

Ricardo Molinari: una rosa para Federico García Lorca

I

La muerte desafortunada de Federico García Lorca interrumpió una noble amistad. Sin embargo, esta breve relación daría sus frutos. En el año 1933 Molinari realizó un viaje por Europa y una buena parte del mismo lo dedicó a estar en España. Allí pudo entablar amistad con algunos hombres de letras de este país, entre los que se encontraba José María de Cossío a quien visitó en la Casona de Tudanca y al que luego le haría llegar por intermedio del propio Lorca un ejemplar de *Una rosa para Stefan George*¹. Esto ocurría en el año 34, cuando Federico se encontraba de regreso de su viaje por la Argentina. Pero ya en el 33 Molinari había publicado *Nunca* en la colección *Héroes* que dirigía Manuel Altolaguirre.

Durante 1934 y como consecuencia de la amistad nacida durante ese verano porteño, Molinari publicará el ya mencionado *Una rosa para Stefan George*, con un dibujo original de Lorca y firmado por ambos poetas. También ese mismo año aparecerá *El tabernáculo*, cuyos ejemplares llevan todos la firma del autor y cinco dibujos originales de Federico.

Tres años después, en 1937, Molinari rinde homenaje al amigo muerto con la aparición de *Casida de la bailarina*. Todos los ejemplares aparecen firmados por el autor y con un dibujo original del poeta español. Cuando en 1943 la editorial Losada publique *Mundos de la madrugada*, recopilación de obras de Molinari que abarcan el período comprendido entre 1933 y 1940, el poeta incluirá *Elegía a la muerte de un poeta*, con dedicatoria A F. G. L., tres poemas que conforman uno sólo que aparecen como parte del llamado *Libro de la paloma*. Más tarde, en 1955, esta *Elegía* tendrá una nueva tirada de quince ejemplares numerados, con ténpera de Santiago Cogorno, el primero, y el segundo con una de Raúl Soldi. Con anterioridad, en 1946, Molinari escribe *Elegía y casida a la muerte de un poeta español* en clara referencia al recuerdo de Federico.

Sin embargo no parece fácil saber cuándo leyó Lorca a Stefan George. Pudo haber sido antes de viajar a Buenos Aires o por intermedio de Molinari. De cualquier manera, antes o después, ambos poetas sabían quién era el escritor alemán y el homenaje que le tributan a su muerte es prueba suficiente de ello.

Luego de realizar estudios sobre Historia del Arte, George marchó hacia París. Allí se aproximó a los simbolistas liderados por Mallarmé del cual realizó posteriormente interesantes traducciones. En contra de la visión estética que colocaba al objeto de arte en un recinto que no había sido tocado por el tiempo de vida y, por tanto, por la caducidad del hombre, George descubrirá que el tiempo se introduce en las relaciones entre ambos, que la obra de arte pierde su duración intemporal y es puesta en analogía con el destino de la vida sobre la tierra². El arte no será imagen intemporal de una idea, sino extracto condensado de una

¹ García Lorca, Federico, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Edición facsímil con textos de Dámaso Alonso, Jorge Guillén y otros, Institución Cultural de Cantabria, 1982.

² En El retrato de Dorian Gray Oscar Wilde invierte los caracteres y da con la síntesis de toda una evolución.

realidad que nos ha sido dada directa e interiormente en la experiencia. Con ello el arte ha dejado de existir como un reino objetivo y su ser depende del especial sentido del tiempo que nace en la personal duración de la experiencia, pero posee la capacidad, a su vez, de abarcar todas las formas de tiempo.

La íntima contradicción que hay en el hecho de que el tiempo deje una imagen tras sí que aparece en la corriente que fluye sin descanso, es una de las claves de la poesía de George. De ahí que el poeta alemán, para materializar el poema en el espacio —con la intención de traducir el espacio en tiempo o presentar el tiempo como espacio— lo aleje de la forma exterior habitual de las palabras, lo individualice hasta en lo tipográfico y tenga en cuenta el valor original que representa, en exquisitas ediciones de sus libros. Su posibilidad de no ser intercambiable ni sustituible, que es donde radica su valor como objeto de arte, encuentra su correspondencia temporal en aquellos instantes que en cierto modo dejan atrás el tiempo percedero y permiten una experiencia de pura duración.

Esta visión del arte no parece extraña, aunque más no sea en un primer sentido, a la obra de Ricardo Molinari. Casi todos sus libros forman parte de una colección de objetos exquisitos. Ediciones cuidadísimas, papeles seleccionados, tiradas limitadas, numeradas y firmadas, muchas con ilustraciones de relevante valor, son una muestra de esta preocupación. Si bien García Lorca no lleva adelante una actitud tan extremada en lo que hace a sus propias ediciones, es claro que suma su natural ímpetu al que al respecto viene manteniendo Molinari⁵.

Por otra parte, no hace falta decir mucho acerca de lo que Federico pensaba del arte. No sólo estaba al tanto de lo hecho y dicho por un Mallarmé; si debiéramos elegir alguna imagen que lo representara, nadie dudaría en ver en Lorca, en su obra como en su vida, la figura indiscutida del artista.

En 1933 él mismo dirá que, si bien el artista es siempre un anarquista no debe dejar de escuchar «las tres fuertes voces»: la de la muerte, la del amor y la del arte. El homenaje a George revela en ambos poetas la preocupación por indagar en estas tres presencias dominantes: se vive más allá de la muerte y sólo se muere con sentido cuando hay lucha, búsqueda de la esencia, de aquello que singulariza nuestra existencia en la tierra. El tiempo daña, contamina la existencia, la palabra no alcanza, la muerte es preferible porque en ella el hombre encuentra la individualidad que lo define, aquello por lo que ha luchado de manera incesante y que la vida no ha sabido explicar:

Duerme, lujo triste, en tu desierto solo.
¡Esta palabra inútil!

Pero esta visión que de la muerte tienen ambos se enriquece, se vuelve más compleja en su humanidad cuando el que muere es el amigo. La muerte de Lorca, alevosa, no encuentra su molde en *Una rosa para Stefan George*. Así como la muerte de Ignacio hallará su expresión en el *Llanto*, serán necesarias nuevas elegías para que Molinari se consuele ante tanta iniquidad.

⁵ Lo mismo ocurría posteriormente con Rafael Alberti. Oda al amor aparece en Buenos Aires en 1940. Son treinta y tres ejemplares numerados, siete en papel Fabriano y veintiséis en papel Romani con un ejemplar fuera de tiraje en papel Perusia que lleva el número 1. Todos con un dibujo de Rafael Alberti. También las relaciones entre Alberti y Molinari tuvieron su interés. *Mundos de la madrugada está dedicado al poeta español*.

II

En definitiva, Molinari dedicó al poeta granadino tres poemas: *Casida de la bailarina*, *Elegía a la muerte de un poeta*, *Elegía y Qasida a la muerte de un poeta español*¹. En los tres, Molinari aparece afectado por la muerte de su amigo y es curioso de ver cómo ciertas correspondencias aproximan los poemas mencionados al *Llanto* de García Lorca. Del mismo modo que en el propio *Llanto* algún verso como

Duerme, vuela, reposa: ¡también se muere el mar!

recuerda al del argentino:

Duerme. Dormir para siempre es bueno, junto al mar.

Simbología de la paloma

Así como en *La cogida y la muerte* Lorca menciona la lucha del alma indefensa, simbolizándola con la paloma, frente al poder destructor de la muerte representada, en este caso, por el leopardo:

ya luchan la paloma y el leopardo

Molinari sitúa la *El* en *El libro de la paloma*. El poeta parece encerrar en su libro toda la inocencia y hallar, a al vez, para esa «rama abierta al aire», un significado de pervivencia eterna donde no puede llegar la muerte.

A su vez, en la primera edición del *Llanto*, en el año 35, el pintor José Caballero lo ilustra con un retrato de Ignacio Sánchez Mejías, a cuyo pie podemos ver una banda con esta inscripción: «... lo recibió la Blanca Paloma». Sin duda tal inscripción se refiere a la Virgen de la Blanca Paloma, pero también contiene en sí misma el significado simbólico del término paloma.

En la *EQ*, escrita al cumplirse los primeros diez años de la muerte de García Lorca, se alza la pregunta:

¿Qué río renegado, cuál, demente
inmerso y desdichoso de la nieve
bajó por ti, y por ti, *aveve*,
hasta tu *seno de paloma*:
de rama abierta al aire,
perdida por su aroma?²

Ambos términos, *aveve* y *paloma*, vuelven a fundirse en una concepción dramática de la fragilidad del espíritu ante la brutal irrupción de la muerte.

También en la *CB* las palomas acuden a los jardines a beber, sin presentir la danza de la muerte que los ronda:

quiero acordarme de la muerte de los jardines, del agua verde que beben las palomas,
ahora que tú bailas, y cantas con una voz áspera de campamento;

¹ Los comentarios a los poemas de ambos poetas no ambicionan agotar el tema sino establecer ciertas correlaciones. De aquí en más *Casida de la bailarina* será citada *CB*; *Elegía a la muerte de un poeta*, *EL*; y *Elegía y Qasida a la muerte de un poeta español*, *EQ*.

² *La cursiva es nuestra*.

La paloma, pura e indefensa, se cristaliza en Molinari en la figura espiritualizada del poeta granadino.

No sucede lo mismo para Lorca, con la figura de Ignacio. Vale la pena comparar cómo son nombrados ambos: en los poemas de Molinari el amigo muerto es llamado *lirio dulce, alta aurora (EL); azucena dulce, resplandor último, primavera sin tallos, idílico, trasluciente. seno de paloma, rama abierta al aire, voz inigualable, delicia de las penas, hermosa cabeza, Abel suave (EQ); luz insuperable, ángel tibio, luna de jardín, perfume de fuentes, amor sin amor, rosa del cielo, Orfeo sin aire, numeroso solo, boca dulce, triste mío (EQ)*. En el *Llanto*, en cambio, Ignacio es *paloma, perfil seguro, príncipe, río de leones, torso de mármol, aire de Roma andaluza, risa, nardo, buen serrano, blando, duro, tierno, deslumbrante, tremendo, ruiseñor, capitán, perfil, gracia, elegancia*. De esta larga lista —incompleta— surge el contraste entre la espiritualización aludida en Molinari y la sensualidad de algunos epítetos utilizados por Lorca.

Carácter público de la muerte y de la añoranza

En la Nota Introdutoria al «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías»⁶, Mario Hernández destaca:

... En ese rito medido y trágico el héroe puede morir, cumpliéndose el sacrificio litúrgico, con su correspondientes coro inmenso de espectadores. (...) Por la misma razón se insistirá en el carácter público de la muerte, nombrándose al agolpado gentío y a la muchedumbre sedienta. De este modo, el amigo se despoja en una parte del llanto de su propia singularidad humana para convertirse en héroe de un rito trágico que adquiere resonancias cósmicas.

En *La cogida y la muerte* el estribillo y dos versos confirman esta opinión:

¡A las cinco de la tarde!

En las esquinas grupos de silencio
y el gentío rompía las ventanas.

Por su parte, Molinari transfiere la imagen del gentío a la de otros hombres, más lejanos, que ante la injusticia de la muerte erran desolados.

No son pastores los que se lamentan
en la tarde rojiza de esta edad,
ni a distraídas frondas
vuelven los ojos estos hombres solos
descreídos y errabundos,
que te recuerdan.

(EQ)

Cerrando tal añoranza de muchos o de algunos con:

¡Oh azucena dulce de la muerte!

Magistral síntesis de la personalidad del evocado que contrasta notablemente con esos «solos / descreídos y errabundos» que han quedado perdidos en la vida.

La añoranza y el recuerdo son temas fundamentales para Molinari y el lugar que ocupa Federico García Lorca en la memoria del poeta argentino es definitivo:

⁶ En *Federico García Lorca*, Diván del Tamarit. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Sonetos. Alianza, 1981.

Quiero llevarte por las calles porque siempre estoy solo.

(E1)

Será entonces un compañero deseado para la eterna soledad del poeta. Soledad que en muchos momentos de su poética es requerida como única posibilidad para la verdadera creación. Sin embargo, ante una pérdida tan rica y dolorosa ésta se transforma en una *luna fría*, en una muerte triste:

... yo me quedo aquí.
debajo, mirando como una luna fría
anda por las plazas buscando claveles.
(E1)

Prolongación de la vida tras la muerte

Cuerpo presente es voz que se eleva en el propósito de prolongar la vida tras la muerte y es deseo de *no ver*.

En la primera parte el poeta trata de *convencerse* y de *convencernos* de que Ignacio está definitivamente muerto. El «ya se acabó» es repetido con énfasis dos veces, porque la evidencia se vuelve rotunda. Pero en notable contraste, después de una aparente aceptación de la muerte, surge

¡No es verdad lo que dice!

y de ahí en más la voluntad del yo por imponer la vida es superior a la evidencia misma de la muerte. Hasta que desemboca en los dos últimos versos ya citados, imperativos y dolorosos:

Vete Ignacio: No sientas el caliente bramido
Duerme, vuela, reposa: ¡también se muere el mar!

En amorosa despedida, en *CB* también se induce al poeta amado al sueño y no a la muerte en actitud cobijante, casi paternal:

Duerme, triste mí, perdido, que yo estoy oyendo
el canto del adufe que viene del desierto.

Pero el olvido es imposible:

¿Quién se anima a olvidarte;
quién no llega por ti,
atravesando
los desiertos fríos del sueño,
hasta la flor más dura de la noche
para mirarte aún vivo, sonriente,
y con la triste vida
ya solitaria?
¿Quién dejaría de verte; quién, di,
resplandor último, primavera sin tallos?
¿Quién los delgados y ligeros ojos
no volvería hacia ti: solo, idílico;
impaciente despierto de la muerte?

(EQ)

¹ Con respecto a este verso, Jorge Guillén en la edición del *Llanto* antes citada, afirma: «Y como último consuelo: "¡también se muere el mar!" Admirable incongruencia que sin embargo enlaza al fallecido con tantos elementos de la naturaleza. Un a modo de requiem que la voz canta frente al perdido, no en la luna, sino en la tierra, bajo la tierra.»

El sueño, engañoso consuelo, permite abandonar la brutal realidad y libera los más recónditos deseos del alma. Federico, entonces, es nombrado por medio de dos bellísimas metáforas —«resplandor último», «primavera sin tallos»— insistiendo en la imposibilidad del «no ver», ya que la muerte será siempre ineficaz ante tanta luz.

La última interrogación subraya en el recuerdo y en el deseo de la pervivencia eterna del otro:

impaciente, *despierto* de la muerte *

Y así como García Lorca exhorta a Ignacio a que se aparte de la muerte y tan sólo duerma y repose (*Cuerpo presente*), Molinari después de aceptar, en apariencia, la muerte de Federico insiste con notoria ternura y esperanza:

Tú estás muerto, y nadie ya te espera;
dinos, entonces, si aún sientes crecer
entre las manos
el ramo de ciprés que te acompaña.

(EQ)

Esa vida que nace entre las manos será símbolo de la tragedia inspirada en la idea de la justicia inmanente, justicia que crece con la fatalidad de un brote natural.

Pero en la *El*, como ocurre otras veces, el sueño es un cima que es necesario atravesar:

A veces voy hacia ti con un tulipán anaranjado,
cruzando la atmósfera densa del sueño,
a buscarte por áridos jardines...

Inmediatamente surge la esperanza del reencuentro:

Tal vez te cubra el cuerpo una túnica de azúcar perfumada;
un día que no se resuelve a morir,
y bajas para andar entre los hombres de la tierra cantando.

Para finalmente recaer en la amorosa búsqueda del amigo muerto; en tierra solitaria y sin sentido, testigo de tanta locura y sinrazón:

... y yo te busco, salgo a encontrarte por la tierra vacía.

En *CB* es ferviente el desecho del poeta de oír y ver a su amigo muerto «vagando por la aurora»:

Quisiera oír su voz que duerme inmensa con su narciso de sangre en el cuello,
con su noche abandonada en la tierra.

Quisiera ver su cara caída, impaciente sobre el amanecer,
junto a su viola de luz insuperable, a su ángel tibio;
su labio con su muerte, con su flor deliciosa sumergida.

Es este deseo el que permite que cobre vida por sobre la muerte; vida en soledad como la de los hombres que aún están vivos:

... Ya estás ahí solo
como alguno de nosotros en la vida.
(CB)

Otra constante en el canto de Molinari es la Naturaleza. Sus elementos, infatigables compañeros del yo, también lo son en el dolor. Y ellos tampoco olvidarán:

* *La cursiva es nuestra.*

No habrá, quizá, laurel,
 mirto, ni adelfa fúnebre,
 ni tinieblas y cielos transparentes,
 que te nieguen. Ni flor, praderas, mar
 —soledad— que no traigan sus inertes
 y oscurecidas plumas
 hacia ti por el tiempo, y todo el tiempo.
 (EQ)

¿No serán tal vez más fieles en el amor al amigo que los frágiles hombres? Es mucha la venalidad humana y contrasta con la naturaleza limpia y pura:

Las altas tardes que van naciendo del mar, los pájaros con los árboles de las colinas;
 las gentes aún pegadas a las sombras,
 a los ríos oscuros de la carne.

(CB)

Poder desintegrador de la muerte

Ambos poetas coinciden en su concepción de la muerte como presencia constante y devastadora. En *Cuerpo presente*, Lorca personifica a la muerte con la piedra donde los sueños gimen, el tiempo se deshace en lágrimas, cazadora de lluvias grises, atrapadora de todo lo vivo. Pero siempre muda y fría. Y es ahí donde yace el cuerpo de Ignacio, sobre la piedra, cubierto de pálidos azufres y con cabeza de minotauro. La muerte ha iniciado su tarea destructora y la lluvia se meterá por su boca, el aire hundirá su pecho y surgirán los hedores. Ese bello cuerpo se esfuma y se llena de horrorosos agujeros.

También en EQ se sintetiza en logrado verso todo el dolor y la constante impotencia ante el poder de la muerte:

¡Oh muerte dura, río espeso!

Sordo reproche para que finalmente el yo acabe por reconocer toda la imposibilidad humana y terrenal:

¡Qué puede el hombre, la ternura,
 ay, las brillantes flores!

El amor y la naturaleza: aquello con lo que el hombre trata de sobrevivir a la destrucción. Elementos que, por otra parte, dan sentido a la terrible incoherencia del existir. Sobre todo el amor, la ternura. Tan sólo por él el hombre parece justificar su existencia y singularizarse.

En *E/* la muerte aparece definitivamente relacionada con el olvido:

La muerte es como el olvido, como la llanura;
 igual que el amor cuando lo quema el aire.

Los versos aluden al irreductible destino de los días:

Desnudos y perdidos se destrozan
 los días de la tierra.

(EQ)

Sigilosamente la muerte se ha introducido en el cuerpo del poeta amigo:

dinos dónde escondiste, ¡ay!, esa muerte
 que nadie puedo verte,
 imposible y callada.

(EQ)



Ricardo E. Molinari, dibujo de Jorge Larco, 1946

Muerte inconcebible —río renegado y demente—, poderosa e indiscriminadora:

¿Qué río renegado, cuál demente,
inmerso y desdichoso de la nieve
bajó por ti...

(EQ)

Bailarina que danza, enloquecida, y ensombrece y desconcierta al poeta:

Baila aliento triste, alarido oscuro. Lleva tus pies de acero sobre los alacranes
que tiemblan por las hojas de la madera,
golpeando sus tenazas de polvo
cerca de tu piel.

Yo estoy pendiente de ti, ensombrecido: tu canto me enfría la cara, me envenena el vello.
Qué haría para poder estar quieto
abierto en tu garganta llena de barro,
hasta resbalarme por tu pecho, como una llama de rocío.

(CB)

Y el dolor casi inexpressable le lleva a confesar:

... siento que se me llena el cuerpo
de una aguda marca turbia que me ciega la vista,
y me cubre la piel de los brazos, de dolorosas
manchas oscuras.

(E)

Para incorporar a su sentir a toda una España sufriente:

... Ya no sé conformarme
de tanta muerte que os cubre a todos;
siento que vuestra tierra me amarga la saliva
y me quiebra las fuentes agrias del pecho.

(E)

Luego de recaer una vez más en la tremenda imposibilidad de expresar tanta amargura, intenta impregnar su corazón con la muerte del amigo y se vuelve amorosamente en un intenso pensamiento. Allí comenzará a compartir su propia muerte con la de Federico:

Quiero pensar en ti largamente, sí, en una casa vacía,
donde las paredes tengan el horror de la vida,
pegado en los papeles; donde haya quedado
una lengua olvidada. Donde se me espante
el corazón triste. Allí, pensaré en tu muerte
—también en la mía—. Ya quiero acostumbrarme
a ella,
hoy que tú estás muerto, lirio dulce, alta aurora de Al-Andalus.

(E)

En EQ la muerte es sensual, engañadora, posesiva y miserable. Se apropia, luego de fuerte impaciencia, de la voz inigualable del poeta:

Tal vez entre el ramaje de las venas,
en dulce halago, movería
sus ojos destruidos de esperarte,
o dentro de tu voz inigualable
—delicia de las penas—,
comenzó sorda y ágil a desearte
para sí, miserable.

Conseguida su presa la muerte deja una ausencia, un vacío donde todo pierde su sentido más natural:

¿Qué haréis, días, mañanas, tardes, noches,
perdidas sombras del espacio,
con la ausencia, ya breves o ligeras?

Y en su afán, tal vez de consolación, crea una imagen lúdica del poeta muerto, invocando su amada niñez tantas veces cantada y recordada con inmenso amor por el poeta granadino:

Dónde andarás jugando...

(E/)

Invocación de la alegría que lo acompañó hasta el fin y descripción de un cielo ideal, adecuado y merecido refugio:

... Dicen que el cielo debe ser
igual que un valle con colinas,
con árboles amarillos, cubiertos de flores;
con ángeles azules
volando en la claridad.

(E/)

El canto como única manera de trascendencia

En *Alma ausente*, luego de reiteradas insistencias en el ya imposible reconocimiento de los otros para con Ignacio.

porque te has muerto para siempre

rescata la imagen querida por medio de su canto:

No te conoce nadie. No. Pero yo te canto
yo canto para luego tu perfil y tu gracia...

Único poder trascendente. Nadie ya callará esa voz y por ella continuará la vida y el recuerdo, resguardando para siempre la imagen intacta de

un andaluz tan claro, tan rico de aventura

También Molinari, en su *E/*, le pide a Federico su muerte para cantarla a través de los ríos y de las tierras. Así, quizá, arrebatada de la materia, será compañera de su soledad:

Déjame tu muerte para mí, para que yo la cante sobre el rumor de los abiertos
ríos, en las altas tierras;
déjame que se la quite a los ángeles, al arco iris de la tarde,
a mí que tengo la voz honda
como una herida.

Ambos poetas reconocen así, que sólo el canto eternizará la vida por sobre la muerte. Si bien en Molinari ésta será *una rosa* más, un deseo sólo, un intento desaforado aunque aparentemente destinado a morir en un hondo nihilismo.

II

El hombre está solo. La palabra es inútil. El sueño es una balsa a través de la cual busca salvarse de la soledad. Porque soñar es consolarse, volver a un tiempo edénico. En la vigilia en cambio ese tiempo es imposible. Sin embargo sabe que el dormir es falso consuelo, ya que siempre podrá más el olvido que el cuerpo y que el amor. La comprensión de este *engaño* es a su vez constatación del enfrentamiento del hombre con el desierto: de ahí la voz del poeta trashumante, en punto intermedio —otoño— entre una partida y una llegada⁹. Estado de transitoriedad, soledad individual y también cósmica en los espacios infinitos.

Pero también el tiempo como descenso hacia la soledad y hacia la muerte. Sólo el encuentro con una forma auténtica de la vida puede salvarlo. Pero cuando descubre que el sustento de las palabras no es alcanzado por los otros debe aceptar que la única forma de libertad es la muerte. Cuando el hastío y la soledad se adueñan del ser el hombre ansía el consuelo de la muerte¹⁰.

Contra lo previsto no se entrega y combate con ella a través del desierto de la vida, porque vislumbra su verdadera posibilidad de salvación en el amor. En él se consume la experiencia de ser para la eternidad aunque en la tierra no se consiga superar la transitoriedad.

Sin embargo, la tragedia se vuelve contra el poeta, pues sabe que tal posibilidad también dejará de ser, y comienza un nuevo y absurdo combate para vencerla.

Vuelta al pasado por la memoria, lucha entre el amor y la muerte, la memoria y el olvido¹¹ y salto hacia la divinidad innombrada. Poesía de la revelación, poesía para el conocimiento donde la comprobación desoladora del vivir desemboca en el olvido. Dos niveles yuxtapuestos y complementarios en dramática tensión. Despojamiento de lo carnal y transitorio y búsqueda alucinada de lo eterno. Transcurrir incesante y fugaz, aliado de un nihilismo definitorio, y necesidad irreversible del tiempo para el logro del acabamiento maduro.

Pero «Nada, ¡ni el mar!» podrá sustraerse de la nada. También ahora serán necesarios otros poemas de Molinari para explicar —o soslayar— tanta desolación.

Tal el sentido de una obra que rinde su inmutable homenaje a la memoria de la belleza. He aquí *una rosa para Federico* en su tumba inhallada.

María Cristina Sirimarco
y Héctor Roque Pitt

⁹ «En el Libro de la poesía y de los poetas, Ibn Qutaiba dice hablando de la Casida clásica: "He escuchado a un hombre de letras decir que el autor de una Casida comienza siempre por hablar de los campamentos, de los restos, de los vestigios; llora, se lamenta, apostrofa al sitio del campamento e incita a su compañía a detenerse para tener ocasión de hablar de las gentes que se han alejado. Pues los habitantes de las tiendas viven sin cesar un acampar y una partida, al contrario de las gentes que habitan las moradas de la tierra. Los trashumantes se desplazan de fuente de agua, buscan los pastoreos herbosos y persiguen los lugares rociados por la lluvia, donde quieran que estén".» Citado por Narciso Pousa en Ricardo Molinari, FCA, 1961.

¹⁰ Conviene señalar que CB es el primer poema al que Molinari llamará Casida. Posteriormente ésta será una forma familiar para el poeta argentino. Es probable que tal forma haya sido adoptada por Molinari a través de García Lorca.

¹¹ Este es uno de los temas claves en El tabernáculo. El primer poema comienza con estos versos:

*Si el olvido es fuego y el recuerdo agua,
¡ay! qué corazón de nieve tan triste tengo!*