Carolyn
RICHMOND

Poesía, pintura y protesta: Un libro de Ildefonso-Manuel Gil

COMO es sabido, durante el régimen opresivo de Franco la protesta política encontró cauce en la literatura, sobre todo en la poesía. Esta, que tiene siempre escasa difusión y permite eludir la expresión directa, consintió a muchos poetas en ese tiempo verter su intimidad dolorida.

De este tipo de poesía ofrece un buen ejemplo el libro *Luz sonreída, Goya, amarga luz* que Ildefonso-Manuel Gil publicó en 1972. En él se identifica el autor vital, espiritual y circunstancialmente con el gran pintor paisano suyo, pero debajo de esta identificación se encuentra también una recreación verbal-visual de la penosa historia de la España moderna mediante la cual el poeta registra su protesta personal contra la dictadura franquista. Vale la pena, en vista del actual cambio político en España, examinar ahora este volumen para desentrañar el mensaje encubierto y poner de relieve los recursos con que lo ha transmitido.

Aparte de ser aragoneses ambos, Goya y Gil debieron pasar en sus vidas por trayectorias históricas semejantes: guerra en la propia tierra, tiranía feroz y tardío exilio voluntario. Al organizar su libro en una estructura que refleja el desarrollo artístico de Goya, sugiere Gil que su personal visión de la realidad presenta un cierto paralelismo con la del pintor.

Esta estructura constituye una totalidad orgánica que se despliega de un modo dinámico. Entre los dos poemas del Prólogo y los tres del Epílogo se suceden cuatro partes que más o menos reflejan las etapas de la producción goyesca. En la primera, «Luz sonreída», después de la evocación ominosa de un retrato de Fernando VII, siguen unos poemas en los que se animan varias de las pinturas de espíritu dieciochesco donde reinan el amor, la alegría, la juventud y la sensualidad. Con un estilo impresionista, el poeta procura captar el momento mismo de la creación pictórica.

Los poemas de la segunda parte, «Luz indecisa», contienen la tensión de sentimientos contradictorios, llevando al lector una sensación de inquietud frente a un futuro desconocido. Por ejemplo, en «Muchachos jugando a soldados» ve ya el poeta a los «¡tristes soldados de mañana!». En «La lechera de Burdeos», que es un cuadro tardío, siente el artista el dolor de su vejez, pero a la vez regresa de algún modo a la plenitud juvenil declarando: «Vuelvo contigo a mi pincel intacto». En el «Retrato de Josefa Bayeu» se nos da un poema del amor conyugal tras la muerte de la esposa, a la que unánimemente se la llama «mi costumbre» y al final, «Josefa, compañera, / inadvertido amor de cada día».

Por contraste con los anteriores, los poemas de la tercera parte, titulada «Los caprichos», no se inspiran en obras concretas de Goya, sino que procuran reproducir el espíritu de esa famosa serie de grabados. En estos poemas, que están poblados de fantasmas de los monstruos que produce el sueño de la razón, se acentúa sobre todo lo eterno en vez de lo temporal. El mundo está representado como un «capricho de qué Dios» en que lo único cierto es la muerte, y en el poema IV, una especie de invitación a la danza de la muerte aquí en la tierra, podemos ver ya una anticipación de la destrucción atómica universal que será, cuatro años más tarde, el tema de otro libro de Gil, *Elegía total*.

«Amarga luz», la última parte del libro, se refiere de nuevo a obras concretas de Goya, pero en verdad éstas sirven de pretexto a Ildefonso-Manuel Gil para introducir bajo ellas experiencias propias. El poeta, a veces como portavoz del pintor, habla directamente a sus compatriotas con un tono más que elegíaco, exaltado, cargado de furiosa indignación. Comienza por «Los fusilamientos», uno de los cuadros más celebrados de Goya. El poeta se dirige a éste con el verso «En aquella ocasión pintaste un grito» antes de entrar en una espléndida descripción de la pintura; tras de lo cual el lector es conducido a una fusión de la experiencia visual del cuadro con la experiencia viva de horrores semejantes: «Después de haberlo visto, / nada lo arrancará de la memoria». Por fin sigue una interpretación del mensaje del cuadro puesta en boca de Goya. Prosigue en los poemas siguientes el tema del destino cruel de los españoles. Por ejemplo, «Duelo a garrotazos» es visto como un «esfuerzo cainita» de «dos españoles / cumpliendo su destino». Contiene también esta parte del libro un interesante «Programa» que sería como el *ars pictorica* de Goya, el cual empieza: «Estoy pintando desde el fondo oscuro / de la vida, sabiendo que he caído / como tú y como todos en su trampa» para terminar con las palabras «ya sólo quiero / pintar al hombre, a quien

Ildefonso-Manuel Gil. Oleo de César Choliz (Fragmento)

escupo y beso.» El más significativo de los poemas en el aspecto que queremos considerar en este artículo es quizá «Misa negra»; de él nos ocuparemos más adelante.

Las observaciones hechas a propósito de «Los fusilamientos» ofrecen ya una comprobación concreta de lo indicado al comienzo de este escrito acerca de la identificación que el autor establece entre sí mismo y el gran pintor cuya obra le inspira. Tal identificación se hace cada vez más intensa a lo largo del libro hasta concluir en una verdadera fusión sugerida ya en el segundo poema del Prólogo, «Autorretrato», que lo es a la vez del pintor y del poeta: «Así me veo yo: redondo rostro / de campesino aragonés y un dejo / de profunda tristeza como poso / del goce de vivir a que me entrego.» A continuación vienen varios detalles que coinciden en el conocido cuadro de Goya que está en el museo del Prado y por otra parte en la fotografía de Gil, reproducida en sepia ante la portada del volumen. La ambigüedad que esta identificación ocasiona está reforzada por las múltiples voces a través de las cuales transmite su mensaje el libro: la voz del poeta, la voz de personajes varios dentro de los cuadros, la voz de Gil dirigiéndose a Goya, la voz de Goya mismo y, en fin, una voz ambigua que puede ser la del uno y la del otro o la de ambos a la vez. Esta última voz es la que se escucha en los tres poemas del Epílogo que reflejan la soledad melancólica y contemplativa del exilio y una manera de preparación para la muerte.

Artísticamente esa identificación está acentuada por el recurso técnico de transponer e intercambiar lo visual y lo verbal. La palabra y la pincelada llegan a ser equivalentes. Ya citamos un verso de «Los fusilamientos» donde la mano de Goya ha pintado «un grito», mientras que, por otra parte, el poeta hace hablar al cuadro «en palabras llanamente». Otro buen ejemplo de la intrusión de lo verbal en lo pictórico se encuentra en «Las pinturas negras», un soneto cuyo último terceto declara: «de la selva confusa de intuiciones / al brío de sus manos te nacía / un verbo milagroso de poeta». Vemos así que si Gil pinta con las palabras, Goya era poeta con los pinceles. Ya el libro mismo como objeto gráfico adquiere una extraordinaria significación visual con la mencionada fotografía del autor presentada en forma que sugiere un dibujo, las reproducciones, también en color sepia, de detalles de diversos dibujos de Goya, los autógrafos de varios de los poemas, y ante todo la reproducción en color sobre la cubierta de un detalle de la «Misa negra», una de las pinturas del último período de Goya que se encuentra en el Prado.

Un resultado de esa fusión de lo visual y lo verbal es permitir a Ildefonso-Manuel Gil decirles a sus compatriotas, señalando hacia las pinturas, aquello que no podría decirles de un modo explícito con palabras. Ya desde el comienzo está apuntando a los cuadros bien conocidos de Goya para preparar los ojos de los lectores a que salten desde la realidad representada por el pintor a la realidad actual en que habían vivido ellos y estaban todavía viviendo. La sección del libro titulada «Los caprichos» facilita ese trásito hacia lo más profundo y subjetivo. No será difícil darse cuenta de las imágenes que se pintarían en la mente de los lectores de 1972 cuando leyeran el poema «Misa negra»:

Todos mirando al Gran Cabrón
con humillada devoción

fuera la rima fuera
todo cuanto no sea el iracundo
el rabioso temblor de la denuncia
arrebujadas brujas turbios rostros
las ciudades de las villas las aldeas
subyugadas podridas puteciendo
a los pies del Gran Jefe sea el hombre
que blande las espadas y sentencias
sea el gran sapo con las blandas patas
posadas en la Banca babeando
sobre inclinadas mitras
y togas
y birretes
oh Gran Señor Gran Jefe Gran Cabrón
[venerado
Misa Negra de España inacabable rito
todas ahí adorándolo menos la enana
[blanca
la siempre enjudecida la aplastada enanita
libertad española solitario
rasgo de luz pequeña
prisionera en lo negro tan confusa
tan en su soledad tan desvalida
tan enanita blanca rodeado
jirón de inútil luz inacabable
Misa Negra de España.

El Gran Cabrón es precisamente la silueta que domina el detalle del cuadro «Misa negra» reproducido en la cubierta del libro.

NOTA DE LECTURA

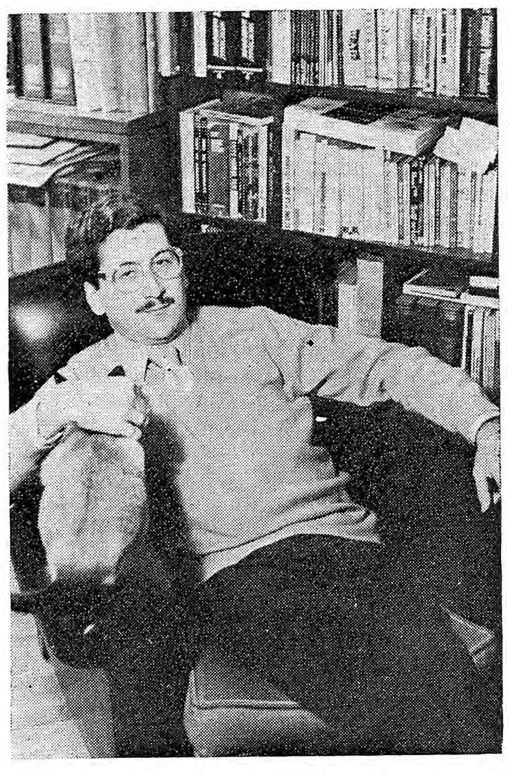
ACTUALIDAD DE LOS GOLIARDOS *

por Blas Matamoro

QUE interés tiene para el lector de este final del siglo XX una revisión acerca de un fenómeno literario, en cierta medida marginal, del siglo XII? Si el pasado nos interesa es porque tiene actualidad. Toda historia es contemporánea. Luis Antonio de Villena, poeta bien conocido de la generación española del 70, no se asoma a una vejez ciertamente remota «fugándose hacia atrás» ni por morosa complacencia en lo pretérito. Muy por el contrario, trata de advertir en el goliardismo su posible implicación en la vida y en las letras que nos importan hoy.

Si nuestro mundo es burgués, pues de manera más o menos sofisticada vivimos en la civilización del capitalismo, los poetas goliardos están en nuestros orígenes. En efecto, su florecimiento en el siglo que sirve de bisagra entre la alta y la baja Edad Media, está ligado a la cultura de las universidades, instituciones típicamente urbanas. El carácter de frailes, sopistas y estudiantes vagabundos, letrados pero informales (pertenecientes, de todos modos, al estamento de los clercs, *o sea, a los intelectuales del medievo), los vincula a la vida de la Iglesia, pero no a su ortodoxia y a su obediencia, sino al mundo, ciertamente maldito, de la heterodoxia, de la cultura laica y profana, del retorno al saber clásico precristiano, aun de la herejía lisa y llana. La jerarquía, que los mira con desconfianza, termina por proscribirlos, formalmente, con las decisiones conciliares de Tréveris, Ruán, Cahors, y aun las leyes civiles de Alfonso el Sabio.*

La propia denominación de goliardos, como insiste en analizar Villena, implica un cierto grado de actitud despectiva. Si se deriva la palabra de gula, *entonces connota amor a la buena mesa y, por extensión, a todos los placeres sensuales, libertinaje. Si se lo hace provenir de* Golías *(nombre latino del gigante bíblico Goliat), lleva a definir al goliardo como seguidor de este personaje, lo cual implica orgullo, soberbia, autosuficiencia. Bien*



Luis Antonio de Villena

mirada, la cultura goliárdica es, en alguna medida, un intento de basar el conocimiento y de definir la estética a partir de la experiencia profana del hombre, sin acudir a argumentos trascendentes ni a verdades reveladas. Y esto, precisamente, es la autosuficiencia de la razón, la cultura laica de la incipiente burguesía. Mirado desde la ortodoxia, el pecado de superbia.

El otro aspecto de la actualidad de los goliardos es su proyecto de una cultura marginal, soslayada por las instituciones, que huye del claustro y la cátedra para girovagar por los caminos, las plazuelas, los mercados, las tabernas y los burdeles. Sostenidos por la voluble Fortuna (a la que tanto acude la poesía goliárdica), por un eventual Mecenas, por la caridad fluctuante del público (otro rasgo de modernidad: la producción para el mercado), los goliardos son los fundadores de la moderna contracultura. *O sea: los ancestros de los* hippies, beatniks *y* punks *que conocemos desde la década de los 60, los antepasados del* flower power. *La diferencia entre ellos y nosotros está en el contexto. Los celosos guardianes del orden medieval eran menos flexibles que nuestra pródiga y ubicua burguesía, que ha hecho de la contracultura una moda. Hace siglos, los goliardos fueron víctimas de persecuciones no sólo intelectuales y simbólicas, sino, como en el caso de Pedro Abelardo, de crueles castigos físicos. La castración del célebre amante medieval fue una herida cierta en el lugar del cuerpo donde la vida es más enfáticamente exaltada.*

A pesar de la maldición —Villena lo explica con clara elocuencia—, los goliardos no fueron revolucionarios. Su aparición es un fenómeno que cabalga sobre la gran ola histórica que precede a la modernidad: renacimiento urbano, auge comercial, cruzadas, intercambio cultural con Oriente, recuperación del clasicismo pagano, ascenso de la burguesía, reemplazo del románico monacal por el gótico ciudadano, etc. Pero no está en la vanguardia del movimiento, sino a un costado, en los bajos fondos, apicarados y coloridos, de los burgos pujantes. No obstante, quedó sembrada en confusos surcos su semilla de liberalismo y de tolerancia, de duda, burla y sospecha, o sea, en esencia, las actitudes axiales del intelectual europeo moderno. Si bien su concepción circular de la historia, como la rueda de la Fortuna que reitera infinitamente sus ciclos, los sume en un pesimismo radical y los ahuyenta de toda postura auténticamente revolucionaria, tipifican un claro ejemplo, luego imitado en todos los siglos, de rebelde intelectual, de no conformista, de excluido y maldito. En este sentido, Montaigne el escéptico, nuestro Arcipreste de Hita, el borracho Baudelaire y el divino piojoso Verlaine, son goliardos eminentes, como nuestros contemporáneos Jack Kerouac, William Bourroughs y Allen Ginsberg.

Villena acepta y supera el desafío de componer un texto que resista tanto la lectura del especialista como la del curioso profano. Para el lector avisado, tiene la solidez y el buen orden expositivo de su paciente información. Para el otro, una explicación contextual del tema que permite una fácil situación en el mismo. Su trabajo señala a nuestros insólitos abuelos y ensancha el círculo familiar de los intelectuales europeos con unos antepasados golfos, divertidos y, a su manera, geniales.

* Luis Antonio de Villena: «Dados, amor y clérigos. El mundo de los goliardos en la Edad Media europea». Preliminar de María Hernández Esteban. Cupsa Editorial, Madrid, 1978; 196 págs.