

Los colores y los sonidos en Enrique Badosa: *Marco Aurelio, 14*

Laureano Bonet

Conservo como un tesoro el ejemplar que me dedicó Enrique Badosa de su *Marco Aurelio, 14*, hace ya algún tiempo. En su portada figura la siguiente dedicatoria: «¡Con este abrazo, Laureano, querido amigo, *peritus legendi!*». Bien, el elogio *experto en lecturas* resulta excesivo y es fruto del calor amical que siempre me ha brindado Enrique: conversaciones sobre lo divino y lo humano, almuerzos, cenas, copas de buen vino... Nuestro primer contacto tuvo lugar hacia 1987, cuando me hallaba preparando una antología de *Laye*, en cuyas páginas figura un artículo suyo sobre Miguel Hernández y que irritó a las autoridades políticas de 1952, siendo una de las excusas para el hostigamiento con que castigaron a la revista, hasta lograr su desaparición. Intentaré, sin embargo, acomodarme a ese elogio, analizando varios rasgos formales de *Marco Aurelio, 14*, uno de los textos más felices y, a la vez, más perturbadores de la generación poética del medio siglo.

Estos últimos meses hemos sostenido Enrique y yo diversas conversaciones en torno a dicho poemario. En una de ellas definía así su *Marco Aurelio*:

Se trata de una elegía amorosa: el recuerdo de una mujer ya muerta, con la que tuve una relación muy larga en años. Un recuerdo donde conviven el amor, la luz, el color azul —el azul, mi color preferido— y, por otro lado, el tiempo presente, con su tristeza, su oscuridad. Un tiempo que transcurre en mi piso de la calle Aurelio, número 14, por lo que podemos hablar de un espacio real: en él tendrá lugar la rememoración del ser amado. Una vivienda, en fin, no compartida ya: esto explica esa atmósfera tan sombría que va extendiéndose por toda la obra.

Según puede leerse en el cierre del poemario, «Este libro fue iniciado el 1 de mayo de 1993, y terminado el 25 de diciembre de 1996». La mujer amada había fallecido en 1991. ¿Razones de esa distancia temporal entre el fallecimiento y la composición de los poemas? Me señalaba Badosa que «empecé a escribir el libro dos años después de la muerte de esta mujer. No soy nada romántico. No me gusta la inmediatez como punto de partida para escribir un poema; dejo que pase algún

tiempo.»¹

Marco Aurelio, 14, hace suyos los criterios establecidos para la elegía amorosa, una composición que —dice Paz Díez-Taboada— llora la muerte de un ser querido, expresando «el estupor» que esa muerte causa y, también, «la nostalgia del feliz tiempo pasado». Nuestra obra constituye a las claras una *despedida*, o apelación a un ser ya desaparecido por parte de «un yo poético o voz que habla». Una voz que, claro está, es la de Enrique quien intentará a través de la memoria transfigurar la mujer extinta en «palabra viva» también y que implica, de algún modo, su renacer de las cenizas. Un renacer efímero dado que, con el fluir de los versos, llega un momento en que tales cenizas acallan la vida, la alegría, según lo acreditan estos endecasílabos:

Primero fue un rumor suave de sombra
en espacios de sol y juventud.
Más tarde se arrastraba casi oscura,
ruidosa de estertor, manos quemadas.
Ahora es grito de palabras frías,
y amontona en mi puerta ropas negras.

Fácil resulta observar en esos versos cómo el vaivén elegíaco entre la evocación del pretérito feliz, luminoso, y un presente gélido, dramático, parece decantarse a la postre por este último. De un lado, una espaciosidad floreciente, donde sobresalen las «amapolas», la «retama», el «agua fresca» o la «brisa protectora». Del otro, una muerte que va esparciéndose, arañando al autor (*arañar* es verbo con cierta asiduidad en el poemario), hasta casi reducir a la nada su identidad. Clama Enrique Badosa que «en los espejos voy desconociéndome» y «mi cara es la de otro en los cristales sucios». Cabría hablar, pues, de una tensión entre el *locus amoenus* —el ayer amoroso— y el *locus horridus* —el hoy de la desolación, entre las paredes de un piso—. Una tensión por tanto narrativizada gracias a una temporalidad en todo momento visible en los sucesivos poemas: un relato, de hecho, que va creciendo de manera implacable. Me indicaba Enrique, en una de nuestras charlas, que

¹ Esto no supone adentrarse en una intelectualización máxima del verso dado que (me decía Badosa en otro diálogo) «Al contrario de Carles Riba quien, me confesó en una ocasión, escribía el poema a partir de una construcción mental previa —algo que nunca he logrado entender—, cuando yo empiezo un poema lo ignoro todo de él. Quizá únicamente entreveo el final».

Marco Aurelio, 14, se rige en mayor o menor medida por unas palabras de Aristóteles que, desde muy joven, cuando las descubrí, me impresionaron para siempre. Dicen así, y cito de memoria: «Una obra literaria ha de incluir la acción, el contraste y el color». Mi poemario tiene, efectivamente, algo de relato.

¿Consigue al cabo sosegar este vaivén entre el *pretérito* de «luz alboreada», y el *ahora* henchido de «soledad», «ceniza»? Sin la menor duda, puesto que gracias a la fe badosiana en la divinidad se alcanzará un estadio apaciguador, tal y como sugieren los versos que cierran *Marco Aurelio*. Una presencia divina realzada además con mayúsculas. Veámoslo:

Que ya no tema el pavor de la noche,
la soledad que aprieta la garganta,
la tiniebla que brota de los ojos,
dolor ensangrentado, sed y frío,
que Tu amistad me coja de la mano,
que mis palabras vanas no me alejen,
que mi última palabra seas Tú.

Todo poema, sobra casi decirlo, se configura como un discurrir de palabras unidas entre sí y respetuosas con unas reglas eufónicas, rítmicas —en último término sígnicas y, por eso mismo, destilando sin cesar expresividad—. Una expresividad plena cuando el escritor logra el equilibrio en esta acción eufónica, rítmica. No se olvide que el tempo acentual constituye una de las máximas obsesiones de Badosa y *Marco Aurelio* así lo confirma, muy en particular cuando tiene que vérselas con el nada fácil eneasílabo.

Sonidos, ritmos acentuales y, a su vez, manchas de cariz pictórico, directas u oblicuas. Veamos algún ejemplo de todo ello. A saber, el papel que juegan un par de colores y, acto seguido, varios hallazgos eufónicos que bien pudieran ser decisivos en esa trabazón tan consustancial a *Marco Aurelio, 14*, y que le aportarán una altísima bondad estética.

Conviene repetirlo: si el tiempo y el espacio del acto de recordar son grisáceos, nocturnales, el pretérito recordado irradia, en sí mismo, coloraciones

luminosas, cálidas. Y, entre ellas, impera el azul: connota alegría, amor, pues como me confesó Badosa «Ya en un viejo poema, «Azul de Samos» —contenido en *Mapa de Grecia*— el azul impregnaba tanto mi cuerpo como el cuerpo de mi amada». E igualmente esos múltiples matices del azul se abrían en forma de fastuoso abanico en otro poema no menos feliz como «Primavera en azul», escrito a comienzos de nuestro siglo. Véase este enneasílabo tan significativo: «y el azul ruiseñor, azul vida». Tal verso incita, en cierta manera, el recuerdo del *pájaro azul* de Maeterlinck, un pájaro que promete felicidad, una felicidad empero nada fácil pues es cercana y, a la par, huidiza. Alberga, en suma, «le grand secret [...] du bonheur»...

El azul que tanto resplandece en los instantes de plenitud erótica en *Marco Aurelio* es aéreo, *lacustre* —adjetivo muy de Enrique, vale recordarlo—. Nos traslada al Mediterráneo, el mar mítico del autor. Algo, en fin, que se hace notar ya en su segundo poema, donde asoman estas imágenes:

Aún la luz colmando tantas flores,
y qué alta mar de azules en el aire,
este profundo aroma de la vida.

En otros versos la conjunción entre el azul y la alegría es muy patente: «Cuando el azul de las palabras, / el quehacer de las sonrisas, / [...] cuando era toda la alegría». O bien el engarce —tan esencial— entre ese color y la mujer venerada: «Tú que viniste en nombre de las flores, / [...] del agua fresca, del azul de aire / y de la claridad del ruiseñor». O, asimismo: «El azul palpitante de tus ojos / me da los buenos días de inocencia, / y más allá del viento me sonrías».

El tiempo y el espacio de la felicidad, a buen seguro: un *locus amoenus* donde el azul coexiste con el sol, las flores, el pan aún caliente... No obstante, este mundo empieza a desmoronarse cuando aparecen las sombras de la muerte —la agonía y extinción de la amada—. Es decir, cuando nos acercamos al *tiempo presente* de la enunciación evocadora y la pluma del autor esté siendo oprimida por el espacio ruinoso de esta misma muerte doblada de desamparo y pérdida de identidad. Incluso desde un ángulo táctil, puesto que no escasean las sinestesias en *Marco Aurelio*, 14. Ese ambiente tan desapacible será definido como algo *viscoso* que provoca una suerte de pavor cutáneo: «qué manos viscosas nos hieren», puede ya leerse en el primer poema.

Hace hincapié J. Ferrater Mora en que los relatos, los poemas están urdidos por

un juego de «preferencias lingüísticas», a saber, palabras, metáforas que van imantándose unas a otras hasta componer una «estructura unificada». Ello es muy notorio en *Marco Aurelio* y, sobre todo, en sus páginas más perturbadoras. El recinto donde escribe Badosa, lugar de las evocaciones de un tiempo feliz, se convierte, tras la desaparición de la compañera, en un espacio poblado solo —si vale el oxímoron— por la muerte. Tal espacio es un piso laberíntico por cuyos pasillos se pierde el poeta: «me extravió en cenizas», se lamentará. En dicha queja percibimos ya un amago de esas preferencias léxicas: *extravió, cenizas*... Pero poco a poco la imantación semántica irá creciendo —de forma imparable— a lo largo de los poemas situados en el tiempo ‘presente’ de las evocaciones. La ecuación que dibuja Enrique es bien palpable y constituye el hilo conductor de las composiciones de índole mortuoria: *soledad > tristeza > noche > niebla > oscuridad > extravió > disolución del yo > silencio > cenizas > nada > muerte*. Y serán las voces con mayor densidad pictórica —*oscuridad, niebla, cenizas*— las que modelen esa atmósfera funeraria, como es de ley en todo buen poema, ajeno a las frialdades abstractas.

Casi resulta obvio mencionar (al menos en nuestra cultura judeocristiana) que *lo negro, lo oscuro y lo ceniciento* simbolizan entre nosotros la muerte, la descomposición, la oquedad... Juan-Eduardo Cirlot ha dejado escrito que la ceniza «se identifica con la disolución de los cuerpos» y, debiera por consiguiente relacionarse «con el polvo y con lo quemado». Por su parte, el crítico de arte Pierre Grisson coincidirá con Cirlot, subrayando que la ceniza representa «la conciencia de la nada». Y para Kandinsky, el negro evocaría asimismo la extinción:

[...] la nada muerta tras apagarse el sol; un silencio eterno. El negro es algo extinguido para siempre, semejante a una hoguera quemada; algo inmóvil como un cadáver, insensible e indiferente [...]. Análogo, en suma, al silencio del cuerpo tras la muerte; el acabamiento de la vida.

Tales connotaciones se dan, y van amigándose con fuerza, en *Marco Aurelio*, 14. Escribe Badosa, aludiendo además al fraccionamiento del *yo* —asunto capital en el libro—:

Y la mano de alguno, al que conozco apenas,
en el papel ardiendo, casi ceniza, polvo,
con mi letra de niño escribe soledad.

En otra pieza el autor se contempla en un espejo, adivinando en él su propio rostro, si bien «un brusco puñado de ceniza» borra esa imagen, y reaparece «el silencio crepitante / donde ser soledad, palabra oscura». Finalmente, en un nuevo poema —al que retornaré en breve— la agonía y expiración de la dama están metaforizadas con un eneasílabo bellísimo, sobrecogedor: «arrastra cenizas cansadas».

Hasta aquí unas notas sobre la presencia de los signos cromáticos más relevantes en *Marco Aurelio*. Y como avancé antes, quisiera tocar ahora otro aspecto no menos sustancioso en el libro: el tratamiento del sonido —cómo Badosa va intensificando la expresividad de ciertas voces mediante usos fónicos nada desdeñables—. Sobre todo, en aquellos textos más sombríos, más dramáticos: el *tiempo de la aflicción*, qué duda cabe.

Si un poema constituye una sucesión temporal de signos verbales, en dichos signos el significante, o sonido, ejerce un papel crucial, como han advertido entre otros Roman Ingarden, Dámaso Alonso y Joan Ferraté. Más aún, estos sonidos, o combinación de sonidos, pueden intensificar el significado que va materializándose en el curso de un verso, una estrofa o poema. De acuerdo con Boris A. Upensky «La afinidad fonética obliga al poeta a buscar [...] nexos semánticos entre las palabras; de este modo la fonética genera el pensamiento». En el caso de *Marco Aurelio* son de notar ciertos sonidos que agrandan una expresividad convulsa, punzante, tensa. Las sensaciones auditivas juegan, así, una función más que notable en esos poemas ‘oscuros’, a diferencia de los otros poemas ‘luminosos’, cuya acústica suele ser etérea, vaporosa. Voces tales, en este último caso, como *sol*, *brisa*, *luz*, *sonrisas*, *manos claras*, *siesta*, o *suaves*: nótese en ellas la presencia de una alveolar como /s/, o un fonema vocálico diáfano como /a/.

En las zonas más umbrosas del poemario destacan, al contrario, los sonidos hirientes, ásperos, por medio de los fonemas vibrantes /rr/ múltiple, /r/ simple, en vecindad a menudo con fonemas oclusivos como /p/, /k/ (ortógrafo *c*) o /d/, lo que amplifica aún más tales sonoridades desapacibles. Véanse las siguientes voces repletas de intensas explosiones: «herrumbre los ojos», «se agrietan las paredes», «qué crujir de espinas», «pedregales de silencio», «crujen espinas», «las manos tierra seca» o el ya citado eneasílabo «arrastra cenizas cansadas».

Fijémonos en este último verso, tan complejo desde un ángulo acústico, pues en él se da, de hecho, un cruce de sonidos acres y suaves, así como un ritmo acentual impecable, que incrementa aún más la expresividad que va desplegándose gradualmente. Es un verso muy sabio, muy sutil: en él conviven —en admirable unidad

sinestética— la aspereza, el dolor, la coloración grisácea, el lento desplome de un cuerpo infiltrado ya por la muerte. Dado que, en confesión de Enrique, «Tal verso forma parte del poema “Enturbia la luz con sus ojos”, que relata la enfermedad y muerte de mi compañera querida». Sonido, movilidad, tempo acentual...Y como exponía acto seguido, tras revelarle mi entusiasmo por este eneasílabo,

La acentuación es para mí importantísima, sobre todo si se trata de un eneasílabo, verso por desgracia muy poco cultivado hoy entre nosotros, salvo José Hierro y José Agustín Goytisolo. Procuro siempre la máxima precisión, como ya señalé en mi artículo «Una lanza por un verso», que puedes consultar ahora en *La tentación de la palabra*.²

Un eneasílabo en el que sobresale el ritmo dactílico, con una disposición acentual en las sílabas segunda, quinta y octava: «arrastra cenizas cansadas». Ello propicia un tempo lento, grave, de singular intensidad emocional. Una lentitud que se demora aún más con el adjetivo «cansadas», cerrando ya el verso, y donde la fricativa /s/ modera por partida doble el dramatismo acústico extendido *desde atrás* por los fonemas vibrantes /rr/ múltiple y /r/ simple del núcleo verbal «arrastra». Lentitud, suavización iniciada de hecho por la voz «cenizas», con sus dos vocales claras /e/, /a/, acompañada esta última por otra fricativa /s/. Por lo tanto, y prosiguiendo esa lectura fonética, cabría señalar que la lucha agónica del ser amado va decayendo paso a paso hasta llegar a la extinción, presagiada por dicho *cansancio* irrefrenable. Es de advertir, además, que en el habla castellana la /s/ final suena de forma larga, tenue, con lo que se acrecienta la paulatina distensión que acusa nuestro eneasílabo, a modo de contraste con la vibración del primer fonema /rr/ múltiple que abre tal verso.

He pretendido mostrar con las presentes páginas dos rasgos sustanciales en *Marco Aurelio*, como son el manejo del color y los sonidos. Ahora bien, algunos interrogantes quedan flotando en el aire, por ejemplo, la interacción entre lo cromático y lo fónico: ello exigiría una lectura más minuciosa de todos estos poemas. Dicha

2 Argüía efectivamente Badosa en «Una lanza por un verso» que aquellos poetas «tentados» por el eneasílabo no suelen ceñirse «al buen empleo métrico [...]». Alguno se ha defendido con el argumento de que la polirritmia obedece al ritmo natural del habla. Argumento que me parece insostenible, y contra el cual se ofrece el de la experiencia de la lectura». Porque, añade nuestro autor, «el poema eneasilábico para su eufonía y plena expresividad del contenido requiere — ¿tal vez por la brevedad del verso?— una monorritmia que en modo alguno es monotonía. El lector de un poema eneasilábico exige, a partir del primer verso, una tonicidad mantenida durante toda la obra. La polirritmia le desorienta, la columna versal se le derriba, el poema se vuelve de dificultosa, poco placentera intelección; lo que tendría que ser poema aplomado en verticalidad estética y sustentadora, se va cayendo en fragmentación silábica».

interacción se da ya en el verso antes comentado: la aspereza de las *erres* cohabita con el gris de unas «cenizas» cada vez más «cansadas» que a la postre se impondrá, hasta silenciarlo, a aquel temblor o borboteo. Pero Enrique Badosa experimenta a su vez con otros juegos acústicos y rítmicos, dignos de un análisis no menos atento: el uso de la geminación, o reduplicación, por citar un caso. Así ocurre en el fascinante eneasílabo «su sombra es sombra de una sombra», en atractivo cruce, además, de sonidos y acentos.³ *Marco Aurelio, 14* contiene, en fin, una serie de poemas tan densos que reclama múltiples aproximaciones. La que hemos realizado aquí, con algún apremio, es solo una de ellas.

BIBLIOGRAFÍA

- Badosa, Enrique, *Marco Aurelio, 14*, VD poesía, Barcelona, 1998.
- , «Azul de Samos», *Mapa de Grecia*, Random House Mondadori, Barcelona, 2002, p. 114.
- , «Una lanza por un verso», *La tentación de la palabra*, Fundación Jorge Guillén, Valladolid, 2013, pp. 75-82.
- , Conversaciones con Laureano Bonet, Barcelona, enero-marzo de 2017.
- Cirlot, Juan-Eduardo, «Ceniza», *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1982⁵, p. 123.
- Díez-Taboada, Paz, «La despedida, moderno subgénero de la elegía», *Signa*, núm. 6 (1997), pp. 139-160.
- Ferrater Mora, José, «Palabras preliminares», *El mundo del escritor*, Crítica, Barcelona, 1983, pp. 7-12.
- Grisson, Pierre, «Ceniza», en Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, eds., *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1885, pp. 270-271.
- Kandinsky, Wassily, «The Language of Form and Colour», *On the Spiritual in Art*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1946, pp. 44-78.
- Maeterlinck, Maurice, «Acte troisième, quatrième tableau. La Forêt», *L'Oiseau Bleu*, Fasquelle Éditeurs, Paris, 1909, pp. 107-141.
- Upensky, Boris A., «Sobre la semiótica del arte», en Varios, *Semiótica y praxis*, A.

³ El ya mencionado poema «Azul de Samos» es, a todas luces, un insuperable ejemplo en el uso de la geminación del adyacente *azul* a lo largo de los sucesivos versos: «el sentido azul de las palabras», «hablábamos de cosas de la mar, /de su mirada azul», «sus cabellos / peinados en azul de espejo azul» etc. Hasta concluir con esta fastuosa síntesis cromática que envuelve a los dos amantes: «nos fuimos al azul adolescente / de su desnudo azul, / y regresamos para siempre azules». Se trata, sin duda, de uno de los rasgos más felices en el arte poética de Badosa, y que alcanza notable plenitud en sus libros de madurez.

Redondo, Barcelona, 1973, pp. 87-92.