Juan Manuel Rozas: El *Cancionerillo de la Viñona* y *La partida*

ANTOLOGÍA DE TEXTOS POÉTICOS INÉDITOS

(Introducción, selección y notas de José Luis Bernal)

Al enfrentarnos con el reto de espigar una obra poética inédita, en bullente proceso de conformación y fijación definitiva, que la muerte vino a truncar, los temores, dudas, recelos y cuidados se multiplican abrumadoramente. Coercen nuestra tarea el conocimiento y familiaridad, nunca definitivos, ni sancionadores, con el trabajo de creación del poeta, así como el prurito de no hacer algo que aparente ser una especie de rescate 'post mortem' laudatorio, rescate que quizás, antes que nada, traicionaría la voluntad última del creador. Nuestra selección, pues, no es sino una de las posibles soluciones aceptables que la publicación de la obra inédita de un poeta ya desaparecido puede recibir. En nuestro caso, hemos querido tener presentes, como asidero en tan delicada tarea, ciertos principios irrenunciables. Por ejemplo, que creemos bastante impúdico publicar lo que un poeta ha dejado inédito. Sin embargo, la impudicia del caso que nos ocupa se mitiga a la luz de la más que probable involuntariedad o ineluctabilidad de su carácter inédito[1]. Queremos decir que quizás si la muerte no hubiera truncado su apasionado proceso

1 Nos referimos, obviamente, a la muerte que, para la sorpresa de todos, se llevó a Rozas en el mes de enero de 1986. El poeta, más consciente que nadie del verdadero riesgo que la cita quirúrgica de aquella navidad comportaba, sólo dejó listo para su publicación *Ostinato*, última entrega definitivamente supervisada por él, que verá la luz en la colección «Alcazaba» del Servicio de Publicaciones de la Excma. Diputación de Badajoz. En este sentido, también dejó instrucciones precisas sobre el destino de un libro inconcluso pero publicable, *disCURSO mANUAL*, aparecido recientemente en una edición no venal dentro de la colección «Teselas» de ediciones NORBA 10004, de Cáceres. De este último libro se anticiparon varios textos («Beatus ille», «Homenaje a don Luis de Góngora», «Quevedo», «el rascacielos» y «Soneto Pino espejo») en el número de homenaje que con motivo de la muerte del poeta publicó la revista *Gálibo* (n.º 4-5, 1986). El resto de proyectos de libros y poemas sueltos guardados en sus carpetas se dan cita, seleccionados, en la presente antología.

de creación poética, renacido en los últimos años de su vida, muchos de los textos que ahora rescatamos hubieran, seguramente, visto la luz más tarde o más temprano, tal y como aquí se presentan o en una forma más pulida y meditada.

Asimismo, por lo que conocimos de la continuada labor de lima y revisión que Rozas aplicaba celosamente a su poesía, sin duda alguna los textos que siguen se hubieran modificado parcial o totalmente, o bien se les hubiera dado un destino y parentesco diferentes a los que aquí se refieren. Por todo ello no extrañará que nuestro rescate textual de inéditos no haya podido ni querido ser exhaustivo, con el fin de no contravenir íntimamente la voluntad del poeta, por lo demás ya inasible.

En efecto, no se trata de hacer, como antes comentábamos, arqueología poética, sino de publicar aquellos poemas que, presentando las mínimas dudas razonables sobre su fijación textual —nunca sabremos si definitiva—, iluminen, completen o enriquezcan la obra poética publicada por el autor o por su expresa voluntad y decisión[2].

Los textos que siguen forman, pues, una abigarrada gavilla que en modo alguno tendrá un significado unitario, ni dedisivo, dada su ine-

2 Rozas publicó en vida dos libros de poemas: *De la consolación y de sus dioses,* Santander, La isla de los ratones, 1984; y *Cancionero doble,* Cáceres, colección Palinodia, 1985. Asimismo, sólo anticipó en revistas escasísimas muestras: en *Residencia* (n.° 9, año III, época III, 1983) publicó, con el seudónimo «Ulysses-Joyce», el poema «Anochecer en Lesbos», luego incluido en *De la consolación y de sus dioses.* En realidad, Rozas se había presentado bajo el susodicho seudónimo al certamen poético Residencia, de cuyo jurado era presidente, para probar y probarse, desde el anonimato, su renacida fe poética; el libro que presentó al premio, con el título *Horizonte inconsútil* (que luego pasaría a título de poema en *De la consolación...,* cuya primera parte se titula, a su vez, «Noche inconsútil»), resultó ser el que más gustó al jurado y Rozas hubo de confesar su broma amigable. Poco tiempo después publicó en *Gálibo* (n.° 2, mayo de 1984) dos nuevos textos de *De la Consolación y de sus dioses:* «Llegada de los dioses» y «6 de enero en el Far-West». También en *Gálibo* (n.° 3, marzo de 1985) se publicó un adelanto del *Cancionero doble* —libro que se publicaría en septiembre de ese año—, exactamente la primera parte íntegra (los cinco primeros poemas, numerados en arábigo y en romano, del Anónimo de Yuste y de Guadalupe Villarreal, respectivamente) y los sendos poemas decimocuartos («XIV» y «14»). Además de los textos, lógicamente, lo más sugerente de este anticipo de *Gálibo* era la nota introductoria que Rozas, en calidad de editor, escribió, adelantando el sugerente juego de heterónimos del libro y su complejo significado, así como paliando, si mínimamente, el indiscutible desconcierto que los textos, atribuidos a unos tales Anónimo de Yuste y Guadalupe Villarreal, producirían en los lectores. Por último, y aunque se publicaran póstumamente y no fueran inéditos, me parece interesante citar los cuatro textos que *Anaquel* (n.° 4, noviembre de 1986) recoge en el centro de su homenaje a Rozas, ya que dichos textos se reproducen facsimilarmente, autógrafos, con las consiguientes tachaduras, enmiendas, etc. propias del texto en proceso. Se trata de los poemas, algunos con notables

quívoca naturale: a de obra en marcha, en proceso. Tal advertencia no es, a nuetro juicio, gratuita por obvia, ya que una de las obseciones y claves interpretativas de la obra de Rozas es la «cohesión estructural y suficiencia significativa coherente» de todos sus libros, que, a la sazón, no eran meras colecciones de textos, sino «*Todos*» orgánicos, caracterizados por su unidad è interacción significativa, según el modelo «guilleniano». Es, pues, lógicamente imposible aventurar cualquier lectura integradora de los textos que siguen, aunque su conocimiento coadyuve, de manera a veces pertinentísima, a la comprensión unitaria de la obra poética de Rozas publicada.

Todo lo dicho no significa, sin embargo, que los libros proyectados como álveos de los textos aquí seleccionados, a saber: *Cancionerillo de la Viñona* y *La partida,* no estuvieran en un avanzado estado de configuración, si de naturaleza muy diferente.

El *Cancionerillo de la Viñona* es, como reza el título, un libro abierto, un libro-río, un libro de acarreo, en el que, a la manera de muchos cancioneros antiguos (de ahí la precisión coercitiva del título), el poeta añade sin solución de continuidad textos y textos derivados o justificados por muy diferentes necesidades y circunstancias.

El hilo conductor y cohesivo del conjunto está ya expresado en el título. En efecto, su aparente irrelevancia, como en múltiples cancioneros, va más allá del puro guiño filológico del marbete[3] ya que atañe al proceso compositivo del conjunto, así como a la honda huella biográfica y vital que marca al Rozas maduro en su asentamiento extremeño. «La Viñona» es la casa de campo de los Rozas, enclavada en el significativo «valle» que guió los días y las horas últimos del poeta, como leemos

variantes respecto al texto definitivo, «Ecolegía», «Canzoniere S», «Memoria de Ariadna» (los tres de *De la consolación y de sus dioses)* y «Memorial del sendero» (de *Cancionero doble).*

3 Sobre la conciencia, lógica por otra parte y aun esperable, de Rozas en la titulación de sus textos, y por su proximidad al caso que ahora nos ocupa, recuérdese el juego de sentidos e implicaciones filológicas y vitales del *Cancionero doble,* op. cit. Para un análisis más pormenorizado de este libro cfrs.: José Luis Bernal, «El *Cancionero doble* como reafirmación poética» en *Extremadura,* Cáceres, 8 de diciembre de 1985, «Hojas de cultura», pág. 13; y Julio Neira, «Juan Manuel Rozas: El profesor y el poeta en el proceso de creación de *Cancionero doble*» en *Anuario de estudios filológicos,* n.° IX (Homenaje a Juan Manuel Rozas), Cáceres, Universidad de Extremadura, 1986, págs. 211-223. Este artículo tiene el valor añadido de citar (en la nota 5) los trabajos aparecidos sobre la poesía de Rozas hasta 1987.

en Ostinato[4]. La Viñona, en la sierra de Los Lagares, mirando a la Sierra de Guadalupe, y con el inconfundible gesto ramoniano de sus chimeneas, era la casa hecha a la medida del hombre que la habitaba, era el refugio feliz de quien anhelaba escuchar también el *silencio;* era, en fin, el «beatus ille» horaciano que, con ropaje de Fray Luis, Rozas ya nos hizo atisbar magistralmente en su citado *disCURSO mANUAL*[5].

Los textos que Rozas habría destinado a su *Cancionerillo* serían, pues, en buen número poemas de «circunstancias» a la manera clásica, nacidos en el desamparo del impulso creativo aislado, sin casa-libro, y para los que el poeta habría reservado un seguro refugio bajo el emblema de su amada morada.

No obstante, nuestro *Cancionerillo* también parecía cumplir, por los textos conservados y supuestamente destinados a él, una función de acarreo heteróclito de poemas mucho más antiguos, revisados y actualizados, si era el caso, desde la nueva perspectiva de su epifanía poética[6]. En este sentido, el *Cancionarillo de la Viñona* respondería también, como advertíamos, a la antigua configuración y objetivo de ciertos cancioneros, definidos acertadamente por Moñino como «volúmenes de poesías varias».

Del mismo modo, a nuestro *Cancionerillo* también le cabría la fun-

4 Nos referimos a la parte titulada «Reloj del valle», constituida por veinticuatro poemas que recorren alegórica y prácticamente las veinticuatro horas del día-vida en La Viñona. Prueba palmaria de esta relación es que entre los «papeles» agrupados bajo el marbete de *Cancionerillo de la Viñona* encontramos mecanografiado el poema «Trujillo» (sic), cuyo texto, si con ligerísimas variantes, coincide con el poema «8», (ahora sin título, o, mejor dicho, elevando a título la hora del día a la que se refiere el poema) de «Reloj del valle» en *Ostinato,* op. cit. pág. 49. De la impronta de este paisaje y sus particulares señas de identidad en el poeta nos ofrece un claro testimonio el poema «7» de «Reloj del valle», cuyos primeros versos dibujan con precisión el entorno físico inmediato del 'mirador' del valle desde donde escribe Rozas:

> «El museo se agranda hasta ser geografía:
> Herguijuela, Conquista, Garciaz.
> Y La Viñona, en vuelo, cátedra del espía.»
>
> *(Ostinato,* op. cit., pág. 48)

Para mayor abundamiento en estos aspectos véase José Luis Bernal, «Juan Manuel Rozas y su sabio *Ostinato* poético» en *Revista de Estudios Extremeños,* tomo XLII, n.° II, Badajoz, 1986, especialmente las páginas 468-469.

5 Cfr. ed. cit. pág. 19. Este texto, como advertíamos, fue anticipado en el número homenaje que la revista *Gálibo* publicó al morir el poeta, pág. 56.

6 Ello explica, sin ir más lejos, que en la carpeta conservada se encuentren textos autógrafos o mecanografiados, con correcciones o sin ellas, con fecha o fácilmente fechables. cuya datación se retrotrae hasta los años sesenta o comienzos de los setenta.

ción de poder albergar textos desechados en las selecciones finales de los libros que Rozas sí publicó o fijó definitivamente para su publicación, *De la consolación y de sus dioses, Cancionero doble* y *Ostinato.*

Nada de ello empece, sin embargo, la existencia en nuestro libro de textos autónomos, válidos y autosuficientes, aunque a veces delaten su relación fraterna con los sucesivos ciclos de su obra editada. Sirva como ejemplo de este hibridismo esencial de muchos textos el poema «Siesta» del *Cancionerillo*[7]. Por un lado, es un texto relacionable claramente con el poema «17» de «Reloj del valle», también centrado en la hora de la siesta; y por otro lado, sus dos primeros versos, excelentes y generadores del resto, ejemplifican perfectamente la armonía tonal del Rozas maduro y sosegado del *Cancionerillo:*

«La siesta se me duerme
como un blanco mastín sobre la nieve.»[8].

En realidad, resulta imposible, a la luz de lo expuesto y dadas las escasas directrices e indicaciones dejadas por Rozas, aventurar una fisonomía aproximada del libro, en el que hay desde textos inequívocamente vinculados a él, —textos que cuando ha sido posible hemos seleccionado—, hasta poemas que nunca sabremos si la intención última de Rozas hubiera sido darles cobijo en el libro, particularmente nos referimos a los textos desechados de libros coetáneos, como «memoriales» y «madrigales» del *Cancionero doble.* Pese a todo hemos preferido optar por un criterio generoso en nuestra selección, criterio que en último término parece estar más acorde con la idea primera que del libro parecía tener Rozas, según exponíamos anteriormente.

La partida, responde, por el contrario, a unos móviles y objetivos diametralmente opuestos a los del *Cancionerillo de la Viñona.*

El libro surge al abrigo de unos estímulos concretos, entre otros: la pasión de Rozas por el ajedrez, la lectura-glosa del texto ajedrecístico

7 No recogemos el texto en la antología por evidenciar el autógrafo un estado no definitivo en varios versos.

8 Recuérdese el texto «11» de «Reloj del valle», y el claro homenaje a sus queridos mastines Lost y Rex, que ya fueran testigos mudos de la invocación inicial de la «Llegada de los dioses» en *De la consolación y de sus dioses,* ed. cit. pág. 15:
«¿Por qué, mis canes negros, no ladráis a los dioses...»

de Martín de Reina[9] y la subyugante, pese a su abundantísimo empleo, alegoría-imagen-metáfora de la partida o tablero de ajedrez, como partida de la muerte y la vida, que tan sugerentes muestras dio en la vanguardia. Piénsese, por ejemplo, en el caso de Ramón, quien escribía en sus tempranas greguerías:

> «¡El magnetismo, la clave, la gracia formidable que hay en el ajedrezado es algo misterioso y absorbente, cuyo oscuro dominio nos somete!
>
> Es el contraste de la vida y la muerte, es la absorbencia de las viudas blancas y negras, es el *sí* y el *no*»[10].

No extraña, por ello, que el libro fuera apasionando y obsesionando a nuestro poeta en la última etapa de su vida-creación, pues, en realidad, su escritura se había convertido en una inmersión sin retorno en una ineluctable «partida», también con significado metapoético: la partida de la propia creación del poema, del libro; la partida de la continuidad-superación de su obra poética. Y, en efecto, el libro como «partida» devino en un empeño subyugante y doloroso, seguramente el más claro salto en el vacío de toda la creación poética de Rozas hasta ese momento, sin la presencia obsesiva, palpable en otros libros, del pasado-memoria, y sin atisbo alguno de autojustificación profesoral, liquidada ya magistralmente en *disCURSO mANUAL*. El proceso de creación de *La partida* lógicamente no fue lineal, sino, como en el propio juego, zigzagueante y plagado de estrategias. Rozas jugaba y era jugado por el libro, lo que se traslucía en una tensión creativa excepcional, que

9 Al frente del libro Rozas dispuso tres citas programáticas, la primera de Garci Rodríguez de Montalvo, del *Amadís*, la segunda de Martín de Reina y la tercera de su propia cosecha, bajo la rúbrica «J.M.R.», exactamente «Somos ruido de rosas», del poema «Ruido de rosas» del libro *De la consolación y de sus dioses*. Precisamente el proyectado último poema de *La partida*, dentro de un apéndice con el título «Jugadas censuradas por la Torre tras la muerte del Rey», era un «Brindis del peón. (Dístico final)» en el que leemos: «Ahora comprendo el Sur y mi deseo./Somos ruido de rozas. Con seseo.»

10 Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías selectas*, Madrid, Calleja, 1919, pág. 29. Tras la estela de Ramón podríamos situar el brillante ejemplo de Gerardo Diego, particularmente el de su poema «Ajedrez» de *Limbo*, cfr. *Obras completas*, vol. 1, Poesía, Madrid, Aguilar, 1989, pág. 700. En el caso de Diego el precedente no sólo es inmediato, Ramón, sino también lejano, e inserto en la tradición literaria: nos referimos a Jorge Manrique, a quien Diego dedicó dos conocidos textos. Manrique en la copla XXXIII de sus famosísimas *Coplas a la muerte de don Rodrigo Manrique* escribía:

> «Después de puesta la vida
> tantas vezes por su ley
> al tablero...
> vino la Muerte a llamar
> a su puerta.»

Aún más lejos, y nada ajeno a Diego y a Rozas, está también el eco del Arcipreste de Hita en su planto por la Trotaconventos Urraca, donde leemos:

> «tened que cras morredes, ca la vida es juego» (copla 1531d)

caracterizó los últimos meses de su vida. Como si de un tablero con sus piezas se tratara, el libro era abandonado durante algún tiempo (días u horas) para volver a él con redoblado ahínco, sintiéndose el poeta retado por la inasible e imaginaria naturaleza-juego de las piezas, antes de su fijación en el poema. El juego era consigo mismo, contra sí mismo, de ahí que los homenajes, recurrencias, interrelaciones o débitos que lo jalonan sean, en el fondo, lo de menos[11].

La partida, pues, viene a ser a la postre en la obra de Rozas una especie de codicilo que tiene su significado último en la propia «partida» del poeta con el «jaque mate» de la muerte. ¿Cabría sospechar si Rozas, cuya lucidez era abrumadora, no pensó en su debatida lucha con el libro, y en lógica coherencia con la catarsis y agonía creativa que este le exigía, en su propia muerte —en el riesgo de su muerte, habría que decir—, al entenderlo, a fin de cuentas, como trabado cedazo poético de la vida, de *su* vida?

Lógicamente, pues, el proceso de composición de *La partida* poco tiene que ver con el del *Cancionerillo de la Viñona. La partida* es el resultado de una honda y dilatada meditación, prospección y análisis. Su técnica compositiva es arquitectónica, pues el poeta pergeñó la estructura del conjunto, su armazón, al tiempo que le iba dando cuerpo con la creación de los mismos textos. Así la importancia de la geometría y el valor cinético de las piezas convierten cada poema en parte de un todo en fase (frase) de un movimiento orquestado. La «dispositio» y estructura del conjunto actúa a manera de tablero —sucesión trabada de cuadrículas— que permite el movimiento-existencia de las piezas[12].

11 Entre ellos piénsese en la cosmovisión barroca del conjunto y particularmente de algunas piezas, algo nada extraño en Rozas, autodefinido a través de la voz heterónima de Guadalupe Villarreal en el *Cancionero doble* como «Cantautor del barroco» (no se olvide, además, que nuetro autor estaba en los últimos meses de su vida compatibilizando su obsesiva creación poética con sus estudios sobre el Lope viejo, particularmente el Lope-Burguillos de las *Rimas);* o piénsese en la naturaleza romántica y vanguardista de otras piezas.

12 Siguiendo unas anotaciones manuscritas que Rozas dejó, a maneraa de esquema, en la portada del original mecanografiado de *La partida* [curiosamente bajo el título aparece manuscrito el siguiente subtítulo: «fragmentos provisionales», lo que nos advierte sobre la contingencia de cualquier ordenación y selección de los textos], nuestro libro se compondría de los siguientes poemas o partes: 1) 'Apertura de rosas', que seleccionamos; 2) 'Galope del caballo': 3) 'Sueño de la Torre', también seleccionado; 4) 'Ballet del alfil', igualmente seleccionado; 5) 'Libertad para Dama'; 6) 'Plural del Peón'; 7) 'Solitario del Rey'; 8) 'Elegía del claustro [Final de los espejos]'; 9) 'Apéndice: Jugadas censuradas por la Torre tras la muerte del Rey', que incluye los siguientes textos: «Carta del Alfil a la Torre», «Extrema unción de la Torre», «Epitafio del Alfil», «Música de la Reina», «Decreto» y «Brindis del peón», texto este

La partida entrevera las coordenadas de tiempo y espacio, exigiendo por ello el «movimiento», o, si se quiere, el movimiento deviene necesario en tanto que los poemas *son* por el tiempo y en el espacio.

Otra de las ideas rectoras más importantes del libro, implícita en la misma «partida de ajedrez», es la de *espejo,* que nos aboca al dualismo inherente al juego y que sostiene buena parte de la simbología que este tiene (la muerte *versus* la vida; lo blanco *versus* lo negro, etc.) El juego de opósitos que se establece —cada pieza tiene en el tablero su reflejo opósito— implica que las piezas tendrán su valor *per se,* normalmente apoyado en un rasgo, cualidad o motivo distintivo: para el Rey es la «soledad»; para la Dama es la «música»; para el Alfil es el «Ballet» (el Alfil se encarnará en la figura mitológica de Ganimedes, copero de

último del que se ofrecen dos versiones, en realidad dos textos, opcionales pero quizá compatibles en la intención última de Rozas. Con excepción de este último 'Apéndice', que se compone de seis/siete textos, y cuya naturaleza es obviamente distinta al disponerse como coda heteróclita del conjunto, el resto de los ocho poemas arriba mencionados o bien tienen una estructura simple (queremos decir que no están divididos en partes o secuencias), es el caso de los textos 1, 2, 4, 6 y 8, o bien presentan lo que podríamos llamar una estructura dramática y fuertemente equilibrada, basada en la división en cinco partes, tan del guso de Rozas, eco fiel de Guillén [bástenos pensar en la estructura de *Ostinato),* es el caso de los poemas 3, 5 y 7, verdaderos poemas mayores del conjunto. Sin embargo, independientemente del grado de fijación definitiva de los textos citados, no todo estaba tan claro en nuestro libro: 1.°.—¿Podemos estar seguros de la ordenación ofrecida, con excepción hecha del poema 1 y del 'Apéndice'? 2.°.—Hay un texto, que no he citado intencionadamente, en el que Rozas trabajaba con afán en sus últimos días; pretendía se un poema eje, que transitara por el libro, como la mano del jugador transita por el tablero, dando cohesión y sentido al conjunto, como movimiento armónico de un todo trabado e interdependiente; el poema en cuestión se titulaba «El guante». Su estructura y disposición, que eran sus mayores problemas, no quedaron definitivamente resueltas: Rozas escribió, por un lado, una especie de 'suite', compuesta por cuatro partes; y, por otro lado, escribió un texto que pensaba disponer, un verso sólo en cada página, a lo largo del libro, con la indicación expresa de que dichos versos habrían de imprimirse en cursiva [no es casual que se trate de siete versos, los cuales coinciden, si exceptuamos la suite «El guante» antes citada, con las siete pausas intertextuales que habría entre los nueve poemas mencionados más arriba]. Copio los siete versos, dado su obvio interés: *«Dime, guante de insomnio,»/«que sostienes la garra del neblí de la niebla,»/«pues creí que eras seda enamorada»/«o manopla de cantos infantiles,»/«¿dónde sueña la mano que gobierna tu índice?»/«Tal vez mano derecha, tal izquierda.»/«O la nada, final de la partida.»*

Y 3.°.—Entre los papeles y anotaciones de *La partida* encontramos otro poema, si mero boceto, consistente en un caligrama o poema dibujado sin título definido, que representa un tablero de ajedrez con sus sesenta y cuatro cuadrículas, dentro de las cuales el poeta dispone, estratégicamente colocadas, una serie de letras que construyen, hasta donde hemos podido descifrar, el verso «Dime guante de insomnio», más arriba copiado. ¿Pretendía el poeta utilizar este texto como ilustración gráfica de la partida poética del libro, al modo de los tratados de ajedrez?, o ¿pensaba emplearlo como guía de lectura, explicando la funcionalidad del poema «El guante»?...

los dioses); para el Caballo es el «galope»; para la Torre es la «meditación» (el poema «Sueño de la Torre» se tituló en un primer momento «Meditación de la Torre»), el «intelectualismo»; y para el Peón es lo «plural», en tanto que simboliza lo impersonal e intrahistórico, al pueblo. Pero a su vez las piezas tendrán un valor *por los otros,* estableciéndose un haz de interrelaciones complejísimo.

Rozas no ultimó, como ya hemos adelantado, el libro. En realidad, lo que tenemos es un mero atisbo de lo que proyectaba (borradores de estructura, haces de correspondencias, esbozos de ordenamientos de los textos, alusión a poemas goznes no escritos, si necesarios, etc.). El andamiaje y estructura del conjunto se le fue complicando al poeta entre las manos, haciéndose más y más críptico, más y más ambicioso. El balance, tronzado el libro por la muerte, está constituido por algunos textos meritorios, considerablemente madurados, que ahora ofrecemos, aunque, como apuntábamos, desprovistos del movimiento-juego para el que fueron creados y sin el que su sentido está ineludiblemente trunco. El resto de borradores y demás material, antes citado, sólo nos permiten otear un horizonte apasionante si inalcanzable, del que nuestras palabras han querido dejar constancia[13].

13 En la antología de textos que la revista *Gálibo* publica en su homenaje a Juan Manuel Rozas (n.° 4-5, op. cit., págs. 54-55), se recogieron dos poemas de *La partida:* «Sueño de la Torre. 1» y «Epitafio del alfil». El primero de ellos se reproduce ahora de nuevo, pero inserto en su serie completa.

1.—De *Cancionerillo de la Viñona*

Baccion di adagio[14]

(Homenaje a G. B. Marino)

Albinoni sospecha que este baccio di ghiaccio
es la nota dormida nella neve del legno.
No te fies, adagio, que el roce de tus labios
podría ser la fuga del sueño de la orquesta
y hacer volar i musici assai presto nel'aria
hacia la primavera del furioso desnudo,
troppo allegro con fuoco y molto appassionato.

14 Se conserva autógrafo. Es un poema coetáneo de *Ostinato*. No extraña por ello que su interés resida en testimoniar una de las columnas vertebrales de la vertiginosa labor creativa del último Rozas: la **música**. En este caso el motivo inspirador no es otro que el famoso *Adaggio* de Tommaso Albinoni, el músico de la escuela veneciana, cuya creación más conocida es el *Adaggio para cuerda y órgano*, que nos ha llegado con arreglo de Remo Giazotto. En el verso 5 leemos: «i musici», los músicos, en una segura alusión al excelente conjunto instrumental, formado en Roma hacia 1952, *I musici*, especialista en música barroca, y probable intérprete de la versión escuchada por Rozas del *Adaggio*.

En realidad, buena parte, si no toda, la creación poética de Rozas en los años finales de su vida, con el ejemplo extremo de *Ostinato*, nacida al calor y aliento de su casa de campo, La Viñona, tiene un fondo musical. Hasta la misma actividad investigadora de Rozas se acogía a la incólume compañía de la música, como en cierto modo testimonia nuestro poema en tanto homenaje a Marino, por quien Rozas sentía admiración (piénsese, por ejemplo, en el estudio de Rozas *Sobre Marino y España*, Madrid, Editora Nacional, 1978). De ahí la intencionada dualidad lingüística del texto, muy moderna, pero también muy clásica, que refuerza la idea de artificio lúdico, de manierismo expresivo, y que es cauce perfecto del contenido del poema: musical y metamusical. El eco de Lope, vía Marino, es de nuevo evidente.

Mano de infancia y paz[15]

Por la inmortalidad,
lejana como infancia
de leyenda y de rima,
abandonada,
como un caballo exhausto
en la frontera del regreso,
y por nuestra memoria,
nuestra más pura ofrenda,
en día de himeneo jubiloso,
ágape de cenizas
y concelebración de los recuerdos,
danos la paz,
como mano tendida
en la penumbra en piedra de este templo.

——o——

Por tu pequeño corazón
rueda
mi vida,
la vida de mis padres
y el secreto de toda nuestra muerte.

15 Texto mecanografiado. Seguramente es coetáneo del ciclo de *De la consolación y de sus dioses,* pues al menos sus motivos centrales coinciden plenamente con una de las vetas inspiradoras claves del citado libro: la *infancia,* asediada a través de sus «dioses», de la «memoria». Obsérvese, además, el tono hímnico, religioso, como si de una oración se tratase, de nuestro texto, que parafrasea intencionadamente algunas expresiones litúrgicas. La religiosidad libérrima, íntima y dolorsamente agnóstica del Rozas último homenajea aquí al joven Rozas convencidamente religioso.

Cuídala como tuya y vence, desvelado, este sendero,
como si fuese el valle de los sueños,
cantando y conservando la memoria,
en la cuna mecida por el tiempo,
de diez generaciones
uncidas
a tu verso.

[Lagasca, 1965.
Entonces y ahora, 1984][16]

Madrigal del Tajo[17]

Oh tajo
y Tejo hermoso
sobre tus aguas
de Garcilaso a mí
la ondulada corriente
de mil endecasílabos
con desnudos de almas y de ninfas.

16 El poema, conservado autógrafo, con una primera versión tachada encima de la que ofrecemos, se copió en el reverso de una felicitación navideña (navidad de 1984-5) del Presidente de la Junta de Castilla-La Mancha, José Bono, a Rozas, machego, como se sabe, de nacimiento. La felicitación ofrecía un grabado del palacio de Fuensalida en Toledo, sede la presidencia de la Junta de Comunidades de Castilla. Rozas, pues, escribía a las espaldas de su pasado un texto que venía precisamente del pasado. En efecto, en este poema Rozas corrobora, como indica la datación, un texto muy temprano (1965) veinte años después (1984, fecha de la copia que se conserva). El texto, fechado originariamente en Lagasa (admítase la sinécdoque), segunda casa madrileña del joven matrimonio Rozas, en la que vivieron diez inolvidables años, surge probablemente al hilo del nacimiento de su tercer hijo («pequeño corazón»). La humanidad profunda y sincera del poeta no ofrece dudas.

17 Este poema pertenece obviamente al ciclo del *Cancionero doble,* libro en el que encontramos, puestos en boca del «Anónimo de Yuste», «memoriales» y «madrigales» conformando el parlamento del amante en el diálogo amoroso del libro. Temáticamente este «Madrigal» no tiene nada que ver con los del anónimo que encontramos en el *Cancionero,* razón quizá decisiva para su rechazo en la selección final, guiada prioritariamente por la construcción del mencionado diálogo. Probablemente el texto fuera un ejercicio-homenaje de Rozas al madrigal, cuyo molde clásico, se vería dado la vuelta modernamente, si aprovechando el tono y resonancia poéticos del modelo, tal y como sistemáticamente se aprecia en el *Cancionero.* Por lo demás, la glosa del poema al bucolismo renacentista garcilasiano, con el marco del Tajo, es evidente. Precisamente este aspecto sí que enlaza abiertamente con el *Cancionero,* en tanto cancionero amoroso.

El amistad, oh Licio, verdadera[18],
en igualdad de clima
y libertad serena,
se hace muro de sombras,
desde el *usted* de los mensajes.

Pruebas nos dan los libros y los siglos
que amputaron sus brazos,
como las lenguas hieren
las palabras secuaces,
desde el *vuesa merced* de los teatros.

Tutéame sin sueño ni astrolabio,
sólo por ser hemanos en la muerte
y el verso, y crecer juntos,

18 Este poema lleva una dedicatoria elevada a título que el pudor me ha hecho ocultar en el seno de esta nota, dice así: «A José Luis Bernal». En efecto, el poema está escrito para quien suscribe estas líneas, de modo que, como decíamos, la supuesta dedicatoria fue elevada a la categoría de título. El texto habla de la *amistad*, de nuestra amistad, y se construye sobre concretas experiencias y vivencias que compartimos. Con todo, de ahí mi intencionada supresión del título, el poema trasciende el motivo preciso que lo inspiró y revela un gesto vital, una humanidad sencilla y sabia, así como una actitud ante el mundo (= los otros) ejemplar; y todo ello elevado a 'lenguaje de poema', en términos guillenianos, cargado de sentido.

Por lo demás, la construcción formal del texto tiene un inconfundible aire clásico, áureo. El tono de epístola (nuevo gesto lopesco) corrobora la intimidad del escrito; su forma alirada se alinea con ciertas resonancias luisianas del texto, que apoyan la actitud vital e intelectual del Rozas maduro; ciertas expresiones añejas («El amistad...», «vuesa merced») dotan al poema de una buscada intemporalidad clásica; o la adopción del 'nombre poético' «Licio», tomado de Góngora, quien lo empleara, quizá para referirse a sí mismo, en los sonetos, ¡también de madurez!, de 'senectute', que comienzan «En este occidental, en este, oh Licio» y «Menos solicitó veloz saeta». "Licio" también es nombre mitológico, vinculado a la historia de Apolo, aunque tal significado no lo creo pertinente en nuestro texto.

Carpe diem, uxor[19]

Cuando pasen los años,
cuando tu belleza haya pasado a tus hijos
y a mi memoria.
Que yo envejezca pronto junto a ti,
que mis ojos se aturdan, y se canse
mi corazón. Y sobre todo,
que no recuerde entonces
esto que ahora te digo.

19 Se conserva mecanografiado con varias correcciones manuscritas, que hemos respetado en la versión que ofrecemos. Justo encima del título del texto aparece a mano el número «12», lo que nos hace pensar que quizá este texto, compuesto originariamente a finales de los años sesenta o principios de los setenta, hubiera sido corregido por Rozas pensando en el ciclo del *Cancionero doble,* libro al que por su temática podría vincularse fácilmente; sin embargo, los derroteros por los que evolucionó la personalidad del «Anónimo de Yuste», liberal, ácrata y aun libertina, pudieron impedir finalmente su inclusión en el libro, algo que, como ya hemos comentado, no le ocurrió sólo a este texto.

El título del poema, en latín, nos remite al tema-tópico del "carpe diem" ('goza este día') abundantísimo en nuestros líricos renacentistas, que seguían, si con precedentes intermedios como Tasso, el sendero abierto por Horacio y su «...carpe diem, quam minimum credula postero» (Oda XI, Libro Primero, "A Leucónoe") y, posteriormente, Ausonio y su no menos famoso «Collige virgo, rosas, dum flos novus, et nova pubes». Precisamente Ausonio, obsesionado por el paso del tiempo, rehuyó los tonos tristes y desesperados, como demuestra un famoso epigrama dedicado a su esposa (pensemos en el título de Rozas) donde leemos versos como estos: «Esposa, vivamos como hemos vivido y mantengamos/los nombres que en el primer tálamo aceptamos./Y no pase ningún día capaz de cambiar nuestra edad;/seré yo para ti un jovencito y tú una joven para mi.../...La experiencia es regalo de los años, pero no se deben contar». Nuestro poema, pues, se encuadra en un momento vital clave del Rozas joven, seguramente la época de Lagasca, tan fructífera para su creación poética y su investigación madura. Piénsese también, por ejemplo, que en 1969 publica su famoso artículo «Petrarquismo y rima en *-ento»;* amén de la relación que puede establecerse entre el tema, vitalista y actualizador, del motivo clásico con algunos de los rasgos del «27» —cuyo estudio ocupa ya a Rozas por esos años—, rasgos destacados sabiamente por él, a saber: La importancia de la pareja, de la compañera, y el sentimiento «hodiernista» que lo impregna todo.

No haber dormido nunca
casi altura
casi saber.
Las hojas
que levantan los sueños de un otoño perdido
caen
con el fruto hecho olvido, ebriedad o madera.

Nada recuerdo ahora, excepto el libro
que no llegué a escribir. Mis años veinte,
por las mismas estrellas navegables ¿navegables?
tuve
Y este postrero vuelo.[20]

Pequeña muerte[21]

Sepárate del sueño porque viene la gran
vigilia
la que piensa celofanes por ti
en la pared en blanco
sin ventana
con los ojos abiertos
de par en par

20 El poema, que se conserva mecanografiado, presenta numerosas e importantes correcciones manuscritas, perfectamente legibles, así como dos rasgos sumamente clarificadores: por un lado, Rozas ha tachado el título que originariamente tenía el texto: «A un libro»; y, por otro lado, ha datado el poema, también a mano, en «1984», seguramente en el momento de realizar las mencionadas correcciones. Se trata, pues, muy probablemente, de un texto antiguo, al menos anterior a 1984, que el poeta rescata en el citado año, revisándolo e introduciendo importantes variaciones. El resultado es un nuevo poema pertinentísimo para revelarnos el estado de ánimo de Rozas en un momento clave: el de su vertiginosa actividad creadora, renacida cerca 1984, y configurada en un primer e inaugural libro, publicado en octubre de 1984, *De la consolación y de sus dioses*. El Rozas lector (investigador y bibliógrafo) y bibliófilo, amante del libro y trabajador del libro, se embarca en un apasionante «postrero vuelo» (poético) que acabaría dando sentido a su propio «ciclo de senectute», por utilizar el sitagma acuñado por él, refiriéndose al Lope último y pleno.

En realidad, Rozas en su escritura poética, revelada en los dos últimos años de su vida, no hace sino redimir esa «poesía-libro» que no llegó a escribir antes o que, si fue escrita, dormía en el silencio; y a través de ella redimir su propio pasado, su memoria, su infancia y sus sueños. En este sentido, resulta clarificador un poema de *De la consolación y de sus dioses* «Lectura de Borges», cuyos últimos versos parecen enlazar directamente con nuestro texto.

21 Texto mecanografiado y fechado a mano por el autor en 1984. El poema está en una línea similar al anterior, pues puede leerse en clave metapoética. En efecto, Rozas

Piadosamente[22]

La música nos oye y se consuela con el silencio serio de nuestras bocas mudas. Un altavoz recoge, piadosamente, tanta continua muerte como velamos dentro. Se quedará el piano, junto a un vate andaluz, tras el visillo blanco prendido en bella mano. Se quebrará el sonido para formar nueva armonía. Y una música antigua engendrará otra nueva generación de música más alta. Hasta un silencio incomprensible, porque ahora no estamos aún en él y sólo es la palabra, porque mañana no sabremos si estamos, si estuvimos, o si todo florece entre las ruinas de la siesta de un dios interminable.

era más consciente que nadie de que su salida del «silencio», ya en plena madurez, era una especie de «suicidio», de inmolación, y, en cierto modo, de catarsis, sin vuelta atrás, sin guiños, ni falsos ademanes, sino henchida de consciencia, franca y lúcida. Léase, teniendo como fondo nuestro texto, toda la primera parte de «Ostinato» (en *Ostinato)* y particularmente recuérdese el poema «VI» de dicha parte, donde leemos: «Empañado de noche y de memoria,/me estoy acostumbrando a esta lluvia y vigilia./Entre dolor y danza,/ritmo, ritual o rueda de Fortuna./Un poema soñado del que soy el dueño y el durmiente.»

22 Este texto ilumina, en la serie que ofrecemos, una parcela más de la lírica de Rozas, si escasamente documentada, nos referimos al «poema en prosa». Entre sus libros publicados sólo encontramos en *De la consolación y de sus dioses* un hermosísimo poema en prosa titulado «Ruido de rosas». En este sentido, uno de los precedentes señeros para Rozas es Juan Ramón, tan admirado por él, sobre todo en su relación con el «27». En efecto, el moguereño ya desde *Platero,* pero decisivamente en su *Diario,* escribió poemas en prosa que planteaban la ruptura de barreras entre la prosa y el verso, ruptura fecundísima en la lírica contemporánea, y que tánto angustiaría al autor de *Leyenda,* como señaló el propio Rozas (cfr. «Juan Ramón y el 27. Hodiernismo e irracionalismo en la parte central del *Diario*» en *Juan Ramón Jiménez en su centenario,* Cáceres, 1981). Por lo demás, el texto gira en torno al leymotivo musical, ya comentado, en la lírica de Rozas, cuya importancia decisiva se hace patente en los poemas de *Ostinato,* especialmente en su primera parte.

[13]

memorial del vituperio[23]

de tantas diosas y de tantas ninfas
como venus consagra a sus poetas
la noche de san juan en sus hogueras
desde ella misma a lady chatterley
y maría egipcíaca cuando lo era
me destina fortunasicultura
una
dafne con el laurel
a pata coja
lucrecia necia
con clausor de piernas
isabel en camisa
sin fernando
florista de mayflower
en enero
olímpica con sexo
profanado
y voz ecologista
de los montes de venus

23 Como el ya mencionado en esta antología «Madrigal del Tajo», este poema pertenece al ciclo del *Cancionero doble*, exactamente a la serie de 'madrigales' y 'memoriales' puestos en boca del «Anónimo de Yuste». Como ocurría en los madrigales, poemas breves, normalmente amorosos, los memoriales del Anónimo, si en lo esencial contrahacen modernamente el modelo áureo, respetan, sin embargo, la arquitectura básica de este, en su calidad de escrito en el que se pide una merced o gracia, alegando los méritos o motivos oportunos para dicha solicitud. Seguramente nuestro texto, como algunos otros conservados e inéditos («memorial al gran plagio barra confiteor» o «La tarántula oscura»), fue desechado en la selección final y engarce del citado libro, en favor de otro poema con una funcionalidad idéntica pero mejor resuelto estéticamente (esa sería la razón en nuestro caso del número [13], intencionadamente mantenido ahora sobre el título, que indica presumiblemente su destino frustrado en el libro, cuya plaza la ocupa, con el mismo número, el «memorial con nota a pie de página de roberto de cáceres demonio»). Recuerdo perfectamente que el ciclo de escritura del *Cancionero* fue apasionante para su autor. Las voces de los heterónimos inventados y dialogantes en el libro terminaron suplantando a Rozas, que asistía perplejo al fluir de textos sorprendentemente ajenos a su voluntad. Su competencia hubo de limitarse, en tanto editor del *Cancionero*, a seleccionar los poemas, trabándolos en el conjunto. Nuestro «memorial del vituperio» fue uno de los textos rechazados, y la razón seguramente no fue otra que la inferior calidad del poema frente a otros textos, particularmente el mencionado poema 13 del libro. No obstante nuestro texto es perfectamente válido para ejemplificar —abundando en rasgos ya ejemplificados por el libro—, el descaro, la inverecundia, la causticidad, la irreverencia, etc., característicos del «Anónimo».

2.—De *La partida.*

Apertura de rosas[24]

En el lecho o jardín, apertura de rosas
heridas por el sueño de la siesta,
la pareja de dioses,
liviano el paraíso de sus cuerpos, aria sus corazones,
componen con sonrisas su ejército de sombras:
reyes, roques, corceles, alfiles, en marfiles,
que ennoblecen los dedos al tacto de la duda
y las risas apagan en el doble ballet de pensamientos.

De improviso, como fuerzas del sueño,
cruzan cándidas aves por el azul del cielo,
iniciando la uve, signo de la victoria o primavera,
y
lentamente
ella
con los brazos en cruz sobre la blanda yerba
saluda a los veleros del celestial tablero
y ostenta por entero su desnudo.

24 Como su nombre indica, este poema era el inaugural del libro, su primer movimiento. Cfr. la circularidad prevista del conjunto a la luz del supuesto poema final de *La partida*, el «Brindis del peón (Dístico final)» (vid. nota 9). En cierto modo en este texto están ya presentes buena parte de los recursos, obsesiones, leymotivos, etc., luego desarrollados en el libro. La apertura funciona, pues, como signo plurisignificativo y premonitorio de «la partida». Cfr. Las alusiones mitológicas y literarias, o el explícito erotismo de ciertas piezas y su simbología, dentro del ámbito cortesano en que nos moveremos, etc.

Los dos cuerpos se unen, laoconte y espejo,
y las bocas sollozan bífido claroscuro
hasta olvidar las sienes su diadema,
creadores ya sólo criaturas,
dulce metamorfosis de naufragio
y tibieza y tristeza de amadís y oriana.
A su luz olvidado,
el tablero compone la magia del continuo
laberinto de silva, orquesta en soledades
Los trebejos aceptan su fulgor
y endurecen la túnica de su épica muda.
Reyes, corceles, torres, alfiles, en marfiles, a la voz
de la dama, señora de la guerra,
entre el sol y la sombra,
o en blanco y negro de su apocalipsis,
por el jardín profundo se vigilan,
ahora que el silencio
deja escuchar
el doliente jadeo de los dioses,
paraíso encontrado, divinidad perdida.

Si los dioses cambiaron su cetro por las rosas,
las rosas serán ruido mientras que dure el día y la [batalla[25]

como álamos que escriben, contra el viento,
en el cielo metáforas adrede.

Aunque estés instalado,
Mercurio te conserve,
en primavera todavía inmóvil,
y yo mire de frente, y caminando,
los ecos ocres de este nuevo otoño.

«La Viñona», septiembre, 1984.

25 A propósito del «ruido de rosas», véase la nota (9).

Sueño de la Torre[26]
(enroque largo)

Antiguamente los philosofos, en señal de sabiduría, eran llamados reyes.

MARTÍN DE REINA

1

A pleno sol,
el cepo de los sueños mi cuerpo magnifica.

2

Debería escribir entre la niebla
e iluminar el trono con mis sueños.
Tal vez nací algunos siglos antes
que estos pensamientos, si aconsejo a mi rey
que la guerra es bastarda como el abrazo oscuro de su Dama.
Debería[27] ser rey. Debería llamarme
como los reyes de sabiduría,
y no escribir, bajo otoñales nieblas,
la crónica mentida de una corte de sombras,
tinta roja arañada por la ira de un prínicipe.

Desde esta almena de marfil y espejo,
isla de los azules privilegios
y centro de la rosa de los vientos,
lúcido, como el dolor a mediodía,
recorro mi universo, crucifixión de sueños,
con la sola firmeza de mi mente
y la debilidad de mi ternura,
hundiéndome en mí mismo, porque he de pasar
y rasgar la memoria que atesora
mi túnica de infancia y la blanda caricia de mi reino,
de sus trigos dormidos y sus aves en vuelo,
hermanas, desde el génesis, de mi muerte sin alas.

26 La Torre es el intelectual, el humanista, el poeta, el escribano, el clérigo en el sentido medieval (véase la cita de Martín de Reina). Se trata pues del personaje-pieza con el que más naturalmente se identifica el autor. Por lo tanto, más que ninguna otra pieza, la Torre funciona como verdadero alter ego de Rozas o heterónimo, si se quiere, como se verá en la parte 3.

27 Obsérvese la pertinencia de esta anáfora, con sus variaciones, a lo largo de todo el poema.

una danza de muerte ensayada en la noche,
pagada con moneda acuñada en la sombra
con máscara de Dios y mueca de los Césares.

Vivir en los jardines de palacio,
silenciar mis miradas a la reina, caricias[28]
del laúd de los versos que Florencia me envía,
y decirle, en la rima, de vos, sin majestad,
sin que la algarabía de las trompas de caza
y el latir de los canes y corceles
aleje nuestros ánimos de la contemplación de la palabra.
Tal vez nací algunos siglos antes
que mi voz en el púlpito, si contemplo a la reina
incluso revestido del latín de mi súplica,
al trasluz de la ojiva multicolor de la abadía,
diosa de mi penumbra, soberana tan sólo
de mi altivo deseo, porque no veo en ella,
ícaro de su luz en fuego y vuelo,
sino naturaleza compartida,
leal para su frente y su diadema,
y para mis ensueños de humano contendiente.

3

Hace tanto calor aquí en el metro
que me pesa viajar. Ya Dafne pelirroja
Mejor estaría en casa leyendo el *Purgatorio*[29] o a Laforgue[30]
y me he entretenido demasiado

28 Notese aquí la posible alusión a Villamediana, otra de las «Torres» por excelencia para Rozas, fácilmente rastreable en estos versos y siguientes.

29 Se refiere obviamente a la parte central de la *Divina comedia*, de la que luego citará un verso.

30 Como ha señalado J.M.ª Valverde, Jules Laforgue junto a Tristán Corbière son los dos grandes pilares sobre los que se fundamenta la poesía eliotiana. No deja de ser curioso que Rozas adopte en este texto un cierto estilo eliotiano, heredero de Laforgue, por cuanto construye una especie de monólogo semidramático en entrecortado estilo coloquial (léase el comienzo y el final del texto), con alusiones culturales, citas, etc. Cfr. José M.ª Valverde, «Introducción» a T. S. Eliot, *Poesías reunidas. 1909/1962*, Madrid, Alienza, 1978, pág. 13. En realidad, esta tercera parte del «Sueño de la Torre» es un soliloquio de Eliot, en una especie de ejercicio de ventriloquia, que Rozas ofrece como claro homenaje a uno de sus poetas favoritos, perfecto ejemplo, además, del valor intelectual que la Torre concita por antonomasia.

(curioso, por el parvi[31] de Notre Dame Rimbaud del brazo de [Claudel)
en la torre leyéndole al prelado este poema.
Pero me esperan Joyce y Ezra Pound[32]
y tengo que contarles lo que digo en *Poetry,* Chicago,
una generación de vates portugueses,
Caeiro, Reis, Campos y Pessoa[33].
Pudiera peligrar nuestra cultura anglorromana,
Siena mi fé, disfecemi Maremma[34],
porque escribe en inglés uno de ellos.
Bah, después que termine *The Waste Land* [35],
ya el prelado me ha dicho,

31 «parvis», se refiere al atrio, en este caso de Notre Dame.

32 Amigos de Eliot, influyentes y decisivos en su carrera. No olvidemos que Pound fue mentor de Eliot, cuyos poemas envió a la revista *Poetry,* mencionada en el verso siguiente, y que tuvo un papel decisivo en un texto clave para nuestro poema: *La tierra baldía (The waste Land).*

33 Se refiere Rozas a Alberto Caeiro, primero de los heterónimos pesoanos; a Ricardo Reis, el autor de las famosas odas, a Alvaro de Campos, el discípulo de Caeiro y al propio Pessoa, también heterónimo en tanto discípulo de Caeiro. El mundo de estos heterónimos pesoanos, nacidos en 1914, subyugó al Rozas último, admirador sin reservas del propio Pessoa. Baste recordar en el terreno poético la escritura del *Cancionero doble,* atribuido a dos seudoheterónimos del propio Rozas: el Anónimo de Yuste y Guadalupe Villarreal; y en el terreno crítico e investigador su artículo «Burguillos como heterónimo de Lope» (recogido en *Estudios sobre Lope de Vega,* Madrid, Cátedra, 1990), peldaño básico de su ocupación última en torno al Lope Viejo: la edición e interpretación, dentro del «ciclo de senectute», de las *Rimas de Burguillos.* Ciertamente Rozas tuvo delante en su valoración de Burguillos como heterónimo de Lope los ejemplos modernos de Machado o de Max Aub, pero fueron Pessoa y sus teorizaciones los que resultaron verdaderamente modélicos para nuestro poeta.

34 «me hizo Siena, deshízome Marema», verso 134 del canto V del «Purgatorio». Maremma era una zona de la Toscana junto al litoral, marcada por su carácter inhóspito. Aparece varias veces en la *Divina comedia.* Una vez más el nexo es Eliot, quien en sus «Notas» a *The waste Land,* exactamente a los versos 293-94, correspondientes a la parte III: «Highbury me dio el ser. Richmond y Kew/me deshicieron...», remite a los citados versos del *Purgatorio.*

35 *La tierra baldía,* uno de los grades poemas de T.S. Eliot, fechado en 1922.

y él es lector de Dante y de Laforgue,
que es viva tradición hecha vanguardia.
Y mira que elegir como tema de un libro
(va a acabar con el rey con tanto enroque[36]

O jogo de xadrez[37]. Disimulemos
su retórica antigua por su símbolo cierto.
Hace tanto calor aquí en el metro.
Dense prisa por favor que se va a cerrar[38].

4

Debería ser rey. Debería nombrarme
como los reyes de la Epifanía[39]
y establecer la paz y los honores con incienso y con mirra.
Si la tierra se mueve y no es el centro
del universo entero, sino un astro doliente,

36 Rozas en esta última versión del texto dejó intencionadamente sin cerrar el paréntesis abierto, siendo el espacio en blanco el encargado de cerrarlo con su silencio. En una versión más primitiva del poema, tras de este verso aparecían en español, y con la pertinente indicación del subrayado, los dos primeros versos de la parte II, «Una partida de ajedrez», de *La tierra baldía (The Waste Land)*:

> *«La silla en que ella se sentaba, como un tono bruñido*
> *refulgía en el mármol donde el espejo».*

Rozas parece, pues, al pulir su poema desechar los excesivos lazos textuales, tendidos en un primer momento, con *The Waste Land*. Obsérvese que se suprime la indicación tipográfica de cita textual (cursiva) del último verso, al que nos referiremos en la nota (38).

37 Si manenemos la coherencia sintáctica del texto, *O jogo de xadrez* es el tema-título del libro elegido por este Rozas-Eliot que monologa en el poema. Rozas parece referirse a un título explícito, en portugués (lo que cabría explicar por la anterior alusión a «una generación de vates portugueses»), quizá relacionable con algún texto como el *Juego de ajedrez (Solacium Ludi schaccorum)*, de hacia 1325, del dominico Jacobo de Cessoles, libro en el que se realiza una explicación de las piezas del juego según lo que simbolizan. La obra tuvo un gran éxito y difusión, traduciéndose a varias lenguas vulgares.

38 Ya hemos explicado antes que este poema está puesto en boca de Eliot, a cuya luz encuentran sentido la mayoría de las alusiones diseminadas en él. Particularmente explícito, en este sentido, es este último verso y la mención al «juego de ajedrez» tres versos más arriba, pues, en efecto, la razón de la presencia de Eliot se justifica también desde el mismo texto, ya que la parte II de *The Waste Land* se titula, como veíamos, «Una partida de ajedrez», donde encontramos un verso reiterado y destacado en versales que no es otro que: «Dense prisa por favor que se va a cerrar».

El poema de Rozas se convierte así en un auténtico palimpsesto a la manera eliotiana, cuyo objetivo, como en Eliot, se declara en el verso 17 de nuestro poema: «viva tradición hecha vanguardia».

39 Nuevo eco-presencia de la infancia, ya empleado en textos como «Memoria de Ariadna» y «6 de enero en el Far-West» de *De la consolación y de sus dioses*. Asimismo,

postrimería de la rosa, orfandad de la estrella,
que el rey gobierne con tales signos de eternidad frustrada.

Por eso aquí en mi almena, equidistante
de la tristeza y la alegría, isleño por ausencia
de mis antepasados y su gloria, el árbol
del saber, no el heráldico, invoco,
mientras que escucho el llanto de las aguas
heridas por la sombra de los álamos.
Sueños vendrán en que el paisaje sea
humano para todos los humanos,
real para gozarlo sin símbolo dictado,
sólo naturaleza de frontera
infinita, finita en la utopía.

y 5

Por el claustro dormido hace tres siglos
cae con sueño la noche de la tarde.
Las columnas desnudas, como damas de amores,
vuelven a su pagana transparencia de rocas.
Los vencejos revuelan en ejército
con rapidez de pólvora insonora:
un círculo de mágica distancia,
un espejo más hondo que el cortejo
de las sagas reales, historiando
la perfección de la naturaleza.

Cada tarde contemplo su armonía
superior a la música del verso,
más alta que la púrpura del cetro.
Tal vez nací delante de mi tiempo,
pues en secreto grabo, en mi mente de piedra,
una frase dictada por alguien que me vence:
todos los sueños que gobierna el hombre
tienen igual valor. Pues son.
Ya, fueron.

obsérvese que estos versos repiten exactamente o con un intencionado paralelismo los versos 3 y 4 del poema I; en realidad, los paralelismos entre estos dos textos, que refuerzan la continuidad de la serie, son claros, asegurando la concepción del «Sueño de la Torre» como un único poema dividido en cinco partes.

Ballet del Alfil

El que ministrar podía la copa[40]
LUIS DE GÓNGORA

He aquí a Ganimedes o el libro de los pajes,
cruzando, diagonal de las tres gracias,
jardines y aposentos de palacio,
ministrando miradas, no la copa del rey,
aunque pudiera impúber su sonrisa
tener la majestad de la armonía
a su trono de juegos maniatada.

Contra sus ojos verdes, floretes o miradas
de doncellas que temen su reflejo
que, como un blando espejo, él devuelve sin daño,
y de damas que fingen a su paso de danza,
la doblada escultura bajo rojos doseles.
Ambigua es su respuesta como su cabellera
y su espadín de plata y su presteza
que conjugan gereros y sopesan los pares
excitando el futuro de su crónica incierta.

Andantino pulsado por las gracias,
como un pequeño sol ante el que giran
los adagios de espejos y el scherzo de sedas,
musical microcosmos del palacio:
trompa de caza, si atambor de guerra,
vihuela de las siestas, laúd de madrugada.
Por eso, al recoger ya su postura,
camino de las ondas galerías
donde su alcoba espera su desnudo,
ya apagada la antorcha de la fiesta,
si una sombra sujeta con firmeza la suya,
ni él mismo, ni los ecos del corredor vacío

40 Góngora alude en varios textos a Ganimedes: el «garzón frigio», el «garzón de Ida», del que se enamorara Júpiter prendado de su belleza —pasaba por ser «el más hermoso de los mortales»—, haciéndolo subir a los cielos, donde servía el néctar a Zeus. Exactamente el verso que ahora cita Rozas pertenece a la *Soledad I*, v. 7: «cuando el que ministrar podía la copa».

saben si va a ponerle en su mano derecha
una rosa entregada o una punzante daga.[41]

41 Clara alusión a la ambivalencia sexual a la que se presta la ambigüedad del bello Ganimedes, a la sazón casi un niño. En el citado «Epitafio del Alfil» del «Apéndice...» encontramos una clara referencia a lo que ya expresa este último verso: «aquella noche,/sobre el más blando trono de la espuma,/fui coronado por dos veces:/sobre mi frente, la diadema/del reino,/entre risas ahogadas,/y en mis labios,/los labios de la Dama...»