

LITERATURA

La seducción de la muerte: el “Romance del Enamorado y la Muerte” y dos poemas de Javier Sologuren

Jannine Montauban

En su ensayo *El romancismo y el siglo xx*, Pedro Salinas (1983) define el romancismo de la siguiente manera:

La manifiesta propensión de los poetas españoles, siglo tras siglo, desde el xv al xx, de acudir al romance no sólo para la expresión de lo épico-heroico, o lo narrativo-novelesco, como aconteció en sus orígenes, sino ante cualquier solicitud de la creación literaria, sin detenerse en límites de género, o diferencias de estado de ánimo del poeta. (p. 219)

No es difícil encontrar esta propensión en las obras de poetas contemporáneos españoles e hispanoamericanos como Machado, Alberti, García Lorca, Rubén Darío, Gabriela Mistral y —con ciertas particularidades— en la del peruano Javier Sologuren (Lima, 1921-2004). Este ensayo analiza las conexiones intertextuales entre

el “Romance del Enamorado y la Muerte”¹ y dos poemas de Javier Sologuren titulados significativamente “el enamorado y la muerte” (1970) y “epitalamio” (1980).

El romancillo español (cuya fuente proviene de un romance culto de Juan del Encina²) narra en versos octosílabos la historia del Enamorado al que de pronto se le aparece la Muerte. Él le pide un día más de vida, pero ella, inflexible, le concede solamente una hora. El amante visita a su amada y, cuando por fin ella accede a sus ruegos, la muerte le avisa que ya se ha cumplido su hora. A partir de la anécdota de este romancillo, Javier Sologuren ha escrito varios poemas, entre los que he elegido “el enamorado y la muerte” y “epitalamio”, porque revelan dos maneras opuestas de abordar el tema del amor y la muerte, y configuran la particular postura del poeta frente a la tradición literaria.

1 Utilizamos en este trabajo la versión que ofrece Menéndez Pidal en *Flor nueva de romances viejos* (1976).

2 A pesar de las obvias semejanzas entre ambos, el romance de Juan del Encina (“Yo me estaba reposando...”) no tiene el dramático y a la vez sobrio final que le otorga al “Romance del Enamorado y la Muerte” su peculiar fuerza. Ramón Menéndez Pidal ha observado que “la tradición reelaboró el tema convirtiéndolo en un singular esbozo dramático de amor y muerte” (García de Enterría, 1987, p. 268).

ROMANCE DEL ENAMORADO Y LA MUERTE

Yo me estaba reposando
anoche como solía;
soñaba con mis amores
que en mis brazos se dormían.
Vi entrar señora tan blanca,
muy más que la nieve fría.
—¿Por dónde has entrado, amor?;
¿por dónde has entrado, vida?
Las puertas están cerradas,
ventanas y celosías.
—No soy el amor, amante;
la muerte, que Dios te envía.
—¡Oh muerte tan rigurosa,
déjame vivir un día!
—Un día no puedo darte,
una hora tienes de vida.
Muy deprisa se levanta,
más deprisa se vestía,
ya se va para la calle
en donde su amor vivía.
—Ábreme la puerta, blanca,
ábreme la puerta, niña.
—¿La puerta cómo he de abrirte
si la hora no es convenida?
Mi padre no fue a palacio,
mi madre está ya dormida.
—Si no me abres esta noche
ya nunca más me abrirás:
la muerte me anda buscando;
¡junto a ti, vida sería!
—Vete bajo la ventana,

donde bordaba y cosía;
te echaré cordón de seda
para que subas arriba;
si la seda no alcanzare
mis trenzas añadiría.
La fina seda se rompe.
La muerte que allí venía:
—Vamos, el enamorado;
la hora ya está cumplida.

Como es característico del género, el “Romance del Enamorado y la Muerte” se distingue por el empleo de repeticiones y paralelismos, su concisión expresiva, comienzo *in medias res*, final abierto y los sugerentes silencios que aparecen en los momentos más dramáticos³. El poema se presenta como una secuencia paralela de interrupciones que, a su vez, configuran pequeños (y complejos) marcos narrativos: el primer marco es el del sueño, narrado en primera persona y en imperfecto (“Un sueño *soñaba* anoche”). El sueño de amores es interrumpido por la presencia de la Muerte, que el Enamorado confunde con su amor aun cuando la define premonitoriamente con rasgos mortuorios (“Vi entrar señora *tan blanca*,/muy más que la *nieve fría*”), que no excluyen cierta ironía perversa (“¿Cómo has entrado, *mi vida?*”, le dice a la Muerte).

El segundo marco corresponde a la angustiada vigilia que precede a dicha interrupción: luego de que la Muerte declara su identidad y sus propósitos, el Enamorado se calza y se viste apresuradamente para acudir —aprovechando la preciosa hora de vida— donde su amada. La complejidad de este segundo marco no solo está en la problemática aparición de un narrador omnisciente que se encarga de presentar las acciones del Enamorado en tercera persona (“Muy deprisa *se calzaba*,/más deprisa *se vestía*”), sino en su relación paralelística con el primer marco: si en este la acción

3 Ver Menéndez Pidal (1980), Di Stefano (1973) y García de Enterría (1987), entre otros.

de soñar es interrumpida, en aquel la acción que se interrumpe es la de vivir: la aparición de la Muerte ocurre en los momentos en que se va a producir (en el sueño y, luego, en la vigilia) el deseado encuentro entre los amantes.

La fatalidad que rezuma el romance prefigura las múltiples relaciones que la literatura barroca y la romántica establecerán entre la vida y el sueño, y entre el goce amoroso y la muerte, que nos conducen a leer el final como una posibilidad abierta que se virtualiza en un marco más amplio sugerido por su propia textualidad. Descartados el sueño y la vida (que ocupan el espacio textual visible), tal marco tendría que ser forzosamente la muerte. De hecho, este marco es invisible, aunque sugerido a lo largo del poema: si el romance está narrado preferentemente en imperfecto, el presente ficticio desde el cual el Enamorado (que, no lo olvidemos, muere al final) enuncia su discurso solo puede ser el de la muerte. Estamos, pues, frente al discurso de un hablante cuya condición de “muerto” no puede (como en el sueño o la vigilia) ser interrumpida.

Los dos poemas mencionados de Sologuren suponen un diálogo intertextual con el romancillo español y no puede leerseles por separado, sino como partícipes de una misma, aunque lejana, experiencia textual. Si reconocemos con Julia Kristeva que la intertextualidad no es el reconocimiento de una influencia literaria, sino “la suma de conocimiento que hace posible que los textos tengan significado” y que todo texto es “dependiente de otros textos que lo absorben y transforman”⁴, no será difícil leer en “el enamorado y la muerte” la radicalización de la fatalidad propuesta por el viejo romance medieval, y en “epitalamio”, su más flagrante transgresión.

El poema “el enamorado y la muerte” de Sologuren consta de sólo cuatro versos heptasílabos. Mientras los tres primeros tienen, además de la rima consonante, el mismo esquema sintáctico (sustantivo + preposición + verbo) que configura estructuras paralelas iterativas, el último (separado por un espacio de silencio) tiene una finalidad conclusiva:

4 Citado por Culler (1981, p. 104).

boca para secarse
pecho para secarse
vientre para secarse

memoria sangre inútil

A pesar de que el poema extrema tres características definitivas del romance señaladas por Menéndez Pidal: las repeticiones, el paralelismo y la concisión expresiva⁵, no se trata de un romance en estilo tradicional, sino de una composición contemporánea que por su tema y título presupone la existencia textual del “Romance del Enamorado y la Muerte”. Esta presuposición es la que invita a buscar en su aspecto formal los fundamentos del diálogo entre ambos poemas.

La total ausencia de “escenografía” no impide formular las condiciones en que el discurso es producido: el hablante está situado frente a su objeto de deseo y, en vez de representar panegíricamente sus atributos, los menciona en términos de su inexorable mortalidad. La preposición “para” indica no solo la inevitabilidad del tránsito hacia la muerte, sino la instalación de la muerte y sus poderes corruptores en el objeto del deseo, e interfiere de este modo en la contemplación de la belleza. La actitud pesimista del hablante —que contrasta con la actitud voluntarista del Enamorado del romance— se expresa en la concentración de paralelismos que en su iteración adquieren una tonalidad elegíaca (“boca para secarse / pecho para secarse / vientre para secarse”). Pero el pesimismo aún va más allá: al negar la posibilidad de conservar en la memoria los efímeros rasgos de la belleza —la memoria es definida como “sangre inútil”—, niega la posibilidad de conservarla mediante el registro verbal: el poema. La equivalencia memoria = poema está sugerida por la operatividad de ambos al actuar como revivificadores de la belleza del pasado: ambos suponen la inyección de sangre

5 Menéndez Pidal (1980).

necesaria para irrigar la “sequedad” producida por la muerte y recuperar la perdida juventud. Es la inversión (y la negación) del verso quevediano “polvo serán, mas polvo enamorado” y de todos aquellos poemas que confían en el triunfo de la carne enamorada sobre la corrupción mortal. Más que lamentar o temer la cercanía de la muerte, el hablante de “el enamorado y la muerte” lanza un doloroso reproche a la transitoriedad de la belleza derrotada de antemano por la muerte.

En “epitalamio”, publicado diez años después, asistimos a un notable cambio de perspectiva. El doloroso reproche del poema anterior se transforma en un canto a los poderes de la exaltación amorosa que derrotan a la muerte:

epitalamio

cuando nos cubran las altas yerbas
y ellos
los trémulos los dichosos
lleguen hasta nosotros
se calzarán de pronto
se medirán a ciegas
romperán las líneas del paisaje

y habrá deslumbramientos en el aire
giros lentos y cálidos
sobre entrecortados besos.

nos crecerán de pronto los recuerdos
se abrirán paso por la tierra
se arrastrarán en la yerba
se anudarán a sus cuerpos

memorias palpitantes

tal vez ellos
los dichosos los trémulos
se imaginen entonces
peinados por
desmesurados
imprevistos resplandores
luces altas
desde la carretera.

Frente a la elegía que suponen tanto el romance como “el enamorado y la muerte”, este poema (el primero del libro *Folios de El Enamorado y la Muerte*) se propone como un “epitalamio”, es decir, como una celebración de esponsales. En este sentido, el poema es una “antielegía”, ya que se canta, desde la muerte, la resurrección del gozo concebido como una alianza matrimonial.

A diferencia de los dos poemas anteriores, este poema presenta un hablante plural que no habla desde el sueño ni desde la vida, sino desde la muerte. Esta observación solo adquiere relevancia si se lee el poema como diálogo y continuación del romancillo tradicional. Se ha observado, líneas arriba, el desplazamiento de marcos que se produce en el romance, desplazamiento marcado por las interrupciones que configuran los paralelismos: el marco del sueño y el marco de la vida, ambos interrumpidos por la Muerte. Se ha observado, también, que la única posición posible del hablante es la de un tercer marco, el marco de la muerte en la que es tan imposible la interrupción como posible el encuentro amoroso. Pues bien, “epitalamio” supone, desde el marco de la muerte, la continuidad textual del romance al proponer en la alianza de voces la unidad que les fue negada en vida⁶.

6 La confianza en los poderes del registro textual es explícita en el título del libro, que se presenta a sí mismo como “folios”. Obsérvese que el poema de *Surcando el aire oscuro* se titula “el enamorado y la muerte”, donde está significativamente suprimida toda referencia a su carácter textual.

Al igual que en el romancillo español, el presente ficticio del “epitalamio” corresponde al de la muerte, pero su estrategia verbal es opuesta: si el romancillo emplea el imperfecto para relatar los acontecimientos desencadenantes que ocurrieron en el pasado, en “epitalamio” el hablante plural emplea el tiempo futuro combinado con el modo subjuntivo para referir una situación imaginada (soñada) que ocurrirá proféticamente en el futuro. Esta oposición de estrategias temporales podría atentar contra la comparación dialógica si no se advierte una suerte de paralelismo invertido en sus respectivas actitudes: las interrupciones de la muerte suponen, en el romance, una actitud de lucha inútil que deviene en resignación frente a la fatalidad. Cancelada la posibilidad de interrupción (la muerte —como estado— no puede ser interrumpida), en “epitalamio” ya no hay lucha ni resignación, sino expectativa: la esperanza de retornar al marco de la vida por medio de los poderes resucitadores del amor⁷.

La “memoria sangre inútil” con que termina “el enamorado y la muerte” se despoja en “epitalamio” del abrumador pesimismo y cede a posibilidades esperanzadoras que comprometen la postura del hablante frente al sistema literario. La negación que hace el hablante de las capacidades del recuerdo (y del poema) para enfrentar los poderes corruptores de la Muerte se convierte en una afirmación gozosa de la vida y en un voto de confianza a los registros textuales que configuran la tradición literaria. Es sugerente la idea de suponer los dos poemas de Sologuren como lecturas distintas de una misma fuente textual, pero más sugerente es suponerlos complementarios de una misma experiencia en dos tiempos distintos: la esperanza que sucede al pesimismo más extremo se explicaría por la certeza de que solo mediante el

7 Esta “inversión de actitudes” se refleja emblemáticamente en una cita que hace Sologuren del “Romance del Enamorado y la Muerte”. Hablando de la trémula dicha de los amantes, señala una acción que podría parecer accesorio y arbitraria si se desconoce el romance: “*se calzarán de pronto/se medirán a ciegas*”. El Enamorado del romance, apremiado por la urgencia de visitar a su amada, se dice: “Muy de prisa *se calzaba*, / más de prisa *se vestía*” (mis subrayados).

recuerdo es posible el ingreso al marco de la vida y así completar el ciclo propuesto por el viejo romance. El hablante plural de “epitalamio” asegura que solo cuando los amantes lleguen hasta ellos ocurrirá el milagro: “nos crecerán de pronto los recuerdos / se abrirán paso por la tierra / se arrastrarán en la yerba / se anudarán a sus cuerpos”. El retorno de la pareja al marco inicial solo es posible por los poderes trascendentales del amor.

Debe repararse en que el uso de la palabra “recuerdo” no solo equivale a memoria (y a poema), sino también a “despertar”. El uso de este significado es corriente en la literatura española medieval y aún en la del Siglo de Oro; no otro es el que le otorga Manrique en el primer verso de sus célebres coplas: “*Recuerde* el alma dormida”, ni Juan del Encina en el poema que inicia este largo diálogo intertextual: “Yo me estaba reposando, /durmiendo como solía;/ *recordé* triste llorando / con gran pena que sentía”. Gran recordador y usuario creativo de formas arcaicas (y no por eso menos expresivas), Javier Sologuren le otorga a la palabra “recordar” el mismo sentido: recordar es despertar porque aviva el corazón y lo hace latir renovando la vida. Esta idea está explícita en la cita de John Keats que abre el libro (“entonces, a mi humano corazón súbito vuelvo”) y, como negación y continuidad, en el poema “el enamorado y la muerte”. Si recordar también es despertar, se entienden mejor los versos citados de “epitalamio”, que sugieren el “despertar” de la muerte para reingresar a la vida y completar el ciclo que irá a renovarse mientras dure el gran texto de la creación literaria.

Referencias

- Culler, J. (1981). *The Pursuit of Signs*. Ithaca: Cornell UP.
- Di Stefano, G. (1973). *El romancero*. Madrid: Narcea.
- García de Enterría, M. (1987). *Romancero viejo*. Madrid: Castalia.
- Menéndez Pidal, R. (1980). El estilo tradicional del romancero. En A. Deyermond (Ed.), *Historia y crítica de la literatura española*. Tomo 1, (pp. 265-269). Barcelona: Editorial Crítica.

- Menéndez Pidal, R. (1976). *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Salinas, P. (1983). El romancismo y el siglo xx. En *Obras Completas*. Tomo 3, (pp. 219-247). Madrid: Taurus.
- Sologuren, J. (1980). *Folios de El Enamorado y la Muerte*. Caracas: Monte Ávila.
- Sologuren, J. (1970). *Surcando el aire oscuro*. Madrid: Milla Batres.

