

“El dulce lamentar de dos pastores”: apuntes sobre la felicidad en la poesía hispánica

NURIA RODRÍGUEZ LÁZARO
AMERIBER (EA3656)

UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE

Nuria.Rodriguez-Lazaro@u-bordeaux-montaigne.fr

1. El conocidísimo verso de Garcilaso que da título a nuestro modesto acercamiento a la expresión de la felicidad en la poesía hispánica, da cuenta de una paradoja singular que viene inducida por el oxímoron “dulce lamentar”. Garcilaso se dispone a contar en su *Égloga I* (1543) las peripecias de dos pastores, Salicio y Nemoroso, y desde el inicio mismo de su extenso poema, pone de relieve una suerte de unión indisoluble entre la felicidad y la tristeza, como si dicha curiosa asociación fuera particularmente propia del género poético. Así comienza el texto:

El dulce lamentar de dos pastores,
Salicio juntamente y Nemoroso,
he de contar, sus quejas imitando;
cuyas ovejas al cantar sabroso
estaban muy atentas, los amores,
(de pacer olvidadas) escuchando. (Garcilaso de la Vega, 2010 ; 13 – v.1-6)

La impronta metapoética, que se hará sentir a lo largo de todo el texto, aparece desde el verso 3 –“he de contar”–, así como la mezcolanza de dos campos léxicos diferentes y hasta opuestos, esto es, el de la felicidad –“dulce”, “cantar sabroso”– y el de la tristeza –“lamentar”, “quejas”.

2. ¿Qué nos está diciendo Garcilaso, tanto en su *Égloga I* como en sus sonetos castellanos? Que la felicidad completa es imposible en poesía, y que cuando aparece, siempre fugazmente, está indisociablemente unida al dolor. Esto, podremos objetar, ocurre en todos los géneros literarios; seremos más precisos. Si a lo largo de las estancias de la *Égloga I* observamos un continuo vaivén entre estos dos sentimientos, felicidad y tristeza, el final es implacablemente contundente: “Nunca pusieran fin al triste lloro/ los pastores, ni fueran acabadas/ las canciones que solo el monte oía [...]” (*Ibid.* ; 16). Desaparece el oxímoron y surge, al contrario, un epíteto lógicamente redundante: “triste lloro” y observamos asimismo cómo el sufri-

miento perpetuo constituye la condición *sine qua non* para que siga su curso la creación poética (“ni fueran acabadas/ las canciones”). Reformulemos ahora nuestra hipótesis de manera más rotunda: en poesía no hay final feliz. Y vayan por delante dos apuntes:

1º) que estamos refiriéndonos a la buena poesía, aquella que se construye con imágenes audaces y que da como resultado un objeto estéticamente armonioso que suscita nuestra adhesión y casi nuestra identificación. De manera que no tendremos en cuenta poemas que con tono prescriptivo (hay que ser feliz, etc) hablan de felicidad pero que son de una extraordinaria pobreza lírica.

2º) el método seguido para llegar a la hipótesis formulada, esto es, que en la poesía no hay final feliz, ha sido muy simple, y tremendamente placentero: ni más ni menos que ir buscando huellas o signos de felicidad en la obra de los grandes poetas hispánicos. Entendemos que esta manera de proceder pueda suscitar cierto recelo porque generalizar a partir de ejemplos escogidos y sin el menor atisbo de exhaustividad puede no parecer una práctica lícita. Pero el gran Gérard Genette ya lo hacía en *Figures III*, y para justificarse afirmaba: « Il faut bien me reconnaître qu'en cherchant le spécifique je trouve de l'universel » (Genette, 1972 ; 68).

3. Tras estas precisiones que no son más que una torpe *captatio benevolentiae*, emitimos definitivamente nuestra hipótesis: muy a menudo, al final de los textos en verso pasamos bruscamente de la felicidad al sufrimiento, de cierta ilusión de goce a la más tremenda decepción.

4. Nos centraremos pues en los finales de varios textos poéticos, entendiendo como “textos” tres objetos bien distintos: poema, poemario y obra completa; de manera que veremos por una parte el final de un poema, o el *excipit*, es decir los últimos versos; por otra parte el final de un poemario, esto es, el último poema, el que cierra el libro; y por último, el final de una obra completa, es decir el último poemario, el que conforma y da fin a dicha obra completa.

El final del poema

5. Tomemos como primer ejemplo el hermoso texto de Dámaso Alonso titulado “La madre” (Alonso, 1986 ; 120-125) que se encuentra en el cele-

brado poemario *Hijos de la ira*, de 1944. A lo largo del poemario se configura una voz poética que se confunde constantemente con el autor, Dámaso Alonso, puesto que aparecen muy a menudo el nombre del poeta – Dámaso–, su edad al escribir el libro –44 años– así como una serie de elementos geográficos y temporales que, por momentos, hacen de este poemario una suerte de autobiografía lírica. Uno de los textos más extensos del libro, titulado “La madre”, da cuenta desde el inicio de la lucha de un hijo contra el envejecimiento y todo lo que este conlleva, de su madre. Dicen así los primeros versos:

No me digas
que estás llena de arrugas, que estás llena de sueño,
que se te han caído los dientes,
que ya no puedes con tus pobres remos hinchados, deformados por el veneno
del reuma.

No importa, madre, no importa.
Tú eres siempre joven,
eres una niña,
tienes once años. (*Ibid.* – v1-8)

6. Como vemos, la voz poética rechaza la realidad traumática, a saber, la vejez y el deterioro físico de la madre y decide, tras el blanco tipográfico, verla como una niña de once años. A partir de estos primeros versos, el yo y la niñita juegan en el bosque, suben a los árboles y en definitiva viven mil aventuras a lo largo de más de cien versos, en donde surge, claramente notificada, la felicidad:

¡Qué felices los dos, a orillas del río, ahora que va a ser el verano!
A nuestro paso van saltando las ranas verdes,
van saltando, van saltando al agua las ranas verdes:
[...]
¡Oh qué felices los dos juntos, solos en esta mañana! (*Ibid.* – v43-45 ; 47)

7. Pero al final de este largo poema, cuando el lector saborea maravillado esa imagen de la felicidad, esa felicidad infantil que surge de la despreocupación y de los juegos, cuando el lector decíamos, va siguiendo las aventuras de dos niños en el bosque, la voz vuelve bruscamente a la realidad, que resulta ser aún más cruel que la que se anunciaba al principio del texto, puesto que ahora vemos que la muerte de la madre es inminente:

Madre, no temas. Dulcemente arrullada, dormirás en el bosque el más profundo sueño. Espérame en tu sueño. Espera allí a tu hijo, madre mía.
(*Ibid.* – v87-88)

8. El segundo ejemplo escogido para mostrar ese imposible final feliz en poesía viene de Federico García Lorca. Se trata del conocidísimo romance “La monja gitana” (García Lorca, 1928 ; 124), que se encuentra en el poemario *Romancero gitano*, de 1928. Se trata esta vez de la felicidad producida por el goce erótico, tal vez onanista. Así comienza el poema:

Silencio de cal y mirto.
Malvas en las hierbas finas.
La monja borda alhelíes
sobre una tela pajiza.
Vuelan en la araña gris
siete pájaros del prisma. (*Ibid.* – v1-6)

9. El título del poema, “La monja gitana”, encierra un oxímoron que pone de manifiesto la idea de dificultad por no decir de imposibilidad; una mujer gitana, perteneciente a un pueblo tradicionalmente nómada, se ve aquí recluida en un monasterio. Una monja se encuentra pues en su celda, bordando en el silencio de su soledad, rodeada de la blancura de los muros. Los últimos versos citados conforman una hermosísima imagen poética que describe un rayo de sol que entra por la ventana y que se descompone en los siete colores del arco-iris (“vuelan en la araña gris/ siete pájaros del prisma”). Luego, en los versos centrales del poema, asistimos a las fantasías eróticas de la mujer, a su deseo sexual, deseo que no puede realizarse a causa del encierro y también del voto de castidad. En un primer tiempo la monja comienza simplemente a imaginar un tejido más alegre y sensual que la triste y áspera “tela pajiza” del cuarto verso, que en efecto se convierte, gracias a la imaginación desbordante de la monja, en un tejido de lentejuelas, como corresponde tradicionalmente al gusto del pueblo gitano:

Sobre la tela pajiza
Ella quisiera bordar
Flores de su fantasía
¡Qué girasol! ¡Qué magnolias
de lentejuelas y cintas! (*Ibid.* – v10-14)

10. La presencia de las exclamaciones va a marcar un giro radical en el texto, ya que esta exaltación se produce cuando ya la monja ha logrado escapar, al menos mentalmente, de su condición real. En efecto, el subjuntivo pasado “quisiera” marca aún en el verso 11 la imposibilidad, imposibilidad abolida inmediatamente después, en el verso 12, ya que las exclamaciones indican que ya la monja se sitúa en un universo paralelo, onírico, que ya no está en su celda porque su imaginación la lleva por otros lares y por

otros derroteros. En efecto, tras la transformación, en la imaginación de la monja, del tejido áspero en otro absolutamente festivo, el sueño de la monja se vuelve erótico cuando su deseo desbordante la hace imaginar a “dos caballistas”:

Por los ojos de la monja
galopan dos caballistas. (*Ibid.* – v21-22)

11. A partir de estos dos versos la intensidad del deseo, notificada incluso fisiológicamente, es tal, que todo el paisaje, todo lo que la monja mira, aparece erotizado:

Por los ojos de la monja
galopan dos caballistas.
Un rumor último y sordo
le despega la camisa,
y al mirar nubes y montes
en las yertas lejanías,
se quiebra su corazón de azúcar y yerbaluisa.
¡Oh, qué llanura empinada
con veinte soles arriba!
¡Qué ríos puestos de pie
vislumbra su fantasía! (*Ibid.* – v21-32)

12. Sin embargo, al final del poema la voz poética notifica la vuelta a la realidad cruel, y de nuevo, como ocurría en el poema de Dámaso Alonso, “La madre”, volvemos a la situación inicial:

Pero sigue con sus flores,
mientras que de pie, en la brisa,
la luz juega el ajedrez
alto de la celosía. (*Ibid.* – v33-36)

13. Fijémonos de paso en cómo también volvemos a la situación inicial con una imagen poética que remite a la descomposición de la luz entrando por la ventana. Leíamos al principio:

Vuelan en la araña gris
Siete pájaros del prisma

14. Y ahora tenemos

La luz juega el ajedrez
alto de la celosía.

es decir que la celosía que cubre la ventana hace que la luz, al pasar, proyecte una especie de tablero de ajedrez.

15. Si en el poema de Dámaso Alonso asistíamos a una suerte de felicidad infantil que quedaba bruscamente abolida por la triste realidad final, esto es, la muerte inminente de la madre, en el poema lorquiano que acabamos de ver la felicidad, esta vez de orden erótico y tal vez onanista, es absolutamente efímera, y los versos finales nos muestran cuál es la realidad de la monja, que, lejos de ensoñaciones y fantasías, no es otra que la soledad de su celda.
16. Pasemos ahora a comentar el final de otro tipo de objeto, el poemario o libro de poemas, con la intención de mostrar cómo también se produce esa decepción postrera, y cómo el final feliz sigue siendo utópico en el género poético.

Final de poemario

17. Tomaré como ejemplo, siguiendo en el terreno del goce carnal, un poemario que sorprendió muchísimo a los lectores españoles y escandalizó a más de un crítico; se trata de *Devocionario*, de Ana Rossetti, publicado en 1986. En *Devocionario*, palabra ciertamente poco usual que podríamos traducir por “Missel”, asistimos a una erotización poética del cuerpo de Cristo cuya imagen sangrienta produce en la niña que asume la voz, una niña de ocho años que se dispone a hacer la primera comunión, una fascinación absolutamente morbosa. Un devocionario es un librito de bolsillo en el que se mezclan fragmentos de los Evangelios, imágenes de santos y de mártires, oraciones, aforismos, anécdotas sobre las vidas de los santos, etc. Digamos que el título evoca cierta cultura religiosa de pacotilla, una especie de *pot-pourri* de la doctrina católica. Tal vez sea necesario señalar que Ana Rossetti forma parte de la generación española de mujeres escritoras que hacia los años 80, tras la muerte de Franco, consiguen terminar con el discurso patriarcal que tanto había oprimido a las mujeres; tengamos igualmente presente que toda esta generación de mujeres creció inmersa en una educación religiosa que impregnaba todos los aspectos de la vida cotidiana: la escuela, la familia, las relaciones, y en definitiva, las costumbres.
18. El poema liminar, “Festividad del dulcísimo nombre” (Rossetti, 1997 ; 11-12), explica con claridad que el devocionario va a funcionar, lejos de su misión oficial, como iniciador y conformador del deseo sexual de la niña. Empieza así:

Yo te elegía nombres en mi devocionario.
No tuve otro maestro. (*Ibid.* – v1-2)

19. Una voz femenina de primera persona se dirige a la divinidad, y muy concretamente, al Hijo de Dios, al dios hecho carne, tal como notifica la mención al costado herido de Cristo:

Mis primeras caricias fueron verbos,
mi amor sólo nombrarte
y el dolor una piedra preciosa
en el tierno clavel de tu costado herido. (*Ibid.* – v11-14)

20. El poemario aparece claramente dividido en tres partes. A partir de este primer texto asistimos a lo largo de la primera parte del poemario a la fascinación que las imágenes de santos, mártires y arcángeles provocan en la niña, y nos conformaremos con citar algunos títulos particularmente significativos: “Exaltación de la preciosa sangre”, “Martyrum omnium”, “Bárbara, niña, presiente su martirio”, “Santa Inés en agonía”, “Pasión y muerte de Santo Tomé”, etc, es decir títulos sacados directamente del devocionario que va descubriendo la niña. En la segunda parte del libro, los títulos consisten en una glosa de los ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola (1548) que aquí mostramos:

Alma de Cristo, santifícame.
Cuerpo de Cristo, sálvame.
Sangre de Cristo, embriágame.
Agua del costado de Cristo, lávame.
Pasión de Cristo, confórtame.
¡Oh, buen Jesús!, óyeme.
Dentro de tus llagas, escóndeme.
No permitas que me aparte de Ti.
Del maligno enemigo, defiéndeme.
En la hora de mi muerte, llámame. (San Ignacio de Loyola, 2016 ; 73)

21. Bien pues cada uno de los imperativos que aquí aparecen constituye el título de los poemas de esta segunda sección donde ya la niña pasa del deseo al acto, y el onanismo, suscitado por las imágenes que le ofrece el devocionario, se convierte en el tema central, como muestra este ejemplo, el poema “Santifícame”:

Debía ser el alma,
sí, era el alma la congoja aquella
[...]
Debía ser el alma
aquel desmayo mío
[...]

si acaso mi misal se abría por la estampa
de un bello hermafrodita con un nombre de santo.

Sí, lo sé, debía ser el alma
el temor que sentía, la certeza

[...]

de que una de mis manos incontenible y pálida
siguiera resbalando

despacio, muy despacio, por mi pelvis. (Rossetti, 1997 ; 55 – v. 1-2, 7-8, 10-13, 17-19)

22. En definitiva, en este poemario, lo profano y lo sagrado se entremezclan sin cesar para dar lugar a una de las expresiones del deseo femenino más singulares. El devocionario, lejos de ser ese objeto fastidioso fuente de largos ratos de aburrimiento, o tal vez precisamente por serlo, va a provocar el acceso al placer, el descubrimiento del goce sexual.

23. En este punto el placer de la niña adquiere un carácter simbólico de liberación sexual de toda una generación de mujeres (y de hombres) que culmina en los años 80 con la famosa Movida, esa época de exaltación sexual, cultural y, en definitiva, social. Tras años de opresión, todo un grupo de mujeres poetas escriben sobre el placer carnal, multiplicando los signos de libertad sexual; se habla en los poemarios publicados en esos años de homosexualidad, de bisexualidad, de sexo en grupo, y Ana Rossetti va más allá uniendo en un mismo poemario liturgia y placer sexual. Pero esa libertad sexual recién adquirida iba a toparse con una terrible enfermedad a mediados de los 80, que aparece al final de nuestro poemario a modo de castigo divino, uno más, como el diluvio o como la destrucción de Sodoma y Gomorra. Estoy hablando naturalmente del Sida, que es el tema central del último texto del poemario, titulado “Muerte de los primogénitos, Éxodo, 12, 20” (*Ibid.*, 75-76) y que abole definitivamente la efímera impresión de felicidad, de goce, que se desprendía de todos los poemas del libro. El poema incluye la dedicatoria “A la memoria de Ramón y José”, pareja de jóvenes enfermos de sida cuya muerte simultánea y casi televisada conmovió a la opinión pública española a principios de los 80:

A la memoria de Ramón y José

Ya avanza el exterminio.
Eleva su oleaje. Lo abate, incontenible,
como un acto de amor.

[...]

Ten cuidado: hay en toda caricia
una amenaza. En toda lengua un dardo

[...]
Ten cuidado que el ángel
alza desde el océano su vuelo esplendoroso.
Y viene. Está aquí.
Y agazapado aguarda a mis muchachos. (*Ibid.* – v.1-3 ; 14-15 y 34-37 (final))

24. De nuevo pasamos brutalmente del goce a la cruda realidad: salimos del devocionario, hecho de leyendas, de ficción, y caemos en el mundo; y el final es triplemente desolador, ya que por una parte es el final del placer de la niña que descubre en estos últimos versos que “hay en toda caricia/una amenaza. En toda lengua un dardo”; por otra parte es el final abrupto de esa impresión de libertad sexual absoluta que se vivió en España en los años 80; y, por supuesto, es el final material del poemario. De nuevo un final triste, de manera que, por adoptar el lenguaje de los cuentos al que luego aludiré, ni fueron felices ni comieron perdices.
25. Veamos, por último, el final de una obra completa.

Final de obra completa

26. Estaremos de acuerdo en que en la mayoría de los casos cuando el poeta escribe su último poemario ignora que se trata del último, y que en general la obra completa se termina simplemente, accidentalmente, con la muerte del autor; por eso parece difícil intentar encontrar cierta lógica creadora, cierta intención de despedida, en un último poemario. Ese no es el caso de Luis Cernuda, poeta sevillano de la generación del 27 que realmente, hacia los cincuenta y cinco años sintió que iba a morir, y tuvo la necesidad de escribir un último poemario a modo de testamento, de balance vital. Rafael Martínez Nadal, amigo inseparable de Cernuda en Inglaterra, publica en su libro *Luis Cernuda: el hombre y sus temas*, una carta que Cernuda le envió en 1960 de la que citamos un fragmento:

¿Qué noticias tienes de tu familia? Cuando pasan los años, se teme preguntar estas cosas, ya que no dejan de ocurrir las fatales desapariciones. Espero que en este caso no sea así. Hace unas semanas, una carta de un sobrino mío (hijo de mi hermana segunda) me entera de que mi hermana mayor había muerto de repente. (Martínez Nadal, 1983 ; 191)

27. Martínez Nadal añade:

Tres años después fallece [Cernuda] de repente, como su hermana. Recuerdo que un día me dijo en Londres: ‘Muchos miembros de mi familia han muerto de

repente a los sesenta años. A los sesenta moriré yo’. Se equivocó en un año escaso. (*Ibid.*)

28. En efecto, el 5 de noviembre de 1963, Cernuda muere «de repente», en el domicilio de Concha Méndez. Fue enterrado en México, en el conocido como «cementerio de los españoles», el Panteón Jardín, al lado de su amigo Emilio Prados.

29. El resultado del convencimiento de Luis Cernuda de que su vida y su obra llegaban a su fin fue el libro absolutamente aciago, funesto, *Desolación de la Quimera* (1962), que estableció definitivamente la imagen que hoy tenemos de Luis Cernuda, esto es, la de un hombre huraño, un poeta difícil y extremadamente pesimista. Si *Desolación de la Quimera* no hubiese existido la poesía completa cernudiana se habría cerrado con “Poemas para un cuerpo”, conjunto de poemas escrito hacia 1953-1954, que constituye la expresión de un amor correspondido, en donde encontramos versos como estos:

En tregua con la vida,
No saber, querer nada,
Ni esperar: tu presencia
Y mi amor. Eso basta. (Cernuda, 1993 ; 483 – v9-12)

30. O estos otros:

Así tu presencia viene
sobre mi existencia oscura
a exaltarla, para darle
esplendor, gozo, hermosura (*Ibid.*, “La vida” ; 480-481 – v5-8)

31. Pero como decíamos en 1962 aparece *Desolación de la Quimera* donde surge un pesimismo totalmente insólito que ha determinado por completo nuestra percepción de Luis Cernuda. De manera que, una vez más, en un texto poético, o en un conjunto de textos poéticos, el final abole la impresión, tristemente efímera, de felicidad. Solo mostraremos un brevísimo fragmento de este último poemario cernudiano que no necesita mayor comentario:

Alguna vez deseó uno
Que la humanidad tuviese una sola cabeza, para así cortársela.
Tal vez exageraba: si fuera sólo una cucaracha, y aplastarla. (*Ibid.* – v54-56)

32. Pensemos, por último, en otra gran obra completa, la Biblia, texto poético por excelencia, cuyos salmos tienen la música, el ritmo y las imágenes

propias del lenguaje poético. De sobras es sabido que el Antiguo Testamento ofrece una imagen terrorífica de Dios; un Dios que castiga, con la expulsión del Paraíso, con el diluvio, con la destrucción de Sodoma y Gomorra, etc., y que el Nuevo Testamento, con el nacimiento de Cristo, transforma por completo la imagen de la religión católica. En efecto, lejos de la tiranía de Dios Padre, cuyas criaturas no pueden dar un paso en falso so pena de verse castigadas o aniquiladas, Jesucristo encarna la viva imagen de la misericordia, y su capacidad de perdón es infinita; recuérdense capítulos como el del perdón de la mujer adúltera en el que Cristo dice a la multitud que se disponía a lapidarla “el que esté libre de pecado que tire la primera piedra” (Juan 7:53-8:11). Esta nueva imagen de Dios, hecha de comprensión, de amor (“amaos los unos a los otros como yo os he amado” (Juan 15:12) es el último mensaje de Cristo) podría haber prevalecido en nuestra memoria colectiva si no fuera porque al final del Nuevo Testamento, de nuevo al final, casi irremediabilmente, llega, para cerrar la Biblia nada más y nada menos que el Libro del Apocalipsis, en donde de nuevo surgen la destrucción, el castigo de los pecados, y en suma, el terror divino.

33. Concluamos recapitulando en una sola frase: en poesía no hay final feliz. Tanto en “La madre”, como en “La monja gitana”, como en *Devocionario*, como en la obra completa de Luis Cernuda o como, por último, en la Biblia, el final del texto poético pone fin brutalmente a cierta imagen de la felicidad. Trátese de felicidad infantil y juguetona, o erótica o amorosa, o incluso religiosa, el final de estos textos causan un profundo desasosiego y nos dejan en un estado de congoja solo explicable si consideramos que precisamente ese es el fin de la poesía. En efecto, la poesía, en todo caso la poesía moderna y contemporánea, no es una suerte de suave música que nos acuna y que nos ayuda a evadirnos del sufrimiento cotidiano, como reza un tópico muy extendido. La poesía es todo lo contrario. La poesía no describe, ni cuenta historias felices, sino que busca, interroga, y lejos de resolver problemas, mete el dedo en la llaga. Baudelaire, René Char, Rimbaud, T. S. Elliot, Lorca, Cernuda y tantos otros poetas, no hacen sino mostrar que el género poético es el caudal más adecuado para expresar la angustia del hombre, tal como sugiere el título del hermoso libro de Pessoa, que tal vez pueda resumir la esencia de la poesía, *El libro del desasosiego*¹.

1 Textos escritos entre 1913 y 1935, publicados póstumamente en 1982 (*Livro do desassossego*, Lisboa, Atica)

Bibliographie

ALONSO Dámaso, *Hijos de la ira* [1944], Madrid, Castalia, 1986.

CERNUDA Luis, *Poesía completa*, Madrid, Siruela, 1993.

GARCÍA LORCA Federico, *Romancero gitano* (1928), in *Poema del Cante jondo. Romancero gitano*, Madrid, Cátedra, 2009.

GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, Madrid, Castalia, 2010.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

ROSSETTI Ana, *Devocionario*, Madrid, Visor, 1986.

ROSSETTI Ana, *Devocionario*, Madrid, Plaza y Janés, 1997.

San Ignacio de Loyola, *Ejercicios Espirituales*, Madrid, Verbum, 2016.

MARTÍNEZ NADAL Rafael, *Luis Cernuda: el hombre y sus temas*, Madrid, Hiperión, 1983.