

JUAN MANUEL ROZAS: EL PROFESOR Y EL POETA EN EL PROCESO DE CREACIÓN DE *CANCIÓNERO DOBLE*.

En los que, al cabo, serían tres últimos años de su vida, Juan Manuel Rozas sorprendió a cuantos le conocíamos, amigos, compañeros de profesión, discípulos, alumnos, con una intensa dedicación a la creación poética. Incluso nos sorprendía en ocasiones, a quienes teníamos el honor de convivir diariamente con él y disfrutar de su generosa bonhomía, con la afirmación de que en esos momentos la poesía le interesaba mucho más que la labor científica, tras tantos años de investigación filológica sobre períodos de nuestra historia literaria tan variados como el siglo XIII o la poesía más actual, pero centrada fundamentalmente en el Barroco y la primera mitad del XX, y que había dado frutos de calidad e importancia por todos reconocidas.

Esa urgencia poética vital, esa necesidad de creación tan acuciante —*a posteriori* tristemente justificada—, era lo sorprendente, pues el hecho de que escribiera poesía era sabido por los que de antiguo le conocíamos, aunque celosamente la ocultara. Cuando en 1973 los entonces estudiantes de tercer curso de Filología Hispánica de la Universidad Autónoma de Madrid decidimos hacer un homenaje al profesor Rozas en nuestra revista —*Módulo Tres*—, sin causa celebrativa inmediata, en vida y motivado únicamente por nuestra devoción, laica pero intensa, al hombre que en cada clase nos descubría todo un mundo lleno de goces y riquísimas expectativas, deseamos publicar alguno de sus poemas. Pero no nos atrevimos a violentar ese pudor de profesor que relegaba sus criaturas poéticas a la intimidad de la vieja carpeta escolar. De la que sólo salía, anualmente, una décima para enseñar deleitando a sus alumnos, en juego de adivinanzas con intencionada y ejemplificadora trampa, la métrica característica de los «poetas del 27».

La mañana que correspondía ese tema del programa copiaba en el encerado su décima, mezclada con otras de Luis Cernuda, Jorge Guillén y Gerardo Diego; y nos pedía deducir la autoría de cada una por sus recursos estilísticos y que las clasificáramos, según nuestro gusto, por su calidad. Sistemáticamente, aún anónima, la suya era elegida como la mejor y generalmente atribuida a Gerardo Diego por la presencia de elementos musicales. Desvelada la trampa, explicaba las razones de nuestro error y la atribución correcta de cada décima a su autor. Aún conservo entre los viejos apuntes de clase aquel texto:

El dulce otoño, a mis plantas,
 perro fiel se me ha dormido.
 Nadie sabe cómo ha sido:
 verdes, ocre, o amarantas.
 Ahora Vivaldi tú cantas
 puestas de sol aterido:
 viola en celo, gemido,
 casi ya madera muerta,
 pero dulce, pues despierta:
 violines, viento, sonido.

Poema que entre sus papeles inéditos se conserva mecanografiado, con algunas correcciones a mano, con el lema machadiano «La primavera ha venido y nadie sabe cómo ha sido», fechado el día de San Miguel de 1972 en Los Pozos, pueblo limítrofe entre las provincias de Toledo y Madrid en el que la familia pasaba entonces los veranos. De esta época, y de años posteriores, se conservan muchos otros originales inéditos, con sucesivas correcciones o reelaboraciones, desordenados, en una carpeta a la que Juan Manuel Rozas había puesto el título provisional y jocoso de *Cancionerillo de La Viñona*, su casa de campo extremeña.

La décima citada contiene dos características que se repetirían a lo largo de toda su poesía: el amor por la música clásica, compañera fiel en muchas horas de trabajo o desvelo nocturno, y la elaboración de composiciones que tienen como propósito la reescritura literaria, imitaciones *a la manera de, contrafacta* de textos de nuestra historia poética u homenajes a autores queridos. En sus últimos años llegaría a escribir, así, un libro de poesía experimental, visual, al que dio el título *disCURSO mANUAL (deCURSO a CRISIS)*, verdadero repaso profesoral a nuestra literatura, desde las jarchas a Francisco Pino, pasando por Mío Cid, Berceo, Quevedo, Villamediana, el romanticismo, etc., en clave lúdica. Así mismo permanece inédito.

Pero volvamos a 1983. Sería entonces cuando la urgencia creadora del poeta estaba dispuesta a romper la exclusiva con que el filólogo, el crítico, mantenía su poesía a resguardo de las miradas de sus compañeros. El profesor había llegado a sentirse muy a gusto con el poeta; o mejor, el poeta se sentía lo suficientemente seguro como para pasar la exigencia crítica del profesor. Juan Manuel Rozas se inscribía, en efecto, en una fecunda trayectoria de poetas profesores, o profesores poetas, que —sobre todo en nuestro siglo— ha venido dando muestras tan notables como Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso —no se olvide la ilusión, casi obsesiva hacia 1927 de Federico García Lorca por llegar a ser profesor de universidad¹—, más tarde Carlos Bousoño, José María Valverde, Ángel González, Claudio Rodríguez, y, más jóvenes, Guillermo Carnero, Jorge Urrutia, Jenaro Taléns o Mario Hernández, entre otros.

1. Vid. las cartas de Lorca a Guillén en García Lorca, Federico: *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1977, 20ª ed., 2 vols. t. II, págs. 1219-1221.

A fines de ese año el poeta Juan Manuel Rozas tenía terminado *De la consolación y de sus dioses*, que se publicaría el año siguiente en Santander², y estaba ya empezando un nuevo libro: *Cancionero doble*, publicado en 1985 en Cáceres³. En 1984 continúa éste y empieza a escribir *La partida*, complejo poemario de alcance metafísico, guiado por un motivo de raíz barroca: las figuras y la disposición del juego del ajedrez como símbolo de la existencia del hombre en el mundo. Este libro, en fase de elaboración muy avanzada, pero no definitiva, a su muerte, permanece inédito. Y, por fin, en 1985 escribe la que sería su última obra: *Ostinato*, de rápida realización, cuando la enfermedad y el dolor —claves inexcusables del libro, publicado póstumamente⁴— minaban irremediablemente su cuerpo.

El balance, por tanto, de esos tres años (1983-1985) de decidida y abierta actividad poética es muy rico. A los tres libros publicados hasta ahora (*De la consolación y de sus dioses*, *Cancionero doble* y *Ostinato*) han de sumarse los dos inéditos (*La partida* y *disCURSO mANUAL (deCURSO a CRISIS)*), además de los poemas que conocemos como *Cancionerillo de La Viñona* escritos entonces. Una obra a la que la crítica ha atendido de forma aún escasa y precipitada⁵, pero que deberá estudiar con reposo y precisión. Una poesía que, nacida ya muy madura con *De la consolación...*, iba ganado, no obstante, en profundidad e intensidad de voz personalísima a cada entrega. Proceso de enriquecimiento truncado por la muerte, que hace que en su desaparición no sólo lamentemos la del gran amigo y magnífico profesor, sino también la del poeta reafirmado, tantos años a la sombra del filólogo, del que tan excelentes nuevos libros cabía esperar.

Hasta aquí vengo diferenciando entre el profesor y el poeta, pero es obvio que tal deslinde no es sino recurso elocutivo y en su personalidad ambas facetas no eran antinómicas. Todo lo contrario. Su obra poética sólo puede entenderse cabalmente como interacción simbiótica e indisoluble de la experiencia del hombre, del poeta, y de la labor del filólogo. Además de los lúdicos *contrafacta* ya mencionados, esa fu-

2 Rozas, J.M.: *De la consolación y de sus dioses*, Santander, La Isla de los Ratones, 1984. Colofón del 1 de octubre.

3 Guadalupe Villareal y Anónimo de Yuste: *Cancionero doble*, edición de Juan Manuel Rozas, Cáceres, Col. Palinodia. Anejos de *Gálbo*, 1, 1985. Colofón del 22 de septiembre.

4 Rozas, J.M.: *Ostinato*, Diputación de Badajoz, Col. Alcazaba, n.º 5, 1986, Colofón del 3 de abril.

5 Hasta el momento sólo conozco las siguientes reseñas. Sobre *De la consolación y de sus dioses*.—Delgado Valhondo, Jesús: «Una noche navega en un mar de preguntas», en *Hoy*, Badajoz, 7-III-1985, Cultura, pág. II; Miró, Emilio: «Poesía desde la poesía: Juan Manuel Rozas y Ángel Crespo», en *Ínsula*, n.º 464-465, julio-agosto 1985, pág. 16; Ascunce Arrieta, José Ángel: «En torno a *De la consolación y de sus dioses*, de Juan Manuel Rozas», en *Ínsula*, n.º 476-477, julio-agosto 1986, págs. 14-15. Sobre *Cancionero doble*.—Bernal, José Luis: «El *Cancionero doble* como reafirmación poética», en *Extremadura*, Cáceres, 8-XII-1985, Hojas de Cultura, pág. 13. Sobre *Ostinato*.—Bernal Salgado, José Luis: «Juan Manuel Rozas y su sabio ostinato poético», en *Revista de Estudios Extremeños*, Badajoz, XLII, n.º II, mayo-agosto 1986, págs. 465-470, García Martín, José Luis: «Una voz estremecida», *El Ciervo*, n.º 428, octubre 1986, pág. 36.

sión puede apreciarse en cualquiera de sus libros publicados. Se observa en la presencia de procedimientos estilísticos o motivos mitológicos y otras referencias literarias, tan abundantes en *De la consolación y de sus dioses* y *Ostinato*, caras a un profundo conocedor de la poesía barroca como Juan Manuel Rozas. Pero además en la misma concepción y estructura de estas dos obras se aprecia el rigor de la arquitectura equilibrada que tan bien estudió en la obra de Jorge Guillén⁶.

De la consolación... consta de tres partes: «Noche inconsútil», «Mediodía» y «Atardecer partido». La primera y la tercera, armónicas, constan de 12 poemas, mientras que la central, fulcro de la plenitud del día y del libro, la forman 8 poemas⁷. *Ostinato* se compone de cinco partes⁸: «Ostinato», «Narciso», «Reloj del Valle», «Endimión» y «Libro Ostinato», más una coda o finida de título «Ostinato final Norba 10004», verdadero testamento vital y poético incorporado a última hora, cuando la cercana posibilidad de la muerte hizo preferible incorporarlo a la ya segura edición del libro, pese a que pertenecía a un impulso poético diferente.

Entre las partes primera y quinta, compuesta cada una de diez poemas, sin título, con numeración romana, existe una clara correspondencia, patente en sus títulos («Ostinato» y «Libro Ostinato»). Lo mismo ocurre con la segunda y la cuarta («Narciso» y «Endimión»), que constan de 11 y 10 poemas, respectivamente. Que «Narciso» tenga once no significa desequilibrio, pues esta parte tiene a su vez una cuidada estructura, de forma que los poemas I y XI no son sino dos partes de un mismo poema, en las que se repiten los siete primeros versos y varía sólo el último, dando un sentido cíclico a los nueve poemitas (de uno o dos versos) intermedios:

lentamente
la Dama se desnuda de su paso de adagio
se desnuda de sombra lenta
mente comienza a desnudarme mente
lenta toda la noche es eco cuerpo
y amor como ceniza y rosa

Contra su ceremonia, lentamente

Y el verso final, recurrente pero distinto, es en el primer poema de esta sección

hundo mi voz en bodas con mi espejo.

y en el último

busco mi voz, eternidad de espejo.

6 Rozas, J.M.: «*Que sean tres los libros e uno el dictado*», en *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1970. Recogido luego en *El 27 como generación*, Santander, La Isla de los Ratonos, 1978, págs. 51-84.

7 Vid. Ascunce Arrieta, J.A.: *art. cit.*

8 Vid. Bernal Salgado, J.L.: *art. cit.*

Y «Reloj del Valle», la parte tercera y central del libro consta de los veinticuatro poemas, con numeración arábica, que siguen fielmente las horas del día, a partir de las 22. El poema añadido («Ostinato final Norba 10004») consta a su vez de tres secuencias equilibradas de doce versos cada una. Voluntad —como se ve— de perfecto arquitecto poético, como su admirado Guillén, que queda explícita en la disposición tipográfica del índice:

Ostinato	11
Narciso	25
Reloj del Valle	39
Endimión	65
Libro Ostinato	77
 Ostinato final Norba 10004	 91

Sin embargo, creo que es en el proceso de creación de su segundo libro, *Cancionero doble*, que sus amigos y compañeros seguimos tan de cerca por sus propios labios, en el que la perfecta coherencia íntima entre el poeta y el profesor resultó más significativa y profunda. *Cancionero doble* es, aparentemente, la reunión de los poemas de dos autores distintos, relacionados eróticamente: Guadalupe Villarreal y Anónimo de Yuste. Por supuesto es un libro de heterónimos. Y no es casualidad que Juan Manuel Rozas empezara a escribirlo a raíz de que, como filólogo, investigara sobre la personalidad humana y literaria de Tomé de Burguillos, en el contexto de su dedicación, casi exhaustiva, a los últimos años de Lope de Vega.

Rozas, apasionado lopista desde antiguo, había centrado, en efecto, su labor investigadora desde 1982 en lo que él llamó el *ciclo de senectute* (1629-1635) del Félix. Fruto de su minucioso trabajo de interpretación textual fueron varios estudios, ya publicados aisladamente⁹, que dan nueva y escalrecedora luz sobre las últimas obras y las verdaderas preocupaciones literarias y vitales del Lope viejo. Como fase de esa tarea afrontó el estudio de las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos* (1634), buscando desvelar qué significa Burguillos en relación a Lope, a la luz del fenómeno literario contemporáneo del heterónimo (Pessoa, fundamentalmente). Los primeros resultados de su análisis fueron expuestos en una conferencia dada en el Aula Magna de la Facultad de Filología de Zaragoza el 17 de enero de 1983; pero siguió trabajando en la versión definitiva hasta 1985, presentándola en el Simposio sobre Edad de Oro de la Universidad Autónoma de Madrid, que se celebró en la primavera de ese año, y en cuyas actas ha sido publicada¹⁰. Al tiempo

9 Fundamentalmente *Lope de Vega y Felipe IV en el «ciclo de senectute»*, *Discurso en la solemne apertura del Curso académico 1982-83 de la Universidad de Extremadura*, Badajoz-Cáceres, 1982; y «Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)», en *La Literatura en Aragón*, Zaragoza, 1984, págs. 69-99.

10 Rozas, J.M.: «Burguillos como heterónimo de Lope», en *Edad de Oro*, IV, Departamento de Literatura Española, Universidad Autónoma de Madrid, 1985, págs. 139-163.

—y, como veremos, de la mano del profesor el poeta creaba sus propios heterónimos —¿o sólo uno?, sobre ello volveré luego—. Los primeros poemas a finales de 1983, y la fábula constructura del artificio literario a partir del verano de 1984.

En la portada de *Cancionero doble* son Guadalupe Villarreal y el Anónimo de Yuste quienes aparecen como autores, quedando Juan Manuel Rozas como mero editor, y por tanto persona distinta a ellos. Del mismo modo había procedido Lope en las *Rimas de Burguillos*, rasgo que Rozas destaca en su artículo¹¹ como muestra de la voluntad de distanciamiento del creador respecto a su personaje. Pero si Lope actuaba también como dedicador inicial de la obra, Rozas, que pensó primero imitarle, no hará oír su voz hasta el final de *Cancionero doble*, en una breve nota que introduce tres cartas de sus personajes.

El libro se inicia directamente con la materia poética: treinta poemas, quince de cada uno de los autores; que, como es lógico después de lo ya visto, se estructuran de un modo perfectamente armónico. Las treinta composiciones son una muy *sui generis* crónica poética a dos voces de la relación amorosa establecida entre ambos en el período abril-junio de 1984. La ordenación es pues, cronológica, en tres secciones: «Abril», «Mayo» y «Junio»; y al tiempo dialógica, pues se alternan, en réplica evidente casi siempre, los poemas de uno y otro. De este modo cada sección consta de diez poemas, cinco de cada autor. «Abril» y «Mayo» comienzan con un poema del Anónimo de Yuste (en página par, aunque sin numerar) y continúan en la impar con uno de Guadalupe Villarreal; en «Junio» el orden es inverso. Los poemas de ella tienen numeración romana correlativa (I-XV), mientras que los de su compañero la tienen arábiga (1-15). Así, «Abril» contiene los poemas 1-5 y I-V, «Mayo» los numerados 6-10 y VI-X, y «Junio» XI-XV y 11-15, siempre alternados.

«Abril».—10 poemas (5 + 5)

«Mayo».—10 poemas (5 + 5)

«Junio».—10 poemas (5 + 5).

De nuevo una arquitectura perfectamente equilibrada.

La distinta numeración, arábiga o romana, es obra del ficticio editor, según declara en la nota final, y diferencia desde el principio la muy dispar contextura formal de los poemas de ambos autores. Los de Guadalupe Villarreal —sin título— son muy mayoritariamente de arte menor. Por lo general silvas con predominio absoluto de heptasílabos, que acogen algún pentasílabo, eneasílabo, tetrasílabo y, en su final, casi todas algún endecasílabo. Son poemas de corte bastante tradicional, con rima dominante en asonancia. Sólo en dos casos (poemas XIII y XIV) encontramos versos alejandrinos; sólo en el XIII un tridecasílabo; y sólo en el XIV un dodecasílabo. Los del llamado Anónimo de Yuste, a su vez, son de dos tipos, diferenciados desde el título, que poseen todos. Por un lado tres *madrigales* —uno en

¹¹ *Ibid.* pág. 142.

cada sección—, de métrica tradicional con combinación de heptasílabos y eneasílabos o tetrasílabos o pentasílabos, y en el primero endecasílabos con un eneasílabo y un heptasílabo. Presentan rima asonante. Los restantes son *memoriales*. Poemas mucho más modernos, de clara intención vanguardista, altamente anisosilábicos, sin búsqueda de rima, sus versos rompen la monolítica linealidad versal.

El contraste entre los poemas de ambos autores alcanza no sólo a las características métricas. Sus recursos estilísticos responden también a concepciones poéticas totalmente divergentes aunque por ahora no profundizaré en ello. A la línea *tradicional* que sigue Guadalupe responde la actitud lúcida e iconoclasta del Anónimo. Sus referencias literarias están totalmente alejadas: el gusto medievalizante que ella manifiesta en la cantiga (II) o en la magnífica albada (V), frente a la poesía de los llamados *novísimos* que él admira, como veremos.

Esta oposición estética es, lógicamente, reflejo del abismo que separa sus personalidades: ella mujer ya de cuarenta y cuatro años, él mucho más joven, razón de su inevitable fracaso amoroso; y es la línea profunda de estructuración dialógica del libro, pues la alternancia de textos no es gratuita. Se enfrentan en las páginas contiguas sus particulares versiones —poética y vitales— de un mismo tema o experiencia. Así la llamada al amor (1 y I), la visita al Monasterio de Yuste (3 y III), la decisión de Guadalupe en Toledo (5 y V), la unión amorosa (6 y VI), la postura estética ante la poesía (9 y IX), la persona de Juan Manuel Rozas en el contexto de la Facultad de Filosofía y Letras de Cáceres (10 y X), el fracaso amoroso (XIV y 14), el destino (XV y 15), etc.

Sólo en una ocasión sus respectivos poemas se acercan, al menos formalmente. Se trata de los poemas 8 («The reader became the book»), del Anónimo, y VIII («The world was calm», único de Guadalupe Villarreal que tiene título). Respecto al resto de los poemas de cada uno, son los únicos isosilábicos. Y además son isosilábicos entre sí: los dos están formados sólo por endecasílabos (11 en el de él y 7 en el de ella). La razón es estructural. Estos poemas —originados por la lectura conjunta de Wallace Stevens— están en la posición central de la sección central del libro, «Mayo», momento —único momento— de plenitud e identificación amorosa en su relación; que, iniciada titubeante en «Abril», se revelará en «Junio» como el ineluctable fracaso que temía Guadalupe. Sólo en el centro del libro y de su relación su escritura poética, como su impulso vital, es homogénea.

Pero volvamos al proceso de creación. La idea y el propósito del libro, después de la escritura de algunos poemas, surge como necesidad vital, pero también como resultado de la labor investigadora. En el artículo citado Rozas explica cómo Lope fabuló poco a poco la existencia de Burguillos a partir de un seudónimo estrictamente pragmático empleado en las justas poéticas que se celebraron en Madrid con motivo de las Fiestas de Beatificación de San Isidro en 1620 y 1622, en las que él era mantenedor, hasta crear «el primer heterónimo suficientemente logrado de la literatura española, anterior en tres siglos a los creados por Antonio Machado y Max Aub, y a los modélicos de Fernando Pessoa y a sus teorizaciones sobre la mate-

ria»¹². «Lope se pone, con toda la lúdica seriedad de la literatura, en trance de editor fabulador. Le rogó y le importunó a Burguillos para que le dejase, al irse a Italia (...)» alguna cosa de las muchas que avía escrito en este género de poesía faceciosa», aunque sólo logró que le diese *La Gatomaquia*. Inquirió, buscó, entonces, esbozando un ambiente de novela, entre los amigos, algunas varias rimas...»¹³. Esto es exactamente lo que hizo Juan Manuel Rozas a propósito de Guadalupe Villarreal, porque: «Esta es la técnica del heterónimo, la de crear un ente de ficción, un personaje como de novela, un escribir lírica como drama, un hacer versos hasta llegar al desacuerdo con el propio estilo y con la propia personalidad.»¹⁴ Con esa misma fabulación, que se modificaba según escribía los poemas, fue creciendo también su personaje; hasta el punto de que algunos de los que le oíamos contar las peripecias biográficas de que la estaba dotando le pedimos que construyera con ellas una verdadera novela. Pues lo esencial del heterónimo es la mezcla de géneros, en *Cancionero doble* se darían cita la lírica, en los poemas ya descritos, el drama, en la construcción dialógica y en el conflicto emocional y su propio desenlace trágico, y la novela, en el carácter ficticio de la historia personal de Guadalupe que Rozas pensaba narrar en la introducción y finalmente quedó relegada a las cartas.

A medida que el investigador progresaba en la tupida malla de motivaciones comunes y disímiles entre Lope y Burguillos, progresaba también su propio desdoblamiento. En la construcción del heterónimo es precisa una cercanía entre creador y autor fingido, como Lope y Burguillos habían coincidido en la Universidad de Salamanca, según se explica en el *Advertimiento al señor lector* de las *Rimas humanas y divinas* también Juan Manuel Rozas y Guadalupe Villarreal habían sido condiscípulos en el primer curso de Filología en la de Zaragoza, encontrándose después en Bolivia y, finalmente, en los últimos años en Cáceres, donde ella le tenía como profesor en un curso de doctorado, precisamente sobre Lope de Vega, según se deduce de la carta final.

Pero al tiempo es preciso un distanciamiento entre creador y heterónimo, que, dentro siempre del juego literario, haga creíble su independencia. Así, Burguillos ha partido para Italia; y además en algunos poemas se dirige directamente, por su nombre, a Lope. Es su discípulo, y en ocasiones sus opiniones están enfrentadas. Del mismo modo Guadalupe, que ya ha muerto dejándole a Rozas el encargo de editar los poemas, también le ha escrito («Querido Juan...») desde Zaragoza y Toledo, en fechas muy distintas, 1979 y 1984. Muestra evidente de extrañamiento es que el heterónimo, Guadalupe, sea una mujer, y más: que su poesía esté escrita desde una perspectiva y una «psicología» femeninas. Y no pocas veces Juan Manuel Rozas confesó la fuerza con que al escribir sus poemas se producía tal desdoblamiento.

Pero, ¿quién es Guadalupe Villarreal? ¿Cuál es la fabulación con que está

12 *Ibid.* pág. 139.

13 *Ibid.* pág. 142.

14 *Ibid.* pág. 143.

configurada? De la escueta nota del editor y de sus dos cartas, que se incluyen en el apéndice que cierra el libro, se concluye que habría nacido en Zaragoza en 1940; que tuvo una infancia muy problemática («tantálica infancia de ángel falangista»), determinada por el duro carácter del padre, muerto cuando ella contaba trece años, y de cuyos fantasmas nunca llegaría a liberarse. Marcada por el uniforme del padre, «unos himnos sembrados de luceros, unas protestas entreoidas a sus camaradas sobre la guerra civil y la División Azul», se habría sentido obligada a mantener viva la actitud ideológica del padre, hasta que la entrada en la Universidad y el contacto con compañeros como Rozas supusieron un profundo conflicto íntimo («el infinito desdoblamiento y la angustia del claroscuro, del que no he logrado salir»). Es muy vaga, pero indudable, la alusión a una relación amorosa con Rozas entonces, que no llegó a cuajar por su imposibilidad de liberarse del pasado familiar.

Aparte de la coincidencia con Rozas en Bolivia, durante la que estuvo a punto de hacerle catártica confesión general de su pasado, pocos detalles conocemos de éste. Ella misma se define: «Guerrera de un Dios Padre para no servirle, dogmática y con anhelos de librepensamiento, cargada de fantasmas y domadora de sueños de la razón, he vivido este claroscuro que dura ya seis lustros, del que no he salido sino fingidamente, teatralmente, de cara a un mundo que se hacía distinto y que me abrazaba, siéndole yo infiel». Guadalupe Villarreal en suma, no había sido capaz de madurar «psicoideológicamente» conforme se ampliaba la perspectiva intelectual y el horizonte del país en la década de los sesenta.

El final de esa primera carta —de 3 de septiembre de 1979— nos informa de que se traslada a vivir a Extremadura, donde después cursaría el doctorado con el propio Rozas. La segunda carta, casi cinco años posterior, es de tono muy distinto. Se ha establecido en el pueblecito de Cuacos de Yuste, y durante ese tiempo ha tratado a su creador con frecuencia. Se dirige a él con familiaridad. Conoce sus costumbres y sus gustos. Le imagina en La Viñona, donde sabe que le gusta escuchar música clásica —Mahler y Mozart— en su despacho del piso superior. Manda un beso para toda la familia, a la que se dirige en plural: «os envidio y os quiero». Conoce la afición de Agustín —«Agus», según el apelativo familiar—, el hijo pequeño, por los mazapanes, que le ha comprado, pues está en Toledo. Cuenta a Rozas que acaba de decidirse a iniciar una relación amorosa con un nuevo hombre («volver a repetir, en un tercer fracaso, la ley del trébol de mi antología personal, síndrome de otoño en voraz primavera»), consciente de su dificultad personal para el amor, pero dispuesta a intentarlo por última vez. De esta relación sólo sabemos lo que nos dicen los propios poemas y la última carta, escrita por su amante. El anunciado fracaso se consuma. Es incapaz de entregarse sin prejuicios. La losa de una personalidad anclada desde la infancia en un tiempo y una visión del mundo ya anacrónicas lastra indefectiblemente lo que él desea una entrega desinhibida al amor.

No conocemos con precisión el desenlace. En su nota Rozas se refiere al «triste final», a la «pérdida de tan querida compañera y amiga», dando por sobreentendido su suicidio, al que apunta caramente su último poema:

XV

Barajé en solitario
 las voces y los ecos.
 Vesti de niebla y forja
 mi espejo y tu recuerdo,
 y, con ojos de niña
 recién resucitada,
 me encaminé, como una ofrenda,
 hacia el acantilado del desnudo.

La fabulación se hace mucho más minuciosa en lo que atañe al propio papel de editor del libro de Rozas, pues en dos irónicas notas a pie de página se explica con detalle que los poemas se encuentran copiados a mano por ella en una libreta de las usadas por el Ministerio de Educación para «Oposiciones y Concursos», y que otro estaba escrito en una hoja de examen de la Facultad de Letras de Cáceres. La precisión filológica habitual en sus estudios permite a Rozas cerrar perfectamente el artificio literario del libro.

Si Burguillos era la faceta desengañada del viejo Lope que se siente postergado injustamente a raíz de no haber conseguido el puesto de cronista real que había pretendido en 1629, en beneficio de Pellicer, también la creación de Guadalupe tiene un sentido, que se iría perfilando —como su personalidad— conforme iban siendo escritos los poemas. Su nombre completo es Guadalupe López Villarreal. La razón no ofrece dificultades. Guadalupe es el nombre prototípico de Extremadura, la región voluntariamente adoptada por Rozas para desarrollar en ella su vida y su trabajo, a partir justamente de 1979. López es su segundo apellido, y Villarreal es la Ciudad Real que le había visto nacer en abril de 1936. La segunda carta acaba —antes de la despedida—: «sigue con Mozart y revive con él tu infancia ya encontrada, y, si puedes, perdóname la mía». Rozas, mediante Guadalupe, ha revivido *poéticamente* el *tempo* de su propia infancia —desprovista, claro está, de las circunstancias anecdóticas con que a ella se dota en la fabulación. A punto de cumplir la cincuentena, desde la madurez y el equilibrio vital e intelectual en que se encuentra, firmemente asentado en Extremadura, y desde la propia seguridad poética, ha repasado sus vivencias de juventud, plenamente asumidas.

¿Y el Anónimo de Yuste, ese tercer hombre que de modo tan nebuloso aparece en esta historia? Apenas sabemos nada de él. no existe «novela». O mejor: la novela es ese mismo misterio. Sólo contamos con sus poemas y la carta final, a él atribuidos aunque no aparecieran manuscritos de letra distinta a la de Guadalupe. Hay un dato externo pero que nada precisa: varios billetes de ferrocarril, de distintas fechas, del trayecto Sevilla-Plasencia, que se supone sean de él, porque Guadalupe siempre viajaba en coche. Ante esta ausencia de pruebas identificadoras el editor llega a afirmar en su nota: «Tengo la sospecha indemostrable, y tal vez absurda, de que el tal anónimo de Yuste no ha existido nunca, y sea sólo un heterónimo creado por la malograda Guadalupe». Sospecha apoyada por un poema autógrafa de ésta creado

ad hoc por Rozas. La creación de un heterónimo por otro heterónimo complica y enriquece el artificio literario en juego de espejos o cajas chinas, y no extraña en poeta amante de la perfección estructural de sus libros. Pero cabe la pregunta ¿el Anónimo ha sido heterónimo de Guadalupe *siempre*, es decir: desde la concepción inicial del libro? Si Guadalupe en sus cartas habla del «infinito desdoblamiento y la angustia del claroscuro» en que vive, es muy coherente pensar que los poemas atribuidos al Anónimo correspondieran a la faceta «liberada», liberal y progresista, que ella busca ser; y los editados como de Guadalupe serían atribuibles a la faceta apegada al padre y lo que representó. Sin embargo, en mi opinión, la consideración de heterónimo de su heterónimo que finalmente dio Rozas al Anónimo es una decisión tomada en el proceso final de configuración del libro. Decisión a que le llevó su condición de filólogo. Me explicaré con detalle.

En el marco general de la fabulación —la relación amorosa entre los dos personajes— Rozas había previsto un factor al que hasta ahora no me he referido: su propia existencia, que interferiría como una sombra ese amor. la alusión de Guadalupe a aquel *annus mirabilis* en que compartieron aula en Zaragoza («...¿sólo por amor? A tu lado...») de la primera carta se refuerza en la segunda: «Acabo de poner un telegrama, breve filme de albada, al tercer hombre, tercero, pues tú no cuentas en esta oscura simbología». Y el poema X está claramente dedicado al profesor:

Verte en el aula
cantautor del barroco,
con la espalda curvada
sobre un verso más terso
que la misma vanguardia.
Y notar que la glosa
del mito es sólo el eco,
narcisa la nostalgia,
de mi dardo secreto.

También en la carta del Anónimo las alusiones a la presencia de Rozas entre ambos son clarísimas desde su inicio. El se dirige a Guadalupe, en tono de reproche, diciéndole que el amor es cosa de dos, «aunque nosotros bordeemos el estanque de un triángulo isósceles con elevado ángulo platónico». Y más adelante: «Claro que me atrevo a que lo hables con [...], a pesar del cierto sabor ginerista y socialdemócrata que rezuma, lo he oído bastante para confiar en su arbitrio más que en tus sombras. Y sigo estando seguro de que, cuando dijo aquello de que Burguillos era algo libertario y me miró con la limosna abierta, sabía quién era yo y qué hacía expresamente en el aula». Con esta frase —en la que el mismo Rozas relaciona su trabajo sobre el heterónimo de Lope con su propio libro— se nos daba además constancia de la presencia física del Anónimo en un determinado lugar: el aula en que el profesor Rozas explicaba. ¿Por qué, entonces, renuncia a su existencia como «per-

sonaje real»? ¿Por qué renuncia a incluir la introducción que había anunciado al adelantar algunos poemas en la revista *Gálibo* («Los diversos problemas que plantea el cancionero trataré de dilucidarlos en un breve prólogo que abrirá el libro al publicarse íntegro»¹⁵), pero que en la definitiva nota dirá haber quemado?

Porque Rozas comprendió que con los poemas del Anónimo no había logrado un verdadero heterónimo suyo, sino lo que en su artículo sobre Burguillos llama *máscara*, más que seudónimo pero menos que heterónimo. Y la única solución era hacer que lo fuera de Guadalupe Villarreal.

Acabado el libro, comprueba que el Anónimo no cumple las condiciones del heterónimo perfecto, que en el artículo sistematizaba así:

«1.º) La creación de un personaje (entre lírica, dramática y narrativa) que es la fabulación voluntaria de un escritor distinto a uno mismo: un personaje que escriba versos.

2.º) Un verdadero desdoblamiento del autor, lúcido y voluntario, como dice Pessoa, con dominio de la inteligencia sobre la emoción (...)

3.º) Una situación de despersonalización aceptada en la que uno llega a escribir sentimientos distintos a los propios y aún opuestos. Es decir, que al escritor le dicta un ente de ficción.»¹⁶

Rozas había estudiado cómo en buena medida Burguillos funciona como simple máscara de Lope para atacar a Pellicer y al Poder, pues dice cosas «dictadas» por Lope que éste no se atrevía a firmar. Pues bien, mientras que en la poesía de Guadalupe Villarreal se dan las tres características enumeradas, la del Anónimo no es ajena, no se impone a la de su creador; sino que éste, Rozas, «dicta» al Anónimo una poesía que él no quiere firmar con su nombre, pero que es *suya*. Mientras escribía el cancionero él siempre se identificó más con los poemas vanguardistas, con la ácrata estética del Anónimo. Le gustaban más que los muy perfectos y bellísimos poemas de corte tradicional de Guadalupe. En la carta final el Anónimo —y es el propio Rozas quien habla— califica con ironía su poesía: «mis memoriales de hidalgo y cristiano viejo, tan severo como todo mi barroco sentir», y la de ella: «poesía tan frívolamente metafísica y neo, de monja conversa», donde se trasluce una real diferencia de consideración.

Respecto a Guadalupe se producía desdoblamiento, pero con la actitud que reflejan los poemas del Anónimo había identificación, estética y vital. Y pondré, para terminar, algunos ejemplos. En el poema 9, «memorial de la encina mecánica», se postula la renovación de la poesía en Extremadura, región excesivamente apegada a unas referencias históricas anquilosadoras, y la necesidad de seguir las pautas estéticas actuales:

15 *Gálibo*, Cáceres, n.º 3, 1985, pág. 17.

16 Rozas, J.M.: «Burguillos...», págs. 158-159.

oh dura musa extrema destrenza ya el bordado
 de tu morado montevenus
 bocangel de tu noche
 con el primer sollozo te vestiré de quercus
 ...
 y al compás de tu cúpula catedral de los aires
 arrancaré
 en primera arrancaré cortés raíces y pizarros
 y sin miedo a los sueños de los geos del viento
 sin temer miravetes ni salasniprudencidos
 ni enviar soledades a pedrodevalencia
 a la puesta del sol
 nos amaremos
 en venecia

cuyo final alude a la poesía de los llamados *venecianos* o novísimos. A los que en otro poema (3, con el significativo título «memorial de la profanación de yuste») hay homenaje explícito en los títulos de los libros de Pere Gimferrer, Guillermo Carnero y Antonio Colinas:

en este abril que hace temblar el sueño de un imperio
 donde arde el mar se dibuja la muerte
 sepulcro de tarquinia
 en primavera

Postura estética plenamente concorde con la de Juan Manuel Rozas, que desde su llegada a Extremadura desarrolló una fructífera labor de incitación a los poetas más jóvenes en esa dirección. «Dictado» por el creador, y no por su personaje, es también el poema 10 («memorial cinco barra cero ocho doble barra cinco barra seis ocho»), que él llamaba «memorial del decano», y que es fruto de su propia experiencia como decano de la Facultad de Filosofía y Letras de Cáceres, que por obvias razones él no quería firmar.

El poeta no había dejado nunca de lado al profesor. Y éste, cuando los poemas y las cartas ya estaban escritas y él decidido a novelar en una introducción más o menos breve la historia de sus heterónimos amantes, comprendió que el Anónimo no lo era en rigor filológico. Esto explica la rectificación sobre la marcha, aprovechando la circunstancia para dotar a su construcción literaria de una complejidad y sugerencia aún mayores.

Creo, en definitiva, que todo lo dicho demuestra que la poesía de Juan Manuel Rozas, a la que el trágico destino puso fin tan temprano, es uno de los más destacados ejemplos de coherencia y comunión entre profesor y poeta de nuestra historia literaria más reciente, no sólo en lo que a procedimientos estilísticos y referencias metaliterarias respecta, sino en la concepción misma de la obra y, como se observa en *Cancionero doble*, en el desarrollo de su proceso de creación.