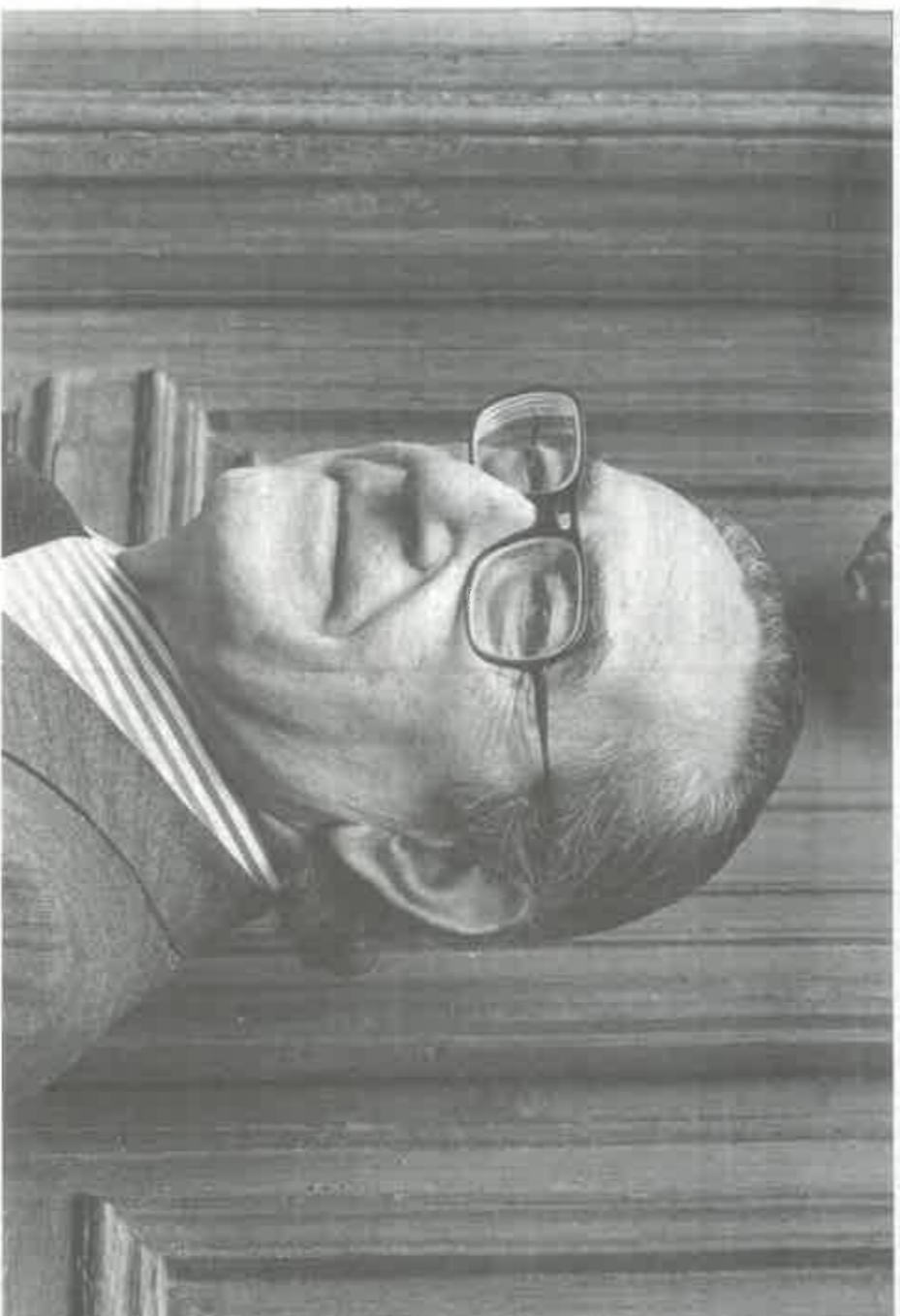



INSULLA 767



REVISTA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS / NOVIEMBRE 2010

LA PALABRA DEL ALMA ES LA MEMORIA. LUIS ROSALES 1910-2010



 Luis Rosales en 1980.
Archivo Histórico Nacional,
Madrid.

ANO LXV
ESPASA CALPE, S.A.

REDACCION
P.º DE RECOLETOS, 4. 2.º
28001 MADRID

SUSCRIPCION Y
ADMINISTRACION
AV. DIAGONAL, 66-666, 6.º B
08034 S.A. BELLATERRA

TEL. (93) 492 87 11
FAX (93) 228 98 42
E-MAIL: insula@espasa.net
www.insulas

DISEÑO: T. ESCOBAR, M. 210-1978
ISSN: 0629-4536


ESPASA

ROMANCES DE COLORADO y BALADAS LIRICAS. Dos libros inéditos del joven Luis Rosales. Xelo Candel Vila.—**ABRIL, DE LUIS ROSALES.** UN PALMIPESISTO MILENARIO, Antonio Sánchez Zamarrero.—**LA HUELTA DE NERUDA EN LA POESIA DE LUIS ROSALES,** Gabriele Morelli.—**LUIS ROSALES: POESIA Y ENSAYO, POESIA Y VIDA, POESIA SIEMPRE,** Antonio Rey Hazas.—**LA VOZ DISTINTA DE LUIS ROSALES,** María Payeras Grau.—**SON SUS HUELLAS EL CAMINO: EL GRUPO DE ROSALES HACIA ANTONIO MACHADO,** Araceli Iruveda.—**EL CONTENIDO DEL CORAZON DE LUIS ROSALES: UNA POÉTICA MATERIAL Y CONCRETA,** Laura Scarano.—**LUIS ROSALES Y LEOPOLDO PANERO: POESIA Y AMISTAD,** Javier Huerta Calvo.—**Y DE PRONTO,** Luis Rosales. LA MIRADA SOBRE LA PINTURA, Dolores Fernández Martínez.—**REHUMANIZACION Y METAFORA RELIGIOSA EN LUIS ROSALES,** José Carlos Rosales.—**CÉSAR VALLEJO CON ROSALES EN LA CASA ENCENDIDA,** Milena Rodríguez Gutiérrez.—**UN POEMA INÉDITO DE LUIS ROSALES,** José Antonio Expósito Hernández.

MONOGRAFICO COORDINADO POR XELO CANDEL VILA.

MILENA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ / CÉSAR VALLEJO CON ROSALES EN *LA CASA ENCENDIDA*

Entre los valiosos fondos de la colección de libros de Luis Rosales, conservados casi en su totalidad en la Biblioteca de Andalucía de Granada, pueden hallarse numerosos ejemplares de poetas hispanoamericanos, muchos de ellos dedicados por sus autores a Rosales. Allí se encuentran, por ejemplo, varios de los primeros poemarios de los originistas cubanos, Lezama, Baquero, Diego, Viter, García Marruz. En el primer libro de García Marruz, *Las miradas perdidas*, de 1951, leemos: «Para el poeta Luis Rosales, complejo y fino, que da una nota tan singular en la poesía española de hoy. En el recuerdo y la amistad de Fina García Marruz, mayo y 1951». Lo cierto es que Rosales mantendrá una relación amistosa con los poetas originistas, relación cuya base acaso haya sido ese cristianismo originario, franciscano y agustiniano, que mezcla el estilo humilde con el sublime, que no teme mancharse con lo menor y descender a la cotidianidad, un cristianismo humanizado que tanto los originistas como Rosales practican en sus versos; una concepción cristiana que conducirá, en distintas versiones, a la idea del poeta concebido más como testigo que como protagonista: «el poeta no es un protagonista sino un testigo. Lo que tengo que hacer es dar testimonio», dirá Luis Rosales; *Testimonios y Memorial de un testigo* se titularán dos de los poemarios de Viter y Baquero; «no es por azar que nacemos en un sitio y no en otro, sino para dar testimonio», escribirá, por su parte, Eliseo Diego. Se trata, también, de una concepción poético-cristiana que lleva, en lengua española, al peruano César Vallejo, ese que escribió: «Hacedores de imágenes, devolved las palabras a los hombres» («Se prohíbe hablar al piloto»), recomendación tan aplicable a los poetas vanguardistas como a los cristianos y/o católicos *sublimistas*.

La presencia de Vallejo en la poesía de Rosales ha sido señalada en numerosas ocasiones; en primer lugar, por el propio poeta. Desde aquel colectivo, escueto y curioso homenaje de 1949, en el número 39 de *Espadaña*, el mismo en que la revista adquiría el subtítulo de *Poesía total*, el mismo año, también, en que Rosales publicaba su primera versión de *La casa encendida*, hasta el claro reconocimiento, en la «Autobiografía literaria improvisada ante un magnetófono» de 1983, del lugar básico que ocupa Vallejo en su construcción poética. En este texto, Rosales no sólo confirma esta influencia esencial, sino que, además, ubica a Vallejo como el inventor, con su *España aparta de mí este cáliz*, de su «fórmula poética», precisamente esa de «poesía total» en la que se mezclan lo narrativo, lo lírico, lo dramático, la meditación filosófica y la palabra coloquial (1983: 25). El lado acaso más interior, más profundo de esta influencia vallejana la ha señalado Blas Matamoro cuando escribe que Vallejo es la referencia mayor de Rosales, sobre todo ese Vallejo «que exige de un Dios inexistente la dación de sentido» (2010: 58).

Hasta donde conozco, sin embargo, la mayoría de los críticos de Rosales se han limitado a registrar este dato y sólo el excelente artículo «Rosales en Vallejo: el 'sujeto del acto' en la palabra», de Francisco Javier Ávila y Doris R. Schnabel, publicado en 1988, ha desarrollado

la idea del vínculo entre ambos poetas. El propio Rosales señala que la influencia vallejana aparece en su obra a partir de los años 40. Pienso, sin embargo, que esta huella es más nítida en los poemas unitarios o poemas-libros de Rosales, sobre todo en los más existencialistas, esto es, *La casa encendida*. *El contenido del corazón*, o incluso *La carta entera*; en esta última, principalmente en el segundo episodio, *Un rostro en cada ola*. Aunque también podríamos considerar vallejano el tercer episodio y último libro de Rosales, *Oigo el silencio universal del miedo*, encabezado precisamente con una cita de Vallejo: «Murrió mi eternidad y estoy velándola», al menos en el sentido de que intenta recoger, como pedía Vallejo en 1926, la sensibilidad nueva de una época nueva, un libro donde «se hacen sangre», como pedía el peruano, las «nuevas relaciones y ritmos de las cosas» («Poesía nueva»). Pienso, por ejemplo, en ese capítulo segundo de *Oigo el silencio...*, «La mirada antagonica», donde *se hace sangre* —nunca mejor dicho— esa mirada *odianta* que puede dirigirse al otro, no el diferente, sino el antagonico, no el distinto, sino el enemigo total; «toda fraternidad puede ser fratricida», escribe con estremecedora lucidez Luis Rosales y sentimos que revela en toda su intensidad y crudeza uno de los grandes dramas de nuestra época.

Ávila y Schnabel se han referido en su trabajo a las influencias vallejanas en *La casa encendida*. Mi propuesta aquí es retomar este poemario y profundizar en ciertas ideas que ellos apuntan y señalar algunas otras. (Utilizo fundamentalmente la primera versión del poemario, de 1949, aunque también haré referencia, en ocasiones, a las otras versiones existentes). Es, quizás, en *La casa encendida* donde la presencia vallejana adquiere una dimensión más nítida e indiscutible. Y es que aquí no se trata solamente de lo general, o de interior o lo profundo de la influencia, sino también de lo exterior y más cercano; es decir, hallamos en este poemario parte de los *topoi* y significantes vallejanos más característicos: la casa familiar; la infancia-paraiso perdido; la sombra de los ausentes, familiares y amigos, conversados y citados por sus nombres; la convivencia entre los vivos y los muertos; la fuerza, la visión idealizada de la figura materna. También, pensando en la forma poética, aparece aquí como uno de los recursos lingüísticos principales el uso de la coloquialidad íntima, e incluso, algunos vallejanismos, es decir, algunas de esas imágenes poéticas tan propias del peruano. La presencia vallejana gravita de tal modo en esta casa rosaliana que uno puede estar tentado de decir que Vallejo, como Juan Panero, es otro de los poetas que se pasean por sus habitaciones, por sus estancias.

Ávila y Schnabel colocan el poema en prosa de Vallejo «No vive ya nadie en la casa», perteneciente a los *Poemas humanos*, como un texto imprescindible para pensar esta influencia vallejana en *La casa encendida*. Creo que, efectivamente, este poema constituye una fuente importante, incluso una especie de texto primario, de hipotexto, como diría Genette, que puede iluminar la lectura de *La casa encendida*. Veamos algunos fragmentos del texto, que se divide en tres

**M. RODRÍGUEZ /
CÉSAR VALLEJO
CON ROSALES...**

tiempos; el primer tiempo: «No vive ya nadie en la casa —me dices—; todos se han ido. La sala, el dormitorio, el patio, yacen despojados [...] Segundo tiempo: «Y yo te digo: Cuando alguien se va, alguien queda. El punto por donde pasó un hombre, ya no está solo» [...] Tercer tiempo: «Todos han partido de la casa, en realidad, pero todos se han quedado en verdad. Y no es el recuerdo de ellos lo que queda sino ellos mismos [...]». En *La casa encendida* pueden leerse cada uno de estos tres tiempos del poema vallejiano: la casa vacía, despojada, «apagada», en el vocabulario rosaliano; las presencias que estuvieron y que vuelven (el amigo Panero, el padre y la madre); y, por último, ese volver de los que se han ido y regresan siendo tan ellos mismos que se puede, con ellos, hablar, hablar, «hablar hasia que siempre terminemos de hablar».

Pero no es ése el único texto vallejiano con el que pueda ponerse a dialogar *La casa...*, si bien es cierto que otros poemas de Vallejo se corresponden mejor con pasajes o fragmentos concretos del libro. Por ejemplo, el recuerdo, la evocación, o más bien la visitación del poeta Juan Panero, el amigo muerto, en el capítulo II, que regresa desde la muerte para hablar con el amigo vivo, nos hace pensar en otro de los *Poemas humanos*, ese dedicado también a un amigo muerto, el músico Alfonso de Silva, ese poema de Vallejo que comienza: «Alfonso: estás mirándome, lo veo, / desde el plano implacable donde moran / lineales los sienes, lineales los jamasas. Y continúa:



César Vallejo.

«[Esa noche, dormiste, entre tu sueño / y mi sueño, en la rue de Ribouté]. Palpablemente / tu inolvidable cholo te oye andar / en París, te sienta en el teléfono callar» (1988: 299). En el capítulo II, Juan Panero, el amigo muerto, mira también al personaje protagonista de *La casa...* Como en el texto vallejiano, se evoca lo vivido entre ambos; como en el texto vallejiano, esa evocación es también conversación, una conversación en la que llega a aparecer el diálogo, la colloquialidad que irrumpe sin avisar y que dota de naturalidad ese diálogo vivo-muerto. Dice Vallejo: «monieur Fougar, el patrón, ha envejecido. / ¿Deirselo? ¿Comárselo? No más, / Alfonso; eso, ya no!» (300). Dice el protagonista de *La casa...* dirigiéndose a Panero: «... porque lo estás viviendo todo, / lo estás viviendo todo ya junto y encendido... / *Y aún lo sigues viviendo, ¿no es verdad?*» (Rosales, 1949: 47). Es cierto que en el poema de Vallejo no se trata de alguien que viene desde la muerte para mostrar que «la muerte no interrumpe nada», como dirá al cabo Rosales; en Vallejo se trata, más bien, de lo contrario; es decir, de mostrar cómo la muerte arrasa también a los vivos. Y, sin embargo, hay un paralelismo indudable entre ambos textos, en esa conversación entre dos amigos, el vivo y el muerto, que conversan con naturalidad, bien para recordar el pasado juntos (Rosales), bien para constatar el vacío del presente en que el muerto ya no está (Vallejo). En cierto modo, también Vallejo, como Rosales, está diciendo, aunque sea implícitamente, que la muerte no interrumpe nada o que, al menos, no interrumpe lo fundamental, la amistad, el amor entre dos amigos: ¿cómo, si no, iba a ser posible entonces esta conversación entre el amigo vivo y el amigo muerto?; ¿cómo, si no, podría escribir el peruano al final del poema:

«porque te quiero a dos, Alfonso, / y casi lo podría decir, eternamente?»

Otro de los puntos de confluencia con Vallejo, que me parece bien interesante, es la construcción de la figura materna. Pienso que la figura materna rosaliana, que podemos percibir no sólo en *La casa encendida*, sino también en *El contenido del corazón*, es, como la madre vallejiana, una madre completa, como diría el psicoanálisis; es decir, ésa que se completa con el hijo, que, para él, todo lo tiene y todo se lo ofrece, que forma con él una especie de unidad indisoluble y única; madre, así, total, que, sólo con *ser*, otorga sentido al mundo. Ese lugar de la madre rosaliana se aprecia ya en el poema-dedicatoria con el que se abre *La casa encendida* (poema que variará ligeramente y se hará más ambiguo en la segunda versión, de 1967, donde el protagonismo de la figura materna se atenúa, y que, incluso, llegará a desaparecer en la edición de 1981 de la *Poesía reunida*): «Como si tú ya fueras la palabra precisa, / me bastaba callar para besarte... / [...] verte muda mirándote en el alma, persuadida / a ser palabra al fin, pura palabra, / diciéndose a sí misma» (1949). La madre es palabra que se dice a sí misma, es decir, es palabra completa que no necesita que nadie la diga para ser, frente a la que el niño ni siquiera necesita tampoco decirse; le basta callar, besar, para que todo tenga sentido. Ese mismo lugar de completud ocupa la figura materna en *El contenido del corazón*, que es, como se ha dicho, «un verdadero poema total a la madre» (Conte, 1971: 456). Leemos allí en referencia a la madre: «Cuando estábamos juntos la realidad me parecía existente con esa plenitud de revelación que a veces tiene el mar. Estando juntos, en cualquier parte donde estuviéramos, me encontraba en mi patria. Estando juntos no era preciso preguntar. Todo era cierto» (1996: 367). Una visión similar tenemos de la madre vallejiana, de la que el sujeto poético afirma: «Mi madre me ajusta el abrigo, no porque empieze a nevar, sino para que empiece a nevar» («El buen sentido»). Madres, así, dadoras de sentido total. (Será, por cierto, interesante, explorar, tanto en Vallejo como en Rosales, hasta qué punto la ausencia de la madre condicionará la exigencia de «dación de sentido» a ese «Dios inexistente» al que se refiere Maramoro; ¿no se multiplicará la exigencia de sentido cuando la madre dadora desaparezca, no será entonces cuando pierda, verdaderamente, todo su sentido?). Veamos, por ejemplo, otro poema de Vallejo, el LXV, de *Trilce* y un fragmento del capítulo IV donde aparece la madre en *La casa encendida*. Escribe Vallejo: «Madre, me voy mañana a Santiago, a mojarne en tu bendición y en tu llanto. / Acomodando estoy mis desengaños y el rosado de llaga de mis falsos trájines / [...] Así, muetra inmortal. Así. / Bajo los dobles arcos de tu sangre, por donde / hay que pasar tan de puntillas / que hasta mi padre / para ir por allí, / humildóse hasta menos de la mitad del hombre, / hasta ser el primer pequeño que tuviste. / Así, muetra inmortal. / Entre la columnata de tus huesos / que no puede caer ni a lloros, / y a cuyo lado ni el Destino pudo entrometer / ni un solo dedo suyo. / Así, muetra inmortal. /

Así». (184). Escribe Rosales: «¡vamos a hablar! mientras recuerdo, madre, / madre, mientras recuerdo / que hemos vivido el mismo corazón / durante largos meses [...] porque tú sabes bien; / tú sí lo sabes; tú siempre lo supiste / que eres tú quien me cuida, / que eres tú quien me sigue cuidando / que es tu paso quien suena en mi latido / que yo he dolido mucho para lograr vivir, / que yo sigo doliendo todavía / allá en el centro de tu vientre, allá en el fruto de tu vientre / y encendiéndome en él, / y ardiendo de tu carne y de tu sangre, / y ardiendo hacia tu nombre» (Rosales, 1949: 102). Hay, en ambos poemas, dos madres muertas convertidas en madres inmortales; dos conversaciones, dos diálogos íntimos entre hijo-vivo y madre-muerta, y, sobre todo, hay en ambos textos ese otro rasgo, ya señalado por Ávila y Schnabel como presente en ambos poetas, que es la utilización del cuerpo, de lo somático, para establecer la comunicación con los otros: el personaje vallejiano atravesará el arco de la sangre, la columna de los huesos de la madre para reunirse con ella; el personaje rosaliano vuelve al vientre materno para hablar con la madre, suenan los pasos de ella en el latido de su corazón. (Sería también interesante, pienso, preguntarse si no será esta relación madre-hijo a través del cuerpo, somática, la que funcionará como modelo para la comunicación con los demás *otros* cercanos). Podríamos decir, sin embargo, que la figura materna de *La casa...* tiene dos caras complementarias. La segunda cara no es la de la madre real, Esperanza, sino la de la niñera, el aya Pepona. También la construcción de la niñera tiene reminiscencias de ciertas imágenes de la figura materna vallejiana. Pensemos, si no, en la imagen de Pepona, quien aparece, junto a los padres, en el capítulo IV del poemario: «y estaba siempre / tan morena de grasa, / que parecía como una lámpara / vestida con aquel buen aceite, tan pávido de la conformidad; / y era tan perezosa, / que sólo con sentarse / comenzaba a tener un gesto completamente inútil de pañuelo doblado, de pañuelo de hierbas; / y vosotros recordaréis conmigo / que tenía un cuerpo grande y popular, / y una carne remisa y confluente» (1949: 97). ¿No recuerda esta Pepona a la figura materna del poema XXIII, la «Tahona estuosa...» de *Trilce*? Si uno imagina a la madre vallejiana llena de harina, «tierna dulcera de amor», tanto en la vida como en la muerte («Hoy / que hasta tus puros huesos estarán harinas»), aquí encontramos a la madre-aya, Pepona, llena de grasa; la vallejiana daba pan, bizcochos, madre-panadera; esta madre complementaria rosaliana dará más bien calor humano, madre-lámpara. Estas figuras maternas están estrechamente ligadas a esa infancia-paraiso construida y anhelada por ambos sujetos poéticos. Así, en el poema III de *Trilce*, el sujeto lírico es una especie de niño-recluso de la infancia, esperando a los adultos, y sobre todo, a la madre, que no están, que no llegan: «Las personas mayores / ¿a qué hora volverán? / [...] Madre dijo que no demoraría. / [...] Ya no tengamos pena. Vamos viendo / los barcos ¡el mío es más bonito de todos! / con los cuales jugamos todo el santo día / [...] Aguardamos así, obedientes y sin más / remedio, la vuelta, el desagravio / de los mayores siempre delanteros / dejándonos en casa a los pequeños, / como si también nosotros / no pudiésemos partir. / ¿Aguedita, Nativa, Mijuel? / Llamo, busco al tanteo en la oscuridad. / No me vayan a haber dejado solo, / y el único recluso sea yo» (113). En el capítulo IV de *La Casa...* Rosales sigue rememorando al aya Pepona y su rememoración, sobre todo en la segunda versión de *La casa...*, puede leerse como una reescritura de este poema vallejiano: «y vosotros sabéis / que todos los hermanos

hemos vivido dentro de ella, / sin encontrar la puerta de salida / durante muchos años, / que sus manos han sido las paredes de la primera casa que tuvimos, / durante muchos años, / hasta que al fin la casa grande, / la casa de la infancia fue cayéndose / la casa de hora única, con su cielo y su juego indivisibles, / se fue cayendo, al fin, sobre nosotros, con la muerte de Pepa» (Rosales, 1969: 85). Aquí la reclusión no es forzada, sino voluntaria; no se trata del hombre preso en el recuerdo del niño, del pasado, de la casa y de la infancia; es la propia infancia la que constituye una reclusión voluntaria, querida, para todos los hermanos, en la figura maternal. En el poema de Vallejo, la muerte, la ausencia de los seres queridos y de



Luis Rosales, tras su ingreso en la Real Academia Española, con Jorge Luis Borges y Julián Marías. Archivo Histórico Nacional, Madrid.

la madre provocan la reclusión solitaria en ese mundo del pasado infantil; en el fragmento de Rosales, la muerte de la madre-aya hará salir, a su pesar, a los niños de la reclusión protectora de la infancia. El resultado es, en uno y otro caso, el mismo: soledad, añoranza, intemperie.

Podríamos continuar enumerando confluencias, concomitancias, entre Vallejo y el Rosales de *La casa...* Voy a limitarme, por razones de espacio, a apuntar sólo algunos de los vallejanismos rosalianos en el libro: «la palabra que se resiente un poco de cojera»; o «madramado, al fin, sobre tu pecho», o «ahora que estoy cicatrizado, abierto y disponible».

No quisiera concluir sin señalar que las concomitancias señaladas no suponen, desde luego, identidad. Hay, sin duda, diferencias entre Vallejo y el Rosales de *La casa encendida*. Por ejemplo, los poemas en verso libre del peruano suelen poseer un ritmo rápido, cortante, condensado, donde la reiteración suele limitarse a la anáfora simple. En *La casa...*, por el contrario, el ritmo es mucho más versicular y tiene una tendencia hacia la lentitud, hacia la demora; el poema está siempre como volviendo, como regresando sobre sí mismo («vivir es volver», dirá Rosales); las reiteraciones, las anáforas textuales, tienen un gran protagonismo. También el tono difiere, de inocencia, ingenuidad, infantil, en Vallejo; melancólico, nostálgico, en *La casa...* Y es que el sujeto lírico vallejiano cuando habla de la infancia suele hablar desde el niño, entra en el pasado y se convierte en niño; mientras que el sujeto poético rosaliano en *La casa encendida* no está dentro del niño, sino que lo mira desde lejos, desde el presente, un presente adulto que se impone. Vallejo quiere regresar a la maravilla de la infancia; Rosales quiere que la maravilla de la infancia ilumine, encienda, su adultez.

M. R. G.—UNIVERSIDAD DE GRANADA