

RAÚL HERNÁNDEZ NOVÁS. *Sonetos a Gelsomina*. La Habana, Cuba. Ediciones Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Serie Contemporáneos, 1991.

Conocía yo el nombre de Raúl Hernández Novás por estar utilizando su excelente edición crítica de la poesía completa de César Vallejo, publicada en 1988 por la editorial Casa de las Américas, pero ignoraba que hubiese ya publicado varios volúmenes de poesía entre los cuales destacan *Da Capo* (1983), *Enigma de las aguas* (1983), *Embajador en el horizonte* (1984), *Animal civil*, premio de poesía del concurso UNEAC '85 y Premio de la Crítica, 1987, y *Al más cercano amigo* (1987). El punto de partida de *Sonetos a Gelsomina* es, como ya lo apunta el título, una de las obras maestras de Federico Fellini que data de 1954, *La Strada*, con Giulietta Masina como Gelsomina, Anthony Quinn como Zampanò y Richard Basehart como "Il Matto" (el loco). El libro está precedido por un soneto introductorio o preliminar titulado "Pórtico", el cual, a la manera del de una imaginaria catedral renacentista le presenta al lector a los principales personajes de esa moderna versión de la "Commedia del l'Arte" que es *La Strada*. Invita a entrar al "Gran Circo Giraffa", o sea al mundo de la ilusión, la fantasía y la poesía a todos los desengañados de la tierra, no sin antes advertirles que tampoco saldrán indemnes de esta huida del mundo "real": "Pero antes pagaréis módico precio/ de fuego y sangre, de sudor y llanto." (11).

Así como los sonetos de Petrarca fueron inspirados por su amor a Laura de Noves, los de Hernández Novás lo son por el personaje de Gelsomina, quien, a pesar de su "cuerpo de adefesio", simboliza la belleza y la pureza espirituales frente a la fuerza bruta de su compañero de ruta, Zampanò. El tema de "Pórtico" va a enmarcar el contenido del volumen de poemas que nos ocupa. Este se abre y se cierra con sonetos que recrean escenas identificables de *La Strada*. En su interior, este templo de los afectos es, sin embargo, infinitamente más personal, y el hablante lírico irá, por medio de la intertextualidad, abriéndonos pequeños resquicios de su intimidad que lo sitúan definitivamente en el siglo XX o, más precisamente, en la segunda mitad del mismo.

La primera parte del poemario recrea por medio de la palabra las imágenes de Fellini en la pantalla: Gelsomina arrodillada frente al mar, las diez mil liras que Zampanò le paga a la madre para que Gelsomina reemplace a su otra hija muerta, Rosa, quien también fuera acompañante de Zampanò en su acto de romper cadenas, el renacer de la esperanza de Gelsomina ante lo que imagina que será su vida de "artista", la siembra de los inverosímiles tomates, la infidelidad de Zampanò con la pelirroja. Pero, a todo ésto, el hablante lírico, quien es también espectador, o sea lector de las imágenes proyectadas en la pantalla, agoniza apócrifamente de ver sin ser visto, de sufrir con Gelsomina sin poder salvar la muralla de un artificio que en la sala oscura del cinematógrafo se ha trastocado en realidad:

Y yo te voy siguiendo

"Que la siga leal en extramuros
el perro de la casa es un consuelo..."

ELISEO DIEGO

Y yo te voy siguiendo, Gelsomina,
por la intemperie fría, en extramuros
del tiempo y del amor, bajo los duros
cielos donde la lluvia no germina.

Déjame ser, entre la tarde gualda
y ante el mar de fronteras de granito,
la piel dócil y basta en que el perrito
hermana la sonrisa de tu falda.

Yo te veré, desde el salón sombrío,
con gestos muertos en las manos, mudos
aplaudiendo su tácita caricia.

Y tú no me verás, desde el baldío
tablado en que muequea la estulcia
de los cansados monigotes rudos (17).

La segunda parte del poemario empieza con un soneto en el cual el hablante lírico torna a ser una Gelsomina-María Magdalena que ve en “El Matto”, el músico equilibrista, a su Cristo salvador, mientras que en “Si yo pudiera” el hablante lírico también se identifica con la “Bestia”, con Zampanò: “cerró mi pecho su profunda puerta/y se ha quedado oscuro, suturado,/como una casa inhóspita y desierta.” (26). En la película de Fellini, Zampanò, al final de la cinta, llorará frente a la playa que Gelsomina amara, abriendo al fin su “sutorado” pecho al vacío que en él ha dejado la muerte de ésta. Además, paradójicamente, Zampanò torna a ser, también, un avatar de Cristo, pero de un Cristo-pueblo muy cercano del Calibán de Roberto Fernández Retamar: “Con la sola expansión de pectorales/romperás esas sórdidas cadenas.../Trujamán del aliento de tus venas,/tu “ciunfile” de voces ancestrales” (29). El último soneto de la segunda parte recuerda a aquel poema anónimo castellano: “No me mueve mi Dios para quererte/el cielo que me tienes prometido/Ni me mueve el infierno tan temido/Para dejar por eso de ofenderte./Tú me mueves señor/Muéveme el verte, clavado en esa cruz y escarnizado./ Muévenme tus afrentas y tu muerte/Muéveme al fin tu amor en tal manera/ Que aunque no hubiera cielo te adorara/ Y aunque no hubiera infierno te temiera”, y se titula “Yo te quiero señor”. La diferencia estriba en que el “señor” de Raúl Hernández Novás está escrito con minúsculas y parece simbolizar más que a una figura ultraterrestre y celestial a la figura del padre campesino o artesano, en otras palabras al patriarca de la tribu. Lo que el autor lleva a cabo en estos poemas no dista mucho de lo que Vallejo hiciera en su tiempo: la subversión de los símbolos de la herencia judeocristiana que forma parte de nuestra cultura. Subversión que permite reordenarlos de manera a que vuelvan a adquirir vigencia y dejen de ser brazos que no puedan encerrar nuestra miseria en un abrazo (28). Esto, además, concuerda con la encrucijada en la cual se encontraba Fellini al filmar *La Strada*, entre los demócratas cristianos que trataban de revivir el neorealismo y los partidarios del “Cinema Nuovo”.

La tercera parte del poemario se inicia precisamente con un soneto, “Encuéntrense con Don Quijote y Sancho”, que ilustra esa aparente dicotomía entre realidad y ficción que concluye: “Pero no temo al delirante acero./Si verdad es ficción, ficción verdades: /

payasos y guerreros somos uno.” (35). A partir de ese primer poema el autor va a ir explorando la dialéctica inherente en tal dicotomía. Tampoco se trata de confundir realidad y ficción como lo hiciera Don Alonso Quijano al convertirse en Don Quijote pues, y hablando de los molinos de viento, el hablante lírico dice: “no creas que en su lívido aspa/ viento/ se esconde el grano un día prometido. Mira en cambio la faz del firmamento/ cómo rueda en su luz sin turbio ruido./ Los molinos de viento muelen viento.” (36). Sigue un poema: “Pasa Aquiles, usando su escudo como espejo” que recuerda al machadiano “Caminante no hay camino/ se hace camino al andar” y que concluye “Rompe la guerra lo que el arte talla: / nuevas figuras trae su férrea mano: el escudo se forja en la batalla.” (37). El siguiente poema, “Desconfía del carro”, prosigue con la dialéctica entre artificio y realidad y con la simbología de *La Iliada* sugiriendo una vez más que solamente se puede confiar en la verdad del dolor humano y de las víctimas del poder. En “Cruzan entre dos ejércitos que esperan” (39), continúa a desdoblarse la dialéctica que aquí parece inmovilizada en un jaque mate a pesar de que sobre sus cabezas se erija una suerte de guillotina, ilustrada por la cita que el poeta hace del Bhagavad-Gita II, 37: “Si mueres irás a los cielos; si vences serás el señor de la tierra. Por tanto, hijo de Kunti, levántate y lucha.” El argumento que los poderosos siempre han empleado para empujar al pueblo a pelear por ellos. Sin embargo aquellos que tienen conciencia de su responsabilidad frente al asesinato de otro ser humano optan por la duda frente a la acción descabellada: “Ya ha sido a los humanos declarada/ la implacable, la impávida teoría/ que absuelve al Yo del crimen y la suerte.// Pero Arjuna, desierta la mirada,/ desfallece de angustia todavía/ y del terror de prodigar la muerte”. Es Krisna quien en el campo de batalla le imparte instrucciones espirituales a su amigo Arjuna, mas éste duda. Una vez más la batalla espiritual que tiene lugar en la conciencia de Arjuna y que es eco de la que está acaeciendo en el mundo “real”, es la más verdadera de las dos. Los demás sonetos de esta tercera parte del poemario plasman el credo del hablante lírico en la creación de un mundo verdaderamente nuevo, producto de “mosqueteros” que, como los legendarios personajes de Alejandro Dumas, aquí recreados, Aramis, D’Artagnan, Athos y Porthos sean poetas, pero también guerreros, de hombres nuevos que también son los herederos de aquéllos que supieron calificar a Hamlet de “dudoso” y a Macbeth de “abyecto”. Sin embargo el mundo al que se refiere el hablante lírico, el mundo de los grandes textos y monumentos religiosos y de la gran literatura es un mundo creado por los seres humanos no por dioses implacables y la última pregunta del soneto está dirigida a ellos: “Bach y Beethoven y los Beatles... Todo/ cuanto has fraguado, mi antropoide erecto,/ ¿habrá, tan pronto, de envidiar al lodo?” (“¿Ya?”).

Como a lo largo de todo el poemario, el tema de un soneto se amplía y resuelve, dialécticamente en los siguientes. El poema “Ven, allá por Saturno, una nubecilla llamada Halley” (42) que se prolonga en el siguiente, “Al mismo” es un poema que viene al caso, y en el cual se compara, en versos de bellísima factura, el terror que su aparición produjera en nuestros abuelos a principios de siglo con el terror ya no supersticioso sino legítimo que deberíamos sentir frente a la nube de creación humana producida por un estallido nuclear:

Halley de luminosa cabellera,
cometa huida a los profundos cielos
que pusiste el terror en los abuelos
de ver volar sin fin la vida entera;

testigo ingenuo del dolor y del beso,
 no eres tú quien confirmas al profeta:
 es otra nube horrible, otro cometa
 que tiene el hombre en sus ingenios preso (42).

La última visita de Halley es además equiparada a la Estrella de Oriente que guiara a los tres Reyes Magos al pesebre de Bethlehem.

Los sonetos de la cuarta parte (el primero de los cuales está dedicado a la memoria de Andréi Tarkovski) recrean el peregrinar de tres monjes rusos bajo la lluvia, tres exiliados incapaces de encontrar refugio pues “hasta la tierra los extraña” (en el sentido de que no los reconoce como criaturas suyas). En el segundo soneto, “dan con un peregrino por selva oscura” y lo encomian a que se interne en esa catedral vegetal que albergará al hermitaño sin que éste por su parte deje su huella en ella, pues “la selva oscura es una selva virgen.” “Encuentran una casa desolada” va precedido de una cita de “Puerta condenada” de Julio Cortázar: “Entonces oyó en la pieza de al lado el llanto de un niño.” El soneto es una alegoría del postulado maniqueo sobre la creación del universo por las fuerzas del bien y del mal. Este dualista y casi gnóstico concepto de la creación está simbolizado en el poema por las “cuatro habitaciones”: “En una de las cuatro habitaciones/ los luminosos ángeles vivían./ Del otro lado del tabique urdían/ las serpientes fangosas contorsiones”. Al abrirse la puerta condenada surge el caos: “bajo cada disfraz ¿quién se escondía?” La máscara que crece hasta pintar “la pared de vida” es sin embargo incapaz de acallar el llanto de un niño que simboliza nuestra inherente orfandad. Ese mismo sentimiento de orfandad e impotencia lo volvemos a encontrar en el soneto siguiente, “Dice el mendigo”, un bellísimo poema en el cual éste simboliza la soledad del ser humano frente al misterio de su existencia. Existencia que a su vez está aquí metaforizada por las imágenes que describen el corazón del mendigo “Tened piedad de un prisionero herido,/de un absurdo reloj mal fabricado,/ de ese puño en un hueco, suturado,/presillado, archivado y escondido” (50). A todo esto, el ser humano sigue archivando su historia y seguirá haciéndolo hasta que el último investigador-bibliotecario muera convirtiéndose en “el informe,/último, sin envío, sin respuesta” (51). No menos importante que quien redacta los informes es quien nos los vende diariamente, ese “heraldo jubiloso y triste” que quizá, algún día, en medio de las injusticias heredadas nos venda “el asombroso diario de mañana”. “A la puerta opulenta” redondea el concepto del poeta que ve a Cristo en el hermitaño, el mendigo y el llanto de un niño, mientras que el hombre se rehusa a reconocerlo a pesar de todas las señales: “Vemos sus pasos en la nieve. Vemos/ qué crueles son las noches. Hace frío,/ Y él no se va. ¿Mañana le abriremos?” (53). En el último poema de esta cuarta parte del volumen, el hablante lírico indica en el soneto “Sobre un extraño peregrino”, que solamente reconoció la presencia de Cristo una vez que éste se ausentó de su lado. La última estrofa, sin embargo, es un voto de fe en su eventual y definitivo retorno.

Los sonetos de la parte V del poemario nos conducen por caminos en donde la memoria colectiva tórnase contemporánea, evocando vivencias compartidas por miembros de generaciones recientes, como “Like a rolling stone” de Bob Dylan en “Pasa la sombra del ave Roc”, en cuyo soneto la fabulosa y gigantesca ave de presa de *Las mil y una noches* conduce al hablante lírico por encima de las nubes que son “como tierra henchida/ donde el trigo del sol madura y luce”. Estos poemas se integran, sin embargo, al tema central del

poemario que ve al hombre/mujer como eterno peregrino en busca de una alteridad que en el fondo es su invisible compañera y que quizá para el poeta sea una suerte de Cristo que todos llevamos dentro sin saberlo, de Cristo rescatado de la plutocracia de la iglesia de los ricos y que regresa a hermanarse con los pobres, de un cristo sin mayúsculas que esconde su verdadera naturaleza de poeta detrás de una “cara/ de carnicero rojo que desuella”, como en el caso del poema inspirado por unas fotos del gran poeta galés Dylan Thomas. Este maravilloso poema está construido (como muchos de los poemas de Hernández Novás) alrededor de una paradoja tomada aquí de una cita de Lezama Lima: “embriaguez del propio escanciador”. El poeta que a un mismo tiempo nos sirve el vino de su viña y con él se embriaga hasta la muerte. Verdadero (y trágico) holocausto del poeta. La última estrofa de este poema resume brillantemente la triste necesidad de que el artista sea desollado como San Bartolomé para que la dura piel de la humanidad se agriete y así el amor o la espiritualidad, que es lo mismo, se cuele por los intersticios: “Que en el mundo de los paqui/dermos/ por médico precisan los enfermos/ un san Bartolomé de amor y espanto” (59). A Dylan Thomas lo siguen otros poetas, anónimos o no, entre los cuales destaca el poema dedicado, sin lugar a dudas, a Borges, el cual, por ser una de las muchas joyas de este poemario debería quizá ser citado por entero para darle al lector una muestra de lo que el libro encierra.

A un viejo que recorre un laberinto

Mide un hombre con pasos inseguros
el dédalo en que sueñan otros hombres.
Nada le dicen los callados nombres
de los altos volúmenes oscuros.

No ve que afuera el sol abriga en fuego
esa su fría y lóbrega costumbre.
Ignora que su dédalo es de lumbre
clara y abierta, porque el hombre es ciego.

Viejo de clara sombra: te perdono
los circulares pasos y tu encono
contra sombras que sólo tú fraguaste:

como el río en azules lontananzas,
el laberinto insomne que soñaste
desemboca en un Sur de enhiestas lanzas.

La parte VI del volumen de poesía que me ocupa retorna al tema de la mujer, introducido por la escena de la viuda (que come de pie como un caballo) y de Zampanò en *La Strada*: “Yo soy la veladora”. Este poema inspirado en una realidad proletaria contrasta con “Formas del agua” y “Suave a mi lado”, bellísimos sonetos en donde la mujer que los inspira se evapora. Aquí la cita de J. J. Arreola: “Las mujeres toman siempre la forma del sueño que las contiene.” confirma que las mujeres de estos dos sonetos no son sino proyecciones del deseo del hablante lírico. Sin embargo, y otra vez, la voz poética retorna

para decimos en “Oigo canciones”, bajo la cita de la balada norteamericana “Lemon Tree”: “Sé que no me conciernen, que a la sombra/del limonero y en su tronco hundido/no hay carta para mí, y que se ha perdido/ la oscura dirección de quien me nombra.” (70). El desamor es, como en el caso de Gelsomina, un “luto/ agrio y frutal” para el hablante lírico. El último soneto de esta parte del libro se centra en el tema del tiempo, que como el río de Heráclito se lleva para siempre la memoria de la amada (o de la presencia de Cristo) aquí simbolizadas por “aquella melodía” y por la palabra “planta” y su bisemia (ya que puede tratarse de una de las plantas de Cristo caminando sobre las aguas o de la planta/flor del limonero del soneto anterior que el hablante lírico no pudo asir).

La parte VII se abre con un soneto “Ven, Gelsomina” que interpreta la escena de la cinta de Fellini durante la cual, y en medio de la celebración de una boda, unos niños arrastran a Gelsomina a que entre a ver al niño enfermo que la familia esconde para distraerlo con una de sus danzas. Los bellísimos endecasílabos van trenzando la simbiosis que se produce entre estos dos “bienaventurados”, Gelsomina y el niño en el sentido del dictum bíblico atribuido a Jesús: “Bienaventurados sean los niños y los débiles de espíritu, pues de ellos será el reino de los cielos”. La tercera estrofa del poema dice: “Que sus ojos atónitos de liebre/ te acaricien con llamas de la fiebre/ que te preñó de bienaventuranza.” (75). Este y otros temas anteriores se entrelazan en los dos poemas siguientes en los cuales aparecen niños violinistas y sobre todo una niña, cuyo violín, émulum de la flauta mágica de la mitología árabe, retomado por Mozart, es interrogada por el hablante lírico: “Ah niña del violín. La nube oscura/ que amenaza la vida de esta tierra/ ¿te vestirá de su tiniebla impura?// ¿Podrás llevar a donde el mal encierra,/ como el flautista a su mansión segura,/ los abortos letales de la guerra?” El tema de la bienaventuranza se prolonga en el poema dedicado a la memoria de John Lennon que recrea una escena de *La Strada*, “Tópanse con el tonto en la colina”, en donde el poeta, lúdicamente, da un rodeo ecológico con “Había un árbol” para regresar al principio, al momento de la creación bíblica, con una original interpretación del mito, aquí invertido, del pecado original. En este soneto, el hablante lírico, retomando la sentencia de Juan III, 14: “Y como Moisés alzó la serpiente en el desierto, así también el Hijo del hombre debe ser alzado”, identifica a Cristo con la serpiente y no a ésta con el diablo como se hace comunmente. Aquí Dios “obliga” (inteligentemente) a la pareja paradisiaca a probar de la manzana de la sabiduría para que ésta conserve ese “recuerdo del futuro” que de ahora en adelante deberá luchar por reconquistar. Lectura definitivamente revolucionaria de la expulsión del paraíso.

La sección VIII del volumen que nos ocupa está formada por sonetos cuyo tema central es el de la muerte, notablemente el de la madre del poeta y que, de acuerdo con la pauta que da el barroco “Passacaglia BWV 582” que la introduce, y que va a repetirse en lentas variaciones del “basso ostinato”, ese “bajo denso y grave” del poema inicial que es el sonido de las “esferas” pero que también traduce el indecible dolor, la intraducible soledad del huérfano: “De pronto cesa el revolver bravío: /despertamos, y yerra por la nave/ sólo el bajo, que muere en el vacío”. Los sonetos que siguen recrean imágenes mortuorias de la tradición no solamente hispanoamericana (“Pasa una dura imagen”), sino Hindú (“Pasa un cortejo fúnebre”) y escandinava (“Pasa una ama que ha sido despedida”) y “No vengas”), hasta centrarse en los dos desolados sonetos en los cuales el hablante lírico nos habla de la muerte de su propia madre: “Hay un ladrón que fuerza una ventana/ abierta. Ya no estás

a nuestro lado,/ mamá, ni alzas tu luz, como solías”, nos dice en “La tarde apenas”, mientras que en “Penélope” leemos: “Oh memoria, esperanza del pasado,/ ¿por qué llegas golpeándome la puerta/ con el recuerdo de mi madre muerta/ que ya más nunca volverá a mi lado?” (89). En los dos últimos poemas de esta sección el hablante lírico llega a la conclusión o más bien a la aceptación de que la muerte es definitiva y debe aceptarla como “eco” “del silencio en la música elocuente/ que abriga nuestro espacio compartido.” (“No habrá lluvia” 90). El último poema: “Refúgiate en la puerta de Rashomon (hasta que escampe)”, que hace resurgir del fondo de la memoria las inolvidables imágenes en blanco y negro de la obra maestra de Kurosawa, también sugiere que, frente a la muerte de la madre el único consuelo es el de la solidaridad de aquéllos y aquéllas que comparten nuestro dolor.

Las dos últimas secciones del poemario nos hacen regresar a las escenas clave de *La Strada* en donde se vuelve a encontrar el tema central del libro, el del ser humano como peregrino en esta tierra, como funámbulo y equilibrista frente al vacío al cual se enfrenta desde su nacimiento en esa “línea mortal del equilibrio”, como dijera Vallejo. Peregrinar absurdo en cierta forma porque, como lo señala la cita de Quevedo que precede el primer soneto de la sección IX, “Buscas en Roma a Roma, ¡oh peregrino ...” (95). Parece el poeta concluir con la noción de que buscamos a Cristo en Cristo ya que todos somos Cristo. Es decir, que lo somos en potencia si somos capaces de arriesgarnos a caminar por la cuerda floja del “Matto” y así convertirnos en todas las minorías de la tierra, en todos sus desheredados, que son, en el fondo, una numérica mayoría y así encontrarnos a nosotros mismos.

Mucho más podría decirse sobre este milagro de sonetos barrocos contemporáneos que Hernández Novás ha publicado. Orfebre de la palabra pero también del concepto, une a Góngora y a Quevedo, rebasándolos al modernizarlos mediante una revolucionaria lectura e interpretación de los grandes libros sagrados, notablemente de los Evangelios.

Northern Illinois University

MONIQUE J. LEMAÎTRE

CLAUDE CYMERMAN (editor). *Le Roman hispano-américain des années 80, Cahiers du Centre de Recherches d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines* 11. Rouen: Publication de l'Université de Rouen, 1991.

Este volumen reúne veintitrés estudios sobre la novela latinoamericana de los años ochenta, compilados a partir de las actas del congreso realizado en la Université de Rouen en abril de 1990.

En líneas generales, puede decirse que las reflexiones aquí presentes conducen a perfilar con nitidez tanto un importante segmento de la narrativa de la última década como también el *corpus* crítico ya existente. Los análisis son variados y se concentran sobre diversos núcleos de interés (temáticos, estilísticos, sociológicos, etc.). El lector podrá encontrar trabajos en torno a la problemática de la “novela histórica”, pasando por la