

EDUARDO CHIRINOS

Nueve miradas sin dueño

*Ensayos sobre la modernidad y sus representaciones
en la poesía hispanoamericana y española*



Capítulo 10



Pontificia Universidad Católica del Perú
Fondo Editorial 2004

FONDO
DE CULTURA
ECONÓMICA



Nueve miradas sin dueño: Ensayos sobre la modernidad y sus representaciones en la poesía hispanoamericana y española

© 2004 Eduardo Chirinos

© 2004 Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú

Plaza Francia 1164, Lima 1, Perú

Telefax: 330-7405 / Teléfonos 330-7410, 3307411

Correo electrónico: feditor@pucp.edu.pe

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Carretera Picacho-Ajusco, 227, 14200, México, D.F.

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DEL PERÚ

Berlín 238, Lima 18, Perú

www.fondodeculturaeconomica.com

Diseño de carátula: Edgard Thays

Imagen de Carátula: «Comfort of the Orient», Paul Klee (1879-1940)

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Derechos reservados

Impreso en Perú - Printed in Peru

Primera edición: julio de 2004

Tiraje: 1000 ejemplares

Hecho el Depósito Legal, Registro N.º 1501-36-2004

ISBN: 9972-42-642-4

IO

LA CLAVE DESLEÍDA EN EL JUSTILLO

Historia íntima y veladura en «Mazurca en este día» de Pere Gimferrer

PERE GIMFERRER, «Primera visión de marzo»

EN LA INTRODUCCIÓN a sus *Poemas 1963-1969* titulada «Algunas observaciones», Pere Gimferrer se refiere a su libro *Arde el mar* (1966) en los siguientes términos: «No es un libro unitario, y los poemas no van ordenados en él por orden cronológico de redacción. Es el libro que he escrito de un modo menos deliberado y más *nonchalant* y a ello habrá que atribuir su absoluto desinterés por los modos de escribir poesía que regían en España por aquellos años» (1979, 12). Esta provocadora confesión era consciente del carácter renovador del libro, cuya aparición fue saludada de este modo por José Olivio Jiménez: «[*Arde el mar*] significó en su momento el anuncio brillante y definitivo de que algo muy urgente —la revaloración de la poesía como poesía, iniciada por la promoción que de inmediato precede a Gimferrer— llegaba a un punto altísimo de consecución y triunfo» (363-364). Leídos treinta y cinco años después, los poemas de este libro confirman su importancia capital en el panorama de la poesía española de este siglo, y permiten establecer relaciones que en su momento no tenían por qué ser percibidas, ni siquiera por su propio autor: los juegos de espejos, las trampas («o celadas») del poema y de la historia, la presencia de elementos exóticos y escenografías artificiosas, la simultaneidad temporal y la apelación a códigos culturales no necesariamente literarios que caracterizan la obra posterior de Gimferrer se encuentran anunciados en este libro, cuya complejidad compositiva responde al encubrimiento de un momento vital intransferible y, sin duda, determinante.

En su comentario crítico sobre *Arde el mar*, Jorge Rodríguez Padrón define ese momento como el de una «historia íntima»: «Tras todos y cada uno de los poemas de Gimferrer late un espíritu ido, una evocación melancólica de esa historia íntima, bien del niño no lejano, bien del adolescente ilusionado y desilusionado —a partes iguales— ante la vida» (262). En su reseña sobre la primera etapa de Gimferrer, Víctor García de la Concha recurre también al archivo biográfico para ofrecer la clave de esa «evocación melancólica» que subyace a los poemas:

Arde el mar —digámoslo en seguida— es el gran poema del recuerdo y la búsqueda del tiempo perdido: de una infancia no vivida, de una dolorosa adolescencia. Desde el otero de sus dieciocho a veinte años, Pedro Gimferrer, herido de una penosa enfermedad en su niñez, madurado prematuramente —lector precoz y omnívoro— a lo largo de una pubertad y primera juventud solitarias, revive desde el presente el proceso del pasado. (45)

Tanto las observaciones de Rodríguez Padrón como las de García de la Concha se hacen eco de la propuesta del mismo Gimferrer cuando señala, a propósito de su segundo libro *La muerte en Beverly Hills* (1968), que sus poemas pueden leerse como la narración de una historia íntima escondida y a la vez expresada tras el cortinaje del «cine norteamericano de los años dorados» (13). Solo que la narración de *Arde el mar* se sirve de otros cortinajes igualmente seductores: viejas crónicas medievales, historias de heterodoxos como Melanchton y de «raros» como Hoyos y Vinent, sin olvidar la amplificación detallada de escenas provenientes de mitos griegos y novelas contemporáneas como *Rayuela*. En este libro, el escenario culturalista cumple la función que le asigna Guillermo Carnero cuando distingue entre el «culturalismo» adoptado como una voluntariosa declaración de principios, y aquel que «se manifiesta de modo natural y espontáneo en todos los actos de la vida cotidiana, ordinarios y extraordinarios, entre estos últimos, el acto de escribir» (13). Esta segunda opción —que elimina

el carácter peyorativo del término y lo convierte en un rasgo defensorio de los «novísimos»— funciona en el poema de Gimferrer como un lujoso cortinaje «veneciano» en cuyos pliegues se ocultan y exhiben pudorosamente las claves.

El hecho de que «Mazurca en este día» sea el poema inicial del volumen le confiere, a despecho de la señalada falta de cronología, un carácter introductorio y emblemático; de allí que lo haya elegido no para escharbar la existencia de un determinante biográfico, sino para analizar cómo el laborioso borramiento de la «historia íntima» del hablante (que puede o no compartir con el autor) se erige en el motor enunciador del poema. En su ensayo «Itinerario de un escritor» Gimferrer ofrece valiosas reflexiones sobre las confusas aguas que separan al autor del hablante, y concluye borgianamente que «el autor de nuestros escritos no somos nosotros, no es el individuo que aparece en el registro civil, sino otro personaje, el autor de los textos. . . la persona que habla, el yo que habla en un poema o en un texto literario, solo somos nosotros en un cierto sentido» (1996, 26-27).

La primera dificultad de «Mazurca en este día» se encuentra enunciada en el título: al negarse a asumir de manera transparente la representación del poema, el título anuncia los problemas de interpretación que empedrarán de comienzo a fin su lectura. El término «mazurca» alude en principio a una danza romántica de movimiento moderado y compás ternario popular en la España del siglo XIX y comienzos del XX. Esta definición moviliza inmediatamente la apertura de códigos musicales: las expectativas pueden ir desde el hallazgo de una estructura de ritmo ternario en el poema, hasta el encuentro de una relación simbólica entre el origen polaco de la danza y su aclimatación cultural en la península. Andrew Debicki, por ejemplo, hace uso de estos códigos y concluye su lectura aseverando que «el poema nos ofrece, en última instancia, una mazurca, una danza artística más que una historia realista, y un ejemplo de las maneras con las que el arte transforma la vida» (142, mi traducción). Es fácil estar de acuerdo con Debicki respecto de la transformación que el arte, y en especial

este poema, hace de la vida: la necesaria (y muchas veces indiscernible) transformación del autor biográfico en hablante, además del empleo de un lenguaje que a pesar de su deliberada artificiosidad y autosuficiencia tiene la voluntad de insertarse en una tradición tan compleja como la española, son consideraciones obligatorias de lectura. Más difícil es condecir con la propuesta que el poema sea «en última instancia» una mazurca, y que la expresión de esa danza se imponga a la de una historia realista. Pienso que la alusión a la mazurca tiene como fin inmediato confundir deliberadamente al lector otorgándole pistas falsas que lo conducirán, sin embargo, a una clave esencial de lectura: que el ritmo de una época pasada puede marcar el paso de la actualidad y conferirle un sentido en la confusión de tiempos y actitudes. El mismo Gimferrer ha sugerido, años después, que el título de este poema «sirve al menos para recordar que una danza de origen polaco que estuvo de moda hace tiempo puede ser la cifra o evocar el ritmo de lo que nos pasa hoy, en este día», y luego añade: «La diversidad de tiempos se condensa en una unidad que se hace presente, el poema recién nacido» (142, 2002). Este comentario, que se lee como una declaratoria de su particular método de composición, es también una postura frente a la tradición literaria, de modo que la confusión producida por el título le sirve tanto para exhibir como para salvaguardar la intimidad herida y, de paso, afiliarse con un poema que representaba uno de los escasos modos de escribir poesía que le producían entusiasmo. Me refiero a «El vals» de Vicente Aleixandre, poeta cuyo magisterio fue decisivo para los jóvenes escritores de aquellos años y a quien Gimferrer le rinde homenaje en la dedicatoria del volumen. El recurso a la utilización de una danza como emblema de la vida, la alusión a una historia personal situada en un presente desde el cual se evocan, actualizan y entremezclan historias del pasado tienen su antecedente más inmediato en este poema, considerado por Gimferrer como uno de los más importantes de *Espadas como labios* (15, 1975).

En «El vals» la disposición y el ritmo de los versos no solo producen el vértigo y la vivacidad de la danza —Dámaso Alonso alude al «sabor de época» de los salones fin de siglo (211)—, sino

que sus referentes adquieren un sentido alegórico que permite leer el poema como un atentado del lenguaje contra las convenciones de la llamada «poesía social», y como una rebelión de las pasiones contra los estrechos códigos de conducta imperantes en la España de los años treinta.¹ En el poema de Gimferrer, en cambio, las referencias se resisten a ser interpretadas como reproducción de la danza, y la historia íntima no se hace visible sino hasta bien avanzada la lectura. En este sentido, «Mazurca en este día» se halla más cerca del método de composición de los *Cantos* de Pound, especialmente del Canto III como lo ha señalado Jordi Gracia (105). Si en el poema de Pound la primera parte es una evocación personal de Venecia y la segunda una recreación de la partida del Cid a Burgos, en «Mazurca en este día» la evocación personal del patio de Letras ocupa la segunda parte, mientras los catorce primeros versos relatan, de manera velada y casi cinematográfica, una secuencia de hechos históricos vinculados con el *Cantar del cerco de Zamora* y la supuesta traición de Vellido Dolfos:

Vellido Dolfos mató al rey
a las puertas de Zamora.
Tres veces la corneja en el camino, y casi
color tierra las uñas sobre la barbacana,
desmochadas, oh légamo, barbas, barbas, Vellido
como un simio de mármol, más que un fauno en Castilla
no en Florencia de príncipes, brocado y muslos tibios.
¡Trompetas del poniente!

Por un portillo, bárbaro,
huidiza la capa, Urraca arriba, el cuévano
se teñía de rojo entre sus dedos ásperos,
desleíase el cetro bordado en su justillo,
quieta estaba la luz en sus ojos de corza
sobre el rumor del río lamiendo el farellón . . . (vv. 1-14)

¹ En su evocación personal titulada «Memoria de un poema» (1958), Carlos Barral no vacila en considerar «El vals» un «poema social a la manera como lo son los mejores de estos últimos años, aun a conciencia de que ni su intencionalidad ni su tono lo hacen semejante a ellos» (1977, 146).

A primera vista, nada en el lenguaje del poema recuerda al empleado por los juglares con los que el hablante dialoga. El único vínculo que los une pareciera estar en su rebuscado trasfondo novelesco, el mismo que invita a los lectores a participar de ese otro universo textual que se hace presente en función de la «historia íntima» que lo convoca. El pretérito del primer verso («mató») nos conduce a un pasado que responde, más que a una historia personal y unívoca, a una multiplicidad de textos que recrean el *Cantar del cerco de Zamora*, historia medieval plagada de pasiones políticas e intrigas personales.² La historia, tal como la resume Manuel Alvar, es la siguiente:

Fernando I con un sentido puramente patrimonial de la monarquía divide su reino entre sus hijos (1065): a Sancho, el mayor, le da Castilla; a Alfonso, el predilecto, León, que implícitamente llevaba el concepto de *Imperator* y, al tercero, García, Galicia. Las hijas, Urraca y Elvira, reciben —bajo promesa de no casarse— los monasterios de los tres reinos: el Infantazgo, que, una y otra vez, aparece en las *Crónicas* y en la gesta. La leyenda cuenta que este territorio disperso tenía dos capitales: Zamora (de doña Urraca) y Toro (de doña Elvira). El primogénito Sancho no aceptó la desmembración territorial y procuró unir en sus sienas tanto señorío disperso: durante ocho años combatió a sus hermanos y, cuando estaba a punto de realizar sus sueños, el venablo de Vellido Dolfos acabó con su vida y sus pretensiones (1072). Alfonso —refugiado en la corte de su vasallo el rey de Toledo— vino a Zamora a hacerse cargo de los reinos que habían quedado sin señor, pero los castellanos —antes de acatarlo— le exigieron juramento de no haberse manchado con la sangre de su hermano (Alvar, 71).

² Del *Cantar del cerco de Zamora* se conservan algunos fragmentos reconstruidos parcialmente por Julio Puyol Alonso (*El cantar de Don Sancho de Castilla*, 1912) y Carola Reig (*El cantar de Sancho II y cerco de Zamora*, 1947). Ambas reconstrucciones tienen como base *La Crónica General* y la *Crónica Najareense* (Alvar 1986, López Morales 1974).

El conocimiento de la historia (o de la versión que por el momento aceptaremos como historia) facilita la comprensión del poema, pero no lo explica. Ahora sabemos bajo qué circunstancias Vellido Dolfos asesinó al rey y quién fue la misteriosa Urraca; pero a esas circunstancias debemos añadir otra de carácter pasional: el amor de Vellido Dolfos hacia la infanta Urraca quien, desesperada ante la gravedad del cerco, consigue que su admirador acepte la misión de asesinar al cercador don Sancho. Ningún jugador fue amable con el desventurado Dolfos, cuya presencia en la historia desaparece una vez consumado el regicidio. Basta, sin embargo, una revisión del extenso corpus de romances y fragmentos relacionados con el cerco de Zamora para comprobar la unánime caracterización de Vellido Dolfos como un traidor. Veamos algunos ejemplos registrados por Alvar (1986):

—Rey don Sancho, rey don Sancho, no digas que no te aviso,
que del cerco de Zamora un traidor había salido:
Vellido Dolfos se llama, hijo de Dolfos Vellido,
a quien él mismo matara y después hechó en el río . . .

(«Romance de la traición de Vellido Dolfos», 112)

—iRey don Sancho, rey don Sancho, no digas que no te aviso
que de dentro de Zamora un alevoso ha salido:
llámase Vellido Dolfos, hijo de Dolfos Vellido,
cuatro traiciones ha hecho, y con esta serán cinco.
Si gran traidor fue el padre, mayor traidor es el hijo.—
Gritos dan en el real: ¡A don Sancho han mal herido:
muerto le ha Vellido Dolfos, gran traición ha cometido!
Desde le tuviera muerto, metióse por un postigo,—
por las calles de Zamora va dando voces y gritos:
—Tiempo era, doña Urraca, de cumplir lo prometido.

(«Romance del rey don Sancho», 113-114)

O el más explícito «Romance de Vellido Dolfos», donde el asesinato se relata de esta manera:

. . . Apartados del real el buen rey se había apartado
 con voluntad de hacer lo que a nadie es excusado:
 el venablo que llevaba a Vellido se lo ha dado,
 el cual desde así lo vido de espaldas y descuidado,
 levantóse en los estribos con fuerza se lo ha tirado;
 diérale por las espaldas, y a los pechos ha pasado . . .

(«Romance de Vellido Dolfos», 114-115)

Estos fragmentos ofrecen la impresión de que los juglares hubieran competido entre sí para ver quién era capaz de acumular mayores injurias sobre el infortunado Dolfos. Mientras el primero lo presenta como traidor de un rey que era como su propio padre, el segundo asegura que lo traicionero le venía de familia, ya que su padre también lo era. Todas estas caracterizaciones responden a la imaginación de los juglares castellanos, a quienes sobran motivos para ensombrecer la gloria del único caballero que pudo, por amor a Urraca, ejecutar la muerte que liberó Zamora.³

Tal vez porque la rivalidad medieval entre Castilla y León permitía denunciar veladamente la rivalidad endémica entre Castilla y Cataluña, tal vez porque las ambiciones imperiales de Sancho II recordaban la política cultural del franquismo, en «Mazurca en

³ Respecto de la supuesta traición de Vellido Dolfos, Humberto López Morales puntualiza lo siguiente: «El juglar hace caso omiso de la historia, que nos cuenta como el caballero de Zamora, galopando en veloz caballo, llega por sorpresa adonde el rey Sancho y le atraviesa el pecho con su lanza, regresando de inmediato a la ciudad cuyas puertas le aguardaban abiertas. El cantar convierte esta acción heroica en otra de más impacto artístico. Vellido Dolfos es presentado como un traidor, pues besa la mano de Sancho reconociéndolo por señor, y después, mezquinamente, lo mata por la espalda» (96).

este día» Vellido Dolfos no es evocado como un traidor.⁴ El hablante se limita a informar escuetamente del regicidio para luego presentar imágenes que sugieren la huida de Dolfos luego de cometido el crimen y la angustiosa espera de Doña Urraca. La enunciación de estos episodios (que prolongan imaginariamente la leyenda y, a la vez, forman parte de la «historia íntima») reproduce métricamente los cambios temporales: si los dos primeros versos evocan el arte menor del romancero («Vellido Dolfos mató al rey / a las puertas de Zamora»), los siguientes frustran la narración romancesca al introducir el alejandrino y con él la desviación moderna: la fragmentada presentación visual de los acontecimientos, el recurso del collage y la simultaneidad.

La casi total ausencia de verbos y nexos sintácticos produce la sensación de estar ante una secuencia de «vistas fijas» que difícil-

⁴ En su estudio *La República, La era de Franco*, Ramón Tamames reflexiona acerca de las consecuencias del desarrollo de la educación y la cultura en la política adoptada por el primer gobierno del Nuevo Estado. Creado en plena guerra civil, el Ministerio de Educación Nacional suprimió en 1938, además de la coeducación y el laicismo, la educación en lenguas vernáculas en zonas bilingües (549). Josep Benet recuerda que si durante la República el Estatuto Autonómico de 1932 había decretado la oficialización de la lengua catalana, fue a partir de la ocupación de Cataluña por las tropas nacionales (1939) que se reiniciaron las persecuciones de las lenguas y culturas no castellanas tal como fueron practicadas por la dictadura del general Primo de Rivera. Esta política se hizo notoria en la prohibición de la enseñanza (de la gramática y la literatura) y del uso público de la lengua. Benet cita una declaración de Franco en la que resume su postura: «España se organiza en un amplio concepto totalitario, por medio de instituciones nacionales que aseguren su totalidad, su unidad y continuidad. El carácter de cada región será respetado, pero sin perjuicio para la unidad nacional, que la queremos absoluta, con una sola lengua, el castellano, y una sola personalidad, la española». (Citado por Benet, 112). Por su parte, Gimferrer recuerda que en su infancia «el catalán como lengua solo tenía una existencia coloquial y excepcionalmente había algún libro en catalán que podía haber leído en librerías de lance o en la biblioteca familiar» (1996, 18). Recuerda también que hacia el año 47 se levantó la prohibición que pesaba sobre la libre circulación de los libros en catalán.

mente evocan la mazurca prometida en el título. Tanto la elipsis como la técnica fragmentarista propias del romancero tradicional son utilizadas por el hablante para sugerir las acciones de Vellido Dolfos, cuyos buenos (y malos) designios y dubitaciones se expresan en la frase «Tres veces la corneja en el camino», que remite a la escena previa (y no enunciada) del Canto III de Pound, y a un sistema de creencias propio de la ornitomanía medieval.⁵ Si los buenos augurios se anunciaban por el vuelo de diestra a siniestra y los desfavorables por el vuelo en dirección contraria, es comprensible la incertidumbre de quien ve la corneja no una sino tres veces: al ser prácticamente imposible que la misma ave repita tres veces su vuelo en la misma dirección (hay, por lo menos, una ida y una vuelta) el augurio admite tanto las interpretaciones positivas como las negativas. Esta incertidumbre —que pone en escena textual la desconfianza frente al valor del signo— se agrava en las escenas posteriores: *vemos* las «desmochadas» uñas de Vellido Dolfos arañando la barbacana «color tierra», *vemos* sus barbas presumiblemente largas («Vellido como un simio de mármol»), *vemos* también una imagen deliberadamente anacrónica: «. . . Vellido / como un simio de mármol más que un fauno en Castilla, / no en Florencia de príncipes, brocado y muslos tibios». El contraste entre los príncipes de una Florencia ennoblecida por el lujo y un pobre «simio de mármol» abandonado a su suerte no solo refuerza la visión estática (paralizada) de Vellido Dolfos, sino que sugiere la conflictiva conciencia de su situación luego del crimen. El *shock* producido por el asesinato, sumado al temor de ser descubierto por los guardias, le impiden justificarse con los argumentos de Maquiavelo tal como los expone en su tratado *El Príncipe* (de allí la alusión a una «Florencia de príncipes» en la que nunca podrá

⁵ Ni en el *Cantar del cerco de Zamora* ni en ninguno de los romances consultados aparece el detalle de la corneja. Sí aparece en cambio en el *Cantar primero del Poema de Mio Cid*: «a la exida de Bihar ovieron la corneia diestra / a la entrada de Burgos oviéronla siniestra» (76). Esta escena es inmediatamente anterior a la recreada por Pound en el *Cantar III*, que se inicia con la llegada del Cid a Burgos.

reconocerse). La anacronía es obvia (Maquiavelo perteneció al siglo XVI), pero plantea problemas políticos relacionados con la imposición de un Príncipe poderoso frente a la amenaza medieval de la división de los poderes y —para el caso de la España de la postguerra— de las autonomías regionales.

Simultáneamente a la acción de Vellido Dolfos, se sitúa la espera de Doña Urraca, la verdadera instigadora del regicidio. El paso de una escena a otra se produce con la exclamación «¡Trompetas del poniente!», que anuncia la llegada de la noche y produce un angustioso silencio, el mismo que es reproducido textualmente con la ruptura del verso alejandrino (vv. 8-9): la contención respiratoria, sugerida por la separación de los hemistiquios, introduce la presencia escénica de Urraca y genera un clima de suspenso casi cinematográfico (¿llegará Urraca para cumplir lo que había prometido a Dolfos?, ¿lo abandonará luego de cometido el crimen que beneficiará al más querido de sus hermanos?). La suspensión del enunciado revela no solo la entrecortada ansiedad de Vellido Dolfos y de Urraca, sino también la del lector respecto de los posibles destinos de los personajes.

De manera similar a la de su cómplice, la caracterización de Urraca responde también a un diseño elíptico: su ansiedad y su temor están sugeridos por la capa «huidiza», el cuévano teñido de rojo «entre sus dedos ásperos», «sus ojos de corza» y —sobre todo— por el desleimiento del «cetro bordado en su justillo». El cetro (emblema de un poder político que le estaba vedado a Urraca), se encuentra sometido a un ocultamiento que sería también una borradura si el hablante no lo evidenciara en primer plano. Al presentarlo bordado y desleído en una prenda íntima, el hablante comete la infidencia de exhibir textualmente el síntoma de los poderosos y ocultos deseos de Urraca y, de paso, convierte a los lectores en *voyeurs* de su desguarnecida intimidad. Es posible conjeturar que esos deseos se encuentren vinculados con la sangrienta ambición política de Urraca (el cuévano teñido de rojo), o con la ansiedad sexual que devino en la legendaria relación incestuosa

que le atribuyeron los juglares con su hermano Alfonso.⁶ Más allá de esas conjeturas, es importante observar la tendencia del hablante a ocultar y alternativamente evidenciar su propio deseo mediante la exhibición de la intimidad del personaje femenino: al revelar la «historia íntima» de Urraca, el hablante lleva a cabo un curioso desplazamiento que le permite ofrecer las claves para desentrañar la suya propia.

La comprobación de que los verbos imperfectos que se aglutinan entre los versos 11 y 13 («teñía», «desleíase», «estaba») no aluden directamente a Doña Urraca, sino a objetos o elementos relacionados con ella («el cuévano», «el cetro bordado», «la luz») hace sospechar que la mención a Urraca se encuentra afectada por un tabú que la convierte en personaje periférico a despecho de su centralidad argumental. Es altamente significativo que Urraca sea el único personaje femenino presente en el poema; la ausencia de personaje femenino en la segunda parte (en el presente cotidiano del patio de Letras) la reviste de un atributo simbólico consagrado por su ausencia y la convierte en un inquietante síntoma. De este modo, el carácter marginal de Urraca en la primera parte del poema anuncia el deseo de su presencia simbólica en la segunda. Sobre eso volveré más adelante.

A partir del verso 14 —que coincide exactamente con la mitad del poema— las «vistas fijas» ceden a la aparición del gerundio: «quieta estaba la luz en sus ojos de corza / sobre el rumor del río *lamiendo* el farellón». La fijeza de Urraca Fernández se contrapone en estos versos al eterno rumor de las aguas de un río que, de manera continua, la tienta a convertirse en una encarnación del presente. Estamos frente a la vieja metáfora del tiempo que ingresa a la «historia íntima»: las aguas del río que acompañan los acontecimientos legendarios se transforman en el fluir continuo de la lluvia que cae en el patio de Letras de la Universidad:

⁶ Menéndez Pidal, recuerda a «un historiador árabe» quien afirma que Alfonso VI, siendo ya rey, dio apariencia de legítimo matrimonio a sus relaciones con Doña Urraca. Luego de correinar con su hermano, la Infanta se retiró de la historia mundana y murió como monja en León, siendo enterrada en el monasterio de San Isidoro (1948, 156-166).

... Y es, por ejemplo, ahora
 esta lluvia en los claustros de la Universidad
 sobre el patio de Letras, en la luz charolada
 de los impermeables, retenida en la piel
 aún más dulce en el hombro, declinando en la espalda
 como un hilo de bronce, restallando en la yerta
 palmera del jardín, repicando en la lona
 de los toscos paraguas, rebotando en el vidrio.

Guantes grises, rugosos,
 pana, marfil, cuchillos, alicates o pinzas
 sobre el juego de té o bakelita y mimbre.
 Dios, ¿qué fue de mi vida?

Cambia el color del agua

Llegan aves de Persia.

Kublai Khan ha muerto. (vv. 15-28)

La indeterminancia temporal del gerundio resulta utilísima para expresar la indeterminancia temporal de los acontecimientos del poema (¿a qué tiempo pertenece «el rumor del río lamiendo el farellón»?). Es verdad que el verso 16 nos instala en el presente, pero nada nos asegura que los acontecimientos previamente evocados no lo sean también. Los gerundios dispuestos entre los versos 19 y 22 («declinando», «restallando», «repicando», «rebotando») ocupan todos el inicio del segundo hemistiquio de cada verso y contrastan con la fijeza de la primera parte, produciendo una sensación de rapidez y agilidad rítmica que, además de resaltar «la fluidez temporal de la lluvia» señalada por García de la Concha (58), refuerza su condición de persistencia y continuidad que permite unificar las dos partes del poema, brindándoles un atributo de atemporalidad experiencial. Pero a la vez, ambas partes funcionan como fases especulares y correlativas, a pesar de que la anécdota histórica del pasado arroja más luz sobre la historia íntima que la demorada descripción de la lluvia, que termina cumpliendo una función más encubridora.

Frente a «Mazurca en este día» los lectores nos hallamos con la misma incertidumbre de Vellido Dolfos frente a los vuelos de la misteriosa corneja: sin saber qué valor asignarle a los signos y a su

posible interpretación. La incertidumbre, sin embargo, no impide la continua e inquietante proliferación de signos. Luego de la única pero determinante confesión personal que se permite el hablante («Dios, ¿qué fue de mi vida?»), aparecen los tres últimos versos que remiten de modo simétrico a los eventos previamente narrados, consumando el carácter de simultaneidad y alianza entre las dos partes del poema: el «cambio del color del agua» se corresponde con la transformación del río en la lluvia que cae sobre el patio de Letras, las misteriosas «aves de Persia» con la corneja agorera, y la muerte de Kublai Khan que cierra el poema con el asesinato del rey don Sancho que le da inicio. En este punto, y a modo de conclusión, es posible enunciar el conflicto que motiva la «historia íntima» que subyace al poema y marca el contrapunto entre sus dos partes: la falta de compensación amorosa que atormenta a Dolfos luego de cometido el crimen (la traición de Urraca) se prolonga en la vana espera del estudiante que ve caer la lluvia en el patio de Letras de la universidad. La espera del traicionado Vellido Dolfos se corresponde con la del (¿traicionado?) hablante porque los dos interrogan obsesiva y hasta paranoicamente los signos que *deberían* anunciar la aparición de su objeto de deseo. Dicho con otras palabras: la espera construye a los dos personajes como productores textuales y los homologa trasgrediendo las barreras de la ficción y el tiempo, pero a la vez los convierte en los traicionados lectores de los signos que anuncian la aparición (continuamente aplazada) de aquello que tan ansiosamente aguardan.

El sistema cerrado de correspondencias que configura «Mazurca en este día» propone la renovación de un ciclo que admite la calculada simultaneidad, e incluso la identificación, de los acontecimientos narrados. De este modo, la historia más íntima y secreta reclama ser leída entre los pliegues (tan desleídos como el cetro bordado en el justillo de Urraca) de aquellas historias medievales que vuelven a cobrar nombre, color y sonido en virtud de la evocación poética.

OBRAS CITADAS

- ALONSO, Dámaso. «Espadas como labios». José Luis Cano, ed. *Vicente Aleixandre*. Taurus: Madrid, 1977. 205-213.
- ALVAR, Manuel. *Cantares de gesta medievales*. México: Editorial Porrúa, 1986.
- ANÓNIMO. *Poema de Mio Cid*. Ian Michael, ed. Madrid: Editorial Castalia, 1991.
- BARRAL, Carlos. «Memoria de un poema». José Luis Cano, ed. *Vicente Aleixandre*. Taurus: Madrid, 1977. 144-147.
- BENET, Josep. «Las libertades secuestradas». Ramón Tamames, ed. *La guerra civil española 50 años después. Una reflexión moral*. Planeta: Barcelona, 1986. 101-113.
- CARNERO, Guillermo. «Culturalismo y poesía “novísima”. Un poema de Gimferrer: “Cascabeles”, de *Arde el mar*». *Novísimos, postnovísimos, clásicos: La poesía de los 80 en España*. Biruté Ciplijauskaitė, ed. Madrid: Editorial Orígenes, 1990. 11-23.
- DEBICKI, Andrew. *Spanish Poetry of the Twentieth Century. Modernity and Beyond*. Lexington: University Press of Kentucky, 1994.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. «Primera etapa de un “novísimo”: Pedro Gimferrer: *Arde el mar*». *PSA* 64 (1972): 45-61.
- GIMFERRER, Pere. «El rostro de lo real». *Cómo se escribe un poema. El testimonio de 52 poetas*. Alejandro Duque Amusco, ed. El Ciervo. Pre-Textos: Valencia, 2002. 141-143.

- *Itinerario de un escritor*. Trad. Joaquín Jordá. Anagrama: Barcelona, 1996.
- *Poemas 1963-1969*. Madrid: Visor, 1979.
- Prólogo. *Vicente Aleixandre. Antología total*. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- GRACIA, Jordi. Introducción y notas. Pere Gimferrer. *Arde el mar*. Madrid: Cátedra, 1994.
- JIMÉNEZ, José Olivio. *Diez años de poesía española. 1960-1970*. Madrid: Ínsula, 1972.
- LÓPEZ MORALES, Humberto. *Historia de la literatura medieval española*. Madrid: Hispanova de Ediciones, 1974.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. «Alfonso VI y su hermana la infanta Urraca». *Al Andalus* 13 (1948): 156-166.
- *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1946.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge. «Dos libros de Pere Gimferrer». *Cuadernos Hispanoamericanos* 247 (1970): 260-268.
- TAMAMES, Ramón. *La República, La Era de Franco*. Alianza Universidad: Madrid, 1980.

Los ensayos de *Nueve miradas sin dueño* han aparecido, con algunas variantes y revisiones, en las siguientes publicaciones a las que el autor desea expresar su agradecimiento:

Magias de un santoral invertido. Otredad y advertencia en *Los raros* de Rubén Darío. *Lexis. Revista de Lingüística y Literatura de la Pontificia Universidad Católica del Perú*. Vol. 1, XXII (1998): 69-81. Reproducido en *Actual. Revista de la Dirección de Cultura de la Universidad de los Andes* 38 (1998): 197-211.

Oliendo las flatulencias de carburo. Poética de la desconfianza en un poema de José Juan Tablada. *Cultura de Guatemala* XXI, I (2000): 21-31.

En busca de la alteridad perdida. Borramiento, modernidad y cinismo en los «Poemas Underwood» de Martín Adán. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 57 (2003): 45-57.

La escritura como desenterramiento. En torno a *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 51 (2000): 99-109.

«Tu solombra sovri mi curasón» Los poemas sefarditas de Juan Gelman. *Trilce. Una revista de poesía: creación y reflexión* 8 (2002): 40-44. Una versión de este ensayo apareció en *El Fingidor. Revista de Literatura*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Serie, Ficciones, 2003. 14-18.

Babel en la noche oscura de los significantes. Silencio, erotismo y creación en *Babel Bárbara* de Cristina Peri Rossi. *Cifra Nueva. Revista de Cultura de la Universidad de los Andes* 7 (1998): 27-38.

Confesiones inconfesables. La infancia recuperada en dos poemas de Jaime Gil de Biedma. *Anales de Literatura Española Contemporánea* 27.2 (2002): 79-94.

Secreta unidad, epifanía y silencio. La ebriedad y el don en dos poemas de Claudio Rodríguez. *Bulletin of Hispanic Studies* 79 (2002): 491-498.

La clave desleída en el justillo. Historia íntima y veladura en «Mazurca en este día» de Pere Gimferrer. *Hispanic Review*, vol. 70, I (2002): 25-37.