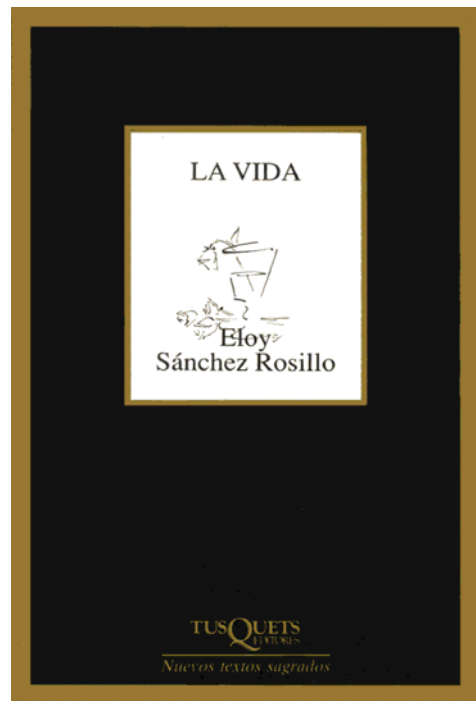




LA LITERATURA EN LA REGIÓN DE MURCIA Y SU APLICACIÓN DIDÁCTICA



COMENTARIO DEL POEMA *VIEJA CANCIÓN*,
PERTENECIENTE AL
POEMARIO *LA VIDA*, DE ELOY SÁNCHEZ ROSILLO

JUAN PEDRO GÓMEZ



I.- PRELIMINAR

Conocer la vida de un autor, sus pormenores, incidencias y circunstancias, puede ser un factor positivo o negativo a la hora de enfrentarse con su creación literaria.

Es indudable que desde una perspectiva negativa, el saber anecdótico de las peripecias y anécdotas del creador puede condicionar el proceso de interpretación. Sin embargo, este condicionamiento, si se dirige y controla de forma adecuada, se puede convertir en una linterna que ilumine y aclare muchas de las dudas e incertidumbres que surgen a lo largo del proceso interpretativo.

En el caso que nos ocupa, mi conocimiento del autor, Eloy Sánchez Rosillo, no es de última hora ni proviene de círculos intelectuales más o menos relevantes, en los que el nombre suele remitir más a significados sociales que a la verdadera humanidad de la persona designada.

Los años juveniles compartidos con Eloy Sánchez Rosillo en la época de formación universitaria permitieron ese entretejido emotivo del día a día que constituye el auténtico poso o sustrato del aprecio entre personas y de la valoración individual.

Hoy, pasado ya algún tiempo, y al margen de los mutuos avatares, Eloy sigue siendo para mí una persona íntegra, querida y respetada de la que dispongo anécdotas y recuerdos que, evidentemente, pueden condicionar e ilustrar algunas facetas de su obra.

Pero, en este momento, para acercarme al análisis de uno de sus poemas y no verme sobrecargado de prejuicios, efectúo una poda general de mis recuerdos y me quedo sólo con las atribuciones o líneas maestras de lo que, para mí, constituye la enjundia de su arquitectura personal; una arquitectura de la que emana y en la que pervive el sentido sobrio y, al mismo tiempo, enamorado de la vida. Sánchez Rosillo es, ante todo, un hombre sólido, sincero, directo y leal, recreador del instante, saboreador del detalle y degustador de la belleza que el tiempo permite a la memoria.

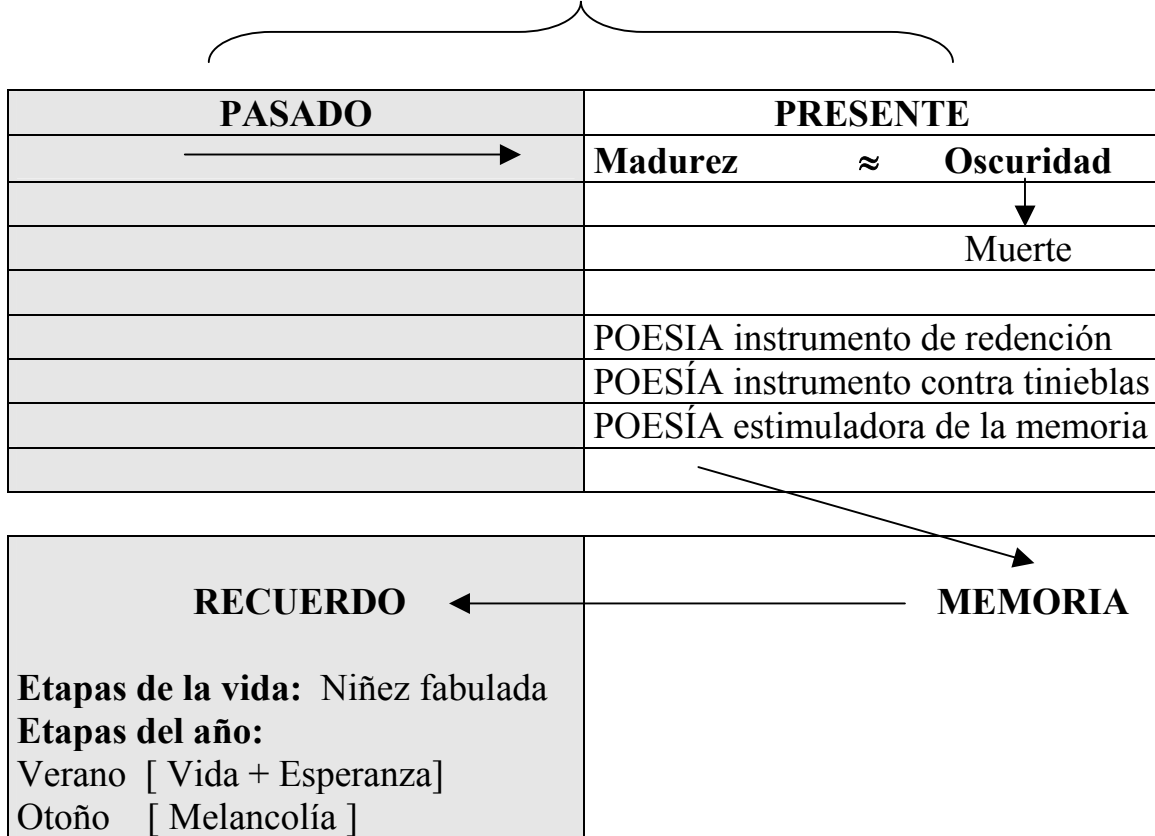
II.- APROXIMACIÓN AL POEMA

Con estos presupuestos inevitables, nos aproximamos al poema *Vieja canción*, texto ubicado en la primera parte del poemario *La Vida*, que aparece cuando ya se han subrayado en otros poemas aspectos tan importantes como la nitidez antigua de las cosas frente a la bruma del presente, la niñez como recuerdo fabulado, el verano connotador de vida y esperanza, la poesía redimidora de las tinieblas, las sugerencias melancólicas del otoño, la persistencia de la memoria, las relaciones entre la madurez, el estatismo, la oscuridad y la muerte, la tensión paradójica entre Parménides y Heráclito, e, incluso, esa propensión dantesca habida

nel mezzo del camin di nostra vita...

Así que *Vieja canción* no llega al lector de improviso, sino que viene preparada y arrojada por una serie de claves que el autor nos ha ido presentando con anterioridad.

PARMÉNIDES / HERÁCLITO



VIEJA CANCIÓN

He escuchado en la radio, por azar, hace un rato,
 una vieja canción,
 una canción romántica que estuvo muy de moda
 en la playa, durante los meses de un verano
 maravilloso de mi adolescencia.
 Muchas veces la oí entonces, junto a alguien
 que junio quiso darme y me quitó septiembre.

Mientras la música sonaba,
 he sentido en el pecho
 la emoción de los días antiguos: tanta luz,
 tanta ilusión brotando, tanta vida;
 y he cerrado los ojos y he visto a una muchacha
 que a través de la niebla del tiempo me sonríe
 y con amor me mira.

Una lectura reposada del poema nos facilita esa síntesis mental que deja anclado todo su sentido y que permite llevar a cabo los primeros pasos del entendimiento lector.

En el primer bloque, bien diferenciado gráficamente, nos dice el poeta que ha escuchado en la radio una canción que estuvo de moda algunos años atrás, en los meses de verano, y que la escuchó muchas veces en la playa junto a un ser querido y efímero. En el segundo bloque, nos comenta que, mientras sonaba la música, ha sentido emociones pasadas, cargadas de luz, ilusión y vida, y, con los ojos cerrados, ha visto a una muchacha a la que amó, sonriéndole.

RESUMEN:

El poeta ha escuchado en la radio una vieja canción que le ha traído a la memoria a una muchacha a la que amó.

Es evidente que se trata de un texto poético de aspecto muy sencillo y de tono sereno, en el que el autor transmite, de forma intimista y expositiva, unas emociones concretas en un momento determinado. Sánchez Rosillo consigue desligarse de los lastres del artificio literario y de la aridez de la escritura que, muchas veces, son las formas torpes, complicadas e irremediables de interpretar la complejidad de la vida, para llegar a la espontaneidad y a la frescura de lo inmediato.

Las maniobras literarias del escritor proporcionan al lector las claves del propio reconocimiento: *“te entiendo y comparto contigo porque a mí también me pasó. Y, es a través de unas palabras escogidas y sabiamente enlazadas, que yo reencuentro mis propios sentimientos a través de los tuyos”*. Se cierra entonces el círculo comunicativo y semiótico con un intercambio emocional en tierra de nadie, de la que el lector se apropia de inmediato y hace suya. Es en este terreno, el territorio mágico del ámbito poético, el lugar en donde se produce la vibración compartida de las emociones, la coincidencia espiritual entre el emisor y el receptor, eso que los especialistas suelen denominar técnicamente *sinfronismo*.

Con la aceptación del poema, de sus mensajes, aceptamos también nuestra propia realidad, nuestro caos emocional, complejo y sin rutas claras o definidas, incrementando así la comprensión y la indulgencia fraternal.

La primera persona del poeta (*he escuchado en la radio, muchas veces la oí, he sentido en el pecho, he cerrado los ojos, he visto a una muchacha*) se funde con la primera persona del lector, inmolándose el

escritor y diluyéndose sus experiencias y sentimientos en el dominio privado del disfrutador de la obra poética (*mi adolescencia, junio quiso darme y me quitó septiembre, me sonrío, me mira*).

Frente a lo amorfo de la ausencia de memoria y lo incoloro de la amoralidad, de la infelicidad y de la inocencia vacua, la memoria genera el recuerdo vivificador que estimula y aproxima al ideal feliz o eufórico. Los patrones de ayer, los modelos ideales, quizá no reconocidos en su momento por la velocidad de la vida y por sus explosiones pasionales, son ahora reproducidos en la madurez con la serenidad de la memoria y lo azaroso del recuerdo, que se instala en nosotros sin previo aviso, sin que lo esperemos, provocado por una sonrisa, por una gota de agua, por un reflejo o una melodía remota que se diluye entre el vocerío colorista de la existencia cotidiana.

III.- LA ESTRUCTURA

Toda estructura responde a un sistema latente que relaciona las partes mutuamente y con respecto al todo. Cualquier tipo de construcción responde a un esquema estructural sobre el que se levanta cualquier tipo de montaje. La estructura, como soporte organizado e invisible, permite la construcción coherente, la reconstrucción del todo y la reestructuración.

En el caso que nos ocupa, el poema *Vieja canción* presenta una estructura muy simple y compacta. Visualmente, el poema está formado por dos bloques de líneas sencillamente espaciadas, separados por un espacio doble.



Cada uno de los bloques, que, por experiencia lectora y presuposición cultural, pasamos a denominar estrofas, está constituido por siete renglones escritos, que también presuponemos versos. Se trata, por tanto de un poema formado por catorce versos. La construcción poemática, basada en principio en el pacto previo establecido entre el autor y el receptor de la obra, no parece entrar en conflicto con su aspecto externo-visual, que recuerda otras muchas construcciones versales con las que se puede comparar.

Por otra parte, la métrica versal nos pone de manifiesto una serie de recursos utilizados, consciente e inconscientemente, por el poeta para levantar el edificio poético. Así, la medida silábica de los versos descubre una serie de ritmos estructurales, de diversa índole, que coadyuvan a la impresión que ofrece el objeto poético.

Hē es cu chá do en la rá dio,| por a zár, | há ce un rá to, // 14
ū na vié ja can ción, // 6+1 = 7
ū na can ción ro mán ti ca↓ quees tú vo muy de mó da →
(8-1 = 7) +7= 14
en la plá ya,| du rán te los mé ses de ūn ve rá no →14
ma ra vi lló so de mi a do les cén cia. ///< 11
Mú chas vé ces la o í en tón ces,| jún to a -ál guien // 14
[[Mú chas vé ces lao í ↓↓en tón ces,| jún to a -ál guien // 14]]
que jú nio quí so dár me↓ y me qui tó sep tiém bre. ///< 14

Mién tras la mú si ca so ná ba, // 9

hē sen tí do en el pé cho → 7
la e mo ción de los dí as an tí guos: |tán ta lúz, // 13+1 =14
tán ta i lu sión bro tán do,| tán ta ví da; // 11
y hē ce rrá do los ó jos↓ y hē vís to a ú na mu chá cha → 14
que a tra vés de la nié bla del tiém po me son rí e // 14
y con a mór me mí ra. ///< 7

1ª ESTROFA	Acentuación	Medida	Pausas
-----	13	14	7 / 10 / 14 //
----- ⁺ -----	6	7	7 //
-----	13	14	7 / 14 →
-----	13	14	4 / 14 →
-----	10	11	11 ///<
-----	13	14	(6+1) 9 / 14 //
-----	13	14	14 ///<

2ª ESTROFA	Acentuación	Medida	Pausas
----- '-----	8	9	9 //
----- -----	6	7	7 →
----- ----- +1	13	14	10 / 14 //
----- -----	10	11	7 / 11 //
----- -----	13	14	14 →
----- -----	13	14	14 //
----- -----	6	7	7 ////

Acentuación versal

1ª ESTROFA

(1)		3			6				10	11		13
(1)		3			6							
(1)			4		6			9				13
		3			6			9		11		13
			4						10			
1		3			6+1	(7)		9		11		13
	2		4		6					11		13

2ª ESTROFA

1			4				8					
(1)		3			6							
		3			6			9		11		13
1			4		6		8		10			
(1)		3			6		8	9	10			13
		3			6			9				13
			4		6							

Aunque el poema no responde explícitamente a los cánones clásicos ni encaja en patrón estrófico reconocido, mantiene sin embargo una serie de ritmos muy definidos. Carente de rima, y por tanto ajeno en este ritmo a la comodidad de la repetición fónica, recurre a otros ritmos más invisibles, pero no por ello menos efectivos.

Respecto a la medida silábica, la primera estrofa, formada por siete versos, está compuesta por cinco versos alejandrinos (14 sílabas en los versos 1, 3, 4, 6 y 7), un heptasílabo (7 sílabas en el verso 2) y un endecasílabo (11 sílabas en el verso 5); la segunda estrofa, formada

también por siete versos, tiene tres versos alejandrinos (14 sílabas en los versos 3, 5 y 6), un eneasílabo (9 sílabas en el 1), dos heptasílabos (7 sílabas en el 2 y 7) y un endecasílabo (11 sílabas en el 4). Salvo el verso eneasílabo, la regularidad métrica es muy significativa y rinde homenaje a la tradicional combinación de heptasílabos y endecasílabos para formar silvas y liras, mientras que la predominancia de alejandrinos le otorga consistencia al poema, ligando el contenido sentimental a este antiquísimo soporte formal, revitalizado en el romanticismo y utilizado con maestría a partir del modernismo.

El acento estrófico trocaico en los versos más largos (13 sílabas) y yámbico en los cortos (6, 8, 10 sílabas), se articula de forma que todos los versos alejandrinos tienen un acento constante en la sílaba décimotercera, por lo que son paroxítonos, cualidad compartida con los demás versos y regulada de forma excepcional en el segundo verso de la primera estrofa y en el tercer verso de la segunda estrofa; versos que cuentan con seis y trece sílabas respectivamente, pero que por ser oxítonos se les añade una sílaba más en el cómputo, resultando a efectos rítmicos un heptasílabo y un alejandrino. Como puede verse en el esquema, el axis o eje que atraviesa el acento estrófico resulta de una gran regularidad. Más allá de las constantes rítmicas y extrarrítmicas de la métrica clásica, aquí parece más significativa la progresión silábica de carácter terciario y binario, combinadas ambas series en el interior de los versos.

Las pausas detectadas en el poema sufren pequeños desplazamientos, si bien mantienen la correspondencia de pausas interiores heptasilábicas con la versales y estróficas después de catorce versos (1, 6 y 7; 10, 13 y 14). Los versos 3, 4, 9 y 12 presentan encabalgamiento versal, con braquístiquio y pausa interna en el verso 4, finalizando el encabalgamiento del verso anterior e iniciándose otro largo período, que tras diez sílabas encabalará once sílabas más hasta culminar el verso 5 con una pausa profunda. Los versos 3, 7 y 12 presentan pausas breves en la sílaba número 7, coincidente con una pausa interior del verso 1, una versal del 2 y una interior del 11. Por tanto, gráficamente los descansos quedan encuadrados entre dos bandas silenciosas con pausaciones progresivas enfrentadas; lo que puede verse de forma muy clara en el siguiente gráfico:

1	2	3	4	5	6		8	9		11	12	13	//
2						//							
3						↓							→
4													→
5										///			
6						↓							//
7						↓							///
8								//					
9						→							
10													//
11										//			
12						↓							→
13													//
14													///

IV.- ANÁLISIS MORFOLÓGICO

Desde una perspectiva gramatical e inmediata, los componentes léxicos versales no son otra cosa que palabras, unidades definidas de manera más o menos difusa por los especialistas (Wells, Nida, Martinet, Matthews, Rosetti, Núñez Ladèze, Vera, etc.), pero que siempre suelen tener un aspecto gráfico muy individualizado y una autonomía que se caracteriza por actualizar los monemas que la integran.

El análisis morfológico se va a centrar, por lo tanto, en la distribución de las unidades léxicas con aproximación a las categorías gramaticales, en la determinación de la clase de palabras, en la limitación y diferenciación de sus componentes, en la apreciación de su funcionamiento; y todo esto como presupuesto mecánico de una gramática estilística y poética, en la que se van a rastrear nuevas matizaciones, para ver cómo estos universales son capaces de reelaborar las exigencias discursivas de la comunicación y adaptarlas a las del discurso poético.

Un ejemplo de análisis morfológico, realizado sobre un segmento oracional del poema elegido al azar, podría ser el que llevamos a cabo a continuación:

“una canción romántica que estuvo muy de moda en la playa”

- **una:** < *lat.* unus-a (numeral). Artículo indeterminado, según la clasificación tradicional, aunque determina y está acentuado, lo que no sucede con los artículos, que son átonos y semánticamente vacíos. Es un determinante con lexema l- y flexión nominal morfema de género femenino -a. Morfema de número: Ø . La indefinición propia del pronombre se pierde en este caso con la precisión explícita de la canción concreta, si bien mantiene en un segundo plano, de forma semánticamente difusa, el aspecto cuantificador.

- **canción:** <*lat.* cantio (“canto”) <*canere* “cantar”. Morfema de número: Ø . Por su extensión: es un nombre común, individual, contable e inanimado; por su significación: es un nombre concreto; por su formación: es un nombre simple; por su origen: es derivada del latín, pero primitiva en castellano, dando origen a derivados diversos, como *cancion-ero*, *cancion-eril*.

- **romántica:** < *fr.* romantique < *ingl.* romantic < *fr.* roman (“novela”) < *lat.* romanice. Adjetivo calificativo, femenino singular. Monema lexema: roman- ; sufijo: -tica, con monema derivativo -tic-, significando “con calidad de”, y con morfema de género: -a, femenino. Morfema de número: Ø .

- **que:** < *lat.* quid. Pronombre relativo con función de sujeto (antecedente: canción romántica).

- **estuvo:** < stare (“estar en pie”, “estar firme”): 3ª persona del singular, pretérito perfecto simple o indefinido del verbo estar: intransitivo, 1ª conjugación. Es un verbo perfectivo con visión aspectual puntual. Se trata de un “perfecto fuerte” por ir acentuado en la penúltima sílaba en vez de en la última como sucede en los perfectos débiles. Indica una acción pasada. Monemáticamente está formado por: Monema lexema: -est; monema -uv-, propio del indefinido, del pretérito imperfecto de indicativo y del futuro simple de subjuntivo; y el monema morfema -o de 3ª persona del singular.

- **muy:** < ant. muito < *lat.* multus. Adverbio de forma invariable y cuantificadora, apócope de mucho.

- **de** < *lat.* de. Preposición propia. Indica modo, manera. Morfema independiente o funcional

- **moda:** < *fr.* mode: “uso”, “costumbre”. Morfema de número: Ø .

- **estar (muy) de moda:** verb. + f. locución (de moda: “usarse o estilarse”). Se trata de un coloquialismo que implica la utilización habitual

de algo (en este caso, la escucha de la canción). Por otra parte, no hay que olvidar que “estuvo” ejerce aquí una función semejante a “fue” (*una canción que fue actual*), lo que conlleva un valor adjetivo-atributivo.

- **en** : < *lat.* in, “en”, “dentro de “. Preposición propia. Morfema independiente o funcional

- **la**: <*lat.* (ela)<illa, “aquella”. Morfema independiente o funcional. Determinante, artículo determinado, femenino, singular. Lexema: l-; morfema de género: -a; morfema de número: Ø.

- **playa**: < *lat.* tardío: plagia < *gr.* plágia (“lados”, “costados” > “ladera” y “costa marinera”. Nombre común, individual, contable, inanimado, concreto, simple, primitivo.

Es evidente que este análisis morfológico del segmento escogido no aporta más que la clasificación de las palabras y los tipos componenciales; es un auténtico análisis gramatical que podría completarse con una aproximación léxico-semántica y una relación sintáctica, pero en modo alguno clarifica la función poética dominante en el texto.

Desde otra perspectiva, la de una gramática de la poesía, los 25 nombres sustantivos, junto a 4 adjetivos calificativos y 8 referencias pronominales al “yo”, “mi”, “me” del poeta, un “la”, referido a la canción, y un *partenaire* desconocido, pronominalizado con el pronombre indefinido “alguien”, diseñan una composición muy significativa, en la que predomina un acusado personalismo y un señalado esquema sustantivo. En ese esquema se constata claramente un empeño por efectuar predicaciones sucesivas con informaciones espaciales y temporales muy sencillas:

objeto de procedencia-aparato técnico (*radio*)

modo : cómo

tiempo : cuándo

objeto de interés 1 (*canción*)

lugar : dónde

tiempo : cuándo

personificación temporal: adyuvante y oponente (*junio y septiembre*)

objeto de interés 1 (*música*)

tiempo : duración

lugar : dónde

objeto de emoción-0 (*emoción*)

tiempo : cuándo
objeto de emoción 1 (*días antiguos*)
objeto de emoción 2 (*luz*)
objeto de emoción 3 (*ilusión*)
objeto de emoción 4 (*vida*)
acción (*cerrar ojos*)
objeto de referencia principal (*muchacha*)
tiempo : dónde
objeto actitudinal del objeto de referencia (*amor*)

La escueta proporción de adjetivos subraya la limpieza de la voz poética, que se articula a través del reconocimiento de una serie de acciones verbales centradas en la experiencia semiótica del autor; una experiencia segmentada en proposiciones sucesivas de causa y consecuencia, y expuesta de forma sinestésica.

[Yo] He escuchado hace un rato (la oí entonces)
[Yo] he sentido
[Yo] he cerrado los ojos
[Yo] he visto

Es destacable la cesión retórica del poeta que, paradójicamente, ve después de cerrar los ojos, y ve a través de la niebla, pero de una niebla que no es física o meteorológica, sino una niebla metafórica propia del tiempo cronológico: de esta manera, la imagen se perfila y el tropo ennoblece poéticamente su desplazamiento con una medida muy ajustada respecto a la totalidad del poema.

IV.- ANÁLISIS SINTÁCTICO

En conjunto, y desde una perspectiva general, la construcción sintáctica del poema podemos calificarla de clara, evidente y regulada, con preponderancia de proposiciones principales, en ocasiones coordinadas entre sí, y subordinadas adjetivas también en relación de parataxis nexuada.

La elección de un segmento oracional del poema nos va a permitir la constatación de los mecanismos sintácticos, que ya se han apreciado de forma intuitiva en una primera lectura.

«Muchas veces la oí entonces, junto a alguien que junio quiso darme y me quitó septiembre»

V.- RASGOS ESTILÍSTICOS Y ELABORACIÓN LITERARIA DEL “RECUERDO”

Con brevedad y acierto indudable, Buffon, el naturalista francés, decía que *le style c'est l'homme*. Y, aunque generalista, ninguna otra frase nos parece más oportuna y clarificadora para iniciar nuestra reflexión sobre los rasgos estilísticos de esta obra.

Eloy Sánchez Rosillo no se suele esconder entre las líneas de su obra; el camuflaje y la justificación pseudopoética es algo que le es completamente ajeno. Muy por el contrario, este autor marca con su forma de ser todos y cada uno de sus poemas, encarnados con la sustancia de la práctica cotidiana. Autor actual, nada alejado de la realidad que le rodea, se mantiene, sin embargo, un paso atrás de las modas y de las tendencias más o menos efímeras. Sin algaradas, clamores, desgarros ni disidencias espectaculares, manifestaciones habituales de algunos vates del mundo literario, Eloy Sánchez Rosillo, con un tono sobrio y a media voz, propende a la limpieza expresiva, se preocupa por el vocablo adecuado, sencillo y despejado; construye los versos con la fácil apariencia de la comunicación efectiva y coloquial, con una sintaxis nada compleja y una semántica muy inmediata.

Pero es evidente que la poesía para ser materia literaria, producto artístico, necesita de la técnica, de la creación ordenada. No cabe duda de que la belleza de la creación estética no surge espontánea ni brota silvestre sin proyecto que la presagie. La simpleza es un punto de partida, pero la sencillez es un punto de llegada. Bajo el velo de lo sencillo, la complejidad señorea sus relaciones, acomoda sus dependencias y da sentido al aparente caos interno. Fuera, en la superficie, los sonos, los ritmos, las melodías, las connotaciones y las evocaciones, sabiamente dirigidas por la mano del artista, eclosionan y producen el efecto estético deseado.

Vieja canción hace referencia a una canción que funcionó en un tiempo pasado pero no demasiado lejano; la canción es “vieja”, pero no es antigua en sentido peyorativo, ni trasnochada ni rancia, sólo una canción que estuvo de moda y que dejó de estarlo. Junto a la canción, el recuerdo. El poeta elige un motivo corriente, una situación corriente y una evocación corriente. Nadie se ve excluido de la experiencia. El sentimiento personal, la experiencia privada, la emoción íntima son transmutadas, por obra y gracia de la alquimia literaria, en colectivo y gratificante reconocimiento. Se ha cerrado un ciclo y las vibraciones unísonas, originadas por las emociones de la fuente emisora y por las emociones de un destinatario tan desconocido como imprevisible, se han puesto en funcionamiento.

No parece extraño que sean temas tan ampliamente reconocidos, como los de la memoria y el recuerdo, los que atraigan la atención de filósofos, artistas y poetas. Por una parte, la memoria es la capacidad de evocar, retener, almacenar y repetir hechos o experiencias del pasado; mientras que, por otra, el recuerdo es la imagen que la memoria ofrece de esos hechos ya pasados. Somos por lo que recordamos; somos porque, a la manera socrática, nos conocemos a nosotros mismos. Y a más conocimiento de lo que fuimos, desde hace un minuto hasta años atrás en la neblina de nuestro recuerdo, más conciencia en el diseño de nuestra propia personalidad.

Por medio de la memoria, perdemos la inocencia y nos zambullimos en nuestro propio infierno. La película de nuestra vida se rebobina para mostrarnos, con punción psicoanalítica, las entrañas más oscuras y ocultas. La agonía de lo que fuimos y de lo que deseamos ser se nos manifiesta en representación privada cuantas veces queramos saborear la morbosidad de estos *flashbacks* únicos e intransferibles.

Nuestra ansia de permanencia sólo puede verse cumplida a través del recuerdo. “Pienso, luego existo”, pero mi existencia sólo será mientras dure mi pensar, una conciencia basada continuamente en la mecánica del recuerdo. Es evidente que la palabra, con su carga simbólica, nos permite detener el instante, ejercitarnos en la flexión y reflexión del tiempo. La palabra crea y recrea, la palabra suda y huele, caliente y refresca.

Mediante la palabra, el poeta es capaz de generar una textura sutil en la que adhieren nuestras emociones más sentidas. La materialidad del texto, con sus elementos lingüísticos bien cohesionados, encierra una red invisible de atractores emocionales. Las connotaciones de los veranos adolescentes suelen ser siempre eufóricas, incluso cuando se puedan poblar de frustraciones y desengaños amorosos. La palabra “verano” sabe a vacación, descanso, huida del trabajo y de la monotonía cotidiana. Y, por si fuera poco, el poeta lo califica de “maravilloso”. Pero, además, el “verano maravilloso” se inscribe en una “playa”. Ni qué decir tiene cómo las arenas del mar se entretejen con las bicicletas, los amaneceres, las puestas de sol, las pieles bronceadas, las miradas adormiladas y arrulladas de horizontes. Sabor a sal, a dulces promesas que suelen diluirse con la llegada de septiembre. Y una canción melódica, así la suponemos por la calificación que el escritor le otorga de “romántica”. Y de nuevo, con alegría descontrolada, brotan en torrente las connotaciones: idealismo, libertad, exotismo, sentimiento descarnado (a veces desgarrado), ilusión... tal vez amor; connotaciones que son también palabras, palabras convocadoras de presencias, palabras sustantivadoras de recuerdos, instrumentos mágicos

del pensamiento, segmentos sonoros que perdurarán cuando todo nuestro presente se haya esfumado. Y con el poeta, en su recuerdo adolescente, un alguien que le acompaña, un alguien con el que comparte y con el que escucha (nos confiesa que deleitándose) una repetida canción.

Concluye la primera estrofa con una espléndida *mise en intrigue*. En la primera parte, hasta el descanso estrófico, Eloy Sánchez Rosillo nos ha tendido una sencilla, delicada y efectiva trampa semántica para que nos abandonemos sin resistencia a nuestros propios recuerdos. Después, un interludio, un pequeño respiro en el que se alivia el alma.

La canción sigue sonando, melódica debe de ser como lo es la canción mediterránea. Grecia domesticó la música, la moldeó, la ajustó, la puso al servicio humano. Como decía Boecio, armonía y acuerdo entre el alma y el cuerpo; entre el cielo y la tierra, que puntualizaba Schneider: una espiritualización de la naturaleza con una mínima materia. *Melos* entonado, sonido dulce y suave, vibración acompañada que nos reconcilia con nuestro entorno.

En la segunda estrofa, la canción sigue sonando. Ahora, no sólo transporta al pasado, sino que produce un efecto físico-psíquico: le hace sentir al poeta una fuerte emoción en el pecho; en ese pecho en el que se esconde el corazón, el nudo metafórico de nuestras emociones. Es el pecho el receptáculo lingüístico de la expresión versal, con todos los significados emocionales dándose cita en él. El pecho se agita al ritmo del músculo cardíaco, se expande y contrae dando fe de sus capacidades receptoras, en este caso las emociones de los “días antiguos”. Ahora, la expresión poética se inviste de una cierta agramaticalidad: los días no son pasados, son antiguos, pertenecen a ese ámbito marcado por las costumbres y el mito. Sólo allí, en los días de la juventud perdida, en los días de una sexualidad velada y arcana, es donde radicaba “la luz, la ilusión y la esperanza”: conceptos abstractos y hermosos, dilatables hasta el infinito.

Sánchez Rosillo juega a recrear la luz, a asegurar las ilusiones de ayer, a atestiguar las esperanzas que algún día alimentaron su ánimo. Y es con su enfatización luminosa del pasado cómo subraya la oscuridad del presente. Además, estos factores eufóricos son matizados reiteradamente por el adjetivo de cuantificación indefinida “tanta”, lo que nos hace presumir que en ese tiempo de la adolescencia y en ese verano concreto dominó la energía positiva. Por el contrario, hoy, incluso siendo de día, hay que cerrar los ojos para superar la oscuridad del presente, y, de esta manera, entrar en el túnel luminoso de la memoria.

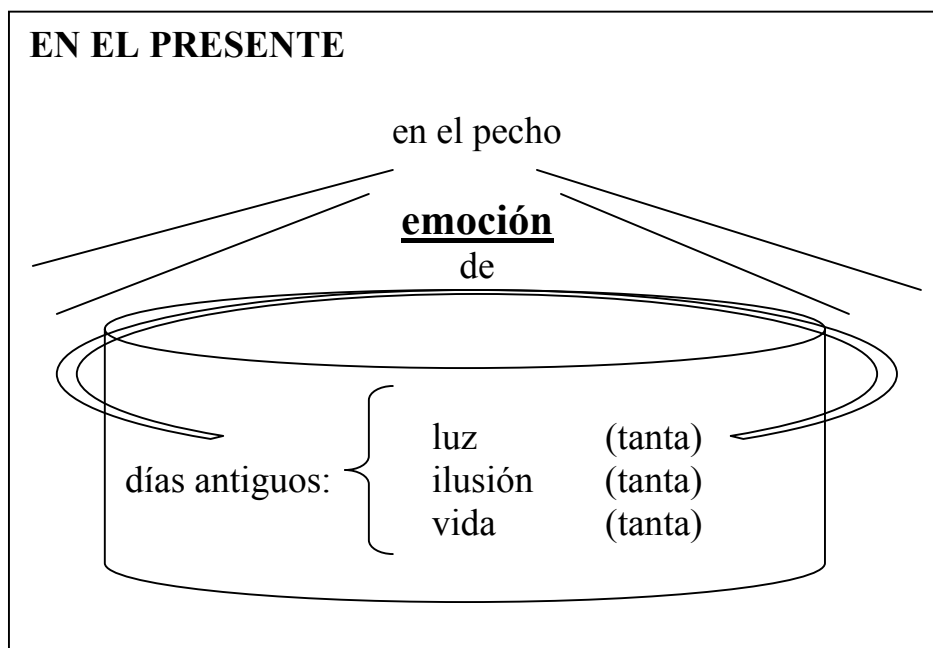
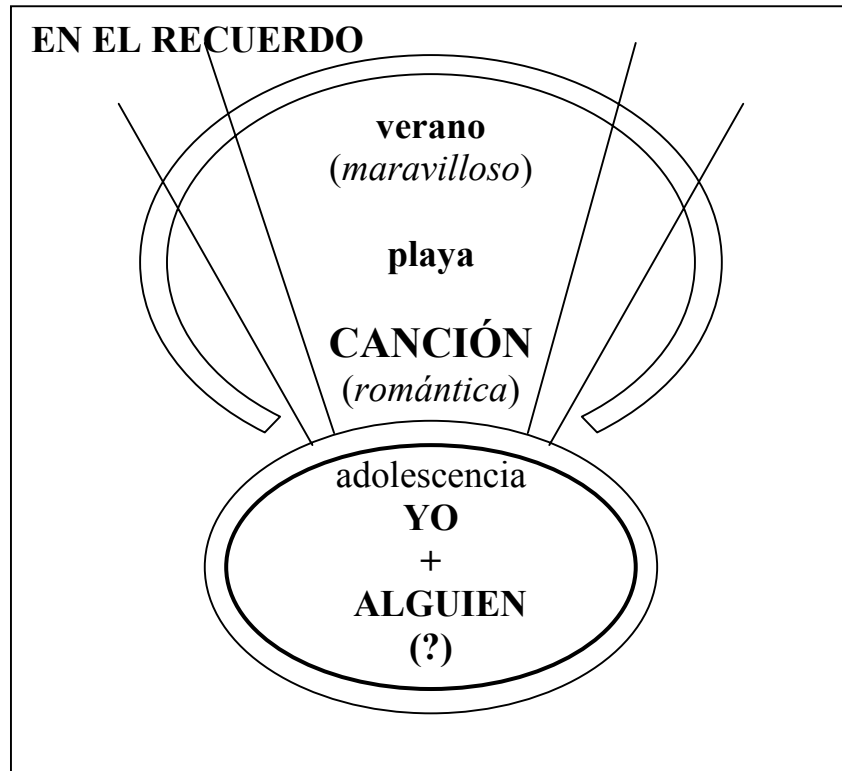
En cierta manera, el estilo de Sánchez Rosillo parece guiarse por una pincelada intuitiva de aliento rítmico, un trazo ligero como el que Wang Wei especificaba que siempre debe ir precedido por la idea. El vacío de la reflexión se inunda de imágenes poéticas y la idea desarticulada, aislada en sí misma, objeto tentador para el bisturí psicoanalítico, trasciende y excita la conciencia hasta convertirla en una imagen creadora o recreadora de una forma absolutamente nueva. A la manera borgeana, los ciclos temporales implican repeticiones virtuosas, siempre similares, pero nunca idénticas. La modesta eternidad personal de Dunne está marcada por las diferencias oníricas y poéticas.

En el primer poema del poemario *La Vida*, el denominado *Desde aquí*, la niñez aparece tratada como recuerdo fabulado, lo que le permite al poeta, superar los malos momentos del presente. En el hermoso poema *Roma, 1984*, las impresiones poéticas se exponen con la emoción del recuerdo, cuestión que se hace patente como persistencia de la memoria al subrayar el sentimiento personal e intransferible en el poema *La luz no te recuerda*. Por otra parte, la luz y la niebla de *Vieja canción*, lexemas antónimos de un campo léxico metafórico, ya se recogen con el mismo sentido en varios textos, como en el “ahora brumoso” de *Desde aquí*, en la adecuación poética de las tinieblas en *Acaso*, en la luz existencial de *La luz no te recuerda* y en la oscuridad simbólica de la muerte en *La tregua*.



Yin y Yang, contraste barroco de extremos simbólicos sobre los que deambula suavemente la mirada postromántica del autor; una mirada sutil, delicada, nada estridente, que se inviste en cada verso de una prestancia canónica y clásica. En Sánchez Rosillo, la oposición antitética de luz y tinieblas, de vida y de muerte, es una dinámica barroca que, sin embargo, no puede desligarse de un tratamiento sosegado y comedido más propio de la poética tradicional. Aquí, la conceptualización se hace evidente, la expresividad está en su justa medida y el tono emotivo se clarifica con una

comunicación de carácter intimista y reductor de la realidad. Poco o nada interesa el proceso reflexivo, el mosaico existencial, la manta filosófica (propia por otra parte de otros géneros literarios); al autor le preocupa el sentimiento preciso, la emoción captada y aprehendida en un momento concreto. El recuerdo no divaga, perfila, concentra y absorbe segmentos del pasado que actúan de forma esencial en el presente.



EN EL PRESENTE
VISIÓN

MUCHACHA

me sonrío

me mira

con

AMOR

Nunca podremos saber si la luz, la bruma y la oscuridad de Sánchez Rosillo, la de éste y la de otros poemas, como *Desde aquí*, *Acaso*, *La luz no te recuerda*, *La luz*, *En mitad de la noche*, *Melancolía*, etc., tienen o no una consistencia real en el pasado; pero lo que es cierto y lo que realmente importa es que son símbolos que esgrime literariamente el poeta para, a través del recuerdo, hacer más soportable el presente.

Sir Arthur Williams Holmes pensaba que lo importante no es lo tú que crees que eres, que es una mera visión subjetiva, ni lo que los demás creen de ti, que puede estar muy alejado de la realidad, ni lo que realmente eres, que por inaprensible nunca llegarás a saberlo; lo verdaderamente importante es lo cada uno de nosotros quiere ser. Este es el auténtico motor, estímulo y justificación de nuestro actuar en la vida. Pues bien, el ansia que manifiesta el hombre por personalizarse e individualizarse le lleva no sólo a proyectar el futuro sino también a recomponer y diseñar el tiempo pasado. De conformidad con el pasado, la eternidad chispea un momento en nosotros. Y por obra y gracia de la memoria, el recuerdo adquiere categoría; entonces, una mirada furtiva o una mueca evasiva se transmutan en sonrisa o en mirada amorosa.

El recuerdo fija así nuestras alegrías, tristezas, apetencias, necesidades, y fracasos. Qué importa lo que realmente fue, nada de lo que fue existe ya en realidad, sólo importa lo que, ante la voluntad de ser, mi memoria interpreta. El poeta, de alguna manera poseído, se reencarna en el recuerdo, admite la fugacidad de la vida, un *tempus fugit* clásico que ronronea en toda su obra, y después clama en el desierto el tópico del *ubi sunt?*, preguntándose directa o indirectamente por la dicha efímera, la hermosura percedera y el amor siempre fugaz, quizá el de esa muchacha (tópico clásico de la *donna angelicata*), que le mira y sonrío a través de la neblina del tiempo.

¿Dónde está la plenitud? ¿Qué fue de la infancia perdida? Sólo los recuerdos pueden aspirar al equilibrio perfecto, evitando, en la medida que la memoria poética lo permita, la rutina inevitable y la derrota de la muerte. La memoria es potencia, es revelación y justificable impostura, sólo el encantamiento de la palabra puede actualizar el recuerdo y materializarlo. La palabra poética reconcilia en las aras del recuerdo el presente con el pasado, siendo su propensión a la inocencia y a la belleza creativa la auténtica redentora de la realidad.

