

De collages, caligramas e Historia literaria. Lo que me sugiere un libro de poemas de Juan Manuel Rozas.

Indudablemente todos los libros de poemas que Juan Manuel Rozas nos dejó entre sus últimas publicaciones tienen, junto a un profundo sentimiento de lo ético y de lo estético, una lógica, y fructífera, presencia de lo metaliterario, hasta el punto de que es este componente uno de los constituyentes que más singularizan su poesía, que en esta ocasión acertadamente se puede clasificar como «poesía del profesor», porque Juan Manuel Rozas —difícilmente podría ser de otro modo— lleva al espacio vivencial de sus versos lo que representó una de sus experiencias cotidianas más seriamente asumidas y disfrutadas: la explicación, la investigación, la lectura de textos literarios, especialmente de nuestro rico Siglo de Oro, esencialmente de nuestra poesía, desde aquel poeta riojano que defendía a un clérigo de misa y olla, pero de muy buena voluntad, hasta los novísimos que se llaman Colinas, Carnero o Francisco Pino (y no se advierta ni equivocación ni anacronía). Al fin y al cabo el *Cancionero doble* es un ejercicio metapoético de la teoría del heterónimo que en sus estudios sobre los últimos años de Lope como escritor ocuparon una preocupación brillantemente analizada (el Lope proyectado en las *Rimas* de Burguillos). En esa continua correspondencia entre el profesor y el escritor, entre el crítico y el poeta que, desde muchos años en silencio, convivían en el diario trabajo de Rozas, ninguna entrega más evidente de esa interferencia que el libro de caligramas y collages, aparecido hace unos meses, *disCURSO mANUAL*, (Ediciones Norba 10004, Cáceres, 1990) e impreso con el exquisito primor que los peculiares textos allí reunidos requerían.

El juego con el signo, con las referencias metaliterarias, con la misma historia de la poesía, con la ironía y con el humor, con el grafema y su disposición en la página, se advierten ya desde el mismo título del libro, pensado —e impreso— como yo lo he transcrito, de modo y manera que tal título tiene un doble nivel —complementario— de significación: 1) 'texto cuidadosamente construido a mano', pues algo, o mucho,

de artesanía tiene el discurso poético caligrámico, desde Apollinaire, y desde algunos precedentes de la poesía clásica (es justo añadir que este libro —leo en el colofón— «se compuso a mano, con caracteres *Bodoni*, y se imprimió en una minerva 'Boston' accionada manualmente»); 2) si tenemos en cuenta la deliberada distinción tipográfica en el título; el peculiar discurso poético se nos convierte en otro sintagma, cuya coherente razón de ser se entiende de inmediato, en cuanto hacemos una recopiliación de su contenido: «curso anual» es, a la vez, el discurrir del tiempo por su cauce imparable, y además —en la experiencia del docente este otro significado es aún más espontáneo y pertinente— un curso de poesía española sobre unos hitos básicos, que empiezan en las cancioncillas mozárabes que descubriera Stern y terminan en homenaje al silencioso e innovador Francisco Pino, el vallisoletano de 1910, que se inició en revistas como *Meseta*, *DDOOS* y *A la nueva ventura*, que militó en la ruptura verbal y surrealista de la vanguardia poética española, que tradujo a Blake, que compuso canciones en la órbita juanramoniana, sonetos en el taller gongorino, y en quien la palabra se concibe como materia prima del artificio, «máquina infernal» o «méquina dalicada».

Y es que *disCURSO mANUAL* es —e intentaré esbozar una definición que vaya al meollo del libro, o al menos a lo que personalmente me ha interesado más de sus páginas— un apretado e iluminador curso de poesía española, en el que se han dado cita el poeta y el historiador literario, el gustador sensible, casi exquisito, del discurso poético, y el crítico que objetiva y distancia ese discurso y lo penetra con sagacidad, con el necesario perspectivismo, con humor y con claves, con muchas claves, que se semiocultan entre las sencillas o complicadas disposiciones tipográficas, y que el receptor debe descodificar a partir del código metaliterario —la historia de la poesía en lengua castellana, una historia de mil años casi— con el que poeta y el lector han de dialogar preceptivamente. Sin olvidar que *disCURSO mANUAL* es también, y en no poco porcentaje, un reflexivo divertimento. Hay reflexión, porque muchos poemas logran sintetizar en una imagen tipográfica, espacial y discursiva a la vez —estoy pensando en los poemas dedicados a Fray Luis, a Lorca, a Otero— lo más esencial, lo más característico, lo más llamativo de ese poeta para el profesor que lo explicaba cada día, y se sentía identificado con esa imagen de quienes eran, a la vez, vivencia y objetivo de la vocación y de la profesión.

Es conocido que en el caligrama el componente «gráfico» ocupa tanto espacio de interés, y tanta parcela en la confección del signo complejo resultante, que no hay, en rigor, caligrama si no existe alguna manipula-

ción de los grafemas del discurso poético tradicional en su disposición tipográfica en la página. En ese sentido Rozas logra ejemplos verdaderamente interesantes, como en la adaptación de los versos del Arcipreste dedicados a elogiar el físico de doña Endrina, dibujando en la página las cuatro esquinas de la plaza, y el talle esbelto de la dama, y disponiendo el sintagma que cierra el piropo —«qué alto cuello de garza»— como el sugerente perfil del ave aludida. O la interpretación de la «Canción de la vida solitaria» de Fray Luis, a la manera de un damero que viene a convertirse en una auténtica reja, atravesada de arriba a abajo, de izquierda a derecha, por el vocablo «encerrado», cárcel de la que escapa por uno de sus flancos, tan rápido y feliz que las letras de su nombre se agolpan en una entidad gráfica única, sin fragmentarse normativamente en tres palabras, «dichosoelque». De lo que se aparta ese «beatus ille» se puede leer siguiendo el contorno del damero/cárcel: es una especie de epitafio que resume el negativo del que se huye: «Aquí la envidia y la mentira me tuvieron encerrado». O el poema tan profundamente ecológico de Lorca, procedente de *Poeta en Nueva York*, y conocido bajo el título «Oficina y Denuncia»: la matanza que diariamente Lorca testifica en el consumismo «del alba mentida de New York», en los grandes mataderos industriales, con versos como estos

Debajo de las multiplicaciones

hay una gota de sangre de pato.

Debajo de las divisiones

hay una gota de sangre de marinero.

Debajo de las sumas, un río de sangre tierna;

Los patos y las palomas,

y los cerdos y los corderos

ponen sus gotas de sangre

debajo de las multiplicaciones

la codifica Rozas, en su collage, mediante gemelas series de números que multiplican, dividen o suman, y bajo esas operaciones indicadas una progresión geométrica de gotas de sangre, un creciente río de sangre.

Entre Cernuda y Pino, o entre los sendos caligramas que los homenajean, la reinterpretación del título —todo un emblema resumidor de aquella poesía de compromiso— de uno de los libros carismáticos de Blas de Otero, *Pido la paz y la palabra*. El poema que Rozas elabora en el centro de la página es, por un lado, una especie de pancarta, de banderín de enganche, de anuncio enarbolado «para la inmensa mayoría», que eso quiso ser buena parte de la poesía de Otero. Y por otro, y subrayan-

do esa etiqueta de poesía social, rehumanizada, que aquella poesía siempre llevó, Rozas altera ligeramente el sustantivo final de ese título, y, ayudándose del dibujo trazado con la bilabial —p—, lo convierte en este otro: «Pido la paz y la pala», que no hubiese sido rechazado, seguramente, por quien había escrito *Ángel fieramente humano* o *Redoble de conciencia*.

El atisbo de ironía que este último caligrama apunta, enlazado con ingredientes de humor, está en la base, ampliado, de otros textos de este libro, como el que remite a Manrique, que se titula «Herrata» (¡cuanta hilaridad, y cuanta atrocidad, se han deslizado entre los dedos descuidados de muchos linotipistas!), que reitera el error ortográfico en el equívoco léxico, que advierte una nueva dimensión de la elegía del XV:

avive el sexo e despierte
contemplando

y que sirve de oportuno prólogo del siguiente caligrama, «Despertar», irónicamente subtítulo —el humor sigue informando la disposición del texto en la página— «bostezo erótico»; tornaré a él más tarde. Y junto a la errata, la otra compañera de cualquier filólogo que se precie (aquellas para evitarlas, estas para seguirlas como Ariadna a su hilo conductor). Es Lope el autor elegido para ilustrar esa personal interpretación de las variantes, y concretamente el título de una de sus últimas y más soberbias obras (sobre esa tragedia Rozas dictó su última conferencia, en diciembre de 1985):

elcastigosinvenganZAS!

(No cabe mejor manera de sintetizar, a partir de la variante convertida de pronto en voz onomatopéyica, la contundente manera que pone en práctica el Duque de la obra para lavar su mancillado honor marital).

De «El Vals» de Alexandre (*Espadas como labios*) se reproduce un verso tan sólo, impreso dos veces, una de forma correcta y la otra invirtiendo el orden y la colocación de las letras, plasmando así, plásticamente, la expresión modal «cabeza abajo», con la que justamente termina ese verso alexandrino. Pero se logra también con ese verso transcrito *cabeza arriba* y *cabeza abajo*, que es el momento cenital del poema, el instante en el que se dice «la palabra que estalla», porque —y se nombra en un verso anterior del mismo poema— «es todo lo revuelto que arriba».

Uno de los ejemplos más llamativos de la utilización de un signo icónico, que reproduce la señal del *stop* del código vigente de circulación

viaria, con una significación metaliteraria, lo tenemos en el disco de la página 31, con la palabra «Stop» en su centro, y el título —en la parte superior de la página— «Himno al Sol». Le ha llegado el turno al romántico Espronceda, a través del poema que responde a ese mismo título que preside el caligrama-jeroglífico. La razón de ser de ese peculiar signo se entiende cuando comenzamos a leer el poema esproncediano, y observamos, desde ese peculiar perspectivismo en el que se sitúa Rozas, cómo se «interpreta» la romántica soberbia de quien se atreva a dar órdenes al mismo astro rey:

Para y óyeme ¡oh sol! Yo te saludo

Y el monótono renglón —«campocampocampocampocampo...»— rematado en el vocablo tan preñado de singulares alturas (con mayúsculas «AMOR») es otro curioso jeroglífico que valora una estética, una época y un autor, Ramón de Campoamor y la poesía de la segunda mitad de siglo XIX, la que va desde las raíces románticas a la modernidad positivista. Y lo hace desde la ironía que ahora se agazapa en el título del poema que también, como en todos los casos restantes, es texto pertinente, demasiado pertinente incluso. Lo reproduciré para que se siga mejor mi personal interpretación:

QUIEN SUP^IERA ESCRIBIR

Por una parte se copia el título de una «dolora» bastante conocida del popular poeta gijonés, título que nos remite a Campoamor y a sus deficiencias como verdadero lírico para una sensibilidad actual (ese matiz desiderativo del verbo *saber* así parece indicarlo). Y en segundo lugar, la semivocal I colocada en superíndice está permitiendo jugar con ese verbo y sustituirlo por una forma de presente de indicativo del verbo *superar*: quien (*el que*, de Bécquer y Juan Ramón a los novísimos, diría tal vez el historiador de nuestra poesía Juan Manuel Rozas) supera el discurso poético decimonónico que desde el rapto romántico no emerge hasta nuestro Modernismo. No parece casual que, además de la «lógica histórica», la indirecta jeroglífica a Campoamor se sitúe en el libro entre el poema dedicado a Espronceda y el que reproduce un verso que después escribirá Vicente Aleixandre, dos *románticos* que ejercieron brillantemente la aproximación individuo/natura.

Rozas, en este *disCURSO mANUAL*, pasa del caligrama de muy simple formulación, como aquel endecasílabo gongorino tan excelente-

mente glosado por Dámaso Alonso, «infame turba de nocturnas aves», en el que coloca las sílabas en creciente y decreciente altura, hasta dibujar el perfil de unas alas desplegadas, a otros ejercicios en los que el documentado filólogo y el perspicaz lector que fue Rozas afloran plenamente. Este es el caso del poema titulado «LA MAR DE PLAGIOS» y que es —en la referencia está la clave— un poético homenaje a Lope desde el comparatismo. Un motivo de larga navegación en la poesía barroca, tanto española como italiana (y hasta con algún antecedente portugués debido a Camoens: «A la margen del Tajo en claro día») como fue el de la dama que peinaba sus cabellos (= mar) con peine de marfil o de metal precioso (= nave o barco que surca ese mar de cabellos dorados). El motivo pasa por Góngora, por Quevedo... Y, por supuesto, por Lope; al comienzo de su carrera y al final de su camino, cuando presta su voz a Burguillos. Por ello este poema/collage de Rozas, compuesto en cada renglón por un endecasílabo y medio de procedencias distintas, se abre y se cierra con sendas aportaciones de Lope.

- a) Por las ondas del mar de unos cabellos
un barco de marfil

Soneto fechado en 1598, y procedente del tercer libro de *La Arcadia*, con el título «Celso al peine de Clavelia»: las pastoras entregan a los respectivos amantes diversas prendas, «con tal condición que ellos los celebrasen de improviso con algunos versos».

- b) Sulca del mar de amor las rubias ondas
barco de Barcelona

Soneto de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634), el titulado «A un peine que no sabía el poeta si era de boj u de marfil» (¿Será necesario notar que la referencia a la mar de Barcelona, a la mar mediterránea, se corresponde con una de las lecturas posibles a la que induce la tipografía que se elige para el título del «homenaje»: LA MAR DE PLAGIOS?: Josep Plá, el gran y fecundo prosista catalán nacido en 1897 y muerto el «día del libro» de 1981. Las otras posibilidades interpretativas del título pasan por: (1) la cantidad y variedad de imitaciones de un motivo que empieza, en cierto modo, en Lope, y acaba en su heterónimo; (2) la imagen del cabello como las ondas de un mar; y como si fuese una superficie marina, ondulada serena y permanentemente, se organizan los diversos renglones del poema, alternan-

do, en superíndice, las sílabas en mayúsculas con las sílabas en letra minúscula.

Entre ambas citas lopescas se encierran las «imitaciones» (de ellas han tratado Dámaso Alonso, Fucilla, Luis Rosales, Maurice Molho...). Primero, la que el italiano Marino incluye en la parte terza de las *Rime*: un soneto titulado «Donna che si pettina», cuyo comienzo se incorpora al collage del *disCURSO MANUAL*:

onde dorate, e l'onde eran capelli
navicella d'avorio.

soneto que a su vez sería imitado por este otro de Villemadiana:

en ondas de los mares no surcados
navecilla de plata

(recordaré oportunamente —con Rozas— que «sin duda, es Villamediana el más marinista, como es el más gongorista, de nuestro líricos»). Este collage en torno a los textos de Lope/Burguillos tiene un claro antecedente en un texto del mismo Rozas aparecido en el número inicial de la revista cacereña *Gálibo*, en 1983: «Telegrama de Burguillos.»

La tipografía juega elemental, pero pertinentemente, cuando se trata de homenajear a San Juan, a Quevedo y a Calderón, con alguno de sus versos más rápidamente memorizados por el más superficial de los lectores. Tres *aes* circunscritas por otras tantas *oes* dotan de ironía distanciadora, ambigua, el misterio de la *unio* mística, codificada en aquel memorable endecasílabo sanjuanesco, que ahora habría que leer en una doble dirección:

a) «amada en el amado transformada»; b) «amado en el amado transformado». Al fin ese «transformismo místico» al que alude el gran poeta carmelitano podría llamarse «travestí» (como de hecho se titula el poema en cuestión) en nuestros días, y de tejas para abajo.

Los quevedos, que tan familiares nos han hecho todos los retratos que tenemos del Señor de la Torre Abad, diseñan la reproducción del primer verso del más hermoso soneto en el que la poesía española deposita su confianza ante la muerte («postrera sombra»): *Cerrar podrá mis ojos...* (en el centro de la línea campean las dos *oes* ciegas, y elocuentes, de esos *ojos* que parecen observarnos zumbonamente fijos).

Y la décima calderoniana «Cuentan de un sabio que un día» (que don Pedro puso en boca de Rosaura en la jornada primer de *La vida es sueño*) sugiere todo su argumento (*cuentan*) de coincidencias, pobre-

zas, enseñanzas y progresiones al trazar con los dos sintagmas «*de un sabio*» y «*que un día*» un ángulo que es el signo que indica la relación *de mayor a menor* («viendo/que iba otro sabio cogiendo/las hojas que él arrojó»), pues esa es la moraleja que, desde siempre, hemos aprendido en esos diez octosílabos con sabor a rancia escuela primaria. Toda una norma ética sintetizada en el icono emblemático de un signo matemático.

Hay autores que tienen doble presencia en esta «Antología», como Lope, o incluso triple, como Lorca. También son dos los textos de Fray Luis (uno atribuido al menos) que se refieren en este libro. Ya se comentó el primero. El segundo forma parte de ese ingrediente de humor irónico que reajusta muchos de los caligramas. En este caso, el titulado «Despertar (bostezo erótico)» juega con la semántica del verbo «levantar» y con la disposición tipográfica de las palabras, a modo de gráfico de incremento de productividad (entiéndase, en otro plano de referencias, 'erección matutina'). Todo ello hace que releamos, con una inevitable sonrisa de complicidad, el comienzo de un soneto petrarquista atribuido al fraile agustino: «Agora con la aurora se lenvata/mi luz» (sobre el modelo —posible— del soneto CCXII del *Canzonere* «Gli occhi di ch'io parlai si caldamente...»). Hasta Juan Meléndez Valdés llegaron los ecos de este soneto luisiano, que ahora ha «manipulado», con no poco humor, Juan Manuel Rozas («Ora pienso yo ver a mi señora»), y, como recuerda Oreste Macrí, «Luz se llamaba la mujer cantanda por Herrera y por Rioja».

Para acabar, quiero referirme a los dos primeros textos de este libro tan sugerente. El segundo de los cuales, ubicado en el s. XIII, es un personal homenaje (ese alcance tan «guilleniano» es otro valor a contabilizar en este ejercicio metaliterario) a Gonzalo de Berceo y a sus monótonas hileras de alejandrinos en honor de María mediadora de ingenuos pecadores. Uno de esos alejandrinos, «derramáronse todos//como una neblina», perteneciente al milagro undécimo (estrofa 278c) es el que Rozas utiliza para incluir el nombre del poeta riojano en su selección antológica (una de las últimas publicaciones de Juan Manuel Rozas, ya póstuma, fue una edición de *Los Milagros de Nuestra Señora*, acompañada de su propia versificación modernizada de los versos berceanos). El alejandrino citado alude al momento en que el alma del labrador avaro ha merecido la abogacía de un coro de ángeles, que obliga a los demonios a dispersarse, habiendo perdido su presa. En la página en la que Rozas transcribe «plásticamente» la imagen que encierra el verso en su segundo hemistiquio, el verbo y el sujeto de las siete primeras sílabas se agru-

pan en un puñado de grafías que empiezan a desparramarse, a descontrolarse; y en la segunda mitad del verso, sus siete sílabas —sin sinalefa posible— una a una, se extienden horizontalmente por la página, como una neblina que se deslíe por la línea del horizonte. No cabe más expresividad iconosemántica con menos manipulación del texto.

Finalmente, en el texto primero, homenaje a lo que Dámaso bautizó como «primer vagido de la lírica hispana», las cancioncillas de amigo en lengua mozárabe, las *jarchas*, la peculiar organización del discurso, en su tipografía y en su ordenación en el blanco de la página, obedeció a un sustrato metaliterario que el lector deberá reconocer necesariamente. Los poemas mozárabes que remataban las moaxajas árabes o hebreas, y conocidos como «jarchas», equivalían, dentro de la estructura zajelística en la que se encuadraban, a una manera de estribillo o *vuelta* final. Tomando como base esa «jarcha o vuelta» que se indica -meta-literariamente- en el título, Rozas transcribe una de las más populares (documentada en una moaxaja del poeta hebreo Jehuda Leví) en un doble camino, de ida

vaise mio coraçón de mib

y de «vuelta»

¡ya Rabb! ¿daranrot em es is?

(es decir, «¿si se me tornarad?», leído de derecha a izquierda, de delante hacia atrás, de «vuelta», en definitiva.)

Escribía hace unas líneas que en el *disCURSO mANUAL* hay autores ampliamente representados, y podría añadir ahora, cuando es llegado el momento de acabar este catálogo de sugerencias, que es sugerente también el silencio que se hace de otros que estuvieron significativamente presentes en el profesor y en el poeta Rozas. Podría seleccionarse un tríptico de ausencias (de ausencias relativas, pues sí están destacados antecedentes y logrados herederos, y coetáneos, de aquellos que aquí no se nombran): Juan Ramón, flanqueado por Bécquer y Guillén (sobre este último Rozas escribió uno de los mejores ensayos globales sobre *Aire Nuestro* que conozco). Y quiero ahora invocar el nombre y el propósito poético de don Jorge, porque *disCURSO mANUAL* mucho le debe, en cuanto que es también un ramillete de intertextualidades homenajeadoras. Al libro de Rozas, que me he propuesto examinar en esta nota, le cuadraría, ahormándolo, esta declaración de intenciones procedente del tercer libro de *Aire Nuestro*:

Sobre el silencio nocturno

Se levantan, se suceden

Frases. Las impulsa un ritmo:

Claro desfile de versos

que sin romper el negror

De la noche a mi me alumbran.

Se funden candencia y luz:

Palabra hacia poesía,

Que se cumple acaso en ti,

En tu instante de poeta,

mi lector.

Sin la colaboración del lector, que don Jorge pide en este poema casi postrero de *Homenaje*, no alcanzaría sus valores —irónicos, icónico/expresivos, metaliterarios— este libro póstumo de Juan Manuel Rozas. Quédenos como lema final la verticalidad inmarcesible —¿hacia la utopía?— de su *soneto/pino*, y el largo y fonostilístico alejandrino que lo sustenta en su base

besa a la estrella insomne hasta el amanecer

GREGORIO TORRES NEBRERA

Cáceres, mayo de 1991