su apariencia “tormenta e desordena” al amante por partida doble, por ser tan apetecible y por ser inalcanzable: “Vuestra vista, deleitosa / más que lirio nin que rosa”. El lirio venía a representar la castidad inmaculada o la modestia de la timidez (Seaton 47). A este cuadro sobre Leonor de Castilla se agregan otras cualidades suyas, como la elegancia y sus virtudes morales: “Donaire, graçioso brío / es todo vuestro atavío”; “delicada, / honesta, [y] bien enseñada”. En la cuarta estrofa el que la corteja profesa su lealtad y la asocia con una famosa pareja de amantes mitológicos: “Yo vos fui siempre leal / más que fue Paris a Elena”. En la sexta estrofa le dice:

Complida de noble asseo
quando vuestra imagen veo,
otro plazer non desseo
sinon sofrir bien o mal
andando en vuestra cadena. (22)

El amante ha caído cautivo de ella y de su amor por ella:

Non me basta más mi seso,
plázeme ser vuestro preso;
señora, por ende beso
vuestras manos de cristal,
clara luna en mayo llena. (22)

El último verso presenta una hermosa metáfora que no dudamos en llamar moderna, contemporánea. La esperanza y su deseo también se extienden a una enemiga religiosa, una dama mora, que,

aunque no noble, se describe para el público como una aristócrata, y esta distinción de élite le viene por su hermosura; la belleza la hace superior socialmente a otras mujeres. Es el poema titulado «Quien de linda se enamora» (48-9):

Mahomad el atrevido
ordenó que fuese tal,
de aseo noble cumplido, [de gentileza...]
alvos pechos de cristal;
de alabastro muy broñado
devié ser con grant razón
lo que cubre su alcandora. (48) [... bata de lujo]

Aquí las características y costumbres étnicas –para usar un término de hoy– quieren dar la impresión al escucha de que ella es noble de cuna, a pesar de posiblemente no serlo; “quien hablaré verdat pura / bien puede dezir que non / tiene talle de pastora”. La elegancia en el vestir y la ambigüedad del término ‘aseo’, para mujer arreglada y limpia además, refuerzan esta idea. De nuevo, el poema plantea una tensión entre la fortuna del hablante y su dilema: “Quien de linda se enamora / atender debe perdón / en caso que sea mora”. El amor no ha de tener fronteras ni límites ideológicos (religión y etnicidad), fórmula también muy avanzada para la época de Villasandino, a lo que habría que sumar uno adicional, el del rango social, pues cualquier cortesano cristiano se consideraría de seguro superior, no ya al musulmán varón, sino a sus mujeres por partida doble, que en su misma sociedad originaria eran, y siguen siendo, ciudadanas de segunda clase. Después de todo, los nobles también, a veces, se enamoran de pastoras o de gente común. La idea del ‘perdón’ semeja ser una salvaguardia, que se adelanta para prevenir cualquier condena o sospecha (Rosas, *Hombre* 21-2). Musulmana o no, la voz poética expresa su apuro ante su hermosura en términos igual de dramáticos:

El Amor y la Ventura
me fizieron ir mirar
muy graçiosa criatura
de linaje de Agar. (48)

De modo que ese enamoramiento de la voz poética con la muchacha mora es fuente de buena ventura, de oportunidades en la vida. La palabra ‘criatura’, además de sugerir la juventud de la chica,

sugiere su inocencia, parecida a la de un bebé, una que el mundo y sus actores todavía no han estropeado. Así de hermosa es la joven, que todas las consideraciones culturales, y la prudencia, se han apartado a un lado:

Linda rosa muy suave
vi plantada en un vergel,
puesta so secreta llave
de la liña de Ismael; [del linaje...]
maguer sea cosa grave,
con todo mi corazón
la reçibo por señora.

Diole tanta fermosura
que lo non puedo decir;
quantos miran su figura
todos la aman servir;
con lindeza e apostura
vençe a todas quantas son
de alcuña donde mora. (48) [de ascendencia...]

De paso se honra al entorno familiar y genético de ella (su linaje). El amante está preparado a justificarse de pleno ante su grupo social e ideológico, no importe esto pueda conllevar la humillación. La belleza de la cortejada es su aliada, por demás; nadie podrá resistirse a sus encantos y, por su conducto, su proceder sería perdonado. Indirectamente, se le hace superior a sus competidoras cristianas, una consecuencia que es doblemente peligrosa para Villasandino. De que pudiera estar consciente de ello lo hallamos en la última estrofa:

Non sé ombre tan guardado
que viesse su resplendor
que non fuesse conquistado
en un punto de su amor.
Por aver tal gasajado [... placer]
yo pornia en condición
la mi alma pecadora. (48-9)

«Por amores de un estrella» se escribió para la reina de Navarra, Leonor, hermana de Juan I de Castilla. Las referencias a los astros celestes o al cielo por lo general estaban limitadas a las damas de la nobleza y sería uno de los más altos cumplidos posibles por parte del cantor. Miçer Francisco Imperial, otro autor incluido en el *Cancionero de Baena*, utiliza el mismo recurso en su poesía. Villasandino, en «Por amores de un estrella» (69), hace a la voz poética profesar que ha de vivir para siempre en Castilla, simplemente para poder de vez en cuando tener atisbos de ella, cuidándose de guardar su identidad, la de la persona que habla, no revelando el secreto. Andreas Capellanus instruye que el hombre no debe alabar demasiado a su dama cuando está en público y, si ella está presente, debe tratarla casi como a una desconocida; lo justificaría así:

The man who wants to keep his love affair for a long time untroubled should above all things be careful not to let it be known to any outsider, but should keep it hidden from everybody; because when a number of people get wind of such an affair, it ceases to develop naturally and even loses what progress it has already made. (151)

No podemos saber si el poema sugiere una relación amorosa o sus inicios, mas al menos entendemos que el poeta intenta crearla en su ficción. Según las reglas del amor cortés, habría de esconderse la aventura amorosa del marido y de otros individuos afines a los intereses de éste. Es Amor quien, según Villasandino, le ayudó a encontrarla, a ella, “más fermosa que otra ren” [que cualquier otra] (69). En la segunda estrofa explica cómo de la reina se enamoró, sentimiento o emoción que nunca le ha sido fácil conseguir.

El amante describe a la princesa: “Es fermosa con lideçe [alegría], / trage muita loçanía, / de bondat e cortesía / todos tiempos se guarnesçe”. Ella encarna el ideal de toda mujer, pues además de portar su belleza excepcional, es orgullosa, cortés y bondadosa. No en balde reaccionan otras damas ante la presencia de la reina: “Las otras non ayan saña, / qu’esto a mí assí paresçe; de quantas yo vi en España / está todo bien meresçe”. Es decir, aunque no mostraran enojo ante su presencia, celosas de la hermosura de la soberana, deberían sentirse así pues su calidad sobrepasa la de aquellas, y su cota de virtudes físicas y sociales nunca la podrían alcanzar; doña Leonor no tiene defectos. La voz poética adora a esta princesa y su adulación –o adoración, que la reina merece– sirve para conformar las ideas de la estrofa final:

Ante meus ollos teño
cada día seu semblante,
seu prez e loor manteño,

assí seja bienandante.
Peroque bivo pensante
por ser d'ela alongado,
non só nin ando engañado,
çierto soy por seu talante. (69)

Los conceptos del trovador Villasandino sobre el deseo y el amor cortés no serían compartidos por todos en su época. En el siglo XV el arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo, escribió y publicó su tratado *Corbacho* (de 1438), donde criticaba la idea de amar a la mujer ajena, la del prójimo, ya que le parecía iba en contra de la voluntad de Dios, directo hacia la condenación del alma (Martínez 63); y formulaba un discurso o reprobación contra la lujuria y el amor mundano. La única arista del amor cortés que le despertaba simpatía a Martínez de Toledo era la del enaltecimiento platónico de la dama y su idealización a través de la literatura. Irónicamente, tal vez, ambos Villasandino y el arcipreste concuerdan que el amor puede causar dolor. La diferencia estriba en que, mientras el primero mantiene siempre la esperanza, que se esconde o se insinúa tras la pena, y cree que amar es algo deseable por sí, y glorioso, el arcipreste razona que “deben las personas, donde juicio hay, huir y apartarse” de su práctica “como de bestia venenosa y de perro rabioso, que mordiendo”, ésta “ponzoña todos los que muerde” y con ella se “comunican” (Martínez 72).

Villasandino no secunda esta idea. En sus poemas muestra que la esperanza de ganar a la dama cortejada y de que ella recíproque el deseo por él expresado, existe en todos los casos, al menos en los que trata. El amor, el amar, vale la pena intentarlos. Ya mismo en el acto de desearla, en la obsesión, hay un fundamento optimista. De otra forma no podrían respaldarse la aventura y su pasión.



La desesperación cunde en la voz poética cuando alaba y elogia a la mujer en sus composiciones pero no recibe ningún estímulo a cambio. La consecuencia es el sufrimiento y la carencia total de esperanzas. De nuevo atendemos a la paradoja del deseo, el que sea vehículo de angustia, pues no hay herida emocional sin antes haberse procurado aquello que nos la causa. Ahora su debilidad por la mujer le molesta y le enfurece, le provoca rabia. Se siente derrotado y quiere por momentos abandonar su aventura por completo pues el amor de la dama semeja ser inalcanzable. Es como si Villasandino suscribiera aquí el concepto que guiaba a Dante, el que postulaba que el amor es siempre un padecimiento y por ello nunca se ha de recibir lo que uno quiere (Rubin 17).

Durante una relación cortesana, el amante ofrece todo lo que posee, material o espiritual, a

la mujer deseada, y, al no tener éxito, viene a pensar que el amor se iguala al tormento. En el poema «Pues só del Amor privado» (163-4), hay una referencia a ese diosецillo:

Pues só del Amor privado,	[... servidor]
non me ha por qué retar,	[... culpar]
e demás quiero loar	
su bondad e su estado,	
pues me fizo de buen grado	
amar a Blanca Garçia,	
que lieva la mejoría	
su donaire acabado. (163)	

Aunque arisca, doña Blanca es buena mujer. En la segunda estrofa la voz expresa que Amor estaba presente cuando ella lo rechazó, fue testigo de su humillación:

Él vido que me perdía	
e recibía baldones	
siempre con los compañeros	
pues señora non avía;	
partióme de gran porfía,	
fizome amar a Blanca,	
fermosa, garrida e franca,	
guisada qual yo pedía. (163)	[preparada ...]

La referencia al ‘guisado’ habla de un contubernio entre las dos potencias masculinas involucradas en el asalto a doña Blanca, como si Amor se la hubiera puesto en bandeja, como se dice popularmente. La afrenta de Blanca, magnificada por lo cerca que ha estado de lograrla (“guisada qual yo pedía”) han tenido el resultado opuesto: ahora la desea más que antes, que se muestra en los adjetivos que la describen, “fermosa, garrida e franca”, lo que sugiere que, aunque rechazado, el hablante aprecia la claridad con la que la mujer se desenvuelve ante sus requiebros. En la tercera estrofa aparece el lamento:

Peroqu’el mi corazón
veo qu’es triste por ella,

tanta es hermosa e bella
que me tiene en su prisión;
atendiendo galardón
sobre todas la escojo,
nada non me faz' enojo
manteniendo su razón. (163-4)

Blanca no reconoce el tesoro humano que pierde, este “galardón”. Así y todo, el cortejador continúa en su tarea (“nada non me faz' enojo”, que es una mentira piadosa) pues el deseo es un círculo en movimiento, sin fin (Girard 83). A la dama se le busca, se le impresiona; sigue el rechazo mas él vuelve a intentarlo, pues ése aumenta la pasión y con ella el deseo. Por ello a seguida declara que no por constatar el desaire, va a dejar de quererla para sí, pues este trovador no abandona la batalla, no importan los obstáculos y las tribulaciones:

Yo só esse que en mi vida
nunca ganasse señora,
sinon aquesta qu'agora
me dio el Amor complida;
si ella non me olvida
en el tiempo trastornado,
entre tanto mejorado
só d'aquesta noblezida. (164)

En «Desde que vi vuestra color» la voz poética también sufre; tanto así que pide tregua, que aún en su desgracia muestre la dama altiva alguna condescendencia con él: “Non seades contra mí / sañosa” (20). Como escribía Andreas Capellanus, el hombre siempre teme que sean infructuosos sus avances y ya mismo el imaginarlo le hace afligirse (29). En ocasiones la voz poética mostrará solidaridad con la cortejada: “Quando vos vide estar / soidosa, / bivo triste e con dolor” (21). A tristeza y melancolía de la amada, tristeza y melancolía del amante. Al final de «Viso enamorado», el hablante se muestra deprimido, pues debe haber actuado en manera tal que provocó el rechazo de ella:

Yo confortarm'ía
con tu paresçer,

e por én cobraría
el bien que perdí. (67)

Aquí se diría que habla de los recuerdos (“el bien que perdí”) y por ello intenta hallar una consolación –‘me conformaría con tu parecer’. En «De grant cuita sofridor», Amor recibe sus alabanzas pues el dios del eros le había revelado, antes, una manera por la cual podía servir a su señora doña Juana de Sosa y con ello ganar puntos a favor en el juego de voluntades y expresa asimismo que la tristeza, cuando no se tiene tanta suerte con Amor, es parte de su labor como servidor de sus damas: “Porque muy forte tristor / passé e passo e passaré” (68). En «Lynda, desde que bien miré», el amante concluye sus alabanzas de esta guisa: “Aunque sufra penas mill / otra nunca serviré” (72). Petrarca afirmaba que hay placer en el dolor y en el deseo (Waller 90).

La angustia que expresa Villasandino es el fundamento y principio de sus sentimientos de desesperanza, y el ciclo ha de continuar, a veces hacia una mayor desesperanza, como si este sentimiento humano pudiera calcularse en magnitudes contables, y la voz poética ‘gastase’ más energía espiritual –de nuevo el efecto de cuantificación–, más esfuerzos en atraer la atención de la dama y ganar su aquiescencia. Precisamente porque, según René Girard, “her indifference toward her lover’s sufferings is not an absence of desire, but rather it is the other side of a desire of oneself” (106), al hablante del poema le fascina, a la vez que le fastidia, el rechazo. Es un ciclo de doble mediación, donde ambos, galanteador y galanteada, sirven de intermediarios para su propio designio y deseo (o ‘antideseo’) y para los intereses del otro / de la otra; no puede él deseársela sin que en principio ella se desee a sí misma. La existencia del coqueteo prueba que el hombre no se rinde, y la indiferencia de la mujer es un activador de más empeños, un aumentador de la tensión erótica. El deseo, que determina tanto la conducta de la voz activa como de la pasiva, se incrementa, va *in crescendo*. Es un círculo que, de no mediar otros limitantes humanos, sociales y culturales, no tendría fin; la coquetería es como la labor de zapa del invasor enemigo, como un caballo de Troya de acción retardada. La mujer se entregará, a la postre, en muchos casos, pero ese momento se prolonga porque también está en juego su amor propio, su vanidad, la autoestima y su valor de cambio en el juego amoroso; ella inconsciente o conscientemente establece metas, hacia las cuales el amante irá acercándose gradualmente, si persiste lo suficiente. Después de todo, por otra parte, si ella no provoca las acciones del trovador, la caza no resultaría tan entretenida. La coquetería es actividad frágil e inestable por lo que necesita de renovación constante, a través del deseo.

En el poema «Lynda, desde que bien miré», también dedicado o dirigido a doña Juana de Sosa, cada estrofa principia con la anáfora ‘linda’, en manera de apóstrofe, para enfatizar sus dones físicos. Es una adulación desenvuelta:

Mas la desesperación, como la pasión, como el amor, también puede magnificarse, llegar a niveles insoportables. Es el caso del poema «Agora me desespero» (36), en el que Villasandino se queja a Amor de su situación corriente en el área sentimental. Es el dios quien recibe los calificativos duros, los de un amante despechado; así desplaza el objeto de su querrela. Lo llama “cruel”, “esquivo”; no quiere, dice, “ser cativo / de quien non es verdadero”. Se siente engañado, además, por haberle sido leal por muchos años y ahora constatar que le ha fallado (“canto tiempo te he servido”). Su enojo es tal que rechaza el verse asociado con lo que no existe, con lo que sólo está en potencia, es decir, con el amor mismo. Su abatimiento es tal que parece estar listo a renunciar al motor del deseo, a la meta que espera tras todos sus afanes. Pero esto entra en ámbito peliagudo: no puede despreciar a la amada –que es el terreno donde Amor justifica enteramente sus acciones e influencia–, sin despreciarse a sí mismo (está la idea en la misma desinencia del participio, *amada*).

«Agora me desespero» presenta, además, una novedad relativa, en relación con los otros poemas de Villasandino. Se personifica a esta fuerza o locura natural, que no porque se herede su representación de los antiguos griegos y romanos, deja de ser para la mente medieval (en la estela de Aristóteles) una especie de energía o sustancia contenedora de pasiones espirituales y sensuales que se guarda en el corazón y que se derrama en ocasiones, produciendo las consecuencias sabidas. Santo Tomás de Aquinas definió el amor en otra vena, como el ejercicio y el efecto de desear el bien del otro (*Summa*, cuestión 26, artículo 4), por lo que podría haberse pensado que este vertido –que los escolásticos seguramente reputarían por invisible y generalmente inodoro pues para entonces se conocía un poco más de la biología humana que en tiempos de Aristóteles– también tendría efectos beneficiosos. Como quiera, esta conversación con el Amor la popularizó en España con probabilidad el arcipreste de Hita en su *Libro de buen amor*, un poco antes del nacimiento de Villasandino (Rosas, *Villasandino* 1). El hablante en este poema se nos muestra tan enojado, frustrado y desilusionado con Amor, que quiere desentenderse por completo y permanentemente. La voz poética reniega de él, actitud típica entre los trovadores (Bumke 364).

Adjetivos como “cruel” y “esquivo” se usan para atacar al Amor. No quiere el poeta ser discípulo de quien no lo merece: “E non quiero ser cativo / de quien non es verdadero”. Ya se duda de su capacidad para subvertir la voluntad de la amada. Villasandino despótica:

más me plaze andar señoero
que non mal acompañado,
ni bevir enagenado
serviendo señoer artero. (36)

Versos los anteriores que se relacionan también con refranes populares en aquellos tiempos. Los versos recuerdan el “A escaso señor, artero servidor”, y a “Más val soleta estar que con mala companya”, aún de curso corriente. Se siente, pues, engañado, por haberle servido sin recompensa aparente. Antes creía en él; ahora, como aclara, “que por én ando aburrido, / en tristeza e en pecado”. Es decir, rondando la desilusión y el escándalo. Con todo, le agradece a Dios que lo hubiese puesto en contacto con Amor pues ha podido así aprender que no se le ha de confiar al último. Tal es el efecto de su desencanto que se sugiere le va en ello la existencia y la sanidad, de mente y de cuerpo, pues antes estaba “bivo e sano”.

Según Joachim Bumke, cuando no se tenía éxito ante y con la mujer deseada, era normal que la ira contra ella sustituyese la anterior ternura, aunque fuera un experimento en odio que durara poco, al aparecer pronto otra mujer a quien ofrecerle su pleitesía amorosa (*Courtly* 364). Así es que decide la voz poética procurarse un remedio: “Buscaré toda folgura / donde la buscar pudiere”. Al final del poema se nos regala una recomendación o moraleja: “Quien de questo mal dixere / sé que non fará mesura”.

No sabemos quién es la destinataria de «Viso enamorado»; ahí se la describe como “una su señora” e Ingrid Bahler argumenta que podría referirse a una de sus dos esposas (*Alfonso* 12), pues sabemos que se matrimonió Villasandino al menos en dos ocasiones. También es posible que fuera un encargo de alguna dama noble, para la autocomplacencia de ésta. En este poema el deseo ‘se explica’: “Viso enamorado, / duélete de mí, / pues bivo pensoso / desseando a ti” (67). En la segunda y tercera estrofas se revelan y mezclan la angustia y la esperanza relativa de la voz poética, aspectos que o bien dicen de su fundamento vital (está recriminando a una mujer que ha compartido su vida) o bien de la exageración del juego (en el encargo le han dictado que no desperdicie su impronta usual):

La tu fermosura
me puso en prisión;
por la qual ventura
del mi corazón
no s’parte tristura
en toda sazón;
por én tu figura
m’entristeçe assí.

[... momento]

Todo el mi cuidado

castellano. Tampoco puede excluirse que Villasandino aprovechara el encargo para indirectamente expresarle a doña Juana su propia adoración, en clave, escudándose tras la del monarca.

Aquí Villasandino utiliza con frecuencia la *derivatio*, una de las figuras de repetición, cuando se usan tiempos verbales diferentes de un mismo verbo, o variaciones léxicas de un mismo término. En este caso aparece el uso del pretérito, presente y futuro del indicativo, que buscan crear una cadena ontológica de permanencia, un concepto que refuerza la sugerencia de que Villasandino hace o aspira más que únicamente seguir un encargo de su rey. En el uso del pretérito hay un mensaje que, así case con la acciones del mismo Enrique II, también le sirven al poeta. Es un poema, entonces, a dos voces, ambiguo y por lo mismo algo subversivo. La voz poética habla de fracasos y dolor en el pasado, y de una ventura presente, amén de una promesa:

De grant cuita sofridor
fui e só, siempre seré,
seyendo leal amador
de quien vi, veo y veré.
Serví e sirvo e serviré
a vos, ferosa señor[a];
esperanza en vosso amor
tove e tengo e terné. (68)

Como duda que esta felicidad dure, que su vida se llene de este sentimiento por muchos años, de ella pasa a comunicar sus inquietudes al Amor, con la misma técnica del *derivatio*:

Comoquier que grant temor
sofrí e sufro e sufriré,
pensando en vossa valor
vençí, e venço e vençeré;
porque di e dó e daré
siempre a Deus grant loor,
pois meu tempo en tal tenor
perdí e perdo e perderé. (68)

Dios no es la garantía de que pueda conservar a su amada. Las alabanzas al Amor continúan en la tercera estrofa, lo que dice de la importancia que en la mentalidad medieval del poeta tiene su

Juana, no se sabe si por encomienda del rey Enrique esta vez, aunque es factible. Aquí, curiosamente, cita como testigos de su autenticidad y de su vehemencia a otras damas, a “muchas dueñas y doncellas / que serán mis abogadas”, “desque oyeren mis querellas”. Es una forma muy sui géneris de convencer a la amada, sin duda, ésa de citar sus amoríos anteriores, su abultada serie temporal de batallas, pero el hablante se quiere enmendar a tiempo con la exclusividad que doña Juana merece: “... una d’ellas / ésta que me conquistó”. Para esta sólo su dedicación y su compromiso de lealtad. Y de rendición: “Ca yo suyo fui e só / e seré toda mi vida”.



De modo que el ciclo se cierra o vuelve a su estado inicial, listo para recomenzar de nuevo. No es Villasandino el único que incorporaría los aspectos del deseo y su dinámica en la poesía. Sería interesante investigar si otros poetas de la órbita temporal y cultural de Villasandino, o meramente de aquellos incluidos en el *Cancionero de Baena* –que son autores de sus quinientas setenta y seis composiciones–, también estructurarían su poesía sobre el deseo en torno a este ciclo de falsas partidas y dolorosas llegadas.

Aunque la poesía amorosa fue un tema popular en los trovadores durante la Edad Media, hacia fines del siglo XIV y principios del XV, la profesión estaba ya muriendo. Para nuestro autor, así y todo viviera durante el período de disminución o dilución del género trovadoresco, se constata que en su obra mantuvo siempre la más alta calidad conceptual y estética, con ella superando a muchos de sus contemporáneos, asimismo a otros de los incluidos en la compilación del ‘Judino Johan Alfon de Baena’. Villasandino se cierce “con gallardía en el definido ambiente de su edad” (Ventura 46).

La poesía de Villasandino impresiona, primero, por su volumen total, ciento noventa y tres composiciones en el *Cancionero*. Sigue este autor, además, una fórmula fascinante, en la que el ritmo es impecable. La forma de su poesía no es muy común para la época y él es el más famoso entre sus colegas por ello: “Muestra su sutil ingenio [en] curiosos artificios métricos y literarios” (36). El marqués de Santillana le llamaba “gran decidior” y ponía su facilidad rítmica en parangón con la de Ovidio porque “sus motes é palabras eran metro” (Ventura 30, 36). Como resultado, sus composiciones son fáciles de leer en voz alta y podemos imaginarnos el efecto en la corte, delante de los potentados y las damas. A la exactitud de su ritmo se equivale el carácter exquisito de su expresión, de sus sentimientos. Son poemas los suyos llenos –más allá del artificio y los patrones ‘gremiales’– de reconocibles emociones humanas: la alegría, la frustración, el enojo, la esperanza, el dolor y el deseo sobre todo. Incluso el humor: “Más notable que todas [sus] ingeniosidades, es el singular humorismo que rebosan algunas de sus composiciones y que constituye la verdadera nota diferencial entre este poeta y sus coetáneos marcadamente eruditos” (Ventura 48). Villasandino pone

su fe –variopinta, poliforme–, en el deseo y en sus paradojas y consecuencias, pues tiene la esperanza de que este afán le permita, así todo, alguna resolución en su vida. En realidad, “it makes no difference whether desire be satisfied or not”. Todo lo que merita es el disfrute del deseo mismo: “The meaning of joy thus oscillates between the pleasure of being in love and the vow to perpetuate desire” (Rougemont, *Love in* 348-9, 373)

Leyendo su poesía el lector puede experimentar las pasiones que motivaron al poeta hace siglos a escribirla. A veces, inevitablemente quizás, nos pueda parecer algo melodramática si la juzgamos según los moldes y gustos de nuestros tiempos, pero la exageración de las pasiones también nos ayudan a recomponer la figura del poeta, del cual sabemos poco, pues los detalles de las situaciones reales se omitieron, dadas las convenciones de su medio. Se concentra en sus emociones, y así ofrece bastantes detalles para mantener el interés. Con ellos el lector moderno puede imaginarse el resto. Este efecto permite un cierto consuelo de cara al rito de la repetición de esas convenciones, y también más creatividad en la imaginación de ese lector, a la vez que la controla. Al final, como resultado, después de la criba, las emociones de la voz poética quedan harto patentes, pues su obra es “una verdadera” y desusada “selva de poesía subjetiva” (Ventura 35), como ya anticipando el no tan lejano Renacimiento.

Obras citadas

- Aquinas, Santo Tomás de. *Suma theologica*. Londres: R. & T. Washbourne, 1912.
- Bahler, Ingrid. *Alfonso Álvarez de Villasandino: poesía de petición*. Madrid: Ediciones Maisal, 1975.
- Bergin, Thomas G. *Boccaccio*. Nueva York: The Viking Press, 1981.
- Blackburn, Simon. *Lust: The Seven Deadly Sins*. Nueva York: Oxford University Press, 2004.
- Bumke, Joachim. *Courtly Culture: Literature and Society in the High Middle Ages*. Trad. Thomas Dunlap. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Comp. Juan Alfonso de Baena. Brian Dutton and Joaquín González Cuenca, eds. Madrid: Visor Libros, 1993.
- Capellanus, Andreas. *The Art of Courtly Love*. Nueva York: Columbia University Press, 1960.
- Dunn, Wendy J. “The Queen of the Courts of Love: Eleanor of Aquitaine.” *The Plantagenet Kings*. Internet. 28-V-2005
- Girard, René. *Deceit, Desire, and the Novel*. Trad. Yvonne Freccero. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1965.

- Huizinga, Johan. *Men and Ideas: History, the Middle Ages, and the Renaissance*. Trad. James S. Holmes and Hans van Marle. Nueva York: Meridian Books, 1959.
- Márquez Villanueva, Francisco. «Jewish 'Fools' of the Spanish Fifteenth Century». *Hispanic Review* 50 (1982): 385-409.
- Martínez de Toledo, Alfonso. *Corbacho*. Michael Gerli, ed. Madrid: Cátedra, 1981.
- Menéndez Peláez, Jesús. *Nueva visión del amor cortés: el amor cortés a la luz de la tradición cristiana*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1980.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid: Revista de filología española, 1924.
- Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido. Memorias (1933-1973)*. En *Obras completas*. Tomo V. Hernán Loyola, ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002.
- Oyola, Eliezer. *Los pecados capitales en la literatura medieval española*. Barcelona: Puvill-Editor, 1979.
- Parry, John Jay. «Introduction». En *The Art of Courtly Love*, de Andreas Capellanus. Nueva York: Columbia University Press, 1960. 3-26.
- Powell, Claire. *The Meaning of Flowers*. Boulder: Shambhala Publications, 1979.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Dorothy S. Severin ed. Madrid: Cátedra, 2002.
- Rosas, Yolanda. *Villasandino y su hablante lírico*. Nueva York: Peter Lang Publishing Inc., 1987.
- . *Hombre y poesía*. Sacramento: Spanish Press, 1999.
- Rowbotham, John Frederick. *The Troubadours and Courts of Love*. London: Swan Sonnenschein and Co., 1895.
- Rougemont, Denis de. *Love Declared. Essays on the Myths of Love*. Boston: Beacon Press, 1963.
- . *Love in the Western World*. Princeton University Press, 1983.
- Rubin, Harriet. *Dante in Love*. Nueva York: Simon & Schuster, 2004.
- Schmidt, Joël. *Larousse Greek and Roman Mythology*. Nueva York: McGraw-Hill Book Company, 1980.
- Seaton, Beverly. *The Language of Flowers*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1995.
- Stegmayer, Alan Joseph. «Villasandino: An Introduction to the Cancioneros.» Dis. Indiana University, 1986.
- Ventura Traveset, José. *Villasandino y su labor poética, según el «Cancionero de Baena»*. Valencia: Establecimiento tipográfico Domenech, 1906.
- Waller, Marguerite R. *Petrarch's Poetics and Literary History*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1980.

Casariego encadenado.

Una nota sobre posteridad y poética a propósito de Pedro Casariego Córdoba

Germán Labrador Méndez
Princeton University

Temas: Enrique Bunbury y su ‘plagio’ de un verso de P. C. Casariego (C.) / relación de la poesía con la canción popular / el caso insólito de C. en la poesía española contemporánea / desconocimiento sobre C. en los círculos académicos / el vanguardismo de C. (la poesía narrativa) / repaso de su obra poética / aspectos de la voz poética en C. (exotismo, mosaico posmoderno) / los poemas “encadenados” / su poemario *El hidroavión de K.* / el verso ‘plagiado’: “Soy el hombre delgado que no flaqueará jamás”

Para Pepe Ribas

I. EL VERSO ROBADO

Hace algo más de tres años el nombre del poeta Pedro Casariego Córdoba (1955-1993) [PCC] disfrutó, por espacio de unas semanas, de una atención mediática que, en España, escasamente convocan los poetas. No llegó, desde luego, a aquella que ellos reúnen, motivo de su canonización epifánica, ni siquiera a aquella que (algunos) conocen con motivo de su muerte. No, PCC fue por el intervalo de algunos días carne de actualidad sólo por el hecho de que Enrique Bunbury, un conocido músico *pop*, había hecho suyo uno de sus versos para titular una de las piezas en su último disco (*Hellville de luxe*, EMI, 2008). Hasta ahí cabría alegrarse del hecho de que músicos más o menos comerciales acudiesen a las páginas de poetas más o menos arcanos en busca de secretos, como si en esos templos silenciosos se acumulase la *gravitas* que la ironía intrascendente del *pop-rock* nacional (español) hegemónico necesita, para comunicarse no sólo mediante estructuras rítmicas, sino también mediante metáforas. En ello, sólo estaría, de otro lado, confirmando algo consustancial a las relaciones entre músicos y poetas, que cuando trabajan juntos, son sus trabajos potencialmente más significativos, algo que tuvo, en nuestras coordenadas, un intervalo de experimentación y relaciones entusiasmantes en el Madrid contra la UCD, justo antes –1981– de que la movida se convirtiese en La Movida, y antes de figurar con tal nombre en partidas municipales.

El gesto no dejaba de ser coherente. Albert Pla había construido uno de sus trabajos más fascinantes (*Cançons d’amor i droga*, BMG, 2005) alrededor de la vida y obra –inédita– del poeta y músico *underground* Pepe Sales. Del mismo modo, Bunbury, Carlos Ann, Bruno Galindo y José

María Ponce habían grabado un interesante disco (*Panero*, Karonte/Moviedisco, 2004) a partir de las líricas vanguardistas y implacables de Leopoldo María Panero. Parece lógico que PCC, como poeta singular, insobornable y, al tiempo, poeta inseparable de una manera especial de entender las relaciones entre la vida y la poesía que la transición a la democracia permitió, entrase en los horizontes lectores de un héroe del silencio. La cuestión, sin embargo, derivó en una discusión entre los más que razonables alegatos de los albaceas literarios de PCC, que, con toda la razón, decían que bastaba con citar las fuentes, fuesen, como eran, un libro o una entrevista, y el empeño del músico en defender que, ante él, la vida se presentaba como un arrollador torrente que llevaba frases, versos e instantes de belleza directamente a su cuaderno y de forma anónima. Bunbury, entonces, por espacio de unos días, pretendió dejar de ser un icono del *pop-rock* nacional para convertirse en un poeta de vanguardia, como Apollinaire, que vagaba por los cafés de Montmartre capturando frases de aquí y allá, con las que formar un texto colectivo, el texto-collage de la ciudad en emergencia y transformación social, en un mundo donde el concepto de propiedad intelectual no pertenecía al espacio de las relaciones sociales que los vanguardistas soñaban y construían.

Pero Bunbury no tiene pinta de entender de semejante modo las relaciones entre la lírica y la economía, hoy edificadas sobre ese concepto central de las sociedades de la información y el entretenimiento que es la propiedad intelectual, eje sobre el que se ejerce un juego de trasvases simbólicos perversos, que afecta a la manera de pensar la cultura como patrimonio colectivo o acervo popular, tal y como el lenguaje de la modernidad la había concebido. No deja de ser paradójico que un mundo que ha entronizado el *collage*, el mestizaje, el *pastiche*, como supuesto canon estilístico de una no menos supuesta fase posmoderna de la cultura, sea capaz de expresar en cada ejecución de un fragmento de cultura registrado como tal, por descontextualizado e intervenido que esté, la posibilidad de una relación mercantil, tensión que no se expresó de ninguna manera mejor que en el terremoto de las discográficas exigiendo *royalties* a los *mc's* que *sampleaban* en sus bases de *hip hop* fragmentos de cultura *pop* para ironizarlos o descomponerlos. Las recientes polémicas y la movilización ciudadana en otoño de 2010 en España, en contra de la llamada Ley Sinde, una ley restrictiva de la libertad de intercambios de archivos en internet, han situado esta cuestión en un punto sarcástico.

Cabría preguntarse, sin embargo, por qué los músicos (y cuáles) vuelven sobre los poetas (y sobre cuáles de estos) que estuvieron al inicio de sus trayectorias y que ya no están, para entender, quizá, de alguna forma, lo que había entonces, lo que se ha perdido por el camino y lo que hoy se necesita; pero la cuestión permanece: ¿aceptaría Bunbury, o sus albaceas, un uso igual de vanguardista y democratizador de sus fragmentos de cultura registrados? En ese lugar se hubiera cerrado la problemática derivada del *affaire* PCC. Pero la cuestión no era de fondo, sino de forma,

esto es, que fue mediatizada de modo banal e intrascendente. Sobre el gesto de Bunbury, al no ser capaz de reunir las condiciones morales y económicas que se le suponen a la intertextualidad, se hizo gravitar el fantasma del *plagio*, uno de los monstruos simbólicos que se agitan sobre el espacio de nuestra cultura comercial, normalizada, repetitiva, homologada a sí misma, una cultura, que por excluir una relación de mutua interacción y colaboración, debemos coincidir que se autoplaga.

A quien se ‘plagiaba’ en esta ocasión era a PCC. Entre los escasos conocedores del poeta, no estaba la mayor parte de los periodistas a los que les tocó cubrir toda esta micropolémica. Sólo así se explica el grado de vacío informativo, de falta de datos relevantes, que había en aquellos artículos. Periodismo del rápido, sí, y con la desgracia de que la página de *wikipedia* no servía entonces, ni sirve, para hacerse con un mapa de la obra de Casariego. La cuestión es que se plagiaba a un poeta, daba igual quién fuese el poeta en particular, convertido en tótem sobre el que expresar la magia económica de la tribu y sus límites morales en el uso de la propiedad. Pienso que en este hecho reside la única importancia que pudo tener aquel asunto, que colocaba la obra de Casariego Córdoba en una encrucijada sarcástica que, si de un lado le garantizaba unos días de sin par reconocimiento público, como jamás gozó en vida, al tiempo éste se ofrecía a partir de la premisa y condición de que, en aquel asunto, la obra poética de PCC carecía de cualquier importancia.

“Soy el hombre delgado que no flaqueará jamás” sabemos que era el verso en cuestión *plagiado*. Pero nadie se preocupó por explicar qué significaba, qué podía significar ese verso y qué decía el poema del que fue extraído.

II. LOS POEMAS ENCADENADOS DE PCC

Como poeta, el caso de PCC es insólito y no ha sido estudiado en profundidad. Los textos, de amigos, allegados, o de poetas como Ángel González, que han acompañado las relativamente recientes ediciones de su obra han sabido resaltar algunos de los valores de su trabajo. Pero, salvo algunas excepciones muy puntuales, Pedro Casariego Córdoba, como la mayor parte de los mejores poetas de su generación, no cuenta con un relato académico de lo que hizo en tanto que escritor y en tanto que ciudadano. Si lo califico de insólito es porque entiendo que, en su obra, coinciden una serie de rasgos que proponen un camino poético propio y que, al tiempo, suponen algún tipo de aventura en el siempre difuso y poco estructurado espacio de la poesía del comienzo de la democracia.

PCC, en lo que es su ciclo poético mayor, cuyas fechas coinciden nítidamente con los perfiles históricos de la transición (1977-1981), experimentó con un género poético de genealogía vanguardista, ausente en gran medida del repertorio literario (al menos peninsular) prácticamente desde el creacionismo y el futurismo. Hablo del poema narrativo, en esa serie de libros que

acertadamente se titularon *Poemas encadenados*. Es la de Casariego una interpretación de aventuras líricas donde la acción argumental se fia al valor de la metáfora, diríamos en la estirpe del *Altazor* de Vicente Huidobro o de la ópera futurista *L'aviatore Dro* (1920) del compositor italiano Francisco Balilla Pratella, que, en aquellas fechas de los años 80, dio nombre a un grupo poético-musical y, que implícitamente, resuena detrás del libro de PCC, *El hidroavión de K.* (1978).

Los libros de Casariego operan sobre una atmósfera enigmática, difusa, creada por el tipo de escritura encadenada que practica, donde versos desprovistos de anécdota, de adjetivos, *nudos versos*, expresan (tele)gráficamente grupos reducidos de ideas y las condensan en imágenes. Todo es vacío de información en ellos y, como en una buena trama, es todo posibilidad de sugerencia. Los poemas, de unos a otros, van presentando una sucesión de personajes que hablan y miran, y van avanzando la acción a través de las redes de información que *encadenan* unos personajes con otros. El tipo de mundo que se construye en cada uno de los libros de su ciclo varía, pero predominan gamas de sensaciones exóticas sobre el telón de la guerra fría, con claras alusiones al cine norteamericano, y a las novelas de serie B y a otras paraliteraturas de quiosco.

La canción de Van Horne, de 1977 (*Poemas 45-177*), por ejemplo, supone una aventura irónica en un mundo de espías y falsos agentes, a través del descubrimiento iconoclasta de un multiperspectivismo que transforma a sujetos anodinos en miembros participantes de redes extrañas con intereses opuestos en un mercado de secretos globales, con galanes de guerra fría, héroes cívicos, peligrosos vínculos emocionales y fríos cálculos, en el que un grado hiperbólico de violencia se ritualiza en clave de tebeo. Este *collage* de tópicos y elementos propios de la novela popular configuran un gran mosaico (un homenaje) en el que late una vibración irónica sobre el hecho de que las tramas cinematográficas y literarias produzcan el tipo de configuración imaginaria de los conflictos geopolíticos que definen el mundo, suministrando el lenguaje que tenemos para leerlos.

Y es que hay algo muy avanzado en PCC en su objetivización de modos de representar (primeros planos, flashbacks, cruces, multiperspectivismo, *turning points*... todos los recursos que el cine político de acción estadounidense del final de milenio extrema), de formalizar el modo en el que la sintaxis del cine configura los modos de representación histórica del mundo que, entonces, se venía encima: un mundo global, informatizado, hipertecnológico y postsoviético, que es el que se representa en *La canción de Van Horne*. Esta poética, sometida a un importante giro *transicional*, sobre el que volveré, continúa en *El hidroavión de K.* (1978), en un mundo orientalizante, deliciosamente parnasiano, sobre paisajes líquidos de Indochina, con ciertas metáforas venecianas, pasadas por el frío filtro objetivista de PCC (*Poemas 179-247*).

En el tercero de sus libros, *La risa de Dios*, de 1978 (*Poemas 249-302*), el tono ha cambiado

sensiblemente, desde la declaración foucaultiana que lo abre: “Nuestras palabras / nos impiden hablar. / Parecía imposible. / Nuestras propias palabras” (251), lo que no es sino el reconocimiento de una posición enunciativa imposible, en aquellos extraños tiempos de lirismo a la contra. En este libro, asistimos a la fragmentaria historia de dos amantes, en huida, por espacios de boulevares y lugares oscuros y sombríos, en juegos tensos de miradas y crímenes (los de Stirling, un asesino cinematográfico de manos de hierro), pero, por efectos del cuidado trabajo que PCC efectúa con los narradores, pronto este escenario se solapa mediante un viaje alucinógeno, donde se interrumpe la linealidad entre las distintas escenas, y se cruzan oníricamente los ambientes (aparecen unicornios, elementos apocalípticos, cuerpos imposibles...). Son unas raras manchas en las paredes las que permiten esos tránsitos. Manchas de tinta china, pero que están *vivas*, y que hacen converger, a ambos lados del papel, mundos *into the looking glass*. Son manchas en la pared que crecen, manchas vampíricas que van mutando y absorbiendo energías y aspectos de los personajes, en un mundo de inquietantes dependencias poéticas que no puede dejar de recordar a la tensión que producen los fotogramas en rojo del film *Arrebato* (1980), de Iván Zulueta. Al cabo, en este territorio lírico, el amor, las relaciones entre los sujetos allí implicados, la posibilidad de utilizar –o ser utilizados– por el lenguaje se somete a esa metáfora: la interpretación (psicoanalítica) de esas inquietantes manchas vivas en las paredes, como si la vida fuese un gigantesco *test* de Rorschach.

Maquillaje (letanía de pómulos y pánicos), de 1979 (*Poemas* 303-352), supuso un grado mayor de simbolización en el camino de PCC, y en su táctica lírico-narrativa, pues del juego del objetivismo practicado en los libros anteriores –donde el yo lírico realizaba intervenciones contadas y controladas, hasta emerger en *La risa de Dios*–, ahora aparece un narrador en primera persona, fuerte, que se dirige explícitamente al lector:

	Lector
Ruges	ceji
como un ibis;	junto (325)

Y así implicándole en una extraña trama, de nuevo, de amores y violencias, sobre el telón Indochino, descrito con fulgores nucleares, sobre la pesadilla de la guerra fría (“la sombra de Hanoi / fue / otra / ciudad” –329). El enigma del poemario se construye en la relación entre esos nombramientos históricos (buscadores de perlas, empresas norteamericanas, submarinos atómicos...) y el carácter alegórico de los personajes, que parecen estar ejecutando un rito sacrificial. Ellos son todos ‘maquillaje’, ‘letanía de pómulos’, se desreconocen, se ignoran, se confunden. Aquí se hace palpable la sombra lorquiana en el empleo de ciertos símbolos, al tiempo en el que la disposición del poema

en la página extrema sus efectos caligráficos.

Este ciclo transicional se cierra con *La voz de Mallick*, poemario de 1981 (*Poemas* 353-398), netamente el libro más lorquiano, oscuro, surrealista, donde, al tiempo, el personaje poético y el narrador, por vez primera se solapan, tal y como declara en el prólogo Ángel González (10). En él se cuenta que el autor vaga por la ciudad de Oookunohari, donde escucha la voz –mítica, ritual, con elementos rítmicos tomados de la lírica africana– de un ser atemporal llamado Mallick, que supone una suerte de la conciencia del dolor de los oprimidos y los perdedores de la historia: “Este libro no es sino el resultado de escribir la voz de Mallick [...] Resulta triste decirlo, sobre todo para el autor, pero el autor de este libro no es su verdadero autor” (355), lo que es una paradoja sin salida. En el interior del libro, se da aquí esa eficaz, compleja, altamente rentable combinación entre exploración visionaria del lenguaje, asociada con la expresión de misterios litúrgicos de la existencia, y su historización concreta, asociada por lo tanto con una demanda política, una técnica que en nuestras coordenadas sólo emplea con igual eficacia el ‘abuelo’ de todos los poetas *underground* peninsulares, Carlos Oroza (1933-). Tradiciones de hombres negros, voces inmemoriales en lucha por su emancipación resuenan por detrás de estos versos, los de “la voz de un hombre que hablaba solo” (355) y, que por tanto, decía, poéticamente las verdades. Voz de Mallick, la de la tradición, la del libro de los agravios, niños robados, esclavitudes, violaciones, pérdidas, linchamientos, van construyendo un escenario de imágenes que se repiten hasta configurar un alegato ateísta, contra las fuerzas simbólicas y morales que organizan un universo creado para el espanto. Contra el principio de poder.

Decía que ese era el último de los libros transicionales, pues el postrimero de sus poemarios, de 1986, *Dra* (*Poemas* 399-436), es posterior y la estética de Casariego ha experimentado un cambio considerable, abundando en una línea mitológica, cuyo vocabulario evoca mundos védicos. La voz de *Dra* declara sus visiones bajo los efectos de un “zumito alucinógeno de camaleón” (417), en ellas se accede a un espacio mítico, donde seres con caracteres divinos realizan un extraño ritual de fecundidad, a través del sacrificio ritual de un pobre loro. De la muerte de este loro, ‘Psittacus dei’ (psitácido de Dios), surge la escena fundacional del mundo, una suerte de violación ritual, que el poeta contempla, y, que, al tiempo, le excluye por no poder participar de esa circulación de energías, organizadas en torno a una hipermasculinidad fundadora. Teoría del don: es la constatación del proyecto prometeico de la poesía de PCC, el de la elaboración de una voz que expresa el rechazo ético a las formas de violencia y, como consecuencia, su exclusión de los sistemas sociales de intercambio de bienes, por estar basados en ella.

III. VOCES PERPLEJAS

Se repite a menudo que el proceso de madurez poética de un creador está directamente relacionado con ‘la obtención de una voz’. Este proceso en PCC está directamente imbricado en la estructura de sus libros, en este juego de enunciadores recién descrito, y se asocia con otro hallazgo poético de considerable alcance: su magisterio en la construcción de personajes poéticos. Desde la técnica kafkiana de esconder el nombre de un personaje con una inicial mayúscula y luego acompañarla con un punto (K., H. ...), al de apuntar a la psicología de sus criaturas con trazos metafóricos, la táctica lírico-narrativa de PCC organiza un mundo de presencias inquietantes, que va desde la nómina de nombres propios que convierten sus primeros poemarios en novelas líricas, a la condensación trágica de sus últimos libros en los que los personajes adquieren una estatura mitológica.

El proceso de construcción de sus personajes es inseparable del desvelamiento de su propia voz, en una extraña técnica de introspección que evoluciona en el ciclo de su obra. Definiría esta técnica como una suerte de mirada fría. Un hablar interior. Es un yo que piensa interiormente y el lector accede a la organización poética de esos pensamientos, sí, pero lo característico es que ese yo que piensa no está sólo (coartada habitual de los enunciadores poéticos que garantiza el pacto comunicativo que la lírica necesita: *yoes* confesionales en cualquiera de sus diversas apariciones y epifanías). No, el yo lírico de PCC piensa sólo, pero piensa estando con los otros, lo que produce esa modulación hiperanalítica, neurótica, inquietante, que, en nuestra coordenadas, lo acercaría a parecidos hallazgos de un José María Fonollosa (1922-1991).

Ello se clarifica cuando leemos el conjunto de los poemas sueltos de Casariego, una amplia selección de textos compuestos paralelamente a sus poemas narrativos, donde esa tensión del yo que está sólo con los otros, disueltos los escenarios novelescos en los que se disponía, adquiere un grado distinto de tensión. Se biografiza. En estos poemas se declara una escritura más contundente, liberada de adjetivos y donde las palabras resuenan como palabras comunes, como habla cotidiana, pero esencial, como si todavía no hubieran sido objeto del intercambio de significados que caracteriza nuestras hablas urbanas, cambiantes, cínicas, apropiadas de términos sofisticados, de modas y de *media*, como si aún expresasen una economía lingüística distinta y alternativa (“Mi respuesta es sí. / Vivo entre ladrillos blancos aplastados por el mirlo y la noche. / Me dedico a dar trabajo a los carteros” [*Poemas* 490], ése es el tono).

La enunciación al final se dispone sólo sobre <un momento perplejo>. Eso es lo que se cuenta en ellos. Apreciamos en el ciclo de los *Poemas encadenados* un plan, y, por tanto, un proyecto de formalización en clave de vanguardia que supone una apuesta histórica en el territorio de lo poético. Por contra, en los poemas sueltos, la escritura parece responder a una táctica privada, donde se

expresa esa perplejidad mediante elementos básicos y contundentes como piezas polícromas de madera de un juego de construcción. Perplejidad que se objetiva como indeterminación del hablante ante los juegos sociales, como pérdida de reconocimiento en un mundo social progresivamente envejecido (siempre en los términos de Pierre Bourdieu), como incapacidad de adaptación a reglas de funcionamiento social, a descripciones de mundo, a códigos de distribución de bienes, en nombre de unos referentes éticos y morales, de una sensibilidad estética que no puede negociar su identificación con el medio que le rodea. Esta perplejidad adquiere mayor lucidez en los textos y dibujos de los «cuadernos».

IV. LA OBRA EN LÁPIZ

Porque el verso en cuestión que nos ocupa (“Soy el hombre delgado que no flaqueará jamás”) no está sacado de su obra mayor, no pertenece a ningún *poema encadenado*, sino que forma parte de uno de sus *cuadernos*, el nombre con el que PCC agrupó conjuntos de dibujos y de epigramas (a veces greguerías, a veces paradojas o pequeños poemas). Está tomado concretamente de *La vida puede ser una lata*. Los cuadernos, de un lado, y esta obra en particular, fueron objetos de hermosas ediciones en la editorial Árdora, cuyo impecable cuidado y tratamiento son clave en el mantenimiento de una memoria literaria de PCC, que, entonces, 1994, 1998, pasaba por la posibilidad misma de la lectura del poeta, tanto tiempo precaria, difícil y casual.

Se trata de poemas voluntariamente ‘menores’, íntimos, poemas y dibujos hechos con trazos simples, de una economía máxima y de una ética de la *mediocritas* que impresiona, poemas, diríamos, como los de los *creposcolari* italianos, escritos a lápiz para que se borren, escritos para ser leídos bajo la lluvia o en tardes de domingo. Es sabido que PCC dejó de escribir ‘en serio’ en 1986, “lo que simbolizó arrinconando su máquina de escribir” (*Poemas* [contraportada]). Pero el rigor, la presencia, de este ciclo de escritura menor permite plantear de otra manera el análisis de la trayectoria escritural de PCC. En su ciclo poético transicional cabe reconocer una energía que, a pesar del escepticismo que le imprime esa ironía objetivista introspectiva, late en clave de vanguardia, y habla de una búsqueda de espacio público, como ciudadano poeta. Clausurado este *tempo*, los poemas/dibujos de los cuadernos representan la posibilidad de una resistencia ética donde la ciudadanía poética pasa por ser privada. Antipoeta. Ello es especialmente significativo en un campo literario donde la presentación del poeta en sociedad es inseparable de la *performance* de su ego, en la edad de «los premios» que configuran el ecosistema lírico –verdadera reserva india– de las letras nacionales actuales, en España.

El catálogo de estos dibujos y estos versos adquiere el carácter de una colección de emblemas. Predominan la representación de hombres imposibles, seres con un cuello descomunal

que tienen que ocultar un collar, atados a un poste y sometidos a una lluvia de objetos punzantes, ícaros, ciclistas, hombres desdibujados y casi invisibles..., un catálogo de situaciones cotidianas perplejas, en los que se enuncian dilemas existenciales, catálogo de monstruos imposibles como un *bestiario* de la condición humana contemporánea.

Que nada se pierda. Gracias a estos libros de Árdora y, más tarde, gracias a la edición de los *Poemas encadenados* de Seix Barral se reúne la mayor parte de la obra de un Casariego que, a partir de 1986 se dedicaría a la pintura, objeto de otro estudio posible. Estos dos gestos: de un lado, una obra dispersa, menor, a la que el olvido amenaza y, de otro lado, el abandono de la escritura, le son propios y característicos, pero no privativos. Gran parte de la mejor poesía de esos años, y con ello no hablo de sus ‘valores estéticos objetivos’ (que no existen sino como elecciones subjetivas –como prejuicios– de los profesionales de la crítica), es decir, de la poesía con más capacidad de decir cómo era aquel mundo de los 80 y quiénes eran los sujetos que lo vivieron, qué significó habitarlo y qué posibilidades de imaginar otros proyectos para su futuro, otros mundos; gran parte de esa poesía, digo, fue escrita en libros de dudosa tirada, en ediciones de escasa calidad, publicada por editoriales ya desaparecidas, cuando no poesía ciclostilada, fotocopiada, o manuscrita y copiada a mano. Las obras de sus autores, se llamen Aníbal Núñez o Javier Egea, Fernando Merlo o Eduardo Hervás, Lois Pereiro, Eduardo Haro Ibars o Xaime Noguero, y otros tantos, quedaron a la intemperie, recopiladas cuando fue el caso por familiares y amigos y, por familiares y amigos publicadas y, cuando estuvieron en condiciones de hacerlo, incluso reivindicadas y estudiadas.

La condición menor, débil, efímera, volátil define el carácter de los textos poéticos que inauguran la democracia española. La desaparición trágica, ritual, aterradora de sus poetas lo hace también en muchos casos. Y el más absoluto olvido les ha acompañado hasta fechas muy recientes en la mayor parte.

V. EL HIDROAVIÓN DE K.

No quiero hacer a PCC portavoz de nadie, ni miembro de nada, pero desconfío mucho de la mitología de lo único. Creo más bien en la posibilidad de lo raro. PCC es, como dice el hermoso epílogo del libro de Seix Barral (*Poemas 531-533*), un poeta raro, pero no es el único poeta raro de su generación y, entre ellos, hay muchos vínculos. No quiero hacer a PCC portavoz de nadie, ni miembro de nada, pero sí reconocer que se trataba de un individuo especialmente lúcido para entender su época .

De toda su obra me inquieta especialmente el libro del que aún no hablé: *El hidroavión de K.* (*Poemas 170-247*), por cómo se relaciona su imaginario con la fecha de su aparición (1978). Este poema narrativo nos habla, de nuevo, de una historia de pasiones y peligros entre una serie de

personajes *pccianos*, en un mundo distópico. El universo del *hidroavión* no es el de *Brand New World* (1932), la novela de Aldous Huxley, pero algunos elementos lo aproximan hacia allí: un mundo globalizado, donde el control social ha llegado a límites insospechados, y donde poderes fácticos y corporaciones comparten tramas e intereses. Las calles están llenas de letreros luminosos, neones publicitarios, rótulos, llamadas, ruido mediático y, esto es lo particular, los narcóticos son la base del orden público y de la *pax* social. La ironía de PCC no llega a ocultar los relieves sangrantes de una sociedad donde las jerarquías se expresan a través de los circuitos de dependencia y del lugar social de los proveedores. En este narco-estado, cuyos relieves geográficos en ocasiones se identifican en Estados Unidos, pero operan globalmente, la propaganda grita “Drogas menores / Para los menores de edad” (211) y, verso a verso, se produce un catálogo de todas las drogas imaginables y todos sus medios de suministro. Ese tema, el de la narcosis como metáfora política, se relaciona con otro, con el del fracaso de la escritura: “el escritor fracasado quemó / redujo a cenizas / los folios” (228). En ese país distópico, el tráfico de drogas y de influencias organiza la sociedad y sólo se persiguen a los autores de panfletos subversivos. Allí, los escritores no pueden ejercer de escritores porque no pueden ejercer de ciudadanos, y por eso se les propone “internar” en “el hospital Psiquiátrico / de Deshabitación / junto a los toxicómanos / que no lo son aún” (228).

El mundo distópico de PCC no es la sociedad del siglo XXI. Es la España de la transición española, aunque no solemos verla desde esta óptica. Se han dedicado páginas a tratar de explicar cómo se produjo, justo en este año de 1978, un aumento exponencial de la heroína en el país, que, como en el poema, era compatible con la represión política que, aún en los años de la transición, sí, desde luego que seguía existiendo, y a explicar cómo esa expansión narcótica destruyó a una parte decisiva de aquella juventud (a día de hoy desconocemos el número de sus sus muertos), y cómo muchos de sus escritores ‘fracasados’ fueron internados, detenidos o clinicalizados. Y como acabaron muertos. Cabe decir, que las distopías como *El hidroavión de K.* podían, en la transición española, ser simple literatura de testimonio.

El mundo distópico de PCC, de drogadicción oficial, y mentiras públicas, puede leerse en tono visionario como una metáfora de la drogadicción del capitalismo neoliberal, pero antes debe leerse como un testimonio de un mundo, que nos representa, claro, en la medida en que ese mundo aún está en nosotros.

El gesto de dejar de escribir, como otros gestos radicales, también ejecutados por PCC, como el gesto de su suicidio, fue, en aquel mundo, un gesto cívico.

VI. CODA. NO FLAQUEAR JAMÁS

“Soy el hombre delgado que no flaqueará jamás”. En nuestro mundo ser un hombre delgado no sé si es fácil o difícil pero diremos que todo está dispuesto para que sea necesario, cuando la cuestión reside en saber qué significa no flaquear, respecto a qué, en nombre de qué referentes, en base a qué elecciones. El verso en cuestión está tomado de uno de los dibujos epigramáticos de PCC, en él se ve a una persona en extraña posición de vuelo, en una estancia sometida a raras leyes gravitatorias. Y es evidente, en un juego de palabras típico de PCC que un hombre delgado no puede flaquear, es decir, volverse flaco, pero este hombre, además, señala su inequívoca voluntad de no venirse abajo nunca, de no ceder ante el señalamiento cívico que significa una ética y sus gestos. El poema dice:

Esta
vida
demasiado
plácida
me
extingue.
Estas horas
solemnes
sofocan
los incendios
imprudentes
y los papeles
en llamas.
Ansío el
terremoto particular
que alguien
me ha
prometido.
Soy el hombre
delgado
que no flaqueará
jamás.

Incendios de la pasión y de la escritura sofocados por horas históricas solemnes, en una vida plácida contemporánea que extingue fuegos y acaba con el sujeto que los lleva dentro. Promesas de terremotos se produjeron, terremotos que aún no han sucedido. Y afirmación radical de ser consecuente tanto si estos se producen, como, y ello va implícito, y, sobre todo, si no se producen. La literatura popular en su caudal de fábulas sin límite nos advierte contra los riesgos de apropiarse de objetos que no nos pertenecen, ante el hecho de que, en su sustracción, nos acompaña no sólo el objeto sustraído, sino los fantasmas que asocia, que le dieron vida y le dieron sentido. Es cierto que “nuestras palabras nos impiden hablar” (251), y que necesitamos de las palabras de los otros para poder hablar nosotros mismos. Estamos faltos de lenguaje para hablar de lo que nos ocurre, porque el lenguaje del que disponemos apenas nos sirve para hablar solos. Es esa, siempre lo ha sido, la función de los poetas. La de darnos ese lenguaje. PCC está diciendo eso al componer la voz de Mallick: “Este libro no es sino el resultado de escribir la voz de Mallick [...] Resulta triste decirlo, sobre todo para el autor, pero el autor de este libro no es su verdadero autor” (355), pero asumir la voz de Mallick significa entender y asumir el mundo del que Mallick habla, y, con él, un linaje de deudas y compromisos. En el proceso de usar el lenguaje de los otros, estamos también llevándonos algo de los otros con su lenguaje.

Obras citadas

Casariego Córdoba, Pedro. *La vida puede ser una lata*. Madrid: Árdora, 1994.

—. *Poemas encadenados (1977-1987)*. Prólogo de Ángel González. Introd. de Esther Ramón. Barcelona: Seix Barral, 2003.

González, Ángel. «Prólogo». En Casariego, *Poemas*, 7-11.

Exilio y persona en Luis Cernuda; la consonancia fallida

Cristina Szterensus
Rock Valley College

Temas: Soledad, exilio y amor homosexual en Cernuda (C.) / carácter paradójico y versátil de los ‘exilios’ de C. / cuatro poemas representativos / el motivo poético del subjuntivo / el patriotismo de los primeros años de exilio / influencia del contexto en el amor patrio de C. / la retórica decimonónica del patriotismo en C. / la ‘patria’ en el amante de turno / el apátrida de sí mismo / imposibilidad permanente de conciliar la realidad y el deseo

La importancia o fortuna de una existencia individual no resulta de las circunstancias trascendentales o felices que en ella concurren, sino, aun cuando anónima o desdichada, de la fidelidad con que haya sido vivida.

Luis Cernuda. «Las campanas» (*Ocnos*)

“Tú, verdad solitaria, / transparente pasión, *mi soledad de siempre*”, apostrofa el poeta en su «Soliloquio del farero» (*La realidad* 108; mi subrayado): así Luis Cernuda alude a su esencial condición de existencia, un tema común en su poesía, la cual trata directa o indirectamente de su aislamiento personal, social y cultural. Si bien es difícil y en tantas ocasiones contraproducente analizar la obra de un autor basándose en su biografía, los estudiosos de Cernuda están por lo general de acuerdo que sus temas poéticos tienen mucho de lo autobiográfico, o parten de ello, no poco motivados por la misma voz poética que los anima a ello en muchas de sus composiciones (“No me queréis, lo sé, y que os molesta / cuanto escribo. ¿Os molesta? Os ofende” – *La realidad* 366), o en sus ensayos: “Una de las objeciones más serias que pueden hacerse a mi trabajo: la de que no siempre he sabido, o podido, mantener la distancia entre el hombre que sufre y el poeta que crea” (Cernuda, «Historial» 215). Así es como nos encontramos con una poesía salpicada de los mismos condicionantes vitales que acompañaban al escritor: tristeza, soledad, desilusión y pena por un lado, cinismo y mordacidad por el otro. Son éstos varios de los sentimientos y posturas que constantemente arrastra y regala Cernuda el autor-poeta durante su vida en el exilio en distintos lugares geográficos; también son éstos los lamentos y nociones que vemos reflejados a menudo en las imágenes de su poesía. En Cernuda nos topamos con una suerte de autoestudio íntimo y una relación de cómo los eventos históricos que lo rodean lo afectan en dicha intimidad: “He recognized as a serious flaw in his work his inability to maintain the distance” (Lumsden 249). La soledad de

Cernuda, empero, va mucho más allá de una simple incomunicación cíclica o circunstancial: es un alejamiento de extremos. Alexander Coleman lo explica así: “Cernuda’s solitude goes beyond ‘loneliness’ into one of trascendental proportions. He is uniquely alone in an alien universe, a cosmic exile” (151).

De modo paralelo, a través de los escritos de Cernuda nos encontramos, en tándem con el motivo de su exilio de España, con una voz masculina que le escribe poemas al destinatario de su admiración y pasión: otro hombre, al que no logra encontrar o materializar en forma permanente, igual que nunca el lector alcanza a individualizarlo de modo total en los poemas. O del mismo modo que nunca llega el poeta a sentirse cómodo en una ‘nación’, un *locus amoenus*. Y cuando sí se les encuentra, este amor y este lugar no son duraderos y dejan a esa voz en un estado taciturno y hosco: “No intentemos el amor nunca”, que “el patriotismo” se siente “hacia la patria sin nombre”, advierte a sus lectores (*La realidad* 52, 60). El amor –o un espacio donde afincarse en la seguridad y con comodidad– es efímero, se le escapa, así que lo siga buscando a lo largo y ancho de sus trayectorias, poética y humana. Su deseo nunca es concebido ni efectuado en su totalidad, al contrastar radicalmente con su realidad. Deseo y realidad están en constante oposición en la vida y en la poesía de Cernuda, tal vez porque el primero “es una pregunta cuya respuesta nadie sabe” (*La realidad* 69).

El exilio de Cernuda es un exilio multifacético, donde lo privado adquiere una dimensión política y cultural –y lo personal un tamaño supraindividual: exilio de su patria, exilio de sus anhelos, y exilio de sí mismo ante una sociedad sospechosa y hostil. Su patria lo condena por su talante social y sus simpatías políticas; también sus contemporáneos lo condenan por sus deseos ‘privados’ (la paradójicamente evidente realidad de su homosexualidad) y por algunos rasgos de su personalidad: “Escritor bien extraño [...] Grande es mi vanidad, diréis” (*La realidad* 367). Según Gustavo Pérez Firmat, el de Cernuda “[was] never the type to have many close friends or promoters –a contemporary once described him as <cold, distant, cut off from life>” (Pérez 70).

En la presente nota no se quiere distinguir entre las distintas características de cada uno de los exilios geográficos o metafísicos de Cernuda; lo que me interesa es tratarlos en conjunto y notar que el poeta, habiéndose marchado de su tierra natal (que primero recuerda con melancolía y en su poesía última dice detestar: “Es lástima que fuera mi tierra [...] Soy español sin ganas”, *La realidad* 328, 330), se aísla en sí mismo escapando/se de un posible expediente redentor. Me interesa el resultado de este aislamiento, que está enraizado en sus dos exilios: el personal (exilio a regañadientes, en zigzag, de su homosexualidad) y el geográfico y social (el exilio pesaroso ¿y metafísico? de España). Ambos se intentan unificar en el canto de la voz poética, mas de modo engañoso; estos enfoques dan un tinte especial a la lectura de la poesía de Cernuda. Es productivo tomar en cuenta esta consideración al leer los poemas de Cernuda ya que esta simbiosis entre el

ciudadano y el *aciudadano*, entre la voz rapsódica y la voz insolente, permea la lectura, comprensión, recepción e interpretación de su poesía en gran medida. Ese doble exilio con conclusión fallida, resulta en una obra no por malograda menos pletórica de búsquedas y de cuestionamientos: búsqueda del amor y cuestionamientos acerca de las normas sociales –las expectativas de los otros– que no le permiten ser aquel quien procura, en ocasiones con más empeño que en otras, devenir: “Con este deseo que aparenta ser mío y ni siquiera es mío” (*La realidad* 101).

He seleccionado cuatro poemas que podrían pasar por representativos y que tratan el tema del exilio desde distintas perspectivas, para intentar dar con el hilo común que los arropa, a través de los años, sus vivencias, las diversas geografías donde habitara. Composiciones donde el exilio geográfico se torna ostracismo sentimental del amado, y viceversa; la ‘patria’ se personifica y el amante se somete, o es sometido, a un extrañamiento despersonalizador. Así, uno y otro, la nación materna y el hombre-amante-refugio adquieren respectivamente la indefinición y la ‘indeseabilidad’ del otro, reforzando para y en ambos el abismo entre la realidad y el deseo, que Cernuda –tal vez sin quererlo– convierte en insondable.

Los cuatro poemas son los siguientes: «Si un hombre pudiera decir» (1931, España); «Un español habla de su tierra» (1940, Inglaterra); «Contigo» y «Peregrino» (1956 y 1962, México).

«Si un hombre pudiera decir» (*La realidad* 70-1) fue publicado en la colección *Los placeres prohibidos*:

Si el hombre pudiera decir lo que ama,
Si el hombre pudiera levantar su amor por el cielo
Como una nube en la luz;
Si como muros que se derrumban,
Para saludar la verdad erguida en medio,
Pudiera derrumbar su cuerpo, dejando solo la verdad de su amor,
La verdad de sí mismo,
Que no se llama gloria, fortuna o ambición,
Sino amor o deseo,
Yo sería aquel que imaginaba;
Aquel que con su lengua, sus ojos y sus manos
Proclama ante los hombres la verdad ignorada,
La verdad de su amor verdadero.

Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien
Cuyo nombre no puedo oír sin escalofrío;
Alguien por quien me olvido de esta existencia mezquina,
Por quien el día y la noche son para mí lo que quiera,
Y mi cuerpo y espíritu flotan en su cuerpo y espíritu
Como leños perdidos que el mar anega o levanta
Libremente, con la libertad del amor,
La única libertad que me exalta,
La única libertad por que muero.

Tú justificas mi existencia:
Si no te conozco, no he vivido;
Si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido.¹

Se principia el poema con el tiempo imperfecto del subjuntivo: “Si el hombre pudiera decir lo que ama / si el hombre pudiera levantar su amor por el cielo / [...] / Pudiera derrumbar su cuerpo [...]”, constatando lo no factible, que está antes o después de la realidad. El subjuntivo ha de ser un modo apropiado para el exiliado: es su fórmula onírica más socorrida y a menudo su única tabla de salvación ideológica. Es el modo del pensamiento ilusorio, lo que en inglés llaman ‘*wishful thinking*’. En castellano representa el subjuntivo aquello que insiste de modo machacante en delimitar el poder limitado del deseo: “The subjunctive is the mood of mystery. Of luck. Of faith interwoven with doubt. It’s a held breath, a hand reaching out, carefully touching wood. It’s humility, deference, the opposite of hubris”, según Michele Morano. “Certain independent clauses exist only in the subjunctive mood, lacing optimism with resignation, hope with heartache” (*Grammar* 38).

Y en Cernuda quizás sea uno de los vehículo idóneos para convertir la abstracción en una certeza, o viceversa. Aunque en la primera estrofa la voz poética coloca el prescrito condicional después de sus tres propuestas –“yo sería aquel que imaginaba”–, en la segunda parte del poema presenta enunciados tajantes que no parecerían provenir de esa hipótesis con que ha comenzado la composición. Ahora nos asegura que no conoce otra libertad que la de estar preso en su amante, “cuya nombre no puedo oír sin escalofrío”. Alguien, continúa, por quien se olvida de su mezquina existencia (aquel mismo subjuntivo del principio), “por quien el día y la noche son para mí lo que quiera / y mi cuerpo y espíritu flotan en su cuerpo y espíritu / como leños perdidos que el mar anega

¹ http://personal.telefonica.terra.es/web/bibliotecaiescarmenlaffon/cernuda/poe_sielhombre.htm

o levanta”. Esa persona referida le confiere al poeta la libertad del amor, la única que le exalta, y la única por la que está dispuesto a morir, y, simbólicamente, muere. El poema entonces parece estar haciendo precisamente aquello que la voz poética deseaba conseguir, “pudiera decir”, “pudiera levantar”, “pudiera derrumbar”. De modo que Cernuda, después de todo, es capaz de transmutar su deseo en realidad. Mas por lo mismo que los asertos del poema se adjuntan con una introducción de hipótesis, éstos no llegan a alcanzar la autoridad que presuponen. Los tres versos de cierre, “Tú justificas mi existencia: / si no te conozco, no he vivido; / si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido”, invitan al lector a regresar al título del poema, para condicionarlos. Es ello lo que se diría *si el hombre pudiera decir...* La realidad vuelve a ser deseo, y sólo ello.

Es 1931 y Cernuda vive aún en España, mas parece que ya ha comenzado su destierro sentimental, arrastrado por su pasión no correspondida por el actor gallego Serafín Fernández Ferro (Romero). Lo que Cernuda ha dejado atrás, en la España de las quimeras, “gloria, fortuna o ambición”, no es la verdad de su persona, “de sí mismo”. Su amor al hombre es una verdad “erguida en medio” de esos clichés culturales; es la nube que en el tercer verso se quiere para tapar la luz del país natal que ha comenzado a abandonar mentalmente, ese “cielo” que le persigue, los muros de la envidia y la sospecha que en la distancia le cercan y le hostilizan. La relativa libertad del ostracismo autoimpuesto, o la libertad del recuerdo en mejores tiempos españoles, es una que se niega a conocer, o a ensalzar. Ni una ni otra le merecerían el sacrificio personal. La existencia de la voz se justifica no en su españolidad o en su ejercicio, sino en el amante. España pasa a ser una entidad sin valor, sin razón; sin ese “alguien” Cernuda, simplemente, no la ha ‘vivido’, a pesar de que está viviendo en ella.

«Un español habla de su tierra» (*La realidad* 176-7)² se publica en 1940 (*Las nubes*) y lo escribió durante su exilio en Gran Bretaña:

Las playas, parameras
Al rubio sol durmiendo,
Los oteros, las vegas
En paz, a solas, lejos;

Contigo solo estaba,
En ti sola creyendo;
Pensar tu nombre ahora
Envenena mis sueños.

Los castillos, ermitas,
Cortijos y conventos,
La vida con la historia,
Tan dulces al recuerdo,

Amargos son los días
De la vida, viviendo
Sólo una larga espera
A fuerza de recuerdos.

² http://personal.telefonica.terra.es/web/bibliotecaiescarmenlaffon/cernuda/poe_unespanol.htm

Ellos, los vencedores
Caínes sempiternos,
De todo me arrancaron.
Me dejan el destierro.

Un día, tú ya libre
De la mentira de ellos,
Me buscarás. Entonces
¿Qué ha de decir un muerto?

Una mano divina
Tu tierra alzó en mi cuerpo
Y allí la voz dispuso
Que hablase tu silencio.

En esta composición, el tema del exilio es –o parece ser– evidente. Ahora puede el poeta con libertad recordar su tierra natal, un remontarse paradójico pues está atenazado por los condicionantes de la pena y de la amargura, por lo que su ‘libertad’ al hacerlo es una fantasía. Primero se repasan los hitos físicos o espaciales que se han malogrado (las playas y páramos andaluces, la distinción orográfica de la patria chica, y la intensa luz que los concreta en la imagen mental); a seguida se enumeran en parejas los edificios vinculados con la religión católica y con la singularidad española, en correspondencia: ermitas y conventos, castillos y cortijos; es decir, el emparejamiento de la “vida con la historia”. Son estas imágenes las de las postales turísticas, vistas de tópico para el álbum de recuerdos. ¿Es esto lo que añora agónicamente el poeta de su país? ¿O es una reacción natural, de antagonismo psicológico, porque en 1940 se encuentra dando clases de español en Glasgow, Escocia, “a large industrial city where the climate can be harsh, with a mean temperature in winter of 3.6 degrees centigrade, frequent downpours, frosty mornings and occasional falls of snow”? Luis Cernuda “was in the wrong place at the wrong time, attempting to do a job for which he was not entirely suited and in a period of his life when his morale was at its lowest” (Matthews 256), rememora uno de sus antiguos alumnos allí en cuanto a su estancia en el norte del país británico. Los fascistas, “caínes sempiternos”, una imagen bastante forzada, le han quitado su presencia factible ante los lugares citados, que son “dulces al recuerdo”. Y le han ‘dejado’ el destierro, como si le hubiesen cambiado el paraíso por el purgatorio. Sólo el verso segundo, el “rubio sol durmiendo” intima la naturaleza de aquella voz en el poema anterior, con su disimulada carga erótica, centrada en el adjetivo, ‘rubio’ y en el verbo, ‘durmiendo’.

Lo más interesante del poema comienza en la cuarta estrofa, porque, al menos, la voz parece más consecuente consigo mismo; y más inspirada. Ahora España deviene, personificada, la protagonista de una traición, y Cernuda su amante despechado. La realidad de las “parameras” y los

“conventos” se torna deseo renegado. La voz poética reconoce que debe la esencia de su ser a su nacionalidad, según la resolución de Dios: “Una mano divina / tu tierra alzó en mi cuerpo”, pero esta sintonía entre posibilidad y destino se ha roto por la ‘otra’, al silenciar la amante su anterior lealtad. La fidelidad y la dedicación exclusiva con las que Cernuda correspondía a su competencia de ciudadano y patriota ya han caducado: “Pensar tu nombre ahora / envenena mis sueños”. Amargos se le antojan los días de su vida, en el destierro escocés, donde el único consuelo lo constituyen esos “dulces” recuerdos.

La última estrofa termina con una pregunta retórica, melodramática y sentimentalista (“¿Qué ha de decir un muerto?”). Plantean estos versos el cuadro de una España prostituida, amante de tantos, de una ramera: ellos, los hombres fascistas, han sustituido a Cernuda en el amor de España, la que prefiere la “mentira” de los muchos hombres a la ‘verdad’ de uno. Verdad a medias, porque la voz poética, más que los castillos y los cortijos, extraña a los castellanos y a los cortijeros. Son ellos los que los “caínes sempiternos” le han arrebatado, no esta España de tópicos y periplos con “rubio sol”, que, ya en América, va a inhabilitar en sus recuerdos de forma más o menos inequívoca.

En su análisis del poema «Los espinos», escrito durante su estancia en Escocia, e inspirado por la vegetación de los jardines en la universidad de Glasgow, L. McClelland nos revela que el poeta, ante la incertidumbre del futuro, prefiere ‘disfrutar’ de su, aquel, presente, a pesar de estar deprimido por tanto viento, tanta lluvia, el aire frío y la neblina que caracterizan la primavera en Glasgow; “a natural, if temporary, reliance on the attractive support of rationalized hope. This was an attitude which Cernuda knew to be superficial. But it was one which he had to accept for the sake of daily peace of mind in the temporary world of his present position” (McClelland 260-1). Así mismo, sin medítárselo mucho, el poeta nos hace partícipes de su coyuntural dolor por la traición de España en «Un español habla de su tierra», una actitud igual de artificiosa.

Es la época de otras composiciones análogas, como sus dos elegías españolas (*La realidad* 134-7; 144-5), la segunda dedicada a Vicente Aleixandre. Aquí España adquiere el consabido simbolismo de lo materno, que uno diría habría de ser insólito en el conjunto de la poesía de Cernuda, pero común en la poesía española del último cuarto del siglo XIX: “Háblame, madre; / Y al llamarte así, digo / que ninguna mujer lo fue de nadie / como tú lo eres mía” (134).³ En estas dos elegías la expresión de la voz poética es a menudo engolada y declamatoria, con mediocres resultados líricos; un ejemplo ilustrativo, donde apostrofa a España, “remota y enigmática / madre

³ Así Cernuda recrea la retórica de Salvador Rueda, por ejemplo, quien con motivo de la pérdida de las colonias en 1898, se entonaba así: “Madre combatida / que ves a tus hijos mancharte las canas, / que ves a tus hijos roerte los huesos / como codiciosos podencos de caza [...]” (*Poesías* 22). O la del mucho menos inspirado Núñez de Arce: “La triste España, nuestra madre España, / se desangra entre el cieno de la calle; / ebrio el desorden la denuesta y hiere. / Agonizando está. ¡ Sálvala, ó muere!” (*Poemas* 159).

de tantas almas idas”:

Tus pueblos han ardido y tus campos
infecundos dan cosecha de hambre;
rasga tu aire el ala de la muerte.
Tronchados como flores caen tus hombres
hechos para el amor y la tarea,
y aquellos que en la sombra suscitaron
la guerra, resguardados en la sombra
disfrutaban su victoria [...] (*La realidad* 144-5)

Ya años más tarde, en su exilio mexicano, quedarán muy escasos rastros de esas penas circunstanciales, cuyo testimonio emparenta por momentos a Cernuda con la retórica y lírica sentimentalista del siglo XIX. Curado de esas ‘anomalías’, en «Contigo» (*La realidad* 310-11), nos/le dice a su amante americano:

¿Mi tierra?
Mi tierra eres tú.
¿Mi gente?
Mi gente eres tú.

El destierro y la muerte
para mi están adonde
no estés tú.
¿Y mi vida?
Dime, mi vida,
¿qué es, si no eres tú?⁴

El principio de este poema es revelador por sí mismo, como si los principales eventos de una conversación, trascendente para la voz poética, se decidieran transcribir a partir de su punto medio, *in media res*. Se ocultan las ideas manifestadas con anterioridad a esta “¿Mi tierra?”, porque tal vez serían muy íntimas o inconsecuentes para el propósito del poema. La misma pregunta sugiere un ambiente lánguido, anticlimático, muy lejos de la urgencia y de la angustia del anterior poema. Es

⁴ <http://www.los-poetas.com/b/cern1.htm>

casi un comienzo de desgana o de apatía. Pero también, al unísono, indica confianza en sí mismo, como si ahora la verdad no fuera a pelearse a los “caínes sempiternos”, porque se la tuviera bien atrapada y razonada.

Con el laconismo y la aparente ecuanimidad de sus enunciados, la voz poética pretende ya por fin convertir el deseo, postergado por la confusión patriótica, en realidad en este breve poema: las preguntas que se hace no se quedan sin contestación, como si la *quaesitum* –la figura de diálogo– no tuviera lugar en este corto manifiesto. Está Cernuda tan confiado de la facilidad con que le es posible, ahora, transformar anhelo en suceso, que él mismo nos da las claves de la certidumbre y de los límites de su convicción; con probabilidad está convencido de que lo ha logrado por fin con este ‘tú’, la representación del otro hombre, como asumimos, así y todo inserte ciertos limitantes a su plenitud metafísica, esas semi-interrogantes, y esas semicertezas. No pesan ya ningunos de los componentes topográficos o arquitectónicos de aquella España (las playas, los oteros, las ermitas...), ni hay referencia alguna a la idea de aquellos caínes, que aquí en la América hispana, tan lejos en el tiempo y en el espacio, serían monstruos sin agujijón o figurantes de teatro. El poeta se ha repuesto con creces del hueco dejado por lo ‘arrancado’ y el destierro, que ahora se explica por una suerte de dialéctica negativa (“el destierro y la muerte / para mí están adonde / *no* estés tú”; mi subrayado). Los conceptos de ‘patria’ y del patriotismo, de la nacionalidad, se han metamorfoseado sin tapujos en este afortunado ser masculino, “tú”, al que se apostrofa con tal pasión y tal urgencia. Con el amante no hay, o no se siente, el exilio ni aquella constatación de muerte que cerraba el poema anterior: “¿Qué ha de decir un muerto?”. La existencia misma de Cernuda pasa por la presencia del otro; el deseo se ha corporeizado en algún mozo hermoso. Es una celebración y a la vez una rendición total, sublime y escandalosa. La homosexualidad en Cernuda, escribe Michael Ugarte, “defines the nature of his desire as a force unlike that of the mainstream and as an object of society’s scorn ” (329).

«Peregrino» (*La realidad* 353) aparece en *Desolación de la quimera*, escrito y publicado en México en 1962, un año antes de su muerte:

¿Volver? Vuelva el que tenga,
Tras largos años, tras un largo viaje,
Cansancio del camino y la codicia
De su tierra, su casa, sus amigos,
Del amor que al regreso fiel le espere.

Mas, ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas,

Sino seguir libre adelante,
Disponibile por siempre, mozo o viejo,
Sin hijo que te busque, como a Ulises,
Sin Ítaca que aguarde y sin Penélope.

Sigue, sigue adelante y no regreses,
Fiel hasta el fin del camino y tu vida,
No echas de menos un destino más fácil,
Tus pies sobre la tierra antes no hollada,
Tus ojos frente a lo antes nunca visto.⁵

De modo similar al poema anterior, una pregunta sucinta, inequívoca, principia la composición, mas también es un comienzo de despiste, por medio del verbo, posicionamiento neutral, sin persona gramática explícita, que se refuerza con la referencia a un tercero impersonal (“Vuelva el que tenga...”). Hay un cansancio implícito en la tersura y en la tensión, mínima y máxima, de la interrogante; ya no percibimos la certidumbre insultante y exultante del poema de la declaración de 1956. Es como si a la voz poética ya le hartara de por sí este inconstante recurrir a su conexión con España. Cernuda nos asegura que no está cansado del camino, pero el mismo empaque de este poema lo traiciona; a la vez nos asegura que no siente la nostalgia de la tierra andaluza, de los amigos y de “su casa” (aquellos castillos, ermitas, cortijos y conventos, de su infancia, adolescencia y juventud en Sevilla), pero es con probabilidad lo que más extraña en estos últimos años en México, cuando ni siquiera hay en el poema mención del amante, de ese “tú” tan sonante en «Contigo». Así es que en 1958 afirma que “las ciudades, como los países y las personas, si tienen algo que decirnos requieren un espacio de tiempo nada más; pasado éste, nos cansan”. Sólo si el diálogo queda interrumpido, continúa, podemos desear volver a ellas. “¿Qué será ver siempre la misma faz junto a nosotros al despertar? ¿Las mismas cosas? ¿Las mismas calles?” («Historial» 185).

¿Desea reanudar el diálogo? O precisamente porque no habría tal, es que da fe –o manifiesto– de su pretendida libertad, de su disponibilidad, de su carencia de molestos compromisos sociales: “[...] seguir libre adelante, / disponible por siempre, mozo o viejo, / sin hijo que te busque, como a Ulises, / sin Ítaca que aguarde y sin Penélope”. El poeta, que perfiló su metafísica de la existencia en el vivir para el otro, “la libertad de estar preso en alguien / cuyo nombre no puedo oír sin escalofrío” («Si un hombre pudiera decir»), ahora se repliega en, hacia y para sí mismo, que es

⁵ <http://www.los-poetas.com/b/cern1.htm>

siempre la última oportunidad de ser. Atrás queda el momento de debilidad sentimentalista en Escocia, cuando nos hace creer que, como todos los exiliados españoles, llora la ausencia de la patria (“no sé qué tiembla y muere en mí / al verte así dolida y solitaria”, 136), y culpa a los fascistas de su pérdida. El “alguien” por el que habría de olvidarse de su existencia mezquina («Si un hombre pudiera decir») se halla en «Contigo», pero ya no se le incluye en «Peregrino». Es tristemente irónico que la voz que aduce poseer toda la energía para proseguir, seguir adelante y no regresar, “fiel hasta el fin del camino” y de su vida, el que no echa de menos un destino más fácil, el que se dispone a pisar “tierra antes no hollada” y mirar de frente “lo antes nunca visto”, está muy próximo ya a morir. Concha Zardoya nos asevera que este Cernuda del final es uno “enemigo de toda domesticidad, en peregrinaje hacia la muerte” (36); mas será tal vez esa ‘domesticidad’ la que anhele más en estos momentos de soledad, donde al parecer no quedan ya Telémacos, “muchachos [como] manojos de gracias y donaires”, “compañeros imposibles” (*La realidad* 355, 356), en los que centrar su existencia, como nos ha predicado en «Si un hombre pudiera decir» y en «Contigo».

Cernuda está mostrando aquí el mismo despecho que en «Un español habla de su tierra», mas en este poema de 1962 el desengaño está, o se quiere que esté, disimulado por el tono levantisco de los versos. La voz poética nos asegura de su disposición a seguir adelante y a no regresar, pero no tiene en claro adónde dirigirse (“tierra antes no hollada”, “lo antes nunca visto”). Como le debe repugnar estas alturas asirse del salvamento tradicional –el sentimiento patriótico–, y como viene de regreso de algún posible descalabro amoroso, le queda un último asidero: sí mismo. Ser *su patria* y el objeto de su amor aunados. A falta de la realidad de España y del deseo por el otro, por el amante, no queda más alternativa que intentar erigirse en uno y en otro. Con ello, con el buscar la realidad en sí mismo, y no en el otro, el poeta se despersonaliza, paradójicamente, porque ya no lo guía el deseo de antaño: “¿Qué hacer entonces, dices, / cuando nada te asiste / y el tiempo te desviste?” (*La realidad* 296).

Ahí residiría una de las paradojas de este poeta: cuando Cernuda se nos muestra ‘patriótico’, suena falso y melodramático, como en las dos elegías españolas citadas (“... ya asisto inerte / a la discordia estéril que te cubre, / al viento de locura que te arrastra. / Tan sólo Dios vela sobre nosotros, / árbitro inmemorial del odio eterno”, 144); cuando se nos revela genuino, choca su áspera franqueza. España, escribe en 1958, le pareció hace treinta años “como país decrepito y en descomposición; todo en él [le] mortificaba e irritaba”; no sabe si, “de haber tenido la suerte de nacer en otra tierra, ésta [le] hubiera parecido tan desagradable” («Historial» 189). Cernuda no parece conseguir la armonía entre ser y circunstancia que sí lograron muchos de los exiliados españoles en América, a raíz de la guerra civil, a pesar de todos los avatares y sinsabores del destierro. Estos compatriotas no plantearon la fórmula como una disyuntiva sin arreglo:

Comencé a distinguir una corriente simultánea y opuesta [en] mí: hacia la realidad y contra la realidad, de atracción y de hostilidad hacia lo real. El deseo me llevaba hacia la realidad que se ofrecía ante mis ojos como si sólo con su posesión pudiera alcanzar certeza de mi propia vida. Mas como esa posesión jamás la he alcanzado sino de modo precario, de ahí la corriente contraria, de hostilidad ante el irónico atractivo de la realidad.

Esto pensaba Cernuda ya en 1935 («Palabras» 152). Los otros autores, poetas e intelectuales en el exilio americano, parten del “deseo de realidad” y mediante la expresión de la escritura abren “la puerta” de la jaula en la que los acontecimientos los han apresado (Casado 26), precisamente para dar[se] vida, “para liberar la vida allí donde está presa, para trazar líneas de fuga” (Deleuze 224). Muy pocos años antes de que Cernuda se fije su ambiguo derrotero de «Peregrino», otro poeta español, Manuel Altolaguirre, se hace en 1955 similares preguntas “al cumplir [sus] cincuenta años”: “¿Recordar mis esperanzas? / ¿Revivir mis ilusiones? / [...] / ¿Romper espejos? ¿Pedir, / pedir a gritos la noche? / No mires atrás, no mires”, se dice a sí misma la voz poética: “Mira al sol y a las estrellas” (*Poesías* 335).

A ambos poetas les duele el pasado, pero donde Altolaguirre halla una salida en su presente, Cernuda, una vez gastados los paradigmas de la patria y del amante, y probablemente tan confundido y desconcertado como el mismo lector con quien se comunica, se confía en enigmas lúdicos (“la tierra antes no hollada”, “lo antes nunca visto”) que reflejan tanto su iconoclasia como su fracaso. La realidad –el exilio– y el deseo –su persona– no han nunca, pues, de coincidir, a la postre, en su labor poética. O en su vida.

Obras citadas

Altolaguirre, Manuel. *Poesías completas*. 2da. ed. Margarita Smerdou y Milagros Arizmendi, eds. Madrid: Cátedra, 1987.

Casado, Miguel. *Deseo de realidad*. Oviedo: Ediuño, 2006.

Cernuda, Luis. *La realidad y el deseo [1924-1962]*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

—. «Historial de un libro (*La realidad y el deseo*)». En *Poesía y literatura I y II*. Barcelona: Biblioteca Breve, 1971. 177-216.

—. «Palabras antes de una lectura». En *Poesía y literatura I y II*. Barcelona: Biblioteca Breve, 1971.

151-156.

Coleman, Alexander. *Other Voices: A Study of the Late Poetry of Luis Cernuda*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1969.

Deleuze, Gilles. *Conversaciones*. José Luis Pardo, trad. Valencia: Pre-Textos, 1995.

Lumsden-Kouvel, Audrey. «Awaiting the Dawn: Luis Cernuda in Glasgow, 1941-1943». *Bulletin of Hispanic Studies* 76 (1999): 249-261.

Matthews, Hugh. «'Ni Glasgow ni Escocia me resultaban agradables': Luis Cernuda as University Teacher». *Bulletin of Hispanic Studies* 76 (1999): 253-258.

McClelland, L. «Cernuda's Local Source of Inspiration for his Poem 'Los espinos'». *Bulletin of Hispanic Studies* 76 (1999): 259-261.

Morano, Michele. *Grammar Lessons. Translating a Life in Spain*. Iowa City: University of Iowa Press, 2007.

Núñez de Arce, Gaspar. *Poemas de Núñez de Arce*. 2da. ed. Nueva York: Imprenta de Thompson y Moreau, 1881.

Pérez Firmat, Gustavo. *Tongue Ties: Logo-Eroticism in Anglo-Hispanic Literature*. Gordonsville, Virginia: Palgrave Macmillan, 2003.

Romero, Santiago. «Los placeres». *La Opinión A Coruña* 9-xii-2007. Internet. 9-vii-2011.

Rueda, Salvador. *Poesías completas*. Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1911.

Ugarte, Michael. «Luis Cernuda and the Poetics of Exile» *Modern Language Notes* 101 (1986): 325-41.

Zardoya, Concha. «Luis Cernuda, el 'peregrino' sin retorno». *Ínsula* 35 (1980): 14, 36.

Hojas de Madrid

Antonio Candau
Case Reserve Western University

Reseña de: Blas de Otero. *Hojas de Madrid con La galerna*. Barcelona: Círculo de Lectores/
Galaxia Gutenberg. 2010.

Este hermoso volumen póstumo, editado por Sabina de la Cruz y con prólogo de Mario Hernández, recoge un gran número de poemas, algunos inéditos y otros ya aparecidos en antologías y otras colecciones, de una de las voces más personales de la poesía en español del siglo veinte. Sabina de la Cruz adelanta que se trata del primer volumen en el proyecto de publicación de la obra completa de Blas de Otero a cargo de Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, sin duda una gran noticia. Explica asimismo la editora la historia de estas dos colecciones, procedentes del periodo comprendido entre 1968 y 1977, dos años antes de la muerte del poeta en 1979. Del total de 306 poemas, son inéditos 161, pero se nos dice que el autor trabajó durante largo tiempo en ellos agrupándolos bajo los dos marbetes que dan título a este volumen. Sabina de la Cruz no incorpora variantes ni otras referencias textuales, limitándose a sacar los poemas a la luz “limpiamente,” tras un “análisis genético y filológico” («Sobre esta edición» 28) de las distintas redacciones y publicaciones, en su caso, de los poemas. Teniendo esto en cuenta, y contando con la práctica del autor de corregir constantemente las distintas copias de sus versos, incluso una vez publicados, resulta bastante complicado realizar una consideración ajustada del lugar que ocupan estos poemas en el marco de la producción de Blas de Otero. A mi juicio se trata de un corpus que, si bien no modificará en exceso la valoración y las lecturas de este poeta ya realizadas por la crítica, sí complementa admirablemente la obra publicada en vida por su autor, y permite redondear la interpretación de ciertos poemas y volúmenes anteriores, así como ajustar las direcciones y características de la obra de Blas de Otero enunciadas hasta ahora. El volumen es muy valioso, asimismo, como documento de la obra en marcha de un poeta consagrado en el contexto de las cambiantes circunstancias estéticas y políticas en España y en el mundo en esa década clave que va de finales de los sesenta a finales de los setenta. En la trastocada realidad ideológica y geopolítica del año en que aparece el libro, 2010, buena parte de los poemas de contenido más explícitamente político e histórico resultan, a mi juicio, poco beneficiados, aunque hay algunos sonetos en esta línea muy interesantes, como el titulado «1970» (337), atractiva e inquietante conjunción de resonancias lorquianas y grises circunstancias de escalera de casa de vecinos.

Sabina de la Cruz proporciona en el índice final la cronología de cada poema. Los 248 reunidos en *Hojas de Madrid* se inician tras el regreso de Blas de Otero a Madrid procedente de Cuba y la editora los agrupa en cuatro apartados: el primero trata del regreso a la capital en 1968 tras el viaje a esa isla; el segundo incluye poemas dedicados a un viaje a Bilbao y su pueblo natal, así como a una breve estancia en Barcelona; el tercer y cuarto apartado tratan de la vuelta a Madrid tras esos viajes. *La galerna* agrupa 58 composiciones cuyo núcleo temático es esa galerna del título, metáfora de los estados depresivos de su autor, temática que produce magníficos e inquietantes sonetos, como «El grito» (331). Predominan los poemas de 1973 y 74, aunque los hay de años anteriores.

El breve prólogo de Mario Hernández (7-26) es muy valioso, y acierta en cómo ubica esta colección con respecto a la obra del autor y, especialmente, como dilucida algunas de sus conexiones con otros poetas y poéticas. Señala Hernández el lazo estrecho de Blas de Otero con la lírica del Siglo de Oro, mediante una comparación muy acertada de un soneto de Aldana y su correspondiente versión por parte del poeta bilbaíno. Sobresale entre esas conexiones la de Walt Whitman y su misceláneo *Hojas de hierba*, de cuyo título es un eco el de Blas de Otero. Hernández proporciona también el sello más característico de todos estos poemas, numerosos y muy diferentes en forma, temas y estilos: en la gran mayoría de ellos se aprecia el “latido del poema al hacerse” (8). El volumen despidе, en efecto, un aroma de creación en curso, de diario de trabajo y de vida de poeta. Muchas de las composiciones parten de una circunstancia cotidiana, en la mayor parte de los casos una circunstancia madrileña. Así, las calles, plazas, cafés, tiendas, de la capital, junto con sus cielos, árboles y climas cobran vida en las rápidas anotaciones ambientales de los poemas. Este volumen resulta favorecido, en efecto, por una lectura autobiográfica, amparada en esas numerosas puntadas circunstanciales que dan al conjunto buena parte de su carácter de texto uniforme, orgánico. Por supuesto, hay también un gran número de poemas de carácter abiertamente autobiográfico, como «Una luz anaranjada» (85).

Selecciona Hernández el poema «Túmulo de gasoil» (60), del verano de 1968, como posible centro de la colección. Es un apóstrofe a unas “hojas sueltas” que abren el poema, como en Whitman, a los libros y a la naturaleza, y es, también, una composición de tono grave y ambiente madrileño, con referencias a la literatura española (Manrique, Lope, Quevedo, Galdós, Mesonero) y a la política, y con un agridulce consuelo a medio camino entre la tradición y la realidad de un Madrid querido por el poeta. La escasamente acogedora realidad político-social aparece cogida por los pelos en los versos de algunos de esos poetas en hojas no verdes, otoñales, tercamente a ras de tierra (“a no ser porque la vida está cosida con grapas de plástico / y sus hojas perduran inarrancablemente bajo el rocío de los prados”).

En una hermosa composición, «Su íntimo secreto» (191), Blas de Otero declara conocer el “íntimo secreto” del soneto y efectivamente, las dos colecciones incluyen bastantes muestras de esta forma clásica, con diferentes estructuras rítmicas, rimas ingeniosas, versos blancos, estrambotes, etc. En muchos casos, como en el *metasoneto* mencionado, el autor consigue efectivamente deslizar su abrupta poesía en el venerable patrón de los catorces endecasílabos y producir magníficos sonetos.

En la segunda parte de *Hojas de Madrid*, la dedicada al viaje al País Vasco y otras regiones, el poeta matiza algunos de sus juicios anteriores sobre Bilbao, reescribe algunos paisajes y sigue presentando una interesante visión, desde la izquierda, del llamado ‘tema de España’, una realidad textual, biográfica e ideológica que parece a veces borrada de las actuales discusiones literario-culturales ocupadas del franquismo y la transición.

Son abundantes también las composiciones de tema musical, o con referencias a la música, ya sea clásica o popular, así como las reflexiones sobre la poesía, en todos sus órdenes. Blas de Otero habla de su condición de poeta, de la herramienta que utiliza, de otros poetas, de la historia de la poesía en español, de su genealogía poética y de los procesos de composición y corrección. En muchas ocasiones, los poetas aparecen con nombre propio en los versos, en otra son sus versos los que lo hacen indirectamente, o los sugieren, incorporados a la reflexión de nuestro autor. Blas de Otero se expresa con convicción, incluso cuando habla de sus dudas acerca de los límites del quehacer poético frente a la realidad. Si, en algunos momentos, el paisaje y la autobiografía caben en un poema (“Orozco cabe en un soneto” – 222), en otros la realidad excede las posibilidades de la lírica («Lo real» – 196).

Temas, formas y recursos estilísticos (las dilogías, muchas veces basadas en ligeras modificaciones de frases hechas, la ironía, los neologismos, el oficio con el endecasílabo) recuerdan los libros previos de Blas de Otero. Algunos de sus poemas y sus versos remiten a composiciones anteriores, por lo que permiten una relectura de esa obra a la luz de los versos de este volumen. Uno de estos casos puede servirnos para concluir nuestro rápido repaso. “El hombre que era un árbol ya es un río,” verso del famoso soneto «La tierra», sirve de título a uno de los últimos poemas de *La galerna*, en los que el autor se acerca al final de su biografía plagado de incertidumbres, en horizontales, endecasílabas aseveraciones: “Guerras hambres historia hacia un final / desconocido que ni dios entiende / sueños que desmorona el vendaval” (380).

Hojas de Madrid con *La galerna* ofrece, en suma, un gran número de excelentes poemas, y es por ello un volumen del que no pueden desentenderse ni el lector aficionado a la lírica ni el crítico o estudioso de la obra de Blas de Otero y de poesía hispánica.

Nueva lectura crítica de Francisco de Aldana

Carlos X. Ardavín Trabanco
Trinity University, San Antonio, Texas

Reseña de: Miguel Ángel García. «*Sin que la muerte al ojo estorbo sea*». *Nueva lectura crítica de Francisco de Aldana*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2010.

Miguel Ángel García, profesor de la Universidad de Granada, ha venido, desde el 2001 y de manera sistemática, dando a la imprenta diversos estudios sobre poesía española, entre los que destacan sus libros sobre la Generación del 27, las vanguardias y las poéticas modernas, la obra de Vicente Aleixandre y la de Juan Ramón Jiménez, a los que debe añadirse la antología poética de Luis García Montero que editó para Castalia en el 2002. Esta esforzada labor crítica llevada a cabo por el profesor García posiblemente ha dado sus mejores frutos en el año 2010, con la publicación de sus libros *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España* (Madrid: Biblioteca Nueva) y «*Sin que la muerte al ojo estorbo sea*». *Nueva lectura crítica de Francisco de Aldana*, que es, sin duda, el estudio más completo, certero y exhaustivo de la poesía aldanesca que se haya publicado hasta el momento, y que será, a partir de ahora, referencia insoslayable para todo aquel que se acerque a los versos de Aldana. La obra reseñada, verdaderamente monumental, se divide en una introducción y dos partes, seguidas de un listado de referencias bibliográficas y de un índice analítico. El lector que se adentre en sus más de ochocientas páginas, pronto se percatará de que el profesor García ha logrado en esta monografía que la erudición más refinada y minuciosa se vea acompañada de la amenidad y la inteligencia de los juicios, al esclarecernos capítulo a capítulo el intrincado y vasto orbe poético de Aldana. Ejercicio impecable de crítica literaria, en el que se emplea una prosa ágil e incisiva y en el que la ingente documentación consultada siempre está al servicio de la mejor comprensión de la poética aldanesca.

La figura y obra de Francisco de Aldana, específicamente sus sonetos, han sido materia de mi interés crítico desde mediados de los años noventa. Este interés me llevó a escribir y publicar un trabajo titulado «Los sonetos amorosos de Francisco de Aldana: crisis del neoplatonismo y poética del desasosiego» (*Confluencia*, 1998), que, posteriormente, fue revisado y recogido en mi libro *La pasión meditabunda. Ensayos de crítica literaria* (2002). Estimo como muy positivo y esclarecedor que el libro del profesor García analice, bajo la óptica neoplatónica renacentista, la poesía de Aldana, y que demuestre, de forma concluyente, que la misma es la manifestación más acendrada de esta importante corriente poética.

Es indudable que con el paso del tiempo, el carácter canónico de la obra de Francisco de Aldana se ha hecho patente. La demorada y atenta lectura de su corpus poético corrobora fácilmente este aserto. Es poco probable que hoy en día pueda seguir asignándosele a esta obra una condición secundaria o subsidiaria dentro de la poesía de los Siglos de Oro. En este sentido, concuerdo plenamente con las valoraciones que se explicitan en la introducción de «*Sin que la muerte al ojo estorbo sea*» con relación a la naturaleza clásica y a la modernidad de la poesía aldanesca, a su renovada contemporaneidad; elementos que por sí solos justificarían la compleja y amplia empresa crítica que este libro del profesor García ejecuta con un excelente conocimiento textual y teórico. En este sentido, esta obra prolonga y consolida los esfuerzos de los estudiosos que han rehuido, con notable acierto, esa *lectura afectiva y biografista* de Aldana de la que José Lara Garrido recomendaba desprenderse, por constituir ella, precisamente, uno de los escollos en la elevada estimación crítica del poeta. El libro del profesor García acomete la *lectura historicista y sociológica* que la poesía de Aldana necesitaba (y venía reclamando), con el propósito de ahondar en sus múltiples significaciones y acceder así a un entendimiento cabal de la misma.

De gran utilidad resulta el certero y bien documentado repaso que se hace en esta monografía de las diversas lecturas de que ha sido objeto nuestro poeta a lo largo de la historia (y, sobre todo, en el siglo XX), comenzando por la de su hermano Cosme y pasando por la bien difundida de Luis Cernuda y por las de J. P. Crawford, Otis H. Green, Antonino Rodríguez Moñino, Elías Rivers, José Lara Garrido, Raúl Ruiz, Antonio Prieto y Rosa Navarro Durán, entre otros. Tal detallada exposición crítica viene a demostrar que a Aldana no le han faltado lectores de privilegio, entre los que deberemos contar, gracias a la publicación de este libro, a Miguel Ángel García.

La meticulosa y sutil explicación de los textos poéticos de Aldana, la convincente argumentación con que las diferentes vertientes críticas sobre éstos son presentadas, el lúcido comentario de la «Carta para Arias Montano» (a través del que se manifiesta la altura estética del citado texto), y, en especial, la mirada global que se estructura sobre Aldana a partir de la tesis de las poéticas contradictorias que coexisten en su obra (el animista laico, el animista cristiano y el organicista), entre otros aspectos, constituyen, a mi parecer, las más valiosas aportaciones de este libro, a tal punto que considero que estamos ante una genuina relectura crítica del corpus poética aldanesco que contribuirá a situar a este autor entre los poetas españoles clásicos de los Siglos de Oro. Lo que, en el fondo, supone un auténtico acto de justicia poética.