



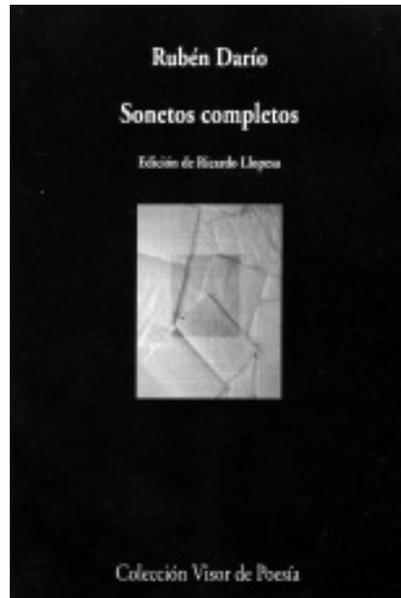
Sonetos completos de Rubén Darío



JOSÉ
LUPIÁÑEZ

Pocos investigadores del modernismo he conocido con un fervor tan sincero por el maestro nicaragüense, que se hayan entregado con la intensidad y devoción de Ricardo Llopesa a ese empeño de acercarnos la figura y el legado de un escritor tan imprescindible para el entendimiento de la modernidad como lo fue y sigue siendo Rubén Darío. Nadie duda, a estas alturas, de que su obra supuso uno de los mayores refulsivos y una auténtica conmoción para la literatura contemporánea, no sólo de habla hispana, cuyos efectos no se han terminado de ponderar a casi un siglo de su muerte. Pocos, digo, como él han dedicado tanto tiempo y esfuerzo para hacer realidad ese sueño de conseguir un *corpus* completo de la producción del gran maestro, pendiente al día de hoy por los «problemas de selección, modificaciones, correcciones, acuerdos y hasta desacuerdos» en el camino, como refiere en la «Introducción» de su último trabajo; un regalo impagable para cuantos gozamos con todo lo que tiene que ver con el autor de *Azul...* y de *Prosas profanas*. Me refiero a la edición de los *Sonetos completos*, que ha publicado recientemente en la colección Visor (Madrid, 2010) y que reúne por primera vez la totalidad de los mismos (ciento cuarenta y dos), como un paso más hacia ese proyecto de conseguir unas *Poesías completas*, que nos permitan conocer en toda su dimensión el verdadero alcance de un magisterio que ya pocos pueden poner en cuestión.

Poeta y estudioso de la poesía contemporánea, Ricardo Llopesa (Masaya, Nicaragua, 1948), vive en España desde 1965, y desde 1967 lo hace afincado en Valencia, en donde fundó la revista *Ojuebuey*, de largo recorrido (1984-2003), y en donde, más tarde, puso en marcha la Asociación de Estudios Modernistas y el Instituto de Ediciones Modernistas. Desde su atalaya valenciana ha ido dando a conocer su obra lírica y narrativa y también numerosos artículos, ensayos y ediciones, en su gran mayoría relacionados con el modernismo, los autores modernistas y, en particular, la figura y la obra de Rubén Darío, que han visto la luz en importantes revistas especializadas (*Ínsula*, *La estafeta Literaria*, *Cuadernos Americanos* o *Revista Hispánica Moderna*, por citar sólo algunas de las tribunas más relevantes). Entre sus aportaciones al esclarecimiento de la herencia rubeniana destacan: *Poesías inéditas* (Madrid, Visor, 1988); *Teatros. Artículos desconocidos sobre Sarah Bernhardt en Chile* (Aitana, Altea, 1993); y Academia Nicaragüense de la Lengua, 2002), edición a la que dediqué en su día una amplia reseña; *Poesías desconocidas completas* (Aitana, Altea, 1994), en colaboración con los académicos José Jirón Terán y Jorge Eduardo Arellano; *Prosas profanas* (Colección Austral, Espasa-Calpe, 1998, 2002 y 2008); *El canto errante* (2006), *Azul...* (Universidad León-Nicaragua, 2008 y 2010); y Universidad de Alcalá, 2008), una *Biblioteca Rubén Darío* (8 volúmenes, Valencia, 1996), entre otras muchas, a las que hay que sumar ahora esta edición valiosísima de los *Sonetos completos*, con introduc-



ción, notas a los mismos, paradigma métrico y bibliografía selecta, que aplaudirán todos los amantes de la causa rubeniana.

Son tres las razones a las que alude Llopesa en su «Introducción» para justificar su labor recopilatoria: en primer lugar dar noticia del fuerte componente innovador que Darío imprime a la arquitectura clásica del soneto, puesto que según sus palabras «el soneto deja de ser lo que era —una estructura de catorce versos endecasílabos— para convertirse en otro soneto, distinto, con estructura de metros diferentes». En segundo lugar, porque el soneto para Rubén Darío se convierte en un campo de pruebas y «es motivo de la más audaz experimentación», en lo que atañe a su ductilidad lingüística y a los valores musicales que sabe extraer del verso. Y en tercer lugar porque será a partir del soneto cuando comience su particular ruptura con la tradición de varios siglos para «abrir las puertas de la modernidad del siglo XX, dando paso a las vanguardias». A partir de ahí, reflexiona brevemente sobre la práctica poética del soneto en nuestra lengua, desde la adaptación de los modelos petrarquistas, llevada a cabo en sus primeros intentos por el Marqués de Santillana y Boscán, hasta su consolidación con Garcilaso y repasa las consideraciones de algunos tratadistas (Miguel Sánchez Lima, Fernando de Herrera, Francisco Cascales, Ignacio de Luzán, el obispo Juan de Caramuel, Sinibaldo de Mas) y de algunos casos que rompen con la estructura clásica, previos a la transformación que llevará a cabo Rubén Darío, «indiscutible definidor de los ritmos modernos», en palabras de Tomás Navarro Tomás.

La doble relevancia del soneto en el caso específico del nicaragüense vendría dada, en una primera instancia, por el hecho de que es a partir

de esta fórmula estrófica cuando se inicia «la renovación métrica que, posteriormente, se extiende a toda la versificación», especialmente a partir de la segunda edición de *Azul...* (1890), con la incorporación de nueve sonetos «que llevan el distintivo de su personalidad revolucionaria» y, en segundo término, porque es también desde el soneto desde donde se propiciará el tránsito a la segunda etapa modernista, «al producirse un cambio en la temática, con tendencia a la interiorización», es decir, el poeta atempera la sonoridad y la rima para acometer una suerte de inmersión. Ya no se mostrará tan interesado en el decorado exterior, cuanto en el viaje hacia adentro, en la línea interior, incorporando al poema «lo reflexivo y filosófico, y hasta religioso, para ahondar en la conciencia del ser», lo que ocurre también con el añadido de la serie de sonetos agrupados bajo el epígrafe de «Las ánforas de Epicuro», en la segunda edición de *Prosas profanas* (1901), sentando las bases de la grandeza y el esplendor de *Cantos de vida y esperanza* (1905), una de las cotas más altas de toda su obra.

Como ocurre con tantos otros capítulos de nuestra literatura, el modernismo se ha enseñado tradicionalmente mal o simplemente se ha silenciado o ninguneado en muchas de nuestras escuelas y libros de texto. No es extraño comprobar todavía las viejas reticencias que devienen de la confrontación artificial del modernismo y la generación del 98, que han dado como resultado una lectura viciada o sesgada de su verdadera realidad y del alcance de sus valores y aportaciones. Ni tan infrecuente comprobar la ligereza, con la que se ha despachado un periodo tan esencial de nuestras letras, cuando no el pavoroso secuestro de nombres y de obras o la caricatura intencionada de rasgos y características. La edición de estos *Sonetos completos* de Rubén Darío nos permite no sólo meditar sobre algunas de estas cuestiones, sino llevar a cabo un viaje, sin salirnos de los márgenes del soneto, a través de la práctica totalidad de la trayectoria del poeta nicaragüense y comprobar, una vez más, hasta qué punto son inciertos tales prejuicios y prevenciones, y sobre todo el genio y la fuerza poética de una voz, sin la cual sería prácticamente imposible explicar los logros de nuestra literatura del siglo XX.

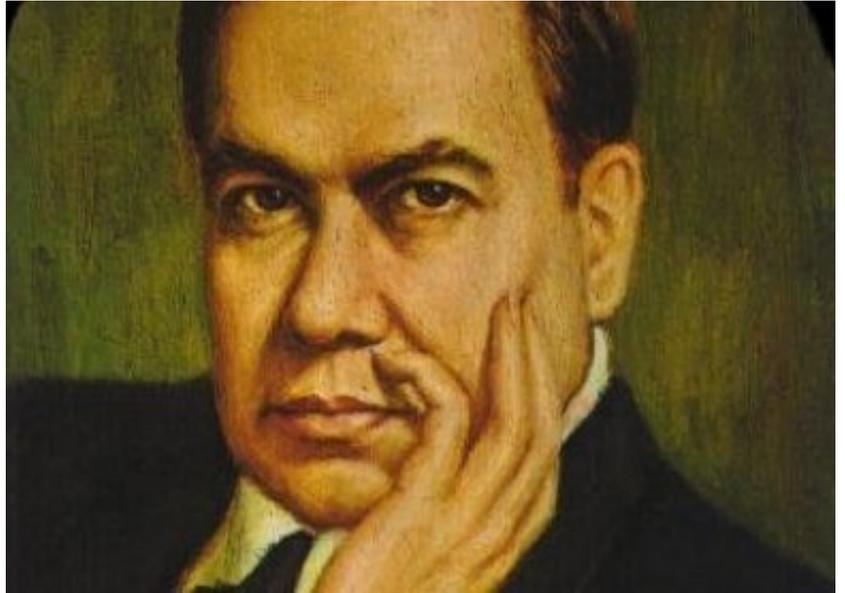
En efecto, siguiendo un orden cronológico podemos reparar muchos de los grandes hitos del poeta de San Pedro de Metapa, desde el primero de sus textos conocido, el soneto «La fe», que escribió con doce años, en enero de 1879, y que le abriría el camino para que, un año después, vieran la luz sus composiciones más precoces, en el diario *El Termómetro*, de la ciudad de Rivas, hasta el último de la serie, su «Soneto Pascual», compuesto en Nueva York, en diciembre de 1914. El primero de ellos —«La fe»—, y las otras muestras de su cuaderno *Poesías y artículos en prosa*, rescatado y editado por Fidel Coloma González (Universidad Autónoma de

Cultura/Poesía/Narrativa

Nicaragua, 1967) darían pie a cierta notoriedad por su prematura maestría, con la que se ganó el sobrenombre de «poeta niño», que muchos utilizaban para saludar la sorpresa de sus tempranas dotes. Y no es para menos si atendemos a la perfección formal y al dominio admirables del que hace gala el niño-genio:

*En medio del abismo de la duda,
lento de oscuridad, de sombra vana,
hay una estrella que reflejos mana...
Sublime, sí, mas silenciosa, muda.
Bajo sus rayos el dolor se escuda,
alienta y guía a la conciencia humana,
cuando el genio del mal con furia insana
golpéala feroz, con mano ruda.
¿Esa estrella brotó del germen puro
de la humana creación? ¿Bajó del cielo
a iluminar el porvenir oscuro?...
¿A servir al que llora de consuelo?
No sé; mas eso que a nuestra alma inflama,
ya sabéis... ya sabéis... ¡La Fe se llama!*

El último, su «Soneto Pascual» —recogido por Vicente García Calderón en *Poesías escogidas de Rubén Darío* (París, 1918)—, acorde con la época en que lo escribe, deja entrever ya esa pesadumbre que lo embargó en sus últimos años, cuando el temor a la muerte se había apoderado de él y se había convertido en una constante obsesiva en su vida: *y yo, en mi pobre burro, caminando hacia Egipto/ y sin la estrella ahora, muy lejos de Belén*. En medio de ambos extremos, el itinerario que, gracias a su sabiduría, nos permite gozar de ese despliegue de magia y sensibilidad; de esos alardes de destreza, imaginación, color, música, gracia y trascendencia con los que supo sacar a la poesía española de la época, del estancamiento mortecino en el que languidecía, abriendo para todos las puertas a posibilidades expresivas hasta entonces insospechadas. Jugó con casi todos los metros conocidos, incorporó el eneasílabo y el dodecasílabo e impuso los ritmos del alejandrino, sobre todo a partir



EL POETA NICARAGÜENSE RUBÉN DARÍO

de la etapa posterior a *Azul...*, dando carta de naturaleza a esa nueva armonía, sabedor de que «cada palabra tiene un alma» y de que «La música es sólo de la idea, muchas veces» como él mismo afirmara.

De los ciento cuarenta y dos sonetos —nos indica el editor— sólo cincuenta y cuatro se publicaron en libros conocidos del poeta; el resto, es decir, ochenta y ocho, fueron viendo la luz en diferentes publicaciones, que más tarde «fueron agregándose a *Obras poéticas completas* (1932) y *Poesías completas* (1952) en sucesivas reediciones». A este último grupo pertenecen los catorce que incluye Llopesa con motivo de esta edición, a la que añade notas a cada uno de cuantos integran tan completa panorámica sobre el origen, fuentes, lugar de impresión, personajes o situaciones que los inspiran y otros datos y aclaraciones textuales de indudable interés, amén

de un apartado específico sobre la métrica, estableciendo un utilísimo cuadro, en función del tipo de versos utilizado en cada una de las composiciones. Desde los inicios liberales y anticlericales, los homenajes a los grandes creadores hispanos, las composiciones de circunstancias más o menos sentidas a amigos, artistas y políticos, pasando por los temas amorosos y mitológicos, Grecia, Roma, los raros de Francia, el exotismo, los asuntos americanistas, los grandes patriarcas del verso, la música, la religión, la fe, la familia, la Literatura como patria o destino, la Historia, la muerte, ningún tema le fue ajeno y a todos supo darle, desde la disciplina del soneto o a contracorriente de ella, ese toque de grandeza, de novedad, de misterio y de locura que todavía sigue alimentando a cuantos sienten su obra como un milagro prodigioso e irrepetible de nuestras letras.

El lirio de los valles



FCO. GIL CRAVIOTTO

Inmaculadamente blanco, aunque también existe en la versión rosa, con las flores en forma de pequeños cascabeles, que, juguetones, se columpian sobre una ramita verde y agobiada por el peso, el muguete o lirio de los valles, es la planta *porte bonheur*, (es decir, portadora de felicidad), de Francia. Resulta imposible precisar qué nos seduce más en esta flor: si la inmaculada blancura de sus cascabeles o el delicioso perfume que emana de ellos. Dicen que el divino Apolo cubrió el suelo del Parnaso con una alfombra de lirios de los valles para que las musas que lo seguían, enamoraban y seducían, no se lastimasen los pies. Esto nos indica la ascendencia mitológica de esta deliciosa planta que, según las referencias de folcloristas e historiadores, ya se hallaba presente en todas las celebraciones paganas en honor a Dionisos, lo mismo que en las de los celtas y ahora continúa en la inolvidable fiesta del primero de mayo. Una de las pocas fiestas francesas en la que no hay ningún vínculo que la relacione con las solemnidades del catolicismo, con los vaivenes de la política o las conmemoraciones de

revoluciones, guerras y batallas. Quizás por eso resulta tan entrañable.

Ese día, inolvidable y fascinador, en el que todo el mundo está autorizado a vender esta planta, niños y chicas en flor abordan a las gentes en la calle para ofrecerles su ramita de muguete, portadora de felicidad; pero, por lo que cuentan los entendidos, las ramas más meritorias no son las que se compran en avenidas y plazas, sino las que se consiguen en el bosque y de éstas —algo casi imposible—, las que llegan a las trece flores. Familias enteras desplegadas por los bosques y arboledas que bordean el Sena, niños que corren y juegan, felicidad del instante que peina de hermosura el sol primaveral de los inicios de mayo. ¡Hedonista alegría de vivir y gozar!

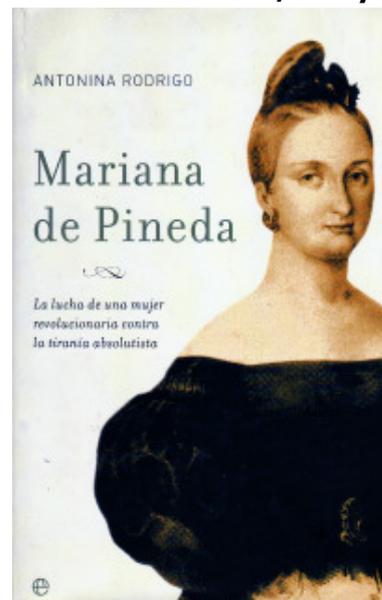
Ese día, si a uno se le ocurre visitar alguno de los cementerios de cualquiera de los pueblecitos de las riberas del río —Meulan, Hardricourt, Mezy, Juziers...—, verá que el lirio de los valles también ha llegado hasta las tumbas de los muertos. Lo mismo ocurre con los que ese primero de mayo se marchan para el otro mundo: entre las coronas que le acompañan siempre irá alguna con el lirio de los valles. Y es que los que se fueron de



entre nosotros también tienen derecho a disfrutar de la felicidad que irradian los trece cascabelitos de esta peregrina flor.

Pero, en medio de la profusión de tumbas ornadas con la flor de la felicidad, siempre queda alguna que no tiene su ramita de muguete, lo mismo que en el agobio de gentes que circulan por las calles, también van hombres y mujeres que no llevan su ramita de felicidad en el ojal o en la mano. Son los olvidados, los despechados o acaso los que nunca han creído en que la felicidad del instante puede estar en el perfume de una flor.

MARIANA PINEDA MARCHANDO AL CADALSO, DE JUAN ANTONIO DE VERA (1862). CONGRESO DE LOS DIPUTADOS. A LA DERECHA PORTADA DE LA OBRA DE ANTONINA RODRIGO SOBRE LA HEROÍNA GRANADINA, ESFERA DE LOS LIBROS MADRID, 2004



De la persona al personaje (Visiones de Mariana de Pineda)



ALBERTO GRANADOS

Cuando, el 26 de mayo de 1831, el absolutismo llevó al cadalso a Mariana de Pineda, Granada vivió los hechos con el mismo fatalismo con que había contemplado la expulsión de moriscos y judíos o los autos de fe en Plaza Nueva: como una arbitrariedad inexorable o una injusticia contra la que no cabe otra defensa que la memoria. Desde entonces, Mariana se convirtió en una leyenda, una figura que concita empatía, aquiescencia, un culto casi idólatra hacia su persona: «... la proclamaron heroína de la libertad, y con este título pasó a la historia, llenando un capítulo brillante entre las figuras españolas más representativas y apasionantes del siglo XIX. Su aventura voló en todas las métricas, anduvo en romances que circularon profusamente y rodó en coplas de ciego. Durante muchas generaciones, los niños, en los atardeceres, llenaron los aires de las plazas de toda España cantando a coro los romances y las coplas de Marianita» (Carlos Cambroner, «Cosas de Antaño», *Revista Contemporánea*, 1899, citado por Antonina Rodrigo).

La Granada de Mariana era una ciudad pequeña, atrasada, pero con una potente corriente liberal que integraba a militares, clérigos y gente sencilla que aborrecía a Fernando VII, quien había convertido arbitrariamente en traidores a los héroes de la Guerra de la Independencia, derogado la Constitución de 1812 y propiciado una nueva invasión francesa (los Cien mil Hijos de San Luis) para sofocar los afanes liberales. Fue una época de durísima represión realista que llenó cárceles de liberales y masones y que generó clandestinidad, exilio, sociedades secretas y continua conspiración, al tiempo que una odiosa legión de espías, infiltrados, delatores o Alcaldes del Crimen, como el sanguinario Ramón Pedrosa, el asesino de Mariana de Pineda.

La primera biografía de Mariana (José de la Peña y Aguayo: *Vida y muerte de D^a Mariana Pineda*) se escribe en 1836. Demasiado inmediata, demasiado parcial, ya que el biógrafo había sido



MONUMENTO A MARIANA PINEDA EN GRANADA

amante de Mariana. Sobre la base de esta y otras fuentes de la época, la escritora granadina Antonina Rodrigo lleva varias décadas completando la biografía más documentada y contrastada de la heroína de la libertad (Antonina Rodrigo: *Mariana de Pineda. La lucha de una mujer revolucionaria contra la tiranía absolutista*, Ed. La esfera de los libros, Madrid, 2005), un apasionante retrato del personaje histó-

rico que incluye una ingente cantidad de material documental, transcrito y hasta fotografiado. El rigor y la exhaustividad hacen de esta aménisima biografía una fuente imprescindible. La biógrafa es mujer y plasma muchas claves de Mariana con gran sutileza, algo que no alcanzaban los primeros que se ocuparon de la vida de la heroína.

De su apasionante biografía, sólo me permitiré trazar algunas pinceladas. La primera, su firme convicción liberal, que la llevó a estar en plena oleada conspiratoria, con una absoluta implicación directa, aunque otros señalan que se limitó a recibir en su casa a numerosos conspiradores y a hacer continuas visitas a los presos liberales, dos situaciones en las que intercambiaba correspondencia y consignas. También encargó a unas bordadoras albayzineras la bandera que, a la postre, sería el cargo que la llevó al patíbulo. Está igualmente clara su determinante participación en la fuga, en 1828, del también militar, Fernando Álvarez de Sotomayor. Cristina Viñes aporta un testimonio de la viuda de Torrijos que desmiente tal grado de implicación («Mariana de Pineda y la memoria histórica», en *Mariana de Pineda. Nuevas claves interpretativas*, editado por Aurelia Martín Casares y Manuel Martín García, Ed. Comares, Granada, 2008).

De un modo u otro, Mariana es sorprendida con la bandera y cae sobre ella todo el aplastante peso de una ley injusta, que la llevará a morir por garrote vil, en medio de un desgarrador clima de estupor en la ciudad, pues nadie creyó jamás que la sentencia fuera a cumplirse, dada la potestad de Pedrosa para conmutarle la pena capital. La negativa de Mariana a delatar a los demás conspiradores la llevó al patíbulo y a la leyenda.

Otra nota es su intensa vida pasional, en la que aparecen varios amantes: otro militar, Casimiro Brodett, y su ya mencionado primer biógrafo, José de la Peña y Aguayo, de quien

tuvo una hija el 8 de enero de 1829. Dada la situación social de la mujer a principios del XIX, su biografía no coincide con la de una tranquila ama de casa de la burguesía granadina, sino más bien con la de una persona excepcional, muy avanzada en un tiempo y un mundo de hombres.

El personaje histórico dio paso a varios personajes literarios, siendo los dos más sólidos los creados por los dramaturgos Federico García Lorca (*Mariana Pineda*, 1925) y José Martín Recuerda (*Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca*, 1970).

Un García Lorca principiante en producción teatral se enfrenta a su primera gran obra de teatro convencional y elige un enfoque poético, renunciando a la historicidad de los hechos, tal como demuestran una serie de ideas que recojo seguidamente.

Federico crea una Mariana envuelta en una protectora paz doméstica que sólo se romperá en la tercera estampa, que transcurre en el beaterio de Santa María Egipcíaca.

El tiempo escénico es dilatado (de casi dos años y medio) y se dedica sólo al proceso interno de Mariana.

Lorca desdobra al personaje de Fernando Álvarez de Sotomayor en dos: Fernando, un joven de dieciocho años enamorado de Mariana, y don Pedro de Sotomayor, que es a quien ella ama.

Ésta dice a Amparo y Lucía, hermanas de Fernando, que tiene treinta años («Ya pasé los treinta»), aunque murió con veintiséis.

La bandera se borda en la propia casa de Mariana y no en la casa de las bordadoras, como documenta Peña y Aguayo.

Don Pedro, en una carta, dice haber escapado de la torre de Santa Catalina, extremo que no se corresponde con los hechos.

Al comienzo de la estampa segunda, Clavela canturrea romances y los hijos de Mariana la acompañan, aunque la hija de Mariana y Peña Aguayo tenía dos años cuando murió su madre, por lo que difícilmente podría saber de memoria los romances de la sirvienta...

Lorca lo explica abiertamente: «Pero me decía a mí mismo también que para crear este ente fabuloso [la figura de Mariana] era absolutamente necesario falsear la historia, y la historia es un hecho incontrovertible que no deja a la imaginación otro escape que el de vestirla de poesía en la palabra y de emoción en el silencio y en las cosas que lo rodean» (*Obras Completas*, Editorial Aguilar, p. 1617 y ss. Citado por Ignacio Martín Villena en la edición de Peña y Aguayo de 2003). En definitiva, un delicado drama de tintes de un decadente lirismo, centrado más en la parte amorosa que en el conflicto político, cuya atrocidad queda soslayada.

Por el contrario la Mariana de José Martín Recuerda en *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca* (1970), pasa toda la obra rodeada de un ambiente en que todo (monjas, las *arrecogías*, las presas políticas) le son hostiles. La desubicación se ve aumentada con la lejanía de sus hijos y la incertidumbre sobre su propio futuro.

Tras el estreno (11 de febrero de 1977), recién muerto Franco y a las puertas de las primeras elecciones generales de la transición, la obra se convierte en referencia de los nuevos tiempos, pues todo suena a ilusionada realidad política por experimentar y los valores estéticos quedan supeditados al alegato contra todas las tiranías. La referencia al tema de las dos Españas machadianas y las críticas a las tiranías, al sistema judicial y carcelario son constantes.

La escenografía rompe con la convencional división de espacios ya que todo el teatro, desde el



IZQUIERDA:
UNA DE LAS
POCAS FOTOS
QUE SE
CONSERVAN
DEL CONVENTO
DE SANTA MARÍA
EGIPCÍACA.
DERECHA:
CRUZ Y
VENTANA EN
LA CELDA
QUE OCUPÓ
MARIANA EN
EL BEATERIO



«MARIANA SUSCITA AÚN PUBLICACIONES, REFLEXIONES, HOMENAJES, VERBENAS EN SU PLAZA GRANADINA, RECREACIONES LITERARIAS Y ARTÍSTICAS...». VIEJA IMAGEN DE LA PLAZA DE GRANADA, CON EL MONUMENTO EN RECUERDO A SU MEMORIA

vestíbulo, es una especie de zambra con cante y baile, de dimensión coral, y el personaje de Mariana, con ser el centro de la obra, no eclipsa la dimensión colectiva, que es el vector predominante. Es la protagonista, pero sin dejar de ser parte de un conjunto formado por unas monjas que reprimen por obligación; por unas *arrecogías*, incultas y excluidas por la injusticia y la miseria; por otras presas liberales y hasta una opositora carlista, y el beaterio es un microcosmos, identificable con la España de la transición, donde transcurre toda la obra, con la excepción de una breve salida a la tienda de Lolilla la del Realejo, donde una dama desea adquirir un tafetán especial (resulta ser un policía que sigue el rastro de la tela de la bandera).

Respecto al tiempo escénico, el drama transcurre en las breves fechas que van desde que Mariana está esperando la sentencia y su ejecución, un período compartido con las zozobras de las otras presas.

Las *arrecogías*, cada una con su propio problema, tienen en común el estar presas por acusaciones poco concretas, sin juicios justos ni garantías procesales, pues la *Pragmática* de Fernando VII permitía cosas muy parecidas a la legislación franquista de aquellos años: bastaban sospechas, chivatazos interesados incluso el afán por deshacerse de una esposa incómoda, como el personaje de Paula «La Militar», cuyo esposo, un militar realista, la denunció por masona. Junto al malestar de esa inseguridad jurídica, llegan las dudas, las tentaciones de abjurar del ideal que las ha llevado a vivir el calvario del beaterio.

Más fiel a la realidad histórica, *Las arrecogías*... respeta la identidad del hombre que hizo arriesgar a Mariana: Casimiro Brodett.

Posiblemente, la clave exacta de esta obra se halle contenida en el largo diálogo entre Mariana y Pedrosa, los personajes antagonistas, víctima y verdugo, las dos Españas. En él, Mariana acusa duramente al absolutismo (y, de paso, al franquismo) a partir de las manos mutiladas de Rosa «La Gitana». Son esas torturadas manos trabajadoras de una mujer marginada las que se erigen en símbolo de la opresión, las que definitivamente cierran la puerta de cualquier esperanza de salvación para Mariana, que al recitar el alegato ya no deja el más mínimo resquicio a la clemencia.

Una tercera visión dramática de Mariana, muy breve y de menos pretensiones, es el episodio de la serie televisiva *Paisaje con figuras*, firmado por Antonio Gala. A partir del momento en que Mariana es conducida en mula por la calle Elvira, hacia el cadalso, varios saltos atrás muestran su biografía. El único rasgo definitorio de este guión es que la heroína llega al suplicio convencida de que los liberales jamás consentirán su sacrificio: «Me van a liberar» —es el *leit motiv* de su último paseo.

Mariana suscita aún publicaciones, reflexiones, homenajes, verbenas en su plaza granadina, recreaciones literarias y artísticas; da nombre al hemicycleo del Parlamento Europeo... Figura incuestionable, aún permanece muy viva en la memoria colectiva granadina, lo que se entiende conociendo la anécdota referida por Antonina Rodrigo: los oficiales de justicia intentaron que entregara todo lo que supusiera una posibilidad de suicidio al quedarse en capilla la última noche. Transigió en entregar traje y objetos personales, pero al llegar a las ligas, respondió: «Eso no, jamás consentiré ir al patíbulo con las medias caídas». Genio y figura...

Crítica poética y radio en Gerardo Diego



JOSÉ ANTONIO SÁEZ

Los profesores de la universidad de Cádiz Manuel J. Ramos Ortega y José Jurado Morales figuran como editores al frente de una edición del volumen titulado *El Panorama Poético Español de Gerardo Diego. Radio y literatura en la España de la segunda mitad del siglo XX*, libro que edita la Fundación Gerardo Diego y el Centro de Documentación de la Poesía Española del siglo XX en la colección «Bodega y Azotea», núm. 2.

Este interesante volumen se forjó a raíz de un congreso celebrado en la mencionada universidad gaditana en el año 2007, el cual reunió a un nutrido grupo de especialistas en torno al tema «El Panorama Poético Español, un corpus de más de 2000 *radiotextos*, escritos entre los años 1946 y 1978 por Gerardo Diego», los cuales se retransmitieron en primer lugar por Radio Exterior de España y después por el Tercer Programa de Radio Nacional de España.

Resulta un tanto sorprendente el que esos *radiotextos* no hayan sido publicados en buena parte hasta el día de hoy, pues constituyen sin duda un documento de primera mano para conocer el estado de la cuestión analizado por uno de los protagonistas privilegiados de nuestra poesía del 27, que no partió hacia el exilio y que supo mantener en buena medida su independencia respecto al sistema político imperante durante el régimen franquista. Gerardo Diego se nos aparece, de este modo, como un escritor consciente del importante papel que venían a desempeñar los medios de comunicación, en este caso la radio, para la difusión de la poesía y la obra de los poetas, entre los que no faltaron ni los clásicos, ni los contemporáneos, ni los exiliados, ni aun los poetas más jóvenes de España e Hispanoamérica. Y todo ello en unos años en los que la radio había pasado a formar parte principal en los hogares españoles, por lo que se convirtió «en una valiosísima aliada para derribar barreras ideológicas y culturales y establecer espacios de diálogo y comunicación con sus oyentes (...)».

Estos programas radiofónicos no tenían un propósito elitista ni iban dirigidos a especialistas, sino que su objetivo era fundamentalmente de divulgación y fueron seguidos por radioyentes de uno y otro lado del Atlántico, así como por muchos exiliados españoles y en opinión del profesor Manuel José Ramos Ortega, investigador principal del proyecto I+D+I para la edición del corpus literario presentado bajo el título de *Edición, Estudio e Índices del Panorama Poético Español de Gerardo Diego*; y prologuista además del volumen que comentamos, constituyeron un puente para facilitar el regreso de los poetas exiliados.

El volumen se inicia con el *radiotexto* titulado «Falla en Cádiz», cuyo facsímil mecanografiado se reproduce también, y al que siguen los valiosos trabajos de colaboración de los especialistas, estructurados en dos bloques de contenido. Así, por ejemplo, en el primero de ellos, titulado «La recuperación del Panorama Poético Español», se integran textos tan esclarecedores como reveladores de la propia hija del poeta, Elena Diego; al que sigue un ensayo del también profesor de la universidad de Cádiz, José Jurado Morales, en el que me detendré mínimamente, siquiera sea



A LA IZQUIERDA EL POETA SANTANDERINO GERARDO DIEGO. A LA DERECHA LA PORTADA DEL VOLUMEN *EL PANORAMA POÉTICO ESPAÑOL DE GERARDO DIEGO. RADIO Y LITERATURA EN LA ESPAÑA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX*, DONDE SE RECOGEN TRABAJOS SOBRE EL PROGRAMA DE DIVULGACIÓN POÉTICA LLEVADO A CABO EN LA RADIO POR EL POETA

porque se trata de uno de los editores de este volumen. Su trabajo se titula «El Panorama Poético Español de Gerardo Diego: Radio y Literatura en la poesía de la posguerra y la transición», en el cual se hace referencia a distintos aspectos relacionados con la significación que adquiere la radio en los hogares españoles de la posguerra y la lucidez del poeta que vio en ella un instrumento para difundir la poesía en lengua española a ambos lados del Atlántico, sin olvidar la significación del poeta santanderino en los primeros años del franquismo, su labor como crítico, el programa radiofónico *Panorama Poético Español*, por él escrito y dirigido, su propósito, horario y duración, su formato y estilo, la estructura y los contenidos, para finalizar explicando el proyecto I+D+I con el objetivo de editar este corpus de textos que forman el mencionado *Panorama...* de Gerardo Diego. Siguen al suyo textos de José Luis Bernal Salgado, Francisco Javier Díez de Revenga, Julio Neira, Olga Rendón Infante, Regina Jiménez González, Paulo Antonio Gatica Cote, Belinda Rodríguez Guerrero, María Teresa Navarrete Navarrete, Ana Zarza Rondón, Nazaret Gijón Arroyo e Ignacio Pérez Pérez. Todos ellos profundizan en general en el tema propuesto o en algunos aspectos particulares del mismo, como es el caso de Julio Neira, quien analiza la relación de Gerardo Diego con los poetas jóvenes o el de Olga Rendón Infante, que estudia las relaciones entre el poeta santanderino y el Grupo *Cántico* de Córdoba a través de cuatro de sus *radiotextos* y un epistolario inédito. Varios de los trabajos acotan el ámbito de su estudio para centrarlo en años concretos o incluso en un periodo parcial de la vigencia del *Panorama*.

No menos interesantes son los textos que se aglutinan en torno al segundo bloque de conte-

nidos, esta vez más amplio y diverso, sobre el poeta santanderino y su quehacer literario, el cual lleva por título «En torno a Gerardo Diego», y cuyos autores son Ana Sofía Pérez-Bustamante, Rafaela Cadenas Rivero (éste vinculado a las revistas señeras del 27 fundadas por el mismo Diego: *Carmen* y *Lola*), María del Carmen Pons Ballesteros (sobre la presencia del autor de *Alondra de Verdad* en las revistas gaditanas *La Vida Literaria* y *Cauces*), Blanca Flores Cueto, quien realiza un paralelismo entre la poesía de la generación del 27 y la del 50, basándose en la obra de Gerardo Diego y Julio Mariscal. Cierra este interesante volumen de ensayos el profesor de la universidad de Cádiz Manuel J. Ramos Ortega, con el trabajo titulado «Gerardo Diego: Un jándalo en Cádiz», pues no en vano los dos editores del volumen pertenecen, como queda dicho, a la universidad gaditana.

El lector interesado entenderá que no me haya sido posible citar los títulos de todos los trabajos que reúne el volumen en cuestión, así como resumir mínimamente su contenido por problemas de espacio y las exigencias propias de una reseña. No obstante, confío en haber acertado a proporcionar una visión global de esta obra. Sea como fuere, este comentario no ha pretendido otra cosa que dar noticia de un interesante y hasta sorprendente volumen de ensayos sobre una faceta de la personalidad literaria de uno de los grandes poetas de la llamada por José Carlos Mainer y otros críticos, *edad de plata* de nuestra poesía: la de Gerardo Diego y su quehacer como crítico literario a través de la ondas radiofónicas, en un periodo especialmente significativo de nuestra más cercana historia literaria, comprendido por los duros años de la posguerra y los inicios de la transición democrática en nuestro país.

El viento y la arena



JOSÉ
VICENTE
PASCUAL

No existe en la narrativa española una tradición notable de relatos militares concebidos al modo de *Capitán de mar y tierra* y demás títulos de la saga marítima de Patrick O'Brian; de *Beau geste*, de P.C. Wren, o *Las cuatro plumas* de A. E. Mason, por mencionar algunos de los títulos más conocidos y exitosos del género. Novelas que se estructuran no tanto en consideración a «la gesta» como motivo principal del relato sino en torno a la experiencia y la transformación personal de los protagonistas, los cuales (y esto es una constante muy característica del género), transmutan sus vidas y su ser interior en razón de su adhesión a los valores que son propios de la vida castrense.

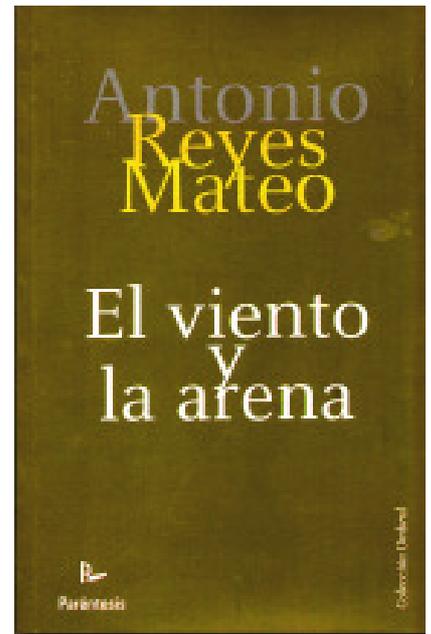
Puede que aquí se encuentren tanto el factor de diferencia como la explicación sobre esta parquedad del género en la literatura española. Los grandes maestros del género franceses e ingleses (sin olvidar a los americanos, como Stephen Crane en *La roja insignia del valor*), configuran su obra como difíciles senderos iniciáticos de los que surge un individuo nuevo, el cual ha de encarnar no sólo una serie de valores puramente milicianos sino también perfectamente (casi obligatoriamente) transferibles al conjunto de la sociedad. La Inglaterra imperial, la Francia colonialista, los Estados Unidos como potencia mundial, nutren su ideario civil con elementos ideológicos que han probado su validez y fortaleza en el ámbito de terribles confrontaciones armadas. Es ese *hombre nuevo*, el burgués británico y francés, el moderno americano, quien, con el mismo empuje y ánimos necesarios para vivir y contarla en el terreno militar, será protagonista del desarrollo y prosperidad de sus respectivas naciones. De alguna forma, los individuos y clases dirigentes de la sociedad civil se legitiman porque han demostrado su valía en el campo de batalla, y sus ideales de compañerismo, fortaleza, tesón, sacrificio, disciplina, arrojo, etc, son perfectamente útiles para edificar esa sociedad (también nueva) y sobresaliente en el equilibrio de los pueblos y civilizaciones.

En España, por el contrario, el relato sobre hechos militares pertenece más bien al territorio

legendario de «episodios nacionales». No se «individualiza» el relato, no hay progreso personal ni transformación de la conciencia en aras de objetivos aplicables a la cotidianidad, sino que casi todos los relatos españoles sobre hechos de armas parecen marcados por dos imponderables que ejercen su omnimoda potestad sobre los personajes implicados en la acción: la justificación de todo esfuerzo por «la gran causa», la gesta antes mencionada, la gloria y la fama de grandes acontecimientos que anulan el posible brillo de pequeñas vidas abocadas a servirla; y, por otra parte, el relato que diríamos «fatal», el destino de la patria y la justificación del mismo como imposición de cierta difusa «providencia» que marca el devenir tanto de los personajes como del argumento.

El viento y la arena se sale de este esquema anteriormente señalado. Sin ser una novela puramente de iniciación, sí participa meritoriamente de esa pulcra intuición literaria según la cual toda narración épica debe contener tanto los elementos de «valor colectivo» propios del género como los de crecimiento individual, atesoramiento personal de la experiencia, cambio interior en *crecendo* de las vivencias y emociones que van conformando el carácter del personaje, individuo cuya voz y prioridad entreveran la estructura del relato y determinan, yo creo que felizmente, el tono y significado del mismo.

Hablamos de una novela de tema militar cuya acción se sitúa, en líneas generales, durante la última aventura española en tierras de África, en las colonias del Rif y el Sáhara y en tiempos inmediatamente anteriores a la independencia de Marruecos; pero también contemplamos una narración que detalla los conflictos interiores, espirituales y sentimentales, de un joven que ha entregado su vida al ejército y a los valores perpetuos del código de conducta, honorabilidad, grandeza y autodisciplina que la vida militar exige a quienes la sirven. Son las dos coordenadas del personaje que, a la postre, devendrá en héroe, es decir: aquella persona cuya trayectoria y final son ejemplo edificante para generaciones y, al mismo tiempo, constituyen en sí mismas un



NOVELA PUBLICADA POR PARÉNTESIS

gesto capaz de transformar la realidad de su entorno; o en todo caso, conmocionar las conciencias acomodadas del mismo, una quiebra en la quietud conformista de vidas sin sobresalto y que en virtud de los hechos del héroe han de interrogarse a sí mismas sobre su responsabilidad en todo lo sucedido a lo largo de la narración. La figura, vida e inquietudes del joven Andrés, cadete en la Academia Militar, oficial destinado a África, combatiente en una guerra (1958) de la que los libros de Historia y la literatura española han hablado muy poco, se constituye así en elemento que decide no sólo el curso del argumento sino la consecuente controversia moral. Como señalaba el clásico, «mejor extinguirse en plena juventud, en el esplendor de una arrebatadora pasión, que dejarse consumir aciagamente por los años y la edad». Ese es, a mi parecer, el trasfondo de *El viento y la arena*. Su protagonista, Andrés, es joven, colmado de valor y entregado sin condiciones al superior concepto del deber. Es joven, hermoso, lleno de generosidad y entrega a sus principios. Y va a morir. Por eso es un héroe. *El viento y la arena* nos cuenta cómo lo consiguió.

El barro en carne viva de Julio Rivera

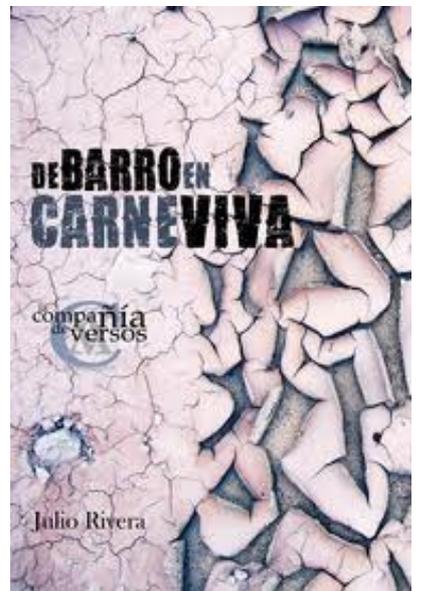


MAURICIO
GIL CANO

A modo de mensaje en la botella, Julio Rivera (Jerez de la Frontera, 1948) se dirige al poeta que lucha «contra el furor de la envidia» y la ignorancia de los críticos, haciendo «surgir la flor de las cenizas», y le dedica su último poemario, *De barro en carne viva* (La Compañía de Versos Anónimos, Granada, 2010), una nueva afirmación del ininteligible «placer de vivir». Con dicho título, el autor prosigue su indagación serena y lúcida sobre el misterio incontestable de la vida. Hay resonancias bíblicas, mucho existencialismo y una pasión profunda que lleva al poeta a sobrepasar los límites temporales, a situarse antes del tiempo para intuir algo más, después de todo. José Ramón Ripoll, en el prólogo, asegura que, a través de la lectura de este libro, «uno termina

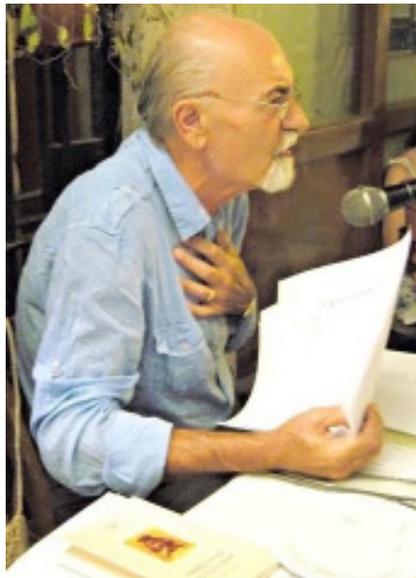
cantando con el poeta, en el vacío o en la vida, que es lo más importante que puede ocurrirle a un lector».

Porque los poemas de Julio Rivera están atravesados de una vibrante pasión, que la madurez del tiempo ha serenado, pero no extinguido, sino arraigado aún más para florecer en lenguaje preciso su rumor secreto. La poesía del autor jerezano transcurre entre dos polos: el gozo de vivir y el terror de morir, que enlaza con sabia intuición en «alianza de la vida con la muerte». Poesía cósmica e íntima a la vez, como si el poeta se dejara poseer por «el concierto de los pájaros», traspasado de «su silencio de estrellas», para lanzar una pregunta cuya respuesta, como el eco de aquel célebre poema de José Hierro, es: «Todo y Nada».



El segundo apartado del libro, «Contrapunto de sombras», reúne seis poemas donde predomina lo descriptivo que lleva a una honda reflexión sobre lo efímero de la existencia, desde el anhelo de inmortalidad frente a la cruel visión de la muerte como naturalmente necesaria. El poeta vuelve sus ojos ante la ley de la selva y la disolución de la materia, que ofrece minuciosamente un documental de animales por su televisor. La naturaleza se hace presente en otros textos: el que canta un tema romántico —la tristeza del jardín— o el que declara que la tarde muere «como una religión». Las raíces cristianas aparecen en la sensualidad del ángel turiferario que impresionó al poeta en su infancia y cuya evocación le hace ahora comprender que un día fuimos «espíritus sin cuerpo». También alienta la certeza del verso que cierra el apartado: «y este mundo no es nuestro sitio».

En la tercera parte, «El ritmo de sus sílabas», Rivera escribe sobre el mismo hecho de escribir. El afán por darle un sentido trascendente al arte de poetizar le vincula con la mística, pero sin abandonar el pesimismo existencial: «aunque quien

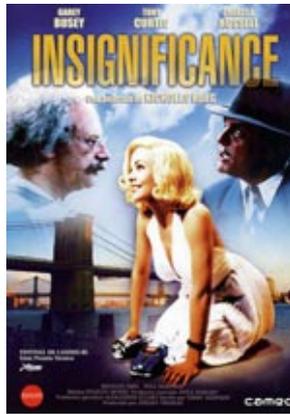


EL POETA JEREZANO JULIO RIVERA CROSS

escriba sea nuestra sombra,/ perdida ya la batalla a muerte con la Muerte».

Bajo el epígrafe «El himno» reúne odas luminosas, con cierta reminiscencia de Jorge Guillén y la «alegría de ser/ sabiendo que la Muerte acecha en cada esquina». El poeta se observa rodeado de vida, siendo vida también él, o se solaza en el «placer sin esperanza» de la contemplación de la belleza, para plantearse finalmente la posibilidad de volver a nacer. Sin embargo, en la conclusión que conforma el «Epílogo», renuncia a la trascendencia que había entrevisto y deseado anteriormente: «Si basta este estar brevemente vivos».

En definitiva, *De barro en carne viva*, es una poderosa reflexión ante la contingencia, en la que su autor se debate entre la afirmación de la vida y el nihilismo de la razón, entre la carne y la tumba, entre las sensaciones de espiritualidad y la materialidad de la muerte. Con este volumen, Julio Rivera Cross ahonda un camino ya iniciado en otro poemario anterior, *Habitación en la tierra*, para alcanzar cimas extraordinarias de profundidad y belleza.



ESCENA Y CARÁTULA DE LA PELÍCULA INSIGNIFICANCE

Insignificance



JOSÉ ENRIQUE SALCEDO MENDOZA

En el Royal Court Theatre de Londres, el 8 de julio de 1982, fue puesta en escena una obra, llevada al cine en 1985, con guión de Terry Johnson, y dirigida por el británico Nicolas Roeg. El título de la obra que comentamos es *Insignificance*.

Esta película y el drama en que se basa se realizaron en una época cinematográfica pletórica, con títulos como *Blade Runner*, *Encuentros en la tercera fase*, *All that jazz*, *Sueños eléctricos*, *Tron*, *Juegos de guerra*, *Al final de la escalera*, *¡Jo, qué noche!*, *Dune*, *Flash Gordon*, que denotaban una nueva sensibilidad, realmente postmoderna, diez o quince años antes de que los «teóricos del arte» se llenaran la boca de mucha fraseología para hablar de lo postmoderno. Esa sensibilidad entreaña, sin duda, parentesco con la física cuántica, en contraste con lo «moderno», que se identifica con el positivismo científico, como bien distingue Antonio César Morón.

En la película que comentamos a causa de su originalidad el personaje de Marilyn Monroe es tratado en muchos y trascendentales aspectos.

La actriz Theresa Russel y el director de fotografía Peter Hannan otorgan a Marilyn un deslumbrante atractivo físico. Y la ambigüedad. Necesita que todos la miren y la toquen, y, al mismo tiempo, necesita estar sola. A veces es fuerte como un niño —y aparecen retazos, escenas de

su infancia—, pero, como dice su marido Joe DiMaggio, tiene ella las entrañas destrozadas, sangra y no puede tener hijos, sufre desmayos con frecuencia.

Marilyn quiere a Joe a su manera, y quiere aprovechar una noche para ofrecérsela a Albert Einstein. La actriz mantiene el afán de superación respecto del famoso marido, jugador de béisbol, algo bruto, y con Albert Einstein conversa sobre la Teoría de la Relatividad específica: «es la mejor conversación que nunca he tenido». Ella se ha aprendido de memoria la teoría, pero la comprende en su planteamiento y en sus consecuencias. Por la concatenación de las imágenes fílmicas, el director Nicolas Roeg también viene a decirnos: las impresiones eróticas también obedecen a la relatividad y dependen de la calidad psíquica del observador.

Marilyn no quiere papeles de mujer objeto, sin personalidad, especialmente ahora —marzo 1954— en que rueda *La tentación vive arriba*, y se dirige, sin obedecer los dictados de los productores, al hotel de Einstein, y con coraje hace sentarse a Joe DiMaggio, que cree que el gran físico es otro psiquiatra que trata la mente (y el cuerpo) de su esposa, y con arrojo se opone al Senador que se lleva los escritos y apuntes de Einstein; con desesperación confiesa a su mari-

do: «no quiero quererte», «quiero irme». Quizá las técnicas de interpretación agravaron más los problemas mentales de la actriz.

Como conciencia libre en movimiento escénico, Marilyn, intuitiva, acusa a Einstein de ocultarse tras las palabras de intelectual que juzgan de irresponsables a otros. Entonces, el científico muestra su temor y su espanto: se siente preocupado, casi culpable, de la aplicación bélica de la energía atómica (el proyecto Manhattan). El Senador ahora trata de que Einstein colabore con el gobierno (las pruebas de Nevada) y se deje de conferencias pacifistas. El indio cherokee, ascensorista del hotel, le dice al científico: «usted, por sus pensamientos, es un cherokee». Su canto musitado en la aurora, en lo alto del rascacielos..., así como otros momentos estáticos (la japonesa con su kimono poniendo pétalos en un río) son pura poesía o mensajes inquietantes.

El aspecto espiritual se alude simbólicamente al hablar de las estrellas. Marilyn dice: «las estrellas están siempre tan lejos, que me hacen sentir pequeña y solitaria», pero también le hacen sentirse mejor, igual que al científico. De forma sutil tenemos en escena la afinidad espiritual: igual que hay campos de atracción física, hay atracciones por afinidad psíquica, razón por la que ambos se encuentran esa noche.

A través de las sugerentes imágenes fílmicas, el avisado espectador llega a intuir que existe una íntima analogía entre el espacio cósmico y la mujer. Cuando Einstein imagina el temido holocausto nuclear futuro, se funden los tiempos: la desolada ciudad de Nagasaki y la muerte de Marilyn dentro de la vorágine ardiente de la explosión futura. Como una Madre con mayúsculas, Marilyn lamenta la destrucción: «los niños, los niños, los niños...», como eco de las palabras del sabio: «hemos quemado a los niños»; por eso, él tira todos sus apuntes por la ventana y ríe ante el senador. Quisiera ir a un lugar tranquilo (como Calabuch, de Luis García Berlanga). Por la biografía de Einstein sabemos que rehusó ser jefe del estado israelí. Eso se llama una voluntad libre donde brilla la Conciencia.

Cantata en Juan Ramón

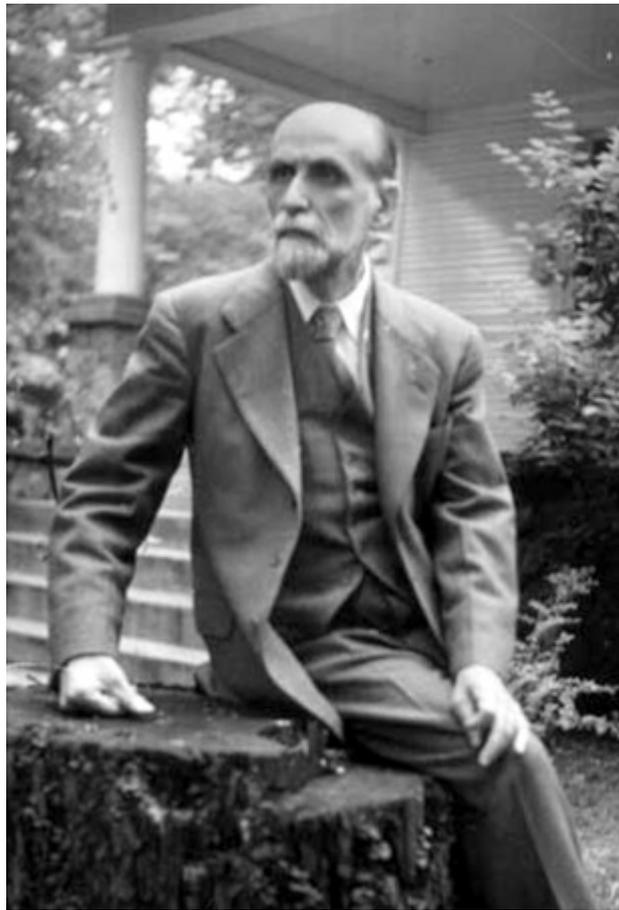


PEDRO
RODRÍGUEZ
PACHECO

... Si en una habitación -que el olvido y el tiempo hospedan al vaho- un ventanal intonso suspirara... Si en este ventanal unos dedos candentes, sobre el vaho escribieran: «Dios está azul, la flauta y el tambor / anuncian ya la cruz de primavera. / Vivan las rosas, las rosas del amor, / entre el verdor con sol de la pradera...Vámonos al campo por romero; / vámonos, vámonos / por romero y por amor...» Si así pasara y esos dedos amanuenses, al escribir sobre «la mentira iluminada», dejaran deslizar una lágrima de nostalgia por el tiempo pasado si ya, otra vez, es «del año la estación florida», la primavera mortal de mi gata rusa que, de pronto, mientras que «de nardos y azucenas» se envanecía el jardín, sin voces agoreras -sólo el dorado de sus ojos dejándose vencer por la indolencia de la muerte-, fue aviso de sosiego para los mirlos y dominios para las mariposas...

Sí, se fue mi gata rusa a perseguir milanos, mariposas, por no sé qué imperios de perennes soles nacies, en pleno marzo, «marzo triste, / con tu agua. / -Jardín, ¡cómo tus rosas nuevas / se pudren ya en el fondo de mi alma!-»... Se fue sin saber de la muerte, antes de que la estación se enredara en la argentería unánime del azahar o que algunos laboriosos olivos adelantaran la trama minuciosa del verano, como se fue mi canario en pleno triunfo epilío de la primavera; se fue acaso para ir haciendo un jardín sonoro para un día volver a reunirnos. «No, has muerto, no. / Renaces, / con las rosas en cada primavera». No, no habéis muerto; adiós, *Gattichi*; adiós, *Cuchi-Cuchi*, «del amor y las rosas, / no ha de quedar sino los nombres.»

Y, mientras, ya ha cundido marzo, y abril va ocurriendo con sus desatados desatinos de sus aguas mil, y todo parece que es igual a los tiempos y a los nombres que, siempre, alentarón los fuegos de mi corazón. Pero no, lo que era himnica ahora es elegía y esas azucenas que abren en tersos candores ya son el recuerdo que tengo de las que abrieron ayer... Y retorna aquel patio sanluqueño de mi infancia, con su pozo enclado en su centro («Qué bien le viene al corazón / su primer nido»), circundado de alhelies, cinerarias y lirios de agua. Sobre el cielo de «Locus Solis», las tórtolas en tránsito y en un rincón, recóndito y umbroso, el magnolio en la sensualidad ambigua de sus flores blancas... Se abrirá una puerta y el niño endiosado que juega en los arriates, adivinará a la amada centinela de sus juegos: «Te digo, al llegar, madre, / que tú eres como el mar; que aunque las olas / de tus años se cambien y te muden, / siempre es igual tu sitio, / al paso de mi alma».



Esa puerta no se abrirá para otear al niño que juega endiosando toritos de barro sin corazón en los toriles de albahacas y jazminillos de Italia. Y la presencia imposible irá asociada a estas azucenas tersas, candorosas, con sus temblorosos pistilos dorados: «Infancia! ¡Campo verde, campanario, palmera!» Por el cielo, que hoy abril permite al azul triunfos y vértigos, no cruzan tórtolas; la idealidad cruje en cada brote nuevo y, siendo nuevos, por ella, son los que el sentimiento tiñe con su pátina de nostalgia: ese ayer ya hoy y mañana: otra primavera, otro espacio íntimo y recóndito para recorrer las entrañables preceptivas del deseo. Y del deseo las inmoliciones, las transformaciones: se adensa en fronda el jazminero, el cedro ansiará el surtidor de la palmera; la palmera, los sonos del campanario; éste, el hondo manar del pozo... Y el que soy ahora, alentaré la imagen que fui mirándose en las rosas, las que retraen aquellas otras perseguidas por el deseo, inaccesibles al deseo, imposibles de quedar sujetas en el telar de los sueños por mucho que el sueño dibuje los colores del triunfo, las líneas secretas del aroma: «Soñando, / le sonrío hasta el fin de mi sonrisa, / y, hasta el fin, mira el niño mi sonrisa, / serio.» Y ahí estamos, ante la soñada rosa; atónitos ante el mito y el símbolo... Ante esa voz andaluza que sentencia y sella: «No le toques ya más / que así es la rosa».

EL POETA DE MOGUER Y PREMIO NOBEL DE LITERATURA JUAN RAMÓN JIMÉNEZ... «Y, MIENTRAS, YA HA CUNDIDO MARZO, Y ABRIL VA OCURRIENDO CON SUS DESATADOS DESATINOS DE SUS AGUAS MIL, Y TODO PARECE QUE ES IGUAL A LOS TIEMPOS Y A LOS NOMBRES QUE, SIEMPRE, ALENTARON LOS FUEGOS DE MI CORAZÓN».

