

DOS NOTAS SOBRE LUIS ROSALES

A mi amiga Mercedes Barat

I. POETA DE LA MEMORIA

Hay estilos de poetizar, hay la magia del artesano y la artesanía del poseído (Racine, Rimbaud). Pero lo primordial, lo que determina si un hombre ha de merecer la forma poética, es, a su vez, la gracia de estar poseído por el tiempo y la actividad creadora de la memoria.

CINTIO VITIER

Dentro del cuadro general de la inmediata posguerra la poesía de Luis Rosales presenta un carácter nítidamente distintivo: tras las huellas de César Vallejo o Antonio Machado, silenciosamente se sustrae a las dominantes de la época para intentar su propia aventura solitaria, su peregrinación por los menoscabados senderos de la cotidianidad, su exploración de lo elemental. Su estética engañosamente sencillista tiene su correlación en la asimilación de una experiencia histórica bajo la forma del desencanto. Su poesía se define así como una liquidación del optimismo verbal. Si a la generación del 27 correspondió cantar la plenitud de una vida que se adivinaba sin sobresaltos, a la poesía de Rosales le corresponderá verificar, en su íntima comunión con los objetos, en su despojamiento extremo, que no todo ha sido removido de cuajo por la guerra; que por encima y más allá de la amistad trunca, de las vidas cercenadas, aún queda una posibilidad de arraigo en una vida que se obstina en pulverizar con sus contradicciones todas las precarias alianzas del hombre con sus semejantes y con los objetos.

Para definir la actitud de Rosales frente a la de los poetas de la generación precedente, nada quizá tan ilustrativo como un poema de *Rimas* (1951) titulado «El bosque se iba haciendo al arder» (1). El poema lleva como epígrafe un verso de Jorge Guillén («tristemente naturales»), repetido también como verso final de la composición. Este poema

(1) Todas las citas están tomadas de *Rimas* y *La casa encendida*, Ed. Doncel, Madrid, 1971. El editor aclara con respecto a *Rimas* que «éste puede considerarse como un libro inédito, pues más de la mitad de sus composiciones se dan ahora por primera vez a la imprenta y no son pocas las modificaciones realizadas en el resto» (la edición lleva prólogo de Dámaso Alonso). Este artículo se ciñe concretamente al análisis de *Rimas* y *La casa encendida*, dejando para otra ocasión un estudio de conjunto sobre la obra poética de Luis Rosales.

interesa fundamentalmente por la actitud que define frente a la naturaleza. Si en el Guillén de *Cántico*, el ser era exaltado como inseparable en su esencia de la realidad, si su epifanía coincidía con la epifanía de la naturaleza, Rosales siente ahora la naturaleza, la biología, la realidad en su acepción más generosa, como un obstáculo interpuesto entre ser y ser, o entre el ser y su propia conciencia. En la generación del 27 la conquista del espacio exterior suponía una forma generalizada de vocear el básico acuerdo del poeta consigo mismo. Ahora, en la poesía de Rosales, como también en la de algunos poetas del 27 con posterioridad a la guerra (Cernuda, Guillén, Salinas y, naturalmente, también el imprevisible Lorca), supone la desconfianza frente a una naturaleza vista como productora natural de procesos de disolución (2). Así, en el caso de Rosales, la naturaleza desaparece: en su poesía, en efecto, ya no hay naturaleza: hay sólo *una visión particular de la naturaleza*. El vuelco coincide con la iniciación de una aventura de gradual exploración interior, de conquista de algunas mínimas parcelas de la realidad, modeladas por la imaginación. La Humanidad se degrada en el amigo y el mundo en una casa encendida. Poeta en una época de naufragio, Rosales intenta dar forma, en la realidad menesterosa de los años cuarenta, a unas pocas certezas. No pudiendo contar con la realidad, una realidad artera y hostil, el poeta se recluye en su desolado inconformismo: es a través de una respuesta anímica y cultural cómo el poeta convierte el verbo en la morada de su ser.

Indudablemente uno de los aciertos mayores de esta poesía consiste en la reconciliación que ella promueve desde el punto de vista del lenguaje. La famosa divinidad de los garcilasianos, el señor ahistórico de la mística reaccionaria, deviene en ella una presencia cotidiana y necesaria. Dios es ahora el nombre de una metáfora del ser amado, del amigo encarnado en el recuerdo. Su «Carta en dos actos, que, como tantas otras, no he puesto en el correo», no discurre ya por el trillado sendero de los problemas de conciencia. Alude a su hijo y a un amigo, Luis Felipe Vivanco, a una casa en Cercedilla, a las caries de la realidad, al color de la orina. Diríase que este Dios, como el de Teresa de Avila, ya no tiene nada que ver con el de la teología. De algún modo

(2) En realidad la guerra supuso más un cambio de énfasis que una ruptura en la poética de esta generación. De hecho los dos poetas más intensamente conflictivos de la generación del 27, Cernuda y Lorca, ya habían definido todas sus características con varios años de antelación al conflicto. Dos excelentes estudios que impugnan la hipótesis de la ruptura son: *El poeta y la poesía* (Ed. Insula, 1966), de Biruté Ciplijauskaitė, y *Estudios sobre poesía española contemporánea: la generación de 1924-1925* (Ed. Gredos, 1968), de Andrew Debicki. Para los casos particulares de Cernuda y Lorca, el lector puede consultar el penetrante estudio de Octavio Paz sobre Cernuda, recogido en *Cuadrivio*, y el magnífico libro de Carlos Ramos-Gil, *Claves líricas de García Lorca: ensayos sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos* (Ed. Aguilar, 1967).

en él se cumple la paradoja de Voltaire: «Dios creó el hombre a su imagen y semejanza y el hombre le retribuye la atención.» Es el dios secularizado que hace las veces de heterónimo. Esta actitud frente a Dios es perfectamente coherente con su poética. Del mismo modo en que ella abandona los grandes temas (la Humanidad, la Historia, el Amor, la Sociedad y Otras Grandes Cosas habitualmente escritas con Mayúsculas) para poner el acento sobre las realidades elementales y próximas (la mujer, el hijo, las miserias de la realidad, los estragos del tiempo, la amistad), el Dios catedralicio cede paso a un Dios de aldea, fraternal y antimetafísico. Esto tiene su correlato expresivo en una vocación prosaísta que se obstina en abolir los fastos gratuitos de la lengua literaria, que encuentra su posibilidad y razón de ser en la reelaboración de un lenguaje deliberadamente sencillo y directo.

Esta actitud aparece más claramente manifiesta en el poema titulado «Hay un dolor que se nos junta en las palabras», y que es en realidad una suerte de manifiesto, simultáneamente declaración de principios y poética. La liquidación del ayer (en los primeros versos del poema el ayer es comparado a América por su vejez y a un hotel por su fascinante promiscuidad; a continuación el ayer es liquidado en una subasta metafórica), implica también una crítica de la sensibilidad de ayer, y subsidiariamente una liquidación de su estética, ese optimismo verbal de la generación del 27 aludido anteriormente («y, finalmente, si tú supieras que un poema / no puede ya volver a ser como un escaparate de joyería; / si tú supieras que ahora es preciso que escribamos / desde el solar de la palabra misma, / desde el solar de nuestra propia alma, / porque nada está vivo, sino ella, / porque nada en el mundo tiene ya fuerza para decir que sí, / porque nadie puede acordarse de nosotros, / nadie puede regalarnos un traje, / nadie puede saber que hemos tenido un nombre, / sino Dios» (p. 27). En este territorio devastado y yermo, lo único que aún puede guardar la identidad de los hombres y las cosas es una remota divinidad, un Dios tan distante y glacial que su presencia es de hecho el símbolo de una total ausencia. La rehumanización del yermo impone una recuperación de la palabra, el retorno a un *alma* ambiguamente identificable no sólo con el origen, sino también con una cierta función del lenguaje. Esto explica la función particular de la mirada. Los ojos devienen símbolo de una ceguera voluntaria. Al poeta no le interesa contemplar ni atestiguar. En la concepción de Rosales, naturaleza y sociedad o cultura resultan términos profundamente antitéticos. También la guerra ha sido un acontecimiento «tristemente natural». Su intento de afirmación de determinadas certezas en el orden de lo verbal se corresponde así

con una abolición de la realidad concebida como naturaleza no controlada. De allí que todos sus paisajes sean paisajes interiorizados, como su luz que brota del corazón. A semejanza de lo que ocurre en la poesía de Machado, para Rosales «todo el espacio del mundo es, así, interioridad, y viceversa, la interioridad es la progresiva conquista del espacio del mundo» (3). Rehumanización y conquista verbal del espacio exterior se convierten en aspectos complementarios de un único designio: restituir al hombre un mundo construido a la altura de su imaginación. La vocación profundamente humanista de esta poesía empalma así con esa revolución también profundamente humanista que fue el movimiento surrealista.

Entre los poemas finales de *Rimas* hay dos que pueden contribuir a precisar el concepto de lenguaje en la poesía de Rosales. Uno de ellos es el titulado «Aprendizaje». El título no puede ser más explícito; el sentido, tampoco. En la primera parte, subtitulada «Aprendiendo a ser mano», el poeta analógicamente equipara la relación de la mano y la percepción con la de la palabra y la memoria, la cual, a su vez, es una suerte de «palabra del alma». Todo este lenguaje sospechosamente metafísico alude a la idea de la experiencia entendida como aprendizaje de la realidad, de la palabra entendida como aprendizaje de la experiencia y de la memoria entendida como aprendizaje del alma. Así tanto la experiencia como la palabra y la memoria son simultáneamente un medio y un fin, un objeto de conocimiento y el instrumento de su propia investigación. El hecho de que el acento se desplace ocasionalmente de uno a otro de los polos de esta visión dual del lenguaje explica una aparente contradicción. En efecto, si a veces Rosales identifica el acto de nombrar un objeto con su creación en ese laberinto de espejos que es la memoria, otras, como en el poema titulado «La pregunta», el poeta alude subrepticamente al desvalimiento del verbo, a su incapacidad para *explicar la explicación* (como diría Julio Cortázar), y propone como única posible respuesta a un interrogante el correcto planteamiento de la propia interrogación (4). Diríase, tomando prestado uno de sus más sospechosos vocablos a la filosofía, que a veces Rosales se comporta como un nomina-

(3) R. GUTIÉRREZ-GIRADOT: *Poesía y prosa en Antonio Machado* (Ed. Guadarrama, Madrid, 1969), pp. 77-78.

(4) Escribe Rosales en una copla todavía inédita:

*Debes saber
que no hay ninguna pregunta
que se pueda responder.
Pero no te importe:
siempre se pregunta
cuando se responde.*

lista y a veces como todo lo contrario, aparente paradoja, disipada por la visión dual señalada anteriormente.

En esta poesía abundan las cláusulas iterativas, los incisos, las observaciones marginales. Su desarrollo se cumple bajo la forma de la acotación. Esta poesía se define en cuanto a sus resultados como una actividad de sustracción. El poeta secuestra sensaciones, figuras, objetos, parcelas de la realidad, para ponerlas a buen recaudo bajo jurisdicción de la palabra. Esta poesía trasunta una desconfianza radical frente a los espejismos de la realidad, pero en la misma medida en que el poeta teme o rehúye lo real, busca y confía en lo verbal. Esto es así porque toda la materia de esta poesía proviene, no de la realidad, sino de una memoria anterior de la realidad, y su consistencia no es la dura y concreta consistencia de los objetos, sino la materia evasiva de los recuerdos. La palabra se convierte así en la garantía de permanencia de la sensación acotada, pero dentro del lenguaje Rosales intenta conferir a los recuerdos esa plasticidad y sensualidad de la percepción. La luz otorga el sentido de la inminencia. Esa luz a que tan repetidamente aluden los versos de Rosales es el resplandor que la memoria arroja sobre los recuerdos. A semejanza de Vermeer o Turner, Rosales trata de pintar (o más exactamente representar) el tiempo, actividad en la cual sobresalió—según ha mostrado Octavio Paz— el creador de *La realidad y el deseo*, Luis Cernuda. He aquí el texto esclarecedor de un breve poema ilustrativamente titulado «La última luz»:

*Eres de cielo hacia la tarde, tienes
ya dorada la luz en las pupilas,
como un poco de nieve atardeciendo
que sabe que atardece,*

*y yo querría
cegar del corazón, cegar de verte
cayendo hacia ti misma
como la tarde cae, como la noche
ciega de amor el bosque en que camina
de copa en copa, cada vez más alta,
hasta la rama isleña, sonreída
por la postrera luz,*

*y sé que avanzas
porque avanza la noche, y que iluminan
tres hojas solas en el bosque!,*

*y pienso
que la sombra te hará clara y distinta,
que todo el sol del mundo en ti descansa,
en ti, la retrasada, la encendida
rama del corazón en la que aún tiembla
la luz, sin sol, donde se cumple el día!*

Entre todos los niveles de la percepción hay uno, como ya se señaló, que destaca particularmente. Los ojos, en efecto, tienen una significación especial en la poesía de Rosales, y esto bajo un doble aspecto. Por un lado, como más tarde ocurrirá con otros poetas más jóvenes, para Rosales el tiempo encarna en los objetos y seres cotidianos y su horror se manifiesta en los estragos de la vejez. Por otro lado, esos ojos constituyen una suerte de pasaje hacia el recuerdo («Tus ojos son como un camino abierto / para la luz de entonces» (p. 24), y denotan un rechazo de la realidad. La inhibición frente a la realidad marca así una actitud aparentemente criticista; pero esta actitud es, a su vez, criticada en el poema siguiente, el titulado «De día tenía los ojos convertidos en pétalos»:

... son tan leves
que un soplo puede borrarlos
de tu rostro; vas y vienes
sin vernos, casi sin vernos,
tan fiel a ti misma siempre...

Este no es un mundo surgido de la evocación, sino un mundo evanescente que parecería surgido de la evocación. Su fragilidad alude a la fragilidad de las pocas certidumbres que sobrevivieron a los estragos de la guerra; evoca la precariedad de todas las alianzas establecidas en este mundo, poblado por fantasmas. La naturaleza de este ser evocado en los versos anteriores se identifica con la esencia del tiempo, misterioso y fugitivo. Sombra convocada por el poder de las palabras; toda su realidad se cifra también en el lenguaje. La crítica de Rosales a su sociedad está en la invención de su propio orden verbal.

El cielo de Rosales surge también despojado de los atributos habituales de la trascendencia. La trascendencia, el más allá, no es una abstracción. Su materia está conformada por el tiempo; su ámbito está poblado por pasiones y sentimientos. En «Y escribir tu silencio sobre el agua» Rosales evoca la imagen de su madre muerta. Esta no aparece encarnada en un ángel vulgar que toca el arpa a la diestra del Señor en compañía de arcángeles y serafines, sino, como los muertos de Vallejo, convertida en un recuerdo hambriento de memoria. El tejido conjuntivo de la realidad erigida por esta poesía asume así un espesor no diferente al de las emociones. Entre los vivos y los muertos, hay un espacio común habitado por el terror al olvido, por el miedo a la soledad. Alguna vez se ha acusado a esta poesía de *idealizar* la realidad, de conformar una imagen de ella prefigurada por la intuición de una abstracta trascendencia. Como puede advertirse, sin embargo, lo que ocurre es exactamente lo contrario: es la trascendencia, el más

allá, quien asume los rasgos concretos y mediatizados de la realidad más concreta. El mundo de Rosales es el reverso de la asepsia: es un orbe poblado de emociones. Esta es su forma de evocar a la madre muerta:

*no sé cómo
podré llegar, buscándote, hasta el centro
de nuestro corazón, y allí decirte
madre, que yo he de hacer en cuanto viva
que no quedes huérfana de hijo,
que no te quedes sola, allá en tu cielo,
que no te falte yo como me faltas.*

La poesía de Rosales está poblada también por paisajes misteriosos: extraños bosques que arden bajo la claridad opalina de un celaje invertido y que tienen algo de la secreta fascinación de un arrecife de coral, distante y perfecto. Alguna vez el poeta alude explícitamente a esa cualidad submarina de sus bosques («Y formasen los muertos que más amas / un bosque ardiendo bajo el mar desnudo / —el bosque de la muerte en que deshoja / un sol, ya en otro cielo, su oro mudo...»—, (página 107). Es en el soneto «Recordando un temblor en el bosque de los muertos», página inicial de *La casa encendida*, donde Rosales convoca la presencia de los muertos amados para departir con ellos en un extraño bosque simbólico, que es la dimensión prospectiva de la memoria encarnada. Puesto que estos árboles de la sangre ya no tienen conexión alguna con los árboles de la realidad, y bien se adivina a qué padecimiento específico condena la realidad a los muertos: a habitar en un mundo desasistido por la gracia de la palabra, secretamente erosionado por los negativos poderes del silencio. «La palabra del alma es la memoria» (p. 119); pero ésta es también la voz virtual de los seres abolidos, el espejo de una ausencia. El verbo anuncia así la posibilidad del reencuentro y a la vez lo contradice; erige un vasto dolor hecho de adiós y de nostalgia.

Esto bastaría para marcar las diferencias de esta poesía con relación a un libro que influyó decisivamente en la estética de la posguerra: *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso. El protagonista de *Hijos de la ira*, a semejanza del Prufrock de T. S. Elliot, trata de encontrar un significado para un mundo ya desprovisto de sentido; sitúa su búsqueda en una dimensión antropológica, del mismo modo que su idea de salvación implica la existencia de un más allá teológico. Se trata de opciones desencarnadas, de experiencias vividas a un nivel meramente especulativo, de una actitud condicionada por apriorismos y que tiene su correlación en una retórica. *Hijos de la ira* tiene nor-

malmente la elocuencia de un discurso, pero rara vez alcanza la sensualidad temblorosa del presentimiento. La explicación está en su designio: la trascendencia concebida como un absoluto cultural. La trascendencia es en Dámaso Alonso un supuesto, un punto de partida, y en Luis Rosales, por el contrario, un resultado, la conclusión de una aventura. Para Rosales no existe otra trascendencia que la realizable en el ámbito de las palabras, en la esfera de las citas que transgreden las leyes de la causalidad: «la palabra donde todas las cosas extensas y reales / se encienden mutuamente y de nosotros...» (p. 119). La posibilidad del reencuentro con los muertos, la posibilidad de encarnación de la memoria, revela así su condición de puro avatar semántico: la salvación se identifica con una función de las palabras, y la gracia no es otra cosa que la plenitud de la expresión. La poesía revela ser la dimensión donde se verifica la única posibilidad real de trascendencia. Pese a su lenguaje sospechosamente metafísico, Rosales ha escrito poesía antimetafísica. En él la trascendencia se ha secularizado. Su *casa encendida* objetiva la realidad de la memoria y tiene algo de la secreta fascinación de un tiempo recobrado.

Un sumario análisis de *La casa encendida* puede servir para verificar la exactitud de todas las hipótesis anteriores. En la primera parte, «Ciego por voluntad y por destino», el poeta comienza por desarrollar una serie de variaciones sobre la palabra *igual*, orientadas a mostrar la inopia, inhumanidad o rutina de la realidad cotidiana. El poeta se interroga sobre el sentido de la existencia («querías saber para qué sirve estar sentado») y el espejo de la realidad le devuelve una muñeca en el vacío. En el marco de esta realidad irrisoria, «en una vida que no tiene memoria perdurable», todo es igual y reflejo de la inopia universal, hasta que de repente hay una ambigua asociación, y esta casa, esta morada, desasistida por la gracia, comienza a emerger bajo una luz diferente de entre las tinieblas de la indiferenciación anterior («Siento de pronto, / ahogada en la espesura de silencio que me rodea, / como una vibración mínima y persuasiva / de algo que se muere para nacer»). La segunda, «Desde el umbral de un sueño me llamaron», coincide con el despertar de la memoria. De repente, un ámbito de luz quiebra el vacío de la noche. El cuarto que el poeta destina a los hijos que algún día tendrá, de repente se ha encendido. Su amigo Juan Panero («Es Juan Panero quien me habla; murió y era mi amigo») regresa para conversar en la memoria sobre los días pasados. Esta asociación entre el hijo por nacer y el amigo renacido no es casual; son distintos esbozos del proyecto de la trascendencia. El retorno del amigo instaaura la continuidad del espacio; entre vivos y muertos sólo se levanta una

barrera que puede o no ser infranqueable y que es una de las formas o metáforas de la nada: el silencio.

La tercera parte del poema, subtitulada con un significativo verso de Villamediana («La luz del corazón llevo por guía»), relata el conocimiento de la casa, que es también un reconocimiento de la soledad, que describe de algún modo la configuración hostil del mundo. Esta parte concluye con la revelación del amor. La oscuridad de la casa tácitamente alude a la imposibilidad del ser para cumplir con su heterogeneidad esencial (para decirlo con las palabras de Machado). Ahora la casa se ilumina con la presencia del ser amado, y el poeta crea la luz, dando al objeto amado un nombre: la epifanía del ser coincide con la epifanía del verbo. La cuarta parte, «Cuando a escuchar el alma me retiro» (5) es una suerte de meditación sobre la esencia del dolor y del tiempo, una reflexión que oblicuamente define a la existencia como un aprendizaje del dolor: «Pero el dolor es la ley de gravedad del alma; / llega a nosotros iluminándonos, / delectándonos los huesos, / y nos da la insatisfacción, que es la fuerza con que el hombre se origina a sí mismo, / y deja en nuestra carne la certidumbre de vivir...» Dolor inherente a la condición humana; en todo caso, dolor por la fugacidad de las cosas y la nostalgia del bien perdido, y nunca regodeo enfermizo en una inventada vocación de desdicha. Es así, finalmente, a la luz de esta meditación sobre un pasado rescatado en la memoria (en las palabras), que se cierra el poema con una breve quinta parte subtitulada «Siempre mañana y nunca mañanamos»:

Al día siguiente,

—hoy—

al llegar a mi casa —Altamirano, 34— era de noche,

y quién te cuida?, dime; no llovía;

el cielo estaba limpio;

—«Buenas noches, don Luis»— dice el sereno,

y al mirar hacia arriba,

vi iluminadas, obradoras, radiantes, estelares,

las ventanas,

—sí, todas las ventanas—,

Gracias, Señor, la casa está encendida.

La casa encendida fue inicialmente publicada en 1949, y *Rimas*, en 1951. Los textos utilizados para esta sumaria revisión de algunos de los

(5) Los cinco endecasílabos utilizados para subtitar las distintas partes de *La casa encendida* pertenecen a los siguientes autores: «Ciego por voluntad y por destino» a Villamediana; «Desde el umbral de un sueño me llamaron», a Machado; «La luz del corazón llevo por guía», también a Villamediana; «Cuando a escuchar el alma me retiro», a Salinas, y «Siempre, mañana y nunca mañanamos», a Lope de Vega.

aspectos centrales en la obra del poeta difieren considerablemente de los originales. Hay no pocas y sustantivas alteraciones e incluso poemas íntegramente nuevos; pero en lo esencial (en sus motivaciones, en su espíritu) estos libros continúan siendo los mismos de hace veinte años. Y hoy, como hace veinte años, la lectura de estos dos libros supondrá una maravillosa sorpresa.

II. SOBRE UNA INVENCION DE ROSALES:

EL CONDE DE VILLAMEDIANA

The road of excess leads to the palace of wisdom.

WILLIAM BLAKE

Hasta fecha relativamente reciente el poeta Juan de Tasis, Conde de Villamediana, era poco menos que desconocido en las letras españolas. Hace ya más de cuarenta años un filólogo ilustre, Dámaso Alonso, *inventó* prácticamente a un poeta genial, don Luis de Góngora, rescatándolo de ese segundo anonimato que es el desdén o la incomprensión. En fecha más reciente, Luis Felipe Vivanco y Félix Grande han *inventado* a Juan Larrea y Carlos Edmundo de Ory, respectivamente (6). Este tema de las invenciones es en sí fascinante y presumiblemente inagotable, pero aquí lo que interesa no es formular una teoría sobre el tema, sino hablar sobre una de las invenciones más notables de este siglo: Juan de Tasis, Conde de Villamediana, *inventado* por el investigador Luis Rosales.

En efecto, pocas veces ha resultado el vocablo *invención* tan adecuado como en el presente caso. Desde época lejana Rosales ha alternado (o simultaneado) la actividad poética con el ejercicio de la investigación y la crítica literaria. De la primera han resultado poemas tan memorables como *La casa encendida*. De la segunda, un tratado monumental sobre *Cervantes y la libertad* (7), docenas de artículos y ensayos sobre temas literarios, históricos y artísticos en general (algunos

(6) JUAN LARREA: *Versión celeste*, Barral Editores, 1971, y CARLOS EDMUNDO DE ORY: *Poesía (1945-1969)*, Edhasa, 1970. De hecho, hasta el momento de aparecer estas ediciones, preparadas y prologadas la primera por Luis Felipe Vivanco, la segunda por Félix Grande, tanto Larrea como Ory eran dos poetas prácticamente inéditos.

(7) LUIS ROSALES: *Cervantes y la libertad*, Editora Nacional, Madrid, 1957. Actualmente Rosales está a punto de concluir una refundición de su obra desglosada en cinco libros menores.

de ellos recogidos en libro bajo el título global de *El sentimiento del desengaño en la lírica barroca* (8), y varios miles de folios, fichas y observaciones sueltas que aún aguardan el momento de la elaboración definitiva en libro para mostrar todo lo que puede dar de sí una vida dedicada a la investigación y el estudio, cuando además está asistida por la triple luz de la inteligencia, el amor a la verdad y la pasión de la belleza.

Todo ese laberinto de conocimientos y preocupaciones parecería haber cuajado, en el caso de Rosales, y al menos en lo que hace a sus preocupaciones críticas, en torno a la figura de Villamediana. A Rosales se le debe la primera edición responsable de sus poesías, el haber desempolvado no pocos de sus inéditos y el haber clarificado definitivamente el tenebroso misterio que rodeaba el nombre de este poeta en un hermoso libro titulado *Pasión y muerte del Conde de Villamediana* (9). A partir de ahora la figura del Conde ha alcanzado definitiva consistencia. Así como hay un Baudelaire de Sartre y un Homero de Chapman, en lo sucesivo podrá hablarse también de un Villamediana de Rosales. Y conste que esto no implica una tentativa solapada de sacralización del texto (¡El Demonio nos ampare de nuevas palabras reveladas!). Implica sólo afirmar que Villamediana ha sido rescatado al olvido (como poeta, en una edición moderna y sumamente divulgada; como hombre, en una fascinante biografía) por obra de Rosales, y que, correlativamente, la obra de Rosales se ha convertido en condición *sine qua non* de la existencia del evasivo y redivivo Juan de Tasis. Indisolublemente unidos a tres siglos y medio de distancia, Villamediana y Rosales han establecido un duradero diálogo, cuya persistencia hubiera llenado de estupefacción y entusiasmo a Helena Petrovna Blavatsky y su armada de teósofos.

Pasión y muerte del Conde de Villamediana es, como ya se ha observado, un estudio biográfico (aunque en rigor se limite a los últimos días del Conde). Puede, no obstante, ser leído como una obra de ficción, incluso como una novela policial. Su método es inobjetable. Los datos manejados incluyen un conocimiento exhaustivo de la España de la época bajo sus múltiples aspectos, y no excluyen de ningún modo la documentación hasta ahora inédita. Ahora bien, ¿en virtud de qué toda esta masa de erudición y arqueología se dinamiza hasta el punto de cobrar la velocidad de un relato de aventuras? Probablemente es aquí donde se hace necesario aludir al instinto de la justicia («Siento demasiado respeto por el hombre como para suponer que la

(8) LUIS ROSALES: *El sentimiento del desengaño en la lírica barroca*. Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1966.

(9) LUIS ROSALES: *Pasión y muerte del conde de Villamediana*, Ed. Gredos, Madrid, 1969.

justicia no es en él un instinto», W. H. AUDEN). Villamediana ha sido durante tres siglos víctima de una siniestra conjura. El día 21 de agosto de 1622 caía asesinado en la calle Mayor de Madrid. Un proceso *post mortem* establecía posteriormente su culpabilidad en un asunto de sodomía. Juan de Tasis se eclipsaba para dejar paso a una leyenda.

Armado con la circunspección de quien no desconfía enteramente de los condenados y de la certeza de que no hay valores ni veredictos intemporales e inamovibles, Rosales emprende a lo largo de la obra una apasionante investigación susceptible de provocar reacciones admirativas (o invariablemente rencorosas) en cualquier sabueso de profesión. No creo que sea éste el lugar indicado (ni el que esto escribe el crítico autorizado) para debatir por extenso las múltiples hipótesis barajadas en el curso de la obra. Más conveniente resulte tal vez limitarse a exponer el resultado de la investigación. Juan de Tasis, Conde de Villamediana, fue asesinado por orden del rey Felipe IV, a instigación del Conde-Duque de Olivares. La causa visible fue que Villamediana hubiera osado alzar sus ojos hacia la reina Isabel de Borbón, provocando así la airada reacción de su marido. Una causa adicional (y tal vez la causa *real*) fueron los celos del Conde-Duque, privado del rey, y que veía ascender la estrella de Villamediana con creciente inquietud. Finalmente, el proceso *post mortem* y su inculpación como sodomita parecen no haber sido otra cosa que una maquinación del Conde-Duque para enlodar definitivamente la memoria de su víctima y defender la figura del rey.

Juan de Tasis fue no sólo un notable poeta, sino también el inventor de un género literario: esa forma sublimada del libelo denominada sátira política. Escribe Rosales: «Cuando escribe estas sátiras, Villamediana no quiere convencer, sino combatir; y aún más, no quiere, precisamente, combatir, sino infamar (...). Salen en su colada los padres, los abuelos y las esposas de los acusados...», etc. Poco más adelante habla Rosales de un Villamediana que, tras la muerte de Felipe III, vuelve a Madrid para encontrarse convertido en figura prestigiosa, visto por el pueblo como acerbo censor de los vicios y la corrupción del régimen anterior. Todo esto da origen a un vasto y deplorable malentendido. Un hombre que ataca a un ministro corrupto infamando a su parentela de hecho no es moralmente superior a la víctima de sus ataques. Que Villamediana hubiera alcanzado una inmensa difusión entre las bajas clases sociales no significa que su poesía implicara una crítica progresista (desde el punto de vista de las clases populares) contra un régimen corrompido. Significa sólo tal vez que sus chocarrerías e invectivas calumniosas habían sabido halagar los bajos instintos de esa hidra de mil cabezas que es siempre un pueblo envilecido

y embrutecido. Según esta interpretación de Rosales, no resultaría ni conveniente ni lícito contraponer un Villamediana reformista a un Conde-Duque de Olivares corrupto y hambriento de poder. En Villamediana, hombre de su tiempo, se daban cita las mayores contradicciones. Villamediana podía ser hombre de grandes virtudes, amante platónico e indignado censor de las costumbres. A la vez, podía carecer de convicciones políticas, se sabe que en su cargo de correo mayor no fue precisamente un dechado de eficiencia y honestidad y que anduvo complicado en historias delictivas de varias clases. Tal vez lo lógico resulte suponer que si Villamediana ambicionaba el poder, la fuerza que lo impulsaba era—como en el Conde-Duque—la mera ambición de poder.

Esta visión de un Villamediana virtuoso y pecador, triunfalista y ocupado al mismo tiempo en cortejar la muerte, extraña simbiosis de cortesano y demagogo, puede prestarse a múltiples discusiones. El Villamediana de Rosales puede y debe ser discutido porque es un Villamediana vivo, y como tal, fundamentalmente polémico. O, mejor dicho, es una verdadera invitación a la polémica. El respeto de Rosales hacia el lector se manifiesta normalmente en su ausencia de afirmaciones gratuitas o taxativas, en su persecución del adjetivo matizado y persuasivo. En suma, la suya es una prosa elocuente, dirigida simultáneamente a la inteligencia y la sensibilidad, y nada tiene que ver con esa prosa irritante y terrorista, erróneamente llamada polémica y en el fondo profundamente intimidatoria, de quienes simulan esgrimir ideas con la misma sutileza dialéctica con que en el siglo de Lepanto se manipulaban las espadas y los alfanjes. Correlativamente, el respeto del lector hacia el autor se manifiesta en su negativa a divinizar el texto: en la *praxis discrepante*, como macarrónicamente apostillaría ese extraño producto del tomismo, la revolución y el trópico que es el cubano universal José Lezama Lima.

Una última observación. En algún lugar de su libro escribe Rosales: «La personalidad de Villamediana recuerda vivamente la de lord Byron. Valdría la pena hacer un paralelo de ambas biografías.» Quizá mucho más vivamente todavía, sin embargo, recuerde a la de Christopher Marlowe, el genial o abominable contemporáneo o *alter ego* de William Shakespeare, que se desvaneció unos pocos años antes del asesinato de Villamediana en la bruma de un amanecer londinense. Su muerte ha perseverado bajo la forma del enigma, según sibilinamente apuntó T. S. Elliot. Las semejanzas con Villamediana son notorias: ambos disfrutaron de una enorme popularidad, basada sobre todo en el ejercicio de la maledicencia rimada; ambos estorbaron a los planes de algún todopoderoso que dispuso su eliminación; uno fue

asesinado; el otro se desvaneció en un misterio no inferior al de la muerte. Ambos fueron contemporáneos, jugadores, mujeriegos, tuvieron libre acceso a los círculos de palacio y nunca se caracterizaron por su excesivo apego a las normas morales de su sociedad. Es más: su crítica radical de la sociedad en que existieron se verifica en la ortodoxia negativa de su amoralidad y su inconducta.

Pero todo esto no pasa de ser otra mera hipótesis. En todo caso, casi siempre ocurre. Leer a Rosales, como conversar con él, es como darle la vuelta al mundo. Nunca se sabe dónde se irá a parar. He aquí una laboriosa síntesis del fenómeno Juan de Tasis: «Tenía que ser así—escribe Rosales—, dada su situación vital, irremediabilmente sin salida, pero también por su modo de ser, no lo olvidemos, pues su divisa debió ser ésta: *Todo lo posible es poco*. La desmesura romántica sólo se satisface con la muerte. Por todo cuanto sabemos de él, el Conde de Villamediana era un hombre romántico y desmesurado, *a quien no le bastaba vivir.*» Observación que recuerda el epígrafe de William Blake a esta nota y que Villamediana y Marlowe podrían haber adoptado como compartida divisa: «El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría.» Aunque a ellos los condujo sólo a pasearse junto a la sombra de Aquiles por el Hades, que tal vez sea el verdadero palacio de la sabiduría. ¿Verdad, don Luis?

JUAN CARLOS CURUTCHET